



DOTTORATO DI RICERCA IN
LINGUE, LETTERATURE E CULTURE COMPARATE

CICLO XXX

COORDINATORE Prof. Maria Rita Manzini

La fragilità dei Padri.
Shakespeare romanzesco tra Antica Grecia e Mondo Nuovo

Settore Scientifico Disciplinare (prevalente) LETTERATURA INGLESE L-LIN/10

Dottoranda

Dott. Carolina Iacucci

Tutore

Prof. Fernando Cioni

(firma)

(firma)

Coordinatrice

Prof. Maria Rita Manzini

(firma)

Anni 2014 / 2019

Indice

Introduzione	1
Capitolo I	
Il <i>romance</i> greco antico: genesi, temi, traduzioni e fortuna nel Rinascimento	10
1. <i>Novel</i> e <i>romance</i> : l'imbarazzo (tutto inglese) della definizione.....	10
2. I romanzi greci sopravvissuti: genesi di un non genere.....	15
3. Struttura modulare del romanzo greco: la ripetizione come caratteristica narrativa.....	20
4. Cosmopolitismo, erranza e alterità: dilatazione geografica e perdita identitaria.....	24
5. Verificare l'amore: la riscrittura del protocollo erotico.....	26
6. La centralità del tropo coniugale: implicazioni socio-politiche della solidità affettiva.....	31
7. Il romanzo greco come <i>roman à clef</i> : breve profilo ragionato della fortuna europea.....	34
8. Le modalità della fortuna europea: accessibilità e manipolazioni traduttive.....	40
Capitolo II	
Shakespeare tardo, ambiguo, 'puritano'	45
1. Il <i>romance</i> come punto d'approdo della <i>lateness</i> shakespeariana.....	45
2. Il <i>romance</i> come dramma ibrido, aperto e sospeso.....	50
3. Rivoluzione musicale del Blackfriars come elemento di cesura.....	58
4. Prospettiva femminile e <i>gender issues</i> nei <i>romances</i>	61
5. Puritanesimo e simmetria amorosa.....	71
Capitolo III	
<i>Pericles</i>, il figlio maschio che non c'è. Micro e macrochirurgia shakespeariana sul romanzo di Apollonio	77

1. <i>Pericles</i> e <i>joint authorship</i> : perché il primo <i>romance</i> shakespeariano non è solo shakespeariano...	77
2. Introduzione al <i>Pericles</i> e ai suoi rapporti con la narrativa greca.....	81
3. Nomi parlanti e John Gower narratore: Shakespeare sulla fonte.....	91
4. Pescatori e pirati: riassegnazione semantica dei personaggi funzionali.....	96
5. La figlia unica: la rinuncia al maschio e il disinnescamento del binarismo di genere.....	99
6. Complessità ideologica e psicologica nel <i>Pericles</i>	105
7. <i>Tell thy story</i> : meta-letterarietà e pluralismo gnoseologico.....	109
8. Il tempo, genitore e tomba: impostazione anti-teleologica del <i>Pericles</i>	111

Capitolo IV

Frammenti di un ‘capitalismo’ amoroso: <i>Cymbeline</i>, o la guerra dei sessi. Echi eliodorei e dialettica tra dispersione e unità nel <i>romance-monstre</i>.....	114
--	------------

1. I debiti del <i>Cymbeline</i> con il passato: riciclo letterario tra folclore, romanzo e riuso interno.....	114
2. Ricerca del seme, mitologia del sangue, limiti del ‘padre’.....	127
3. Tra denaro e prigionia: coerenza semantica e ‘militanza’ anti-totalitaria.....	133
4. Letteratura della calunnia: <i>cycle de la gageure</i> e ossessione per la fedeltà femminile.....	140
5. <i>Cymbeline</i> politico: cesarismo, globalismo e imperialismo nel <i>romance</i> ‘romano’.....	146

Capitolo V

La vita ibernata. <i>The Winter’s Tale</i>, o la tragedia del lieto fine: Shakespeare e la lezione ‘romanzesca’ di Euripide.....	152
---	------------

1. Shakespeare e l’ <i>Alceste</i> euripidea: <i>The Winter’s Tale</i> come <i>romance</i> esistenzialista.....	152
2. Conoscere e riconoscere: modalità del delitto e del castigo.....	164
3. Dire o mostrare? L’agone tra romanzo e teatro e la legittimità dell’innesto.....	173
4. Dimensione conflittuale della responsabilità genitoriale e rimozione dell’erede maschio.....	177
5. Le intermittenze della sintassi: la lingua ‘difficile’ del <i>Winter’s Tale</i>	183

Capitolo VI

Cuore di mostro. Shakespeare nell’isola-prigione di <i>The Tempest</i>, tra incanto e orrore di esistere.....	188
--	------------

1. Una, nessuna e centomila: l’inafferrabilità delle fonti di <i>The Tempest</i>	188
--	-----

2. Cucciolo di mostro e cosa di tenebra: Shakespeare nel cuore selvaggio d'Europa.....	198
3. La ribellione mite degli affetti: il 'romanzo' di Miranda, la nuova Cloe.....	205
4. L'isola magica della penitenza: espiazione, smarrimento e spiritualità in <i>The Tempest</i>	213
5. Acustica del silenzio e 'de-mimetizzazione' della <i>performance</i> teatrale.....	220
Conclusioni	230
Bibliografia	233
Ringraziamenti	254

Introduzione

I drammi romanzeschi, ultima progenie del talento per il teatro di William Shakespeare, sembrano scritti edificanti e consolatori, ma non lo sono. Finiscono tutti bene: le famiglie spezzate si ricongiungono, chi è morto torna in vita, chi è stato calunniato ripristina l'onore perduto, le distanze geografiche che si sono fraposte agli affetti si annullano, il dolore patito trova il suo riscatto, l'unità familiare e l'amore coniugale trionfano sulla separazione e sull'incomprensione. Eppure, i *romances* shakespeariani di edificante e di consolatorio hanno ben poco. Sono, a leggerle attentamente, opere perturbanti e piene di accenti spigolosi, attraversate da una profonda mobilità, inquiete, ambigue, di stile sintattico nervoso e sfinente, caratterizzate da un lessico denso e talvolta contratto, affatto rasserenanti pur nella conclusione apparentemente felice. Contengono un gusto per il romanzesco con cui le modalità proprie della *performance* teatrale hanno dovuto negoziare, per trovare un equilibrio tra diegesi e mimesi, azioni narrative e azioni drammatiche. Nei *romances* la mediazione attuata attraverso personaggi che raccontano, affidando alla narrazione sia quello che le possibilità limitate del palcoscenico impediscono di mostrare sia il momento riflessivo e interpretativo di quando accade sul palco, è un aspetto estremamente significativo, persino centrale. I *romances* sono composizioni ibride, nella struttura e nell'intonazione complessiva, perché mescolano i generi e attingono a fonti o tradizioni molteplici, perché il linguaggio riproduce la confusione emotiva dei personaggi che, anziché perdere la parola, nella crisi esistenziale la rendono oscura, perché anche il linguaggio segue la doppiezza della costruzione stessa del dramma, facendosi ora criptico ora nitido; ora sintatticamente involuto ora sintatticamente piano; ora tragico ora comico. Nella difficile sfida di leggere criticamente e di provare a interpretare queste opere bellissime e vibranti, molto contemporanee nella loro indeterminatezza di genere e di movimenti, spesso altrettanto svalutate dalla critica, si è cercato di considerarle da una posizione d'equilibrio che tenesse conto sia del rapporto tra Shakespeare e il suo tempo, e dunque del testo teatrale come prodotto di una società e di un'epoca ben precise, sia degli aspetti più universali dei drammi, dei temi e delle sensibilità da essi emergenti.

Questo lavoro intende rivendicare energicamente il debito della temperie romanzesca shakespeariana nei confronti del romanzo greco antico, nella convinzione che la rinascita d'intere-

resse, negli ultimi anni, nei confronti di questo genere della post-classicità ancora poco esplorato e la sua inclusione del discorso critico sulla *lateness* shakespeariana possa conferire ulteriore profondità storica alla conoscenza dell'opera inesauribile del Bardo e, nel contempo, produrre una riflessione sulle intersezioni tematiche fra il romanzo antico d'età imperiale e l'ultima fase del teatro del più grande drammaturgo moderno, all'interno di un discorso mai interrotto fra le drammaturgie greca e latina nelle loro diverse fasi e il teatro inglese rinascimentale. Non si è voluto, però, procedere, assecondando una cadenza schematica, a una schedatura di tutti i puntuali riusi dei moduli ereditati dal genere. Esiste già un saggio del 1970, senz'altro datato ma comunque esaustivo, scritto da Carol Gesner e dal titolo *Shakespeare and the Greek Romance*, in cui la studiosa statunitense analizza ciascuno dei *romances* shakespeariani per intercettarne le puntuali corrispondenze con luoghi presenti nei cinque romanzi greci superstiti¹. È un testo di servizio, molto pratico e funzionale che lascia, però, da parte il momento interpretativo per favorire quello compilativo. Per questa ragione, si è preferito procedere in altro senso, vale a dire in modo più discorsivo e secondo un percorso tematico condotto in prospettiva comparata. Si è cercato, cioè, di capire perché Shakespeare abbia ripreso certi *cliché* letterari risalenti al romanzo greco e abbia voluto ricollocarli semanticamente in una stagione del suo teatro che coincide con l'ultimo atto della sua carriera, un ultimo atto che si contraddistingue per la compattezza e la coerenza dei suoi esiti. Si è cercato, inoltre, di far emergere sì lo spessore della ricezione, ma ugualmente di non ridurre la lettura dell'opera di Shakespeare al discorso ricettivo, perché è evidente che l'opera di Shakespeare è infinitamente più di un riuso e di una ricollocazione di influenze. Il punto di partenza adottato da questo studio è quello secondo il quale un'indagine sul discorso ricettivo shakespeariano è principalmente un'indagine su Shakespeare perché Shakespeare, quando attinge a una fonte, a convenzioni o configurazioni altre, lo fa sempre attraverso modalità e intenzioni profondamente 'trasformative'. La particolare influenza del romanzo greco è un dato di cui si è cercato di dimostrare la fondatezza e la condizione oggettiva, ma questa influenza è altresì di natura più culturale che rigorosamente filologica e come tale in questa sede viene sempre affrontata. Se

¹ Carol Gesner, *Shakespeare and the Greek Romance: A Study of Origins*, The University of Kentucky, University Press of Kentucky, 1970.

adottiamo la categorizzazione, effettivamente molto funzionale, proposta da Robert Miola, i romanzi greci, rispetto ai *romances* shakespeariani, sono considerabili alla stregua di fonti remote se non stabiliscono addirittura una relazione intertestuale ancora più mediata, offrendo un paradigma che viene riassorbito senza che vi sia necessariamente implicata una conoscenza shakespeariana diretta². È impossibile stabilire se Shakespeare avesse letto almeno quei tre romanzi che gli erano accessibili in traduzione inglese o se, invece, il genere del romanzo greco rappresentasse più semplicemente un portato culturale. È anche per questa ragione che è impossibile impostare la riflessione oggetto di studio in termini filologici e rigorosamente testuali, perché, al di là di analogie di situazioni, mancano dei marcatori precisi, delle chiare e circoscrivibili manifestazioni di una dinamica intertestuale fondata su una fruizione incontestabile. I *romances* shakespeariani presuppongono la tradizione del romanzo greco ben più che i singoli romanzi greci che a questa tradizione appartengono.

*Shakespeare, though not a learned man, wrote in an age saturated with matters classical. To the Elizabethans education meant essentially the study of Latin; inevitably as a result much that was written and thought was dominated by the classical tradition. One third of Shakespeare's plays are set in the ancient world, and he has constant recourse to classical mythology and history, and to classical ideas. This is simple a matter of record*³.

² Robert S. Miola distingue sette tipologie di intertestualità, ulteriormente suddivise in tre categorie: nella prima categoria rientrano la revisione (un testo acquisisce la propria identità da un testo precedente da cui, tuttavia, per effetto di un ripensamento, di una censura o di un cambiamento dovuto a circostanze esterne, in qualche modo si discosta); la traduzione; la citazione; la fonte (un testo che fornisce una trama, un personaggio, un'idea, uno stile a un testo o più testi successivi) che può essere coincidente (la conoscenza della fonte è necessaria alla comprensione del secondo testo che non è altro se non una risposta al primo testo), prossima (vi sono dei marcatori linguistici) o remota (non esistono marcatori linguistici). Alla seconda categoria, che non prevede uno specifico testo ma più che altro una tradizione, appartengono, invece, le convenzioni formali o retoriche (il dialogo *domina-nutrix*, ad esempio, proveniente dal teatro classico), le configurazioni (*il triangolo tra adulescens, virgo e senex*), il genere (la lirica petrarchesca sottesa a *Romeo and Juliet* pur senza la certezza di una vera conoscenza da parte di Shakespeare). Nella terza categoria si riconoscono i paraloghi: questi non instaurano un rapporto di vera intertestualità, ma piuttosto rappresentano una forma di interdiscorsività e implicano la partecipazione del pubblico, una sottolineatura di ciò che del testo di partenza viene considerato rivelatore e rilevante in termini sociali, politici, teologici, intellettuali. Si legga tutto il contributo: Robert S. Miola, "Seven Types of Intertextuality", in Michele Marrapodi (a cura di), *Shakespeare, Italy, and Intertextuality*, Manchester, Manchester University Press, 2004, pp. 13-25

³ Charles Martindale-Michelle Martindale, *Shakespeare and the Uses of Antiquity: An Introductory Essay*, New York, Routledge, 2005 [1990], p. 7.

Charles e Michelle Martindale, nel loro studio sull'uso shakespeariano dell'antico, partono dal presupposto che l'opera di Shakespeare è permeata di classicità: è un dato di fatto. Aggiungono che il *romance* rappresenta, però, un genere post-classico, non compreso all'interno dei confini della letteratura classica propriamente detta, e uno studio sull'uso shakespeariano dei *romance* dovrebbe considerare necessariamente anche le loro evoluzioni vernacolari e richiederebbe pertanto conoscenze e competenze molto ampie e stratificate per poter risultare esaustivo.

Romance had its origins in antiquity, but few ancient critics would have taken the Greek prose romances seriously as literature, while Greek works which moderns might regard as romances—the Odyssey, for example, or Euripides' Alcestis and Ion—were assigned to other genres. The importance of romance as part of high literary culture is thus largely a post-classical phenomenon, part of the story of the Middle Ages and of the vernaculars, not of the classical tradition more narrowly defined. (Significantly, in the Renaissance Heliodorus' Aethiopica was read as a kind of prose epic.) In any case treatment of Shakespearean romance, which would involve lengthy consideration of vernacular developments, would require another book as large as this one and quite a different sort of expertise⁴.

Lo studio presente non pretende certamente di offrire una visione esaustiva su una questione, come si è detto, estremamente complessa che necessiterebbe, tra l'altro, l'intervento congiunto, secondo molteplici prospettive parallele, di studiosi con retroterra formativi, conoscenze e metodi acquisiti assai differenti fra loro. Questo studio cerca, pur conscio di limiti intrinseci alla complessità e alla multiformità della materia trattata, di offrire comunque un suo contributo, un'angolatura particolare; intende proporre una direttrice critica attraverso la quale leggere la fase romanzesca shakespeariana e, senza abdicare al rigore dell'analisi del testo shakespeariano, procedere a una lettura culturologica e comparata intorno a nuclei tematici ben precisi che materializzano intersezioni evidenti fra la narrativa greca imperiale e i drammi romanzeschi shakespeariani: tra questi, la crisi della genitorialità maschile; una certa conflittualità fra la dimensione della generazione biologica e quella dell'accudimento; le relazioni fra generi in ambito coniugale o familiare; la dialettica fra coercizione e libertà; la confusione

⁴ Charles Martindale-Michelle Martindale, *Shakespeare and the Uses of Antiquity: An Introductory Essay*, op. cit., pp. 8-9.

identitaria da un punto di vista sia personale sia politico. Questa investigazione vuole dimostrare che Shakespeare si è ‘opportunisticamente’ rivolto all’immaginario romanzesco di ascendenza post-classica (un immaginario che non si è, naturalmente, esaurito nella post-classicità) perché interessato a riprenderne e a risemantizzarne proprio i segmenti che coprono i suddetti nuclei tematici, divenuti (o tornati a essere) particolarmente urgenti nella prima modernità inglese e all’inizio dell’era Stuart. Il presente studio intende portare avanti questa tesi: se Shakespeare si è servito – ed è indubbio che lo abbia fatto – di materiali romanzeschi di ascendenza greca è perché interessato a indagare la crisi del Padre, con tutte le implicazioni che la paternità (intesa soprattutto in senso simbolico) comporta.

La fragilità dei Padri. Shakespeare romanzesco tra Antica Grecia e Mondo Nuovo si articola, così, in sei capitoli, di cui gli ultimi quattro sono monografici (ciascuno dedicato a un diverso *romance*) e i primi due introduttivi. Il primo capitolo vuole offrire alcune coordinate fondamentali, storiche e antropologiche, per comprendere il romanzo greco come espressione di una civiltà letteraria. La volontà di esporre solo alcune nozioni essenziali potrebbe generare due impressioni diverse e fra loro contrarie: la prima è che si tratti di un compendio e, dunque, di una ricostruzione sommaria; la seconda è che le informazioni proposte siano, invece, accessorie e superflue. Per quanto riguarda la prima possibile impressione, occorre precisare che l’enunciazione dei caratteri e delle occasioni di produzione e fruizione del romanzo greco è deliberatamente riassuntiva e organizzata seguendo un percorso in cui i dati proposti sono selezionati in base alla loro funzionalità. Le informazioni contenute sono calibrate secondo un preciso calcolo di rimandi interni a questo studio e, anche quelle che possono sembrare accessorie e superflue, sono state inserite perché utili a comprendere dei passaggi successivi della riflessione che s’intende proporre. Due dei cinque romanzi greci superstiti non furono, ad esempio, mai disponibili in traduzione nel periodo in cui Shakespeare visse e si dedicò al teatro e non è, pertanto, neanche ipotizzabile che Shakespeare li conoscesse per via diretta: si tratta di *Cherea e Calliroe*, romanzo di Caritone, e di *Anzia ed Abrocome*, romanzo di Senofonte efesio. Entrambi sono stati, tuttavia, inseriti nella trattazione generale sulla narrativa greca imperiale del primo capitolo non solo perché necessari per permettere al lettore di comprendere analogie e differenze con gli altri tre, ma anche perché presentano dei punti di contat-

to vistosi con il romanzo di Apollonio che è alla base del *Pericles* shakespeariano. Come si è precedentemente detto, inoltre, la fase romanzesca shakespeariana si è nutrita non tanto di un singolo testo romanzesco greco quanto piuttosto di un'intera tradizione. Non risulterà, quindi, superfluo includere ciascuno dei romanzi appartenenti a questa tradizione nella trattazione generale dei tratti fondamentali del genere di cui il primo capitolo si occupa.

Nel *Pericles*, il primo dei quattro *romance* shakespeariani e quello più problematico a livello testuale, il rapporto con la tradizione narrativa greca antica passa attraverso la *Storia di Apollonio, re di Tiro* da cui, attraverso la mediazione di una doppia traduzione, dipende. È stato ipotizzato che il romanzo latino, di autore anonimo e di vasta fama paneuropea, fosse una traduzione di un originale greco perduto ma, a causa di una lacuna materiale, è impossibile verificare tale ipotesi. Si tratta probabilmente di un romanzo latino che guarda al modello greco non per parodiarlo e ribaltarlo (come fa gran parte dei romanzi latini conservati) ma per allargarne la prospettiva: non più quella di una coppia, ma di una famiglia separata con uno sdoppiamento delle avventure non già, come nel romanzo greco, parallelo e simmetrico, ma sbilanciato verso il personaggio maschile, un re duramente messo alla prova dal lutto e da un doloroso ritiro dalla vita. Quest'ultimo tema – l'espiazione di una colpa, volontaria e involontaria, attraverso un auto-annullamento e una mortificazione vitale – è, tra l'altro, condiviso da tutti e quattro i *romances* shakespeariani.

Nel secondo *romance*, il *Cymbeline*, Shakespeare recupera alcuni dei moduli presenti nella tradizione romanzesca greca e li inserisce in una rete fittissima di debiti nei confronti della letteratura precedente, dalla fase più remota e folclorica a quella più raffinata e aggiornata. Questo studio intende, in particolare, concentrarsi sull'influenza esercitata dalle *Etiopiche* di Eliodoro, un romanzo molto popolare al tempo di Shakespeare che con il *Cymbeline* ha numerosi punti di contatto, dalla riflessione sulla coppia e sulle conseguenze dell'immaturità sessuale alla proposta di un modello di governo assennato e inclusivo in grado di recepire un'urgenza di sintesi e di armonizzazione delle differenze. In *The Winter's Tale*, invece, Shakespeare attinge tanto al *Pandosto* di Robert Greene, un *romance* di grande fortuna che rielabora vari motivi romanzeschi, quanto all'*Alceste* di Euripide, una tragedia d'età classica che anticipa quel processo di 'borghesizzazione' della letteratura e di identificazione di moventi comici e

moventi tragici di cui il romanzo antico, come espressione letteraria, è naturale, ultima e più radicale conseguenza. L'*Alceste* è anch'esso, per certe sue caratteristiche di cui si tratterà, un *romance*, anche se non è stato 'canonizzato' come tale, e la ricezione dell'*Alceste* è, dunque, comunque una ricezione romanzesca. In *The Tempest*, *romance* 'imprendibile', i *cliché* già sofisticati del modello romanzesco subiscono una rilettura a loro volta talmente sofisticata da passare quasi inosservati, anche perché l'opera è così misteriosa da risultare essa stessa una magia, e un mago, del resto, ne è protagonista. Nel capitolo dedicato a questo dramma s'interviene soprattutto a sostegno della necessità di valorizzare il personaggio di Miranda che la critica ha spesso considerato sbiadito e secondario, e di considerare per la sua caratterizzazione il ruolo assunto dal modello rappresentato dall'eroina del romanzo di Longo Sofista, Cloe. Rispetto a *The Tempest* l'enorme mole di contributi critici rende faticoso ricavare uno spazio di originalità e adottare una postura inedita; eppure, con riguardo all'interpretazione del personaggio di Miranda e ai suoi debiti con il modello romanzesco greco, vale la pena – e questo studio intende farlo – proporre qualche considerazione in più. Alle eroine romanzesche shakespeariane è dedicato anche parte del secondo capitolo, pensato non solo per discutere la definizione di *romance* riferita alle opere dell'ultimo Shakespeare e i cambiamenti occorsi nelle prassi teatrali del tempo, ma anche per impostare concettualmente alcune prospettive di lettura che vengono, poi, approfondite nei capitoli monografici: il rapporto fra caratterizzazione naturalistica e caratterizzazione allegorica dei personaggi femminili; l'intersezione, nei *romances*, delle influenze ricevute dal modello della corrispondenza dell'amore tra i due poli della coppia, presente nella narrativa greca d'età imperiale, e dai contenuti delle rivendicazioni puritane a favore della 'simmetrizzazione' della relazione coniugale. La costanza nell'amare è un perno concettuale tanto del romanzo greco quanto della propaganda puritana e l'interesse di Shakespeare nei confronti del tema non dev'essere stato casuale: il drammaturgo ha attinto all'immaginario romanzesco di derivazione greca anche perché spinto da una volontà di indagare i cortocircuiti del mondo domestico, la fatica della paternità, le incomprensioni coniugali legate all'ignoranza dell'identità profonda dell'altro da sé, anche se questo altro da sé è la propria moglie o la propria figlia. La narrativa greca trasfigura letterariamente l'inquietudine della ricerca identitaria e recepisce una nuova sensibilità nella dialettica tra generi, non più

improntata allo squilibrio tra un agente e un patente d'amore, ma alla simmetria dei soggetti, entrambi allo stesso modo amanti e amati, ed è questa una grossa novità per il sistema culturale antico che vive come problematica la 'colonizzazione' di un corpo-oggetto da parte di un corpo-soggetto di desiderio erotico. La ricerca identitaria, la volontà di emanciparsi da una visione patriarcale della società e di ridiscutere il concetto di autorità sono urgenze che appartengono anche alla prima età moderna, tanto più nel contesto inglese interessato dalle rivendicazioni protestanti, soprattutto nelle sue frange più estremistiche, vale a dire quelle puritane. La simmetria amorosa (e sociale) all'interno di un rapporto matrimoniale, l'erotismo bonificato dalla sola pulsionalità e allargatosi a un significato più ampio e comprensivo, l'importanza della costanza affettiva sono aspetti dell'etica sentimentale su cui i Puritani insistevano con veemenza e, in qualche modo, il teatro di Shakespeare assorbì questi nodi del dibattito civile di cui i *romances* rappresentano le principali emanazioni: l'espiazione della colpa per aver commesso un abuso domestico è uno dei temi comuni ai quattro drammi romanzeschi, ciascuno dei quali porta in scena un padre e un marito che sbagliano (spesso le due identità coincidono in uno stesso personaggio, altre volte si sdoppiano) e l'errore di chi dovrebbe esercitare la propria autorità in modo impeccabile è la crepa che scalfisce lo *status quo* e offre l'occasione di ripensare la legittimità e il senso ultimo del potere. Sebbene nei *romances* rivestano grande importanza le figure delle figlie di questi padri fisicamente e moralmente 'erranti', Marina, Innogen, Perdita e Miranda, tutte investite di un ruolo salvifico e pedagogico, tutte a un certo punto madri dei loro padri e tutte, alla fine di una dialettica 'agonistica', riconosciute 'simmetriche' alla loro controparte maschile, i *romances* sono e restano drammi di maschi, persino drammi del maschio come costruzione culturale e anche drammi del potere che il maschio esercita, in casa propria e nel proprio stato. Del resto, in virtù di un'equazione che per gli Inglesi di età giacomiana era immediata, tra padre e *ruler* non vi è differenza, perché il *ruler* deve in primo luogo accudire, deve in primo luogo garantire la protezione e la vigilanza a cui un padre è chiamato. Le gravi colpe di cui Pericles, Cymbeline, Leontes e, in certa misura, Posthumus (che è già marito, ma non ancora padre) e Prospero (personaggio controverso, attraversato da ombre indirimibili) si macchiano sono colpe indistintamente personali e politiche e solo al 'riconoscere' i figli come soggetti d'influenza su di loro e non come oggetti su

cui esercitare influenza corrisponde un'accettazione di fragilità cui consegue l'inizio di un processo di crescita e, dunque, anche l'accoglimento della fallibilità, della fallibilità morale e fisica, dell'evoluzione biologica, della responsabilità propria dell'età matura e dell'inevitabilità della morte. Ciascuno dei padri dei *romances* è un uomo che ha faticato a farsi padre, perché farsi padre significa disintegrarsi, frazionarsi, dividere se stesso, ed è proprio questo che Shakespeare più di ogni altra cosa drammatizza nei *romances*: la fatica di accettare di essere sostituiti e, di conseguenza, la difficoltà di accettare di morire, di sapere che il mondo, prima o poi, continuerà senza di te. Benché vi persistano tracce di figuralità medievale (i personaggi femminili sono tutti suscettibili di allegorizzazione) e nonostante siano sigillati da una patina di arcaicità, i drammi romanzeschi shakespeariani sono testi teatrali pervasi da un sentimento molto moderno, da un'atmosfera nuova, da interrogativi, azzarderemmo, prepotentemente nuovi: per i padri, *rulers*, *senes* del futuro prossimo, urge confrontarsi con l'alterità che proviene dal Nuovo Mondo, ma ugualmente urge confrontarsi con quella che proviene da casa propria, sia questa alterità la propria moglie o la propria figlia, sia essa l'insieme dei propri fantasmi e la pretesa di essere misura di tutte le cose. Per tale ragione, due dei *focus* principali di questo studio sono rappresentati dalla riconsiderazione del mito del 'padre' (alla cui fragilità il titolo si richiama), con tutti i suoi attributi simbolici, e dall'ansietà di riallineare la dialettica erotica, di emancipare il femminile dal sistema binario che prevede due sole possibilità di collocazione, la passività o l'insubordinazione. Il terzo *focus* è, invece, quello meta-teatrale, perché nei suoi *romances* Shakespeare accompagna il pubblico in un osservatorio speciale e, alternando la realizzazione della finzione con la sua puntuale denuncia, con la sua conseguente rivelazione, lo fa illudere e disilludere in continuazione, quasi a volergli ricordare, assai cingicco, che l'approdo di ogni *performance*, così come quello della vita, è la chiusura del sipario. Per i padri 'romanzeschi' di Shakespeare, l'illusione della giovinezza e dell'invulnerabilità s'infrange laddove comincia l'esperienza della colpa e del dolore; l'illusione del pubblico si spezza, invece, nel punto in cui la finzione teatrale lascia intravedere i suoi armetti interni, i suoi trucchi di prestigio: per entrambi, padri e spettatori, non resta che un'asciutta meditazione su come possibilità e limiti dell'esistenza, commedia e tragedia di esserci, siano in fondo la stessa cosa.

Capitolo I

Il romance greco antico: genesi, temi, traduzioni e fortuna nel Rinascimento

1. *Novel* e *romance*: l'imbarazzo (tutto inglese) della definizione

La lingua italiana non distingue, come fa l'inglese, tra *novel* e *romance*, due termini complementari che a volte sottintendono una gerarchizzazione e un giudizio di valore. Il *romance* è percepito, nella ripartizione semantica, quasi alla stregua di una sottocategoria del *novel*: il termine presuppone un elemento fantasioso e irrealistico, laddove il *novel* s'associa istintivamente a un'intenzione realistica. La questione è ben più problematica. Anche lo stesso dato del realismo, come termine discriminatorio, non è sempre risolutivo. A tal proposito ricordiamo la riflessione, da tempo assorbita dalla critica letteraria, proposta da Ian Watt che per primo invitò a ponderare maggiormente l'utilizzo di questa etichetta⁵. Molto spesso, infatti, in letteratura, il realismo diviene impropriamente sinonimo di materialismo o di pauperismo, di una sensibilità acuita nei confronti del quotidiano e dell'ordinario o di aspetti materiali dell'esistenza, non di rado sconfinando in un'attenzione prioritaria riservata alle sole manifestazioni degradate di emarginazione e subalternità sociale⁶. Applicare l'etichetta realistica a un'opera non dovrebbe, tuttavia, dipendere dall'oggetto d'interesse letterario (il momento quotidiano in luogo di quello privilegiato) quanto dal modo in cui questo oggetto viene presentato al lettore, vale a dire attraverso una visione fondata, dal punto di vista filosofico, su una concezione sensibile ed empirica del reale, sull'esperienza individuale dell'ambiente circostante e degli intrecci relazionali. Watt propone, data la natura indimostrabile del criterio realistico come fondante nella discriminazione del romanzo rispetto agli altri generi, di definire romanzo ciò che

⁵ Ian Watt, *The Rise of the Novel*, London, The Bodley Head, 2015[1957], pp. 10-12.

⁶ È su questo stesso argomento che anche Auerbach, nel suo celebre saggio sul realismo nella letteratura occidentale, insiste quando analizza l'opera dei fratelli Goncourt, autori da lui ritenuti non tanto interpreti del realismo letterario quanto, piuttosto, morbosamente interessati a rappresentare gli aspetti deteriori nell'esistenza delle classi socialmente inferiori: l'estetizzazione di ciò che è negletto, ripudiato, marginale è, spesso, in linea anche con una certa temperie scapigliato-*bohémienne*, una postura propria di chi proviene dalle *élite* e non deve essere scambiata per una sensibilità letteraria di carattere realistico (Erich Auerbach, *Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern, A. Francke A. G., 1946; trad. it. di Alberto Romagnoli-Hans Hinterhäuser, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 269-304).

si concentra sull'evoluzione dell'individualità di un personaggio e, nell'assolvere tale compito, rappresenta, minutamente e dettagliatamente, l'ambiente con cui questa individualità si relaziona⁷: se il romanzo è realistico, ciò non avviene perché infrange la dipendenza dalla fonte storica o mitologica e si specializza sul dettaglio minimo o ordinario dell'esistenza popolare o borghese, ma perché sono mutate le condizioni e le modalità dell'indagine epistemologica sul reale e, conseguentemente, quelle della sua rappresentazione. Realistico è il romanzo che riproduce dinamiche interattive plausibili e presenta i rapporti tra gli eventi come regolati da un principio 'logico' di corrispondenza tra cause e effetti. Il *novel*, in quest'ottica, non appare solo come un anti-*romance*, ma la dialettica tra le due accezioni risulta più sfumata e meno schematicamente 'binaria'. Di recente, Riccardo Capoferro ha ricostruito la genesi storico-sociale del *novel* e riconosciuto nella probabilità, nella verosimiglianza, nell'unità le sue fondamenta teoriche, osservando come il romanzo moderno – una modalità letteraria nata sì nell'Inghilterra del Settecento, ma altresì risultato di una lunga incubazione – risponda a un'esigenza di esemplarità, di una vicenda che possa esplorare, attraverso la trasfigurazione narrativa di una realtà mediata ma comunque 'plausibilmente' riprodotta, la plasticità della condizione umana, la possibilità concessa all'individuo di cambiare, di evolvere moralmente e socialmente⁸.

Se la normativizzazione del *novel* appare complessa, quella del *romance* è certamente legata all'elemento del sovrannaturale, presente tanto quanto quello del naturale. Il termine *romance*, non a caso, viene oggi usato spesso con intenzione dispregiativa, come sinonimo di disimpegno, di esonero dalla qualità letteraria, di abbassamento di registro, d'indulgenza nei confronti dei motivi e dei contenuti improbabili e non di rado scadenti. Chi scrive in inglese ha, così, un'alternativa che chi usa l'italiano non contempla: nel definire il romanzo antico può servirsi di *novel* e *romance*, in base a una sensibilità del tutto personale. A volte, più sem-

⁷ Ian Watt, *The Rise of the Novel*, op. cit., p. 18.

⁸ Riccardo Capoferro, *Novel. La genesi del romanzo moderno nell'Inghilterra del Settecento*, Roma, Carocci, 2017. Si legga in particolare il secondo capitolo, alle pp. 67-119. In questo capitolo, Capoferro discute anche i contributi di critica letteraria sul tema, concentrandosi, soprattutto, sulle diverse impostazioni teoriche.

plicemente, le oscillazioni di dizione sono fisiologiche⁹. La scelta lessicale contiene comunque una nota semantica predominante: definire il romanzo antico *novel* ha il grande vantaggio di riannodare la linea spezzata che lo congiunge al suo epigono moderno e affermare un rapporto di continuità, mentre la preferenza per la dicitura *romance*, se da una parte può convalidare il sospetto di un giudizio di valore, dall'altra evoca, con un grado di perspicuità maggiore, le dinamiche strutturali e le atmosfere del romanzo antico, nonché la disinvoltura con cui il romanzo antico disattende spesso i rapporti logici tra le situazioni presentate.

La discussione terminologia può, tuttavia, risultare futile non solo perché pertiene al solo ambito anglofono, ma anche perché gli autori dei romanzi greci antichi per primi non si sono preoccupati di imbrigliare le loro opere dentro categorie o definizioni stringenti. Il primo tentativo di definizione risale al IX secolo quando, in alcuni testi filologici bizantini, compare l'espressione δραματικόν: questa si riferiva, però, agli aspetti dinamici della narrazione, al nocciolo drammatico impastato nello svolgimento narrativo. È l'erudito Fozio di Costantinopoli a utilizzarlo per riferirsi ai riassunti dei romanzi di Achille Tazio, Eliodoro e Antonio Diogene, autore de *Le incredibili avventure al di là di Thule* che possiamo leggere solo epitomizzato. Per quanto riguarda gli autori dei romanzi superstiti, hanno tutti adottato il registro della vaghezza: Achille Tazio si riferisce al suo lavoro come a degli ἐρωτικοί μύθοι ("racconti d'amore"), Longo Sofista parla semplicemente di γραφή ("scritto"), Eliodoro di σύνταγμα ("composizione"). È opportuno valorizzare il dato dell'imprecisione che fin da subito si associa al romanzo antico e la fluidità intrinseca alla sua natura 'de-normativizzata'. Il romanzo antico è mobile, sincretico, ibrido; è indebitato con l'epica¹⁰, l'elegia d'amore, l'epigramma erotico, la tragedia e la commedia; è un'esperienza letteraria greca, ma la genetica è meticcias,

⁹ Emblematico, per fare un esempio, il caso di Tim Whitmarsh, uno dei più autorevoli studiosi di romanzo greco, il quale predilige, nei suoi saggi, il termine *novel*, ma usa spesso anche la forma *romance*. Un altro grande studioso di narrativa greca antica e medievale, Roderick Beaton, preferisce *romance* a *novel* in quanto alcuni romanzi scritti in greco di epoca medievale sono in versi e, dunque, la dicitura *romance* risulta più prudente. Ciò nonostante, Beaton precisa che «the distinction is in any case peculiar to English and particularly inappropriate when one is dealing with Greek fiction, whether ancient or medieval, in that no Greek generic term was ever proposed for this kind of literature before the nineteenth century» (Roderick Beaton, *The Medieval Greek Romance*, New York, Routledge, 1996 [1989], p. 1).

¹⁰ Per Graverini il romanzo antico rappresenta una riscrittura in senso 'borghese' dell'epica. Si veda, più approfonditamente, Luca Graverini, "Una visione d'insieme", in L. Graverini - W. Keulen - A. Barchiesi (a cura di), *Il romanzo antico*, Roma 2006, p. 36.

con numerosi punti di contatto con la produzione romanzesca micro-asiatica, semitica e africana¹¹; l'ambientazione è fluttuante e ricopre uno spazio geografico molto ampio; la visione generale è al di là del comico e del tragico, romanzesca appunto, ma anche allegorica e, in certa misura, iniziatico-misterica¹². Se è difficile chiarire cosa sia un romanzo in assoluto, lo si può fare in relazione, ad esempio, all'epica, ed è proprio mettendo a confronto poemi omerici e romanzi antichi che Tim Whitmarsh evidenzia come l'ibridismo sia la loro cifra più autentica.

The Iliad and the Odyssey promoted a sense that 'home' was on the mainland (and its associated islands), rather than in the settlements in Anatolia, the Black Sea littoral, north Africa, southern Italy and elsewhere. A sense of endogenous Greekness, it is reasonable to assume, was required to counterbalance the migratory spirit engendered by commerce and colonisation. It is in this sense that archaic epic (at least in its dominant, Homeric form) can be said to be culturally foundational and monoglot-tic: in promoting endogamy, it seeks to reduce the attractions of cultural miscegenation. It is the contrary tendency that I am associating with the novel, which I see as constitutively hybridised and hybridising¹³.

L'emancipazione dai codici del genere letterario istituzionalizzato è, tra l'altro, un aspetto della rivoluzione letteraria ellenistica: già nella produzione euripidea, ancora pre-ellenistica ma già declinante verso la 'new wave' post-classica, le tragedie non erano tecnicamente già più tragedie (terminavano con un lieto fine), ma restavano tragedie in virtù di una manifesta rassegnazione di significato al concetto di 'tragico', in virtù di una loro amarezza di fondo, un'intenzione, tutt'altro che comica, di scuotere e disturbare, di rosicchiare le fondamenta del senso comune, di una visione condivisa del mondo. Si affermò allora una sensibilità nuova,

¹¹ «The question as to what is 'Greek' about 'Greek culture' is immensely controversial, mired as it is in nationalist (and indeed anti-nationalist) ideology. The nineteenth and early twentieth centuries' massive overinvestment in the myth of the origins of European culture has ensured that in a self-reflexive, post-colonially aware age, no one can approach ancient Greek identity from a position of ideological neutrality. Definitions of ancient Greekness are inevitably overdetermined by political considerations in the present. This situation has, of course, been compounded by Martin Bernal's *Black Athena* trilogy and its debaters (not to mention its precursors), all too often ignored»: Tim Whitmarsh, "Introduction", in Tim Whitmarsh (a cura di), *The Greek and Roman Novel*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013, p. 4. Si legga l'intero contributo alle pp. 1-24).

¹² Sull'argomento, si rimanda allo studio di Karoly Kerényi, "Il romanzo antico", in Karoly Kerényi, *Rapporto con il divino. E altri saggi*, a cura di Fabio Cicero, Milano, Bompiani, 2014, pp. 489-682.

¹³ Tim Whitmarsh, *Dirty Love: The Genealogy of the Ancient Greek Novel*, New York, Oxford University Press, 2018, p. 23.

indefinita e inquietante, di smarrimento esistenziale e sospensione epistemologica che è molto simile all'intima cadenza del *romance* e che renderebbe auspicabile l'adozione della stessa definizione per distinguere i drammi euripidei non propriamente tragici da quelli effettivamente tali. Sarebbe, inoltre, altrettanto opportuno che anche l'italiano adottasse il termine *romance* per riferirsi al romanzo greco antico, non tanto per negare la continuità del discorso romanzesco nei due momenti antico e moderno, quanto per creare un'immediata connessione tra il romanzo greco antico e la tradizione del *romance* rinascimentale, quella che, conclusasi la parabola medievale del romanzo cortese-cavalleresco, ripristina le convenzioni tardo-classiche e che Frye definiva, adottando una categoria schilleriana, «sentimentale», in contrapposizione al filone «ingenuo», meno letterario e più fiabesco, del mito «periferico» dei *folk tales*¹⁴. Il termine *romance* nasce, infatti, in epoca medievale per definire quella produzione letteraria indistintamente prosastica e poetica che rilegge la tradizione classica alla luce di un gusto aggiornato in senso avventuroso, con assegnazione della centralità alla vicenda amorosa (da cui l'accezione editoriale contemporanea del *romance* come romanzo sentimentale), spesso struggente o addirittura patetica, con frequenti ricorsi agli espedienti della peripezia e del ribaltamento di fortuna e con la tendenza ad ampi sconfinamenti nell'ambito del prodigioso, del magico e dello stregonesco. Il carattere principale del *romance* è, dunque, la sua 'inafferabilità', la complessità polisemica che fa sì che nella sua indeterminatezza definitoria¹⁵ si ri-

¹⁴ La differenza tra mito centrale e mito periferico non è di tipo strutturale, ma dipende esclusivamente dall'autorità e dalla funzione sociale svolta, oltre che dai rapporti con la tradizione: il poeta mitico rielabora e risemantizza il materiale della tradizione; il poeta fiabesco-folclorico («the fabulous writer») può in parte eludere il confronto con il passato letterario, con i modelli tradizionali (Northrop Frye, *The Secular Scripture. A Study of the Structure of Romance*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1976, p. 3 e p. 8).

¹⁵ Stanley Wells non era affatto convinto di definire *romances* i drammi della *lateness* shakespeariana proprio perché il termine *romance* «means so much that often it means nothing at all»: si veda Stanley Wells, "Shakespeare and Romance", in John Russell Brown and Bernard Harris (a cura di), *Later Shakespeare*, Stratford-upon-Avon Studies, 8, 1966, p. 49. È, invece, proprio l'indefinitezza del termine che ne legittima e ne avvalorava l'adozione.

conoscano opere tra loro molto diverse, anche scritte in lingue non romanze¹⁶: non solo la letteratura cortese-cavalleresca in lingua d’*oïl*, l’epica di Ariosto e di Tasso, le imitazioni francesi e spagnole dei romanzi greci antichi, ma anche i poemi e i racconti in versi di Chaucer o l’epica allegorica di Spenser potevano rientrare nel suo ampio spettro identificativo.

2. I romanzi greci sopravvissuti: genesi di un non genere

I romanzi greci che possiamo leggere sono tutti prodotti letterari d’età romana imperiale, ma sappiamo che esistevano antecedenti d’età ellenistica¹⁷: doveva trattarsi di una letteratura folclorica in greco nata all’interno del contesto globalizzato dei regni ellenistici che si erano formati all’indomani dell’affermazione di un potere centralizzato di tipo macedone coincidente con la restrizione dell’indipendentismo politico delle *poleis* e l’inizio di un nuovo mondo ‘connesso’, in cui la *koinè* greca fungeva da lingua franca nei vasti spazi compresi tra il Mediterraneo, la regione euroasiatica e l’Oriente più avanzato. Il primo romanzo greco, il cosiddetto romanzo di Calliroe, il più antico di quel *corpus* che ci è arrivato per tradizione diretta e che raccoglie in totale cinque testi, quei testi che Aldo Tagliabue chiama affettuosamente ‘Big

¹⁶ *Romance* è un termine risalente al XIII secolo, derivato dalla locuzione latina *Romanice loqui*, ossia “parlare in lingua volgare”. L’etimo rimanda alla ‘romanità’ e alla sua discendenza romanza. Da qui, anche l’aggettivo ‘romantico’. Nel Medioevo termini come *enromancier* o *romançar* significavano propriamente “tradurre in vernacolo neo-latino”, in contrapposizione al latino, la lingua colta. Il prodotto di questa composizione era definito romanzo (*roman, romanz, romance*). Benché nato come oggetto letterario contrapposto alle produzioni erudite e fruito da un pubblico molto ampio, il *romance* non può essere considerato solo come fenomeno della cultura popolare, perché in esso convergono tradizioni letterarie diverse e numerosi elementi propri di quella che, chissà impropriamente, definiremmo alta letteratura.

¹⁷ Lavagnini, uno dei primi studiosi ad affrontare a questione della genetica del romanzo antico, dopo lo studio ‘giovane’ del 1921 e il secondo del 1950, nel 1985 ritorna sul primo tema della sua ricerca e con piglio deciso e maturo scrive: «anche per me le origini del romanzo greco sono da porre nell’età alessandrina. Aveva supposto il Rohde che il romanzo fosse nato nel II secolo dopo Cristo dall’incontro dei temi erotici trattati nella elegia alessandrina colla seconda sofistica. Toccò a me constatare che la sua tesi era di fatto caduta perché le pubblicazioni papiracee degli ultimi anni (da me poi raccolte negli *Eroticorum Graecorum Fragmenta Papyracea*, Lipsia 1922), a partire dai frammenti del romanzo di Nino, ci assicuravano che il romanzo esisteva già in età alessandrina, e di formulare una nuova ipotesi sulle probabili origini del romanzo che si sarebbe sviluppato nello schema narrativo offerto dalla storiografia locale»: si veda Bruno Lavagnini, “Ancora sul romanzo greco”, in *Annali della Scuola Superiore di Pisa*, 15, 1985, pp. 69-80.

Five¹⁸, è cronologicamente collocabile intorno alla metà del I secolo d. C.¹⁹. La vicenda del romanzo di Calliroe, primo in senso diacronico del patrimonio sopravvissuto, è ambientata a Siracusa, tra la fine del V e l'inizio del IV secolo a. C., una stima che riusciamo a fare grazie alla preoccupazione di storicizzare che l'autore mostra e che non è condivisa dagli altri romanzieri greci di cui leggiamo le opere²⁰. I protagonisti sono due giovani di nome Cherea e Calliroe: sono entrambi belli di una bellezza 'divina', i più belli dell'intera Sicilia²¹. I due si innamorano al primo sguardo e, nonostante la discordia politica tra le famiglie, riescono a sposarsi quasi subito, ma un tranello ordito da un vecchio pretendente di lei mette in crisi la coppia e ispira in Cherea, il marito, un sentimento di gelosia talmente furente da indurlo a calciare violentemente la moglie che, perdendo i sensi, viene creduta morta. Calliroe si riprende,

¹⁸ «The ancient Greek novel is a challenging genre to reconstruct for two main reasons: the lack in antiquity of a word for the novel and the scanty number of fully preserved texts [...] which I henceforth identify collectively as the 'Big Five'» (Aldo Tagliabue, *Xenophon's Ephesiaca: A Paraliterary Love-Story from the Ancient World*, Groningen, Barkhuis, 2017, p. 1).

¹⁹ Sarebbe interessante approfondire i rapporti tra romanzo greco e tragedia ellenistica. Benché si ritenga comunemente che la tragedia antica termini con Euripide, oggi importanti studi (due in particolare, quello di Agnieszka Kotlińska-Toma e di Matthew Wright) hanno dimostrato che il genere continuò a essere praticato anche durante l'Ellenismo, mettendo in scena drammi di tema non solo storico o mitologico, ma anche biblico. I testi conservati, spesso adespoti e privi di titolo, ci permettono di ricavare informazioni comunque sufficienti per ricostruirne i caratteri principali: la connessione con i saperi eclettici e i nuovi culti; l'intento universalistico ed ellenizzante; la vocazione all'intrattenimento; l'influenza esercitata nello sviluppo di altri generi quali la commedia, il mimo, la tragedia romana e appunto il romanzo greco, il cui embrione – in base a questi argomenti – deve ritenersi senza dubbio coevo, cronologicamente collocabile intorno al IV secolo a. C. (si vedano: Agnieszka Kotlińska-Toma, *Hellenistic Tragedy, Texts, Translations and a Critical Survey. Bloomsbury Classical Studies Monographs*, London, Bloomsbury, 2015; Matthew Wright, *The Lost Plays of Greek Tragedy. Neglected Authors*, London, Bloomsbury Academic, 2016).

²⁰ Nel romanzo greco non troviamo mai riferimenti cronologici precisi: l'inserimento di una datazione non fa parte delle sue possibilità narrative e le vicende sono sempre collocate in un tempo idealizzato, privo di legami con episodi storici. In Caritone – ed è la sola eccezione – riusciamo, però, a estrapolare dal testo delle coordinate che ci permettono di ipotizzare una sua collocazione storica. Sulla questione della 'storicizzazione' del romanzo scritto da Caritone si veda più puntualmente Richard Hunter, "History and Historicity in Chariton", in ANRWII 34, 2, 1994, pp. 1055-1086.

²¹ La bellezza di Calliroe, ben più di quella di Cherea, è un elemento sottolineato innumerevoli volte all'interno del romanzo e non è possibile renderne conto in modo esaustivo. Segnalo solo alcuni passi: in I.2, Caritone scrive che Calliroe possedeva una bellezza non umana, ma divina e propria non di una divinità minore come una Ninfa, ma di Afrodite in persona («ἦν γὰρ τὸ κάλλος οὐκ ἀνθρώπινον ἀλλὰ θεῖον, οὐδὲ Νηρηίδος ἢ Νύμφης τῶν ὀρειῶν ἀλλ' αὐτῆς Ἀφροδίτης»); in II.2, quando, a Mileto, le schiave di Dionisio la spogliano per lavarla, restano abbagliate dalla bellezza del suo corpo nudo quasi si trovassero di fronte all'apparizione di una dea («εἰσελθοῦσαν δὲ ἤλειψάν τε καὶ ἀπέσμηξαν ἐπιμελῶς καὶ μᾶλλον ἀποδυσσαμένης κατεπλάγησαν: ὥστε ἐνδεδυμένης αὐτῆς θαυμάζουσαι τὸ πρόσωπον θεῖον πρόσωπον ἔδοξαν ἰδοῦσαι»). In II.VI.1, Dionisio dice di essere convinto che neanche Elena di Sparta fosse stata bella quanto lei («οὐδὲ γὰρ τὴν Ἑλένην εὐμορφον οὕτως ὑπολαμβάνω γεγόνειν»), affermazione che ci restituisce la misura della percezione amplificata della bellezza della protagonista femminile del romanzo.

anche se troppo tardi: già sepolta, viene rapita dai pirati giunti a depredare la sua tomba. Ridotta in schiavitù, viene comprata a un talento, cifra davvero irrisoria, e finisce a Mileto, nella Jonia, in casa di un ricco vedovo di nome Dionisio che, vedendola, s'innamora follemente di lei e vuole ardentemente sposarla. A Mileto Calliroe scopre di aspettare un bambino da due mesi e, consigliata dalla schiava di Dionisio nel frattempo divenuta sua intima (ma doppiogiochista) confidente, dopo una travagliata riflessione²², decide di sposare Dionisio e di far credere a quest'ultimo di essere incinta di un figlio suo. Anche Cherea, che nel frattempo ha scoperto che la moglie è ancora viva²³, viene ridotto in schiavitù insieme a un amico di nome Policarmo. Condannati alla crocifissione in seguito a un tentativo non riuscito di fuga²⁴, Policarmo attribuisce le responsabilità della loro sventura a Calliroe e, udito da un ufficiale di Mitridate, prefetto della Caria, viene condotto da quest'ultimo in modo da essere interrogato sulla misteriosa figura femminile citata. Mitridate, venuto a conoscenza della vicenda coniugale di Calliroe e Cherea, intercede presso il Gran Re di Persia Artaserse, chiamato a giudicare: apparentemente il prefetto della Caria vuole sostenere le ragioni di Cherea, il primo marito, contro quelle di Dionisio, il secondo, ma in verità agisce perché anche lui è innamorato di Calliroe. Solo dopo aver preso parte in modo rocambolesco al conflitto tra Egizi e Persiani e aver restituito al re Artaserse la legittima moglie Statira e la sua corte, di cui fa parte anche Calliroe, Cherea può ricongiungersi con la moglie e tornare, insieme a lei (ma non al loro bambino), nella natia Siracusa.

²² In II.VIII.7, Caritone rappresenta la disperazione di Calliroe di fronte alla scoperta della gravidanza: l'eroina, infatti, si percuote il ventre con violenza e si chiede se abbia senso mettere al mondo un figlio in condizioni di schiavitù. In seguito si mostra affranta per i pettegolezzi che potrebbero accompagnare la notizia della gravidanza: Calliroe teme, infatti, che qualcuno possa pensare che il bambino sia figlio di uno dei predoni (II.IX.2). Dopo aver considerato di abortire, Calliroe si paragona a Medea e si chiede se una madre può mai uccidere un figlio senza raggiungere in barbarie e ferocia il gesto infanticida dell'eroina mitologica (II.IX.2). La decisione di portare avanti la gravidanza arriva a seguito di una delibera con tanto di votazione: Calliroe preferirebbe non partorire, perché non vorrebbe concedersi a un altro uomo (Dionisio, al quale è costretta a far credere di aver concepito con lui un figlio) e, dunque, vota contro, ma sia il bambino sia Cherea, che l'ha raggiunta in sogno, votano a favore della nascita (II.XI).

²³ La scoperta avviene grazie al ritrovamento del tesoro. Giunto in Jonia insieme a Policarmo, Cherea si ritrova di fronte al ritratto di Calliroe che Dionisio aveva commissionato come offerta votiva da destinare a un tempio di Afrodite e lì scopre che la moglie è andata in sposa a un altro uomo, il signore di quelle terre (III.V.3).

²⁴ La responsabilità è di alcuni prigionieri, chiusi nella stessa stanzetta in cui sono confinati Cherea e Policarmo: una notte tagliano le catene e sgozzano il custode, tentando, poi, un'infruttuosa fuga (IV.II.5).

Il secondo romanzo del *corpus*, in senso diacronico, è quello di Senofonte di Efeso noto con il titolo ricavato dai nomi dei due protagonisti: *Abrocome ed Anzia*. Scritto tra seconda metà del I secolo e primi decenni del II secolo, lo leggiamo suddiviso in cinque libri, nonostante la Suda dedichi una voce succinta a un Senofonte di Efeso, autore delle *Storie efesie* in dieci libri: il romanzo che la tradizione ci ha consegnato è, probabilmente, un'epitome di un'opera in origine più corposa. Il romanzo prende avvio dall'innamoramento 'fulmineo' e reciproco di due giovani di straordinaria bellezza, incontratisi durante una festa nel tempio di Artemide²⁵ ad Efeso, in quello stesso tempio in cui, nel romanzo di Apollonio, il re di Tiro ritroverà sua moglie. La passione è incontenibile²⁶ e, sopraffatti dall'*ægritudo amoris*²⁷, i due giovani interrogano un oracolo che preconizza in modo criptico una serie di disavventure che, puntualmente, si verifica, nonostante i genitori, all'indomani del matrimonio dei figli, li facciano partire di tutta fretta per un viaggio, nella speranza che questo possa tenerli al riparo dall'attuarsi della profezia. A Rodi, la prima tappa, i due sposi sono catturati da una banda di pirati e trasferiti a Tiro: Abrocome, lo sposo, viene insidiato dalla figlia del capobanda che, respinta, lo accusa provocandone l'incarcerazione. Parallelamente alla disavventura del marito, la moglie Anzia viene promessa in sposa a un capraio che disattende l'ordine ricevuto di ucciderla: dalla Siria dove aveva seguito Mantò, la figlia del capobanda dei pirati che aveva tentato di sedurre suo marito, arriva a Tarso, dove un uomo insiste per sposarla. Per fuggire alle nozze imposte, la giovane, che ha promesso fedeltà al marito e preferisce morire piuttosto

²⁵ L'amore è il risultato di un intervento punitivo di Eros che intende, così, castigare la superbia del giovane: Abrocome, infatti, non riteneva possibile l'esistenza di qualcuno alla sua altezza, in grado di farlo innamorare. In I.II, Senofonte efesio scrive che è proprio l'ira del dio 'offeso' dallo snobismo del giovane a determinare l'innamoramento tra i due protagonisti: «μηνίει πρὸς ταῦτα ὁ Ἔρως: φιλόνεικος γὰρ ὁ θεὸς καὶ ὑπερηφάνοις ἀπαραίτητος: ἐζήτει δὲ τέχνην κατὰ τοῦ μειρακίου: καὶ γὰρ καὶ τῷ θεῷ δυσάλωτος ἐφαίνετο. Ἐξοπλίσας οὖν ἑαυτὸν καὶ πᾶσαν δύναμιν ἐρωτικῶν φαρμάκων περιβαλόμενος ἐστράτευεν ἐφ' Ἀβροκόμην». Sempre l'amore, come esplicitato più avanti, è di conseguenza concepito come una cura per il narcisismo, tanto che Abrocome, riconoscendo nell'oggetto d'amore un valore superiore al proprio, riconosce anche l'autorità del dio: «καὶ φαίνεται τις ἤδη καλλίων ἐμοῦ καὶ θεὸν Ἔρωτα καλῶ» (I.IV).

²⁶ L'aggettivo precisamente usato, in I.III, è ἀκατάσχετος, formato da α privativo e κατέχω, che in greco significa "trattenere". L'amore, concepito come potenza inarginabile, è un nucleo tematico fondamentale del romanzo greco: l'eccesso, il valore negativo per antonomasia nell'assiologia greca, è ora investito di una significazione positiva, ma solo se all'interno dell'universo 'regolato' del matrimonio, della reciprocità e della corrispondenza degli intenti affettivi dei coniugi.

²⁷ La malattia d'amore che riduce i giovani a consunzione è un elemento presente anche nel romanzo di Callioe ed è una costante, un *topos*, del romanzo greco. Consuma, soprattutto, i protagonisti maschili, venuti a contatto e innamoratisi della bellissima eroina.

che tradire il suo voto, ingerisce del veleno che, in realtà, è solo sonnifero: creduta morta, viene sepolta e poi catturata dai briganti che ne violano la tomba per deprenderle il corredo²⁸. La vicenda prosegue, replicando sempre il medesimo schema: Anzia peregrina e, ovunque capiti, fa innamorare qualcuno di lei. Il ricongiungimento con il marito avviene dopo innumerevoli peripezie e in modo del tutto casuale. La trama di questo secondo romanzo del *corpus* appare particolarmente meccanica, quasi sfinente: un ruolo fondamentale, nei momenti di svolta, è giocato dalle divinità, potenze superiori che pilotano il destino e ne manipolano il corso²⁹, manifestandosi spesso attraverso vaticini, prodigi, irruzioni oniriche³⁰.

Il terzo romanzo della tradizione, conosciuto con il titolo di *Leucippe e Clitofonte*, è opera di Achille Tazio, un autore di Alessandria che lo avrebbe scritto nella seconda metà del II secolo: il testo comincia con una cornice, l'incontro tra l'autore e Clitofonte, un giovane proveniente dalla fenicia Tiro insieme protagonista e narratore della vicenda³¹. Questi ripercorre la sua storia d'amore con la cugina Leucippe³², in fuga da Bisanzio a causa della guerra. L'innamoramento, avvenuto per una vera e propria folgorazione, è preannunciato da un incubo terribile – si noti, di nuovo, come già nelle *Efesiache*, la funzione terrificata e premonitrice dell'irruzione onirica, sempre ansiogena e destabilizzante – in cui la parte inferiore del corpo di Clitofonte è legata a quella della giovane cui il padre l'aveva in un primo momento promesso:

²⁸ L'episodio suggerisce un parallelismo con *Romeo and Juliet*. Le *Efesiache*, però, non furono stampate prima del 1726 e non era, come vedremo, tra i romanzi accessibili in traduzione a Shakespeare. Su come le fonti utilizzate da Shakespeare per la composizione della tragedia potessero essere state indebitate con il romanzo si veda la sempre preziosa Carol Gesner, *Shakespeare and the Greek Romance*, op. cit., pp. 62-64.

²⁹ Le divinità più rappresentate sono Afrodite, Artemide, Eros, Pan, Dioniso e, più raramente, Apollo (nelle *Efesiache* e nelle *Etiopiche*), tutte, in qualche misura, afferenti all'ambito amoroso: i romanzi greci sono, in fondo, dei romanzi d'amore. Oltre alla Τύχη, divinizzazione della fortuna, la più potente fra tutte le entità sovraumane, trovano spazio anche i δαίμονες e le forme ellenizzate di divinità orientali. I culti misterici di derivazione levantina ebbero grandissima diffusione in epoca ellenistica. Per approfondire la questione delle divinità nel romanzo greco, lo studio maggiore è ancora oggi quello di Michael Alperowitz *Das Wirken und Walten der Götter im griechischen Roman*, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1992.

³⁰ Il sogno è spesso premonitorio e inquietante: ad esempio, viene raccontato nel primo libro che, a Rodi, a seguito di un cambio di vento, Abrocome sogna una donna di enormi proporzioni, quasi una 'gigantessa', che dà fuoco alla loro nave, permettendo solo a lui e ad Anzia di salvarsi a nuoto. Il sogno segnala un cambio di fortuna, l'inizio del capovolgimento inatteso di una sorte che, in principio, sembrava benigna.

³¹ Il narratore omodiegetico è un *unicum* di questo filone letterario.

³² I due condividono, a rigore, solo il nonno paterno: Leucippe è, infatti, figlia di Sostrato, fratellastro del padre di Clitofonte.

sui due giovani incombe una gigantessa dal volto feroce e deforme con serpenti al posto dei capelli che, con un colpo di falce, separa la coppia. L'insorgere dell'innamoramento, che Clitofonte avrebbe sperimentato il giorno dopo aver fatto quel sogno, è concepita come una rottura, una rivoluzione: il giovane, una volta innamorato, si pente, infatti, di aver precedentemente motteggiato un cugino sofferente per amore, cerca un modello di comportamento nel mito, chiede l'aiuto di un servo. Corteggiata e conquistata finalmente Leucippe, Clitofonte si confronta con la contrarietà della famiglia al loro amore: sorpreso dalla madre di lei mentre scambia effusioni con la figlia, i due innamorati decidono d'imbarcarsi fuggire ad Alessandria; ecco, allora, che una tempesta li getta naufraghi nei lidi egiziani dove finiscono nelle grinfie di una banda di predoni. Dopo una prima morte apparente di Leucippe, la coppia riesce ad approdare ad Alessandria dove un pretendente della ragazza organizza un rapimento cui segue una seconda cattura da parte dei pirati e un brutale (fittizio) assassinio: Clitofonte assiste impotente all'uccisione della sua amata, decapitata e gettata in mare (a una prima morte apparente segue, dunque, una seconda). Il dolore provocato dall'evento lo prostra a tal punto da spingerlo a tentare il suicidio ma viene a scoprire che un'altra donna è morta al posto di Leucippe. Prima che ciò avvenga, il ragazzo viene sedotto da Melite, un'affascinante e danarosa vedova di Efeso che gli estorce la promessa di sposarla. L'intreccio, a questo punto della storia, si sbrogliava in modo simmetrico: il marito che Melite credeva morto in un naufragio torna sano e salvo a casa e, dopo le prime accuse d'adulterio rivolte alla moglie, si convince che lei gli è stata fedele. Anche Leucippe, che a sua volta era stata insidiata dal marito di Melite, riesce a dimostrare la propria fedeltà a Clitofonte e a riunirsi, infine, con lui: il romanzo si chiude con la gratificazione delle nozze celebrate come compimento supremo di un amore consolidato e 'convalidato' da numerose prove. Scritto con una certa agilità acrobatica, tra citazioni colte, descrizioni calligrafiche e digressioni saggistiche, il romanzo di Achille Tazio cela dietro l'apparente semplicità di una lingua piana una finissima preparazione retorica e la conoscenza profonda di tutta la tradizione letteraria greca precedente rielaborata attraverso il filtro di calcolata *sprezzatura*, di una studiata 'sciatteria' stilistica.

3. Struttura modulare del romanzo greco: la ripetizione come caratteristica narrativa

La scelta di ripercorrere le sinossi di questi tre romanzi non vuole essere pedante, bensì rispondere a un preciso calcolo. Solo scorrendo rapidamente le loro trame, si coglie un carattere fondamentale del romanzo greco antico: la sua estrema ripetitività. La caratteristica estetico-strutturale più significativa del romanzo greco è la sua stilizzazione modulare³³. Non codificato ufficialmente, il romanzo greco codificato lo è *de facto*, perché costruito incastrando dei moduli che si ripetono, *patterns* come elementi minimi da combinare e ricombinare: questi moduli ad incastro sono il *coup de foudre* da parte di due giovani dotati di una bellezza quasi divina³⁴; il motivo della tempesta e il conseguente naufragio, il rapimento da parte di onnipresenti pirati³⁵; la prigionia che devono scontare i protagonisti; l'insidia del coniuge da parte dei rivali in amore; la morte apparente; l'agnizione; il ricongiungimento finale, dopo estenuanti peripezie, degli affetti separati.

Nel romanzo di Calliroe, in *Anzia e Abrocome* e in *Clitofonte e Leucippe*, il *topos* dell'innamoramento istantaneo e prepotente assume il carattere di un'infrazione: nel primo caso, perché i due giovani appartengono a due famiglie rivali³⁶; nel secondo, perché Abrocome è un'evoluzione del personaggio di mitologico di Ippolito o di Narciso, figure maschili disgu-

³³ Nel suo celebre studio sul *romance*, Northrop Frye (*The Secular Scripture: A Study of the Structure of Romance*, op. cit., p. 44) stabilisce un parallelo tra *romance* e il genere per eccellenza della letteratura popolare, quello poliziesco: «in the general area of romance we find highly stylized patterns like detective stories, which are so conventionalized as to resemble games».

³⁴ L'insorgere improvviso e violento dell'amore apparteneva alla topica dell'epigramma alessandrino e godeva di una tradizione lunghissima. Nel romanzo di Calliroe e nelle *Efesiache*, l'innamoramento è simultaneo; nell'opera di Achille Tazio prima s'innamora Clitofonte e, solo poi, in seguito a corteggiamento e gradualmente, Leucippe. Nel romanzo greco, l'innamoramento, in ogni caso, scaturisce dallo sguardo e dalla contemplazione della bellezza dell'altro: il *topos*, escluso l'elemento della reciprocità, viene notoriamente ripreso e sviluppato anche dalla poesia stilnovista. Per approfondire, tra i contributi più recenti, segnalo Simon Goldhill, "The Erotic Experience of Looking: Cultural Conflict and the Gaze in Empire Culture", in Martha Craven Nussbaum–Juha Sihvola (a cura di), *The Sleep of Reason: Erotic Experience and Sexual Ethics in Ancient Greece and Rome*, Chicago and London, University of Chicago Press, 2002, pp. 374-99.

³⁵ I pirati assolvono il compito di rivitalizzare il *plot*, riattizzare l'energia narrativa, accendere nuovi focolai d'avventura: nel romanzo greco, le possibilità esperienziali sono esasperate e i pirati si configurano, dunque, come detonatori d'azione.

³⁶ In un primo momento, Aristone cerca di dissuadere il figlio Cherea dal tentativo di fare di Calliroe sua moglie, dicendosi sicuro del fatto che Ermocrate, padre di Calliroe, non avrebbe mai acconsentito all'unione. È in seguito a un'assemblea popolare che Ermocrate accondiscende al matrimonio: dal momento, infatti, che Cherea languiva e si consumava per il mal d'amore, il popolo richiese a gran voce che venisse salvato da morte certa. La facilità con cui viene raggiunto l'accordo scatena l'ira dei pretendenti rifiutati nonostante i numerosi agoni affrontati ed è proprio questo rancore a spingerli a spingerli a escogitare il primo (fallimentare) tranello volto a infrangere l'armonia della coppia.

state dall'amore e per questo punite³⁷; nel terzo, perché Clitofonte è promesso sposo di un'altra donna. A una nucleo primitivo folclorico che segue un andamento tripartito – sul piano individuale, quello del desiderio, della ricerca e dell'appagamento; sul piano naturale, quello della vita, della morte e del ritorno alla vita attraverso la riproduzione³⁸ – si sovrappone una 'compressione' formale che è prodotto dei tempi: la letteratura mostra i segni della sua lunga storia e ha bisogno di ripensare se stessa attraverso un riuso della tradizione apparentemente votato all'*entertainment* delle *élite*³⁹, ma più profondamente ricettivo nei confronti dell'acuminarsi di nuove urgenze sociali ed esistenziali. Il *romance* è conflittuale perché al *topos* della separazione degli amanti, da cui muove l'intreccio più complesso, si legano allo stesso modo una manifestazione di nostalgia e l'articolazione di desideri nuovi che si sovrappongono a quello primario, disegnando una virtuale rete centrifuga: strutturalmente, benché la costruzione narrativa sia spesso schematica e simmetrica nelle risoluzioni dell'intreccio, è evidente una mancanza di compattezza, il gusto digressivo, il rifiuto della concentrazione e tutto – personaggi e dinamiche narrative – sembra inclinare per un *escapism* di fondo, una poetica dell'eranza e del pellegrinaggio in un mondo *in fieri*, sottoposto ad un'abnorme e stordente dilatazione delle possibilità esperenziali. Il *romance* greco diviene, in questa prospettiva, il luogo dell'*a-polis* per eccellenza, l'archiviazione dell'esperienza d'identificazione di momento letterario e momento civile: nel nuovo assetto globalizzato al cittadino s'è sostituito il suddito, al-

³⁷ In I.I, Abrocome viene descritto come dotato di una bellezza talmente superiore da farlo sembrare un dio; tuttavia, è talmente superbo da ritenere tutto ciò che lo circonda indegno di lui: ripudia l'amore e si fa beffe di Eros, non ritenendolo neppure un dio.

³⁸ Il ritorno alla vita rappresentato dal risveglio successivo a uno stato di sonno simile alla morte, la cosiddetta morte apparente, è un *topos* che il romanzo greco condivide con leggende, appartenenti a più tradizioni folcloriche, che 'ritualizzano' i cicli dell'esistenza biologica, dalla nascita alla generazione come reazione all'inevitabile destino di disfacimento fisico e di morte.

³⁹ È oggi opinione comune, fondata su evidenze anche materiali (*in primis*, il pregio di alcuni papiri), che, nonostante le difficoltà nell'individuare il ceto di provenienza degli autori greci, i romanzi fossero prodotti da e per le *élite*: a tal proposito, si veda il contributo di di Ewen Lyall Bowie, "The Readership of Greek Novels in the Ancient World", in James Tatum (a cura di), *The Search for the Ancient Novel*, Baltimore and London, Johns Hopkins University Press, 1994, pp. 435-59. Di altro avviso è Guglielmo Cavallo, che legge il romanzo greco-latino come fenomeno letterario di consumo destinato alle classi popolari: Guglielmo Cavallo, "Veicoli materiali della letteratura di consumo. Maniere di scrivere e maniere di leggere", in Oronzo Pecere–Antonio Stramaglia (a cura di), *Le letteratura di consumo nel mondo greco-latino. Atti del Convegno internazionale Cassino, 14-17 settembre 1994*, Università degli Studi di Cassino, pp. 13-46. È improbabile, tuttavia, data la stratificazione di occasioni di appagamento, la densità del groviglio intertestuale, le suggestioni estetiche e filosofiche, che il romanzo greco si rivolgesse solo ai ceti con gli strumenti di lettura meno affinati. È possibile, invece, che, come già il teatro, anche il genere romanzesco si rivolgesse a un pubblico diversificato.

l'animale politico l'individuo, e il dato della distinzione – e del conseguente disadattamento – dei personaggi all'interno di una base sociale omogeneizzata emerge anche dal tratto della loro stupefacente bellezza e dal rango elevato⁴⁰. Se si volesse, dunque, leggere il *romance* come fosse un *Bildungsroman*, sarebbe sufficiente osservare come i due innamorati, costretti a separarsi e stremati da una teoria infinita di prove, prima che alla ricerca dell'altro, vadano alla ricerca di se stessi, di una conquista identitaria solida in un mondo percepito ora come vastissimo, una conquista identitaria che passa, certamente – e lì risiede il carattere d'iniziazione che il romanzo rivela – da un processo di 'dis-identificazione' rispetto alla famiglia di origine. Inoltre, la sfiducia nella possibilità di un'identificazione con quello che prima rappresentava la *polis*, superata dalla ridefinizione dell'esercizio amministrativo in senso centralizzato e globale, affiora nella presenza massiccia dell'elemento magico, favolistico, prodigioso, spesso miracoloso e nella spinta motrice del fato, imperscrutabile, mai provvidenzialistico o edificante nel suo progetto al negativo: surrogato dell'autorità civile, l'arbitrio del caso è, in un certo senso, una forma di assolutizzazione dell'irrazionale, di vicario inafferrabile della legge. Il romanzo greco è anche un romanzo sul potere o, meglio, sulla sua incertezza e sulla sua assenza. Se oggi la sua celebre lettura bachtiniana è considerata superata⁴¹ è soprattutto per questo, perché il critico sovietico non ha tenuto sufficientemente conto del peso antropologico in un'analisi condotta in senso quasi esclusivamente narratologico. Sballottati per lungo tempo da un luogo all'altro, secondo percorsi geograficamente arditissimi, nella lettura di Bachtin, i due amanti separati non evolvono, restano figure 'unidimensionali' e piatte come icone bizantine senza volumetria né plasticità: è questo senz'altro vero, ma il graffio che il tempo e lo spazio non incidono nei protagonisti è, in realtà, un presupposto antropologicamente scorretto, perché il soggettivismo adottato come prisma è inapplicabile in un contesto come quello

⁴⁰ Elementi inconcepibili come separati, secondo la visione tradizionalmente classica (e, successivamente, anche medievale) della compenetrazione tra nobiltà di lignaggio, levatura morale e bellezza fisica.

⁴¹ Particolarmente critico è lo studioso David Konstan, una delle massime autorità in questo campo di studi, che contesta a Bachtin il suo fraintendimento del peso del tempo: «in this respect, and the contrary of the thesis advanced by Bakhtin, time is the very essence of the Greek novels. It is precisely the element of duration that engenders the love specific to the hero and the heroine» (David Konstan, *Sexual Symmetry. Love in the Ancient Novel and Related Genres*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 1994, p. 47). Secondo Konstan, i veri temi del romanzo greco sono appunto la perseveranza dell'amore e la preservazione di questo ultimo dall'azione rapace del tempo.

greco, dove per processo di ricerca identitaria si può solo intendere una tensione verso il riposizionamento sociale, il passaggio dalla condizione di figli, di membri di una famiglia subita, a quella di agenti di un progetto matrimoniale e familiare nuovo, consapevolmente attuato. Il tempo non muta la psiche dei personaggi né il modo in cui essi si percepiscono, ma muta come gli stessi vengono percepiti all'interno della società e la definizione identitaria si ricalibra sulla base di questa nuova collocazione civile.

4. Cosmopolitismo, erranza e alterità: dilatazione geografica e perdita identitaria

In quanto prodotto di un mondo nuovo, politicamente avverso al particolarismo e incardinato sul sincretismo e la multietnicità, il romanzo antico segna un trapasso fondamentale: l'incontro con l'alterità e la conseguente ridefinizione del *topos* della contrapposizione tra Greci e barbari in nome di un'idea di grecità non più fondata sull'appartenenza etnica, ma sull'adesione a un sistema di valori, di un progetto educativo. La graduale diffusione prima del potere militare ellenistico e poi di quello romano nell'Italia meridionale e isolana, in Nord Africa, in area balcanica e nel Vicino Oriente aveva ridisegnato i confini, introdotto nuove gerarchie amministrative e determinato un processo d'integrazione tra popoli diversi inevitabilmente sfociato in una revisione del concetto di 'straniero'. Gli stessi autori dei romanzi greci provengono da aree marginali, non etnicamente greche, dell'impero: Caritone da Afrodizia, nella Caria, oggi parte sudorientale della Turchia; Senofonte è chiamato 'efesio' perché il suo racconto romanzesco comincia e termina a Efeso, nella Turchia sudoccidentale. Eliodoro, l'autore delle *Etiopiche*, è fenicio di Emesa, oggi in Siria. Lo spazio con cui si misurano i personaggi dei loro romanzi è un circuito allargato, un orizzonte dispiegato e comprensivo di regioni etnicamente composite ma unificate dal collante della lingua greca, il cui uso è condiviso. L'aspetto, senza dubbio, più interessante da osservare è come il criterio di individuazione del barbaro sia ancora quello linguistico ed è proprio la lingua l'elemento che permette una redistribuzione dell'appartenenza greca: Caritone, nel suo testo, opera certamente una distinzione tra la madrepatria (Siracusa) e la regione straniera della Ionia⁴², ma senza attribuire a

⁴² Il luogo in cui i pirati portano Calliroe dopo averla rapita: è proprio in Ionia che l'eroina viene venduta a quello che sarebbe diventato il suo secondo marito, Dioniso.

quest'ultima il tratto della barbarie, in quanto terra di lingua greca; i barbari, nel romanzo di Calliroe, sono sempre e solo i Persiani, poiché incapaci di articolare in greco. Clitofonte, protagonista del romanzo di Achille Tazio, si definisce 'fenicio', ma potrebbe trattarsi in un'uguale misura di un discendente di una famiglia greca di Tiro, del figlio di una famiglia mista (greco-fenicia) o di un fenicio originario, di qualcuno che, comunque, parla in greco e, dunque, greco a tutti gli effetti⁴³. Il romanzo è, quindi, sì l'espressione di una visione politica aggregante e cosmopolitica ma è, allo stesso tempo, almeno nella sua prima fase, pervaso da un ellenocentrismo di fondo, dall'esaltazione, all'interno del contesto globalizzato, di un modo di guardare all'esistenza sostanzialmente inclusivo, ma anche mediato dai codici della grecità. L'assenza di coordinate storiche, la sospensione di ogni vicenda romanzesca al di sopra di una diacronia rintracciabile sembra manifestazione della resistenza ad accogliere, della Grecia, la china e lo scacco, la fine dell'età dello splendore: benché tutti i romanzi siano stati scritti in epoca di egemonia militare romana, non v'è in nessuno di loro traccia di romanità, se non attraverso riflessi di pratiche romane, come nell'episodio della crocifissione di Terone, nel romanzo di Calliroe. L'universo dei romanzi greci è uno spazio idealizzato, vasto e 'conoscibile' nella sua totalità, ma è un universo fittizio, uno spazio di fantasia, fondato su un'idea di grecità che sopravvive sul piano culturale, ma non è più attuabile su quello politico-militare: ogni luogo appare, così, intercambiabile, proiezione esterna di un'oscillazione interna, di un'intima confusione, di un senso di spaesamento. La centralità del tema del viaggio e della ricerca, il peso che assume la nostalgia, la mancanza per ciò che si è perso e che si vuole recuperare – la propria casa, la propria condizione libera, il proprio amore, una più generale stabilità affettiva ed esistenziale – proietta un sentimento identitario, l'impossibilità di riconoscersi in questa nuova flessione geo-politica. La coppia di innamorati incarna e fonda un modello di perfezione, si distingue e si isola, è un fortino di 'illibata' grecità in un contesto non solo, come si è osservato precedentemente, a-politico, ma anche post-politico. L'importanza concessa al matrimonio non dev'essere interpretata solo come l'accoglimento di una mutata sensibilità nelle meccaniche degli affetti e di una simmetrizzazione tra componente maschile e componente femminile,

⁴³ Per approfondire il tema dell'identità culturale di autori e personaggi, si legga Susan Stephens, "Cultural Identity", in Tim Whitmarsh (a cura di), *The Cambridge Companion to the Greek and Roman Novel*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008, pp. 56-70.

ma anche secondo l'urgenza di reperire nuovi strumenti di indagine storico-politica, nuove modalità di adattamento a una mutazione socio-antropologica avvenuta.

5. Verificare l'amore: la riscrittura del protocollo erotico

In questa prospettiva, il quarto romanzo del *corpus*, pur inserendosi nella topica romanzesca, apparentemente non aderisce alla poetica del 'gioco del mondo' e dell'erranza, né tantomeno alla rivisitazione narrativa del *νόστος* epico, ma testimonia un tentativo di rinnovamento e di gestione autonoma ed originale del materiale modulare: si tratta di *Dafni e Cloe* di Longo Sofista, una declinazione bucolica in quattro libri del filone, in cui la narrazione è esclusivamente ambientata a Mitilene, sull'isola Lesbo. Sulle origini dell'autore, che ha scritto l'opera in un periodo compreso tra II e III secolo, si è a lungo discusso: un autoschediasma lo vorrebbe lesbio, perché lesbio è il *setting* del romanzo, ma pare che, in verità, l'identità di Longo Sofista fosse romana (un romano coltissimo e perfettamente bilingue) o, perlomeno, quella di un liberto greco residente a Roma⁴⁴.

Dafni e Cloe epura l'elemento del viaggio e si profonda in un idillio pastorale che segue l'andamento dei cicli delle stagioni, in cui la natura è vista esclusivamente come benefica e al selvatico è concesso pochissimo spazio, all'interno di una concezione della bestialità come ambito in sostanza distante e inoffensivo, se non per l'eccezione rappresentata dal personaggio di Dorcone che incarna una ferinità tanto minacciosa quanto, comunque, velocemente arginata. Se, anche in questo romanzo, ritroviamo una coppia eterosessuale, l'eroe e l'eroina simmetrici e complementari, diversamente dagli altri testi, l'amore non nasce al primo incontro, ma affiora dopo anni e anni di reciproca conoscenza e frequentazione: Dafni e Cloe sono due trovatelli abbandonati dai genitori in campagna e adottati ciascuno da un pastore. Fin da subito è chiaro, però, che la loro origine non può essere campagnola, perché la straordinaria bellezza – di nuovo, il *topos* della superiorità estetica dei protagonisti – che li contraddistingue crea una dissonanza rispetto all'ambiente rurale in cui vivono. I due crescono insieme, felici tra i campi, pascolando pecore e capre. L'innamoramento, che attecchisce prima in Cloe,

⁴⁴ Si legga il contributo di John Robert Morgan, "Daphnis and Chloe: Love's own Sweet Story", in John Robert Morgan–Richard Stonemann (a cura di), *Greek Fiction. The Greek Novel in Context*, London, Routledge, 1997, pp. 2208–2276.

la ragazza, e poi in Dafni, è l'evento che infrange la tranquillità delle loro vite ed è rappresentato secondo un'ottica ribaltata: è lei che, accompagnandolo a fare il bagno in una fonte nei pressi di una grotta, nota per la prima volta la bellezza di lui, un aspetto su cui non aveva mai posto attenzione prima d'ora e che le appare come una rivelazione. L'innamoramento è anche qui rappresentato come un momento epifanico e rivoluzionario, di rottura profonda delle consuetudini radicate. Negli altri romanzi, a eccezione di *Anzia ed Abrocome*, a essere esaltata⁴⁵ è perlopiù la bellezza femminile⁴⁶, meno quella maschile. Cloe non è la sola ad essere soggetto femminile desiderante e non solo desiderato del romanzo greco, un momento nella storia della letteratura occidentale che si distingue proprio per la rappresentazione equilibrata dei rapporti fra i generi e per lo spirito intraprendente e indipendente delle sue eroine, ma è senz'altro la prima figura femminile che, anche se inconsapevolmente, si smarca da una condizione di passività e diviene regista della sua stessa storia, nonché motore della vicenda d'amore di cui è protagonista.

Nonostante le differenze, di cui l'assenza del motivo del viaggio e dell'escursione nell'esotico è la più significativa, *Dafni e Cloe* presenta comunque tutti gli elementi strutturali del romanzo greco, pirati compresi, benché relegati a un episodio minore. È, però, il ritardo del coronamento amoroso a causa sia dell'insidia di pretendenti sia dell'inesperienza erotica dei protagonisti il più importante tra i moduli romanzeschi presenti. Nei primi due romanzi, quello di Caritone e di Senofonte efesio, la celebrazione del matrimonio è posta all'inizio, in quelli di Achille Tazio e Longo Sofista, al termine delle peripezie. Non è apparentemente una grossa differenza, perché la sostanza di un percorso di coppia accidentato viene conservata, ma non è

⁴⁵ La descrizione del corpo abbronzato di Dafni al bagno è vagamente sensuale. Cloe crede che sia il bagno, e non l'innamoramento che sta prendendo forma, la ragione della sua attrazione fisica per il compagno di giochi: «Ἦν δὲ ἡ μὲν κόμη μέλαινα καὶ πολλή, τὸ δὲ σῶμα ἐπίκαιτον ἠλίω: εἴκασεν ἄν τις αὐτὸ χρώζεσθαι τῇ σκιᾷ τῆς κόμης. Ἐδόκει δὲ τῇ Χλόῃ θεωμένη καλὸς ὁ Δάφνις, καὶ ὅτι τότε πρῶτον αὐτῇ καλὸς ἐδόκει, τὸ λουτρὸν ἐνόμιζε τοῦ κάλλους αἴτιον. Τὰ νῶτα δὲ ἀπολουούσης ἡ σὰρξ ὑπέπιπτε μαλθακή, ὥστε λαθοῦσα εαυτῆς ἤψατο πολλάκις, εἰ τρυφερώτερα εἶη πειρωμένη» (I.XIII.2).

⁴⁶ Alla lunga descrizione del bagno di Dafni segue la descrizione della fenomenologia dell'*aegritudo amoris*, secondo la topica romanzesca di lunghissima tradizione (si pensi, *in primis*, a Saffo): l'amore di Cloe per Dafni è successivo a un bacio che riceve dalla sua compagna di giochi d'infanzia, ora vista in modo fatalmente diverso. Per quanto riguarda, l'aspetto del ribaltamento di prospettiva e della sostituzione dell'esaltazione della bellezza dell'eroina con quella dell'eroe, si noti come in tutti gli altri romanzi della tradizione, a inizio racconto, viene sottolineata la sorprendente bellezza fisica del personaggio femminile: in Charit. I.I; Xen. Eph. I.II; Ach. Tat. I.IV e Heliod. I.II.

superfluo osservare come, con l'evoluzione del romanzo greco, si sia rafforzato il tema della ricerca identitaria e della trasformazione della condizione di partenza: in questo caso, è la trasformazione dello *status*, dal semplice legame non ufficiale al vincolo istituzionalizzato, il riconoscimento anche giuridico e sociale di una promozione nel rapporto cui si aggiunge, in *Dafni e Cloe*, l'agnizione finale che dissipa il mistero relativo alle origini dei due trovatelli. Questi si scoprono figli naturali dei padroni e, perciò, appartenenti, per diritto, alla classe dirigente e non a quella subalterna nella quale sono cresciuti. Il movimento centrifugo che interessa gli altri romanzi, la dinamica partenza-erranza-ritorno, l'allontanamento da un centro geografico e il ritorno a quel centro dopo l'esperienza della 'devianza' appaiono, in *Dafni e Cloe*, come un processo interno alla gerarchia sociale: anche per Dafni e Cloe l'avventura romanzesca è una tensione verso il recupero di ciò che si è perso, ma in questo caso riguarda il lignaggio, la riconquista, dalla periferia della civiltà, di una centralità sociale. Alla riconquista delle origine corrisponde il dissolvimento di uno stato d'ignoranza che investe anche l'ambito delle pratiche affettive, il campo della conoscenza sessuale. Per Bachtin, come si è detto precedentemente, nel romanzo greco prevaleva la dimensione dello spazio su quella del tempo: i personaggi vengono fatti rimbalzare da una parte all'altra del mondo, ma l'esperienza di altre realtà spaziali non materializza un'evoluzione personale, una concreta trasformazione esistenziale, una lettura, questa, resa sfocata da una miopia di fondo, la pretesa, cioè, di applicare le stesse chiavi interpretative indistintamente al mondo antico e al mondo moderno. È, infatti, come sostiene David Konstan, il tempo ad essere «the very essence in the Greek novels⁴⁷», non un tempo 'fisico', ma comunque un tempo fondativo: se l'innamoramento si realizza in un attimo, che sia quello del primo incontro o quello di un nuovo sguardo 'rivelatore' posto sull'altro, è la durata dell'amore a sostanziarlo e qualificarlo. Se il nucleo del romanzo greco è la difesa dell'amore dalle insidie esterne, siano queste l'altalena della fortuna o i pretendenti ansiosi di usurpazione, il *focus* è posto sulla perseveranza nella dedizione all'altro e su una continua verifica dello stato del sentimento: è la persistenza, e quindi la capacità di resistere al tempo, la prova della salute e della superiorità del legame e anche la sua distinzione (la sua

⁴⁷ David Konstan, *Sexual Symmetry: Love in the Ancient Novel and Related Genres*, op. cit., p. 47. Si legga l'intero contributo alle pp. 14-59.

qualità superiore) rispetto alla seduzione rappresentata dagli agenti esterni, dalle forze disgreganti impersonate dai pretendenti, retaggio di una tradizione che rinviene il suo seme nel paradigma odissiaco. L'importanza della fedeltà nel romanzo greco come promessa vicendevole, un'intenzione di fermezza nel coltivare un progetto affettivo, è, allora, quanto di più lontano rispetto all'etica matrimoniale cristiana: la verginità che, nell'attesa di celebrare l'unione, i due protagonisti tentano di preservare è il preludio di un appagamento carnale sì rimandato, ma non per questo disinnescato o negato⁴⁸. Foucault, nel suo studio sulla storia della sessualità, notoriamente conclude il secondo volume dedicando un breve capitolo al romanzo greco, considerato come testimonianza letteraria di una fase storica di rinnovamento nella sensibilità affettiva, ed evidenzia come questo rappresenti un momento di affrancamento dalla visione spiccatamente 'classica' dell'amore come squilibrio di agenti e patenti, soggetti ed oggetti d'amore, in nome di una reciprocità perfetta degli affetti, di un'uguaglianza di ruoli e di ridistribuzione della polarizzazione di genere in senso paritario⁴⁹. Nel romanzo di Senofonte efesio, *Abrocome ed Anzia*, la prima notte di nozze viene raccontata come una gara a chi dei due sposi si rivelasse più ardente: l'immagine della competizione viene lì evocata con l'obiettivo di negare quella stessa, per sottolineare l'impossibilità di un agonismo e di uno squilibrio tra vincitore e vinto. I due amanti sono uguali in tutto, danno e ricevono piacere allo stesso modo, nella stessa misura⁵⁰. Come scrive Aldo Tagliabue, il romanzo è, inoltre, tutto contenuto tra due notti che segnalano il compiersi dell'amore, la sua evoluzione dall'innamoramento inizia-

⁴⁸ Cariclea, in Heliod. IV 18, utilizza l'ossimoro «casto desiderio», dove per «desiderio» la parola scelta è proprio ἔρωσ, il termine indicante l'amore sessuale: i due innamorati sono in preda a un sentimento d'amore insieme erotico e casto (perché congelato nelle sue possibilità di appagamento). In Ach. Tat. V 20, Clitofonte scrive a Leucippe per rassicurarla della sua fedeltà e le giura di aver conservato la sua verginità, «se verginità c'è anche negli uomini»: la verginità non è dunque concepita in senso letterale, ma come una disposizione dell'animo, un'intima devozione alla promessa d'amore.

⁴⁹ Si legga l'intero volume di Michel Foucault, *Histoire de la sexualité 2: L'usage des plaisirs*, Paris, Gallimard, 1984; trad. it. di Laura Guarino, *Storia della sessualità 2: l'uso dei piaceri*, Milano, Feltrinelli, 1984.

⁵⁰ Senofonte efesio sottolinea energicamente la dimensione della reciprocità nella passione e dell'uguale partecipazione non solo al godimento, ma a un medesimo stato d'animo, a una medesima predisposizione emotiva: «τοῖς δὲ ἑκατέρους πάθος συνέβη ταῦτόν, καὶ οὔτε προσειπεῖν ἔτι ἀλλήλους ἠδύναντο οὔτε ἀντιβλέψαι τοῖς ὀφθαλμοῖς, ἔκειντο δὲ ὑφ' ἡδονῆς παρεϊμένοι, αἰδοῦμενοι, φοβοῦμενοι, πνευστιῶντες: ἐπάλλετο δὲ αὐτοῖς τὰ σώματα καὶ ἐκραδαίνοντο αὐτοῖς αἱ ψυχαί» (I.IX.1). L'immagine della gara che nessuno dei due innamorati può vincere (perché pari nell'amore) è contenuta in I.IX.9: «ἐφιλονείκουν δὲ δι' ὅλης τῆς νυκτὸς πρὸς ἀλλήλους, φιλοτιμούμενοι τίς φανεῖται μᾶλλον ἐρῶν».

le – prodotto attraverso lo sguardo, la reciproca fascinazione fisica e l’esperienza sessuale – all’amore come sentimento stabilizzato e istituzionalizzato. Il tempo ha convalidato l’amore, ne ha testato la fedeltà e, così, sancito il carattere di inviolabilità.

Il primo evento offre unità e coesione all’intera opera, poiché dà l’abbrivio al matrimonio dei protagonisti; le due notti, invece, nella loro diversità, descrivono la loro conversione da un amore puramente fisico ad uno spirituale. La centralità di questi temi è confermata dal viaggio, in cui Anzia ed Abrocome sono sfidati da numerosi rivali che mettono alla prova e fanno crescere la loro fedeltà⁵¹.

Nel romanzo greco, il protocollo sentimentale viene riscritto eliminando la distinzione tra ἐραστής ed ἐρώμενος, amante ed amato, perché sono venuti meno i suoi presupposti culturali e lo slancio idealizzante nella costruzione di una nuova etica amorosa ora recepisce con maggiore sollecitudine altre urgenze. Il passo ulteriore che né Foucault né Konstan sembrano fare è quello di leggere questo aggiornamento del codice sentimentale come riflesso di un’ansia di decodificazione di una temperie storica disorientante: l’eliminazione dell’elemento di sovrapposizione nel rapporto di coppia (prima concepito in modo asimmetrico⁵², come azione dell’uno che ricade sull’altro, sia all’interno di un’unione omosessuale⁵³ sia in un rapporto eterosessua-

⁵¹ Aldo Tagliabue, “Le Efesiache come Penelopeide”, in M.P. Bologna and M. Ornaghi (a cura di), *Signa Antiquitatis, Atti dei Seminari di Dipartimento 2010*, Quaderni di Acme 128, Milano, 2011, pp. 121-150.

⁵² Sull’asimmetria sessuale nelle società antiche si veda il volume curato da Josine Blok e Peter Mason, *Sexual Asymmetry: Studies in Ancient Society* (Amsterdam, J. C. Gieben, 1987), che raccoglie numerosi e autorevoli contributi sul tema.

⁵³ Su omosessualità e pederastia, un saggio dalla fortuna consolidata è quello di Kenneth Dover, *Greek Homosexuality*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1978: quest’opera, imprescindibile, ebbe senz’altro il merito di rompere un tabù e di aprire la strada a moltissimi altri studi. Nell’enorme messe di contributi sul tema, segnalo un articolo di grande interesse di Ruth Mazo Karras, “Active/Passive, Acts/Passions: Greek and Roman Sexualities”, in *The American Historical Review*, 105, 4, 2000, pp. 1250–1265. La studiosa ha il merito di chiarire un equivoco quando si parla di mondo antico e omosessualità: è impossibile, infatti, pervenire a una visione univoca perché «the concept of “the ancient world” is problematic in itself, implying as it does that culture from archaic Greece to imperial Rome may be lumped together» (p. 1251). Pertanto, proprio per scongiurare la riduzione della storia delle sessualità greca e romana a etichette o a nozioni compresse, una raccolta di saggi interessante, esauriente, dall’approccio ‘problematico’ e anti-riduzionistica, è quella di Thomas K. Hubbard (a cura di), *A Companion to Greek and Roman Sexualities*, Chichester, UK, Wiley Blackwell, 2014. Fra gli altri testi fondamentali, è doveroso citare David M. Halperin, *One Hundred Years of Homosexuality: And Other Essays on Greek Love*, New York, Routledge, 1990.

le⁵⁴) traduce sul piano erotico l'impossibilità di continuare ad adottare una spartizione dicotomica della realtà secondo il bipolarismo dominanti-dominati, perché la Grecia percepisce ora, più acutamente, l'imbarazzo di subire l'egemonia altrui. Il matrimonio, progetto consapevole di due persone che si scelgono e sottopongono a prove continue la loro scelta, è insieme *pattern* narrativo e immaginario culminante di una ricerca, forse angosciata, di stabilità e unità contro le spinte esterne verso la disgregazione e la disunione. In un mondo globalizzato che ha archiviato la *polis* e inglobato l'altro da sé, l'orientamento risulta più che mai tormentato e la comprensione del reale, in qualsiasi suo aspetto, non può essere più posta nei termini di uno sbilanciamento. Leggere anche solo il momento erotico come sopraffazione e dominio, come colonizzazione di un agente esterno su un patente interno sarebbe assai doloroso per una civiltà che sta intonando il suo canto del cigno.

6. La centralità del tropo coniugale: implicazioni socio-politiche della solidità affettiva

Espressione finale dell'esperienza letteraria del romanzo greco antico è l'opera di Eliodoro di Emesa conosciuta con due diversi titoli: *Cariclea o Teagene* ovvero *Le Etiopiche*. Scritto certamente dopo l'inizio del III secolo⁵⁵, probabilmente a metà del IV, il romanzo di Eliodoro è il prodotto letterario più complesso di questo filone narrativo e, tra l'altro l'unico, insieme a *Dafni e Cloe* e al romanzo di Achille Tazio, a godere di una solida fortuna successiva e a esercitare una più duratura e incisiva influenza sulla narrativa e sul teatro della prima età moderna. Caratterizzata da un sapiente montaggio di ascendenza odissiacca, di cui l'inizio *in medias res* dichiara immediatamente il rapporto di continuità, l'opera è un prodigio di citazioni e di stratificazioni di materiale letterario altro, compendio della tradizione con una fascinazione per gli elementi macabri e miracolosi, per la contemplazione del fatto inusitato e straor-

⁵⁴ La donna, nella società greca antica, non aveva alcuna possibilità di scegliere autonomamente il proprio destino matrimoniale e passava direttamente dall'autorità paterna a quella del marito: il matrimonio avveniva nei termini di una transazione economica all'interno della quale la donna era considerata alla stregua di merce di scambio. I contributi sul tema sono sterminati, ma rimando in particolar modo al recente articolo di Deborah Lyons "Dangerous Gifts: Ideologies of Marriage and Exchange in Ancient Greece", in *Classical Antiquity*, 22, 1, 2003, pp. 93-134. Dai romanzi greci emerge, tuttavia, una differente sensibilità e un mutamento di condizione della donna all'interno della società.

⁵⁵ Ce lo dice la firma con cui si conclude il romanzo, con cui l'opera viene attribuita ad Eliodoro, un fenicio di Emesa: poiché Emesa venne annessa alla Fenicia sotto Eliogabalo imperatore (218-222 d.C.), il romanzo dev'essere stato per forza scritto dopo l'inizio del III secolo.

dinario. La trama del romanzo, il più lungo e articolato dei cinque, è innervata di un sentimento religioso che emerge in modo potente. Eliodoro, al termine della narrazione, fa coincidere celebrazione del rito matrimoniale con l'investitura sacerdotale dei due protagonisti⁵⁶, i quali, da uno stato d'acerbità iniziale approdano alla pienezza erotico-affettiva e spirituale dell'età adulta. Il protagonista maschile si chiama Teagene ed è un tessalo discendente d'Achille, mentre la protagonista femminile, Cariclea, è figlia della coppia reale etiope, ma, a causa della sua nascita sospetta (la neonata viene al mondo con la pelle bianca), viene affidata a Caricle, sacerdote di Apollo. È proprio a Delfi, ombelico dell'Ellade, dove Cariclea è divenuta sacerdotessa di Artemide, che i due giovani si incontrano e s'innamorano, tra l'altro in modo istantaneo come, del resto, prevede la topica romanzesca. Guidati da un sacerdote egiziano, un vecchio esule di nome Calasiris, la coppia lascia la Grecia per l'Egitto dove è coinvolta in una serie infinita di peripezie: l'assalto da parte dei banditi, i pretendenti assillanti⁵⁷, la prigionia, i rovesci improvvisi della sorte. Il viaggio dei due innamorati culmina con l'arrivo in Etiopia, la terra (ri)conquistata da Cariclea che può, finalmente, riappropriarsi delle origini negatele dalla bizzarra fenotipica. Il suo incarnato – si scopre nel quarto dei dieci libri – è il frutto di una distrazione della madre che, durante l'amplesso coniugale, aveva rivolto lo sguardo a un dipinto raffigurante gli amori di Perseo e Andromeda, ed è proprio da Andromeda che la figlia ha ereditato i tratti somatici, quasi che l'eroina mitologica fosse la madre biologica e la donna che l'ha partorita una madre surrogata.

La riflessione sui rapporti generazionali e, più in particolare, sul ruolo parentale è centrale nel romanzo greco ed è un *focus* tematico su cui indugia anche la Commedia Nuova con cui la narrativa imperiale condivide moltissimi tratti. In questo romanzo la genitorialità è trattata in modo particolarmente problematico: l'eroina è figlia di due madri (la regina d'Etiopia e Andromeda) e di due padri (uno biologico e uno adottivo) e la questione identitaria appare evidentemente complessa. Tuttavia, anche nel romanzo di Calliroe scritto da Caritone, il primo in senso diacronico del *corpus*, i due protagonisti, divenuti genitori di un bambino, quando si

⁵⁶ Teagene diventa sacerdote di Elios, divinità solare, mentre Cariclea di Selene, divinità lunare.

⁵⁷ Nel romanzo, Arsace, moglie del satrapo persiano dell'Egitto rielabora il modello della virago famelica rappresentato, in Achille Tazio, da Melite.

ricongiungono rinunciano al figlio: il piccolo non torna, infatti, a Siracusa, ma viene affidato dalla madre, senza apparente motivo, a Dionisio, il secondo marito di Calliroe a cui quest'ultima aveva fatto credere di essere il padre naturale del bambino. Il primo e l'ultimo dei cinque romanzi greci superstiti sembrano, così, sollevare un'inquietudine rispetto al modo di concepire tanto la genitorialità quanto la filiazione. Nelle *Etiopiche* un'altra rivoluzione significativa avviene all'ambito dell'incontro con l'altro da sé: se, come abbiamo visto, in quanto espressione di un nuovo tempo e di un nuovo mondo in cui si è reso necessario ridefinire le identità etniche, il romanzo antico allarga il concetto di grecità, nelle *Etiopiche* questo stesso concetto viene obliterato. La madrepatria, l'ombelico, la terra a cui tornare non è più la Grecia, ma l'Etiopia, non più il centro prima politico, poi culturale del mondo, ma la sua periferia più remota: non a caso, per Omero (*Od.* I 22-25), era proprio l'Etiopia la terra percepita come, in assoluto, la più lontana dalla Grecia⁵⁸. Tim Whitmarsh parla dell'opera eliodorea come di una «rewrite of the *Odyssey* [...] from a distinctively non-Greek, self-consciously marginal perspective»⁵⁹: un'epica romanzesca dello sradicamento, un manifesto 'post-coloniale' *ante litteram*. Il viaggio del romanzo greco cominciato con Caritone e condotto fino ad Eliodoro tra continui rovesciamenti di fortuna, il repentino passaggio dalla condizione libera alla schiavitù, i numerosi camuffamenti, disorientamenti fisici, perdite identitarie, esperienze di esilio e di abbandono, conversione in reietti e recupero del lignaggio iniziale, si conclude nella consapevolezza che ciascuno è nient'altro che l'altro da sé, ciascuno è lo straniero. Cariclea insieme acquisisce e recupera una nuova identità, quella di principessa d'Etiopia: il ritorno alla sua terra non è solo il compimento di un oracolo delfico, ma la chiusura di un cerchio, il culmine di un processo di accettazione dell'ambiguità insolubile del sé, sempre sospeso tra possibilità identitarie multiple. L'accoglimento del paradosso è l'approdo finale: Cariclea è etiope e

⁵⁸ Per Omero gli Etiopi sono ἔσχατοι ἀνδρῶν (“i più remoti tra gli uomini”), abitanti di una terra lontana.

⁵⁹ Tim Whitmarsh, *Narrative and Identity in the Ancient Greek Novel: Returning Romance*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011, p.113.

bianca; è figlia del suo padre naturale, il re d’Etiopia⁶⁰, e di suo padre adottivo; è ritornata alla sua terra di nascita dopo un processo di ‘de-familiarizzazione’ ed esclusione, ha ripudiato la Grecia per abbracciare l’Etiopia, rinunciando al centro per la periferia, o meglio, accogliendo l’essenza sempre e inevitabilmente periferica dell’esistenza e facendola coincidere la periferia con il centro, con l’origine e l’unità ritrovate. Il romanzo traduce in narrazione il conflitto tra dispersione e accentrimento, tra spinte disgreganti e intenzione unitaria: l’*happy ending* coincide sempre con la vittoria della coesione sulla disgregazione, dell’integrità sulla frammentazione, della purezza sulla macchia, della globalità dell’esperienza esistenziale sul particolare dell’episodio circoscritto. Il matrimonio è l’argine che placa l’ingovernabilità – e, insieme, l’evanescenza – dell’eros e lo strumento attraverso cui ottenere il riconoscimento sociale della maturità conquistata, è un fortino contro le smanie predatorie provenienti dal mondo esterno. La resistenza alla colonizzazione affettiva ed erotica appare come una forma di resistenza alla colonizzazione politica e culturale. Il romanzo è la modalità ‘liquida’, flessibile – per la natura ibrida, per l’indifferenza alla delimitazione spazio-temporale, per le possibilità di incastro e di montaggio pressoché infinite – e digressiva, strutturalmente decentrata, di una poetica del decentramento che trova, nelle società rinascimentali segnate da migrazioni, conversioni, persecuzioni razziali, esili, sradicamenti, nuovi scenari coloniali e cosmopolitici problematici, una fondamentale rispondenza.

7. Il romanzo greco come *roman à clef*: breve profilo ragionato della fortuna europea

Dei cinque romanzi greci sopravvissuti, come anticipato, tre sono quelli che riscossero maggiore fortuna nel Rinascimento quando, in seguito alla caduta di Costantinopoli (1453), manoscritti in greco o traduzione latina cominciarono a circolare in Occidente: *Clitofonte e Leucippe*, di Achille Tazio; *Dafni e Cloe*, di Longo Sofista; *Le Etiopiche* di Eliodoro. Com-

⁶⁰ In una lettera, Oroondate, satrapo persiano d’Egitto, chiede a Idaspe, padre naturale di Cariclea, di restituire a quest’ultima il proprio genitore non solo in qualità di padre «nominale», ma anche «di fatto, in essenza» (Helioid. X 34); in VII 13, Calasiris definisce Teagene «colui che ci sembrava un padre e veramente per noi lo era»; in II 23, Calasiris stesso risponde a una domanda sul suo rapporto con Cariclea e Teagene, dicendo che questi sono i figli che ha avuto «senza madre», e, ancora, che «le doglie della mia anima li hanno partoriti e il mio affetto per loro ha sostituito i legami di sangue»: Eliodoro sembra tradurre nei termini di confronto tra le ragioni affettive e quelle biologiche la tradizionale dialettica tra φύσις e νόμος. Lo stesso prodigio avvenuto alla nascita di Cariclea, di pelle bianca nonostante la genetica africana, suggerisce una relazione problematica tra naturalità e artificio, genitorialità biologica e genitorialità elettiva.

prendere le ragioni di tale successo nel Rinascimento inglese e, più in particolare, in età elisabettiana e, in parte, giacomiana risulta fondamentale non solo per leggere la scelta shakespeariana di assecondare il gusto del *romance* quando questo, tra fine primo decennio e inizio secondo del Seicento, è nella fase della piena maturità, ma anche per ricostruire lo spirito di un'epoca letteraria. È opportuno innanzitutto distinguere tra ambito d'interesse estetico-formale e ambito d'interesse culturale: quali sono gli aspetti strutturali del romanzo antico che in età rinascimentale divennero modelli stilistici, punti di riferimento per la pratica scrittoria nelle sue implicazioni tecniche? Al di là delle qualità morali di questi testi certamente spendibili a livello pedagogico e formativo, quali sezioni di riflessione politica e sociale si sovrapposero e perché queste opere cominciarono, nella seconda metà del XVI secolo, a esercitare un maggiore *appeal* rispetto alla consolidata produzione cortese-cavalleresca, con cui pure condividono molti tratti, sino a soppiantarla quasi del tutto? Rispetto all'universo cavalleresco le geografie mobili del vasto mondo romanzesco post-classico convergono verso un finale edificante di gratificazione dell'amore casto e fedele laddove l'ideologia cortese tributava grande attenzione al *pattern* adulterino, trasfigurazione della pratica aristocratica del vassallaggio⁶¹. Nel contesto dell'Inghilterra elisabettiana, la celebrazione del matrimonio e la negazione del principio, propriamente cavalleresco, di identificazione dell'amore passionale con la modalità extraconiugale, s'inseriva nel clima di restaurazione morale esattamente come, ad esempio, nella prima età romana imperiale, l'inserzione a valenza paradigmatica dell'episodio dell'amore 'trasgressivo' tra Enea e Didone rispondeva a una subliminale, quanto precisa, intenzione ideologica del poema virgiliano di allineamento alla scrupolosa 'pulizia' dei costumi sessuali voluta da Augusto.

Nei paragrafi precedenti, si è cercato di evidenziare come il tema della reciprocità amorosa e dell'importanza del 'congelamento' della sessualità in attesa di un riconoscimento definitivo

⁶¹ L'amore illecito come motivo del romanzo cortese-cavalleresco costituiva un elemento problematico a cui si cercò di rimandare una risposta 'de-cristianizzando', in un primo momento, l'ambientazione, attribuendo una patina classicheggiante al *setting* della vicenda. In questo filone, s'inseriscono i cosiddetti *romans antiqués*, tradizioni romanzesche medievali precedenti al romanzo cortese-cavalleresco 'cristiano' che tornano al contesto pagano per sanare il conflitto morale: tra questi, il *Roman de Thèbes* (una ripresa della *Tebaide* di Stazio), il *Roman de Troie* (riscrittura iliadica che introduce per la prima volta il *love affair* tra Troilo e Cressida, che avrebbe riscosso immensa fortuna rinascimentale), il *Roman d'Eneas*, che mette al centro del racconto Lavinia, la seconda moglie dell'eroe troiano.

dell'unione riflettano una mutazione nella percezione dell'etica affettiva che intreccia un movente anche politico, un'inquietudine sociale ancor prima che morale. La castità che i giovani innamorati del romanzo greco osservano è una castità da intendersi come devozione all'altro più che come astinenza sessuale *tout court*: naturalmente, sottratto al particolarismo antropologico, resta, nella sua nudità, il modulo 'ossimorico' dell'amore casto, che, riletto attraverso il prisma cristiano, trova una corrispondenza nel programma elisabettiano di rivalutazione dell'istituzione del matrimonio e in una più generale rifondazione dei codici morali⁶². Parallela- mente, nel contesto spagnolo, il romanzo greco, per le sue caratteristiche tematiche, offriva l'occasione di una sovrapposizione tra il percorso ad ostacoli dei due giovani protagonisti messi alla prova all'infinito con la pratica del pellegrinaggio⁶³: se i due amanti romanzeschi sopportavano in nome di un comune progetto d'amore, nella dimensione cristiana la promessa di fedeltà all'altro si traduce in una promessa di fede a Dio. L'atto di resistenza approda a due coronamenti differenti, ma il principio di osservanza e di devozione a un ideale è lo stesso.

⁶² Uno studio interessante sulla ricezione del *pattern* dell'amore casto nel romanzo greco e sulla sua risemantizzazione in età rinascimentale è quello di Darlene Greenhalgh, "Love, Chastity and Women's Erotic Power: Greek Romance in Elizabethan and Jacobean Contexts", in Costance Caroline Relihan– Goran Stanivukovic (a cura di), *Prose Fiction and Early Modern Sexualities in England, 1570-1640*, New York, Palgrave Macmillan, 2003, pp. 15-42. Occorre, tuttavia, puntualizzare che, in quanto prodotti di una cultura altra rispetto a quella cristiana, i romanzi greci non recepiscono così acutamente la questione di ciò che è lecito sessualmente e ciò che non lo è o, ancor meglio, non lo fanno negli stessi termini posti dalla modernità. Il romanzo di Achille Tazio, ad esempio, presenta un dibattito su quale forma di amore sia preferibile, se quella eterosessuale o quella omosessuale. Come si è in parte affrontato precedentemente, l'etichetta erotica, nella cultura greca, non identificava il discrimine della legittimità col genere del *partner*, ma col ruolo assunto nel rapporto sessuale, se quello passivo (espressione di una subalternità anche sociale) o quello attivo. Inoltre, la 'castità' di Clitofonte, il protagonista maschile del romanzo, è, come si è detto, una disposizione affettiva, un'esclusività sentimentale, più che un dato reale: il giovane, infatti, intrattiene una relazione sessuale con Melite. I traduttori cinquecenteschi del romanzo si accostano a questi due episodi (la discussione intorno alla modalità sessuale più soddisfacente e i caratteri licenziosi del rapporto tra Clitofonte e Melite) in modi diversi: Alonso Núñez de Reinoso, nel 1552, nella sua imitazione spagnola del testo, espunge entrambi i luoghi, mentre William Burton, nel 1597, sceglie di non censurare nulla. Nel 1638, Anthony Hodges inclina per un taglio parziale: il dibattito viene epurato dal testo, ma alcuni dettagli salaci dell'episodio erotico vengono mantenuti. Si vedano Alonso Núñez de Reinoso, *Historia de los amores de Clareo y Florisea y de los trabajos de Isea*, Málaga, Servicio de Publicaciones y Divulgación Científica de la Universidad de Málaga, 1998; sui rapporti tra Alonso Núñez de Reinoso e la sua fonte, si legga anche il prezioso articolo di Stanislav Zimič, "Alonso Núñez de Reinoso, traductor de 'Leucipe y Clitofonte'", in *Symposium*, XXI, 1967, pp. 166-175. Per quanto riguarda le traduzioni inglesi, si vedano William Burton, *The Loves of Clitophon and Leucippe: Translated from the Greek of Achille Tattius by William Burton. Reprinted for the first time from a copy now unique printed by Thomas Creede in 1597*, Stratford-Jupon-Avon, Shakespeare Head Press, 1923; Anthony Hodges, *The Loves of Clitophon and Leucippe. A most Elegant History and Now Englished*, Oxford, printed by William Turner for John Allam, 1638.

⁶³ Emilia Deffis de Calvo, *Viajeros, peregrinos y enamorados: la novela española de peregrinación del siglo XVII*, Ediciones Universidad de Navarra, 1999, p. 126.

Non bisogna, tuttavia, considerare il criterio morale come esclusivo nelle ragioni della fortuna del genere. Se è vero che è possibile stabilire un parallelismo tra l'urgenza di sostituire i contenuti moralmente controversi, soprattutto nella politica matrimoniale, della tradizione cortese-cavalleresca con l'esigenza di ripristinare un'estetica più organizzata e unitaria, è quest'ultimo criterio il più significativo. Non a caso Jacques Amyot, nella prefazione alla traduzione francese del 1547 delle *Etiopiche*⁶⁴, osserva che «surtout la disposition en est singuliere: car il commence au milieu de son histoire comme font le portes hëroïques»⁶⁵. L'inizio *in medias res*, che Amyot⁶⁶ loda come elemento estetico notevole, è, in effetti, un debito dell'epica odissiaca. Eliodoro compone un'opera strutturalmente vicina all'epica, ma d'intonazione non epica, soprattutto per l'adozione del motivo erotico, anche se di un erotismo, come si è visto, del tutto singolare⁶⁷. Il romanzo cavalleresco non adotta la soluzione dell'inizio narrativo *in medias res* perché è, per sua natura, proteso verso la ricostruzione cronachistica. Il romanzo greco offre, dunque, il grande vantaggio di essere duttile e privo di riferimenti cronologici: la sua flessibilità permette agli autori rinascimentali di plasmarlo a piacimento e di trovare un'alternativa alla discontinuità cavalleresca. D'altra parte, venuto meno il compito celebrativo e ricompilativo rispetto al passato, l'assenza di coordinate temporali e l'inclinazione all'eterotopia ridisegnano uno spazio di libertà che abilita la tradizione letteraria di un passato remoto a farsi osservatorio privilegiato di un'Europa modernissima e attraversata da profonde tensioni coloniali e interrazziali. «In other words», scrive Elizabeth Bearden, autrice di uno studio

⁶⁴ Quella inglese, realizzata da Thomas Underdowne, è del 1569.

⁶⁵ Jacques Amyot, "Le proesme du translateur", in *Amours de Théagenes et Chariclée par Héliodore*, Paris, J. S. Merlin, 1822, p. 9.

⁶⁶ Jacques Amyot tradusse in francese anche *Dafni e Cloe*. Angel Day, nel 1587, tradusse a sua volta la versione francese del romanzo in inglese.

⁶⁷ In un suo contributo, Daniel Selden rende conto delle valutazioni del primo Rinascimento intorno all'opera eliodorea, percepita ancora, in realtà, in parte come epica: «Byzantine readers connected the texts variously with history, rhetoric and drama, and from the fifteenth century, when they began to resurface in the West, attempts at generic categorization was equally diverse. In the principal poetic handbooks of the High Renaissance (Scaliger, Tasso, Sidney, Pinciano), the *Aethiopica* serves as a model for heroic epic»; si veda Daniel Selden, "Genre of Genre", in James Tatum (a cura di), *The Search for the Ancient Novel*, op. cit., p. 43. È altrettanto vero che altre considerazioni critiche esitavano a riconoscerle lo stesso *status* dell'epos virgiliano. Interessante a tal proposito lo studio di Rosanna Camerlingo (*From the Courtly World to the Infinite Universe. Sir Philip Sidney's Two Arcadias*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1996, p. 57) che riporta il pensiero del Tasso, il quale leggeva le *Etiopiche* come una poesia eroica di argomento non eroico, come un'epica imperfetta.

fondamentale sulle imitazioni rinascimentali dei romanzi greci, «the lack of a tie to national tradition makes the ancient Greek romance a model for the beginnings of the *roman à clef* and political romance tradition»⁶⁸. La mancanza di referenzialità si fa ricettacolo delle inquietudini delle frange sociali subalterne, ribaltando la rappresentazione tradizionale dei rapporti tra i generi, le classi e le etnie e rifuggendo risposte semplicistiche a complesse incertezze identitarie. *Los amores de Clareo y Florisea*, imitazione di Alonso Núñez de Reinoso del romanzo del *Leucippe e Citofonte* di Tazio, sembra esplicitare il punto di vista ‘cripto-femminista’ del modello e cela, dietro l’ordito della narrazione, una riflessione sulla condizione ebraica alle prese con la sua seconda diaspora⁶⁹. Cervantes, nella sua ultima opera, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, in pieno contesto coloniale e controriformistico, recupera Eliodoro sia strutturalmente – l’inizio in *medias res*; il *pattern* delle prove estenuanti (« los trabajos» del titolo) a cui sono sottoposti gli innamorati – sia concettualmente, risemantizzando, attraverso la figura di Antonio «*bárbaro*» a metà, l’inquietudine di fronte alla necessità di riformulare le identità e riequilibrare la dialettica tra le differenze in un contesto cosmopolitico e globalizzato⁷⁰. L’Europa politica ed economica del primo Rinascimento s’apre sempre più a una visione globalistica, e il nuovo assetto coloniale, insieme ai fenomeni migratori, definisce un mondo progressivamente sempre più ‘ibrido’, caratterizzato da identità mobili e confuse. Numerosi furo-

⁶⁸ Elizabeth Bearden, *The Emblematics of the Self. Ekphrasis and Identity in Renaissance Imitations of Greek Romance*, Toronto, Toronto University Press, 2013, p. 31. La studiosa, nel ricostruire le ragioni estetiche e morali di appropriazione del modello del romanzo greco antico nella narrativa rinascimentale in sostituzione a quello cortese, si concentra, in particolar modo, sul tropo dell’ecfrasi, espediente estremamente ricorrente nel *romance* postclassico. L’ecfrasi, in qualità di descrizione verbale di un oggetto estetico è uno strumento retorico che applica un codice etico a un dato visivo, allacciando il momento interpretativo a quello propriamente artistico. Il *medium* visuale, investito di una significazione o di una tensione significativa, è usato per diffondere un messaggio, per connettere la parola all’oggetto in modo tale da ampliare il punto di vista del focalizzatore e rendere maggiormente intellegibile il senso morale di un’esperienza visuale.

⁶⁹ Reinoso era un ebreo *converso* che era fuggito una prima volta dalla Spagna in Portogallo e, poi, una seconda volta, dal Portogallo, in Italia: attraverso la dilatazione del personaggio originario di Melite, trasfigurato in Isea, narratrice eterodiegetica della sua *versio* di Achille Tazio, l’autore investe la pena angosciosa della propria condizione nel progresso letterario di una nuova ridefinizione della rappresentazione di genere e in una meditazione sottile sulle identità marginalizzate, quella femminile come paradigma per eccellenza di uno stato di subalternità che è lo stesso delle minoranze etniche o religiose oggetto di persecuzione politica: *ibidem*, pp. 47-65.

⁷⁰ «Cervantes’s exploration of foreign or marginalized identities, while it has been recognized as a feature of the *Persiles*, has not been directly linked with the cultural models provided by Heliodean ekphrasis. [...] The *Persiles* employs ekphrasis to question standards of cultural Otherness, an ekphrastic strategy that Cervantes borrows from Heliodorus, but to which he gives his colonial twist» (Elizabeth Bearden, *The Emblematics of the Self. Ekphrasis and Identity in Renaissance Imitations of Greek Romance*, op. cit. pp. 101-102).

no i casi di espulsione di intere comunità ebraiche: dall'Inghilterra già nel 1290, dalla Francia nel 1394, dalla Spagna nel 1492 (le persecuzioni cominciarono, però, ben prima, già nel 1391), dal Portogallo nel 1497 e, alla fine del Cinquecento, anche dall'Italia. Gli Ebrei, in modo particolare nell'Occidente latino, persero gradualmente il proprio *status* e si trasformarono in *outsiders*. Il piano di eradicamento della cultura ebraica coinvolse anche le discipline liberali e, benché molti furono gli studiosi cristiani che, alla fine del Quattrocento, cominciarono a coltivare un crescente interesse nei confronti dell'Ebraismo, questi dovettero affrontare resistenze fortissime per approfondire lo studio dell'ebraico. Da una parte, dunque, in ambito intellettuale, gli eruditi cristiani si dedicarono agli studi ebraici nel tentativo di ricongiungere la radice spezzata tra i due monoteismi; dall'altra parte, moltissimi furono gli Ebrei che scelsero di convertirsi o che furono costretti a farlo, aderendo alla confessione protestante o a quella cattolica. Le due identità, quella cristiana e quella ebraica, si mescolarono e si confuse. Le migrazioni furono, in seguito alle persecuzioni, molteplici: gli Ebrei si spostarono nella Francia del Sud e in Italia, in Olanda (prevalentemente ad Amsterdam), in Germania (soprattutto ad Amburgo), a Londra, nell'area ottomana. Furono, così, costretti a relazionarsi sia con il mondo cattolico o riformato sia con l'universo islamico: la circolazione delle idee prese ad accelerare e si svilupparono gli studi giuridici, medici, cabalistici; la letteratura si nutrì avidamente di queste intersezioni virtuose e, parallelamente, trasfigurò le tensioni e le questioni poste dall'esigenza di integrarsi e di convivere. Molte furono le comunità ebraiche che scelsero, come alternativa a quella interna all'Europa, la migrazione transatlantica: Indie orientali, Messico, Brasile, America del Nord furono i luoghi d'approdo di un esodo massiccio da un Vecchio Mondo 'intollerante'. Inoltre, con la fine dell'impero bizantino e l'avvento di quello ottomano, i Musulmani s'inserirono in Europa attraverso l'area balcanica, storicamente composta a livello etnico (Slavi, Albanesi, Greci, Musulmani coesistevano negli stessi territori). Con l'irruzione dell'islamismo in Europa, in Spagna alle conversioni forzate degli Ebrei si aggiunsero quelle dei musulmani: *marranos* e *moriscos* entrarono a far parte di una società che continuò a guardarli con sospetto per molte generazioni ancora, sottoponendo a scrutinio capillare i loro discendenti, alla ricerca di qualunque segno tradisse la mancata abiura della precedente religione. Tra XV e XVI secolo, in un contesto geo-politico in evoluzione, la que-

stione dell'unificazione s'impose, per queste ragioni, nel discorso insieme amministrativo e culturale: coinvolse tanto il lato ottomano quanto quello iberico, divenne il programma principale della cristianità cattolica nelle sue campagne di evangelizzazione dei nativi e s'estese, in modo più o meno diretto, a tutte le unità politiche del Vecchio Continente, Inghilterra compresa⁷¹. Nel quadro di un'Europa fino a questo punto interessata da molteplici relazioni interetiche e interreligiose e dalla dialettica con il mondo nuovo delle realtà coloniali, la letteratura sia recepì le urgenze di riflessione sociale, politica, culturale, morale e personale, sia offrì alcuni strumenti per comprendere il presente, per rileggerlo attraverso i moduli narrativi e le posture stilistiche proprie della tradizione. Quando il decadimento di sintonia estetica e morale con i motivi cavallereschi si ritrovò a coincidere con la fine dell'impero bizantino e la conseguente diffusione 'materiale' dei testi romanzeschi della tarda antichità, si verificò un'occasione concreta di riutilizzare, filtrati e pronti alla ricollocazione semantica, degli spunti contenutistici e delle modalità estetiche che risultarono, in ultima analisi, particolarmente congeniali. Il *romance* di ascendenza post-classica, in qualità di genere-non genere duttile e ricettivo, trasformista per natura, superò, così, nella sintesi narrativa, la dialettica tra epica e dramma e cercò di soddisfare un'esigenza di proiezione immaginativa delle inquietudini intime, politiche e sociali più riposte in un'Europa assai tormentata e fragile. Scegliere la strada del *romance* non significò abiurare la realtà e schermarsi nella bolla del mito, del simbolo e dell'evasione favolistica, ma piuttosto il contrario.

8. Le modalità della fortuna europea: accessibilità e manipolazioni traduttive

Dei cinque romanzi greci sopravvissuti in forma completa solo tre erano disponibili, e facilmente reperibili, in traduzione inglese negli anni in cui Shakespeare esercitò l'attività di drammaturgo e recepì l'influenza del *romance* antico. L'introduzione della stampa diede una notevole propulsione alla circolazione dei testi classici e, per chi conosceva il greco e il latino, non era più così difficile, come in passato, accedervi materialmente e, di conseguenza, fruirne

⁷¹ Su identità ebraica nella storia europea della prima modernità, David Ruderman, "The Transformation of Judaism", in Hamish Scott (a cura di), *Churches, Faiths, and Beliefs*, terza parte della versione digitale di *The Oxford Handbook of Early Modern History 1350-1750*, volume I (*Peoples and Place*), Oxford, Oxford University Press, 2015. Su comunità islamiche in Europa, si veda Tijana Krstic, "Islam and Muslims in Europe", nel medesimo luogo.

ed eventualmente proporre una traduzione da pubblicare⁷². Il primato, nella traduzione delle *Etiopiche* di Eliodoro, spettò al francese Jacques Amyot, un classicista erudito, insegnante devoto e fervente uomo di Chiesa, che nel 1547 tradusse nella propria lingua l'*editio princeps* stampata a Basilea nel 1534. Come riporta Victor Skretkowicz nel suo studio sulle pubblicazioni e traduzioni del romanzo greco nell'Europa rinascimentale e sulla 'manipolazione' ideologica che subirono da parte del movimento protestante 'filo-ellenico', il primo editore moderno di Eliodoro, Obsopoeus, in una lettera dedicatoria in latino del 1531⁷³, evidenziò per primo la forza allegorica delle *Etiopiche*, un testo che consegna ai posteri un modello di governo 'illuminato' fondato sull'armonizzazione delle differenze, sul superamento dei conflitti e su una visione del potere ampia e consapevole del rischio della 'radicalizzazione' tirannica⁷⁴. La prima traduzione in inglese del romanzo fu, invece, quella, in parte viziata, di James Sandford del 1567, seguita da un'altra, più conservatrice e di servizio, realizzata da Thomas Underdowne (edita una prima volta nel 1569 e, in seguito, più volte rivista⁷⁵) che non seguì né il greco originale né il francese di Amyot, ma una traduzione latina del 1551 di Stanislaus Warschewiczki, un giovane aristocratico polacco che dedicò il suo lavoro a Sigismondo II Augusto, re di Polonia, al tempo chiamato ad 'arbitrare' un conflitto religioso tra clero cattolico, ala cattolica e ala protestante dell'*élite* politica e comunità ortodossa. Warschewiczki invitava il monarca a prendere esempio dal re Idaspe del romanzo e a trattare i suoi nemici

⁷² «One great invention in the fifteenth century helped to transform the world from the medieval to the modern, and played its part in the dissemination of humanism, the Reformation and the scientific revolution alike: the printing press. Print did not immediately displace manuscript circulation, but it transformed the availability of texts of all kinds, and for the first time put the written world within the potential reach of the majority of the population. The Classics were the immediate beneficiary, as the great presses of mainland Europe made the Greek and Latin authors accessible as they had never been before, and in better editions» (Helen Cooper, *Shakespeare and the Medieval World*, London, Bloomsbury, 2014, p. 21).

⁷³ La lettera fu inviata per presentare il romanzo ai Senatori della Repubblica protestante di Norimberga.

⁷⁴ Victor Skretkowicz, *European Erotic Romance, Philhellene Protestantism, Renaissance Translation and English Literary Politics*, Manchester, Manchester University Press, 2010, pp. 114-115.

⁷⁵ Per approfondire la questione della datazione della prima edizione della traduzione delle *Etiopiche* da parte di Thomas Underdowne, si legga la monumentale tesi dottorale di Samuel Wolff dal titolo *The Greek Romances in Elizabethan Prose Fiction*, New York, Columbia University Studies in Comparative Literature, 1912 (in particolare, si vedano le pp. 238-239). Wolff fu un assoluto pioniere negli studi sull'influenza del romanzo greco nella narrativa elisabettiana.

politici – i Protestanti – con la stessa clemenza che aveva mostrato il personaggio letterario⁷⁶. Non è superfluo sottolineare ancora una volta come il romanzo greco ('a specchio') cominciò ad ottenere interesse e consensi non solo per le circostanze storicamente favorevoli (la caduta dell'impero bizantino), le potenzialità formali e per la predisposizione strutturale all'appagamento di molteplici appetiti letterari, ma anche per la sua flessibilità ideologica, la predisposizione intrinseca all'opportunismo della lettura e alla possibilità di un suo uso 'retorico', nondimeno alla strumentalizzazione politica.

Quando Underdowne, nel 1569, ebbe terminato la sua traduzione delle *Etiopiche*, Amyot aveva già rivisto, dieci anni prima, la sua prima traduzione di Eliodoro e tradotto, ancora una volta per primo, in francese *Dafni e Cloe* di Longo Sofista. La sua versione divenne il modello di quella inglese realizzata nel 1587 da Angel Day, il quale intervenì in senso manipolatorio, operando espunzioni, alterazioni, interpolazioni, e applicando al testo di partenza una vistosa coloritura soggettivista che finì per trasformare il linguaggio piano, chiaro e razionale di Longo Sofista in un idioma idiosincratico, ornato ed elusivo rispetto alla nettezza descrittiva originale, alla puntualità nella resa dell'elemento sensuale, della percezione fisica, dell'impressione sensoriale⁷⁷.

Per quanto riguarda il romanzo di Achille Tazio, la prima traduzione in una lingua europea moderna fu quella del francese Belleforest, *Les amours de Clitophon et de Leucippe*, pubblicata a Parigi nel 1568. In inglese il romanzo poté essere letto per la prima volta solo nel 1597, grazie all'iniziativa di William Burton, fratello di Robert (l'autore di *The Anatomy of Melancholy*) allora ventunenne, che, però, seguì non la traduzione francese, bensì quella latina di

⁷⁶ Victor Skretkowicz *European Erotic Romance*, op. cit., p. 115. Thomas Underdowne, in una nota, alla fine del libro IX, segue la stessa linea interpretativa del suo traduttore di riferimento e non manca di sottolineare che Idaspè è: «a perfitte paterne of all virtues whiche besame a Kinge»: il re d'Etiopia del romanzo di Eliodoro è divenuto icona del monarca virtuoso e clemente, è «the most iust man in the worlde, by testimonie of his enemies» (sempre Thomas Underdowne, in una nota aggiunta alla prima edizione e pubblicata nella seconda; si veda Victor Skretkowicz, *European Erotic Romance*, op. cit., p. 121).

⁷⁷ Benché anche Amyot sovrappose il modello estetico-retorico francese al greco di Longo Sofista, reso in traduzione con una spiccata accentuazione dell'eufonia e degli elementi ritmici, i suoi interventi sull'originale furono dettati da un'intenzione più didattica che ideologica, al contrario di Angel Day che piegò in modo più vistoso la sua traduzione a un proposito politico (per una visione più compiuta ed esaustiva della questione, rimando al contributo specifico di Victor Skretkowicz, *European Erotic Romance*, op. cit., pp. 28-63). Anche Wolff si è occupato estesamente della 'controversa' traduzione di Day, con attenzione prioritaria alle sue modalità (si veda Samuel Wolff, *The Greek Romances in Elizabethan Prose Fiction*, op. cit., pp. 239-247).

Annibale Croce, risalente a circa un cinquantennio prima. Se Angel Day aveva ‘annebbiato’ il nitore dell’indugio erotico di Longo Sofista, Burton raffredda la materia incendiaria del *Clitofonte e Leucippe* e la sua disinvolta frequentazione dei temi più licenziosi, enfatizzando la moralità dell’eroina, ideologicamente spendibile⁷⁸ come modello di comportamento nel contesto delle nuove confessioni riformate e dei loro movimenti più estremisti, come quello puritano. In sintesi, alla fine del Cinquecento, tre dei romanzi greci erano accessibili in inglese: *Le Etiopiche* di Eliodoro, tradotte da Underdowne; *Dafni e Cloe* di Longo Sofista, nella versione ‘rimaneggiata’ di Day; *Clitofonte e Leucippe* di Achille Tazio, adattato da Burton. In tutti e tre i casi, la traduzione è secondaria, mediata da un’altra lingua (con Popović, ‘di seconda mano’), e in tutti e tre i casi, l’enfasi traduttiva è concettualmente posta sull’etica monarchica – soprattutto in Underdowne che traduce Eliodoro –, sull’idealizzazione della coppia – in particolar modo, in Day che traduce Longo Sofista –, sulla virtù della protagonista femminile in un contesto di pratiche sessuali scomposte, con maggior evidenza in Burton che si confronta con Achille Tazio.

Nei prossimi capitoli, si cercherà di comprendere come e perché Shakespeare recepì strutturalmente i *cliché* della narrativa post-classica e si osserverà come questi ‘moduli’ siano stati ricollocati e trasformati dal drammaturgo anche nel senso di una riflessione sulla fragilità di un esercizio del potere monarchico inteso in senso assolutistico, e, ugualmente, di un aggiornamento del protocollo sentimentale, dell’etica che vigila le meccaniche affettive nel rapporto fra i sessi. È interessante, per questo, notare come le traduzioni dei romanzi che gli erano accessibili e che probabilmente conosceva adattassero un’urgenza di meditazione sul presente e si collocassero ideologicamente all’interno di uno spettro riformista, sia dal punto di vista politico, sia dal punto di vista etico-confessionale. A livello sovra-nazionale e globale, il romanzo greco che, nel suo particolarismo sociale, fu il prodotto di un trapasso di civiltà, intersecò, per temi e forma, le tribolazioni di un’Europa culturalmente mobile e disorientata; a livello del contesto sociale inglese della prima modernità, il romanzo greco dovette, invece, essere

⁷⁸ Sulle edizioni europee del romanzo di Achille Tazio, le modalità e le politiche traduttive, ci si riferisca sempre, per una trattazione completa, a Victor Skretkowitz *European Erotic Romance*, op. cit.; pp. 64-110; sulla questione minuta del confronto tra Burton e materia erotica nel romanzo, pp. 70-72.

suscettibile di una lettura ‘interessata’ da parte di chi anelava al cambiamento politico e alla riformulazione dello *status quo*.

Capitolo II

Shakespeare tardo, ambiguo, 'puritano'

1. Il *romance* come punto d'approdo nella *lateness shakespeareiana*

Se pensiamo all'opera shakespeareiana, il termine *romance* viene riferito a quei drammi che coprono la retta conclusiva della sua fase creativa, un gruppo di opere che mostrano numerosi elementi di conformità stilistica e tematica, scritte in quello stesso periodo compatto di tempo (1607-1611) che coincide con il momento in cui il *romance* rinascimentale, nell'accezione discussa di opera in prosa o di una sua riduzione in versi che ricombina i motivi del romanzo greco antico, è nella fase della piena maturità che prelude a un declino di consensi che sarebbe arrivato nell'arco di un paio di decenni⁷⁹. L'etichetta, pensata per le opere shakespeareiane che traducono in linguaggi drammatici le atmosfere e le flessioni proprie del gusto letterario 'romanzesco' coevo, è relativamente recente ed è iniziativa⁸⁰ del critico vittoriano Edward Dowden che la utilizza, per la prima volta, nel 1877⁸¹.

There is a romantic element about these plays. In all there is the same romantic incident of lost children recovered by those to whom they are dear – the daughters of Pericles and Leontes, the sons of Cymbeline and Leontes. In all there is a beautiful romantic background of sea and mountain. The dramas have a grave beauty, a sweet serenity, which seems to render the name 'comedies' inappropriate; we may smile tenderly, but we never

⁷⁹ Si può naturalmente leggere l'interesse di Shakespeare per il materiale romanzesco in un'altra ottica, come corrispondente a una fase di rivitalizzazione e ripresa del gusto per il *romance* in un momento in cui era sembrato spegnersi.

⁸⁰ Harold Bloom usa, provocatoriamente, il termine «mischief»: «The Anglo-Irish critic Edward Dowden, [...], created a long-range mischief when he first characterized a group of Shakespeare's final plays as "romances". Shakespeare, I suspect, though most of them as tragicomedies and may have regarded *The Tempest* as relatively unmixed comedy. But universal usage condemns us to call these visionary comedies romances, and so I will not argue the generic term here». La citazione è tratta dall'introduzione di Harold Bloom ad una raccolta di commedie shakespeareiane da lui curata nel 2009 per Bloom's Literary Criticism: si veda Harold Bloom, "Introduction", in William Shakespeare, *Comedies*, in Harold Bloom (a cura di), New York, Bloom's Modern Critical Views, 2009, p. 1.

⁸¹ William Hazlitt giunge alla definizione ancor prima, nel 1817, riferendosi, però, al solo caso del *Cymbeline*: «*Cymbeline* is one of the most delightful of Shakespeare's historical play. It may be considered as a *dramatic romance*» (William Hazlitt, *Characters from Shakespeare's Plays*, London, Rowland Hunter, Charles Ollier and James Ollier Publishers, 1817, p. 1).

*laugh loudly, as we read them. Let us, then, name this group consisting of four plays, Romances*⁸².

Nell'in-folio del 1623, infatti, soltanto tre dei quattro cosiddetti *romances* shakespeariani comparivano ed erano collocati in altre sezioni: *The Winter's Tale* e *The Tempest* risultavano commedie; il *Cymbeline* rientrava nella categoria di tragedia; del *Pericles* non vi era, invece, come vedremo anche nel prossimo capitolo, alcuna traccia. La nozione contemporanea di 'genere' drammatico è senz'altro condizionata da un'accezione normativizzante laddove nel Rinascimento l'applicazione di un'etichetta di genere tendeva all'approssimazione, a essere, cioè, inclusiva e relativa. *Romance* è un termine che nessuno dei contemporanei di Shakespeare ha mai utilizzato in riferimento alle sue ultime opere, ma si è affermato nella critica moderna proprio in virtù della contiguità tra i motivi che queste opere presentano con il materiale romanzesco di ascendenza post-classica con cui la maggior parte degli autori rinascimentali, nel Cinquecento e nel primissimo Seicento, si è appunto, come visto, misurata. Nonostante la sua imperfezione, è una definizione irrinunciabile. Ha maglie troppo larghe, è generica ed è stata apposta come etichetta successiva, in modo sicuramente arbitrario; eppure, nonostante ciò, è e resta funzionale per tre principali ragioni: la prima è appunto l'evocazione di una relazione tra questi drammi e il genere del romanzo amoroso-avventuroso d'età imperiale; la seconda è la sua possibilità di applicazione a tutte e quattro le opere shakespeariane finali le quali, pur nelle molte differenze, sono stilisticamente e tematicamente legate e costituiscono un *corpus* nettamente identificabile rispetto alla restante produzione; la terza coincide con lo stesso limite implicito nella definizione, che non sia, cioè, sufficientemente ristretta e 'normativizzante' in senso angusto. Il *romance* è tale perché è un contenitore elastico che si adatta al suo contenuto e alle forme che via via assume quando ribalta il punto di partenza nel suo contrario. Nessun termine, se assunto nell'accezione di cui si è discusso nel primo capitolo, comunica altrettanto bene la profonda mobilità inerente a questi drammi conclusivi della traiettoria professionale di Shakespeare, testi che, se è vero che seguono un tracciato morale, nascondono al loro interno molte contraddizioni e riflettono nell'ambiguità formale un'ambigui-

⁸² Edward Dowden, *A Shakespeare Primer*, Folcroft, Folcroft Library Editions, 1877, pp. 55-56.

tà concettuale, una confusione di sollecitazioni che rappresenta il fondo autentico del loro impianto.

I drammi romanzeschi identificano, inoltre, il momento post-tragico e la *lateness* di Shakespeare: Robert Sharpe parla di «fourth period», un quarto tempo nella produzione del Bardo, la piena maturità di un drammaturgo che si congeda dalle arti sceniche senza più aggroare la fronte, ma con un piglio disteso e rilassato, un contegno sereno e improntato alla tolleranza⁸³. Questa visione rasserenante e conciliatoria dell'ultimo Shakespeare è semplicistica, ma sostanzialmente in linea con la valutazione che già Dowden, per primo, propose, nel segno di una soluzione pacifica del rapporto dialettico tra i *romances* e l'impetuosa produzione tragica immediatamente precedente e verso la fondazione di una nuova armonia («harmony, clear and rapturous, or solemn and profound, a reconciliation»⁸⁴). Da un punto di vista teorico non è superfluo insistere su una distinzione: la *lateness*, la cui prerogativa, secondo il celebre studio di Edward Said, è di evocare in egual misura disincanto e piacere senza risolvere la contraddizione tra i due termini⁸⁵ può riferirsi, concettualmente, alla produzione e allo stile. La *lateness* della produzione dipende da un rapporto di prossimità alla morte e da fattori, dunque, di cronologia, da una stima che si può fare solo posteriormente: i *romances* sono le opere della *lateness* shakespeariana perché sono gli ultimi a essere composti dal drammaturgo prima della sua morte. La *lateness* dello stile è, invece, una categoria estetica e può coincidere, ma non sempre coincide, con la *lateness* della produzione: in che misura Shakespeare adotta una postura stilistica differente, dalla vocazione conclusiva e 'meditativa' nei *romances* rispetto alla pro-

⁸³ Robert Boies Sharpe, *Irony in the Drama: An Essay on Impersonation, Shock and Catharsis*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1989[1959], p. 53.

⁸⁴ Edward Dowden, *Shakspeare*, New York, D. Appleton & Co, 1886, p. 406.

⁸⁵ «This is the prerogative of late style: it has the power to render disenchantment and pleasure without resolving the contradiction between them. What holds them in tension, as equal forces straining in opposite directions, is the artist's mature subjectivity, stripped of hubris and pomposity, unashamed either of its fallibility or the modest assurance it has gained as a result of age and exile» (Edward Said, *On Late Style*, London, Bloomsbury, 2006, p. 148). Edward Said aveva iniziato a interessarsi di stile 'tardo' negli anni Novanta, dopo aver ricevuto una diagnosi di leucemia. In seguito, nel 1995, aveva tenuto un corso alla Columbia dedicato allo stesso tema e il saggio *On Late Style* raccoglie i risultati di quell'attività seminariale.

duzione tragica precedente? In quale segmento applichiamo l'eventuale cesura⁸⁶? Possiamo parlare senza riserve di stile tardo in riferimento allo Shakespeare che, esaurito l'estro tragico, sceglie di divenire romanzesco? Nelle sue lezioni su Shakespeare, introducendo il *Pericles* e il *Cymbeline*, Auden affronta la questione della *lateness* come quella di una postura drammaturgica che coincide con la fredda sostanza di una produzione teatrale meno energica, meno tumultuosa, caratterizzata da un 'primitivismo' ricercato, da una perizia tecnica spesso applicata al dettaglio trascurabile, da una noncuranza di fondo rispetto al problema dell'intelligibilità. La *lateness* è, per Auden, quell'atteggiamento di indifferenza, da parte del drammaturgo pago nei confronti della ricezione della sua opera: che venga capita o non venga capita, ormai non importa più. È il punto di approdo cui pervengono quasi tutti gli artisti – naturalmente non solo i drammaturghi – quando percepiscono l'imminenza della fine, sia che si tratti di una fine biologica o semplicemente dell'esaurirsi di un'urgenza comunicativa, di una stagione immaginativa.

The characteristics of such late works include, first, a certain indifference to their effect either on the general reading public or on critics. There must be no sign of a wish either for popularity or for an artistic perfection that is designed to reap critical acclaim. Late works also have a kind of obscurity that is different from that of a young artist. A young artist has an original vision that is strange and will seem strange to his audience. Secondly, he lacks the technical practice to put the vision across. He also has a wish to shock, which is a way of becoming related to his audience. There is a desire to be (a) popular (b) épatant. In late works, the strangeness come not from a given vision, but from an acquired vision⁸⁷.

La «*strangeness*» dell'ultimo Shakespeare è, però, non tanto, o perlomeno non solo, la sofisticazione oscura dell'artista sicuro di sé, ripiegato su un'esigenza di sperimentazione e di autovalutazione complessiva di una vicenda creativa al suo concludersi ma, in ugual misura, la risposta a un cambiamento esterno, la reazione a circostanze contingenti mutate rispetto al passato. Il teatro è un genere letterario performativo e l'interlocuzione con il pubblico, una

⁸⁶ A proposito della problematizzazione del concetto di *lateness* e sulle sue diverse applicazioni e contraddizioni, si legga il testo fondamentale di Gordon McMullan, *Shakespeare and the Idea of Late Writing: Authorship in the Proximity of Death*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007. Per l'impostazione teorica del problema, rimando in particolare alle pp. 24-126.

⁸⁷ Wystan Hugh Auden, *Lectures on Shakespeare*, Princeton, Princeton University Press, 2002[2000], p. 270.

relazione con i suoi appetiti e le sue esigenze, non è mai negoziabile. Se è vero che l'ultima produzione shakespeariana è caratterizzata da un linguaggio meno accessibile, sintatticamente contorto, spesso aggrovigliato a livello semantico⁸⁸, da un'ossessione per l'ibridazione tanto come soggetto di sguardo – l'indeterminatezza e l'incostanza dei registri – quanto come oggetto – la riflessione continua sulle origini e sulla dialettica tra purezza e imbastardimento –, è altrettanto vero che Shakespeare non sceglie di assecondare una posa cerebrale, ma coglie piuttosto il pretesto di un cambiamento nella prassi teatrale per esplorare nuove possibilità tecniche, nella lingua drammatica e negli effetti speciali, per sviluppare certi nuclei tematici e, per districare il nodo affettivo e relazionale dell'esistenza umana, in un momento in cui, in Inghilterra, si impone l'urgenza di riformare l'etica sentimentale, di redistribuire ruoli e responsabilità all'interno del rapporto tra i sessi. L'evoluzione shakespeariana è fisiologica, e risponde, senz'altro, a motivazioni tanto interne quanto a esigenze 'adattative' rispetto a stimoli esterni. Come scrive Northrop Frye, «romances are to Shakespeare what *The Art of Fugue* and *The Musical Offering* are to Bach: not retraits into pedantry, but final articulations of craftsmanship»⁸⁹. La *strangeness* dei *romances* non può, dunque, essere considerata come velleitaria o sintomatica di un accartocciamento dell'estro drammatico, non può essere, per usare le parole di Barbara Mowat, solo "accidentale"⁹⁰, perché «when an author chooses a story, a genre, a theatrical style, a narrative or a dramatic mode, he is choosing a way of creating a

⁸⁸ Sull'involuzione linguistica dell'ultimo Shakespeare insiste anche Frank Kermode nel suo celebre saggio *Shakespeare's Language*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2000. Nell'introdurre il *Pericles*, riferisce la considerazione di curatori dell'edizione Oxford che parlano di idiosincrasia stilistica: «as the Oxford editors remark, "By 1606 —8 Shakespeare's poetic style had become so remarkably *idiosyncratic* that it stands out — even in a corrupt text — from that of his contemporaries and approximately the last three-fifths of the play betray his presence"» (p. 255). A proposito del *Cymbeline*, scrive che persino «the admirable Imogen is often *unnecessarily* hard to understand» (p. 265). Più giustificabile la tortuosità di *The Winter's Tale* il cui linguaggio è «often *as difficult*, but that play provides occasion for tormented obscurity in the crazed jealousy of Leontes, which is set off against the relative simplicity of the long pastoral act and the calm ecstasies of the Recognition scene» (p. 265). E ancora, più avanti, Kermode ribadisce che «the language of Leontes's mad jealousy is *as difficult as any* in Shakespeare, but without the redundant involutions of *Cymbeline*; they are as decorous as the harshnesses of *Coriolanus*» (p. 275) in quanto «Shakespeare's associative late style is peculiarly well suited to disturbed mental states» (p. 278).

⁸⁹ Northrop Frye, *A Natural Perspective*, op. cit., p. 8.

⁹⁰ Anche la Mowat, come già Auden, utilizza il termine «strangeness» in riferimento ai drammi romanzeschi shakespeariani: «the strangeness in these plays, I felt, could not be *accidental*, nor the result of Shakespeare's boredom, inexpertness, or senility. In the strangeness was a pattern, could one but find it» (Barbara Mowat, *The Dramaturgy of Shakespeare's Romances*, Athens, Georgia University Press, 1976, p. 1).

certain kind of experience and a way of saying what he wants to say»⁹¹. Comprendere il movente della scrittura shakespeariana significa, quindi, comprendere non solo un cambiamento di passo all'interno di una vicenda drammaturgica circostanziata per quanto eccezionale, ma anche una mutata direzione semiotica, un'inversione comunicativa, una 'nuova onda' non solo dell'estetica drammatica, ma delle sue finalità profonde: risulta, per questo, fondamentale disinnescare la competizione interna all'evoluzione del teatro shakespeariano – Shakespeare minore, Shakespeare maggiore –, sottrarre i *romances* allo spettro della condanna stilistica e, soprattutto, capire le connessioni con i *topoi* forniti dal romanzo greco, riconoscendo certamente la mediazione medievale, senza, però, che ciò implichi la minimizzazione della ricezione della narrativa tardo-antica. Come ha osservato opportunamente Barbara Mowat: «there is a kind of seriousness, of piety, if you will, in the medieval and Renaissance versions of Greek Romance not to be found in such works as *Clitophon and Leucippe* or the *Aethiopica*, and not to be found, I maintain, in Shakespeare's Romances»⁹². Il *romance* shakespeariano è, in fondo, definito anche, e forse soprattutto, da ciò che non è.

2. Il *romance* come dramma ibrido, aperto e sospeso

Quando si affrontano, da un punto di vista storico-critico, le grandi drammaturgie, come ad esempio quella greca del V secolo a. C., spesso si tende a cercare di sviluppare una visione coerente e 'teleologica', di intercettarne l'evoluzione attraverso delle scansioni che sono, però, a ben guardare, estremamente convenzionali e astratte: per quanto riguarda il teatro della classicità, l'entusiasmo nell'impresa di scovare una tendenza generale nella progressione dia-cronica si smorza, per forza di cose, di fronte all'evidenza dei limiti imposti da una tradizione lacunosa e intermittente. Per quanto riguarda l'altra grande drammaturgia d'Occidente, quella shakespeariana, le cui condizioni filologiche sono certamente differenti, la segmentazione a fasi risponde a flessioni senza dubbio 'fisiologiche' dell'estro drammatico: il primo Shakespeare è naturalmente differente nelle urgenze rispetto all'ultimo Shakespeare. Nell'applicare l'etichetta della *lateness* ai *romances* shakespeariani sarebbe opportuno, però, ripensare e, in

⁹¹ Barbara Mowat, *The Dramaturgy of Shakespeare's Romances*, op. cit., p. 3.

⁹² *Ibidem*, p. 3.

certa misura, ridimensionare fortemente il criterio biografico ‘interno’ a favore di quello contingente ‘esterno’ e, ugualmente, cercare di intrecciare dato materiale e dato immaginativo. Un evento che segna, se non la cesura tra Shakespeare maturo e tragico e l’ultimo Shakespeare ‘romanzesco’, un mutamento comunque significativo, è l’effettivo utilizzo, a partire dal 1608, da parte della sua compagnia, del teatro del Blackfriars, situato nel pieno di centro di Londra, vicinissimo alla cattedrale di Saint Paul. Il Blackfriars era una *playhouse* privata e al chiuso che permetteva ai King’s Men di mettere in scena il proprio repertorio anche in inverno quando il Globe, teatro pubblico e all’aperto, diveniva inutilizzabile. L’evento acquisì un carattere determinante nella selezione dell’*audience*: i biglietti d’ingresso del Blackfriars costavano cinque volte tanto il prezzo di quelli del Globe ed erano, quindi, proibitivi per le frange sociali meno abbienti. La capienza della sala era, inoltre, ridotta a un massimo di seicento posti: il pubblico risultava ‘selezionato’ sia per ragioni di natura economica sia per fattori spaziali, per una restrizione imposta. Questo dato è interessante non tanto perché ci permette di spiegare perché i *romances* presentino elementi di sofisticazione formale e possano apparire, nelle meccaniche interne, più farraginosi delle altre opere shakespeariane, quanto piuttosto perché abbiano una natura così meticciosa. Il *Pericles* è un dramma dalla fortuna non lusinghiera anche a causa di una sua indecisione strutturale: al di là della questione filologica e dell’instabilità testuale, di cui si renderà conto nel prossimo capitolo, l’ibridismo risiede in una certa ‘esuberanza diegetica’ e in un rapporto di serrata alternanza di dispositivi narrativi e mostrativi. Nel *Pericles*, infatti, la mediazione narrativa scandisce la messa in scena, e lo stesso si può dire del *Cymbeline*. Nel *The Winter’s Tale* l’ibridismo si rileva nello strappo brutale tra tragedia e commedia pastorale che rende l’opera dicotomica. In tutte queste vi è, in ogni caso, una patina arcaizzante che sigilla una più sotterranea tendenza all’aggiornamento drammaturgico e una sostanziale contaminazione tra moventi mimetici e diegetici⁹³. Russ McDonald parla anche di «unusual mixture of elements, the modish and the outmoded» e di «complex tone,

⁹³ *The Tempest* rappresenta tra i *romances* un’eccezione ed è, delle quattro opere, la più compatta e simmetrica a livello strutturale, quella in cui la tendenza dello Shakespeare finale all’ibridazione formale emerge meno.

with its combination of artlessness and sophistication»⁹⁴. La commistione di generi non deve essere associata a una pratica teatrale deteriore, ma solo dirci che, probabilmente, questi drammi vennero concepiti come rivolti simultaneamente a *target* di pubblico diversi e, non a caso, a questo proposito, vi è concordia nel ritenere, su base testimoniale, che i *romances* vennero rappresentati in entrambi i contesti, quello del Globe e quello del Blackfriars. L'*audience* del Blackfriars, proveniente dalle *élite*, ricercava una gratificazione più cerebrale e 'audace' dal punto di vista delle avanguardie teatrali; l'*audience* del Globe, invece, era più tradizionalista e a suo agio con modalità teatrali popolari e prevedibili. Il repertorio, dunque, non cambia, ma i fruitori e gli standard sì: il Globe rappresentava un contesto più popolare e caotico; il Blackfriars uno più selezionato e raccolto⁹⁵. La *lateness* shakespeariana è, dunque, in quest'ottica, 'romanzesca', perché il *romance* è genere-non genere duttile per definizione, trasformista e perfettamente adattabile ai più vari contesti: permette al drammaturgo di sperimentare e 'spingere' sulle possibilità dei linguaggi e delle tecniche sceniche ma, nel contempo, in quanto imparentato con la narrativa popolare già in voga da parecchi decenni, ne scongiura l'impermeabilità ai gusti del pubblico. L'ibridismo della *lateness* shakespeariana riflette, in sintesi, uno sdoppiamento dei circuiti di fruizione per uno stesso dramma: Shakespeare s'interessa al filone 'romanzesco' anche perché questo gli consente una biforcazione dell'interlocuzione senza che ciò implichi che i *romances* siano espressione di una drammaturgia

⁹⁴ «It is worth considering that the conventional, simplified accounts of the tastes of these two groups might be accurate, that the Blackfriars audience, particularly those members of the literary and social elites, preferred a more sophisticated and aggressively "modern" style of drama, whereas the Globe patrons enjoyed a simpler, perhaps old-fashioned, more generally "popular" kind of play. Since most of the plays discussed herein were performed at both the Globe and Blackfriars, it is possible that the divergent tastes of this double audience are partly responsible for their unusual mixture of elements, the modish and the outmoded, and particularly the complex tone, with its combination of artlessness and sophistication», da p. 170 dell'articolo "Fashion: Shakespeare and Beaumont and Fletcher", in Richard Dutton, Jean E. Howard (a cura di), *A Companion to Shakespeare's Works, Volume IV: The Poems, Problem Comedies, Late Plays*, Oxford, Blackwell Publishing, 2003. Si legga tutto il contributo alle pp. 150-174.

⁹⁵ Lo studio più prezioso, impeccabilmente documentato e attento alla ricostruzione al dettaglio della vita materiale della Londra elisabettiana, giacomiana e carolina, nel particolare segmento dell'allestimento e della frequentazione di spettacoli, è quello di Andrew Gurr: *The Shakespearean Stage 1574-1564*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992. Su composizione e comportamenti del pubblico a teatro, si vedano in particolare le pp. 258-282. Uno studio, più puntualmente focalizzato sulla stagione dei *romances*, è quello di Roger Warren, *Staging Shakespeare's Late Plays*, New York, Oxford University Press, 1990, e, più recentemente, quello di Christopher Cobb, *The Staging of Romance in Late Shakespeare: Text and Theatrical Technique*, Newark, University of Delaware Press, 2007. Si veda, inoltre, anche il saggio di Mariko Ichikawa, *The Shakespearean Stage Space*, New York, Cambridge University Press, 2013.

dalla ‘maniera’ più aristocratica rispetto alla precedente. È, infatti, assioma assai discutibile quello che identifica il benessere economico con la levatura del gusto estetico. La coesistenza di due tipologie differenti di pubblico offre, tuttavia, all’uomo di teatro lo stimolo di dover provvedere a una richiesta ‘ecumenica’ di appagamento: ciascuna opera si pensa come potenzialmente rivolta tanto agli spettatori che si credono di rango, quanto a quelli privi di velleità intellettuali. Risulta interessante, a tal proposito, proporre la considerazione di Frye, secondo cui i *romances* «are popular plays, not popular in the sense of giving the public what it wants, which is a pretty silly phrase anyway, but popular in the sense of coming down to the audience response at its most fundamental level»⁹⁶.

Vi sono, però, almeno altri due aspetti da considerare: il primo riguarda la fortuna della tragicommedia sull’onda del successo di Guarini, agli inizi del Seicento; il secondo l’adesione (o meno) di questi drammi all’ideologia del nuovo re Stuart, il loro allineamento, o eventuale disallineamento, rispetto al regime monarchico. La tragicommedia è un genere importato dall’Italia (il modello è rappresentato dal *Pastor Fido* di Guarini) che sfida le convenzioni del teatro classico – anche se il teatro classico di fatto conosceva già la tragicommedia, basti pensare ai drammi di Euripide – e mescola elementi tragici ed elementi comici, facendo prevalere questi ultimi sui primi e, pertanto, inclinando per una risoluzione distensiva e conciliatoria di un movente tragico iniziale. La tragicommedia, teorizzata da Guarini nel 1601, ebbe una notevole ricezione anche nel contesto inglese, pur essendo talvolta disprezzata proprio per la sua natura meticciosa: Sidney, ad esempio, la definiva «mongrel»⁹⁷. È, inevitabile, dunque, interrogarsi sul rapporto di familiarità che il *romance* intrattiene con il genere tragicomico, rispetto al quale resta cosa altra ma con cui, tuttavia, condivide numerosi tratti⁹⁸. I drammi romanzeschi non sono tragicommedie *tout court*, né possono considerarsi esattamente variazioni di tragicommedie ma, nella loro sospensione tra universo comico e universo tragico, nell’apertu-

⁹⁶ Northrop Frye, *On Shakespeare*, Fitzhenry and Whiteside, Markham, ON, 1986, p. 154.

⁹⁷ Laura Sanna, “Preparations made for kings delights”, in Vittoria Intonti (a cura di), *Forme del tragicomico nel teatro tardo elisabettiano e giacomiano*, Napoli, Liguori Editore, p. 149.

⁹⁸ Padre della tragicommedia inglese è considerato John Fletcher, autore di *The Faithful Shepherdess*, pièce portata in scena con ogni probabilità nel 1608, nello stesso periodo in cui fu rappresentato anche il *Pericles* shakespeariano.

ra a evasioni pastorali, nella prevalenza di una visione comica generale sui particolari nodi tragici, senza dubbio interseca il sentire incerto della tragicommedia e risponde a un sensibilità estetica che non ripudia la fusione e la mescolanza, ma anzi la accoglie e la valorizza⁹⁹. Non solo i *romances*, ma anche i *problem plays* shakespeariani sono drammi strutturalmente ibridi e l'ibridismo formale (i generi letterari misti), insieme a quello iconografico (la fascinazione per le creature mostruose e frutto di meticcianti e innesti, si pensi al Caliban di *The Tempest*), è certamente una realtà della prima modernità inglese, una realtà che recepisce la necessità di una dialettica con l'alterità – quella emersa dallo scenario coloniale e quella data dalla frammentazione religiosa post-riforma – e di una sintesi tra differenze, di una disciplina delle ansie e delle incertezze di fronte a scenari socio-politici conflittuali. Barbara Mowat osserva come, nel *romance*, il pubblico sia preservato da un coinvolgimento empatico e venga risparmiato tanto da una sofferenza conseguente dall'identificazione con l'eroe che ha errato e ne sconta le conseguenze quanto dalla gratificazione assoluta e senza ombre di un finale lieto (come nella commedia) perché il mondo rappresentato nei *romances* non è, in effetti, privo di numerosi grumi, di elementi disturbanti e ansiogeni, ed è un mondo in cui la minaccia tragica non è mai negata né la visione comica prevalente riesce a esorcizzare le inquietudini profonde¹⁰⁰. Attraverso l'agnizione (l'ἀναγνώρισις aristotelica) l'ignoranza diviene conoscenza; attraverso il risveglio da una morte solo apparente anche la condizione più radicale e irreversibile viene superata e il suo contrario, la vita, ripristinato; eppure, ciò avviene non soltanto in nome di un imperativo consolatorio, ma anche per sollecitare una messa in discussione delle certezze gnoseologiche – aspetto centrale in *The Winter's Tale*, ad esempio – e una relativizzazione di ciò che, nell'esistenza individuale, viene considerato tragico. Ciò che sembrava la cosa più reale e definitiva possibile, la morte, alla fine risulta irreale; quel che appariva più irreale (il miracolo di tornare alla vita) alla fine risulta, invece, reale e definitivo: nei *romances* assistiamo a un'inversione potente delle nostre certezze e dei nostri luoghi comuni, de-co-

⁹⁹ Secondo Suzanne Gossett, che cura e introduce l'edizione Bloomsbury del *Pericles* del 2004, «while the ending is happy, the incidental suffering of mere mortals and the occasional deaths are real. [...] Fletcher's immediate modal was the Italianate pastoral romance, and Shakespeare's romances, *Pericles* most obviously, derive from Greek tales of travel such as Apollonius of Tyre»: "Introduction", in William Shakespeare, *Pericles*, a cura di Suzanne Gosset, London, The Arden Shakespeare, 2004, pp. 109-111.

¹⁰⁰ Barbara Mowat, *The Dramaturgy of Shakespeare's Romances*, op. cit., p. 24.

struiamo, problematizziamo, scardiniamo non solo i *cliché*, ma il principio stesso che li genera, la dipendenza dagli automatismi del pensiero razionale. L'obiettivo shakespeariano è quello di sacrificare l'emotività della ricezione drammaturgica in favore dell'intellettualità e di suscitare non più una reazione sentimentale, ma una meditazione: Shakespeare vuole mettere il pubblico nella condizione di avere degli strumenti di decodifica metadrammatica e di indagine gnoseologico-epistemologica. La Mowat scrive che il *romance* shakespeariano è il punto di congiunzione di tragedia e commedia, in cui i due poli opposti non si negano a vicenda, ma sussistono simultaneamente.

Shakespearean tragedy takes us into individual experience, gives us entrance into the mind and the emotions of a Hamlet or a Lear, reveals to us a world of truly tragic import in which heroic man and his acts are significant; Shakespearean comedy lifts out of experience by showing us the wonderful follies of the human species ... Each view is in its way true; by juxtaposing the two incompatible views in the Romances, Shakespeare validates and invalidates both views and enables us, if we will, to gain to marvelous double perspective on life¹⁰¹.

L'ibridismo del *romance* shakespeariano è un ibridismo dettato sì dalla contingenza di un pubblico vario e dai diversi appetiti, ma anche dalla volontà del drammaturgo di restare aperto a possibilità multiple, di non aderire a una sola ipotesi sull'esistenza: tragedia e commedia, nel *romance*, non sono più i poli di una dialettica, gli estremi di un'antinomia, ma due dimensioni simultanee che non si escludono e, anzi, si sovrappongono: concettualmente, è un punto di vista relativistico e obliquo, radicalmente anti-radicale e questa posizione shakespeariana assume anche una valenza filosofica e politica. La scelta di Shakespeare di utilizzare il *romance* nella fase finale della sua carriera è la scelta di adottare una struttura paradossalmente non strutturata, una forma aperta, ed è in quest'ottica che dobbiamo parlare di dramma romanzenesco, un dramma non più solo performativo – i dispositivi usati, come vedremo, sono in parte diegetici, in parte mimetici – e non più risolto che persegue, in ultima analisi, l'obiettivo di una moltiplicazione dei punti di vista che finisce per coincidere con l'annullamento di una posizione prevalente, di un'ipotesi 'assolutistica' sulla realtà.

¹⁰¹ Barbara Mowat, *The Dramaturgy of Shakespeare's Romances*, op. cit., p. 33.

Se il *romance* shakespeariano non è, dunque, un *representational drama* e rivendica per se stesso la legittimità dell'illusione scenica e, quindi, la denuncia della quota d'implausibilità presente nella finzione drammatica, vi è, però, almeno un aspetto in cui attua un dispositivo mimetico, adottando, cioè, una similitudine tra contenitore e contenuto: nei drammi romanzeschi risulta, ad esempio, centrale una riflessione sul rapporto tra natura e cultura, un'ossessione per la nascita bastarda e per il meticcio che trova una sua corrispondenza appunto nella forma. Dal momento che un oggetto d'indagine drammaturgica è la manipolazione, l'innesto, la dialettica tra macchia e purezza, anche la forma, ossia il genere drammatico, è manipolato, risultato di innesti, appunto ibrido. La stessa cosa vale anche per la speculazione politica: è, indubbio, analizzando singolarmente i *romances* shakespeariani, che vi sia una traccia politica, una meditazione sul senso del potere monarchico e sulla sua deriva esiziale, se questo viene interpretato in senso dispotico e totalitario. Il *romance*, in quanto dramma aperto, stabilisce una dinamica di rifrazione con il suo nucleo tematico: se il fatto che almeno tre dei drammi romanzeschi furono rappresentati davanti al re Stuart (*The Winter's Tale*; *Cymbeline*; *The Tempest*) è stato spesso considerato indicativo di una loro presunta natura filogovernativa, quest'ultima non è, in realtà, affatto certa, e anzi Shakespeare sembra collocarsi in una posizione ambigua, in linea con l'accento relativista dominante¹⁰². In una società avvezza a decodificare il reale su una base binaria e antinomica, educata ad attuare i propri automatismi ragionativi per contrasti – tra ordine e disordine, maschile e femminile, regolare e irregolare – e per meccanismi di rifrazione e inversione, Shakespeare nei suoi *romances* apparentemente sposa la contrapposizione adottata anche da Giacomo I nel suo *Basilikon Doron*, quella tra il

¹⁰² Sul pregiudizio 'elitista' che riguarda i *romances* shakespeariani e sull'ambiguità della loro posizione rispetto alla legittimazione del potere regale e, più in particolare, allo stile 'monarchico' e all'ideologia di Giacomo I, si legga la bella introduzione di Clara Mucci alla raccolta di saggi, da lei curata, sull'ultimo Shakespeare, in Clara Mucci– Chiara Magni–Laura Tommaso (a cura di), *Le ultime opere di Shakespeare. Da Pericle al caso Cardenio*, Napoli, Liguori Editore, 2009, pp. 1-29.

good king e l'*usurping Tyran*¹⁰³. Eppure, nella semiotica del rapporto tra i sessi che i drammi romanzeschi sembrano dispiegare, nella decisa problematizzazione della figura del padre, nella priorità concessa alla sua relazione con una figlia e non con un figlio, nell'epurazione dell'ipersessualizzazione delle figure femminili (non banalmente virtuose, ma 'de-femminilizzate', sottratte agli attribuiti 'uterini' del femminile) Shakespeare in modo obliquo smantella le costruzioni culturali cui lo stesso re aderiva e che, addirittura, promuoveva con i suoi scritti: un'idea paternalistica del potere monarchico¹⁰⁴, la convinzione che la stregoneria non fosse un fenomeno prodotto dall'ansietà sociale e da un sistema pregiudiziale, ma avesse un reale fondamento, come si affanna a dimostrare nel suo trattato di demonologia. L'uso del tropo del padre, della crisi del padre, è, così, funzionale a camuffare, dietro la figuratività, una messa in discussione di questa concezione paternalistica, accudente e opprimente della regalità; il ricorso a personaggi femminili de-erotizzati è finalizzato non a proporre un modello di femminilità allineato, ma a disinnescare certe associazioni incondizionate, a stornare dal femminile il sospetto di una maggiore propensione alla fascinazione diabolica, alla debilità stregonesca. Che i *romances* siano riflesso di un iniziale cedimento di un sistema culturale che poggia le sue fondamenta su dicotomie e manicheismi che lo stesso re, con l'interpretazione e l'esercizio del suo ruolo, sembra incoraggiare e sostenere? In che posizione si collocano rispetto all'ideologia regale? Di aderenza o dissidenza? Non è importante sciogliere ora questo nodo né è questo un nodo che possa sciogliersi definitivamente, ma è importante ribadire come l'ibridismo formale del *romance* in quanto genere non normativo e non normativizzante, la sua ambiguità strutturale e la sospensione tra spirito comico e spirito tragico – la simultanea, relativizzante, sussistenza di entrambi – consentano a Shakespeare di gettare un'ombra, di istillare

¹⁰³ «For the part of making and executing of Lawes, consider first the trew difference betwixt a lawfull good King, and an vsurping Tyran, and yee shall the more easily vnderstand your duetie herein: for *contraria iuxta se posita magis elucescunt*»: Giacomo I Stuart, *The Political Works of James I, reprinted from the edition of 1616, with an introduction by Charles Howard McIlwain*, Cambridge, Harvard University Press, 1918, 18). «I contrari, se messi l'uno a fianco dell'altro, spiccano», scrive il re (in latino). In tutto il *Basilikon Doron*, un trattato composto nella forma di una lettera rivolta al figlio primogenito Henry nel 1599 e poi ripubblicato nel 1603 in occasione della sua salita al trono, mantiene la contrapposizione tra le due opposte possibilità di interpretazione e di esercizio del ruolo monarchico.

¹⁰⁴ Giacomo I assimilava l'autorità regale all'autorità paterna: «By the Law of Nature the King becomes a natural Father to all his Lieges at his Coronation: and as the Father of his fatherly duty is bound to care for the nourishing, education, and vertuous gouernament of his children; euen so is the king bound to care for all his subiects»: *ibidem*, p. 55).

il dubbio, di problematizzare l'abitudine alla polarizzazione e alla semplificazione degli stili culturali e, ancor più, l'opportunità di continuare a sostenere la visione giacomiana dell'autorità monarchica. Occorre accogliere come un punto fermo l'abilità del drammaturgo nel dissimulare e nel mascherare, dietro la superficie formale delle sue opere, moventi comunicativi che sconfessano l'intenzione celebrativa. Come già nel *Macbeth*, «un'opera sicuramente scritta per celebrare Giacomo e la sua ascendenza scozzese» in cui Shakespeare riesce «con straordinaria ambiguità o grazie alla maschera della creazione artistica e verbale a rendere accettabili messaggi in sé sovversivi e sediziosi»¹⁰⁵, anche nei drammi finali, composti appena qualche anno dopo, la pratica del mascheramento viene riproposta ed è, del resto, certamente connaturata alla struttura aperta e geneticamente 'ambigua' del *romance* stesso.

3. Rivoluzione musicale del Blackfriars come elemento di cesura

La struttura del Blackfriars rendeva più semplice il ricorso agli effetti speciali¹⁰⁶ – macchinari agganciati al tetto che permettevano la resa delle scene aeree, come in *The Tempest*, e della discesa del *deus ex machina*, come il Giove sul dorso di un'aquila del *Cymbeline* – e l'esperienza del teatro come uno spazio di artificio, come materializzazione di una realtà di finzione alternativa e solo in parte mimetica rispetto alla vita, propiziò, in un certo senso, la riflessione meta-teatrale che è una delle principali caratteristiche di questo nucleo di opere finali¹⁰⁷. La nuova *playhouse* della compagnia era, infatti, come già detto, uno spazio chiuso: ciò significa che non vi era più la necessità di dipendere dall'illuminazione naturale e il ricorso alle candele produsse, da una parte, il consolidamento della partizione a cinque atti con quattro intervalli per rendere più frequenti le pause utili all'eliminazione della parte carbonizzata del moccolo, e, dall'altra, più significativamente, una maggiore attenzione alle soluzioni stilistiche e al con-

¹⁰⁵ Clara Mucci, *I corpi di Elisabetta: sessualità, potere e poetica della cultura al tempo di Shakespeare*, Pisa, Pacini Editore, 2009, p. 200.

¹⁰⁶ Sui teatri privati d'età giacomiana, si vedano due studi imprescindibili: Keith Sturgess, *Jacobean Private Theatre*, New York, Routledge, 1987; per una visione più globale, ci si riferisca a Eoin Price, *'Public' and 'Private' Playhouses in Renaissance England: The Politics of Publication*, New York, Palgrave Macmillan, 2015.

¹⁰⁷ Basti pensare all'insistenza sulla marca semantica dell'arte-artificio-trucco in *The Tempest* e alla sua manifesta coincidenza tra tempo dell'incantesimo di Prospero e tempo dell'illusione scenica. La riflessione sulla meta-teatralità della drammaturgia shakespeariana romanzesca verrà ripresa puntualmente nelle sezioni dedicate all'analisi delle singole opere e rappresenterà uno dei *focus* principali di questo studio nei capitoli a seguire.

trollo interpretativo del momento attoriale¹⁰⁸. Lo spazio era ridotto, la sala più piccola e, dunque, la platea si trovava più vicina al palco. Se questo dato non comporta necessariamente un maggior coinvolgimento del pubblico rispetto a quanto accadeva *on-stage*, certamente determina, però, in chi mette in scena l'esigenza di esacerbare lo scrupolo nei confronti del dettaglio: non è detto che lo spazio raccolto incoraggi il calore e la partecipazione emotiva del pubblico, ma è indubbio che ne favorisca la risposta critica, la predisposizione a esaminare in modo più severo le *performance* attoriali.

Yet Blackfriars plays were performed on a small, crushed stage in the midst of spectators who took boxes around or stools on the stage itself. [...] At the Globe, high-paying audience had sat away from the stage, either in the "Lord's Room" or in the upper gallery. At the Blackfriars, the high-paying audience surrounded the stage, judging the performance minutely, locally and critically¹⁰⁹.

Gli attori erano tenuti, pertanto, ad adottare uno stile recitativo più naturalistico e sorvegliato: la lingua dell'ultima fase shakespeariana, così densa e affaticante, talvolta sprezzante dell'intelligibilità, già li metteva di fronte a una notevole sfida interpretativa, a cui si aggiungeva la prossimità del pubblico alla platea, una condizione che di per sé predispondeva all'amplificazione di ogni eventuale errore o fraintendimento di registro. Nel teatro greco classico, una rivoluzione importantissima fu quella avviata da Timoteo di Mileto che propose uno sbilanciamento del rapporto tra melodia e parola nei generi performativi a favore della parte musicale, incontrando le resistenze dei tradizionalisti e il favore di Euripide che, a partire dal 415 a.C., inclinò per una composizione tragediografica innovativa rispetto alla concezione del ruolo del coro, ridimensionato a favore degli intermezzi musicali monodici. Questo evento segnò una cesura, un trapasso fondamentale nella storia della drammaturgia antica. La questione della cesura tra *midness* e *lateness* shakespeariana, tra Shakespeare tragico e Shakespeare roman-

¹⁰⁸ Sull'illuminazione in teatri aperti e chiusi, uno studio oltremodo esaustivo è quello di Robert Graves, *Lighting the Shakespearean Stage, 1567-1642*, Carbondale and Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1999: si leggano, più in particolare, le pp. 125-157.

¹⁰⁹ Tiffany Stern, "Taking Part: Actors and Audience on the Stage at Blackfriars", in Paul Mezner (a cura di), *Inside Shakespeare: Essays on the Blackfriars Stage*, Selinsgrove, PA, Susquehanna University Press, 2006, p. 46. Si legga l'intero contributo alle pp. 35-53.

zesco, dipende anche da una rivoluzione in parte simile. La differenza tra uno spazio scenico all'aperto, come quello del Globe, e uno spazio scenico al chiuso, come quello del Blackfriars, implicava la possibilità di introdurre degli intermezzi musicali, una pratica che trovò nella rappresentazione *indoor* un'opportunità di valorizzazione. Il primo Blackfriars, quello precedente alla ristrutturazione, era stato scenario di alcune rappresentazioni di *performance* corali da parte di ragazzini. Quest'uso era presto decaduto, ma non il rapporto di quel teatro con l'esecuzione musicale. Un altro aspetto estremamente significativo è che, prima del 1610, anno in cui il Blackfriars venne riaperto dopo esser rimasto chiuso per due anni a causa della peste e cominciò, dunque, ad essere effettivamente utilizzato dai King's Men, la parte musicale era assolta dai membri interni alla compagnia e non vi era l'abitudine a ricorrere a risorse specializzate esterne. Nella retta finale della produzione shakespeariana, invece, la possibilità di ricorrere a musicisti esterni alla compagnia, in grado di accedere a una gran varietà di strumenti musicali, fece sì che gli intermezzi divennero un elemento drammaturgico fondamentale, non solo evasioni o inserzioni esornative, ma veri e propri momenti di interlocuzione e potenziamento emotivo, di sottolineatura retorica della pregnanza semantica di un evento drammatico inscenato¹¹⁰. Quando Ferdinand, in *The Tempest* 1.2.406-408, 'sente' una melodia passargli sopra il capo («The ditty does remember my drowned father. / This is no mortal business, nor no sound / That the earth owes – I hear it now above me»), il suono proveniente da sopra è il canto eseguito nella sezione di spazio sopraelevata rispetto al palco: il ricorso allo spazio della galleria superiore dovette essere particolarmente frequente nel dramma. È dunque vero che il margine di sofisticazione tecnico-formale dei *romances* è maggiore rispetto alle altre opere shakespeariane, ma questo anche perché l'adozione del Blackfriars come spazio scenico mette in campo risorse architettoniche e meccaniche, equipaggiamenti e contributi umani e materiali sconosciuti al Globe, ed è altrettanto vero che, grazie a una serie di contingenze e di occasioni materiali, Shakespeare poté sviluppare una drammaturgia più adatta alla

¹¹⁰ Un ottimo contributo sul ruolo esercitato dalla musica nella dialettica con l'evento scenico è quello di David Lindley, "Blackfriars, Music and Masque: Theatrical Contexts of the Last Plays", in Catherine M. S. Alexander (a cura di), *The Cambridge Companion to Shakespeare's Last Plays*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, pp. 29-43.

fruizione intellettuale che emotiva o, perlomeno, maggiormente predisposta a favorire processi meditativi.

4. Prospettiva femminile e *gender issues* nei *romances*

*The acquisition of Blackfriars altered company practices quite drastically. One reason was the prevalence of women in Blackfriars audiences compared with the Globe. Commentators began to write more and more about the women in the audiences, and the plays written for the new repertory provided a woman-centred perspective*¹¹¹

Andrew Gurr, massimo esperto di *playgoing* e *playstaging* al tempo di Shakespeare, assegna grande importanza al fatto che un'altra conseguenza dell'acquisizione del Blackfriars sia stata la maggiore affluenza di pubblico femminile. Aggiunge, inoltre, che i drammaturghi finirono, in qualche modo, per essere influenzati da questo rimpasto di pubblico. Non è, dunque, superfluo chiedersi se il fatto che al Blackfriars vi si recasse una percentuale più alta di donne rispetto al Globe influì nella scrittura drammatica shakespeariana: si può affermare che i *romances*, in quanto ora tarda della sua produzione concomitante con la ristrutturazione del Blackfriars, superino la prospettiva maschiocentrica – ammesso e non concesso che prima di allora ve ne fosse una – per adottarne una più ricettiva alle inquietudini femminili? Si può, spingendosi oltre, affermare che i *romances* siano drammi 'femministi'? La questione è assai problematica e verrà dibattuta più approfonditamente in seguito, ma occorre, in ogni caso, impostare la riflessione integrando un dato storico fondamentale, quello del fermento sociale che, in Inghilterra, interessava soprattutto la rilettura dell'identità e posizionamento di genere e, parimenti, della dialettica tra i due sessi. Nel *Pericles*, la figura femminile preminente è quella di Marina, la figlia che Pericles ha avuto dalla moglie Thaisa, morta (apparentemente) in mare subito dopo aver partorito. Due sono le condizioni distintive del personaggio: Marina è nata nella 'perdita' e l'origine sembra averne irrimediabilmente segnato il destino, tanto che si duole di perdere puntualmente ogni persona che ama («Born in a tempest when my mother

¹¹¹ Andrew Gurr, *The Shakespeare Company, 1594-1642*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, p. 11.

died, / This world to me is like a lasting storm, / Whirring me from my friends», 4.1.17-19)¹¹². Marina è nata nella perdita e nella tempesta, quindi nell'assenza: la sua figura s'identifica con la negazione della presenza, con il non-luogo di una venuta al mondo appunto non sulla terra, ma in mare. Nondimeno, il personaggio è associato a una certa inclinazione a 'de-erotizzare' il mondo ed è proprio grazie a queste sue doti, insieme spirituali e taumaturgiche, che 'rigenera' Pericles e, attraverso la parola, lo riscopre padre non solo da un punto di vista anagrafico-identitario, ma anche affettivo. Un altro elemento caratterizzante Marina è la sua difesa della verginità, la sua collocazione da parte del drammaturgo nella spettro della castità, ma di una castità che non è antitesi o rifiuto programmatico, in qualche modo militante, dell'eros, ma una sua sospensione, una sua momentanea neutralizzazione. Marina è agente di spiritualizzazione¹¹³, elimina dal mondo le impurità senza che ciò implichi mai l'incarnazione di una concezione salvifica o angelicata della femminilità. L'enfasi concessa al tema della verginità femminile nel *Pericles* non è cosa nuova per Shakespeare: se confrontiamo Marina con Helena, la protagonista femminile di *All's Well that Ends Well*, un'opera di pochi anni precedente e, secondo alcune valutazioni critiche, anticipatrice¹¹⁴ rispetto alle flessioni romanzesche che di lì a poco avrebbero interessato la drammaturgia shakespeariana, non possiamo non notare almeno un elemento in comune tra le due eroine femminili. Helena è innamorata, non ricambiata, del figlio della contessa di Roussillon, la sua signora, un gentiluomo di nome Bertram imbevuto dell'idealismo sfrenato dei codici d'onore che, proprio a causa di questo suo fanatismo 'cortese', rifiuta anche solo di concepire l'idea di unirsi a una donna di rango sociale in-

¹¹² William Shakespeare, *Pericles*, a cura di Suzanne Gossett, op. cit. Tutte le citazioni sono da questa edizione.

¹¹³ Le fonti del *Pericles* sono due: una principale e una minore, da cui Shakespeare dipende solo per il IV atto. Quella principale è *Confessio Amantis*, poema di 33.000 versi scritto nel 1390 da John Gower, che aveva fornito in inglese una versione della vicenda di Apollonio di Tiro, al centro di un romanzo ellenistico, di cui, però, esiste solo una traduzione in latino, che ebbe enorme fortuna: un suo adattamento entrò a far parte, nel XIV secolo, delle *Gesta Romanorum*, già fonte di Gower, un'antologia di racconti 'moralì' che godette di una vastissima diffusione. *La Confessio Amantis* è, come suggerisce il titolo, la confessione di un amante al sacerdote di Venere (Genius): per il *Pericles*, Shakespeare attinge al libro VIII, dedicato al tema degli amori illegittimi e la storia del principe di Tiro viene utilizzata come *exemplum* dei pericoli connessi alla circostanza incestuosa. L'operazione di risemantizzazione effettuata da Shakespeare incide, dunque, su un sostrato profondamente moraleggiante che probabilmente riemerge anche nella caratterizzazione di Marina.

¹¹⁴ Si legga il prezioso contributo di Leggatt, "All's Well That Ends Well: The Testing of Romance", in *MLQ* 32, 1, 1971, pp. 21-41.

feriore. Quando Helena, figlia di un medico e lei stessa, come Marina, investita di capacità guaritrici e rigenerative, cura con una pozione miracolosa ereditata dal padre il re gravemente ammalato, quest'ultimo la ricompensa ordinando a Bertram di sposarla. Bertram, però, continua a essere riottoso e, pur di fuggire ai suoi doveri coniugali, parte per la guerra. Al di là del tema shakespeariano dell'influenza prepotente delle regole di civiltà e della loro usurpazione delle logiche di natura¹¹⁵, quel che è interessante, in quest'opera, è il confronto tra Helena e Parolles (il nome è 'parlante' e rimanda al chiacchiericcio) sul tema della verginità, un confronto collocato nella prima scena del primo atto. Le analogie proposte afferiscono a una duplice sfera semantica: la prima accosta sesso e guerra; la seconda sesso e mercatura. Parolles cerca di spingere la sua interlocutrice a vincere le sue resistenze in materia sessuale. La sua argomentazione è semplice: da nessuna vergine è mai nata un'altra vergine, dunque il sesso è lo scotto da pagare per la riproduzione, una legge su cui si fondano tanto la natura quanto la società. Parolles adotta una logica capitalistica al suo ragionamento: una volta che si sarà concessa, Helena produrrà in figli dieci volte tanto il capitale investito e, siccome, il mercato si fonda sui rapporti tra domanda e offerta, la tempestività nel vendere la sua merce dovrà essere il criterio determinante nella scelta di forzare la sua reticenza. C'è in questo dibattito venato di un cinismo amaro e materialista un dato estremamente interessante: Parolles sostiene che la verginità sia contro natura e che «to speak on the part of virginity is to accuse your mothers, which is most infallible disobedience» (1.1.119-120)¹¹⁶. La verginità viene, dunque, presentata come forma di disobbedienza, come ribellione all'imposizione matrimoniale e riprovazione delle scelte materne. Occorre ora capire se vi è, in qualche modo, un atteggiamento di sfida, una provocazione, anche nel puntuale rifiuto di Marina a concedersi ai clienti del bordello a cui viene venduta e, ancor più, se nei *romances* – in cui il tema della purezza, nel suo valore identitario e nella sua traslazione meta-teatrale, è centrale – la verginità venga concepita allo stesso modo o non venga piuttosto rifondata nelle sue implicazioni sociali, nel senso del supe-

¹¹⁵ In 2.3.120-124, il re rivolge a Bertram questa considerazione: «[...] good alone / is good, without a name: vileness is so;/ The property by what it is should go,/ Not by the title. She is young, wise, fair;/ In these to nature she's immediate heir». La qualità umana è indipendente dall'etichetta: il titolo è un suono vuoto, un onore posticcio, guscio senza sostanza.

¹¹⁶ William Shakespeare, *All's Well That Ends Well*, in *New Oxford Shakespeare: The Complete Works*, a cura di Gary Taylor, John Jowett, Terri Bourus, Gabriel Egan, Oxford, Oxford University Press, 2016.

ramento della visione mercantilistica precedentemente adottata e di una paradossale equazione tra castità e fertilità, quella castità che Coppélia Kahn definisce «redemptive» e «more truly fruitful than the princess' lust»¹¹⁷. Arthur Kirsch, scrivendo di *All's Well that Ends Well*, osserva come, nel dramma, i ruoli assegnati ai sessi risultino invertiti e «chastity becomes the aggressor, the gentle female assumes the offensive»¹¹⁸. Se consideriamo Marina, per alcuni aspetti, un'evoluzione del personaggio di Helena, la sua astinenza sessuale, oltre che 'fertile', può considerarsi anche 'aggressiva', portatrice di un impeto rivoluzionario, di un principio rifondativo? Certamente sì, come vedremo più puntualmente nel capitolo successivo dedicato al *Pericles*.

Nel *Cymbeline*, invece, la figlia del re omonimo, Innogen (il nome 'parlante' svolge una funzione allegorizzante, esattamente come quello di Marina), è sottoposta a una doppia prigionia: quella che il padre le impone realmente per ragioni punitive (ha rifiutato le nozze con Cloten, il figlio della sua seconda moglie) e quella, metaforica, che subisce dal marito Posthumus che, per suggellare il legame, le infila al polso un braccialetto come fosse una catena («it is a manacle of love, I'll place it / Upon the fairest prisoner», 1.1.122-123¹¹⁹) e la parola per definire il monile è appunto «manacle», suggestione non estranea alla tradizione della poesia d'amore¹²⁰, ma anche evocativa di una coercizione, di un sentimento blindato e costrittivo. È quello stesso braccialetto, insieme all'anello, a essere brandito come prova del tradimento di Innogen, materializzazione di un fantasma di precarietà affettiva, l'oggetto che testimonia un'infedeltà mai commessa, ma esistente, in potenza, nell'immaginario di relazione di Posthumus. Quest'ultimo cade sì nel tranello di Iachimo (il nome è deformazione di Jaco-

¹¹⁷ «Plainly enough, her relationship with Pericles in the reunion scene is the reverse of the father-daughter of the play's beginning, her *redemptive* chastity paradoxically more truly fruitful than the princess' lust; Pericles calls her "Thou that be- get'st him that did thee beget" (5.1.195). Her purity banishes the shadow of oedipal sexuality, and brings the hero back to his wife and to the world»: si veda Coppélia Kahn, *Man's Estate: Masculine Identity in Shakespeare*, Berkeley, University of California Press, 1981, p. 214.

¹¹⁸ Arthur Kirsch, *Shakespeare and the Experience of Love*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981, pp. 110-111.

¹¹⁹ William Shakespeare, *Cymbeline*, a cura di Valerie Wayne, London, The Arden Shakespeare, 2017. Tutte le citazioni dal testo sono da questa edizione.

¹²⁰ Un concetto simile apparirà anche in *The Fair Singer* di Andrew Marvell, lirica del 1650: «Whose subtle art invisibly can wreath / My fetters of the very air I breathe?» (vv. 11-12). L'amore affrontato nei termini di un *servitium*, quindi di una 'schiavitù', di un incatenamento, è un *topos* già della poesia elegiaca latina.

po/Giacomo e, nel suo rimando a Iago, ci fornisce già una chiave di lettura del personaggio), ma è di per sé incline a considerare l'adulterio come possibile deriva della sua fragile unione matrimoniale. L'eroina supera il test della fedeltà e della fedeltà fa un manifesto tanto che, quando assume spoglie maschili, coglie l'occasione di tradurre l'espedito del travestimento in una rivendicazione dell'onore calpestato e sceglie per il suo nuovo sé il nome oltremodo eloquente di Fidele. Pur umiliata dal marito, Innogen non smarrisce la propria fede nel loro comune progetto coniugale e la sua costanza nell'amare nonostante tutto è l'elemento che l'identifica: la luminosità del suo personaggio emerge in contrasto alla cupezza altrui e la sua caratterizzazione dipende non tanto da una condizione, ma dalla relazione con il marito e la sua cecità colpevole, la sua fragile, insicura virilità¹²¹.

In *The Winter's Tale*, la femminilità è inizialmente demonizzata quando Polixenes, in 1.2.67-75, ripercorrendo l'infanzia trascorsa in unione simbiotica e fraterna con Leontes, evoca una dimensione 'edenica' in cui i due amici, ancora estranei alla violenza delle pulsioni, vivevano come due agnelli gemelli («twinned lambs»), intenti a scambiarsi innocenza per innocenza («what we changed / was innocence for innocence»). L'irruzione dell'altro sesso in età puberale rappresenta una tentazione demoniaca, tanto che Hermione esplicita prontamente, in una bonaria protesta, la visione implicita nelle parole di Polixenes: «grace to boot! / Of this make no conclusion, lest you say / Your queen and I are devils», 1.2.80-81)¹²². L'erotizzazione segna l'inizio di un processo di corruzione irreversibile e lo scoppio repentino e immo-

¹²¹ Anna Jameson, nel 1832, opera una comparazione interna alle eroine shakespeariane e si meraviglia di «how beautifully the character of [Innogen] is distinguished from those of Desdemona and Hermione. When she is made acquainted with her husband's cruel suspicions, we see in her deportment neither the meek submissions of the former nor the calm resolute dignity of the latter»: Anne Murphy Jameson, *Shakespeare's Heroines*, Peterborough, Broadview Press, 2005, p. 239. Quasi due secoli dopo David Mann, in uno studio che, come quello della Jameson, si concentra prioritariamente sui personaggi shakespeariani femminili, in modo assai singolare ribalta completamente la prospettiva ed emette un giudizio molto duro secondo il quale Innogen è, invece, «the passive centre of this play, to whom, desired and vulnerable, the action as well as all eyes repeatedly turn. [...] She momentarily echoes a developing tradition in Shakespeare's work in which female characters are presented as sacrificial victims, and their sleeping, dead, or comatose bodies from the focus of the action and symbol of loss [...]. Even as wrongs are being done to women in Shakespeare's plays, the spectator is invited to sympathise with the husband, the father – even the perpetrator – and his sense of loss» (David Mann, *Shakespeare's Women: Performance and Conception*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008, pp. 201-202). Benché l'ultima produzione shakespeariana possa considerarsi a ragione idiosincratica, considerare i personaggi maschili come suscettibili d'empatia risulta alquanto discutibile.

¹²² William Shakespeare, *The Winter's Tale*, a cura di John Pitcher, London, The Arden Shakespeare, 2010. Tutte le citazioni dal testo sono da questa edizione.

tivato di gelosia in Leontes sembra quasi esteriorizzare un moto incontrollabile di rabbia latente nei confronti della moglie colpevole di aver infranto con la sua presenza l'esclusività del rapporto, cameratesco e pre-erotico, tra i due amici. Le conseguenze della furia di Leontes sono devastanti: la morte della moglie e del primo figlio Mamilius; il rifiuto e la brutale eliminazione di Perdita, la seconda figlia creduta frutto di adulterio; il castigo logorante della colpa apparentemente senza rimedio. In quest'ottica, *The Winter's Tale* porta in scena la degradazione dell'integrità coniugale nell'acuto affiorare di un grumo istintuale di pregiudizio e Hermione vi reagisce senza cedere alla tentazione di vittimizarsi, dolente per l'onore infangato, ma ferma nella costanza affettiva. Anche la figura di Paulina, nella sua generosità salvifica, contribuisce alla rifondazione del corretto rapporto tra i due poli in conflitto, quello maschile e quello femminile, ribaltando la prospettiva dello sguardo: «it is an heretic that makes the fire, / not she which burns in't» (2.3.114-115). «Non è eretica la strega che brucia, ma chi appicca il rogo»; non è colpevole la moglie sospettata di adulterio, ma il marito che asseconda certi ronzi della mente, certi perversi pensieri che formicolano sottopelle. Ugualmente Perdita, la figlia di Hermione e Leontes, è una figura femminile concepita nei termini della mitezza e dell'obbedienza all'autorità di colui che crede suo padre, se non addirittura dell'auto-repressione: eroina riluttante, come già Marina, ha interiorizzato le logiche classiste che regolano le unioni e lo stigma sociale che le deriverebbe da una relazione mista. La sua apparente subordinazione lascia eppure spazio a una ben più sfaccettata sensibilità femminile, un'aspirazione alla purezza che neutralizza sul nascere il desiderio di contaminarsi e l'implicazione non sembra essere solo sociale¹²³. Un contributo interessante sul dramma è quello di Susan Snyder che sceglie di concentrare l'attenzione sul personaggio di Mamillius, il primo figlio di Leontes e Hermione che non sopravvive alla separazione dalla madre¹²⁴: secondo la studiosa, il bambino non ha ancora maturato un'identità separata da quella materna – è Shakespeare a predisporre

¹²³ In 4.4.100-109: «I'll not put / The dibble in earth to set one slip of them, / No more than, were I painted, I would wish / This youth should say 'twell well, and only therefore / Desire to breed me. Here's flowers for you: / Hot lavender, mints, savory, marjoram, / The marigold, that goes to bed with sun, / And with him rises, weeping. These are flowers / Of middle summer, and I think they are given / The men of middle ages». Sui significati metaforici dell'innesto e la sua gravidanza semantica nella riflessione tanto relazionale-matrimoniale quanto meta-teatrale si tornerà in seguito.

¹²⁴ Susan Snyder, "Mamillius and Gender Polarization in the *Winter's Tale*", in *Shakespeare Quarterly*, 50, 1, 1999, pp. 1-8.

questa interpretazione attraverso la scelta del nome che rimanda alla mammella – e, per questo, di fronte al tentativo del padre di virilizzarlo anzitempo, non ce la fa e si spegne. In un mondo che il drammaturgo percepisce polarizzato tra femminile e maschile, il bambino non ancora emancipato dalla madre è come un ibrido che non trova posto, creatura di mezzo destinata a scomparire perché sospesa tra i due generi. La lettura è affascinante, ma si potrebbe, forse, aggiungere che, se Mamillius è l'unica vittima, pur indiretta, di Leontes a non tornare in vita, è anche perché la sua morte definitiva, con le sue conseguenze ereditarie d'interrompere la discendenza, assume il valore irreversibilmente punitivo di un eterno castigo per l'errore originario di Leontes, quello di aver imposto la virilizzazione non solo al figlio ma alla sua visione del reale, di aver rigettato il femminile anziché integrarlo in un discorso 'olistico' sulla condizione non soltanto umana, ma anche propriamente maschile.

In *The Tempest*, l'enfasi è, invece, posta sul 'modulo' del primo amore, un amore, quello tra Ferdinand e Miranda, che è «as chaste as ice»¹²⁵, per dirla con Amleto (1.8.32-33) e un adagio dell'epoca¹²⁶. Prospero vigila perché il rapporto tra i due innamorati non ecceda i confini della pudicizia e la stessa Miranda è una figura femminile improntata alla disciplina emotiva, alla continenza sentimentale. C'è, chissà, in lei, a grattare dietro le apparenze, un registro più intrigante, adombrato nella contraddizione iniziale tra il freno autoimposto alla voglia di conoscere la sua storia, di recuperare le sue origini, e l'ammissione di aver intrapreso da tempo una ricerca sterile: in 1.2.22, Miranda assicura al padre di non aver mai tentato di saperne di più, di non aver mai pensato di poter ficcare il naso (Shakespeare usa «meddle with», che, al tempo, veniva utilizzato con l'accezione di “interferire in/con qualcosa”) in un argomento che pure la riguarda ma, immediatamente dopo, in 1.2.35, evoca una «bootless inquisition»¹²⁷, un'inquisizione senza successo sulla porzione della sua identità che le è rimasta inaccessibile.

¹²⁵ In 4.1.54-56, Ferdinand a Prospero: «I warrant you, sir, / The white cold virgin snow upon my heart / Abates the ardour of my liver»: secondo la teoria degli umori, il fegato è la sede della passione fisica e del desiderio sessuale.

¹²⁶ Posthumus, persuasosi dell'infedeltà della moglie, si rammarica di non essere riuscito a vincere il suo pudore e di averla creduta «as chaste as unshined snow» (3.1.13).

¹²⁷ William Shakespeare, *The Tempest*, a cura di Virginia Mason Vaughan e Alden T. Vaughan, London, The Arden Shakespeare, 2011. Tutte le citazioni dal testo sono da questa edizione.

Più che come prova di una mancata sorveglianza sul testo drammatico, questo passo va letto come un indizio sulla natura di un personaggio femminile segretamente desiderante, ma costretto, se non alla repressione, alla disciplina del desiderio, un desiderio che, come vedremo nel sesto capitolo, comunque riuscirà a manifestarsi. In ogni caso, anche Miranda, come già Marina, Innogen, Hermione, Perdita sembra aderire a un modello femminile improntato alla mitezza e alla ‘continenza’. Tuttavia, benché, nei *romances*, le eroine siano – e l’onomastica ce lo conferma – investite di una carica allegorizzante, Shakespeare ce le consegna in qualche modo ‘de-figuralizzate’, meno sclerotiche di quanto potremmo pensare e innervate di una linfa recalcitrante alla stereotipia. In questo senso, Helen Cooper solleva un problema al quale vale la pena dedicare alcune considerazioni: la critica medievalista contesta una modalità d’interpretazione che definisce «moderna»¹²⁸ secondo la quale il personaggio shakespeariano viene interpretato come se vi fosse, dietro di esso, una persona reale, dotata di una specifica individualità. Il rischio di attuare tale stile interpretativo è quello di rendere invisibile la valenza allegorica di cui il personaggio è, invece, portatore. Aggiunge, inoltre, che, se una lettura allegorica del personaggio shakespeariano non è mai soddisfacente, anche una lettura impostata in senso unicamente psicologico-individuale può risultare fuorviante. I *morality plays* medievali procedono proprio così, sostituendo il concetto astratto con una figura astrante, rappresentativa, esemplificante.

*Moral allegory, both dramatic and non-dramatic, often turns into narrative what the modern era would consign to a textbook, from problems of adolescent hooliganism to political analysis, the latter when a king took the place of the mankind figure. Morality plays increasingly turned away from personifying abstractions to representing exemplary figures: an ambitious man, rather than Ambition in itself; a chaste woman, rather than Chastity*¹²⁹.

¹²⁸ «The modern emphasis on character as solely individual has tended to render invisible much of Shakespeare’s underlying use of such allegorical or generalizing structures and characterization. The most beguiling, and in some ways the most misleading, of the critical approaches to Shakespeare produced since the Romantics was the tendency to read his plays as if they were about real people with lives beyond the text»: Helen Cooper, *Shakespeare and the Medieval World*, London, Methuen, 2010, p. 106.

¹²⁹ *Ibidem*, p. 107.

L'*exemplum* è del resto un cardine della retorica latina, un procedimento induttivo proprio del pensare e del persuadere che l'oratoria latina eredita da quella greca. L'*exemplum* è la mediazione fra storia e mito, fra vissuto reale e vissuto trasfigurato nella *fabula*. Il mondo medievale replica questa strategia: rende esemplare una figura umana per sintetizzare in essa la persona e il simbolo, appunto la storia e il mito. Non vi è dubbio che le eroine dello Shakespeare romanzesco rappresentino una negoziazione fra l'esigenza propria di una sensibilità medievale dell'allegoria e l'esigenza più moderna della 'soggettivizzazione', dell'individuazione. Nessun aspetto esclude l'altro ma, anzi, ciascuno nell'altro si supera e si neutralizza. Le eroine romanzesche di Shakespeare sono naturali e allegoriche insieme: hanno, nello spazio del *play*, una loro individualità e, nel contempo, assolvono una funzione esemplare, incarnano l'*exemplum* di un concetto disincarnato, astratto. Porre la questione della comprensione di un personaggio in termini dialettici o, peggio, antagonistici non risulta fruttuoso: le giovani donne protagoniste dei *romances* sono il prodotto di una sintesi, non di un'antitesi fra sistemi culturali. C'è un altro aspetto su cui Helen Cooper insiste e che dev'essere rivisto, quello che vuole che il *romance* medievale sia il genere letterario in cui le figure femminili hanno dimostrato una maggiore iniziativa, si sono rivelate per la prima volta «leading agents».

Medieval romance, and English romance in particular, was the first major secular genre to make women into leading agents. Ovid had made them the protagonists of his Heroides; but since that consists of letters written by women abandoned by their lovers, they are by definition not the agents of their own histories, and the same is true of works descended from it. [...] Greek romances of the Hellenistic age, which were rediscovered under Elizabeth, included some lively women as an essential commodity in their male pursuit of sexual adventure; but the portrayal of a young woman in love from inside her own mind, and who elicits full audience sympathy, is a medieval phenomenon¹³⁰.

La considerazione è senz'altro fondata, ma un personaggio come, ad esempio, quello di Clote nel romanzo di Longo Sofista o quello di Cariclea nelle *Etiopiche* bastano a sconfiggerne l'assolutizzazione perché entrambe sembrano aderire pienamente alle caratteristiche di cui

¹³⁰ Helen Cooper, *Shakespeare and the Medieval World*, op. cit., p. 179.

Helen Cooper vorrebbe fossero detentrici le sole eroine della letteratura medievale: un amore vissuto in prima persona, per scelta propria e consapevole, un sentimento di cui la donna si fa agente e non essere agito, soggetto e non oggetto. Il mondo medievale e la mediazione che questo attua nei confronti dell'eredità antica è un retaggio che i *romances* giacomiani inglobano ma la portata della sua influenza non dev'essere considerata né esclusiva né totalizzante né centrale nell'interpretazione di queste opere.

Resta ora da comprendere se e in che misura le eroine romanzesche shakespeariane, tutte espressioni di una femminilità paziente e, pur umiliata, costante nell'amore messo alla prova da una dialettica faticosa con il maschile, possano rappresentare un'istanza trasgressiva, una novità rispetto alla rappresentazione di genere e, in senso più ampio, dell'etica sentimentale accolta. In un articolo estremamente stimolante¹³¹, la studiosa Mary Beth Rose si chiede quale sia la ragione di quello che definisce «phenomenon of absent mothers»¹³², il fenomeno delle madri assenti nell'opera shakespeariana e, dopo aver discusso le possibili ragioni sociali di tale esito drammaturgico, opera una distinzione interessante tra commedie che, in quanto luogo della conservazione, ripudiano il problema materno e tragedie che, dimensione della conflittualità, invece quello stesso problema – la posizione della madre, al di là dell'accudimento, all'interno di una lacuna dell'autorità legale – lo accolgono. Attraverso la bonifica del femminile da una caratterizzazione iperfemminilizzante, attraverso l'eliminazione del corpo gravido, delle madri, di figli (come Mamilius) troppo dipendenti dalle madri, non si squalifica il femminile, ma piuttosto lo si avvicina al maschile, lo si de-erotizza, lo si proietta su un piano simmetrico rispetto al termine contrario, si procede a uno smantellamento del sistema di pensiero binario che contrappone il maschio alla femmina in un'antinomia paradigmatica. Si nega il principio che rende il femminile contrario al maschile e viceversa: Shakespeare interviene nel senso di una negazione della logica contrastiva che isola le identità di genere e le concepisce come entità conflittuali anziché equivalenti, ed, anzi, identiche, vale a dire in rapporto d'identità. Se sostituissimo lo spettro dei *motherhood issues* con quello dei *gender issues* o me-

¹³¹ “Where are the Mothers in Shakespeare? Options for Gender Representation in the English Renaissance”, in *Shakespeare Quarterly*, 42, 3, 1991, pp. 291-314.

¹³² *Ibidem*, p. 292.

glio, più puntualmente, degli *affective issues*, potremmo a ragione concepire i *romances*, in quanto risultato dell'ibridazione tra tragedia e commedia, come spazio della sintesi tra negazione e affermazione della conflittualità? I *romances* sono quel luogo privilegiato che Shakespeare elegge a laboratorio delle dinamiche affettive che approdano infine a una condizione di stabilità e rinnovamento? Si cercherà di dare una risposta a queste domande nei prossimi capitoli, ma quel che è certo è che, all'epoca della sua flessione romanzesca, l'Inghilterra di Shakespeare era interessata da un fenomeno di aspra riacutizzazione della questione morale relativa alla concezione degli affetti, in particolare nell'espressione della 'militanza' puritana.

5. Puritanesimo e simmetria amorosa

Il termine 'puritano' oggi è utilizzato nella sola accezione spregiativa di 'bigotto', di qualcuno che mostri un'intransigenza morale applicata al tema della sessualità. È una deriva assai singolare perché, se ora lo associamo più o meno direttamente a una qualche sorta di ortodossia dottrinarica, in origine il Puritanesimo identificava una visione eterodossa dei dettami, una ribellione ai codici comportamentali imposti, una militanza anti-sistema, un vigore polemico. Come etichetta, cominciò ad affermarsi intorno agli anni Sessanta del Cinquecento e presto cominciò a definire quella variante confessionale del Protestantismo sorta all'interno del solo particolarismo dell'Inghilterra di età elisabettiana e giacomiana. Il Puritanesimo non era un movimento opposto all'Anglicanesimo, termine di per sé anacronistico nel contesto della prima modernità inglese ma, in un certo senso, rappresentava l'ala estremista del Protestantismo¹³³ e, pur essendo nato come specificità inglese, cominciò a estendersi all'Irlanda, al Galles e all'America del Nord, dove esercitò un'influenza potente e ancora durevole. Gli aspetti che contraddistinguevano i Puritani furono soprattutto il rifiuto particolarmente esacerbato dell'autorità papale e di ogni genere di mediazione tra il fedele e la Bibbia oltre all'attenzione

¹³³ «Under Elizabeth and James, this hot Protestantism flourished *within* the established church, and it is misleading to think of a Puritan opposition at loggerheads with an 'Anglican' establishment. As historians of the period regularly remind each other, 'Anglicanism' is an anachronistic nineteenth-century term, and its use tends to obscure the firmly Reformed character of the Church of England before the rise of the Laudians. Whilst radical Puritans attacked bishops, and sometimes separated altogether from the national church, moderate Puritans were active participants in the Protestant mainstream»: John Coffey-Paul C. H. Lim, "Introduction", in John Coffey-Paul C. H. Lim (a cura di), *The Cambridge Companion to Puritanism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008, p. 4.

posta alla *routine* della preghiera e della meditazione, lo zelo quasi fanatico nell'osservanza dei doveri confessionali e nella pratica della pulizia interiore, di abitudini spiritualmente rigenerative. Il rigetto del Papa e di figure gerarchicamente sovraordinate che fungessero da guida nell'accesso alle Scritture si traslò, sul piano morale, in una veemente messa in discussione dell'autorità del padre o, più in generale, di un assetto 'patriarcale' della società. Questa rivoluzione del pensiero fu una conseguenza di una riconsiderazione generale dei ruoli all'interno del matrimonio, di un'operazione di 'simmetrizzazione' affettiva e di corrispondenza non solo della devozione, ma anche delle reciproche responsabilità: quel contratto prima unidirezionale che imponeva alla moglie una fedeltà e una devozione al marito che questo non era tenuto a corrisponderle diveniva, ora, per la prima volta, reversibile. Il Puritanesimo fu un movimento severo ed estremamente esigente sul piano morale, ma l'elemento rivoluzionario rispetto al passato è che il rigore del giudizio, per la prima volta, non si applicava più solo alla moglie. Una delle 'storture' sociali sentite come più aspramente problematiche era quella dell'adulterio e della conseguente generazione illegittima: basti pensare all'opera che ha contribuito maggiormente alla costruzione dell'immaginario puritano nel suo momento radicalizzato e oramai degenerato, *The Scarlet Letter* di Nathaniel Hawthorne, per comprendere quanto acutamente venisse percepito come nodo sociale lo spauracchio della nascita irregolare, della sessualità adulterina e scomposta. Tuttavia, la determinazione nel rifondare nel senso dell'equilibrio e della simmetria i rapporti tra i sessi all'interno del matrimonio e nel censurare le spinte centrifughe implicò anche il superamento del 'doppio standard': sia le donne sia gli uomini erano uguali di fronte alla responsabilità del fallimento coniugale e il tradimento era sottoposto a uno stesso stigma, indipendentemente dal fatto che venisse commesso dal marito o dalla moglie.

*The consequence of many of the reforms which they proposed was to bring the freedom of women in line with the freedom of men, either making women more free to choose, or making men less so. The Puritan attack on the double standard is an attack on traditional male freedom*¹³⁴.

¹³⁴ Juliette Dusinberre, *Shakespeare and the Nature of Women*, New York, Palgrave Macmillan, 1996, p. 41.

Edmund Leites sottolinea come furono i Puritani coloro che, non in via esclusiva, ma comunque maggiormente significativa, contribuirono a trasformare l’Inghilterra in una società più sobria e a mutare la concezione medievale – e, ancor prima, classica, aristotelica – della donna come creatura lussuriosa e portata per natura ad assumere comportamenti sessuali eccessivi o sconvenienti¹³⁵. In questo senso, il movimento si adoperò per l’allineamento di marito e moglie di fronte al giudizio sociale, davanti al quale occupavano una posizione di partenza perfettamente ugualitaria. I Puritani nutrirono una vera e propria ossessione per la costanza affettiva, per il tema della devozione reciproca e della corresponsabilità coniugale; nondimeno, risemantizzarono il concetto di castità, non più applicabile al solo celibato, ma esteso anche alla condizione matrimoniale. La castità non veniva concepita come astensione dai rapporti sessuali, ma come valorizzazione della sessualità all’interno di un progetto di coppia più ampio, incardinato sulla sovrapposizione di aspirazioni mondane e religiose, appetiti carnali e spirituali. Il piacere sessuale non s’identificava più con gli aspetti meccanici dell’eros, ma con un appagamento comprensivo di fattori fisici, emotivi, spirituali, etici, sociali¹³⁶. Quel che Leites dimostra, nel suo studio, è che l’utopia puritana di materializzare una virtuosa coincidenza di autocontrollo e libertà e di ricollocare nello spazio del rapporto di coppia il criterio di individuazione identitaria finì per incepparsi e fallire; egli riconosce, contestualmente, in *Pamela* di Richardson il momento letterario in cui la crisi dell’ideale puritano emerge più prepo-

¹³⁵ Edmund Leites, *The Puritan Conscience and Modern Sexuality*, New Haven, CT, Yale University Press, 1986, pp. 1-21.

¹³⁶ «The pleasure which the Puritans felt a man should find in his wife did not arise from the gratification of the senses. Their interpretation of pleasure was more comprehensive» (Juliet, Dusinberre, *Shakespeare and the Nature of Women*, op. cit, p. 115). Si veda anche Ann Hughes, “Puritanism and Gender”, in Coffey-Lim (a cura di), *The Cambridge Companion to Puritanism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, p. 295: «There are also positive assessments of the impact of Puritanism on the more usual experience of men and women in propertied households, such as those by Anthony Fletcher and Diane Willen. [...] Puritanism was a demanding creed: both men and women had to demonstrate their godliness through zealous fulfilment of their ‘relative’ duties. The frequently stressed parallel between the marital relationship and the ties between Christ and his church implied a relationship of love as well as of subordination. In Ephesians wives were instructed to ‘submit yourselves unto your husbands, as unto the Lord’ but husbands were to ‘love your wives, even as Christ also loved the church’ (5:23–5). Thus a Scottish minister advised husbands to treat their wives with the ‘sanctified affection’ of Christ for his church. Consequently Fletcher has argued that Puritanism promoted passionate, sexually fulfilling marital partnerships». Si legga l’intero contributo di Ann Hughes su Puritanesimo e *gender issues* alle pp. 294-304.

tentamente¹³⁷. Quel che è più interessante è che alcuni studi recenti hanno dimostrato come l'età giacomiana fosse, in effetti, attraversata da una profonda conflittualità sorta a causa del movimento puritano e come, all'interno di esso, una febbrile concitazione avrebbe, nel giro di qualche decennio, provocato frammentazioni sociali e violente tensioni politiche: Bozeman indaga le cause e parla di «*precisianist strain*», dello sforzo autodisciplinante, il puntiglio metodico, il fanatismo moralista come reazione alla destabilizzazione sociale in atto nell'epoca post-Riforma; Come si occupa delle conseguenze e – anticipato dallo studio di Lake sulla complessa realtà confessionale inglese della prima età Stuart e, in seguito, da quello di Winship su ascesa e declino del Puritanesimo nel Vecchio e Nuovo Mondo – evidenzia come la disgregazione cui approdò il Puritanesimo risultò un fattore determinante nello scoppio della guerra civile inglese negli anni Quaranta del Seicento¹³⁸.

Se è vero, dunque, che, nell'epoca in cui il movimento puritano s'affermò, la questione della moralizzazione e della responsabilizzazione dei rapporti affettivi si configurò come ambito di controversia e sollevò l'urgenza di rifondare gli equilibri di genere e ripensare la condizione femminile, occorre chiedersi quanto, di questo fermento 'riformatore' applicato alla sfera dei sentimenti e della loro collocazione sociale, la drammaturgia romanzesca shakespeariana recepì. Secondo Juliet Dusinberre, lo spazio scenico – in quanto percepito, in realtà, come 'non-letterario' – rispose, in quegli anni, a un'urgenza sociale di superare la 'letterarizzazione' del femminile (e la polarizzazione tra donna-angelo e donna-diavolo), raccogliendo, per così dire, la sfida della complessità nella rappresentazione di genere, nel contesto, tra l'altro, di una conflittualità marcata tra bolla cortigiana e orizzonte urbano.

¹³⁷ Il capitolo relativo all'analisi di *Pamela* comprende le pp.118-139: secondo Leites, l'eroina del romanzo riesce a mantenersi virtuosa perché ha interiorizzato il modello di comportamento puritano che mette al centro un'etica affettiva fondata sulla virtù e sull'annullamento della polarizzazione agente/patente d'amore. Ma, benché l'autodisciplina riesca a tenerla al riparo dalla tentazione di cedere alle *avance* del padrone, Pamela non è veramente emancipata da un sostrato pulsionale, amorale e puramente erotico che percepisce come eccitante un rapporto manifestatosi in termini di dialettica tra un soggetto 'aggrederente' e un oggetto 'agredito'.

¹³⁸ Si vedano: Theodore Dwight Bozeman, *The Precisianist Strain: Disciplinary Religion and Antinomian Backlash in Puritanism to 1638*, Chapel Hill, North Carolina University Press, 2004; David R. Como, *Blown by the Spirit: Puritanism and the Emergence of an Antinomian Background in Pre-Civil-War England*, Stanford, CA, Stanford University Press, 2004; Peter Lake, *The Boxmaker's Revenge: 'Orthodoxy', 'Heterodoxy' and the Politics of the Parish in Early Stuart London*, Stanford, CA, Stanford University Press, 2001; Michael P. Winship, *Making Heretics: Militant Protestantism and Free Grace in Massachusetts, 1636-1641*, Princeton, Princeton University Press, 2002.

Shakespeare and his fellow dramatists write for an audience accustomed to reject the literary as false, accustomed to associating literary positions about woman the goddess and woman the devil with an alien and reprobate aristocratic tradition. Attitudes to women in the drama reflect the alignment between the court and the middle class, and in a period when antagonism between the two receive a good deal of attention. [...] The dramatists were in a unique position for condemning and exposing false literary attitudes to women, whether satirical or romantic. The drama was not considered a literary form in Shakespeare's time¹³⁹.

È, dunque, probabile che Shakespeare, tanto educato ai classici e ai classici moderni quanto consumatore della produzione letteraria a lui coeva, avesse sviluppato un interesse per il materiale romanzesco di una tradizione ai suoi tempi in voga anche perché, grazie al tropo della costanza amorosa e del 'paradosso' dell'eros casto¹⁴⁰, gli consentiva di trattare, dietro lo schermo della trasfigurazione del romanzo ridotto a *pièce*, temi percepiti come attuali e cogenti e, così, di offrire al suo pubblico molteplici livelli di appagamento: l'intrattenimento, la ritualità, la riflessione socio-politica. Stanley Wells sembra sorprendersi quando, osservando come tutte le eroine dell'ultimo Shakespeare siano caratterizzate come estremamente virtuose, nota un'anomalia nella condizione di Innogen.

Each of the last four plays that bring Shakespeare's solo playwriting career to an end – the tragicomedies, or romances – features a heroine of exceptional virtue. Innogen, in Cymbeline, stands out for the others in that she is already married at the start of the action, though recently and secretly. There is no doubting the intensity of her love for Posthumus, but interestingly in the light of the heroines of the other three plays – it appears to be represented as a kind of married chastity.¹⁴¹

¹³⁹ Juliet Dusinberre, *Shakespeare and the Nature of Women*, op. cit, p. 7.

¹⁴⁰ Sono questi, come già spiegato nel primo capitolo, dei moduli narrativi che nel filone romanzesco post classico in lingua greca rispondevano a profonde mutazioni politiche e a un'impossibilità di continuare ad applicare le meccaniche del potere anche alle unioni sentimentali (si veda il primo capitolo).

¹⁴¹ Stanley Wells, *Shakespeare, Sex, and Love*, Oxford, Oxford University Press, 2010, p. 230.

Il riferimento è 2.5.9-19¹⁴², passo assai controverso del *Cymbeline* in cui Posthumus, ferito nell'orgoglio per quello che crede un adulterio commesso dalla moglie, si rammarica di non essere riuscito a vincere il riserbo di lei mentre Iachimo, a quanto pare, in un attimo, è riuscito a espugnare la sua ritrosia sessuale. Wells¹⁴³ interpreta il brano come un'allusione a una 'restrizione' imposta dalla moglie al marito, un accesso limitato all'intimità, mentre Anne Barton inclina per un lettura meno vaga che non teme di forzare il momento interpretativo suggerendo la realtà di un matrimonio non ancora consumato¹⁴⁴. È possibile, però, che la «married chastity» di cui parla Wells sia il risultato di un'intersezione tra il modulo dell'amore casto propriamente romanzesco e uno dei principali nodi del programma puritano di rifondazione dell'etica sentimentale e che la reticenza sessuale di Innogen vada interpretata, invece, in modo più sfumato e comprensivo della temperie sociale. Vale la pena, dunque, nei capitoli a seguire sull'analisi puntuale dei *romances* shakespeariani, assecondare questo spunto e verificare se effettivamente la drammaturgia finale di Shakespeare possa considerarsi un osservatorio privilegiato sullo stato di salute della dialettica tra i sessi e indagare come l'uomo di teatro s'accostò alla sua ambiguità. Occorre, inoltre, dato il momento storico particolarmente concentrato sul senso, la valenza, le deviazioni dell'istituzione matrimoniale, capire come e in che misura il microcosmo domestico – la relazione uomo-donna, moglie-marito – possa dischiudere una semiotica del potere, una proiezione metaforica delle dinamiche politiche.

¹⁴² «Me of my lawful pleasure she restrained, / And prayed me oft forbearance; did it with / A pudency so rosy the sweet view on't / Might well have warmed old Saturn; that I thought her / As chaste as unsunned snow. O all the devils! / This yellow Giacomo in an hour—was't not?—/ Or less—at first? Perchance he spoke not, but / Like a full-acorned boar, a German one, / Cried 'O!' and mounted; found no opposition / But what he looked for should oppose, and she / Should for encounter guard».

¹⁴³ *Ibidem*, p. 231.

¹⁴⁴ Anne Barton, *Essays, Mainly Shakespearean*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, p. 24.

Capitolo III

Pericles, il figlio maschio che non c'è. Micro e macrochirurgia shakespeariana sul romanzo di Apollonio

1. *Pericles e joint authorship: perché il primo romance shakespeariano non è solo shakespeariano*

Il *Pericles* è il primo dei quattro *romances* e il più tortuoso a livello filologico non solo del micro-*corpus* romanzesco, ma dell'intera produzione shakespeariana. La sua complessa storia testuale s'intreccia al sospetto, divenuto certezza, di una co-autorialità: Shakespeare scrisse il dramma, tra gli ultimi mesi del 1607 e i primi del 1608, con George Wilkins che, già all'inizio del 1607, aveva collaborato con i King's Men per la stesura della tragicommedia *The Miseries of Enforced Marriage*. Non inserito nell'edizione in-folio del 1623, ma unico dei sette drammi del supplemento del 1664 a essere stato reintegrato, il *Pericles* fonda la propria autorevolezza testuale sul quarto del 1609, un'edizione che si caratterizza per le sue lacune: prosa e versi risultano indistinguibili, manca una scansione in atti, le poche didascalie presenti sono incomplete. La corruzione testuale s'inserisce, inoltre, all'interno di un tessuto drammatico sfibrato che presenta uno strappo significativo tra la prima e la seconda parte, la cui ragione è riconducibile ad una duplice paternità. La co-autorialità del *Pericles* è oggi un dato sostanzialmente incontrovertibile, emerso dopo studi scrupolosi e sorretti da metodologie scientifiche. Del resto, la cooperazione artistica era una possibilità creativa abbastanza frequente in epoca elisabettiana e giacomiana, considerata allora in modo differente rispetto a contesti, modalità e occasioni della produzione teatrale contemporanea. La scrittura drammatica è una scrittura intrinsecamente collaborativa e 'impura', sia che si tratti di un lavoro collettivo sia che si tratti di un'attività inizialmente individuale: è impossibile anche per un solo drammaturgo esercitare il controllo sul suo manoscritto, un manoscritto che deve essere trasmesso – e, in tal caso, chi lo copia può preservare interpunzione, *spelling*, intere parole o parti, oppure manipolare, talvolta mai, talvolta a intermittenza, talaltra sempre – e riadattato alle esigenze tecniche proprie della realtà performativa, per sua natura magmatica, contingente e incline ad adattarsi, cambiare, evolvere. MacDonald P. Jackson è lo studioso che ha contribuito in modo pressoché

definitivo alla risoluzione del mistero sull'*authorship* del *Pericles*, facendo convergere metodo statistico e analisi stilistico-letteraria, ma, prima di lui, già Jonathan Hope aveva spiegato l'origine socio-linguistica dell'instabilità connaturata al testo drammatico. Secondo Hope, infatti, occorre sempre guardare al fenomeno linguistico come a un processo, senza cedere alla tentazione di considerare il linguaggio un'acquisizione granitica. In quanto processo, il linguaggio prevede il ricorso simultaneo a forme alternative: esistono *spelling* diversi della stessa parola che vengono usati in modo intercambiabile e, in questo caso, la preferenza di una variante rispetto all'altra non costituisce un indice e non ha valore probante. Ben diverso, però, è quando le varianti non sono intercambiabili e configurano gli elementi stabili di un testo: riuscire a individuare la 'mano' dietro la scelta di una variante rispetto a un'altra può essere utile ai fini dell'attribuzione e della discriminazione nel contesto di una paternità multipla. Per operare questa distinzione, è necessario riconoscere i fattori sociali (l'età, l'estrazione, il genere) che soggiacciono a una scelta lessicale e comprendere la dinamica tra varianti. Come nella genetica, anche nella socio-linguistica, una variante è dominante e un'altra recessiva: la prima risponde a una sfida di adattamento rispetto a una mutata condizione ambientale e finisce per prevalere gradualmente sulla seconda¹⁴⁵. Per questa ragione, MacDonald P. Jackson, servendosi soprattutto delle tecniche messe a punto da Eliot Slater (anticipate dalle rilevazioni di Sarrazin nel 1897 e di Karolina Steinhäuser nel 1918), riesce a dimostrare che l'atto primo e secondo del *Pericles* sono stati scritti da un autore diverso rispetto a quello degli ultimi tre. Dal momento che il vocabolario di ciascuna delle opere shakespeariane presenta dei legami linguistici con le altre scritte approssimativamente nello stesso periodo, sottoponendo gli ultimi tre atti al test *chi quadro*¹⁴⁶, risulta un'indice di compatibilità molto elevato con *The Tempest*, un'opera in tutta probabilità scritta nel 1611, mentre, sorprendentemente, i primi due atti registrano una correlazione linguistica con il medesimo dramma piuttosto scarsa, mostrando, invece, legami più evidenti con *Antony and Cleopatra* e *Coriolanus*, rispettivamente

¹⁴⁵ Per approfondire la questione, si legga l'intero studio di Jonathan Hope, *The Authorship of Shakespeare's Plays: A Socio-linguistic Study*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994: oltre all'introduzione (pp. 3-10), si vedano la parte metodologica (pp. 11-66) e quella applicativa (pp. 67-148).

¹⁴⁶ Si tratta di un test statistico che rileva la corrispondenza tra frequenze empiriche e frequenze teoriche, occorrenze effettive ed occorrenze attese.

l'opera precedente e successiva al *Pericles*. La risultanza del test confermerebbe la frattura interna al dramma e sarebbe compatibile con un'ipotesi: Shakespeare avrebbe revisionato i primi due atti del *Pericles* nel periodo in cui stava lavorando ad *Antony and Cleopatra* e al *Coriolanus* e scritto gli ultimi tre leggermente più tardi, quando stava già inaugurando lo stile dell'ultima fase produttiva, quella 'romanzesca'¹⁴⁷. Vistose divergenze stilistiche tra i primi due atti e gli ultimi tre escludono, infatti, la possibilità di una mera stesura in due tempi, riconducendoci, piuttosto, all'alta probabilità di una paternità divisa¹⁴⁸. Questa considerazione, insieme agli esiti statistici, sembra confermata dal lavoro effettuato sulle parti corali: i cori rappresentano un oggetto di osservazione privilegiato perché sono le parti in cui la voce 'autorale' deliberatamente si camuffa dietro la patina di anticato, ma «even when consciously adopting an alien and archaic voice, Shakespeare still used a vocabulary most closely linked to the plays of the late period within which *Pericles*, acts 3-5, were written»¹⁴⁹.

L'analisi statistica è comunque uno strumento fallibile e dev'essere necessariamente integrata alla disamina stilistica: il saggio di MacDonald P. Jackson risulta particolarmente esau-

¹⁴⁷ L'arco cronologico all'interno del quale collocare la datazione del *Pericles* è oggi pressoché definito grazie alla scoperta di un documento contenuto nell'Archivio di Stato di Venezia – studiato e pubblicato all'interno del progetto, patrocinato dalla Folger Library di Washington, *Shakespeare Documented* – che riferisce dell'interrogatorio a cui fu sottoposto nel 1617 l'ambasciatore Antonio Foscarini, accusato di aver abiurato il cattolicesimo per convertirsi al protestantesimo. Tra le obiezioni rivolte all'ambasciatore, compare anche l'accusa di essere un assiduo frequentatore di teatri: alla rimostranza, Foscarini risponde adducendo l'esempio di un precedente ambasciatore, tra l'altro molto stimato, Giorgio (Zorzi) Giustinian, anche lui amante del teatro. Nel periodo in cui era stato ambasciatore di Venezia in Inghilterra, secondo la deposizione, Giustinian si era, infatti, recato a teatro per assistere a uno spettacolo assieme alla moglie, all'ambasciatore francese e a un altro italiano residente a Londra: lo spettacolo in questione era proprio il *Pericles* di Shakespeare. Dato che l'assolvimento del mandato di Giustinian si situa tra il gennaio del 1606 e il novembre 1608, questo arco di tempo di quasi tre anni finisce per coincidere all'incirca con il periodo in cui il *Pericles* shakespeariano dovette essere composto e rappresentato (<http://www.shakespearedocumented.org/exhibition/document/venetian-ambassador-sees-performance-pericles>).

¹⁴⁸ Le differenze stilistiche più significative sono la predilezione, manifesta nei primi due atti, per l'assonanza, ossia un modo per così dire zoppicante di costruire una rima basandosi solo sulla coincidenza del suono vocalico, tratto estraneo a Shakespeare; il ricorso frequente al *latin resumptive* (l'abitudine di iniziare una frase con *which, to which, of which*, etc.), il cui uso shakespeariano è generalmente assai parsimonioso; la tendenza a elidere il relativo, anche questa non propria di Shakespeare. Per approfondire l'aspetto stilistico, si veda MacDonald P. Jackson, *Defining Shakespeare. Pericles as Test Case*, Oxford, Oxford University Press, 2003, pp. 149-165. Tra i contributi italiani, si legga Fernando Cioni nel volume del 2009 curato da Clara Mucci, Chiara Magni e Laura Tommaso, *Le ultime opere di Shakespeare*, op. cit., nel capitolo dal titolo "Problemi filologici in *Pericles* e *The Winter's Tale*", pp. 73-86.

¹⁴⁹ La citazione è tratta da *Defining Shakespeare. Pericles as Test Case*, op. cit., p. 49. La parte del saggio di MacDonald P. Jackson dedicata alla dimostrazione della co-autorialità del *Pericles* è quella relativa alle pp. 40-79, mentre l'identificazione di Wilkins come maggiore 'sospettato' della paternità dei primi due atti del *Pericles* è discussa più avanti, alle pp. 80-148.

stivo proprio perché ‘sincretico’ e non solo imperniato sulle risultanze scientifiche. Un contributo voluminoso alla questione è quello che già era stato reso da Henry Dugdale Sykes nel 1919 e a cui Brian Vickers, autore a sua volta di un saggio critico fondamentale sulla co-autorialità del *Pericles*, rende giustamente merito: Sykes procedette ad una comparazione a tappeto tra il *Pericles* e l’*opera omnia* di George Wilkins e si soffermò soprattutto sui paralleli, sull’adozione delle medesime immagini verbali, sull’uso imperfetto delle rime, ricavandone l’evidenza di una qualche collaborazione, pur circoscritta ai primi due atti del *Pericles*, tra Shakespeare e Wilkins, che nel 1607 aveva collaborato con i King’s Men alla stesura della tragicommedia *The Miseries of the Enforced Marriage* e che, sfruttando il successo di pubblico del *Pericles*, ne aveva, poi, ricavato una riduzione in prosa – *The Painfull Adventures of Pericles, Prince of Tyre* – che il mercato editoriale assorbì facilmente, nel contesto di un gusto collettivo particolarmente sensibile a quella narrativa avventurosa che, come illustrato nei primi due capitoli di questo studio, sostituì il motivo cortese-cavalleresco tradizionalmente medievale con la peripezia amorosa e il *setting* esotico di ascendenza ellenistica¹⁵⁰. Come Suzanne Gossett persuasivamente ricostruisce nelle pagine introduttive alla sua curatela dell’edizione Arden del *Pericles*, le cose dovettero presumibilmente andare così: dopo aver concluso opere impegnative come *King Lear*, *Macbeth* e *Antony and Cleopatra* e dopo aver altresì sperimentato cambiamenti e lutti famigliari, intorno al 1607, con il Globe chiuso a causa della peste, Shakespeare non doveva sentirsi particolarmente motivato a rimettersi immediatamente al lavoro su un altro dramma. Wilkins, d’altro canto, era un «freelance dramatist» con un recente successo prodotto dai King’s Men e numerose collaborazioni in atto con altre compagnie¹⁵¹: tra la stella emergente del panorama teatrale londinese e uno Shakespeare già avviato alla leggenda dovette instaurarsi una certa complicità professionale, sfociata in una sintesi tra

¹⁵⁰ Lo studio di Henry Dugdale Sykes al quale si fa riferimento è “Wilkins and Shakespeare’s *Pericles, Prince of Tyre*”, in *Sidelights on Shakespeare*, Stratford-upon-Avon, Shakespeare Head Press, pp. 1919, 143-203); mentre, per quanto riguarda il saggio di Brian Vickers, *Shakespeare, Co-author: A Historical Study of Five Collaborative Plays*, Oxford, Oxford University Press, 2002; si legga, in modo particolare, il capitolo “Pericles with George Wilkins” (pp. 291-332)

¹⁵¹ «Wilkins, with his recent success for the King’s Men and his collaborations for other companies, presented the normal portrait of a freelance dramatist, employed by a variety of companies and succeeding in having a play of his own produced by the leading players of London. Though Wilkins later deteriorated, becoming a drunk and a troublemaker, in 1607-8 the King’s Men had no reason to think of him as an ‘unscrupulous petty criminal’», Suzanne Gossett, “Introduction”, op, cit., p. 59.

gli interessi comuni ai due drammaturghi in fasi della carriera così differenti. A Wilkins, autore di *Miseries of Barbary* e *The Travails of Three English Brothers*, infatti, sembravano congeniali gli scenari instabili e febbrili del Mediterraneo, mentre a Shakespeare premeva continuare ad approfondire l'investigazione sui cortocircuiti delle relazioni familiari e del potere patriarcale: il romanzo di Apollonio, una saga di enorme popolarità pan-europea, era sicuramente un riferimento letterario comune in grado di rappresentare un compromesso tra le due diverse esigenze artistiche. Sarebbe, così, nato il *Pericles*: le dinamiche della spartizione nel processo di scrittura sono a noi sconosciute, ma sembra plausibile che, pur emergendo nitidamente nei primi due atti l'impronta wilkinsiana, Shakespeare si riservò non solo l'onere di comporre gli ultimi tre atti, ma anche l'onore di rimaneggiare o comunque di convalidare e 'autorizzare' i due atti delegati al collaboratore¹⁵². L'autorialità shakespeariana, nel *Pericles*, sembrerebbe, dunque, solo parziale, ma la sua autorità sostanziale resta indiscussa, pur nella cristallina discrepanza di stile (e di qualità scrittoria) tra la sua parte e quella wilkinsiana.

2. Introduzione al *Pericles* e ai suoi rapporti con la narrativa greca

La singolarità filologica del *Pericles* non si riduce solamente alla sua instabilità testuale, ma anche alla paradossalità del suo destino: di grandissima popolarità al momento della sua apparizione e fino alle soglie degli anni Quaranta del Seicento, il dramma è ben presto decaduto nei consensi ed è l'opera shakespeariana che ha riscosso minore fortuna 'postuma'¹⁵³ e che più ha diviso la critica tanto che, per usare le parole di Skeelee, «never has a play swung so erratically, so violently, between the poles of opprobrium and adoration»¹⁵⁴. Questo dato dipende probabilmente dalla prima esclusione del *romance* dal canone shakespeariano, dalla sua struttura dissestata, dalla sua idiosincrasia formale: è un aspetto interessante perché ci permet-

¹⁵² Sull'occasione e le motivazioni che condussero Shakespeare e Wilkins a collaborare, si veda Suzanne Gossett, "Introduction", op. cit., pp. 54-62.

¹⁵³ Per una maggiore trattazione del tema della fortuna del *Pericles*, si legga Eugene Giddens, "Pericles: the afterlife", in Catherine S. M. Alexander (a cura di), *The Cambridge Companion to Shakespeare's Last Plays*, New York, Cambridge University Press, pp. 173-184.

¹⁵⁴ Per una breve storia 'ragionata' delle reazioni critiche e del dibattito intellettuale e accademico intorno al *Pericles* shakespeariano, si rimanda all'intero contributo di David Skeelee dal titolo "*Pericles* in Criticism and Production: A Brief History", contenuto, alle pp. 1-29, nel volume di David Skeelee (a cura di), *Pericles: Critical Essays*, New York, Routledge, 2000. La citazione nel corpo del paragrafo proviene dalla pagina 1 dell'intervento.

te di osservare come la popolarità estrema presso i suoi contemporanei – e, parallelamente, la sfortuna presso i posteri – dovette necessariamente dipendere da una sua adesione rigorosa al gusto del tempo, da una sua profonda permeabilità ai desideri, patenti e latenti, della società a Shakespeare coeva. È, per questa ragione, un *case-study*, un osservatorio privilegiato per indagare un momento preciso di una particolare flessione della civiltà letteraria proto-giacomiana. Quando Ben Jonson, frustrato per l'insuccesso del suo *New Inn*, nel 1629 scrive un'ode a se stesso, se la prende proprio con quel pubblico che ancora va a teatro a vedere il *Pericles*, un dramma che è oramai divenuto emblema di un gusto popolare accartocciatosi su se stesso, poco aggiornato e assai consumistico.

Per scrivere il *Pericles*, Wilkins e Shakespeare seguono in modo sostanzialmente fedele («far more faithful than Shakespeare usually is to his sources»¹⁵⁵) due fonti che rielaborano una medesima tradizione, quella della saga – nel Medioevo diramatasi con straordinario successo in tutti i paesi d'Europa, comprese aree remote come l'Islanda e 'liminali' come la Grecia – di Apollonio da Tiro, tratta da un romanzo latino di autore anonimo e datazione incerta (ma sicuramente tarda), l'*Historia Apollonii regis Tyri*: la prima fonte è rappresentata da John Gower che, nell'ottavo libro della sua *Confessio Amantis* (1386-1390), propone un adattamento inglese¹⁵⁶; la seconda è quella derivante da Lawrence Twine che, proprio nel 1607, aveva ripubblicato *The Patterne of Painefull Adventures*, traduzione mediata da una precedente traduzione francese del romanzo latino. L'*Historia Apollonii regis Tyri* è, dunque, il modello romanzesco da cui Shakespeare, attraverso la doppia mediazione traduttiva Gower-Twine o per un meno probabile accesso diretto, ha ricavato il suo *Pericles* che può essere considerato una riduzione drammatica di un testo romanzesco. La natura di dramma 'narrativo' del *Pericles* è un aspetto singolare perché il romanzo di Apollonio è di per sé un testo fluido, aperto, di difficile collocazione normativa, sospeso tra più generi ed è proprio in virtù di questa sua «generic

¹⁵⁵ Carol Gesner, *Shakespeare and the Greek Romance: A Study of Origins*, op. cit., p. 84.

¹⁵⁶ Una fonte di John Gower, oltre al testo latino, fu il popolare *Pantheon* di Goffredo da Viterbo nel quale si trova una versione dell'*Historia Apollonii* in versi. Per approfondire, si legga l'articolo di P. J. Enk, *The Romance of Apollonius of Tyre*, *Mnemosyne Fourth Series*, Vol. 1, Fasc. 3 (1948), pp. 222-237.

indeterminacy» che è riuscito a ottenere grandissima popolarità come *folktale*¹⁵⁷. Tra *Pericles* e la sua fonte si verifica, dunque, un'ideale relazione 'chiastica': l'*Historia*, non un romanzo-romanzo, ma un romanzo drammatico, influenza il *Pericles* che non è propriamente un dramma, ma un dramma narrativo e per dramma narrativo non s'intenda dramma romanzesco, ma un dramma in cui le modalità proprie della narrazione si mescolano a quelle della rappresentazione, un dramma in cui la diegesi e la mimesi instaurano una relazione serrata di reciproca contaminazione. Occorre, a proposito di questa relazione, sciogliere alcuni nodi teorici. Innanzitutto, è opportuno ricordare che la differenza tra mimesi e diegesi non è mai stata teorizzata da Aristotele: quest'ultimo, infatti, nella *Poetica*, s'occupa di mimesi (nel duplice senso di composizione poetica *tout court* e di attività di simulazione operata dagli attori) e alla mimesi riconduce anche la diegesi, termine che, tuttavia, non utilizza mai, preferendo al verbo *διηγέομαι* – da cui appunto viene *διήγησις* – il verbo di equivalente significato *ἀπαγγέλλω*¹⁵⁸. La distinzione fra mimesi e diegesi non è, dunque, stata introdotta da Aristotele, ma da Platone, più precisamente nel libro III della *Repubblica*¹⁵⁹. L'accento per Aristotele è sulla mimesi; per Platone è sulla diegesi di cui la mimesi rappresenta una particolare interpretazione. Né Aristotele né Platone hanno, in sintesi, concepito le due categorie in termini antagonistici ma, ciascuno nella sua personale prospettiva, come l'una espressione dell'altra. Grazie alla media-

¹⁵⁷ Stelios Panayotakis, *The Story of Apollonius, King of Tyre: A Commentary*, Berlin, Walter de Gruyter, 2012, p. 7. Lo studioso greco, nella stessa pagina, scrive anche: «The *Hist. Apoll.* should best be read as an *inclusive* rather than *exclusive* text. [...] In the commentary there is special reference to the strong influence of (Greek and Latin) epic, love elegy, declamation, comedy, and mime. Latin prose authors whose work is echoed in the text include Cicero, Vitruvius, and Seneca, and perhaps Apuleius, while a host of literary echoes from biblical stories [...] is impossible to miss from the beginning to the very end of this version of the story».

¹⁵⁸ «Καὶ γὰρ ἐν τοῖς αὐτοῖς καὶ τὰ αὐτὰ μιμεῖσθαι ἔστιν ὅτε μὲν ἀπαγγέλλοντα, ἢ ἕτερόν τι γιγνόμενον ὡσπερ Ὅμηρος ποιεῖ ἢ ὡς τὸν αὐτὸν καὶ μὴ μεταβάλλοντα, ἢ πάντα ὡς πράττοντας καὶ ἐνεργοῦντας ἴτους μιμουμένους†» (1448a20). Per Aristotele la poesia tutta, sia quella diegetica sia quella drammatica, è mimesi: la narrazione è, dunque, anch'essa mimesi (con o senza dialoghi). Il verbo *μιμέομαι* viene utilizzato per indicare sia l'attività del poeta (drammatico o narrativo che sia) sia quella dell'attore (che simula, senza mediazione, le azioni di chi agisce).

¹⁵⁹ «Εἰ δὲ γε μηδαμοῦ ἑαυτὸν ἀποκρύπτειτο ὁ ποιητής, πᾶσα ἂν αὐτῷ ἄνευ μιμήσεως ἢ ποιήσις τε καὶ διήγησις γεγούνα εἴη. [...] εἰ γὰρ Ὅμηρος εἰπὼν ὅτι ἦλθεν ὁ Χρῦσης τῆς τε θυγατρὸς λῦτρα φέρων καὶ ἰκέτης τῶν Ἀχαιῶν, μάλιστα δὲ τῶν βασιλέων, μετὰ τοῦτο μὴ ὡς Χρῦσης γενόμενος ἔλεγεν ἀλλ' ἔτι ὡς Ὅμηρος, οἶσθ' ὅτι οὐκ ἂν μίμησις ἦν ἀλλὰ ἀπλῆ διήγησις. εἶχε δ' ἂν ὧδε πῶς –φράσω δὲ ἄνευ μέτρου: οὐ γὰρ εἰμι ποιητικός– ἐλθὼν» (3393c-d).

zione della successiva riflessione oraziana¹⁶⁰ e all'affermarsi dell'arte oratoria, il Rinascimento rielabora le istruzioni ricevute dalla classicità in modo sempre integrato. Tuttavia, alla luce dell'urgenza di ripensare mimesi e diegesi e i reciproci rapporti all'interno del teatro, di recente si è riaperto il dibattito sul ruolo e sullo spazio della narrazione all'interno del dramma: un contributo che ben riassume e imposta problematicamente la questione è, senz'altro, quello di Silvia Bigliuzzi in cui vengono ripercorsi i momenti fondamentali della discussione attraverso le posizioni più rilevanti degli accademici che vi hanno partecipato¹⁶¹. All'interno della consapevolezza di come il dramma mantenga una vocazione prevalentemente mimetica pur nell'inevitabilità della relazione con la componente diegetica, è comunque importante ricordare che molti critici si sono spinti addirittura ad affermare la necessità di abbattere ogni distinzione tra mimesi e diegesi: tra questi, Monika Fludernik, ad esempio, ha perorato la causa dell'abbandono della differenziazione fra narrativo e drammatico sostenendo che il genere drammatico sia il più importante genere narrativo e, di conseguenza, distinguendo soltanto tra la narratività mimetica (propria del teatro) e la narratività diegetica che invece appartiene soprattutto a epica e romanzo¹⁶². Barbara Hardy opera, invece, un distinguo tra azioni drammatiche e azioni narrative descrivendo le prime come attive, interattive, estroverse e polifoniche e le seconde sempre come attive, ma anche introverse, monofoniche, quiete, retrospettive o proiettive, implicando, tuttavia, che entrambe appartengano in ugual misura al teatro¹⁶³; Uri Margolin parla di narrazione letteraria come di una circostanza che si produce quando ci sia qualcosa da raccontare, qualcuno che racconta e orecchie che ascoltino il racconto (e il teatro,

¹⁶⁰ Si veda *Ars Poetica* II, 179-188.

¹⁶¹ Silvia Bigliuzzi, dopo aver impostato la riflessione riconducendoci alle meditazioni di Platone e Aristotele, ricorda, tra le altre cose, le sferzate rivolte da Samuel Johnson alle parti narrative in Shakespeare, dal critico ritenute eccessivamente pompose e declamatorie, d'ostacolo allo svolgersi dell'azione; riprende, poi, la visione di Genette sull'impossibilità evidente della narrazione di riprodurre l'oggetto (che può essere, appunto, solo narrato, no mostrato) per indagare, infine, la tendenza recente a rivedere la distinzione netta fra finzione drammatica e finzione non drammatica. Si legga l'intero contributo: Silvia Bigliuzzi, "Introduction", in Silvia Bigliuzzi (a cura di), Scene 2.2, special Issue, *Diegesis and Mimesis*, 2016, pp. 5-32.

¹⁶² Monika Fludernik, *Towards a 'Natural' Narratology*, New York, Routledge, 1996.

¹⁶³ La studiosa si occupa anche di costruzioni narrative e narratori in Shakespeare. Si veda il suo saggio di Barbara Hardy, *Shakespeare's Storytellers*, London, Peter Owen Publishers, 1997.

in tal senso, è un genere perfettamente narrativo)¹⁶⁴; Roland Weidle, rilevando una necessità d'intervento in sede accademica, propone di estendere gli strumenti esegetici della narratologia al dramma perché anche il dramma, come genere letterario, ospita delle voci narranti, quindi delle figure di mediatori narrativi che devono essere, pertanto, indagati secondo parametri narratologici¹⁶⁵. Senza alcuna volontà di estremizzare, sulla base di quanto sostiene soprattutto Weidle, ciò che occorre accogliere e sottolineare in questa sede è quanto il dramma, come ricordato, pur essendo un genere di carattere prevalentemente mimetico, ricorra massicciamente alla diegesi, dunque alla narrazione mediata da un punto di vista. Come osserva anche Cesare Segre, due livelli di finzione si sovrappongono nel teatro, uno inventivo, che è proprio anche dei generi diegetici, e uno rappresentativo che si esprime attraverso una 'materializzazione corporea' della finzione che è anch'essa finzione¹⁶⁶. Il teatro, dunque, si distingue per la rinuncia alla mediazione narrativa in quanto a questa sostituisce la traduzione corporea del momento inventivo: il teatro fa dei personaggi narrati dei personaggi agenti, in cui l'io è più importante dell'egli, la prima persona che agisce più della terza persona raccontata dal narratore operante la mediazione.

Nel caso della diegesi, il soggetto dell'enunciazione (IO emittente o autore), tramite un IO narratore o personaggio narratore, riferisce in terza persona (EGLI/ESSI) dei fatti concernenti i personaggi (escluso l'IO personaggio narratore eventuale): è all'interno di questo/i EGLI/ESSI presi in carico dall'emittente che appaiono gli IO dei discorsi diretti dei personaggi. Invece, questi IO costituiscono il testo teatrale, dato che in esso il soggetto dell'enunciazione è cancellato [...], che la mediazione di un IO narratore è eliminata [...] e che l'esposizione diegetica presa in carico dall'autore è assente. Ciò non significa che il teatro sia privo di elementi diegetici; ma in ogni caso

¹⁶⁴ Uri Margolin, "Characterization in Narrative: Some Theoretical Prolegomena", in *Neophilologus* 67, 1983, pp.1-14.

¹⁶⁵ Roland Weidle, "Organizing the Perspectives: Focalization and the Superordinate Narrative System in Drama and Theater", in Peter Hün, Wolf Schmid, Jörg Schönert (a cura di), *In Point of View, Perspective, and Focalization*, Berlin, New York, De Gruyter, 2009, pp. 221-242.

¹⁶⁶ «Nel teatro abbiamo insomma due livelli di finzione sovrapposti. Il primo è quello dell'invenzione, comune a ogni opera narrativa; il secondo è quello della rappresentazione, che è una finzione di secondo grado rispetto alla prima. Ne discende il carattere proteico della mimesi: che dà alla finzione la corporeità del reale, ma una corporeità che costituisce essa stessa una finzione»: Cesare Segre, "Semiotica e teatro", in *Versants, revue suisse des littératures romanes*, 14, 1988, p. 4.

IO vi è sovraordinato a *EGLI*, mentre nella diegesi *EGLI* è sovraordinato a *IO*¹⁶⁷.

Nel caso del *Pericles* questo ricorso alla diegesi è particolarmente accentuato e avviene mediante l'utilizzo di narratori; non svolge, inoltre, soltanto una funzione compensatoria rispetto alle restrizioni inevitabilmente date dalla scena, funzione necessaria alla divulgazione di una mole di informazioni essenziali al *plot*, ma anche una duplice funzione meta-cognitiva ed epistemologica. La narrazione – in quanto tale appunto mediata dall'intervento del narratore e operante una distinzione tra soggetto focalizzatore e oggetto focalizzato – è strumento privilegiato di consapevolezza, nonché mezzo per strutturare l'esperienza di realtà¹⁶⁸. La narrazione mette ordine al vissuto, svolge un'attività disciplinante; fornisce coordinate interpretative: nel *Pericles* lo *story-telling* è tanto mimetico quanto diegetico, e la narratività 'mediata' occupa una posizione centrale non solo come mezzo d'informazione, ma anche come mezzo di riorganizzazione dei dati di realtà e di comprensione degli stessi. Il *Pericles* valorizza il momento 'diegetico' e lo rende parte integrante, talvolta prevalente rispetto al momento 'mimetico'. Nell'opera latina, nella storia adespota di Apollonio, la struttura romanzesca è influenzata dalle modalità stilistiche mimetiche proprie della Commedia Nuova o di generi para-drammatici come il mimo, la declamazione; nell'opera shakespeariana, invece, la struttura drammatica è caratterizzata dall'attuazione di dispositivi diegetici: l'indeterminatezza è un tratto di entrambe, ma la prima opera è un romanzo che sconfina nel dramma, mentre la seconda è un dramma che sconfina nel romanzo.

¹⁶⁷ Cesare Segre, "Semiotica e teatro", op. cit., p. 5.

¹⁶⁸ Lo studioso Rawdon Wilson si è occupato in particolare di questo aspetto: Shakespeare, secondo lui, non è stato sufficientemente affrontato in sede critica con l'obiettivo di comprenderne le convenzioni narrative, soprattutto per quanto riguarda la valenza conoscitiva ed epistemologica delle narrazioni all'interno dei suoi drammi. Eppure, inserendo l'opera di Shakespeare nel suo contesto storico e sociale di riferimento, si dovrebbe immediatamente individuare e, di conseguenza, valorizzare il dato della posizione della narrativa all'interno del sistema educativo rinascimentale. Nella prima modernità il mondo è diventato uno spazio e un insieme di possibilità da leggere soprattutto narrativamente. Per questo i numerosi filoni narrativi presenti nel teatro di Shakespeare recepiscono l'urgenza epistemologica di organizzare il reale, di dare forma all'esperienza e al vissuto, di portare a compimento un'esplorazione che sia anche costruzione di un sapere, di una nuova modalità cognitiva e di nuovi contenuti. Per approfondire questi aspetti, si veda Rawdon Wilson, *Shakespearean Narrative*, Newark, University of Delaware Press, 1995. Dello stesso autore si legga anche "Narrative Reflexivity in Shakespeare", in *Poetics Today* 10, 4, 1989, pp. 771-791.

Se del punto di vista formale la questione è complessa, dal punto di vista tematico, l'*Historia Apollonii regis Tyri* rappresenta, invece, un'evoluzione della tradizione narrativa post-classica del romanzo d'avventura con al centro non soltanto una coppia di sposi costretta a separarsi, ma un intero nucleo familiare (madre-padre-figlioletta) smembrato. Ciò non significa che l'opera, che Pioletti a ragione definisce «tramite fra la cultura classica e l'orizzonte medievale», non sia anche altro e non recepisca nervature morali, assumendo il valore di *exemplum* e assorbendo anche elementi dalla patina biblica e un'evidente vocazione di divulgazione di un messaggio cristiano¹⁶⁹. Tuttavia, la prossimità al modello greco è e resta vistosa. Occorre, a questo punto, proporre due considerazioni: la prima riguarda la dipendenza dell'*Historia* da un eventuale, non conservato, ma ipotizzato, modello greco, di cui potrebbe essere una traduzione (o, meglio, un riadattamento dell'originale a un diverso particolarismo socio-antropologico); la seconda riguarda la natura del rapporto che questo eventuale modello greco intrattiene con uno dei romanzi greci superstiti, quello di Senofonte efesio. Queste due considerazioni ci permettono di congetturare che la ricezione shakespeariana del romanzo greco e la manipolazione dei suoi moduli nel *Pericles* sia, in fondo, meno 'filtrata' di quanto non sembri ad una prima analisi. Questo non significa che Shakespeare leggesse l'originale da cui la *Historia* è stata tratta, ma che la *Historia* stessa rappresentasse un esempio di narrativa greca in cui la mediazione latina non aveva sostanzialmente modificato i tropi fondanti del romanzo post-classico, pur aggiungendo elementi particolari che devono comunque essere debitamente ponderati e valorizzati. Per quanto riguarda la plausibile ma indimostrabile dipendenza dell'*Historia Apollonii regis Tyri* da un originale greco, basti sapere che le spie lessicali – la presenza di grecismi, di modi di dire che in latino suonano eccentrici o termini incongrui che si potrebbero effettivamente motivare come conseguenze di errori traduttivi – di per sé

¹⁶⁹ Antonio Pioletti (a cura di), *Storie d'incesto. Tempi e spazi nell'Apollonio di Tiro*, Saveria Mannelli, Rubettino Editore, 2012, p. 16. Pioletti, autore del contributo iniziale dal titolo "Tempi e spazi nell'Apollonio di Tiro: per un'introduzione", è stato uno dei principali studiosi italiani dell'*Historia Apollonii*.

non bastano per compensare l'assenza di un ritrovamento materiale¹⁷⁰, ma concorrono a rafforzare l'impressione di una dipendenza dell'opera da un romanzo greco, anche perché i romanzi latini che siamo in grado di leggere – il *Satyricon* di Petronio, le *Metamorfosi* di Apuleio – non seguono la via dell'emulazione, ma dell'inversione e della parodia, adottando un registro dissacrante nei confronti di tutti i luoghi comuni presenti nel corrispettivo greco, dalla centralità concessa alla coppia eterosessuale fino al 'culto' della continenza sessuale. Occorre chiarire, tuttavia, che i due filoni, quello greco, sentimentale-avventuroso d'intonazione seria, e quello latino, parodico-dissacrante d'intonazione comica e licenziosa, non devono essere considerati come due tendenze granitiche e antitetiche. Lo spirito irriverente, proprio del romanzo latino, non sembra appartenere affatto, ma questa constatazione non è comunque sufficiente per fare dell'*Historia* la traduzione di un originale greco. La dicotomia tra romanzo greco e romanzo latino non dovrebbe mai essere considerata una regola e come tale non viene accolta in questa sede. Alla luce di queste considerazioni, la ricostruzione più convincente sembra essere, pertanto, quella elaborata da Giulio Vannini il quale ipotizza che l'*Historia Apollonii* appartenga al genere che definisce «romanzo di virtù morali», un epigono del romanzo greco erotico in cui, però, il *focus* si sposta dalla vicenda di una coppia a quella di un nucleo familiare: si tratta di un romanzo in cui l'eroe si distingue non per la sua bellezza straordinaria, ma per la sua saggezza e la sua intelligenza, ed è chiamato ad affrontare un percorso di sofferenza e di ritiro dalla vita per raggiungere un grado più profondo di conoscenza e di comprensione spirituale delle cose¹⁷¹. Il romanzo di Apollonio rappresenterebbe, così, tanto un'evoluzione quanto un'interpretazione particolare del romanzo greco in cui all'amore erotico si sostituisce l'affetto familiare e la vicenda accidentata di ciascuno dei membri della famiglia separata è pervasa da un sentimento più profondamente morale, da una spiritualità

¹⁷⁰ Stelios Panayotakis scrive: «with relations to the issue of whether or not the *Hist. Apoll.* was based on another text written in Greek, my research shows that the linguistic evidence which has so far been adduced in favour of a Greek original [...] is by no means firm or conclusive. [...] As far as the interpretation of Grecisms in the *Hist. Apoll.* is concerned, I decided, on methodological grounds, to distinguish such forms on a lexical level and on a syntactical level, and to investigate their presence also elsewhere in Latin literature and in Biblical texts or in other works which clearly are translations from Greek; my conclusions is that neither the analysis on a lexical level nor the discussion in issues of syntax can be convincingly employed to prove the existence of a Greek model» (Stelios Panayotakis, *The Story of Apollonius, King of Tyre: A Commentary*, op. cit., 9).

¹⁷¹ Giulio Vannini, *Introduzione*, in Giulio Vannini (a cura di), *Storia di Apollonio re di Tiro*, Milano, Fondazione Lorenzo Valla, 2018, pp. 17-26.

più accentuata. Questa ipotesi ‘genetica’ riesce a spiegare affinità e differenze tra l’*Historia* e la tradizione del romanzo greco imperiale. L’opera con cui il romanzo di Apollonio condivide un maggior numero di luoghi paralleli, di similitudini a livello di *plot*, è senz’altro, come anticipato, *Abrocome ed Anzia* di Senofonte di Efeso: sia in questo sia nell’*Historia*, s’insiste sul dato della bellezza straordinaria, fuori dal comune, delle eroine protagoniste anche se, nell’*Historia*, a differenza del romanzo greco, il protagonista maschile non si distingue tanto per la bellezza, quanto per intelligenza e saggezza; in entrambi i romanzi, comunque, il personaggio della moglie apparentemente muore per poi risvegliarsi dopo poco tempo; in entrambi, c’è un tentato omicidio motivato dalla gelosia a cui il sicario infine si sottrae; in entrambi compare, oltre agli onnipresenti pirati, anche la figura del pescatore che accorre in aiuto (un tropo letterario, questo, che è molto presente nell’iconografia plastica ellenistica e su cui si tornerà più avanti); in entrambi, vi è un’eroina protagonista virtuosa che difende la sua castità ad ogni costo (nelle *Efesiache*, Anzia, acquistata da un lenone, inventa una storia per sottrarsi ai desideri dei clienti; nell’*Historia*, la protagonista racconta la propria storia); in entrambi, la risoluzione dell’intreccio e il ricongiungimento di padre e figlia avviene secondo strategie narrative marcatamente simili. Vi sono, inoltre, una serie di somiglianze anche con il romanzo di *Cherea e Calliroe*, di cui basti ricordare la più significativa: nel romanzo di Caritone, Cherea, indotto subdolamente a credere che la moglie lo tradisca, in un impeto d’ira la colpisce e, credendola morta, la seppellisce; nell’*Historia Apollonii regis Tyri*, la moglie di Apollonio, in seguito a un blocco della circolazione sanguigna per mancata espulsione della placenta, resta senza respiro e viene, per questo, erroneamente creduta morta e gettata con la bara in mare. In tutti e due è un errore del marito, in certa misura involontario, a provocare la sepoltura in vita della moglie. Altre somiglianze, pur minute, ma non per questo meno importanti, sono individuate e riassunte dall’ottimo studio sulle strutture di Consuelo Ruiz-Montero che si occupa di dimostrare le origini greche del romanzo di Apollonio ma anche l’assolvimento di gran parte delle funzioni individuate da Propp, quelle situazioni tipiche che ricorrono nelle narrazioni

tribali e rappresentano i nuclei costanti della fiaba¹⁷². Queste origini sono, a nostro dire, indimostrabili, ma il lavoro restituisce un senso di evidente contiguità fra la narrativa romanzesca post-classica e l'opera in questione. In sintesi, l'*Historia Apollonii regis Tyri* potrebbe essere una traduzione di un romanzo greco collocabile nella prima fase dell'evoluzione della narrativa postclassica, scritto alla maniera, piana, semplice, stilisticamente superficiale, di Senofonte efesio, o un romanzo latino sin dall'origine che segue, però, in modo sostanzialmente fedele la traccia greca, divergendovi nella scelta di spostare l'attenzione dalla dimensione della coppia a quella della famiglia, accentuando così i caratteri morali e riflessivi della vicenda. La presenza di espressioni che risentono del latino biblico, che hanno fatto ipotizzare la presenza di una seconda redazione del romanzo riadattata alla nuova società cristiana¹⁷³, consente, inoltre, di raddoppiare gli immaginari e i riferimenti, di mantenere presenti, senza che l'uno escluda l'altro, entrambi gli universi, quello cristiano e quello pagano. Quando Shakespeare, insieme a Wilkins, sceglie, attraverso le mediazioni di Gower e Twine, di adattare per la scena il romanzo di Apollonio e ricavarne il suo *Pericles* lo fa perché attratto da queste sue qualità di testo estremamente celebre con la stoffa del racconto popolare, testo che s'inserisce nel clima di consensi, non solo inglese, ma paneuropeo, per la tradizione della narrativa greca ellenistica da cui certamente deriva (sia che si tratti di una traduzione di un originale greco sia che sia solo indebitato con il modello), e perché affascinato dalla sua duttilità e dalla possibilità di spenderlo anche nel senso di una riflessione politica e sociale – è, in fondo, la storia della formazione di un *leader* e di famiglie disgregate e disfunzionali –, dalla sua duplicità di fondo, dalla sua sospensione tra mondo cristiano e mondo pagano che si riflette, tra le altre cose, nella toponomastica, nella figura del vecchio pescatore che giunge in soccorso, nel 'matronato' rappresentato dalla dea Diana, insieme vergine e madre come Maria. Scrive Suzanne Gos-

¹⁷² Consuelo Ruiz-Montero, "La estructura de la *Historia Apollonii regis Tyri*", in Cuadernos de Filología Clásica, 18 (1983-84) 291-334. Per la discussione degli argomenti a favore di un originale greco, il testo accademico di riferimento resta, però, quello dello studioso olandese G.A.A. Kortekaas, *The Story of Apollonius, King of Tyre: A Study of Its Greek Origin and an Edition of the Two Oldest Latin Recensions* (Leiden-Boston, Brill, 2004), di cui si vd. in particolare le pp. 2-40.

¹⁷³ «Pero también en el texto – o textos – latino se han advertido dos tipos de evidencias, puesto que existen expresiones como *angelico habitu* (105, 6), de carácter cristiano; [...]Estos datos han hecho pensar en dos redacciones latinas distintas, una fechable en el s. III d.C. – traducción para algunos del original griego – y otra de los s. V o VI d. C., que correspondería a los textos conservados, que serían una adaptación cristiana de la versión latina del s. III» (cfr. Ruiz-Montero, "La estructura de la *Historia Apollonii regis Tyri*", op. cit., p. 292).

sett, a questo proposito, che «certain sections of the play are particularly amenable to Christian readings. Marina's successful defence of herself in the brothel takes the shape of a 'miniature Christian miracle play' [...] The play's locations, especially Antioch, Ephesus and Tarsus, are associated with the apostles and the early church»¹⁷⁴. I luoghi evocano una duplice associazione che nel contempo interseca e mantiene paralleli l'universo ellenistico e la comunità cristiana nascente, in linea con l'atmosfera di sospensione tra dimensione sacrale e dimensione secolare che è propria del *romance* shakespeariano, in cui la dinamica spirituale è sempre ambigua e sfuggente.

3. Nomi parlanti e John Gower narratore: Shakespeare sulla fonte

Se è vero che Shakespeare si accosta al materiale altro senza stravolgerlo, ciò non significa – come già energicamente sottolineato nell'introduzione a questo studio – che non operi una profonda trasformazione nonché ricollocazione semantica dello stesso. Il romanzo di Apollonio è, per il drammaturgo, solo un serbatoio di situazioni di cui intuisce le potenzialità e a cui attinge per portare sulla scena ciò che crede possa interessare al suo pubblico e ciò che stimola il suo estro maturo. Vi sono, dunque, due piani di analisi: quello dell'intervento shakespeariano minimo (piccoli riadattamenti) e quello dell'intervento shakespeariano macroscopico, la rilettura profonda secondo la lente del sistema culturale che gli appartiene. Talvolta il dato materiale del cambiamento rispetto alla fonte coincide con il dato 'immaginario-ideologico' o ne è conseguenza. Per quanto riguarda il primo aspetto, per così dire 'microchirurgico', occorre osservare come Shakespeare intervenga sull'onomastica: Apollonius, che Twine aveva lasciato Apollonius e Gower trasformato in Apollinus, per il Bardo diventa Pericles. Il nome Pericles materializza una consonanza con Pyrocles, eroe dell'*Arcadia* di Sidney – opera, tra l'altro, indebitata con il romanzo eliodorea, a cui Shakespeare aveva già attinto per l'intreccio secondario del *King Lear* – e ricorda la parola latina *periculum*. La più immediata associazione resta, però, quella con il nome dello statista ateniese vissuto nel V secolo a. C., nel periodo

¹⁷⁴ Suzanne Gossett, "Introduction", op. cit., p. 113.

di massimo splendore della civiltà ateniese¹⁷⁵. Shakespeare sembra voler accentuare la patina ellenizzante del dramma, conferirgli un fascino remoto e, forse, evocare un'associazione con la supremazia politica e bellica di Atene che fu tradizionalmente legata al mare: non a caso il *Pericles* shakespeariano è dramma 'salmastro' per eccellenza, pieno di tempeste e naufragi. Inoltre, alla figlia di Pericles, nata in mare, viene dato proprio il nome di Marina: nel romanzo di Apollonio, la bambina si chiama Tarsia (dalla città di Tarso) così come nella versione di Twine, mentre Gower sceglie Thaise, un nome greco di etimo sconosciuto che Shakespeare riutilizza, nella versione di Thaisa, per la moglie di Pericles e madre di Marina. Quando Lychorida, la nutrice, porge a Pericles il fagotto con la figlia neonata, questi affida la piccola alla benevolenza degli dèi e si augura che la sua vita sia ben diversa dalla sua nascita tempestosa¹⁷⁶.

PERICLES Now, mild may be thy life!
 For a more blustering birth had never babe;
 Quiet and gentle thy conditions, for
 Thou art the ruddiest welcome to this world
 That ever was prince's child. Happy what follows!
 Thou hast as chiding a nativity
 As fire, air, water, earth and heaven can make
 To herald thee from the womb.
 Even at the first thy loss is more than can
 Of this poor infant, this fresh new seafarer.
 I would it would be quiet. (3.1.27-37)

Il significato allegorico di cui è investita la figura di Marina – senza, però, come visto nel precedente capitolo, che nell'allegoria il personaggio s'annulli – si rivela nella contrapposizione tra il mare come simbolo di un'eternità indistinta e la tempesta, la sciagura circoscritta, suscettibile di misurazione matematica: la tempesta è calamità, dal latino *tempestas* che non a caso proviene da *tempus*, il tempo inteso come tempo quantitativo, tempo che si può tagliare

¹⁷⁵ In Gower e Twine, il nome del governatore di Tarso è Stranguilio, in Shakespeare, diviene Cleon. Cleone, storicamente, fu l'avversario politico di Pericle, fautore di un programma ideologico improntato alla demagogia e all'aggressività bellica. Shakespeare potrebbe essersi, dunque, ispirato alle *Vite* di Plutarco che leggeva nella traduzione di North, tra l'altro fonte del suo *Coriolanus*, opera cronologicamente vicina al *Pericles*.

¹⁷⁶ William Shakespeare, *Pericles*, a cura di Suzanne Gossett, London, The Arden Shakespeare, 2004. Tutte le citazioni dal testo sono da questa edizione.

(dal greco τέμνω, appunto “tagliare”). È implicita, nella condizione di Marina, la dicotomia tra il tempo qualitativo e il tempo quantitativo: Marina è il prodotto della tempesta come circostanza singolare, come contingenza che infrange il fluire del tempo eterno e incalcolabile e, allo stesso tempo, incarna quel flusso che non conosce fine ma solo ripetizione infinita di se stesso. Marina è scienza e coscienza insieme, episodio ed eternità, tempo che si può tagliare e tempo inafferrabile, tempo che si consuma e tempo perenne, è bambina e archetipo, carne mortale e simbolo immortale. Per Marina non c'è sfida col tempo che consuma la materia e riduce le occasioni esperienziali, perché in sé entrambe le accezioni temporali sussistono: quella del χρόνος, il tempo sequenziale, e quella del καιρός, il tempo indeterminabile. La duplicità insita nella sua condizione, che il nome Marina, in quanto legato all'energia capricciosa del mare, creatore e distruttore, contiene, è la duplicità di tutto il dramma, la sua precisa volontà di insinuare un dubbio gnoseologico, di moltiplicare le prospettive e sostenerle simultaneamente, disinnescando ogni tentazione di assumere un principio assolutistico come base di qualsiasi conoscenza e di qualsiasi credenza. Il *Pericles* non deve essere letto come dramma allegorico, ma l'allegoria che le sue vicende e i suoi personaggi comunque dispiegano è funzionale a una riflessione meta-teatrale all'interno della quale l'artificio e la figuralità occupano, come vedremo, un ruolo importante.

Oltre agli interventi di modifica onomastica, Shakespeare introduce un personaggio, quello di Gower, che è anche, come ricordato, una delle due mediazioni tra il drammaturgo e la fonte latina. La funzione di Gower è quella di narratore extra-diegetico: riemerso dalle sue ceneri, riappropriatosi del suo aspetto umano, il poeta torna alla vita per ricantare un vecchio canto e non è un caso se questo canto sia proprio vecchio, sia, anzi, antico, perché «et bonum quo antiquius eo melius» (1.0.10). Dare profondità storica al racconto significa avvalorarne il senso, provarne la sua natura intramontabile, eternamente valida e significativa, nondimeno, introdurre uno schermo tra la scena e l'attualità per distillarne il portato emotivo, per raffreddarne l'urgenza e quindi suggerire al pubblico delle modalità di fruizione più intellettuali che emotivi, per predisporre lo stesso pubblico a farsi a sua volta *story-teller*, ad assimilare, cioè, un'abilità narrativa di leggere il mondo come fosse un testo, di decodificare l'esperienza attraverso processi esplorativi e interpretativi.

La presenza di Gower è massiccia e non è, pertanto, riducibile alla funzione di collante tra ciò che viene mostrato; non rappresenta mai solo un veicolo di informazioni. Il poeta intervien-
 ne sì per congiungere le sezioni drammatiche, per connettere i tessuti della rappresentazione
 ma, nel contempo, la sua figura non è solo ‘strutturale’, solo strumentale a una resa tecnica,
 ma propizia una riflessione meta-letteraria in un dramma che mette prepotentemente al centro
 la forza della parola e del racconto, la valenza curativa e salvifica che questi assumono. Mari-
 na, infatti, non solo, attraverso la parola, riesce a evitare un rapporto sessuale con Lisimaco,
 ma addirittura lo redime dalla corruzione morale, ed è ancora grazie alla parola – una parola
 maieutica, rivelante, taumaturgica – che avviene il mutuo riconoscimento e il ricongiungimen-
 to tra Marina e il padre. Gower è il detonatore di una riflessione su questo potere che possie-
 dono il linguaggio e la sua doppia articolazione affabulatrice e guaritrice. In un dramma di
 parola che valorizza i dispositivi narrativo-diegetici svolge, dunque, una duplice funzione:
 esegetica rispetto a quanto accade sulla scena («What’s *dumb* in show, I’ll *plain* with speech»,
 3.0.14), ed esegetica rispetto alla costruzione immaginativa, decodificante rispetto agli artifici
 e agli espedienti propri della rappresentazione *tout court*. Parallelamente, il pubblico assorbe
 questo doppio binario e diviene in grado di riprodurlo, di leggere anch’esso esegeticamente
 l’esperienza di realtà di cui può farsi interprete.

GOWER

Thus time we waste, and long leagues make we short,
 Sail seas in cockles, have and wish but for’t,
 Making to take imagination
 From bourn to bourn, region to region.
 By you being pardoned, we commit no crime
 To use one language in each several clime
 Where our scenes seem to live. I do beseech you
 To learn of me, who stand i’t’h’ gaps to teach you
 The stages of our story. Pericles
 Is now again thwarting the wayward seas,
 Attended on by many a lord and knight,
 To see his daughter, all his life’s delight.
 Old Helicanus goes along. Behind
 Is left to govern, if you bear in mind,
 Old Escanes, whom Helicanus late
 Advanced in Tyre to great and high estate.
 Well-sailing ships and bounteous winds have brought
 This king to Tarsus – think his pilot thought;
 So with his steerage shall your thoughts go on –

To fetch his daughter home, who first is gone.
Like motes and shadows see them move a while;
Your ears unto your eyes I'll reconcile.
(4.4.1-22)

Shakespeare, attraverso Gower, è come se giocasse a carte scoperte: denuncia l'implausibilità del suo racconto scenico, quasi rivendica con orgoglio quella stessa implausibilità. È solo l'immaginazione che può sostenere l'estrema mobilità geografica – il dramma s'estende in uno spazio vasto che copre le città di Antiochia, Tiro, Tarso, Mitilene, Pentapoli, Efeso – del suo racconto scenico e può giustificare, in nome delle sue logiche trascendenti rispetto ai principi della realtà empirica, il fatto che la lingua parlata dai personaggi sia sempre l'inglese, in quanto ai diversi 'climi' non corrispondono diversi idiomi. Il drammaturgo rinuncia all'illusione scenica, dichiara la sua finzione, si fa insieme autore e interprete del suo artificio: il pubblico si ritrova, così, a sostare in un limbo, sospeso tra due richieste, quella di credere e quella di non credere, quella di abbandonarsi all'immaginazione e, insieme, di essere consapevole della natura immaginativa di quanto vede. La prospettiva doppia – l'illusione e la disillusione scenica, l'alternanza di queste due fasi che ineriscono organicamente all'esperienza teatrale – viene continuamente avanzata da un dramma che persegue, come finalità ultima, la disposizione a mettere in discussione e a relativizzare, una disposizione che non deve risparmiare neppure il narratore, sul cui principio di autorità il pubblico è chiamato a dubitare, così come su ogni principio di autorità, quella regale, quella paterna, quella sessuale e affettiva, quella sociale largamente intesa. In questo senso, l'invito a fare le pulci a chi esercita l'autorità risponde al fermento 'disquisitorio' proprio delle nuove rivendicazioni protestanti. L'enfasi sull'artificialità del teatro dipende, però, senz'altro anche da una volontà di distorsione e di 'straniamento'. È evidente, e chissà non c'è bisogno di chiarirlo, che uno spettacolo sia per antonomasia qualcosa di finzionale, qualcosa che prevede l'uso di trucchi a cui il pubblico è chiamato a credere, però l'insistenza sulla natura 'finta' del teatro è qui programmatica, dipendente da una precisa intenzione di sollecitare una riflessione sulla questione. Saenger introduce, a tal proposito, il concetto di 'burlesco', come di una modalità, di una postura propria di Shakespeare nel *Pericles*, uno stile, non un genere, che mette distanza tra il soggetto drammatizzante e l'oggetto drammatizzato (il *romance*) e tra il *romance* e la realtà, producen-

do un effetto parodico e vagamente umoristico¹⁷⁷. Posto che sarebbe fuorviante sostenere che il *Pericles* asseconi un'inclinazione per il ridicolo, è, però, probabile che il pubblico percepisse questa oscillazione tra adesione alle convenzioni di un genere e analisi distaccata delle stesse, lo scarto tra la verosimiglianza che non c'è e la credibilità che comunque nessuno richiede, come una sensibilità per l'assurdo e come una forma di ironia, ironia che è da intendersi nel senso etimologico di dissimulazione, di decostruzione dei *cliché*, di disvelamento delle meccaniche e degli automatismi della finzione fino a lasciare quest'ultima nuda ed esposta ad un'osservazione tanto critica quanto sardonica. La stessa categoria estetica è, come vedremo, applicabile anche a *The Tempest*, in cui l'alternanza di meccaniche mimetiche e diegetiche è in certa misura simile.

4. Pescatori e pirati: riassegnazione semantica dei personaggi funzionali

Dopo essersi recato a Tarso e aver aiutato i sovrani Cleon e Dionyza a risolvere una grave carestia, Pericles si rimette in viaggio verso Tiro, ma una furiosa tempesta lo getta, naufrago, sui lidi di Pentapoli, dove viene trovato da tre pescatori: Pericles è l'unico, tra gli uomini che si erano imbarcati con lui, a essere sopravvissuto. La figura del pescatore è, tradizionalmente, investita di un valore salvifico, 'soteriologico', che è comune alla mitologia greca e all'imma-

¹⁷⁷ Michael Baird Saenger "Pericles and the Burlesque of Romance", in David Skeele (a cura di), *Pericles: Critical Essays*, op. cit., pp.191-204.

ginario cristiano, e di un'attribuzione di povertà¹⁷⁸ che è propria della tradizione ellenistica. Nel romanzo di Apollonio il pescatore è uno solo, ma la sua funzione, quella di salvatore e di aiutante, è la medesima. L'inserito shakespeariano sintetizza questo doppio associazionismo, la 'provvidenza' e la povertà, applicando all'episodio del salvataggio da parte dei pescatori una patina 'pauperistica' ed eleggendo uno di loro – fattosi *teller* – ad autore di una vera e propria meditazione 'darwiniana' sulle logiche predatorie della società e sulla dialettica interclassista.

FIRST FISHERMAN

Why, as men do a-land—the great ones eat up the little ones. I can compare our rich misers to nothing so fitly as to a whale: 'a plays and tumbles, driving the poor fry before him, and at last devour them all at a mouthful. Such whales have I heard on o'th' land, who never leave gaping till they swallowed the whole parish: church, steeple, bells, and all. (2.1.28-34)

Se è innegabile l'eco proverbiale dell'adagio «the great ones eat up the little ones», l'amara riflessione del pescatore comunque riflette il clima turbolento della Londra pre-capitalista del tempo e quel *milieu* che aveva influenzato anche il *Coriolanus*, un dramma contemporaneo al *Pericles* che assorbe le tensioni di classe e riassume nella figura tragica dell'eroe protagonista una paura del contagio che è insieme sociale e personale, un culto per la purezza, a livello civile e a livello intimo, che è destinato a soccombere e a essere storicamente e moralmente

¹⁷⁸ Il geografo Pausania (V 13,4-6), ad esempio, riferisce un mito relativo alla guerra di Troia – un tempo, dunque, remoto e come tale percepito al momento della scrittura, nel II d. C. – durante la quale si era diffuso un vaticinio secondo cui sarebbe stato impossibile vincere senza prima recuperare l'arco di Eracle e un osso di Pelope. Proprio per questo venne fatto venire Filottete (che possedeva l'arco) e da Pisa fu fatta arrivare la scapola di Pelope. Questa, però, andò persa durante una tempesta. A ritrovarla fortunosamente fu Damarmeno, un pescatore d'Eretria che la restituì, ottenendone in cambio l'onore di essere custode dell'osso. La reliquia 'miracolosa' finì nella rete del pescatore e il pescatore si fa salvatore inatteso, figura benefica e 'provvidenziale'. Nel Cristianesimo, l'immagine del pesce ricorre negli episodi evangelici: la chiamata dei pescatori; la pesca miracolosa; la moltiplicazione dei pani e dei pesci. Tertulliano, nel suo trattato *De Baptismo*, prima opera cristiana in lingua latina (III d. C.), definisce, in 1.3, i Cristiani *pisciculi*, perché la salvezza, per loro, sarebbe passata attraverso l'acqua battesimale. Il nome greco per dire pesce – ἰχθύς – era l'acrostico della confessione associata al nome di Gesù – Ἰησοῦς Χριστός Θεοῦ Υἱός Σωτήρ, ossia "Gesù Cristo, Figlio di Dio Salvatore" – e immagini di pesci, come simboli cristologici, erano notoriamente ricorrenti nelle prime catacombe cristiane ed erano anche veri e propri segni identificativi. Vi è, inoltre, un'altra associazione da considerare, quella tra il pescatore e una condizione di povertà. L'idillio XXI di Teocrito, spurio e databile al I d.C., è un dialogo tra due pescatori che intessono un vero e proprio elogio dell'indigenza: uno dei due, a un certo punto, racconta all'altro di aver sognato di pescare un pesce d'oro; al resoconto di questa singolare evasione onirica, il compagno puntualmente ribatte che, se i sogni sono lo spazio della speranza, è la consapevolezza del reale a dover spronare il sognatore a cercare un pesce di carne con cui sfamarsi.

sconfitto. L'inserimento dei pescatori e delle scene del bordello a cui Marina viene venduta¹⁷⁹ infrangono la continuità della cornice principesca e, più che bozzetti stilizzati, sono squarci sul mondo reale, sui problemi della gente comune. Il *romance* non è, allora, in tal senso, *history-free*, come, invece, sostiene Steven Mullarney.

Pericles reveals Shakespeare's systematic effort to dissociate his art from the marginal contexts and affiliations that had formerly served as the grounds of its possibility. [...] An experiment never repeated: unlike The Winter's Tale or The Tempest, Pericles represents a radical effort to dissociate the popular stage from its cultural contexts and theatrical grounds of possibility – an effort to imagine, in fact, that popular drama could be a purely aesthetic phenomenon, free from history and from historical determination. In later Shakespearean romance, the Utopian impulse of the genre turns to the problematics and imaginary resolution of social and class divisions or to searching explorations of colonial ideology and the limits of patriarchal power and authority; here, Utopian desire attempts to imagine a purely aesthetic realm governed by it purely aesthetic and not yet available figure, that of the author¹⁸⁰.

La trasparenza della dimensione estetica del *romance* shakespeariano viene compromessa, sin dal *Pericles*, da una contaminazione tra gli immaginari: gli scenari di corte convivono con quelli popolari, la lingua retorica e affettata dell'aristocrazia si mescola ai codici poco sorvegliati dei *commoners* e il mondo rappresentato, benché mistificato dall'artificio drammaturgico, non è anestetizzato o congelato nell'impulso 'purista', ma mantiene saldo il principio dell'inclusione. La storia, la società, non sono lontane dal palco, ma all'interno di esso. In *Pericles* tutto si sdoppia e il tropo letterario derivato dalla tradizione non è ripreso pedissequamente, ma accolto perché fertile, perché capace di attivare una corrispondenza con l'attualità inglese. Nel romanzo greco, ad esempio, la puntuale ricorrenza dei pirati era precipuamente funzionale a sbrogliare un intreccio che si era aggrovigliato su se stesso o a movimentare il *plot* addormentato: anche il romanzo di Apollonio se ne serve in questo modo. In Shakespeare i pirati ricoprono la stessa funzionalità: la loro irruzione è strumentale a interrompere l'azione

¹⁷⁹ Bordelli, ruffiane e lenoni entrano nel romanzo greco attraverso la mediazione della Commedia Nuova che influenza il teatro latino, come quello di Plauto, un autore che Shakespeare conosceva molto bene.

¹⁸⁰ Steven Mullarney, "All that Monarchs Do: the Obscured Stages of Authority in *Pericles*", in David Skeele (a cura di), *Pericles: Critical Essays*, op. cit., pp. 178-179.

omicida di Leonine e a catapultare Marina dalla sua prima condizione di figlia adottiva cresciuta nella reggia di Tarso a quella di schiava in un bordello. Il senso della figura dei pirati è, quindi, senza dubbio, opportunistico. Tuttavia, il fatto che Shakespeare vi ricorra non è azione disinteressata e mai Shakespeare lo avrebbe fatto se non avesse rintracciato nella pirateria un nucleo cogente, un valore trascendente rispetto alla loro immanenza strumentale.

*Piracy in the Mediterranean was especially severe towards the end of Elizabeth's reign and in the first years of James's. Pirates could be identified with the view of contemporary Mediterranean as 'other' or reprobate. [...] Both Elizabeth and James were ambivalent about English pirates, who could be useful in war and, cunningly handled, in enriching the treasury*¹⁸¹.

Non è un caso che la pirateria e l'ambivalenza politica nei suoi confronti fosse una delle preoccupazioni dell'Inghilterra elisabettiana e proto-giacomiana: il drammaturgo esperto è consapevole che l'inserimento del motivo dell'irruzione dei predoni – di fatto un *cliché*, un *topos* ereditato dalla tradizione – è in grado di innescare nell'*audience* una dinamica proiettiva.

5. La figlia unica: la rinuncia al maschio e il disinnescamento del binarismo di genere

La doppia agnizione – tra Pericles e Marina e tra Pericles e Thaisa – ricomponne, nelle ultime scene del dramma, il nucleo familiare disgregato: Pericles credeva la moglie morta di parto e inghiottita dalla 'tomba' d'acqua in cui l'aveva egli stesso gettata; ugualmente, pensava che la figlia Marina fosse stata uccisa dai suoi genitori adottivi a cui proprio lui l'aveva affidata, confidando a torto nella loro benevolenza. La ricomposizione del nucleo familiare si situa in una posizione antitetica rispetto alla situazione di partenza, quella di una famiglia in cui la madre non c'è e la figlia la sostituisce dove non dovrebbe, nel letto coniugale. Il *Pericles* è un dramma che si apre sotto il segno inquietante della perversione e dell'incesto e si chiude all'interno di un ordine ristabilito in cui domina la virtù e l'affetto bonificato dallo spauracchio della pulsionalità e del desiderio sessuale illecito. Nell'*Historia Apollonii regis Tyri*, la violazione sessuale della figlia da parte del padre viene drammatizzata (con un innesto

¹⁸¹ Suzanne Gossett, "Introduction", op. cit., p. 131.

di narrazione mimetica all'interno di un impianto narrativo diegetico) attraverso il dialogo tra la giovane vittima e la sua nutrice, un dialogo all'interno del quale la prima rivendica la perdita di senso della parola padre: la 'disfunzionalità' del ruolo genitoriale è subito introdotta¹⁸² e capitalizzata semanticamente. La figura shakespeariana di Marina è una figura antinomica rispetto alla figlia di Antiochus, ne rappresenta la polarità opposta. La traccia morale del dramma shakespeariano è, quindi, facilmente, quasi banalmente, decodificabile, e basterebbe di per sé a giustificare l'assenza di un figlio maschio: nella fonte latina, alla ricostituzione della famiglia disgregata (madre, padre e figlia quattordicenne) segue, infatti, la notizia dell'arrivo di un figlio maschio che assicura ad Apollonio la continuità dinastica. Quando Apollonio diviene Pericles, però, quel figlio maschio scompare e la conclusione della storia affidata a Gower non presenta alcuna allusione all'eventuale arrivo di un nuovo membro della famiglia. L'eredità si sposta dall'asse biologico a quello politico: erede di Pericles non sarà un suo figlio maschio ma il genero, il marito della figlia Marina, ossia Lysimachus.

Gli studiosi hanno a lungo dibattuto su quello che Valeria Tirabasso definisce «esilio del materno»¹⁸³ e che trova la sua elaborazione critica più radicale nel pensiero di Janet Adelman, la quale sostiene che il *Pericles* recepisca una vera e propria fobia nei confronti del corpo femminile e che rappresenti una vicenda di riappropriazione di virilità da parte di un'identità contaminata dalla sessualità femminile e, quindi, disorientata in seguito allo scardinamento degli steccati di genere¹⁸⁴. Il *Pericles*, effettivamente, comincia con una contaminazione: quella tra il suo protagonista e il segreto celato dietro il trono d'Antiochia, la relazione 'peccaminosa' tra padre e figlia, e continua con la presenza di un corpo gravido, quello di Thaisa, che viene, non a caso, sbrigativamente 'scaricato' in mare dopo il parto e quindi escluso dalla scena a causa, appunto, della sua 'oscenità' contaminante. Thaisa ritorna, dopo essersi fatta sacerdotessa di Diana, solo per ritrovare suo marito e ristabilire un nucleo familiare triango-

¹⁸² «“Cara nutrix, si intellegis quod factum est, periit in me nomen patris”» (2.5).

¹⁸³ “Thou art my child : padri e figlie in *Pericles*”, in Clara Mucci – Chiara Magli – Laura Tommaso (a cura di), *Le ultime opere di Shakespeare*, op. cit., p. 59.

¹⁸⁴ Janet Adelman, “Masculine Authority and the Maternal Body: the Return to Origins in the Romances”, in *Fantasies of Maternal Origin in Shakespeare's Plays, from Hamlet to the Tempest*, op. cit., pp. 193-245.

lare, altamente stilizzato e simbolico, risanato dalla minaccia della sessualità, de-erotizzato e sublimato. Suggestire la possibilità – o la realtà – di una nuova gravidanza di Thaisa significherebbe, quindi, reintrodurre in scena la componente ormonale, per così dire ‘ipersessuale’, della femminilità. Proprio per questo, Thaisa viene sì restituita alla scena, ma isterilita, esclusa dalla dimensione procreatrice dell’esistenza. Si è già discusso a lungo, nel secondo capitolo, a proposito dei significati e dei moventi che hanno spinto Shakespeare a caratterizzare Marina come una paladina della verginità, come un difensore indefesso della sua virtù, un concetto insieme puntuale ed esteso ad un modo d’essere che travalica la mera scelta dell’astinenza sessuale. Una delle *controversiae*¹⁸⁵ di Seneca il Vecchio, databile all’età di Caligola, s’incarica sul seguente spunto: una vergine catturata dai pirati viene venduta da un lenone a un bordello ed è costretta a prostituirsi. Grazie alle preghiere riesce a dissuadere i suoi clienti dall’avere un rapporto sessuale con lei e a convincerli a darle comunque un compenso, ma un soldato non si lascia persuadere e cerca di usarle violenza¹⁸⁶. Il caso si risolve con l’assoluzione della vergine che, giudicata integra moralmente e fisicamente, può accedere al sacerdozio. Il paradosso di cui il caso fittizio di questa giovane donna insieme vergine e prostituta si fa portatore è lo stesso che riguarda Marina. La *controversia* di Seneca il Vecchio introduce il tema della *sacerdos prostituta* ricavandolo da una suggestione proveniente, con tutta probabilità, dal filone romanzesco a lui coevo. L’*Historia Apollonii* contiene lo stesso motivo che, così, arriva fino al teatro shakespeariano e viene applicato a Marina. Northrop Frye spiega la castità femminile delle eroine dei *romances* come del simbolo di un’armonia generale, come carica di «spiritual energy»¹⁸⁷. Naturalmente, inoltre, il tema dell’ossimorico ‘eros casto’ – come il motivo della prostituta vergine – e la figura dell’eroina virtuosa appartengono alla tradizione

¹⁸⁵ La *controversia* è un caso giuridico fittizio su cui gli studenti delle scuole di retorica, in età imperiale, si esercitavano.

¹⁸⁶ «SACERDOS CASTA E CASTIS, PURA E PURIS SIT. Quaedam virgo a piratis capta venit; empta a lenone et prostituta est. Venientes ad se exorabat stipem. Militem, qui ad se venerat, cum exorare non posset, colluctantem et vim inferentem occidit. Accusata et absoluta remissa ad suos est; petit sacerdotium» (1,2). L’edizione critica di riferimento è quella teubneriana. Si veda Lucius Annaeus Seneca Maior, *Oratorum et rhetorum sententiae, divisiones, colores* recensuit Lennart Håkanson, Leipzig, Teubner, 1989.

¹⁸⁷ «This harmony of the soul, in its turn, is symbolized by female chastity, which in all pastoral romance to Milton’s Comus is an attribute of the higher order of nature, and a containing of spiritual energy», Northrop Frye, *A Natural Perspective*, op. cit., pp. 136-137.

di riferimento a cui Shakespeare attinge: se nel romanzo post-classico, però, l'eliminazione della componente predatoria dalla sessualità svolge perlopiù la funzione semiotica di rappresentare un'istanza decolonizzante dal punto di vista politico, nel contesto della prima modernità inglese, è assimilabile al concetto del *companionate marriage* e alle riflessioni scaturite per iniziativa del movimento puritano circa la necessità di superare una visione patriarcale e sbilanciata dei rapporti affettivi. Di eroine 'fredde', apparentemente asessuate, il teatro shakespeariano se n'era certamente già servito ben prima dell'inizio della flessione romanzesca: in *Measure for Measure*, Isabella appare vittima – quasi stabilendo una simmetria col fratello Claudio, che rifiuta la morte e quindi la corruttibilità della materia – di un'utopia, quella di liberare il mondo dal sesso. Eppure Isabella è personaggio cinico e fanatico, caratterizzato in senso, se non negativo, certamente problematico, una problematicità che il personaggio di Marina invece non conosce, nella sua statura esclusivamente benefica e quasi 'messianica'. La de-erotizzazione del femminile in *Pericles* sembrerebbe aderire a una posizione ideologica affine a quella che emerge dal *Coriolanus*, un'opera che sottolinea e drammatizza uno stato di crisi nell'associazione tra virilità e guerra, e porta sulla scena l'ostinazione di un uomo che, al di fuori dal campo di battaglia, ha smarrito la propria identità e si trova schiacciato dalla percezione di una verità intima che non riesce ad esprimere e dal compromesso sociale e politico che gli viene richiesto. In *Coriolanus*, una tragedia, l'assolutezza di carattere del protagonista che, applicando il codice che valeva in guerra al contesto civile, lo ritrova svuotato di senso, è qualcosa di appunto tragico; in *Measure for Measure*, il fanatismo puritano di Isabella è controverso; in *Pericles*, la difesa di Marina della propria integrità è, invece, manifestazione luminosa del rifiuto di oggettivazione del corpo e di becero materialismo nella visione esistenziale. In ogni caso, se in *Coriolanus*, s'incrina l'equazione tra mascolinità e forza guerriera, in *Pericles*, parallelamente, s'infrange l'associazione tra la condizione femminile e il materno, si rompe quella concezione della donna come detentrica dell'energia, spesso incontrollabile, della procreazione e si sradica una certa tradizione di pensiero, risalente ad Aristotele, che la vede come un contenitore di seme e, di conseguenza, confinata ad una passività prima biologica e poi morale.

La prerogativa di Marina è, inoltre, come già ricordato, la parola e, con la parola, no con il sesso, come la prostituta vergine di Seneca, riesce a ottenere consenso, a conquistarsi il suo spazio di libertà e di integrità: dopo l'incontro con Lysimachus, quest'ultimo le dice che non si sarebbe mai aspettato che lei parlasse così bene («I did not think/ Thou couldst have spoke so well, ne'er dreamt thou couldst./ Had I brought hither a corrupted mind/ Thy speech had altered», 4.5.106-109). Nell'*Historia Apollonii* si specifica, tra l'altro, che la bambina, cresciuta con colei che crede sua sorella ma è in realtà la figlia biologica dei suoi genitori adottivi, a cinque anni viene introdotta alle arti liberali, fra cui spicca, in posizione predominante, l'insegnamento dell'arte dell'eloquenza¹⁸⁸. Nel romanzo latino Tarsia sia riceve la parola (la confessione della nutrice Licoride che, in punto di morte, le rivela chi sono i suoi veri genitori) sia la restituisce: l'eloquio è una sua prerogativa simbolica, subita o attuata che sia. Clara Mucci, nel suo studio sui rapporti tra la straordinaria fioritura del teatro shakespeariano e il fenomeno della caccia alle streghe, osserva come, in un sistema culturale costruito su base binaria e oppositiva, l'abilità linguistica fosse considerata una dote maschile e come il linguaggio scomposto e impertinente (lo *scolding*) fosse, invece, un tratto 'stregonesco', un carattere eversivo proprio delle donne additate come socialmente pericolose.

La lingua "lubrica" per il Malleus figura come terzo motivo per cui la stregoneria preferisca incarnarsi, per così dire, nelle donne; che solo il silenzio si addica a una donna onesta e morigerata è propagandato dai riformisti e controriformisti, che si avvalgono delle Scritture per sostenere la necessità di una famiglia (e una società costruita sul modulo familiare) patriarcale controllata dall'uomo. Come scriveva San Paolo riprendendo a sua volta la Genesi: "La donna impari il silenzio, con tutta sottomissione. Non concedo a nessuna donna di insegnare, né di dettare legge sull'uomo; piuttosto se ne stia in atteggiamento tranquillo. Mostrare di possedere una "scolding tongue", una lingua da bisbetica costituiva uno degli elementi verso la definizione di "strega"¹⁸⁹.

¹⁸⁸ «Itaque puella Tarsia facta quinquennis traditur studiis artis liberalis et filia eorum cum ea docebatur: et in ingenio et in auditu et in sermone et in morum honestate docentur» (29,1).

¹⁸⁹ Clara Mucci, *Il teatro delle streghe. Il femminile come costruzione culturale al tempo di Shakespeare*, Napoli, Liguori Editore, 2001, p. 139.

Marina non è né silente, né rinuncia a insegnare. Anzi, il suo parlare è energicamente ‘pedagogico’, fortemente didattico. Abile nel linguaggio, se ne serve per redimere e per guidare l’interlocutore in un processo ‘maeutico’ di riscoperta del sé e di riappropriazione di un contatto con la verità della propria esperienza. In questo senso, è un personaggio che non aderisce né allo stereotipo femminile della parsimonia dialettica né al modello di femminilità deviata che usa la lingua per insubordinazione. Ora, se è vero che, ad un’analisi sbrigativa, Marina potrebbe aderire ad una costruzione del femminile allineata al codice culturale binario e ai presupposti ideologici che soggiacciono alla militanza ‘anti-demonologica’ di re Giacomo Stuart, che fu il più illustre dei *witch hunters*, nondimeno, ad un livello più profondo, il suo personaggio sembra scardinare le polarità di genere e smussare la rigidità propria dell’antitesi: il femminile e il maschile, come costruzioni culturali, sono sottoposti a un processo di revisione che implica il superamento dell’impostazione dicotomica. La formazione di una nuova famiglia, quella composta da Marina, da Lysimachus e dai figli che verranno, drammatizza un processo di dis-identificazione e di discriminazione dalla famiglia di origine che si riduce, allora, al solo rapporto coniugale, quello tra Pericles e la ritrovata Thaisa. L’introduzione di una discendenza maschile sarebbe, quindi, non solo superflua, ma anche fuorviante da un punto di vista concettuale perché farebbe dell’eredità che passa attraverso il sangue una necessità e perché, implicitamente, concepirebbe la presenza del femminile come fonte di una mancanza anziché di una presenza, come una lacuna che deve essere risanata. La femmina sarebbe implicitamente considerata come l’incarnazione della mancanza del maschile. La figlia di Pericles sarà dunque, per questo, sempre e solo una, quella che dovrà amare e dovrà bastargli.

È possibile che l’enfasi sul rapporto padre-figlia sia anche una proiezione, più o meno conscia, della vicenda personale di Shakespeare, un padre che ha perso prematuramente il figlio maschio, probabilmente rassegnato a non averne un secondo, affettivamente legato alle due figlie femmine rimaste; può anche darsi che Shakespeare, con *Pericles*, volesse in qualche misura celebrare il nuovo re, il cui lignaggio si dipanava per via femminile, in quanto figlio di

Maria Stuart¹⁹⁰. Anche se, a tal proposito, è pur vero che proprio Giacomo I Stuart insisteva retoricamente sulla metafora che identificava la regalità a una forma di paternità allargata e si era fin da subito presentato come un monarca in grado di provvedere alla continuità dinastica, perché già provvisto di erede, al contrario della regina Elisabetta che aveva rinunciato al matrimonio e alla famiglia per dedicarsi esclusivamente all'esercizio monarchico¹⁹¹. Come avviene in tutti i *romances*, anche il *Pericles* è pervaso da una profonda ambiguità ideologica. Il dramma sembra incidere il segmento del dibattito civile intorno alle dinamiche famigliari assegnando una dignità al femminile pari a quella concessa al maschile. Lo spauracchio del corpo femminile e della sessualità divorante è ricondotto allo statuto di costruzione culturale, di un processo di erotizzazione *a posteriori* privo di un reale fondamento, per così dire, ontologico. Quello stesso processo che Shakespeare, nel *Pericles*, decostruisce invece che perpetuare.

6. Complessità ideologica e psicologica nel *Pericles*

Il *Pericles* non si apre solo con un modello di famiglia deviata, ma anche con un modello di governo deviato: la relazione incestuosa con sua figlia è il peccato morale del re d'Antiochia; il fatto di aver promulgato una legge finalizzata all'eliminazione sistematica di tutti i pretendenti di quella stessa figlia, da lui concupita e 'blindata', è il suo peccato politico, è uso improprio, apologetico e personalistico del potere. I *rulers* legittimano il proprio vizio, fanno dei loro capricci, delle loro pulsioni, una legge che tutti devono osservare. Pericles decifra l'enigma e scopre il segreto di Antiochus, ne smaschera la viltà, mettendo a repentaglio la

¹⁹⁰ Re Giacomo aveva, inoltre, sperimentato, nel giro di un anno, un doppio lutto, perdendo, prima, la figlia più piccola, Sophia, scomparsa a un giorno di vita nel giugno 1606, e poi la sestogenita Mary, morta a due anni nel settembre 1607. È possibile che Shakespeare avesse scelto di portare sulla scena il romanzo di Apollonio anche perché rappresentava una storia di perdita che avrebbe, quindi, certamente coinvolto il monarca dal punto di vista emotivo. La separazione dei genitori dai propri bambini – dovuta alla morte di questi ultimi o alla delega della loro educazione a figura extra-parentali – era un fenomeno molto frequente nell'Inghilterra del tempo (si veda lo studio di Marianne Novy dal titolo *Reading Adoption: Family and Difference in Fiction and Drama*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2005, nel quale la studiosa, secondo l'ottica dei dispositivi attraverso cui la letteratura ha affrontato la questione dell'adozione, dedica a Shakespeare e al *Pericles* alcune pagine fondamentali, 56-86). Il tema si prestava a una drammatizzazione che avrebbe sicuramente trovato una risponidenza sentimentale nel pubblico. Di Marianne Novy si legga anche l'articolo "Multiple Parents in *Pericles*", in David Skeele (a cura di), *Pericles: Critical Essays*, op. cit., pp. 238-246).

¹⁹¹ Si veda il secondo paragrafo del secondo capitolo di questo studio.

propria vita. Il motivo dell'incesto, che il romanzo di Apollonio deriva dal mito di Enomao¹⁹², e, ribaltandolo, dal mito di Edipo, è funzionale a introdurre la dialettica tra un modello familiare degenerato e un modello familiare, quello rappresentato da Apollonio/Pericles e la figlia, virtuoso. C'è, però, un'altra significazione simbolica potente: il rapporto incestuoso è un rapporto regressivo, perché la figlia riceve il seme da cui lei stessa è stata generata; il rapporto, invece, esogamico, è un rapporto progressivo, perché espande il lignaggio anziché comprimerlo. Spostando il *focus* da un piano familiare a un piano politico, la de-compressione familiare, la costruzione di relazioni allargate ed emancipate dal nucleo originario, potrebbe suggerire un messaggio politico, soprattutto se pensiamo che sul trono d'Inghilterra è appena salito un controverso re scozzese. Allo stesso modo, però, la risposta di Pericles ad Antiochus, oltre a denunciare l'ipocrisia del monarca che legifera per legittimare una propria devianza, sembra dispiegare una riflessione ancora più sottile, un'allusione al desiderio inconscio di amare la propria madre e, quindi, di restare ad uno stadio infantile della propria vita, una sorta di infantilismo irrisolto: Antiochus, infatti, facendo di sua figlia sua moglie (quest'ultima è assente e la figlia ne è un surrogato, una compensazione), parallelamente rende se stesso genero della propria moglie e, quindi, diviene, insieme, figlio e marito di sua figlia, in una complessità di intrecci e proiezioni relazionali impressionante.

PERICLES

Great King,
 Few love to hear the sins they love to act.
 'Twould braid yourself too near for me to tell it.
 Who has a book of all that monarchs do,
 He's more secure to keep it shut than shown.
 For vice repeated is like the wandering wind
 Blows dust in others' eyes to spread itself;
 And yet the end of all is bought thus dear:
 The breath is gone, and the sore eyes see clear.
 To stop the air would hurt them. The blind mole casts
 Copped hills towards heaven to tell the earth is thronged
 By man's oppression, and the poor worm doth die for't.
 Kings are earth's gods; in vice their law's their will;

¹⁹² Secondo una tradizione del mito, Enomao, figlio di Ares e di Asterope, re di Pisa in Elide, padre di una figlia bellissima, Ippodamia, non voleva farla sposare perché innamorato di lei. Sulle versioni di questo mito e le sue stratificazioni, si legga Giulio Guidorizzi (a cura di), *Legami di sangue, legami proibiti: sguardi interdisciplinari sull'incesto*, Roma, Carocci, 2007, p. 42

And if Jove stray, who dares say Jove doth ill?
It is enough to know; and it is fit,
What being more known grows worse, to smother it.
All love the womb that their first being bred;
Then give my tongue like leave to love my head.
(1.1.92-109)

Anche Marina si fa madre di suo padre, restituendo il genitore alla vita dopo quattordici anni di sopore e di apatia. Come la figlia senza nome di Antiochus, divenuta surrogato di sua madre e quindi moglie/madre di suo padre, anche Marina svolge una funzione materna, ma in questo caso la rigenerazione non è un processo di generazione che si è aggrovigliato e impanatanato in se stesso in una libido *ristagnante*, ma una rifondazione esistenziale, un rigenerare che scinde la prima generazione ‘solo’ biologica e la seconda, gravida, invece, di senso, di sostanza emotiva ed affettiva, una seconda nascita che avviene non attraverso il corpo e le meccaniche fisiche, ma attraverso il pensiero e la parola, attraverso un processo di interpretazione e di applicazione di significato. «Oh, come hither, /Thou that beget'st him that did thee beget» (5.1.184-185), dice Pericles alla figlia ritrovata, dopo aver titubato di fronte al suo racconto, dopo essersi chiesto se si stesse trattando solo del sogno di un vecchio sciocco. È molto probabile, inoltre, che Shakespeare conoscesse il mito della *Caritas* romana, la vicenda raccontata dallo storico Valerio Massimo come *exemplum* supremo di *pietas* filiale, secondo cui una figlia virtuosa, di nome Pero, per salvare il padre, anziano e incarcerato, dalla fame, lo allattò: l'iconografia divenne, anche per le sue molteplici implicazioni simboliche sospese tra la lettura sensuale e incestuosa e quella religiosa ed edificante, estremamente celebre nel Cinquecento e Seicento tanto da indurre anche artisti come Caravaggio e Rubens a misurarvisi. Caravaggio inserì l'episodio nel suo dipinto *Sette opere di misericordia*, a cui lavorò tra 1606 e 1607: all'incirca nello stesso periodo Shakespeare componeva il *Pericles* e, prima, aveva lavorato al *King Lear*, un'altra opera con al centro il rapporto tra un padre e una figlia in cui il genitore che sbaglia viene salvato dalla figlia incolpevole e devota che si fa metaforicamente madre del proprio padre. L'unico modo per Pericles di diventare padre e, quindi, di abbandonare lo stato di figlio – a livello politico, l'unico modo di diventare un vero *leader* e di bonificare il suo governo dai personalismi e dai cortocircuiti totalitari, dal ristagno infantilistico – è quello di separare la madre dalla figlia, di non ricercare surrogati di quel materno originario e

riemergere dalla stagnazione esistenziale per abbracciare la naturale evoluzione della vita che implica l'avvicinarsi delle stagioni e il sopraggiungere della maturità, della vecchiaia, della morte. Non a caso, come illustra Caroline Bicks, se in Gower e in Twine, le due fonti dirette di Shakespeare (le mediazioni traduttive rispetto alla fonte indiretta del romanzo di Apollonio), Diana compare un paio di volte, nel *Pericles* la sua ricorrenza è sestuplicata e la dea può considerarsi a ragione come una madrina spirituale del dramma: il drammaturgo vuole enfatizzare la sua valenza, sostanziare la sua presenza e investirla di una forza rivelatrice, di un'energia nuova rispetto al cupo groviglio iniziale di pulsioni degradanti. La Bicks sottolinea, inoltre, come la figura di Diana che, nella mitologia greco-romana svolge una funzione di protezione nei confronti della verginità, nel contesto efesiaco¹⁹³, fu destinataria di un culto legato alla fertilità e divenne incarnazione del mitologema della Grande Madre tanto che «the seventeenth-century midwife Elizabeth Cellier, confident that her readers would easily equate the Ephesian Diana with reproduction, made her the lynchpin of her argument for midwifery education»¹⁹⁴. Nel *Pericles*, l'ambivalenza della dea Diana, paradossalmente protettrice delle vergini e delle madri, si sdoppia in Thaisa, la madre, e Marina, la figlia: la confusione tra le due diverse espressioni della femminilità si risolve in identità nettamente separate che si mantengono concretamente tali fino all'ultimissima parte del dramma, quando madre e figlia si ritrovano 'fisicamente' sulla scena e ricompongono il nucleo familiare disgregato. Pericles non fallisce, dunque, laddove aveva invece fallito Antiochus, ossia nel non concedere al femminile possibilità di incarnazione multiple, nel non riuscire a concepire un rapporto se non incardinato su valenze e gerarchie sessuali: solo de-erotizzando la figlia ed essendo da quest'ultima redento e rigenerato (attraverso la parola 'mediatrice' che insieme informa e mette ordine), Pericles può procedere nel cammino della propria vita e riemergere dal grembo della madre, guadagnare un'indipendenza dal desiderio di stagnazione infantile, di compenetrazio-

¹⁹³ Un contesto, quello efesiaco, che, come anticipato, è interessato da una biforcazione di associazioni tra paganesimo e cristianità e che fa da sfondo anche al primo incontro fra i due protagonisti di *Anzia e Abrocome*.

¹⁹⁴ Caroline Bicks, "Backsliding at Ephesus: Shakespeare's Diana and the Churching of Women", in David Skeele (a cura di), *Pericles: Critical Essays*, op. cit., p. 207. Caroline Bicks ha, inoltre, dedicato un intero studio alla rappresentazione shakespeariana del ruolo sociale della levatrice e dei temi legati al parto e alla nascita: *Midwiving Subjects in Shakespeare's England*, New York, Routledge, 2003.

ne assoluta e regressiva con il materno. Il diventare padre – non più solo biologicamente, ma anche responsabilmente – di Pericles coincide allora, secondo un sistema di riferimenti culturali trasparente al pubblico del tempo, col diventare anche un re, un ruolo che deve fondarsi non solo sul sangue, ma su una ‘sostanza’, una sostanza affettiva, emotiva, intellettuale, in grado di sostenere e di legittimare il portato biologico.

7. *Tell thy story*: meta-letterarietà e pluralismo gnoseologico

L'enigma che inaugura la sequela di prove esistenziali a cui Pericles si sottopone per tutto il dramma è un riferimento al mito di Edipo, secondo la duplice prospettiva formale e contenutistica: il primo indovinello di cui si abbia testimonianza letteraria è l'enigma della Sfinge che solo Edipo riuscì a decrittare, e il contenuto dell'enigma che Antiochus sottopone ai pretendenti della figlia come pretesto per eliminarli racchiude la verità di un rapporto incestuoso che, naturalmente, riproduce l'ossatura della parabola edipica, anche se, in questo caso, è un padre a intrattenere una relazione con la figlia e non una madre con un figlio; entrambe le figure coinvolte, inoltre, sono consapevoli dell'illecito e l'incesto si consuma, dunque, in una condizione di scelta deliberata e di consapevolezza. L'introduzione del *riddle* è ciò che Gorfain definisce un *folkloric device*¹⁹⁵: nella letteratura popolare, secondo lo studioso, l'indovinello 'matrimoniale' è funzionale a sottoporre i pretendenti della giovane fanciulla a una prova che, se superata, apre loro le porte di una nuova rete relazionale che s'instaura attraverso la celebrazione del matrimonio. In questo caso, invece, il *riddle* viene utilizzato in modo 'perverso', non per propiziare il dischiudersi di una rivelazione, ma per blindare e tacitare eternamente un segreto, e, di conseguenza, per abortire, anziché generare, un avanzamento nello sviluppo narrativo-scenico. Ciò che è interessante è che Shakespeare usa un dispositivo letterario nella sua natura di costruzione artificiosa che cela, dietro la metafora, il vero, per introdurre un'indagine epistemologica che si dipana per tutto il suo *romance*, un'esplorazione sul significato della conoscenza che approda alla consapevolezza che non vi è conoscenza possibile al di fuori della percezione, anche se la percezione si basa su costruzioni cognitive fittizie,

¹⁹⁵ Phyllis Gorfain, "Puzzle and Artifice: the Riddle as Metapoetry in *Pericles*", in David Skeelee (a cura di), *Pericles: Critical Essays*, op. cit., p. 133. Si legga tutto il contributo alle pp. 133-144.

e, nondimeno, che non vi è verità se non nella narrazione, anche se la narrazione prevede la finzione e l'artificio ed è anzi veridica solo all'interno di una professione di fede, di un'accettazione della parzialità e dell'obliquità della parola 'mitica', della parola fondativa, quella parola in grado di costruire il reale attraverso la sua mediazione interpretativa. Quando Cerimon, nobiluomo di Efeso, riesce, con le sue pozioni magico-medicamentose, a restituire Thaisa alla vita, la prima cosa che le dice è: «Live, / And make us weep to hear your fate, fair creature/ Rare as you seem to be» (3.2.101-103). L'imperativo è quello di vivere e, poi, quello di raccontare, quasi che la prima ragione di gioia nel ritornare alla vita risieda nella concessione di una nuova possibilità di racconto. Vi è, anzi, un'identità perfetta e profonda tra vivere e raccontare, tra esistere e narrare l'esistenza, perché, al di fuori della narrazione, non vi è nulla, solo l'enorme vuoto disertato dalle parole, l'eterna negazione dell'occasione di afferrare le potenzialità narrative nascoste in ogni vita, di riordinarla secondo una linea coerente e un orizzonte di senso. Pericles, di fronte alla giovane donna che non sa ancora essere sua figlia, ma al quale è stato introdotto con la promessa di ricavarne un sollievo morale, insiste perché lei, che teme di non essere creduta, parli, e quasi la prega di farlo con una litania, con una formulazione rituale: «Pray you, turn your eyes upon me» (5.1.92); «Pirithes speak» (5.1.110); «Tell thy story» (5.1.125). "Guardami", "Parlami", "Raccontami la tua storia": Pericles rinasce attraverso il racconto che ricostruisce, rinasce grazie al potere 'fondativo' della parola che, nel materializzarsi, a sua volta materializza; nel generarsi, genera. Dopo avergli rivelato il suo nome, Marina lo esorta a continuare a credere, anche a dispetto della sconcertante assurdità di questo progressivo, reciproco riconoscimento: «You said you would believe me» (5.1.142). Nel pronunciare queste parole, Marina è insieme se stessa, il suo personaggio, e Shakespeare, la giovane donna che prega l'interlocutore che sta riscoprendo padre di non smarrire la fede nel suo racconto, e il drammaturgo maturo che invita il suo pubblico a dimorare nel limbo tra decostruzione degli ingranaggi di finzione e l'accoglimento di quella stessa finzione. Quando, poi, Pericles sembra tentennare di fronte al miracolo di ritrovare viva la figlia che sapeva morta e si chiede se sia creatura in carne e ossa o non sia, piuttosto, un

folletto¹⁹⁶, la sua incredulità e il suo sbigottimento sono l'incredulità e lo sbigottimento di ogni uomo di fronte all'esperienza della realtà, decifrabile attraverso una capacità di percezione destinata a restare soggettiva e relativa, un'ipotesi parziale sull'esistenza e il suo mistero. Se ciò rappresenti una sconfitta gnoseologica o una consapevolezza accresciuta, una tragedia della condizione umana o una distensione comica, è il quesito implicito alla scelta del *romance* che non mescola tragedia o commedia, ma mantiene le due possibilità simultanee, lasciando al pubblico il compito di deciptare da solo il suo *riddle*.

8. Il tempo, genitore e tomba: impostazione anti-teleologica del *Pericles*

Benché il *Pericles* sia suscettibile di letture multiple, il *focus* sull'educazione affettiva è indubbiamente prevalente. L'irradiazione di stratificazioni metaforiche applicate ai ruoli familiari è, ugualmente, uno degli aspetti stilistici più evidenti. Fin dall'inizio, e ben al di là del motivo incestuoso, l'opera sembra pervasa da un'atmosfera di precipizio imminente che riguarda la corretta articolazione del rapporto parentale e filiale. A Tarso, prima centro fiorentino ed ora in preda a una terribile carestia (che *Pericles* generosamente ed 'eroicamente' risana), Cleon, in un dialogo con la moglie Dionyza, per esemplificare lo stato di crisi che riguarda la città, utilizza l'immagine di madri 'cannibali' che, anziché nutrire i propri figli, li mangiano per sopravvivere: «Those mothers who to nuzzle up their babies / Thought naught too curious, are ready now / To eat those little darling whom they loved» (1.4.42-44). Quando Dionyza, una delle tante 'matrigne' shakespeariane, che anticipa la figura della moglie di Cymbeline del *romance* successivo, spiega a Cleon le ragioni che l'hanno spinto ad ingaggiare un sicario, Leonine, per eliminare Marina, rea di oscurare con le sue doti quelle, ben più modeste, della loro figlia naturale, replica alle proteste del marito accusandolo di amare la figlia accudita più di quella biologicamente generata, e di essere, per questo, paradossalmente, più 'degenerato' di lei che, pure, è disposta ad uccidere per spianare la strada alla propria erede: «And though you call my course unnatural, / You not your child well loving, yet I find / It greets me as an enterprise of kindness / Performed to your sole daughter» (4.3.36-39). Cleon,

¹⁹⁶ Le parole che danno voce all'incertezza di *Pericles* di fronte al miracolo: «But are you flesh and blood? / Have you a working pulse and are no fairy? / Motion as well? Speak on. Where were you born? / And wherefore called Marina?», 5.1.143-146.

in un dramma concepito per contrapposizioni, rappresenta un'altra antitesi rispetto ad Antiochus, perché, al contrario di quest'ultimo, ama la figlia troppo poco. Pericles, invece, come sappiamo, abbandona la figlia generata e delega il suo accudimento ad altri. Trascorsi quattordici anni e affrontate numerose prove, ecco che solo allora si ritrova pronto per l'assolvimento dei suoi doveri paterni: la generazione e l'accudimento finalmente si sovrappongono, liberati dallo spettro della devianza sessuale e da quello della deprivazione affettiva. L'educazione genitoriale di Pericles coincide con la sua formazione di *leader*, secondo un'equazione tra i ruoli che risente di un sistema culturale che associa la pratica monarchica ad una pratica accuditiva. Antiochus e Cleon falliscono come padri e, insieme, come *rulers* perché entrambi non svolgono correttamente il loro ruolo, il primo per eccesso d'amore, il secondo per difetto. Se nella tradizione del romanzo greco, l'accento posto sui rapporti interpersonali, intergenerazionali e affettivi, riflette una disaffezione dell'individuo per la partecipazione politica e un sbandamento identitario in un impero globale e centralizzato, in Shakespeare sembra che la posizione di un personaggio, all'interno di una dinamica familiare o, più generalmente, relazionale, svolga una funzione di significazione metaforica sul duplice piano personale e politico, esistenziale e civico. Shakespeare, inoltre, ricorre a spettro semantico che ingloba le tre assi che sorreggono tutto il dramma – la regalità, la genitorialità, la mortalità – per riassumere la visione filosofica che sostanzia l'opera e che, certamente, la allinea a una posizione più 'esistenzialista' che teleologica. A Pericles il drammaturgo affida, infatti, una meditazione sul tempo: «Whereby I see that Time's the king of men; / He's both their parent and he is their grave, / And gives them what he will, not what they crave» (2.3.44-46). Il tempo è il re degli uomini, dice Pericles, è per gli uomini genitore e tomba: al di fuori del tempo, non vi è vita; l'essere coincide con il tempo e, dunque, con l'esistenza, con l'entità incarnata in uno spazio delimitato, racchiuso da coordinate cronologiche ben precise. Il significato della vita è immanente alla vita e non vi è alcuna provvidenza a riscattarne il suo corso zoppicante: se è vero che, nel *Pericles*, e nei *romances* tutti, la morte appare come un fenomeno reversibile, questo è perché la morte è qualcosa di incomprensibile e innaturale ma, comunque, inevitabile, e la sua eliminazione può verificarsi solo all'interno di una finzione, solo all'interno di un gioco teatrale. Il *romance*, come scrive Northrop Frye, è deliberatamente 'implausibile' – Gower

narratore-esegeta, nel *Pericles*, ce lo ricorda continuamente – e l’enfasi concessa alla sua inverosimiglianza e all’astrusità delle sue conclusioni (la morte è, appunto reversibile e chi si è perduto, può essere ritrovato) ci conduce non alla speranza del miracolo, ma verso la consapevolezza della sua impossibilità: «we have already seen how Shakespeare deliberately chooses incredible plots and emphasizes the unlikelihood of his conclusions»¹⁹⁷. L’illusione, sempre sul ciglio della disillusione, dura il tempo di un dramma e, una volta terminato il dramma, muore con esso. E, come è vero che «in Shakespeare the meaning of the play is the play»¹⁹⁸, allo stesso modo, per Shakespeare il significato della vita è la vita e non si situa al di là dei suoi limiti temporali. Nei *romances*, più che in ogni altra opera shakespeariana, l’accento è posto sull’attenzione alle dinamiche relazionali come spazio in cui si manifesta la spiritualità della condizione umana che non è e non può essere asceti o fede in una dimensione oltremondana. La tirannia del fato che, nella tradizione narrativa greca, prendeva il posto lasciato vacante dall’autorità politica, in Shakespeare è l’accidentalità di un’esistenza che si dipana all’interno dei suoi limiti temporali, in cui l’uomo, per dirla con Benedick di *Much Ado About Nothing*, è solo «a giddy thing» (5.4.104) o, per citare ancora *Pericles*, è solo qualcuno «whom both the waters and the wind, / In that vast tennis-court, hath made the ball / For them to play upon» (2.1.58-60). Le stranezze e i miracoli che avvengono nel dramma riconoscono nella fine di questo la loro scadenza e l’ammissione della loro artificialità: non vi è nulla che possa perdurare ed estendersi al tempo ‘altro’ della vita vera e imporsi come credo, come monito, come imperativo. La vita biologica ha un tempo più lungo del tempo di una *performance* teatrale, ma anch’essa è *performance* che, una volta conclusasi, non lascia nulla dietro di sé: l’unica occasione concessa alla spiritualità e alla virtù è umana e imperfetta e si gioca tutta nelle relazioni, nell’amore tra padri e figlie, nelle negoziazioni affettive tra i sessi, nella quotidiana speranza di sopravvivere, in qualche modo, alla tempesta.

¹⁹⁷ Northrop Frye, *A Natural Perspective. The Development of Shakespearean Comedy and Romance*, op. cit., p. 123.

¹⁹⁸ *Ibidem*, p. 116.

Capitolo IV

Frammenti di un ‘capitalismo’ amoroso: *Cymbeline*, o la guerra dei sessi. Echi eliodorei e dialettica tra dispersione e unità nel *romance-monstre*

1. I debiti del *Cymbeline* con il passato: riciclo letterario tra folclore, romanzo e riuso interno

Presupponendo la celebre meditazione di Foucault sulla necessità dell'autorialità¹⁹⁹, Gary Taylor introduce nel discorso filologico shakespeariano il concetto di ‘artigianalità’: lo studioso sostiene che certamente si può, da un punto di vista teorico, de-costruire tutto il corollario di determinazioni costrittive legate all'autore – il principio di individuazione, l'originalità dell'ispirazione, la marca ‘autoritaria’ intrinseca alla condizione autoriale – ma non si può ignorare che, dietro un'opera, c'è uno scrivente, biologicamente e culturalmente tale, un individuo con un corredo di caratteristiche sociali che hanno inevitabile ricaduta sull'opera²⁰⁰. L'esistenza di uno scrivente calato in una specificità socio-culturale che usa una lingua influenzata non solo dal suo gusto e da idiosincrasie personali, ma anche dal suo tempo, dalla sua estrazione sociale, dal *milieu* di provenienza, costituisce una verità alla quale non si può abdicare: concepire il linguaggio come un fatto in primo luogo prodotto da una determinazione sociale è il punto di partenza per riconoscere la paternità di un testo adespota o di attribuzione incerta come nel caso trattato nel precedente capitolo del *Pericles* shakespeariano. Oggi

¹⁹⁹A uccidere, nel 1968, il mito ‘romantico’ dell'autore, detentore di un principio di unicità e di originalità, è stato notoriamente Roland Barthes con l'intervento *La mort de l'auteur* in cui afferma che «l'écriture est destruction de toute voix, de toute origine». L'intenzionalità dell'autore è negata e il processo di scrittura va considerato come traslazione di meccanismi citazionistici inconsci: lo scrittore diviene, nella sua visione, mera corporalità che scrive solo materialmente, ricombinando frammenti dei segni e dei modelli a sua disposizione, attingendo a un bacino interno di formule e tropi pre-esistenti e, in un certo senso, ‘increati’. Michel Foucault, tra molti altri, afferra lo spunto e, appena un anno dopo, nel 1969 scrive a sua volta un intervento critico dal titolo *Qu'est-ce qu'un auteur?* in cui riflette sui limiti nel processo di liberazione ‘autoriale’: posto che il legame tra morte e scrittura è intrinseco alla nascita di quest'ultima – che cos'è l'epica omerica se non un tentativo di rendere immortali le gesta degli uomini? – e che lo scrittore, durante la sua attività di scrittura, riproduce un'esperienza di morte eclissandosi dietro il suoi personaggi, è davvero possibile superare l'individuazione autoriale e scardinare l'indissolubilità dei due termini di uomo e opera nella categorizzazione critica? Foucault si risponde che è difficile per una ragione non solo teorica ma anche tecnica: perché vi sia un'opera, necessariamente vi è anche un autore che ne rappresenta, dunque, il prerequisite materiale e, pertanto, non facilmente liquidabile. Si vedano Roland Barthes, *La mort de l'auteur*, in *Manteia* 1968, ora in *Œuvres complètes*, III volume, Paris, Seuil, 1994, p. 491; Michel Foucault, “Qu'est-ce qu'un auteur?”, in *Bulletin de la société française de philosophie*, 1969, pp. 73-104.

²⁰⁰ Gary Taylor, “Artigianality: Authorship after Postmodernism”, in Gary Taylor - Gabriel Egan (a cura di), *The New Oxford Shakespeare Authorship Companion*, Oxford, Oxford University Press, 2017, pp. 3-26.

sappiamo che il *Pericles* non è frutto del solo lavoro di Shakespeare, ma di una collaborazione con George Wilkins. In tal senso rappresenta il vivido esempio di *authorship* (con)divisa. Anche il *Cymbeline*, il secondo *romance* shakespeariano, è stato interessato da un dibattito sull'*authorship* relativamente all'episodio della visione di Posthumus: questa discussione è stata archiviata e sembra ora aver esaurito, o perlomeno attutito, la sua urgenza²⁰¹. L'opera è, piuttosto, una composizione che riusa in modo massiccio fonti e immaginari diversi, in un gioco intertestuale fitto e nel contempo profondamente trasformativo rispetto a ciascuno dei debiti contratti, molto spesso vaghe influenze, somiglianze e analogie che non possono, però, essere considerate come rigorosamente filologiche. Il *Pericles* e il *Cymbeline*, a livello formale, ciascuno per ragioni diverse, rappresentano, dunque, due testi particolarmente complessi e insidiosi. Dal punto di vista contenutistico, invece, entrambi assorbono in modo estremamente coerente una problematicità legata all'idea convenzionalmente intesa di famiglia. Il *Pericles*, come si è visto, deriva da un *family romance* come quello adespota di Apollonio in cui il protagonista eponimo deve conquistare la condizione di padre, traghettarla dalla dimensione biologica a quella identitaria; il *Cymbeline* si colloca in una posizione di equidistanza da questo ultimo, il *Pericles*, – da cui riceve, da una parte, la messa in discussione dell'autorità patriarcale; dall'altra, la necessità di riappropriarsi di un'origine, del seme da cui si è stati generati – e dal successivo *The Winter's Tale*, con cui condivide non solo il tema della crisi della genitorialità maschile, ma anche quella del sospetto a cui è sottoposta la sessualità femminile la cui potenzialità generativa sfugge al controllo degli uomini.

²⁰¹ Scrive Roger Warren, nell'introduzione della sua curatela dell'edizione Oxford del dramma: «Shakespeare's authorship of Posthumus' vision of his ghostly family and of Jupiter has often been questioned, on the grounds that it is a detachable episode and that the ghosts' speeches in particular are written in a style thought to be unworthy of Shakespeare; but, in addition to noting numerous verbal parallels with the rest of the play and with Shakespeare's other work, it is possible to approach the question of the scene integrity from another angle. Jupiter's speech in particular has been cited several times [...] because its suggestion that happiness is only achieved after enduring great trials [...] seems to summarize so precisely the experience of the play» (Roger Warren, "Introduction", in William Shakespeare, *Cymbeline*, a cura di Roger Warren, Oxford, Oxford University Press, 1998, p. 54). Valerie Wayne, invece, accenna solo in modo volatile alla questione dell'*authorship* di *Cymbeline*, chiarendo che non ritiene che sia necessario riaprirli: «Forsyth conjectures that the first hand was Shakespeare's and the second was his collaborator's, who may have been John Fletcher (¶17–18), hence she raises the spectre of dual authorship after it has been refuted by G. Wilson Knight (168–202), J.M. Nosworthy (Ard 2, xxviii–xxxvii), J.C. Maxwell (Cam 1, xii–xv) and later scholars [...]. Shakespeare's single authorship of the play has been accepted since 1960 by a range of editors and bibliographers, and I see no reason to reopen that question» (Valerie Wayne, "Appendix 1", in William Shakespeare, *Cymbeline*, a cura di Valerie Waye, op. cit., p. 390).

Benché non vi sia una completa concordia critica nel ritenere il *Cymbeline* il testo drammatico shakespeariano cronologicamente successivo al *Pericles* (le due voci fuori dal coro sono quelle di Stanley Wells e del già citato Gary Taylor), dai più è considerato il secondo dei quattro drammi della fase creativa romanzesca, immediatamente seguito da *The Winter's Tale*²⁰². A differenza del *Pericles*, il *Cymbeline* compare nell'in-folio del 1623 come dramma di chiusura, rubricato alla voce 'tragedia'. Il *Cymbeline*, tuttavia, sembra rappresentare l'espressione più compiuta della natura anti-normativa e fluida del *romance* in quanto non-genere o genere sospeso in cui commedia e tragedia rappresentano possibilità simultaneamente sussistenti all'interno di un clima dominante d'incertezza dei moventi drammatici e di un'atmosfera relativistica. Come il *Pericles*, anche il *Cymbeline* non godette di buona considerazione critica e la sua fortuna risulta altalenante: la composizione 'meticciosa' del dramma è solo una delle ragioni. Il *Cymbeline* è, infatti, un'opera in cui elementi tragici e comici si confondono e si allargano a evasioni pastorali e grovigli narrativi; i riferimenti pseudo-storici – il conflitto tra Britanni e Romani, all'inizio dell'era cristiana, sotto Augusto imperatore – s'innestano, inoltre, in un contesto favolistico, con numerosi moduli ereditati dalla tradizione assai remota del folclore fantastico. Se il detrattore più celebre del *Cymbeline* resta ancora oggi Samuel Johnson, la fama di opera senza centro, priva di organizzazione, risale al *caveat* di Leavis che, in un confronto tra *Cymbeline* e *The Winter's Tale*, innalzò il secondo a detrimento del primo, a suo dire

²⁰² Secondo i due studiosi, *Winter's Tale* precede cronologicamente il *Cymbeline*: il primo sarebbe, infatti, del 1609 e il secondo del 1610. Le ragioni per retrodatare il *Cymbeline* sarebbero dettate da considerazioni di natura metrico-stilistica e legate all'uso che Shakespeare fa di Plutarco, utilizzato come fonte per *Antony e Cleopatra* e *Coriolanus* e riutilizzato, ancora, per il *Winter's Tale* (mentre nel *Cymbeline* non vi è traccia di alcuna dipendenza da un qualche luogo plutarco); si veda Wells-Taylor Wells Stanley-Taylor Gary, *William Shakespeare: A Textual Companion*, Oxford, Oxford University Press, 1987, 13. Orgel, nell'introduzione all'edizione Oxford di *The Winter's Tale*, tuttavia, sembra dissentire e ricolloca l'opera nel 1611. Lo studioso afferma, infatti, che «there is no reason to doubt that the play was new to the stage in the season when Forman saw it in 1611» (Orgel nell'introduzione a *The Winter's Tale* per Oxford University Press, 1996, p. 80). Pitcher, a pag. 1 della sua introduzione a *The Winter's Tale* per Bloomsbury Arden Shakespeare (2010), scrive che «Shakespeare wrote *The Winter's Tale* at the end of his career, in late 1610». Valerie Wayne (introduzione a *Cymbeline*, London, Arden Third Series, p. 30) colloca con sicurezza la composizione del *Cymbeline* tra il marzo e il novembre del 1610. In ogni modo, *Cymbeline* e *The Winter's Tale* sono drammi cronologicamente gemelli.

ricco e stimolante ma carente di organicità²⁰³. La reputazione di opera disorganica a torto talvolta ancora resiste: *Cymbeline* è, assai diversamente, un'opera affascinante e armonica che coniuga in modo mirabile le influenze più disparate.

Il primo debito del *Cymbeline* è, del resto, quello contratto con parte della stessa produzione drammatica shakespeariana. Il personaggio del re replica, infatti, il modello di King Lear, una figura di padre labile e ottuso che, manipolato dalla moglie, epigona della regina 'amletica' Gertrude²⁰⁴, crede ribelle e indegna una figlia che è, invece, devota e virtuosa. Posthumus, il marito della principessa Innogen, che cede alle macchinazioni di un italiano intrigante (che, non a caso, si chiama Iachimo, variante onomastica di Iago) e ripudia una moglie creduta a torto infedele, è reincarnazione, redenta sul finale, di Othello e anticipazione del Leontes di *The Winter's Tale*²⁰⁵; Innogen, l'eroina femminile, somiglia un po' a Desdemona – anche lei ha disubbidito al padre mortificando, per amore, la propria estrazione sociale in una *mésalliance* – e un po' a Cordelia, in quanto figlia incompresa e ripudiata, e ancor più a Marina del *Pericles*, come lei 'bloccata' nella sessualità e propiziatrice di redenzione ed elevazione mora-

²⁰³ Si legga Frank Leavis, *The Criticism of Shakespeare's Late Plays*, contenuto nella raccolta di saggi dal titolo *The Common Pursuit* (London, Hogarth Press, 1984, pp. 173-181). La stroncatura di Samuel Johnson, affidata alle sue note, è una tra le più celebri della critica teatrale: «the play has many just sentiments, some natural dialogue, and some pleasing scenes, but they are obtained at the expense of much *incongruity*. To remark the folly of the fiction, the absurdity of the conduct, the confusion of the names, and manners of different times, and the impossibility of the events in any system of life, were to waste criticism upon unresisting imbecility, upon faults too evident for detection, and too gross for aggravation»: Samuel Johnson, *The Works of Samuel Johnson*, New York, George Dearborn Publisher, p. 450.

²⁰⁴ Wilson Knight la situa, invece, a metà tra Lady Macbeth e Goneril: «she is a composite of Lady Macbeth and Goneril, thought without the tragic of the one and the cold rationality of the other. She is cruelty incarnate». (George Wilson, *The Crown of Life*, op. cit., p.130). James Mansfield Nosworthy ("Introduction", in William Shakespeare, *Cymbeline*, a cura di James Mansfield Nosworthy, London, Arden Shakespeare Second Series, 2007, p. 52), la colloca invece al di fuori del materiale shakespeariano: «she is the embodiment of malevolence in person, not of Goneril or Lady Macbeth, but the fairy-tale witch and, with her flowers, her poisons, her cats and dogs, bears little or no relation to everyday experience».

²⁰⁵ Lo *spelling* Innogen, in luogo del tradito Imogen, è un emendamento che viene qui accolto. Il nome dell'indiscussa eroina del *Cymbeline*, nonché fulcro morale e luminoso del dramma, intende evidentemente traslare sul piano onomastico la condizione di vittima innocente cui è condannata sino alla risoluzione dell'equivoco sul suo tradimento (sulla questione filologica relativa al nome della protagonista femminile del *Cymbeline*, si veda Valerie Wayne, "Appendix 1", op. cit., pp. 391-398). Si noti, inoltre, come Shakespeare voglia avvicinare il personaggio di Innogen a quello di Cordelia (da *cor-cordis*, latino per "cuore") già a partire dal loro nome, un nome che 'grida' tutta l'innocenza e la bontà d'animo di queste due eroine incomprese dai loro padri.

le²⁰⁶. Innogen, inoltre, a un certo punto, è costretta ad assumere sembianze maschili per sfuggire a un destino di morte: il motivo del *cross-dressing*, prima di lei, ha già coinvolto altre tre eroine shakespeariane, Rosalind (*As You Like It*), Viola (*The Twelfth Night*), Portia (*The Merchant of Venice*)²⁰⁷. Dei tre filoni principali del dramma (sentimentale, familiare, storico), quello sentimentale recupera il motivo della scommessa dalla novella nona della seconda giornata del *Decameron* di Boccaccio che Shakespeare non poteva aver letto in inglese, ma che probabilmente conosceva nella traduzione francese o nell'originale italiano, e di cui esistevano delle versioni rimaneggiate ed espanse, come quella nota con il titolo *Frederyke of Jennen*, che godette di una certa popolarità nel Cinquecento inglese. Secondo la novella di Boccaccio, il misogino Ambrogiuolo intende dimostrare che la sposa del collega mercante Bernabò non costituisce eccezione rispetto alla volubilità e all'incostanza femminile. Sfidato sulla rispettabilità della moglie, Bernabò accetta la scommessa e Ambrogiuolo, non potendo vincerla, escogita un inganno: corrotta una domestica, s'introduce, nascosto dentro un baule nella camera della signora e, qui, la spia, spogliandola nel sonno per carpirne qualche segno identificativo, poi trovato in un neo circondato da cinque peluzzi biondi. Di fronte a una prova apparentemente inoppugnabile, Bernabò condanna la moglie che crede adultera alla morte ma questa, assunta abiti maschili, riesce a scappare e a ristabilire la verità sulla sua reputazione²⁰⁸.

²⁰⁶ Innogen sembra essere investita anche della caratterizzazione 'topica' della donna angelicata, propria della poesia medievale, anche lei, come Marina, è agente di miracolo. Belarius, quando la vede per la prima volta (vestita da maschio), la scambia per un angelo, per una creatura celeste, una presenza numinosa: «By Jupiter, an angel – or if not, / An earthly paragon. Behold divineness / No elder than a boy» (3.6.42-44): William Shakespeare, *Cymbeline*, a cura di Valerie Wayne, London, Arden Shakespeare, 2017. Tutte le citazioni dal testo sono da questa edizione.

²⁰⁷ Sir Arthur Quiller-Couch non manca di osservare come Innogen sia un personaggio 'scritto', compendio di un vastissimo numero di eroine shakespeariane, in una 'ricapitolazione' che, però, non la schiaccia, ma, anzi, ne esalta la statura drammatica: «She has all the wrongs of Desdemona, *plus* the serene courage to conquer them and forgive. She has all the fond trust of Desdemona, with all the steel and wit Desdemona fatally lacks. Range out the great gallery of good women – Silvia, Portia, Beatrice, Rosalind, Viola, Helena, Isabella, Marina, Perdita, Miranda – Heavens, what a list! – and over all of them Imogen bears the bell» (Sir Arthur Quiller-Couch, *Shakespeare's Workmanship*, Cambridge, Cambridge University Press, 1931, p. 217).

²⁰⁸ Data la precisione con cui Shakespeare segue la novella boccacciana, appare improbabile che il Bardo non l'avesse letta e si fosse basato solo sulle sue versioni rivisitate ed espanse, come ad esempio l'opera *Frederyke of Jennen*. La prima traduzione inglese del *Decameron* risale al 1620 e segue, dunque, di circa un decennio il *Cymbeline*: non è improbabile, però, che Shakespeare avesse letto la traduzione francese di Antoine Le Maçon (comparsa per la prima volta nel 1569) o l'originale italiano. A proposito della funzione mediatrice delle traduzioni francesi per l'approdo traduttivo inglese, si veda Tommaso Pisanti, "Boccaccio in Inghilterra tra Medioevo e Rinascimento", in Gilbert Tournoy (a cura di), *Boccaccio in Europe: Proceedings of the Boccaccio Conference, Louvain, December 1975*, Leuven, Leuven University Press, 1977, pp. 197-208.

Il filone sentimentale del *Cymbeline* si biforca, inoltre, in un altro *subplot*: il corteggiamento che Innogen malvolentieri subisce dal fratellastro Cloten, rozzo e inadeguato nonostante il suo lignaggio principesco²⁰⁹. La trama riprende in alcuni punti quella di *The Rare Triumphs of Love and Fortune*, dramma degli anni Ottanta del Cinquecento, la cui protagonista è una principessa di nome Fidelia – Innogen, travestendosi da uomo, sceglie per sé il nome di Fidele – e il giovane orfano (come Posthumus) di cui è innamorato si chiama Hermione, nome che sarebbe diventato quello della protagonista femminile di *The Winter's Tale*. Vi è un altro rapporto intertestuale che occorre considerare, quello ‘agonistico’ che il *Cymbeline* intrattiene con il *Philaster* di Beaumont e Fletcher: Janet Clare vi dedica alcune pagine fondamentali del suo studio sulla rivalità commerciale e professionale come matrice dell’intera drammaturgia shakespeariana²¹⁰.

²⁰⁹ Quando Guiderius confessa, senza pentimento, di aver tagliato la testa a Cloten, aggiunge in sua difesa che quest’ultimo non aveva le sembianze di un principe in quanto il suo linguaggio era scomposto e provocatorio, aizzatore piuttosto che conciliatorio (5.4.293-297). Cloten, figlio della regina e figliastro del re Cymbeline, è incarnazione per eccellenza della deformazione principesca, paradigma, nonostante la sua estrazione, d’inadeguatezza e d’indegnità, in quanto disattende tutti gli standard – senza dubbio estremamente esigenti – del principe perfetto, a eccezione, forse, della sola inclinazione politica. La sua inettitudine, in primo luogo intellettuale, è tanto più evidente quanto l’astuzia e le risorse mentali della madre sono spiccate (2.1.50-52). Cloten fallisce nell’interiorizzare il codice aristocratico, nell’assimilare il suo rango attraverso un livello di comprensione più profonda, in cui il privilegio dell’educazione si trova a coincidere con la nobiltà del carattere, la superiorità del lignaggio con l’eleganza della propria natura. Come scrive in modo incisivo Mariangela Tempera nel suo studio sulle caratteristiche, le funzioni drammatiche e le proiezioni sociali del personaggio di Cloten, «il contesto in cui agisce Cloten è quello di una corte rinascimentale fortemente influenzata dalla cultura italiana. Gli spettatori che non hanno familiarità con i testi canonici del nostro Rinascimento possono comunque trovare nel *corpus* shakespeariano descrizioni di quel modello di principe a cui Cloten tenta così rozzamente di uniformarsi. [...] Più sinteticamente il futuro sovrano dovrà essere, come il Duca della corte viennese: “a scholar, a statesman, a soldier” (*Measure for Measure*, III.i.384). La più raffinata educazione può aver ragione di una natura ottusa e volgare e trasformare in aquila un avvoltoio? No, risponde Shakespeare attraverso il personaggio di Cloten». Si legga l’intero contributo: Mariangela Tempera, “Le due teste del principe: Cloten in *Cymbeline*”, in Clara Mucci – Chiara Magni – Laura Tommaso (a cura di), *Le ultime opere di Shakespeare*, op. cit., pp. 105-120.

²¹⁰ La studiosa sostiene che la conoscenza della produzione di Shakespeare sia stata limitata dal fatto di non averla voluta considerare, in sede critica, all’interno di un rapporto di rivalità commerciale e professionale con la produzione dei drammaturghi a Shakespeare coevi. La priorità concessa allo studio delle fonti non propriamente drammatiche (quelle narrative) e l’applicazione indistinta degli stessi dispositivi analitici alle fonti drammatiche e a quelle non propriamente tali hanno contribuito a restituire alla figura shakespeariana dei caratteri più conformi al profilo del letterato che non a quello dell’uomo di teatro. Eppure William Shakespeare è stato soprattutto un drammaturgo e sono le dinamiche del palcoscenico (e di quello che ruota attorno a esso) a dover essere prevalentemente interrogate per raggiungere una piena comprensione dell’opera shakespeariana. In questa prospettiva rigorosa e ben delineata, la studiosa chiarisce, così, come i drammi shakespeariani debbano essere considerati per natura responsivi e, per poterli interpretare, occorra cercare l’elemento dialettico in essi implicito. Tra le opere coeve al *Cymbeline* in dialogo privilegiato con esso, la Clare riconosce il *Philaster* di Beaumont e Fletcher. Per approfondire, si legga Janet Clare, *Shakespeare’s Stage Traffic: Imitation, Borrowing and Competition in Renaissance Theatre*, Cambridge, Cambridge University Press.

Per la vicenda ‘storica’, Shakespeare si basò, invece, sulle *Chronicles* di Holinshed, scegliendo, però, di condensare un arco temporale che nella fonte appare più dilatato: in Holinshed, infatti, è Guiderius, il figlio succeduto a Cymbeline nel 17 d.C., a rifiutarsi di pagare il tributo ai Romani, innescando così il conflitto, mentre in Shakespeare l’episodio è ‘anticipato’ al regno del padre²¹¹. Un’altra eco è quella che riconduce alla *Gerusalemme Liberata* che, nel 1600, era stata tradotta in inglese e, dunque, facilmente accessibile a Shakespeare: numerosi sono gli episodi del poema di Tasso che il *Cymbeline* sembra aver riassorbito, dall’evasione pastorale di Erminia fino al motivo del cadavere decapitato con addosso l’armatura di Rinaldo e al compianto di Erminia sul corpo di Tancredi creduto morto²¹². Il motivo della decapitazione è presente anche nel romanzo di Achille Tazio, *Leucippe e Clitofonte* dove, nel libro V, si racconta di Clitofonte che assiste (o almeno crede di assistere) alla decapitazione della sua amata Leucippe: è Tasso, per primo, ad aver assorbito il *topos* dalla narrativa greca²¹³. Risulta impossibile stabilire se il motivo della decapitazione sia arrivato a Shakespeare per via diretta (la conoscenza del romanzo di Achille Tazio) o per via indiretta attraverso la mediazione di Tasso. Vi è, però, senz’altro una ricezione che Shakespeare sembra avere assimilata in modo massiccio e, assimilandola, trasformata: quella, appunto, del romanzo greco antico come tradizione letteraria perché, al di là dell’esempio puntuale rappresentato da Achille Tazio, è impossibile non riconoscere la dipendenza del *Cymbeline* da questo filone narrativo. Carol Gesner, oltre all’appena citato episodio della decapitazione, ha individuato meritoriamente altri

²¹¹ Si veda Irving Ribner, “Shakespeare and Legendary History: Lear and Cymbeline”, in *Shakespeare Quarterly*, 7, 1, 1956, pp. 47-52. Nell’articolo, Ribner opera un confronto tra *King Lear* e *Cymbeline*, entrambi drammi basati, tra altre fonti, anche sulle *Chronicles* di Holinshed. Oltre a discutere perché il *King Lear* debba considerarsi, oltre il mero dato di ambientazione, non una tragedia *tout court*, come ad esempio *Othello*, ma una tragedia storica dalla valenza non ideologica, ma certamente politica, Ribner osserva come lo stesso *Cymbeline* sia un *historical romance* poiché sembra adottare quella tecnica, messa a punto da Robert Greene, che incapsula un filone principale di tipo sentimentale – in questo caso, il *plot* della scommessa sulla castità di Innogen – di derivazione novellistica all’interno di un *setting* storico con il fine di garantire l’unità drammatica a un’opera altrimenti concettualmente e letterariamente composita.

²¹² Benché non si soffermi troppo sulle affinità tra alcuni episodi della *Gerusalemme Liberata* e altrettanti luoghi del *Cymbeline* shakespeariano, anche Roger Warren, nell’introduzione all’edizione Oxford, certamente le rileva (“Introduction”, op. cit., pp. 16-17). Si legga anche l’introduzione ai drammi romanzeschi shakespeariani, di Giorgio Melchiori, in William Shakespeare, *I drammi romanzeschi*, Milano, Mondadori, 2015, p. 227.

²¹³ Stuart Gillespie riconosce, per l’episodio della decapitazione del *Cymbeline*, nel romanzo di Achille Tazio una fonte: si veda Stuart Gillespie, *Shakespeare’s Books: A Dictionary of Shakespeare Sources*, London & New Brunswick, NJ, The Athlone Press, p. 206.

debiti circoscrivibili, tra cui il motivo del sicario ‘assoldato’ che infine si sottrae al suo compito mortifero; l’onnipresenza del tropo della morte apparente (in *Cymbeline* è quasi un *leit motiv* che scandisce il dramma²¹⁴); l’elemento pastorale del *Dafni e Cloe* di Longo Sofista; lo stesso *topos* della gelosia del marito e del sospetto nei confronti della fedeltà della moglie; il *cliché* del matrimonio contrastato dalle famiglie che Shakespeare notoriamente predilige²¹⁵. La configurazione dell’amore avversato dai padri, eredità che il romanzo greco spartisce con la Commedia Nuova, ritorna, tra l’altro, in tutti i *romances*: in *Pericles* attraverso il *riddle* con cui Antiochus intende sabotare ogni possibile accordo matrimoniale della figlia; in *Cymbeline*, appunto, attraverso la vicenda del matrimonio ‘svantaggioso’ di Innogen e l’elemento della differenza di classe; in *The Winter’s Tale*, nell’opposizione di Polixenes al legame tra il figlio Florizel e Perdita; in *The Tempest*, nelle prove che Prospero impone a Ferdinand per ritardare la ‘consumazione’ del matrimonio e per accrescere, così, il ‘valore’ di mercato della figlia Miranda. Va ribadito come tutti questi debiti rappresentino un patrimonio che il drammaturgo può aver assorbito o attraverso la conoscenza diretta dei testi in traduzione o tramite la sola

²¹⁴ Innogen assume una pozione che induce ad un sonno profondo simile alla morte; Cloten, che indossa gli abiti del suo rivale in amore Posthumus, è decapitato e giace morto accanto a Innogen che, così, lo scambia per il marito; viene data comunicazione della morte di Innogen, morte in effetti mai avvenuta; i figli maschi di *Cymbeline* sono stati rapiti da piccoli e creduti morti: la ricorrenza del motivo della morte apparente – anche nella sua variante folclorica della morte temporanea – rappresenta una marca tematica molto valorizzata.

²¹⁵ Carol Gesner, nel suo studio sulla *lateness* shakespeariana e il romanzo greco, individua alcuni elementi puntuali nel *Cymbeline* che sembrerebbero derivati, probabilmente a seguito di una mediazione, da *Cherea e Calliroe* di Caritone, *Le Etiopiche* di Eliodoro, *Clitofonte e Leucippe* di Achille Tazio (si veda Carol Gesner, *Shakespeare and the Greek romance: A Study of Origins*, op. cit., pp. 90-115). Ciò nonostante, se la narrativa greca esercita in Shakespeare qualche fascinazione, è in proprio in questo particolare segmento, nel fornirgli, cioè, un impianto – la separazione di due sposi ingenui, le peripezie corroboranti, il ricongiungimento, l’innalzamento dello *status* della relazione – che il drammaturgo investe di una vulnerabilità vibrante nei confronti di un’inquietudine, personale e sociale, verso l’impotenza affettiva, l’alienazione relazionale, l’acerbità emotiva che, nel *Cymbeline*, riguardano entrambi i componenti della coppia. Eppure, a dispetto di quanto sostiene David Mann, secondo cui il personaggio di Innogen rientra in «a developing tradition in Shakespeare’s work in which female characters are presented as sacrificial victims» (David Mann, *Shakespeare’s Women: Performance and Conception*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008, p. 201), la passività apparente dell’eroina assume qui un valore ‘attivo’, didattico e redentore, in ultima battuta vincente, mentre l’insufficienza maschile finisce per identificare la debilità più profonda e inquietante nella costruzione sociale dell’istituto matrimoniale.

‘osmosi’ culturale²¹⁶: come Robert Miola ha chiarito, predisponendo una sorta di griglia categoriale di riferimento, la differenza fra le tipologie di intertestualità appartenenti alla prima categoria (revisione, traduzione, citazione e fonte) e quelle appartenenti alla seconda (convenzioni e configurazioni, generi) risiede appunto nel fatto che le prime presuppongono la conoscenza, più o meno remota, più o meno approssimativa, di un’opera, mentre le seconde si riferiscono a una tradizione che persiste attraverso mediazioni e che prescinde dalla conoscenza di un’opera particolare²¹⁷. È possibile che Shakespeare avesse letto Achille Tazio, ma è impossibile confermare questa ipotesi e, dunque, la natura della sua conoscenza del romanzo non è, in nessun modo, ricostruibile. Il romanzo di Achille Tazio presenta, tra l’altro, molte analogie con le *Etiopiche*, opera di Eliodoro di Emesa. A sua volta, i punti di contatto fra romanzo eliodoro e *Cymbeline* sono moltissimi: si può, anzi, azzardare che le *Etiopiche* rappresentino, se non una fonte nell’accezione più rigorosa del termine, almeno un modello latente. Anche se le analogie non possono considerarsi a rigore filologiche, sono comunque vistose e meritano di essere valorizzate in sede critica più di quanto non sia già stato fatto. Le *Etiopiche*, per prima cosa, molto più dell’*Historia Apollonii*, si collocano a metà tra il *family romance* e il *romance* sentimentale *tout court*: nell’opera eliodorea al *plot* amoroso (gli amanti ostacolati e separati) si intreccia quello familiare (il recupero delle origini biologiche, il ritorno all’Etiopia natia da parte dell’eroina cresciuta da un sacerdote di Apollo a Delfi) e la famiglia è sempre vissuta problematicamente. Nel romanzo greco (e l’*Historia Apollonii* riprende questa ca-

²¹⁶ Come già visto nel primo capitolo, solo tre dei cinque romanzi greci sopravvissuti erano disponibili in traduzione inglese e avevano una circolazione e una reperibilità tali da rendere ipotizzabile una loro conoscenza da parte di Shakespeare: *Le Etiopiche* di Eliodoro, tradotte da Underdowne; *Dafni e Cloe* di Longo Sofista, nella traduzione di Day; *Clitofonte e Leucippe* di Achille Tazio, adattato da Burton. Carol Gesner, nel succitato studio, sottolinea come, all’interno del *plot* della ‘scommessa’ e della crisi coniugale, alcuni elementi che Shakespeare introduce nel *Cymbeline* siano assenti in Boccaccio e presenti in alcuni luoghi paralleli del Cherea e Calliroe (cfr. Carol Gesner, *Shakespeare and the Greek Romance*, op. cit., pp. 92-93), un romanzo che, però, Shakespeare non poteva aver letto in inglese: è certamente ipotizzabile una conoscenza ‘mediata’ da altre fonti. Come scrive anche la stessa Gesner, a p. 95, è altamente probabile che Shakespeare conoscesse le *Etiopiche* di Eliodoro e *Clitofonte e Leucippe* di Achille Tazio, ma indubbio che non avesse avuto alcuno accesso diretto alle opere di Caritone e di Senofonte efesio. Per quanto riguarda il romanzo pastorale *Dafni e Cloe*, che Carol Gesner inserisce tra i romanzi che Shakespeare poteva conoscere al massimo grazie a una mediazione, è, probabile, invece, che Shakespeare lo avesse letto, perché disponibile in traduzione inglese (pur massicciamente manipolato) già dal 1587. In ogni caso, come più volte sottolineato, questi testi avevano prodotto un immaginario, un’eredità di luoghi letterari che entrano a far parte di quel bacino di riferimenti pre-esistenti al quale ciascuno scrittore, consciamente o inconsciamente, poteva attingere.

²¹⁷ Robert Miola, “Seven Types of Intertextuality”, op. cit. pp. 13-25.

ratteristica) i genitori, del tutto carenti e inadeguati nell'assumere la responsabilità dell'accudimento, vengono ritrovati dai figli per essere subito rigettati. I romanzi greci – *Dafni e Cloe* e *Le Etiopiche* in modo particolare – e i *romances* shakespeariani ugualmente affrontano il riconoscimento d'appartenenza (di un figlio o di una figlia nei confronti del padre) e l'immediata emancipazione da quella stessa appartenenza attraverso una ri-creazione d'identità e una ricollocazione sociale (mediante il matrimonio e, dunque, la costruzione di una nuova famiglia, 'agita' e non 'subita'), libera dall'ombra del paterno: i figli o le figlie (in Shakespeare perlopiù figlie) scoprono insieme i propri padri e i limiti di quegli stessi padri appena scoperti o riscoperti. Anche *Dafni e Cloe*, romanzo cronologicamente vicino a quello eliodoreo, segue la doppia traccia amorosa e familiare: da una parte, il filone narrativo che riguarda le prove a cui la coppia di giovani innamorati deve sottoporsi (in via eccezionale nella tradizione del romanzo greco, le prove non sono rappresentate da minacce esterne, ma da blocchi interni al rapporto di coppia e relativi all'inesperienza sessuale) e, dall'altra, quello relativo alla ricerca delle proprie origini da parte dei due orfani dai natali altolocati e urbani, ma cresciuti in campagna da genitori 'adottivi' di bassa estrazione. Nelle *Etiopiche*, nonostante i due giovani siano pari per bellezza e virtù, è la protagonista femminile a prendere l'iniziativa (il viaggio verso l'Etiopia avviene perché è lei a volerlo) ed è lei a essere portatrice del carattere tradizionalmente assegnato agli uomini di σοφροσύνη²¹⁸; in *Cymbeline*, Innogen è l'elemento della coppia ad avere consapevolezza e giudizio (un giudizio che si esprime anche attraverso l'«oculatezza» nel modo di vivere la sessualità), è lei a non essere schiava dell'ignoranza mentre il marito è vittima del raggio di Iachimo e della sua stessa immaturità; nelle *Etiopiche*,

²¹⁸ Il termine σοφροσύνη significa genericamente “saggezza”: è una forma di prudenza del pensiero, di contenimento emotivo legato all'uso prevalente, nell'agire, delle modalità razionali. Risultano, però, estremamente interessanti le considerazioni formulate da Luca Graverini il quale, esaminando un epigramma dell'*Antologia Palatina* (più precisamente il IX, 203) attribuito a Fozio e scritto a mo' di commento (o meglio di guida poetica alla lettura) del romanzo di Achille Tazio, segnala come la σοφροσύνη a cui lì si allude sia piuttosto assimilabile alla «castità talvolta eroica» che è propria delle protagoniste femminili dei romanzi greci oltre a estendersi ad una significazione che implica la volontà del lettore, attraverso l'esemplarità della vicenda narrata, di appropriarsi di quella stessa saggezza, di quello stesso desiderio assennato che le eroine incarnano. La σοφροσύνη, valore greco tradizionalmente assegnato allo spettro del maschile, nel romanzo postclassico diviene valore femminile che, allargandosi, si applica anche alla dimensione erotico-procreativa nella manifestazione di un desiderio oculato, di una modalità di affrontare l'esperienza vitale improntata alla prudenza, al contenimento, alla profondità. Si legga, per una trattazione più esaustiva, tutto il contributo: Luca Graverini, “Amore, ‘dolcezza’, stupore. Romanzo antico e filosofia”, in R. Uglione (a cura di), “*Lector, intende, aletaberis*”. *Il romanzo dei Greci e dei Romani* (Atti del convegno Torino, 27-28 aprile 2009), Alessandria, Edizioni dell'Orso 2010, pp. 57-88. La citazione riportata sopra proviene dalla p. 60.

l'amore fra i due giovani, Cariclea, principessa etiopica esposta alla nascita dai genitori, e Teagene, nobile tessalo discendente di Achille, è osteggiato dal padre adottivo di lei che vorrebbe che la figlia sposasse un suo nipote (più precisamente, il figlio di sua sorella); nel *Cymbeline*, Innogen e Posthumus sono ostacolati nel loro progetto amoroso da Cymbeline che vorrebbe che sua figlia sposasse il figlio della sua seconda moglie e, dunque, come nel caso del romanzo eliodoro, sempre un parente, qualcuno che appartiene alla cerchia familiare più ristretta. Cariclea viene abbandonata appena nata dai genitori, la coppia regnante in Etiopia, per il fatto di non avere la carnagione scura²¹⁹; *Cymbeline* ha misteriosamente perso i suoi due figli, i legittimi eredi al suo trono, quando questi erano molto piccoli; entrambi, Idaspe, re d'Etiopia e padre naturale di Cariclea, e Cymbeline, padre non solo di Innogen, ma anche Arviragus e Guiderius, ritrovano i propri eredi grazie a una guerra (contro l'Egitto, quella combattuta dal re etiopico, contro Roma, quella combattuta dal re dei Britanni); il rapporto fra Innogen e Posthumus, come quello fra Cariclea e Teagene, è sottoposto a delle restrizioni relative alla sfera sessuale (nel secondo caso, per ragioni religiose); il legame di entrambe le coppie è stato sancito ma non consumato e, quindi, è un legame sospeso nell'orizzonte dell'astrazione. Quest'ultimo modello viene trasformato dall'estro drammatico di Shakespeare con una mirabile sottigliezza: Posthumus e Innogen sbagliano entrambi – certo, l'errore del marito è ben più grave – e sbagliano perché sono acerbi, perché la loro conoscenza reciproca è, appunto, solo virtuale. Come in tutti i romanzi greci, anche in quello di Eliodoro l'innamoramento per farsi amore ha bisogno di ostacoli. La stessa cosa vale per il *Cymbeline*. Qui, Posthumus, proprio a causa della 'virtualità' del suo amore per Innogen, sposata ma non 'conosciuta' carnalmente (perlomeno non fino a raggiungere la piena intimità), professa se stesso «her adorer, not her friend» (1.4.71), idolatra della moglie, non suo amante (*friend*, nel senso di *lover*, è comune in Shakespeare). Iachimo intercetta la fragilità di questo 'culto', basato sull'ignoranza, la vulnerabilità del suo atto di fede («but I see you have some religion in you, that you fear», 1.4.139-140) e ne approfitta. Anche Pisanio, infine, comprende che l'origine del delirio di Posthumus si colloca nell'immaturità della sua mente, nella sua ingenuità emotiva e nell'inesperienza sessuale.

²¹⁹ Si veda il primo capitolo di questo studio che ha affrontato la questione della nascita irregolare di Cariclea.

PISANIO

How? Of adultery? Wherefore write you not
What monster's her accuser? Leonatus,
O master, what a strange infection
Is fall'n into thy ear? What false Italian,
As poisonous tongued as handed, hath prevailed
On thy *too ready hearing*? Disloyal? No.
(3.2.1-6)

Innogen, al risveglio dalla sua morte temporanea, scambia il corpo decapitato di Cloten per quello del marito: è vero che il fratellastro ne ha indossato gli abiti, ma lei non sembra dubitare dell'identità del cadavere che gli giace accanto e, anzi, afferma di riconoscerne la forma delle gambe, le mani, i piedi, le cosce²²⁰.

INNOGEN

A headless man? The garments of Posthumous?
I know the shape of leg's; this is his hand,
His foot Mercurial, his Martial thigh,
The browns of Hercules, but his Jovial face –
Murder in heaven? How? 'Tis gone.
(4.2.307-311)

Nel romanzo di Eliodoro, Cnemone, protettore ateniese dei due innamorati, rimprovera aspramente Teagene per aver pianto il corpo morto di una sconosciuta che nulla aveva in comune con lui²²¹. La *méconnaissance*, in *Cymbeline*, riguarda la figura femminile (comunque fallibile, pur all'interno di una caratterizzazione virtuosa) ed è un espediente drammatico che

²²⁰ La natura del legame tra Innogen e Posthumus è stata a lungo dibattuta: tra gli aspetti più discussi, l'effettivo valore legale della loro unione – si tratta di un matrimonio vero e proprio o di un mero contratto pre-matrimoniale? – e la reciproca conoscenza sessuale. In particolare, Anne Barton (*Wrying but a little: marriage, law and sexuality in the plays of Shakespeare*, in *Essays, Mainly Shakespearean*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, pp. 3-30), confrontandosi con il passo controverso del *Cymbeline* (2.4.1-34) in cui Posthumus si rammarica di non essere riuscito a vincere le resistenze della moglie, mentre Iachimo, in poco tempo, sembra aver espugnato la sua ritrosia sessuale («found no opposition», 2.5.17), interpreta «opposition», termine abbastanza vago per “resistenza”, in senso molto puntuale, come un riferimento all'imene (si veda anche il capitolo secondo di questo studio). Le restrizioni sessuali che Innogen imponeva al marito potrebbero, però, più probabilmente, essere riconducibili ad una generale acerbità del rapporto, come anche altri luoghi del dramma sembrano appunto suggerire. Per una sintesi del dibattito critico sul rapporto di Innogen e Posthumus, si legga Valerie Wayne, “Introduction”, op.cit., pp. 81-86.

²²¹ Eliodoro usa il verbo προσήκω (“concernere”, “avere a che fare”) e l'avverbio οὐδαμῶθεν (“da nessuna parte”, “in nessun modo”). La donna su cui Teagene piange, scambiandola per la moglie, è una totale sconosciuta ed è grave, secondo Cnemone, che possa essere stata scambiata per Cariclea dal suo stesso marito (*Aeth.*, II.7).

s'inserisce nel clima di disorientamento, relativismo gnoseologico e negazione del principio d'individuazione – i corpi sono intercambiabili, come in *Measure for Measure* – che pervade l'opera e che costituisce un comune denominatore di tutta la tetralogia romanzesca. Shakespeare, però, sembra alludere anche a un vuoto conoscitivo che non riguarda solo l'accesso empirico ad un dato di realtà, ma una mancanza di intimità nella coppia tanto fisica quanto psichica, un'astrazione soverchiante che riguarda il modo in cui il legame amoroso viene sul principio impostato²²². Cariclea e Teagene, Innogen e Posthumus si guardano allo specchio: le due coppie hanno bisogno di fare molti errori prima di conoscersi, di 'misconoscere' l'identità dell'altro da sé prima di riconoscerla con pienezza, di fare dell'innamoramento un amore compiuto, dell'idolatria reciproca una conoscenza reale al riparo da illusioni e astrazioni, dalle approssimazioni prodotte dalla mancata costruzione della reciproca prossimità.

Vi è infine, un'altra componente ponderosa del *Cymbeline* ed è rappresentata dal riuso del materiale folclorico: nel *romance* troviamo, infatti, una regina, matrigna cattiva e abile nelle preparazioni erboristiche di tipo magico-medicamentoso²²³, una principessa richiusa per punizione dal padre – anche se questo motivo letterario, secondo Propp, appartiene alla fase novellistica ed è, dunque, già filtrato, elaborato, non più così schietto e primitivo – e i figli del re rapiti nell'infanzia e deportati nella foresta, oltre naturalmente al motivo già citato della morte

²²² Molto affascinante e altresì vera la lettura che ne fa Martin Butler ("The woman's part", in William Shakespeare, *Cymbeline*, a cura di Martin Butler, Cambridge, Cambridge University Press, 2005), il quale suggerisce che il motivo della confusione tra Cloten e Posthumus dalla quale Innogen non riesce a sollevarsi intende comunicare un messaggio ben più sottile, ossia che i due uomini con i quali l'eroina femminile si misura, i due uomini della sua vita, sono entrambi, in fondo, uguali, perché vittime nella stessa misura della propria insicurezza virile e della propria immaturità affettiva: «both are arrogant and self-confident, yet insecure and prone to violence. Neither has a father, both are given to wagers, and each desires Innogen but conceives violence against her» (pp. 33-34).

²²³ Scrive Emrys Jones che Shakespeare ha conferito al personaggio della regina una patina archetipica, sganciandola deliberatamente da ogni riferimento concreto o da ogni coordinata contingente: «It would have been undesirable for Cymbeline's wicked Queen to be approximated, in the minds of the audience, with James's virtuous consort, Anne of Denmark the Queen. So, the Queen is made conventionally grotesque after a fairy-tale fashion in order to counteract the temptation to find a real-life analogue» (Jones Emrys, "Stuart *Cymbeline*", in *Essays in Criticism*, 11, 1961, pp. 84-99).

temporanea che appartiene ad uno sostrato fiabesco assai remoto²²⁴, di cui la morte apparente del romanzo greco rappresenta un'evoluzione. In questo suo *Cymbeline* di così difficile collocazione, spesso respingente per i suoi apparenti eccessi, Shakespeare sembra, così, giocare al gioco della ricapitolazione letteraria, attingendo all'immaginario del racconto fantastico infantile che trasfigura terrori e rituali ancestrali, al romanzo antico e alla novellistica pre-rinascimentale, alle leggende britanniche, alla letteratura drammatica ed epica a lui contemporanea, alla sua stessa opera, in quella che appare come una condensazione straordinaria del racconto letterario della civiltà europea.

2. Ricerca del seme, mitologia del sangue, limiti del 'padre'

Andrew Hiscock, a proposito del *Pericles* e delle sue tortuose vicissitudini filologiche relative alla trasmissione testuale e all'attribuzione di paternità, scrive: «it remains, however, deeply ironic that a play so profoundly engaged in questions of genealogy, of mythologies of belonging, has failed for so many centuries to secure incontrovertible proof of its own origins»²²⁵. In realtà, il *Pericles* porta sì in scena un processo di riappropriazione delle origini ma, più profondamente, ne fa coincidere la realizzazione con una pratica de-costruttiva del mito di quelle stesse origini. Pericles e Marina si ritrovano mutuamente ma, nel ritrovarsi, è la figlia a 'rigenerare' il padre e non viceversa, in una negazione gerarchica che solleva genitorialità e filialità al di sopra della logica della dipendenza che vuole una figura sovraordinata e una subordinata, tanto biologicamente quanto pedagogicamente. Il dato biologico riconquistato risulta, così, alla fine del dramma, al riparo sia dal pericolo della degenerazione endogamica e regressiva sia da quello di una sua interpretazione formale svuotata di sostanza affettiva,

²²⁴ Nel suo secondo testo capitale, dopo *La morfologia della fiaba*, dal titolo *Le radici storiche dei racconti di fate*, pubblicato per la prima volta in russo nel 1946 (e in traduzione italiana già nel 1949), Vladimir Propp cerca di ricostruire geneticamente i rapporti tra racconto e rito, evidenziando come i principali motivi letterari confluiti nelle narrazioni infantili trasfigurino pratiche rituali concrete, spesso d'iniziazione, concepite in un tempo molto lontano, in società ancora *in fieri*, per esorcizzare paure ancestrali (ad esempio, quella del ratto dei bambini, soprattutto se appartenenti al rango principesco) o inquietudini irrazionali. Uno studio recente e interessante sui materiali appartenenti al folclore fiabesco a cui Shakespeare attinge per comporre alcune delle sue opere, tra cui il *Cymbeline*, è il saggio di Charlotte Artese *Shakespeare's Folktale Sources*, London, University of Delaware Press, 2015. Il capitolo dedicato al *Cymbeline* è alle pp. 173-210.

²²⁵ Andrew Hiscock, "Pericles, Prince of Tyre and the appetite for narrative", in Andrew J. Power, Rory Loughnane (a cura di), *Late Shakespeare, 1608-1613*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013, p. 35.

allargandosi ad un più ampio ventaglio di significazioni emotive e culturali. La stessa cosa vale, ed è anzi potenziata drammaturgicamente, nel *Cymbeline*, in cui la celebrazione finale della ricostruzione del lignaggio amputato e disperso fa da contraltare alla messa in discussione della legittimazione culturale della paternità come espressione di autoritarismo e di repressione. In *Cymbeline* è enfatizzato il recupero dell'unità familiare: se in *Pericles*, il re e la regina non mettono al mondo un figlio maschio spostando, così, sull'asse femminile la continuità dinastica, in *Cymbeline* i due maschietti del re rapiti per vendetta nei loro primi anni di vita vengono ritrovati e Innogen, da unica erede, si scopre declassata sulla linea ereditaria a favore dei fratelli che recuperano, insieme alla loro identità di rango, anche la priorità di successione sulla sorella. Come già ricordato, i due figli maschi di Cymbeline erano stati sottratti al padre quando avevano tre e due anni da Belarius che li aveva poi cresciuti lontani dall'ambiente di corte, nel contesto pastorale e isolato delle aspre montagne gallesi. In questo caso, Shakespeare riprende il *setting* pastorale (il modello è quello di Longo Sofista, alla base anche, come vedremo, di *The Tempest*) e lo innesta in una struttura testuale evidentemente composita e inclusiva. Quando Innogen, nelle vesti di Fidele, giunge in Galles e s'imbatte in questi due ragazzi che ancora non sa essere i fratelli perduti, tra loro tre si crea una reciproca fascinazione, che assume caratteri indefiniti tra un senso generico di prossimità e un'attrazione espressa in termini quasi sessuali. Guiderius si lascia andare ad una confessione: «Were you a woman, youth, / I should woo hard but be your groom in honesty/ Ay, bid for you as I'd buy» (3.6.66-68); mentre Arviragus, più avanti, manifesta la meraviglia di sentirsi legato ad uno sconosciuto e di preferirlo a colui che sa essere suo padre, assecondando un vero e proprio richiamo del sangue: «I know not why / I love this youth, and I have heard you say/ Love's reason's without reason. The bier at door/ And a demand who is't shall die, I'd say/ 'My father, not this youth'» (4.2.20-23). La stessa Innogen è molto esplicita nel rivelare il desiderio di stringere con i due un rapporto di 'cameratismo' che sia, oltretutto, paritario e non squalificato dalla sua condizione femminile: «I'd *change* my sex to be *companion* with them» (3.6.85). Quando, alla fine, Cymbeline ritrova tutti e tre i suoi figli, creduti perduti per sempre e invece vivi, come Pericles utilizza un'immagine che riconduce all'inversione dei ruoli, a un decentramento e a una conversione della priorità paterna sulle altre figure familiari: «O,

what am I,/ A mother to the birth of three?/ Ne'er mother/ Rejoice deliverance more» (5.4.367-369). Se Pericles era divenuto figlio rigenerato dalla propria figlia, Cymbeline è ora, invece, una madre che partorisce una seconda volta i propri bambini, gioendo del suo parto multiplo. Ritrovare il lignaggio che si era perduto e riportarlo alla luce è l'approdo del dramma che, però, concettualmente, ribalta la visione assunta in partenza del ruolo e dello *status* culturale del paterno. Se è evidente che, tanto il *Pericles* quanto il *Cymbeline*, ricevano e drammatizzino il conflitto tra *nature* e *nurture* (conflitto tra l'altro implicito a tutta la tradizione non solo narrativa, ma letteraria greca), trasfigurando sulla scena una frattura sociale tra generazione e accudimento, nondimeno la drammaturgia shakespeariana sembra accogliere in entrambi i casi un imperativo di sintesi tra i due estremi della polarità. Se, nel *Pericles*, un'ombra scura attraversa il tema della genitorialità vicaria (Dionyza, la madre 'adottiva', assolda un suo dipendente per uccidere Marina, bambina accudita per anni, ma mai amata), in *Cymbeline*, Belarius, un tempo vassallo del re invelenito per esser stato a torto accusato di tradimento, è una figura ben più ambigua. Ha amorevolmente accudito i figli di Cymbeline e, quando uno dei due, rischia la condanna a morte per aver ucciso Cloten, non esita a intervenire per salvarlo, rivelando al re che si sta scagliando contro quel suo stesso figlio che ha così a lungo, ed erroneamente, creduto morto. Eppure, di fronte alla reazione scettica e quasi contrariata del re, lo invita con insolenza a calmarsi e gli chiede la restituzione del denaro speso nella cura dei suoi figli durante tutti quegli anni in cui se ne era occupato al suo posto (5.5.320-321): l'ossessione per i soldi e la tendenza a 'monetizzare' i rapporti, ad attribuirgli un valore economico è, del resto, una delle due marche semantiche – l'altra è quella della segregazione – più sottolineate dell'intero dramma. Belarius è, dunque, sì, in un confronto diretto con Dionyza, l'esempio di un'interpretazione benevola del ruolo del *foster parent* e il suo personaggio è anche strumentale all'agnizione che restituisce a Cymbeline la verità sulla sorte dei suoi figli ma altresì la sua funzione di surrogato è destinata a essere ideologicamente perdente rispetto alla superiorità della genitorialità biologica. Il suo progetto educativo fondato sullo sradicamento e sull'iper-protezione fallisce di fronte all'urgenza di sperimentare la vita,

di subirla e non solo pensarla come entità astratta ed estranea²²⁶. L'innaturalità della condizione di coercizione e cattività in cui sono stati cresciuti Guiderius ed Arviragus (riflesso dell'innaturalità della loro condizione di figli separati dal padre biologico) assume un carattere di paradossalità se pensiamo che sono stati, in realtà, allevati tra la natura, in un 'paradiso' boschivo e riparato dalle atrocità della guerra e dalle ipocrisie della corte, da ogni genere di angoscia militare e di urbana sofisticazione. Come in *The Tempest*, di cui seguirà una trattazione approfondita, anche in *Cymbeline* la dimensione pastorale, con il suo corollario di simboli, è ideologicamente sconfitta. Guiderius, nonostante sia stato cresciuto in un idillio pastorale, definisce questo nido asfissiante come una «cell of ignorance» e, ancora, «a prison»: il linguaggio che afferisce a un immaginario punitivo, se non addirittura carcerario, è proprio di tutto il *Cymbeline*, in cui i riferimenti alla 'gabbia' rappresentano un vero e proprio *leit motiv* stilistico, in un rapporto di stringente coerenza con *The Winter's Tale* e con *The Tempest*. Non sarà superfluo notare che l'esperienza della prigionia da parte dei protagonisti sia una costante del romanzo greco: l'umiliazione di perdere la libertà è funzionale alla costruzione identitaria che passa anche, dunque, attraverso la peggior forma di degradazione immaginabile. In *Cymbeline* l'esperienza della prigionia è un'esperienza in primo luogo mentale, un'oppressione spirituale che riverbera nel linguaggio.

GUIDERIUS

Out of your proof you speak: we poor unfledged
 Have never winged from view o'th' nest, nor know not
 What air's from home. Haply this life is best,
 If quiet life be best, sweeter to you
 That have a sharper known, well corresponding
 With your stiff age. But unto us it is
 A *cell of ignorance*, travelling abed,
 A *prison* for a debtor that not dares
 To stride a limit. (3.3.27-34)

²²⁶ L'illusione di mantenersi al riparo dalla morte 'congelando' la vita, è splendidamente espressa da Posthumus quando osserva che la morte è uno strano mostro che si pensa di trovare in guerra e, invece, si nasconde nelle coppe di vino fresco, nei letti morbidi, nelle parole più dolci: «Could not find death where I did hear him groan, / Nor feel him where he struck. Being an ugly monster, / 'Tis strange he hides him in fresh cups, soft beds, / Sweet words, or hath more ministers than we / That draw his knives i'th' war» (5.3.69-73).

Arvigarius si chiede che materiale da racconto avranno lui e il fratello una volta divenuti vecchi, se lo spazio della loro esistenza continua a essere così angusto. Anche in questo caso, come già nel *Pericles*, in Shakespeare sembra implicita una coincidenza tra tempo della vita e tempo del racconto: la frustrazione del personaggio shakespeariano è dettata dalla sua difficoltà a concepire circolarmente il tempo, dall'impossibilità di adottare una visione compiuta dell'esistenza, di una compiutezza, però, di qualità immanente e non trascendente, 'esistenzialista' e non proiettata nell'altrove indistinto dell'eternità. Vivere per avere qualcosa da raccontare, per avere un vissuto, per fare di un infinito presente un passato conchiuso e ripetibile attraverso l'esercizio dello *storytelling*, il piacere di narrare dopo aver sperimentato. La narrazione, come operazione di mediazione, serve a dare senso, a conferire un significato all'esistere che, fintanto che è solo agito, non esiste: per esistere, deve poter essere interpretato e strutturato. La narrazione diegetica (dunque monofonica, meditativa ed ermeneutica) non è solo una modalità teatrale che affianca l'azione drammatico-mimetica, è anche un valore esistenziale, un ideale a cui, nel vivere, si tende.

ARVIGARIUS

What should we speak of
 When we are old as you? When we shall hear
 The rain and wind beat dar December, how
 In this our pinching cave shall we discourse
 The freezing hours away? *We have seen nothing.*
 We are beastly: subtle as the fox for prey,
 Like warlike as the wolf for what we eat.
 Our valour is to chase what flies; our cage
 We make a choir, as doth the prisoned bird,
 And sing our bondage freely. (3.3.35-44)

Di fronte all'imbarazzo di non aver ancora visto nulla della vita, Arviragus non conosce rassegnazione. Il lessico scelto concretizza l'apparente contraddizione di essere nel contempo selvaggio e schiavo, mai addomesticato ed eppure sempre in gabbia, confinato in una paradossale prigione da eccesso di libertà. Il sangue principesco che scorre nelle vene di Guiderius e Arviragus li richiama alla loro posizione all'interno della società, alla loro estrazione aristocratica: tra natura e cultura non vi è distinzione, ma la natura porta in sé le tracce della civiltà che persistono nella trasmissione ereditaria (eppure per Cloten questo principio non vale; non

è, quindi, di certo, un automatismo). Cymbeline che ha sperimentato l'errore e la cecità morale è pronto a ritrovare i propri figli solo dopo aver integrato all'azione il pensiero, all'istinto il perdono, alla paternità formale la paternità reale. Allo stesso modo, Innogen e Posthumus possono ritrovarsi solo una volta disinnescata la virtualità che incombeva sul loro sentimento ed escludeva dal legame la conoscenza reciproca e l'esperienza. L'approdo finale del dramma è la sintesi: se il *King Lear* portava in scena la tragedia della disunione, l'ineluttabilità del precipizio di fronte all'amore genitoriale e filiale mercificato e reso oggetto di competizione, il *Pericles* si misura con il problema della frammentazione eliminando la biforcazione ereditaria e condensando l'attenzione sul solo rapporto tra un padre e una figlia che resta unica, mentre il *Cymbeline* inclina per l'unificazione familiare che appiana le differenze e storna il fantasma della contesa affettiva.

La studiosa Janet Adelman sembra reiterare il giudizio critico che vede nel *Cymbeline* un'opera strutturalmente incoerente e priva di centro e ne riconosce le cause nell'inadeguatezza del personaggio di Cymbeline, in quanto esempio di mascolinità deprivata perché non emancipata dalla personalità della moglie: «*Cymbeline* is conspicuously without a centre; and its centrelessness seems to me related in ways not merely structural to the absence of Cymbeline himself as a compelling male figure»²²⁷. Quando il re ritrova infine tutti i suoi figli ed esprime la sua gioia utilizzando l'immagine metaforica di una madre che partorisce tutti insieme tre bambini, la Adelman ritiene che ciò esprima una fantasia 'partenogenetica': «The parthenogenesis fantasy is central to the *Cymbeline* plot because it so perfectly answers the needs of that plot. The *Cymbeline* plot takes as its psychological starting point Cymbeline's failure of authority and his need to separate himself from the woman he trusts over-much»²²⁸. Nella stessa misura in cui Cloten, come Coriolanus, è fagocitato dalla figura materna da cui non riesce a separarsi, Cymbeline non è in grado di scorporarsi, non solo materialmente, ma soprattutto intellettualmente, dalla moglie. In quest'ottica, la fantasia partenogenetica di cui scrive la Adelman darebbe voce a un desiderio di eliminazione del materno: in questa sede va

²²⁷ Janet Adelman, *Suffocating Mothers: Fantasies of Maternal Origin in Shakespeare's Plays, from Hamlet to the Tempest*, op. cit., p. 200. Si legga l'intero contributo alle pp.193-245.

²²⁸ *Ibidem*, p. 202.

tuttavia smorzato il rigore della lettura aggiungendo che la rimozione a cui giunge il dramma è quella di un materno deviato che ‘cannibalizza’ le identità dei figli. Shakespeare, nel *Cymbeline*, piuttosto, porta sulla scena la tensione verso il superamento di una concezione totalitaria tanto del materno quanto del paterno sostituendovi l’auspicio di una genitorialità che non opprime e, piuttosto, sintetizza, anziché assimilare, le differenze. La dialettica tra frammentazione e ricomposizione dei frammenti in una sintesi agisce per rifrazione sui due livelli del dramma, quello formale e quello, per così dire, tematico: il *Cymbeline* unifica sulla scena, attraverso la *performance* drammatica, la molteplicità delle sue ispirazioni e dei suoi debiti letterari, oltre al coacervo di *plot* e *subplot* e di intenzioni ora comiche ora tragiche ora miste, mentre aspira concettualmente non all’omogeneizzazione di quel che appare diviso e distinto, ma all’accordo di ciò che è e resta eterogeneo. Il *Cymbeline* appare, così, come la più potente celebrazione mai espressa dal teatro shakespeariano della diversità e delle sue infinite possibilità di armonizzazione e di inclusione.

3. Tra denaro e prigionia: coerenza semantica e ‘militanza’ anti-totalitaria

Roger Warren, nell’introduzione all’edizione Oxford del *Cymbeline*, scrive che Shakespeare, come il poeta latino Ovidio, adotta una tecnica mirata a ottenere, attraverso l’isolamento dei momenti individuali, un *climax* emotivo.

*Ovid, of course, has to achieve this effect by the language alone; Shakespeare does so by combination of language and theatrical sophistication to create a self-sufficient dramatic universe. He draws upon very different sources [...] to bring together at least three different worlds which seem at first to have very little in common: Roman Britain, medieval-to-Renaissance Italy, and the Jacobean England in which he is writing. The result is a mythical world which is at once remote and recognizable*²²⁹.

L’aspetto interessante dell’osservazione citata è la concezione che vi è presupposta, l’idea, cioè, che il *Cymbeline* sia un’opera costituita da tante parti distinte che devono essere tenute insieme da un collante. Questo collante è, per Shakespeare, la combinazione di dispositivi non

²²⁹ Roger Warren, “Introduction”, op. cit., p. 26.

solo teatrali, ma soprattutto linguistici. Il pregiudizio di dramma disorganico e slegato, come ricordato, insegue il *Cymbeline* da sempre, ma è appunto l'unità delle cellule semantiche che lo costituiscono a garantirgli una coesione che altrimenti mancherebbe. Quando i due gentiluomini ai quali Shakespeare affida l'introduzione discutono tra loro dell'esilio a cui è stato costretto Posthumus a causa del rapporto con la principessa Innogen, osservano come il prezzo che quest'ultima stia pagando sia la misura di quanto lo stimi e lo ritenga degno: il fatto di aver rinunciato alla sua posizione a corte e di aver sfidato il padre concretizza il valore 'di mercato' di lui (1.1.50-54). Il sacrificio astratto di Innogen viene quantificato, oggettivato: nello stesso modo, Miranda, in *The Tempest*, accrescerebbe il proprio valore di mercato sacrificando l'immediata 'consumazione' dell'amore per Ferdinand. Ancora più interessante è il modo in cui Shakespeare tratta dal punto di vista linguistico il momento dell'addio tra i due sposi che coincide, tra l'altro, con lo scambio reciproco di monili come pegni di amore e di fedeltà vicendevoli. Posthumus confessa il suo complesso d'inferiorità nei confronti della moglie che lo supera tanto nella gerarchia sociale quanto nella generosità del dono: «As I my poor self did *exchange* for you / To your infinite *loss*, so in our trifles/ I still *win* of you» (1.1.120-122). «Exchange» è un preciso riferimento allo scambio commerciale; «loss», nel senso di "perdita" rappresenta in questo contesto la perdita finanziaria; «win», inteso come "ottenere vantaggio" afferisce ugualmente alla sfera economica. Shakespeare, attraverso le scelte linguistiche dipendenti da uno stesso spettro semantico, restituisce fin da subito al suo pubblico l'immagine di un matrimonio costruito su basi traballanti e ossessionato della sua stessa asimmetria e dello squilibrio sociale per il quale solo una delle parti si trova nella condizione di ricevere un vantaggio. Lo stato della relazione risente ancora di una visione medievale e astratta dell'amore, cavalleresca nell'idea stessa che il sentimento debba essere codificato come un rituale di venerazione e come un servizio, però, allo stesso tempo, l'orizzonte sociale è già pre-capitalistico, è già borghese: per esprimere il concetto di scambio i contorni si fanno meno spirituali e sfumati, ma anzi coincidono con la monetizzazione di ciò che è astratto. Innogen, in prima persona, sembra aver interiorizzato una mentalità propriamente 'finanziaria' quando spiega al padre che il costo emotivo e materiale del matrimonio (l'esilio del marito) sorpassa il prezzo che Posthumus ha pagato per lei e, dunque, il suo stesso

centro del *Cymbeline* è presentato in termini competitivi (1.6.78-81). Nel tentativo di screditare il marito agli occhi di Innogen, Iachimo la provoca dicendole che Posthumus ripaga la sua fedeltà e la sua astensione da piaceri sessuali illeciti concedendosi i lussi (e le lussurie) più sfrenati e tutto ciò a sue spese («upon your purse», 1.6.134): è evidente che l'italiano stia cercando di mettere il suo rivale nella scommessa in cattiva luce, ma il fatto che rimarchi la dipendenza economica di lui è un fatto significativo e ribadisce, da una parte, l'ossessione pervasiva per il denaro del dramma e, dall'altra, il motivo dello squilibrio di coppia. Il *plot* coniugale del *Cymbeline* evolve in questo senso, in un processo che parte dallo scompenso iniziale per approdare alla simmetrizzazione tra le due parti coinvolte nel 'contratto' matrimoniale. Iachimo, nel mostrare a Posthumus, il bracciale sottratto alla moglie, brandito come prova inconfutabile della sua caduta, accompagna il gesto con parole che ancora, ossessivamente, afferiscono alla sfera del denaro.

IACHIMO

Sir, I thank her, that.
 She stripped it from her arm. I see her yet.
 Her pretty action did *outsell* her gift, She gave it me,
 And she said *prized* it once. (2.4.100-104)

Lo stesso Posthumus, persuaso della colpa di Innogen e, per questo, furioso, esprime la propria delusione rivelando una mentalità permeata a un livello molto profondo dalla logica della monetizzazione: «the cognizance of her incontinency/ Is this: she hath *bought* the name of whore thus *dearly*» (2.4.127-128). Il prezzo con cui Innogen ha pagato il proprio nome di "sgualdrina" è molto caro; questo prezzo è l'anello di diamanti che ha ereditato dalla madre e dato in pegno al marito, e il prezzo è altissimo per una duplice ragione, per il suo valore effettivo, per così dire economico, e, allo stesso tempo, per il suo valore affettivo. Un oggetto diviene sineddoche per l'intera persona di Innogen in un'equazione di grande efficacia nell'evo-care la perversione di identificare la persona con il 'capitale'. Questi luoghi del dramma citati bastino per esemplificare, da una parte, il preciso disegno drammaturgico di omogeneizzazione e di accentazione semantica della dinamica predatoria da parte del mercato e dei suoi specifici linguaggi nei confronti dei concetti astratti e di sentimenti impalpabili; dall'altra,

l'intuizione di concepire in termini 'capitalistici' la crisi coniugale, utilizzando un impianto di immagini e metafore che riconducono al trauma non ricomposto dello squilibrio economico e all'incapacità di emancipare l'amore dalla stima sociale due delle sue principali cause²³¹. La stessa regina, in un *aside*, dissimula dietro un linguaggio compenetrato da un immaginario economico, l'ambiguità del suo rapporto coniugale con Cymbeline: «I never do him wrong / But he does *buy* my injuries to be friends, / *Pays dear* for my offences» (1.1.105-107). Cymbeline paga caro le offese che gli riserva sua moglie, ma in questo tributo dovutole sembra essere implicato un compiacimento del marito, un suo piacere masochistico o forse solo ottuso²³². Leo Salinger osserva che Shakespeare «changes the wager story as he found it in the *Decameron* and *Frederyke*, removing the mercantile setting and altering the wife's adventures, he brings it much nearer to the old romance»²³³: in realtà, pur estirpando dalla fonte l'ambientazione 'borghese' che le è propria e sostituendola con il contesto aristocratico, il sostrato mercantile non viene neutralizzato, ma si trasferisce nel linguaggio e diviene occasione per un tragheamento semantico. Clara Mucci ricostruisce la Londra in cui Shakespeare opera, una città interessata da una crescita vorticoso e da uno scenario pre-capitalistico in cui l'ossessione per la purezza del rango è ancor più esacerbata a seguito dell'ascesa, divenuta inarrestabile, di certi mercanti 'corsari' che cercano di insediare, spesso riuscendoci, il primato aristocratico: il *subgenre* drammatico della *city-comedy*, ad esempio, recepisce, satirizzandolo, la spaccatura civile interna alla città di Londra, figurativamente stratonata tra nobili in possesso di un titolo, ma privi di disponibilità economica, e *parvenu* ricchissimi e ambiziosi, affamati di promo-

²³¹ Vi sono altri esempi dell'uso di un linguaggio semanticamente afferente alla sfera della mercatura: ad es. in 1.4.129-132, Iachimo esprime tutto il proprio risentimento misogino attraverso l'immagine di una merce (la carne delle donne) che, pur pagata a carissimo prezzo, non è comunque immune dalla degenerazione: «If you buy ladies' flesh at a milion a dram, you cannot preserve it from tainting». L'ossessione per il denaro non è prerogativa del solo Iachimo e, in modo riflesso, di Posthumus e Innogen. Anche Cloten sembra aver interiorizzato il *cliché* dell'onnipotenza del denaro: «'Tis gold/ Which buys admittance – oft it doth – yea, and makes/ Diana's rangers false themselves, yield up/ Their deer to th' stand o'th' stealer; and 'tis gold/ Which makes the true man killed and saves the thief,/ Nay, sometime hangs both thief and true man. What/ Can it not do and undo?» (2.3.65-71).

²³² Scrive A. A. Stephenson, in "The Significance of Cymbeline", in *Scrutiny*, 10, 1942, p. 333, a tal proposito: «This quotation suggests, perhaps, that the whole complicated price-imagery is an elaborate extension of the familiar ambiguity of 'dear'». Si legga tutto il contributo alle pp. 329–333.

²³³ Leo Salinger, *Shakespeare and the Traditions of Comedy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1976, p. 57.

zione sociale²³⁴. Benché il *Cymbeline* appaia vistosamente proiettato nell'orizzonte del mito e del *folktale*, in realtà, ingloba, nella sua doppiezza costitutiva, anche l'ansia nei confronti di un assetto sociale che si fa progressivamente sempre più mobile e sfumato, e diviene di conseguenza sempre più resistente alle briglie di classe. A Cloten, il *villain* del dramma, Shakespeare affida una violenta sferzata apparentemente rivolta verso il rivale in amore Posthumus ma, in verità, scagliata contro ciò che Posthumus rappresenta, la minaccia della contaminazione sociale, dell'imbastardimento delle classi.

CLOTEN	You sin against Obedience, which you owe your father. For The contract you pretend with that base wretch, One bred of alms and fostered with cold dishes, With scraps o'th' court, it is no contract, none; And though it be allowed in meaner parties – Yet who than he more mean? –to knit their souls, On whom there is no more dependency But brats and beggary, in <i>self-figure knot</i> ²³⁵ , Yet you are curbed from that enlargement by The consequence o'th' crown, and must not foil The precious note of it with a base slave, A hilding for a livery, a squire's cloth, A pantler –not so eminent. (2.3.112-124)
--------	--

L'estrazione sociale di Innogen, la sua condizione di erede al trono, rappresenta un elemento costrittivo, una limitazione alla sua libertà di scelta: non si sarebbe insistito così tanto sullo squilibrio di classe se questo non fosse stato legato a dinamiche ereditarie. La limitazione dell'iniziativa e del movimento cui Innogen è costretta è un'altra prerogativa del personaggio, insieme alla sua rispettabilità calunniata e alla funzione pedagogico-redentrice. La regina-matrigna, che falsamente intende consolarla, le si rivolge definendola una prigioniera a contatto con un carceriere benevolente: «You're my *prisoner*, but / Your *jailer* shall deliver you the keys / That *lock up* you *restraint*» (1.1.73-75). Posthumus, al momento dello scambio dei doni prima dell'addio, le chiude al polso un braccialetto: «It is a *manacle* of love, I'll place it / Upon the fairest *prisoner*» (1.1.123-124). L'espressione è naturalmente retorica, ma contribui-

²³⁴ Clara Mucci, *Il teatro delle streghe*, op.cit., pp. 17-18.

²³⁵ Il termine fa riferimento a un matrimonio celebrato senza il consenso dei genitori o la benedizione della Chiesa, ma solo per il desiderio dei due contraenti.

sce alla definizione di Innogen come un oggetto dal valore quantificabile, che dà lustro alla reputazione del marito e che quest'ultimo deve pertanto sigillare. Come osserva Valerie Wayne, il termine denota la volontà di Posthumus di 'contenere' la sessualità della moglie. Se l'anello, in quanto regalo che Innogen ha ricevuto dalla madre, rappresenta il dono non solo di un affetto, ma anche di un lignaggio, il braccialetto aggiunge, alla significazione sociale, anche il desiderio malcelato del marito di imporre una restrizione alla moglie: «both the manacle as a sign of Innogen's enclaved sexuality and the ring as a confirmation of her maternal lineage has become contaminated through this final exchange, because both confirm and "purchase" women's illicit circulation»²³⁶. Quando, alla fine del dramma, Innogen, grazie all'agnizione propiziata da Belarius, scopre che quei ragazzi conosciuti in Galles sono i suoi fratelli perduti nell'infanzia, Cymbeline si sente in dovere di consolarla per aver perduto il regno che ora, in presenza di un erede maschio, non spetta più a lei. Innogen risponde al padre che si ha perduto il regno ma, al suo posto, ha guadagnato due mondi (5.4.375): l'immagine, oltre a essere di grande bellezza, sembra comunicare non solo un sollievo, ma anche una liberazione, un'apertura sempre procrastinata e mai conclusa, che ora ha la possibilità di compiersi. Innogen guadagna due fratelli che sono come due mondi inesplorati e vastissimi e, insieme, guadagna uno spazio che prima le era negato, soffocata dal rango e dalla strumentalizzazione cui tanto il padre quanto il marito l'hanno sottoposta. È allora la vita, e non la morte, l'unico regno di libertà possibile, e non c'è mistica che possa elevare il nulla a luogo di sollievo e liberazione. La schiavitù è, quasi 'senecamente', una realtà solo mentale: la sua proiezione sociale è soltanto un'illusione, un edificio da demolire. Le catene sono i lacci intangibili che costringono la coscienza alla contemplazione della sua colpa. L'unico strumento di libertà è il pentimento, l'interiorizzazione della responsabilità dell'errore commesso e i ceppi alle caviglie sono accessori di una redenzione che non può compiersi se non all'interno del proprio spazio morale, come osserva Posthumus in un'intima resa dei conti con se stesso.

POSTHUMUS

Most welcome *bondage*; for thou art a way,

²³⁶ Valerie Wayne, "The woman's parts of *Cymbeline*", in Jonathan Gil Harris – Natasha Kord (a cura di), *Staged Properties in Early Modern English Drama*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, p. 295.

I think, to *liberty*.
 [...] My *conscience*, thou art *fettered*
 More than my *shanks* and *wrists*²³⁷: you good gods, give me
 The *penitent instrument* that bolt,
 Than *free* for ever. Is't enough I am sorry?
 So children temporal fathers do appease;
 Gods are more full of mercy. Must I *repent*,
 I cannot do it better than in gyves,
 Desir'd more than *constrain'd*: to satisfy,
 If of my freedom 'tis the main part, take
 No stricker render of me than my all.
 [...]
 For Innogen's *dear* life take mine, and though
 'Tis not so *dear*, yet 'tis a life; you *coined* it.
 'Tween man and man they weigh not every *stamp*;
 Though light, take pieces for the figure's sake;
 You rather mine, being yours. And so, great powers,
 If you will make this *audit*, take this life,
 And cancel these *cold bonds*. (5.4.3-28)

La sovrapposizione del lessico monetario alla semantica della prigionia si condensa nelle ultime due parole laddove «cold bonds» sdoppia i piani di riferimento e assume simultaneamente il significato di contratti finanziari vincolati e di catene metalliche. La fama di dramma pasticciato e confuso che insegue il *Cymbeline* è smentita, allora, dal suo stesso, lucidissimo progetto linguistico. Attraverso l'assimilazione di contabilità e costrizione, monetizzazione e cattività, Shakespeare denuncia l'assurdità di una costruzione culturale che, nell'ossessione di quantificare e di competere, condanna l'umanità a un fondo arido e immobile. Solo nella comprensione dei moventi, nell'interiorizzazione dei dati esterni e delle convenzioni sociali, in un loro accoglimento sorretto da un significato e da una profondità di visione, è data agli uomini un'occasione di libertà.

4. Letteratura della calunnia: *cycle de la gageure* e ossessione per la fedeltà femminile

Nel primo paragrafo, dedicato allo spessore intertestuale del *Cymbeline*, si è deliberatamente omessa una considerazione sui rapporti tra le due fonti principali per il *plot* della scommessa (Boccaccio e *Frederyke of Jennen*) e la tradizione letteraria, risalente ad un sostrato folclorico precedente ben più ampio, nota come *cycle de la gageure*, un ciclo di *romances*

²³⁷ La coscienza incatena l'uomo alla sua colpa più di quanto non facciano le manette ai polsi e i ceppi alle caviglie. *Shanks* e *wrists* indicano le parti del corpo in cui un prigioniero reca le proprie catene.

europei medievali, di cui sono state riconosciute una quarantina di esemplari, imparentati con il genere avventuroso-cavalleresco, anche se spesso dislocato in ambiente mercantile, con al suo centro la vicenda della scommessa tra due uomini sulla castità di una donna, la moglie di uno dei due, su cui l'altro getta l'ombra dell'adulterio. In verità, Gaston Paris, lo studioso francese che per primo, a inizio Novecento, ha classificato e sistematizzato il fenomeno, individua numerose varianti, riconducibili a più sottogruppi: in generale, il nucleo fondamentale del racconto, il nocciolo comune a tutte le ramificazioni, è la contrapposizione fra due uomini, di cui uno si fa garante della virtù di una donna (una moglie, una promessa sposa, una sorella), mentre l'altro confida di poterla insediare. Il 'seduttore' adduce una prova apparentemente inconfutabile per dimostrare di essere riuscito nel suo intento: in alcuni casi, mostra una parte del corpo della donna, estorta in seguito a una mutilazione, come prova della conquista. In realtà, la giovane oggetto d'attenzioni riesce sempre a sottrarsi al tentativo di seduzione facendosi sostituire da una serva: nel momento in cui il seduttore mostra la parte del corpo tagliata, la giovane lo smentisce rivelandosi integra. Secondo il comparatista francese, questa ossatura narrativa rappresenterebbe la forma primitiva, di cui il tropo del segno somatico identificativo addotto a prova della conquista sessuale avvenuta (un neo, una macchia, una qualche peculiarità cutanea) rappresenta una variante, un'elaborazione secondaria. *Cymbeline*, secondo Gaston Paris, è «l'une des formes les moins primitives et le moins pures» del modello che fa capo a questa tradizione letteraria medievale, poiché presenta numerosi elementi di sofisticazione e devia rispetto al nucleo originario del modello in numerosi segmenti. Anche Paris non manca di notare la qualità di *monstre* letterario del *Cymbeline* e la sua ponderosa stratificazione: «*Cymbeline* est une des dernières productions de Shakespeare: c'est aussi a coup sûr une des plus étranges et des plus "monstrueuses"»²³⁸. In ogni caso, se Shakespeare ricava il *plot* dalla scommessa da Boccaccio, nei punti in cui diverge dalla fonte è possibile che abbia attinto da un'altra sorgente riconducibile allo stesso filone, magari precedente, in un'operazione singolare di montaggio di dispositivi letterari diversi, scombinati e ricombinati, rimastati e variati, per produrre, infine, un congegno rinnovato e drammaticamente efficace che

²³⁸ Gaston Paris, "Le cycle de la «Gageure»", in *Romania*, 32, n. 128, 1903, p. 481 e p. 551.

conferisce una nuova colorazione semantica al nucleo primitivo²³⁹. Valerie Wayne tributa particolare attenzione al *romance* gallese *Hanes Taliesin*, comprendente anch'esso un *wager plot*, di cui individua il parallelo con il *Cymbeline* relativamente a due personaggi molto vicini nella caratterizzazione alla regina e al figlio Cloten²⁴⁰. Quel che del suo contributo più interessa è l'iscrizione del *cycle de la gageure* all'interno di una ben più ampia letteratura della calunnia, trasfigurazione in termini narrativi dell'ossessione antropologica del maschio – come costrutto sociale – per la virtù femminile²⁴¹. La calunnia di natura sessuale rivolta alle donne rappresentava, al tempo in cui Shakespeare concepì il *Cymbeline*, una piaga civile, una ferita aperta che spaccava letteralmente a metà il tessuto della società, contrapponendo accusatori e difensori, in un clima estremamente conflittuale da vera e propria guerra dei sessi: lo stesso destino toccò anche alla figlia primogenita di Shakespeare, Susanna, accusata nel 1613 di avere avuto un *affair* illecito con un uomo da cui avrebbe contratto anche una malattia venerea. La composizione del *Cymbeline* è, come ricordato, precedente al processo in cui rimase coinvolta la figlia di Shakespeare e, dunque, non vi è alcuna relazione ipotizzabile tra i due eventi; ciò nonostante, il fatto esemplifica come la condotta sessuale delle donne fosse al centro dell'attenzione collettiva e come qualsiasi donna fosse suscettibile di scrutinio e di condanna sommaria dalla matrice paternalistica. Nell'introduzione all'edizione Arden da lei curata, Valerie Wayne ricorda come, durante il regno di Enrico VIII, la vulnerabilità femminile a insinuazioni o accuse manifeste fosse particolarmente acuta: lo stesso monarca fece notoriamente giustiziare due delle sue mogli perché credute adultere. Il fatto che al trono fosse, poi, salita Elisabetta,

²³⁹ Tra gli elementi più importanti in cui Shakespeare differisce rispetto a Boccaccio, ricordiamo l'assenza di complici nell'operazione di seduzione (Iachimo agisce da solo); la trasformazione del segno distintivo di Innogen in una figura floreale (il neo circondato da alcune macchiette somiglia al capolino di una margherita con la sua corolla di petali); la funzione salvifica del servitore che non solo non adempie al suo compito mortifero, ma suggerisce all'eroina di travestirsi da uomo e scappare; l'inserimento della vicenda in un contesto di guerra.

²⁴⁰ Valerie Wayne, "Romancing the Wager. *Cymbeline's* Intertexts", in *Staging Early Modern Romance*, a cura di Valerie Wayne e Mary Ellen Lamb, London, Routledge, 2009, pp. 163-180.

²⁴¹ In suo articolo del 1983 Robert Yongue Turner lamentava come la critica avesse fino ad allora sorvolato sul fatto che il centro morale del *Cymbeline* fosse la vicenda di un'eroina calunniata e che questo tema fosse nondimeno condiviso da numerosi altri drammi al *Cymbeline* contemporanei, e, dunque, particolarmente significativo per comprendere la storia del teatro proto-giacomiano inglese di intenzione prevalentemente tragicomica. Si legga tutto il contributo dello studioso, dal titolo Slander in "*Cymbeline* and Other Jacobean Tragicomedies" (Robert Turner, "Slander in *Cymbeline* and Other Jacobean Tragicomedies", in *English Literary Renaissance*, 13, 2, pp. 182-202).

figlia di Anna Bolena, dovette essere percepito come un pubblico riconoscimento postumo dell'innocenza della madre e dell'ingiustizia della sua condanna sommaria. La calunnia s'inscrive, quindi, non solo all'interno di un clima sociale in cui la discussione sulle responsabilità femminili era particolarmente viva, ma anche all'interno di una riflessione storiografica sul ruolo assunto dalla calunnia all'interno della parabola della monarchia inglese²⁴². *Le Etiopiche* di Eliodoro nella traduzione di Underdowne, come trattato nel primo capitolo, ottennero grande successo anche per la loro permeabilità alla strumentalizzazione politica: Giacomo I ne fu omaggiato prima di diventare re²⁴³ e il testo, in certa misura, fu una lettura da cui gli uomini politici potevano trarre insegnamenti e modelli, soprattutto per le qualità di assennatezza e di clemenza di cui il personaggio di Idaspe, padre naturale della protagonista, alla fine del racconto dà prova, facendosi paradigma di buon governatore. Vi è, però, un altro aspetto da considerare di quello che, come visto, pur non essendo una fonte in senso proprio, rappresenta un modello latente alle spalle del *Cymbeline*: se il romanzo greco si struttura per convenzione attraverso la costante della prova della fedeltà a cui tanto il personaggio maschile quanto quello femminile sono sottoposti, nel romanzo eliodoreo la protagonista femminile è, già in origine, frutto di una nascita irregolare su cui incombe il sospetto di adulterio e dunque non solo potenziale agente di tradimento, ma anche possibile 'prodotto' dello stesso. Come ricordato più volte, Cariclea è stata esposta perché nata con la pelle bianca: la madre, la regina etiope Persinna, durante il concepimento, fissò lo sguardo su una rappresentazione pittorica di Andromeda, conferendo, così, alla bambina i caratteri della figlia della ninfa Cassiopea, fra cui, appunto, una cute bianchissima. I Greci credevano che un desiderio o un capriccio materno potesse imprimersi sulla pelle secondo le stesse modalità di pensiero che sono alla base delle credenze popolari sulle 'voglie' epidermiche²⁴⁴. L'abbandono di Cariclea è, dunque, un tentativo di allontanare lo spettro del dubbio sulla rispettabilità della madre, una donna di carnagione scura che genera una figlia dalla cute di porcellana. La potenza generativa delle don-

²⁴² Si legga, naturalmente, per approfondire, l'intero paragrafo "The calumny plot", alle pp. 6-16.

²⁴³ T. W. Baldwin, *William Shakspeare's Small Latine & Lesse Greeke*, op. cit., p. 535.

²⁴⁴ Sull'interferenza del desiderio e dell'immaginazione materna nel concepimento, M. D. Reeve, *Conceptions*, in *Proceedings of the Cambridge Philological Society*, 35, 1988, pp. 81-112.

ne è oggetto di discussione e di incertezza, è un ambito su cui è impossibile esercitare un pieno controllo: il romanzo eliodoreo affronta, pur lateralmente, anche questo tema che viene poi assorbito tanto dal *Cymbeline* quanto dal *Winter's Tale* e che, nell'Inghilterra del primo Seicento, rappresentava un oggetto prioritario di dibattito civile e, talvolta, di vero e proprio scontro. Inoltre, il motivo della scommessa, che Shakespeare certamente ricava da Boccaccio, un autore programmaticamente interessato al tema della repressione femminile e del doppio standard applicato ai due sessi, colpisce il drammaturgo proprio perché fertile e perché consente al drammaturgo di drammatizzare «the potential abuses of patriarchal rule and convey empathy for its victims», come scrive Roberta Krueger, aggiungendo, nello stesso luogo della sua lettura critica, che questa drammatizzazione non implica, però, alcuna condanna del sistema²⁴⁵. In realtà, il *Cymbeline* sembra comunicare, piuttosto, un'altra idea e ben più precisa. Come scrive opportunamente Helen Cooper, l'opera comunica «that misogynist views of women as sexual beings may be a worse evil than aberrant female sexuality»²⁴⁶: la costruzione culturale che soggiace alla persecuzione e repressione delle manifestazioni scomposte di sessualità è socialmente più pericolosa di questa stessa sessualità non allineata. Lo dice anche, come ricordato nel secondo capitolo, Paulina, senza possibilità di fraintendimento, in un luogo meritatamente celebre di *The Winter's Tale*: «it is an heretic that makes the fire, / not she which burns in't» (2.3.113-114). Non è eretico chi brucia nel rogo, ma chi quel rogo lo appicca: il concetto di 'eretico' o quello di 'strega' sono prodotti di una manipolazione ideologica, non ontologicamente sostanziati, ma dipendenti da un portato culturale che può e dev'essere ripensato. Il *Cymbeline* si pone in un rapporto di estrema coerenza rispetto al *Pericles* che lo precede: in entrambi i *romances*, l'eroina femminile dà una lezione all'uomo che le è, o dovrebbe esserle, affettivamente più vicino. Marina, nel *Pericles*, guida il padre nel suo processo di crescita e di pacificazione identitaria; nel *Cymbeline*, Innogen si misura non solo con il padre, smarrito, vulnerabile ed 'errante', ma anche con il proprio marito, entrambi prodotti di una cultura avviata all'obsolescenza, la cultura che tollera e talvolta legittima la prevaricazio-

²⁴⁵ Roberta Krueger, *Women Readers and the Ideology of Gender in Old French Verse Romance*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, p. 154.

²⁴⁶ Helen Cooper, *The English Romance in Time: Transforming Motifs from Geoffrey of Monmouth to the Death of Shakespeare*, Oxford, Oxford University Press, 2004, p. 292.

ne maschile sul femminile, il giudizio frettoloso e il sospetto irrazionale sull'opinione fondata e sull'evidenza conclamata. Se è vero, come scrive Jodi Mikalachki, che il «*Cymbeline* concludes with an image of an exclusively male community»²⁴⁷, e la 'mascolinità' che trionfa è anche e soprattutto una mascolinità metaforica di matrice 'storico-politica' – quella dei vigorosi Britanni che ridimensionano l'egemonia dell'effemminata, infiacchita e corrotta Roma –, è altrettanto vero che nel *romance* è intrinsecamente implicata una trasformazione a partire da uno stato iniziale che dev'essere, se non ribaltato, decompresso e coinvolto in un processo d'evoluzione. L'approdo del viaggio, nel *Cymbeline*, è anche un'idea della virilità che si è trasformata e ha integrato, anziché respinto, la lezione femminile. Helen Cooper riconosce a ragione in Shakespeare una sorta di '*feminist advocate*', l'interprete di un vero e proprio sentimento femminista *ante litteram*. Nel *Cymbeline* questa *advocacy* è una traccia evidente.

If narratives of calumniated women appeared at all old-fashioned around 1590, however, they reasserted themselves energetically over the next twenty years, and not least on the stage. Their most thoughtful practitioner, and their most thoughtful practitioner, and the author to use them most extensively, is that promoter of the 'pure and passionate' heroine, Shakespeare. The motif evidently fascinated him; it may not be coincidence that he called one of his daughters Susanna²⁴⁸. He bases five of his plays on it, plays that run the full generic gamut from comedy to tragedy but that focus centrally on romance: The Merry Wives of Windsor, Much Ado About Nothing, Othello, Cymbeline, and The Winter's Tale. The one consistent element in all these is the forcefulness with which the misguided

²⁴⁷ Jodi Mikalachki, *The legacy of Boadicea. Gender and Nation in Early Modern England*, New York, Routledge, 1998, p. 11.

²⁴⁸ La storia di Susanna è un racconto in greco del II secolo a.C. basato su un testo ebraico perduto. La parabola morale di Susanna fu poi integrata come racconto canonico nella Vulgata cattolica e ortodossa (compare nel capitolo 13 del libro di Daniele), ma considerata apocrifia dai Protestanti. Secondo il racconto biblico, Susanna era una giovane donna bellissima e virtuosa. Sposata con Joachim, era, però, solita dedicarsi ad alcune passeggiate in solitaria. Adocchiata da due vecchi giudici della comunità ebraica, che, accesi di desiderio sessuale, la concupiscono, viene da loro ricattata: se non avesse acconsentito a intrattenersi con entrambi, questi l'avrebbero pubblicamente denunciata di adulterio, testimoniando di averla colta in flagrante con un giovane amante. Grazie all'intervento di Daniele, che inizia così il proprio percorso di profeta, a Susanna viene restituita la propria libertà e, scagionata dalle accuse, può tornare dal marito. Ironicamente, Susanna Shakespeare, coniugata Hall, conobbe, come il personaggio biblico a cui deve il nome, la pubblica umiliazione di essere considerata adultera: «Susanna is just a good, rather Puritanical, biblical name. But Susanna also stands as a symbol of purity assailed by the lust of elders. In later years, when Susanna Shakespeare became Susanna Hall, wife of a respected local doctor, she repudiated a charge of adultery and saw her accuser excommunicated. In babyhood, her name was ironical: she was the product of lust, not love, and there was one lustful elder involved, Anne Hathaway» (Anthony Burgess, *Shakespeare*, London, Jonathan Cape, 1970, p. 62).

*men are condemned: it is they, and not the women, who are in the wrong. In this particular form of the antifeminist debate, Shakespeare is the chief spokesman for the defense*²⁴⁹.

A Giacomo I, pertanto, il *Cymbeline* dovette risultare congeniale in quella ricerca di sintesi e di unione a cui lo stesso monarca anelava e che nel *romance* emerge chiaramente come necessità ultima²⁵⁰ ma, nel segmento relativo alla relazione tra i generi e al posto del femminile nella società, il monarca non poteva non cogliere una distanza profonda dalla legittimazione del pregiudizio sulle donne come soggetti suscettibili di trasgressione e di devianza. Nel *Cymbeline*, come in tutti gli altri tre *romances*, sono gli uomini a essere erratici e folli, mentre le donne (matrigne a parte) restano salde e devote all'impegno di lealtà, ben riparate da ogni eccentricità uterina o demoniaca affiliazione.

5. *Cymbeline* politico: cesarismo, globalismo e imperialismo nel *romance* 'romano'

Leggere politicamente un'opera teatrale è impresa nel contempo seducente e spinosa. L'intrico di modalità teatrali, trame e ispirazioni che allo stesso tempo sorregge e comprime il *Cymbeline*, rende il dramma insieme e contraddittoriamente inespugnabile e malleabile: di fronte a un tale zibaldone di riferimenti, a una tale simultaneità di occasioni di lettura, non può essere facile rintracciare una precisa direzione 'ideologica' senza che questa venga immediatamente sconfessata da un'intuizione contraria; d'altra parte, l'armonizzazione degli opposti che il dramma persegue sul duplice livello formale e concettuale incoraggia i processi di liberalizzazione interpretativa. Scrive Heather James: «through its unstable “mingle-mangle”

²⁴⁹ Helen Cooper, *The English Romance in Time: Transforming Motifs from Geoffrey of Monmouth to the Death of Shakespeare*, op. cit., p. 292.

²⁵⁰ Sulla mitologia unionista di Re Giacomo, scrive alcune belle pagine James Shapiro: «The quest for Union, it soon became clear, could not be easily resolved, nor, since James was unwilling to relinquish it, would it go away, forcing attention to concerns that until now had been largely glossed over. The widespread relief in 1603 that royal succession had been peaceful, and the further relief that the new monarch was not only a man but also one who was married with male heirs, had masked deeper problems about what it meant in practice for a King of Scots to govern England. In hindsight, that's understandable. [...] The arrival of many Scots in James's entourage in 1603—along with rumors that they were lice-ridden and grasping—only stoked English xenophobia. It wasn't easy to forget that before 1560 England and Scotland had often been at war, and that Scotland was allied with England's sometime enemy France. And it didn't help that the English considered themselves superior to their poorer and (to their minds) backward northern neighbors» (James Shapiro, *The Year of Lear: Shakespeare in 1606*, New York, Simon and Schuster Paperbacks, 2016 [2015], p. 37).

of sources and historical periods, *Cymbeline* threatens to dissolve rather than ratify the emergent British nation along with its Jacobean political iconography»²⁵¹. La contrapposizione tra rottura e unità permea a livello metaforico l'intero dramma: il *Cymbeline* inizia con una coppia che si separa prima fisicamente e poi anche affettivamente; un padre respinge la propria figlia; una sorella cresce separata dai suoi due fratelli; a un certo punto in scena compare un corpo mutilato, privo non di un dito o di un orecchio, ma della testa. Non occorre essere fini interpreti per comprendere la volontà di una significazione metaforica affidata all'immagine, prima solo virtuale e poi anche materializzata sulla scena, di uno strappo. Ricucire quello strappo è l'obiettivo a cui l'opera tende a livello simultaneamente formale e contenutistico: *Cymbeline* è *patchwork* di tessuti letterari diversi – l'ecfrasi è anche, nel dramma, un espediente retorico e meta-drammatico ricorrente²⁵² – e la drammatizzazione della necessità di trovare una sintesi nelle differenze e un'unità nei contrari. Il messaggio politico che se ne potrebbe ricavare appare chiaro: la divisione è tragica – e indissolubilmente legata al principio di morte e di avvizzimento – laddove il suo contrario, l'unione, è condizione necessaria alla 'commedia', e, del resto, il *King Lear*, come tragedia che traghetta Shakespeare verso il *romance*, indicava chiaramente la strada, individuando l'inizio del precipizio morale in un regno diviso, un po' per gioco un po' per stravaganza, in tre parti, in ampio anticipo sulla dipartita del suo legittimo monarca. Il fatto che sia Cloten a giacere acefalo accanto a Innogen ispessisce, inoltre, le stratificazioni simboliche: il suo corpo mutilo non è solo l'allegoria incarnata della frantumazione politica, ma anche l'esplicitazione teatrale dello scollamento di cui Cloten si fa figurazione, uno scollamento tra i titoli e gli aspetti formali della nobiltà e l'essenza

²⁵¹ Heather James, *Shakespeare's Troy: drama, politics and the translation of empire*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, p. 152. Si legga tutto il capitolo dedicato dalla studiosa al *Cymbeline*, alle pp. 151-188: Heather James si occupa anche dell'appropriazione shakespeariana dell'*Eneide* di Virgilio nella costruzione del mito nazionale britannico e, in particolare, legge il personaggio di Posthumus come epigono letterario di Enea. Posthumus, al contrario di Enea, può, però, ritrovare e 'recuperare' il rapporto con la donna amata e abbandonata.

²⁵² L'ecfrasi, come già trattato anche nel primo capitolo, è l'inserzione della descrizione di dipinti o arazzi o qualsiasi altra opera d'arte visiva all'interno di un testo prosastico, poetico o drammatico. Il suo uso retorico risale a Omero e divenne estremamente frequente in fasi particolarmente raffinate della storia letteraria greca, come, ad esempio, la stagione ellenistica. Nel *Cymbeline* è affidata a Iachimo (per una sua interpretazione all'interno dell'economia concettuale del dramma, si veda Keir Elam, *Shakespeare's Pictures: Visual Objects in the Drama*, London, The Arden Shakespeare, 2017, pp. 55-118) e assume anche il valore meta-letterario di trasfigurare in termini 'tessili' la fattura del dramma. Anche il *Cymbeline* è a suo modo un'opera visiva e tattile, prodotta dall'intreccio di numerosi fili 'policromi' che finiscono per configurare un disegno compiuto.

della stessa. Cloten non segue il destino dell'Orfeo virgiliano 'smembrato', ma viene condannato a una fine se non più cruenta, ben più evocativa perché, reciso alla testa, viene privato non solo dell'autorità esterna, ma anche di quella interna, del controllo su se stesso e del dominio sul corpo, sugli impulsi, sulle determinazioni esteriori. Cloten, il cui nome rievoca la parola 'clothes', è destinato a soccombere perché emblema della de-sostanziazione, dello svuotamento del senso del potere e perché non emancipato dall'identità manipolatrice e totalitaria della madre, del femminile 'tossico'²⁵³. Il personaggio rappresenta la deriva ipocrita della cortigianeria e lo svilimento della posizione dell'aristocratico all'interno della società nella sua pellicola esterna di vanagloria e di vacua formalità. Cloten e Posthumus sono entrambi eticamente discutibili e, per questo, scenicamente sovrapposti, ma solo il primo viene rimosso e non redento perché incarnazione di una minaccia 'endogamica' di ripiegamento, compressione e isterilimento²⁵⁴. Heather James, che fa di Posthumus una nuova incarnazione di Enea, formula correttamente l'analogia ma, potremmo osservare, spingendoci ancora, che è il personaggio di Innogen che risolve il conflitto sentimentale al centro dell'*Eneide* e riassume in se stessa i personaggi di Didone, amata ma abbandonata per compiere la missione fondativa, e Lavinia, sposata per accogliere un imperativo superiore. Innogen ricompono le due polarità in opposizione, sanando la frattura archetipica tra desiderio e ragione, passione e dovere, e testimonia, nella sua estrema coerenza drammatica, che è possibile essere simultaneamente una

²⁵³ Il nome Cloten è anche associato alla parola *clotpoll*, "testa di legno", "zucca vuota". Lo suggerisce Guide-rius in 4.2.183-184: «I have sent Cloten's *clotpoll* down the stream / In embassy to his mother ...». La testa, intesa come contenitore vuoto, lacerto privo di sostanza intellettuale, è l'elemento icastico che Shakespeare associa al personaggio, irrimediabilmente caratterizzato dalla superficialità e dalla vacuità.

²⁵⁴ Sull'errore di riconoscimento di cui è protagonista Innogen si è già discusso: l'eroina scambia il corpo acefalo di Cloten per quello del marito perché il primo ha indossato gli abiti del secondo. Martin Butler, come ricordato alla nota 172, interpreta la sovrapposizione fisica tra i due uomini come una vicinanza anche interiore tra due personaggi che, benché apparentemente diversi per indole, condividono la stessa insicurezza virile, la stessa fragilità emotiva. Homer Swander in maniera simile, osserva che «Cloten becomes a revealing caricature of Posthumus, exposing the dirty underside of his crime, suggesting that there is, after all, some appalling kinship between the "puttock" and the "eagle"» (*Cymbeline: Religious Idea and Dramatic Design*, in Waldo F. McNeir, Thelma N. Greenfield (a cura di), *Pacific Coast Studies in Shakespeare*, Eugene, University of Oregon Books, 1996, p. 253). Dal momento che Cloten e Posthumus non si trovano mai a condividere la scena, è probabile che uno stesso attore impersonasse entrambi i personaggi. Alcune delle messinscene recenti hanno ugualmente sfruttato l'ambiguità che il dramma instaura tra i due personaggi: l'attore britannico, di nascita ghanese, Hugh Quarshie, per la produzione del *Cymbeline* rappresentata a Manchester nel 1984, interpretava allo stesso tempo Cloten e Posthumus; Mark Rylance, nell'adattamento del 2002 allestito al Globe, si ritrovò a impersonare non solo Cloten e Posthumus, ma anche il medico; Tom Hiddleston, protagonista del *Cymbeline* 'anni Trenta' messo in scena da Declan Donnellan nel 2007, si divise allo stesso modo tra i due personaggi.

cosa e il suo contrario, minando, così, la persistenza della categoria ‘aristotelica’ del principio d’individuazione e la sua ostinazione a identificare l’individualità con la singolarità. La visione unitaria di cui Giacomo I Stuart si fa emblema, in quanto re scozzese sul trono d’Inghilterra, sembra implicitamente sostenuta dal dramma, il quale parrebbe, inoltre, dispiegare un’apertura globalistica, un sentimento certamente non anti-patriottico, ma senz’altro incline al decentramento, all’affrancamento da una concezione politica autarchica e chiusa. Non può essere un caso che Innogen, quando Pisanio l’avvisa che, se rifiuta di tornare a corte, allora non potrà tornare neppure in Britannia, risponde che la Britannia non è il centro del mondo né l’unico luogo su cui splende il sole.

INNOGEN

Where then?
Hath Britain all the sun that shines? Day, night,
Are they not but in Britain? I’ th’ world’s volume
Our Britain seems as of it but not in’t,
In a great pool a swan’s nest. Prithee think
There’s livers out of Britain. (3.4.135-140)

L’unità, come concetto contrario alla dispersione, si ritrova, dunque, a coincidere non con il rigetto, ma con l’accoglimento dell’alterità, con l’allargamento della prospettiva che riguarda non solo il livello epistemologico (relativista, come nel *Pericles*), ma anche quello politico. David Bergeron riconosce nel *Cymbeline* l’ultimo dramma sulla romanità di Shakespeare e sottolinea come l’opera sia l’unico *romance* ad avere un *focus* militare e come, nonostante il *setting* britannico, la presenza di Roma sia comunque prepotente²⁵⁵: lo studioso lamenta, infatti, lo scarso interesse tributato fino a quel momento a ciò che definisce «the Roman historical basis of the play»²⁵⁶. Vi sono almeno due episodi, altamente metaforizzati e figurati, in cui Roma e la Britannia intrecciano i loro destini nel *Cymbeline*: il primo è l’apparizione dell’a-

²⁵⁵ David Bergeron, “*Cymbeline*: Shakespeare’s Last Roman Play”, in *Shakespeare Quarterly*, 31, 1, 1980, pp. 31-32: «unlike any of Shakespeare’s other romances, *Cymbeline* has a military focus and a concentration of political struggles reminiscent of the Roman plays. Though its Roman background has not been particularly emphasized by interpreters, that attribute of the play accounts for much that happens. *Cymbeline* is a happy blend of two of Shakespeare’s favorite topics: English history and Roman history. The play is set in Britain of the first-century A.D., but the presence of Rome, literal and spiritual, is pervasive». Si legga tutto il contributo alle pp. 31-41.

²⁵⁶ David Bergeron, “*Cymbeline*: Shakespeare’s Last Roman Play”, op. cit., p. 32.

quila, simbolo di romanità, eclissata dai raggi del sole nel cielo britannico²⁵⁷; il secondo è il pagamento del tributo, prima negato e poi concesso *in extremis* ai Romani da parte dei Britanni. L'immagine dell'aquila nel sole è stata generalmente interpretata come una *translatio imperii*²⁵⁸, ma che significato assume veramente questo trasferimento di potere? Roma si espande e ingloba la Britannia o la Britannia eclissa l'autorità romana? I due grandi modelli storico-politici shakespeariani si uniscono in un rapporto indissolubile, si sposano metaforicamente, oppure entrano in conflitto e il più giovane supera per la prima volta il più vecchio? Occorre, in primo luogo, chiarire un punto fondamentale: il *Cymbeline* è ambientato nella Roma augustea e la Roma di cui stiamo parlando è, dunque, una Roma che ha superato la sua fase storica più divisa e turbolenta, è la Roma della *pax*. Il cesarismo, come tradimento dell'ideale repubblicano e come interpretazione personalistica del potere, è stato storicamente superato: l'impero è una realtà politica fondata sì sull'accentramento e sull'appiattimento della dialettica civile, ma ugualmente caratterizzata dalla stabilità, dall'unione e dalla pace. Il dramma si conclude con il re Cymbeline che annuncia la pace: l'approdo è la concordia, tanto all'interno della famiglia quanto dello stato²⁵⁹. Il monarca britannico importa, dunque, non il modello 'cesariano', ma quello della *pax augustea*, e, al di là del possibile riferimento a Giacomo I Stuart e alla sua politica unionista, quello che appare certo è che la nuova era britannica non ha spazzato via la lezione romana, ma l'ha inglobata, l'ha interiorizzata e riadattata al nuovo particolarismo storico-sociale. Shakespeare ci dice che nessun modello politico è mai totalmente autoctono o totalmente cooptato, ma ogni realtà di potere identifica un processo di integrazione tra leggi, costumi e riflessioni etiche che hanno una loro profondità storica, che non sono state accidentalmente rinvenute come uno '*starter pack*' indigeno né ricevute da altri

²⁵⁷ «For the Roman eagle, / From south to west on wing soaring aloft, / Lessened herself, and in the beams o'th' sun / So vanished; which foreshowed our princely eagle, / Th'imperial Ceaser, should again unite/ His favour with the radiant Cymbeline,/ Which shines here in the west» (5.4.469-475).

²⁵⁸ George Richard Wilson Knight scrive: «Certainly we are to feel the Roman power as vanishing into the golden skies of a Britain destined to prove worthy of her Roman tutelage. Jupiter's blessing on Posthumus' marriage and the Soothsayer's vision thus make similar statements. Both symbolize a certain transference of virtue from Rome to Britain» (George Wilson Knight, *The Crown of Life*, op. cit., p. 166).

²⁵⁹ «Our peace we'll ratify, seal it with feasts. / Set on there. Never was a war did cease, / Ere bloody hands were washed, with such a peace» (5.4.482-484).

ma, attraverso la storia, le sue dinamiche di scontri e incontri, sono state conquistate, problematizzate, re-investite di senso e di strumentalità. Il tributo prima negato e poi pagato assume, allora, un significato compiuto nella sovrapposizione di nativo e donativo: i Britanni non eludono il debito nei confronti dell'autorità culturale e politica di Roma, ma scelgono d'inserirsi in quello stesso tracciato, un tracciato che è anche, perché no, imperialista. Cesare scaccia Cesare e insieme lo sostituisce nel potere che cambia geografie e volti, ma non natura. La coerenza ideologica del *Cymbeline*, come già del *Pericles*, sembrerebbe cristallina: come un padre è insieme corredo biologico e pratica affettiva e come il monarca è *princeps* per sangue e legittimazione, così il potere, come concetto astratto, è prodotto di una sintesi tra autodeterminazione etnica e confronto con l'autorità esterna. La Britannia moderna, quella in cui vive e scrive Shakespeare, non è più la terra del leggendario re Cymbeline, ancora nell'ombra del dominio romano. La Britannia moderna sta diventando o, chissà, è già diventata la nuova Roma, che a sua volta era stata una nuova Troia: potenza 'fagocitante' a capo di un impero in costruzione. Del resto, quel che il presagio dell'aquila 'spenta' nel sole britannico annunciava era proprio il passaggio di consegne tra un vecchio e un nuovo Cesare, nella continuità propria dell'anatomia intrinsecamente predatoria del potere: «Th'imperial Caeser, should again unite/ His favour with the radiant Cymbeline,/ Which shines here in the west» (5.4.473-475).

Capitolo V

La vita ibernata. *The Winter's Tale*, o la tragedia del lieto fine: Shakespeare e la lezione 'romanzesca' di Euripide

1. Shakespeare e l'*Alceste* euripidea: *The Winter's Tale* come *romance* esistenzialista

The Winter's Tale sviluppa apertamente quel che nel *Cymbeline* si dipana sottotraccia²⁶⁰. La sintesi tra differenze sociali che Innogen realizza su un piano insieme esistenziale e storico, Hermione, l'eroina del *The Winter's Tale*, la traghetta nella dimensione epistemologica, gno-seologica e metafisica inscenando, a un certo punto del dramma, la paradossalità di essere nel contempo il suo corpo che respira e il fantasma dello stesso, organismo mobile e statua immobile, giovinezza e vecchiaia, vita e morte. Il *romance* è lo spazio della libertà perché le briglie di genere sono allentate e l'implausibilità della vicenda inscenata diviene sia meccanica meta-teatrale sia vera e propria poetica dello sbalordimento²⁶¹. *The Winter's Tale* è, dei quattro drammi romanzeschi shakespeariani, quello che si occupa prioritariamente delle fantasie che sdoppiano la realtà in un delirio onnisciente; è un'inchiesta su ciò che della realtà è 'sperimentabile' e quel che, invece, resta al di fuori delle umane possibilità conoscitive. È anche una feroce operazione di demolizione dell'umana illusorietà di capire, la pretesa di materializzare l'astratto, di trasferire su un piano di realtà 'misurabile' gli spettri prodotti dalla mente, il mostruoso generato dalla paranoia e della persuasione fallace di essere misura tutte le cose. Qui non è solo il tempo a essere amleticamente «*out of joint*», ma anche la costruzione culturale che mette l'uomo su un piedistallo e sopravvaluta le sue capacità di avere accesso definitivo

²⁶⁰ Giù Tillyard scriveva che in particolare gli ultimi tre *romances* shakespeariani si mostravano intimamente connessi e interdipendenti: «However sharply the critics disagree in interpreting *Cymbeline*, *The Winter's Tale*, and *The Tempest*, they are at one in this: that these plays are mutually connected with an intimacy different from that connecting any three either of the earlier comedies or of the tragedies. [...] Coming to the reason of this intimate connection, we find not perhaps unanimity, but a fairly strong trend of opinion. Shakespeare, it is said, was feeling his way, was experimenting, in a manner quite alien to *Much Ado* or *Othello*. He fumbled in *Cymbeline*, did better in *The Winter's Tale*, and only in his third attempt achieved full success» (Eustace Mandeville Wettenhall Tillyard, *Shakespeare's Last Plays*, London, Chatto & Windo, 2013[1938], p. 1).

²⁶¹ Come scrive John Pitcher, il *romance* «is the place for delusion, too, when it is hard to bear the difference between what is and what you want there to be» (John Pitcher, "Introduction", op. cit., p. 6.)

all'esperienza di realtà. In *The Winter's Tale* Shakespeare riprende, così, il suo discorso drammatico sui padri e sui mariti che sbagliano proiettandone il *focus* sulla caduta dell'idolatria, sull'errore fatale di conferire veridicità agli idoli prodotti dalla mente, sulla pratica folle di oggettivare il soggettivo. L'investimento nel modello già introdotto nel *Pericles* e collaudato nel *Cymbeline* è anche in questo caso allargato all'implicazione politica: Leontes viene colpito da una forma di gelosia acuta e violentissima, totalmente 'idiopatica', un *virus* che colpisce il suo equilibrio e compromette il corretto bilanciamento degli umori ma, nonostante questa strana e incontrollabile gelosia venga trattata come fosse una patologia organica, ciò non si traduce mai in una de-responsabilizzazione del 'paziente'. Come già quello del re incestuoso del *Pericles*, anche il fallimento di Leontes non è solo un fallimento personale, ma anche e soprattutto politico. «'Tis rigour, not law» (3.2.112) dice Hermione al marito dopo aver cercato di opporre all'arida virtualità del suo delirio la concretezza del proprio autentico dolore. L'equazione tra un sospetto di tradimento e la sua effettività, cui consegue la calunnia perpetrata ai danni della moglie innocente, viene affrontata da Shakespeare per quello che è: un abuso di potere. Leontes non solo compie un viaggio negli abissi della sua fragile umanità prona all'errore, ma anche una discesa negli inferi della regalità fallibile: come *Pericles* e *Cymbeline*, *The Winter's Tale* porta in scena quel processo di 'smitizzazione' della monarchia che già coinvolge la società inglese del tempo, nonostante Giacomo I si affanni a combattere il ridimensionamento delle prerogative reali e si opponga risolutamente a una revisione del principio assolutistico dell'esercizio monarchico²⁶². Quando Paulina si misura frontalmente e senza reticenze con la follia del suo re, si scaglia contro i suoi cortigiani, colpevoli, tanto quanto Leontes, della deriva bizzosa e stralunata di quest'ultimo: è a causa di tutta l'adulazione e i vezzeggiamenti che Leontes ha ricevuto in quanto monarca che, ora, ogni sua fantasia assume consistenza ed è anzi legittimata a farsi corpo, a diventare realtà. L'abitudine ad avere relazioni fatue, a misurarsi con le inezie e i pensieri fuggitivi e astratti ha trasformato Leontes in un

²⁶² All'uso retorico che Giacomo I amava fare dell'idea 'misterica' della regalità come rapporto privilegiato e surrogatorio con il divino, Orgel dedica alcune pagine della sua introduzione all'edizione Oxford di *The Winter's Tale* (si vedano, più puntualmente, le pp. 12-16). In quelle stesse pagine, lo studioso sottolinea come il primo monarca Stuart fosse chiuso e insicuro e raccogliesse a fatica l'eredità carismatica di Elisabetta. La sua insicurezza dovette portarlo a insistere ossessivamente, anche in veste di trattatista, sulle prerogative divine dell'ufficio monarchico, difese con mezzi retorici e politici dagli attacchi e dai tentativi di ridimensionamento.

zioni omicide del re di Boemia, riesce a scappare. Bellaria viene imprigionata e la neonata Fawnia, figlia legittima dei re di Boemia creduta frutto d'adulterio, è condannata all'abbandono. La piccola giunge fortunatamente in Sicilia, dove viene trovata e allevata dal pastore Porrus. Compiuti i sedici anni, di lei, bellissima, si innamora il principe di Sicilia Dorastus, figlio di Egistus: la giovane coppia, ostacolata a causa delle differenze di classe, si rifugia in Boemia. Pandosto, sedici anni prima, subito dopo aver fatto incarcerare la moglie, era stato informato da un oracolo dell'infondatezza del suo sospetto e aveva cercato di riparare all'errore senza riuscirci: sia Bellaria sia il loro primogenito erano, infatti, morti a causa del dolore. Dopo sedici anni di grave sofferenza emotiva, Pandosto conosce Fawnia, di cui ignora, però, la vera identità. Di lei s'innamora, pagando con la sua stessa vita l'impulso incestuoso: venuto a sapere da Porrus in che condizioni Fawnia, neonata, era stata da lui ritrovata, il re comprende che si tratta della figlia abbandonata alla nascita e, turbato dalla scoperta e dal senso di colpa per la sua passione illecita, si uccide. Il *Pandosto*, di cui si è ripercorsa brevemente la trama, è chiaramente indebitato con i materiali romanzeschi greci: dalla gelosia del marito nei confronti della moglie che ne causa la 'morte' (si pensi, ad esempio, al romanzo di Calliroe) al motivo della giovane coppia ostacolata nel progetto matrimoniale per una qualche incongruenza di partenza (tutti i romanzi greci superstiti, ad eccezione di *Dafni e Cloe*, in cui le ragioni degli ostacoli sono più sottili e interiorizzate) fino all'elemento della nascita irregolare, del neonato esposto e poi ritrovato già grande, dopo essere stato cresciuto da pastori in un contesto rurale non adeguato alle sue nobili origini (*Dafni e Cloe*, ma anche, pur senza l'elemento pastorale, *Le etiopiche*). Shakespeare usa, dunque, come fonte per *The Winter's Tale* un *romance* di grande successo che reinterpreta un gusto romanzesco che risale indubbiamente al modello al greco. Vi è, però, un'altra influenza, senz'altro secondaria ma non per questo meno significativa, che è rappresentata dall'*Alceste*, la più antica tra le tragedie integre di Euripide giunte a noi – è del 438 a.C. – e una tra le più sospese nell'adesione al modello tragico che il drammaturgo greco per primo minò alle fondamenta introducendo nel discorso teatrale europeo una visione di tragedia più sfumata e complessa, aprendo la strada a quel sentimento 'post-tragico' e borghese-romanzesco, esistenzialista *ante litteram*, che sarebbe diventato la temperatura dominante dell'epoca ellenistica a venire, quel momento teatrale che György Lu-

kács, nella sua *Teoria del romanzo*, definisce «dramma senza tragedia»²⁶⁶. L'*Alceste* è, infatti, una paradossale tragedia a lieto fine, di derivazione favolistica e, in certa misura, didattica, concepita in seno alla speculazione filosofica del tempo, ai suoi enigmi e alle sue controversie. Ha al centro un'eroina omonima che, esempio di abnegazione coniugale, sceglie di dare la sua vita per permettere al marito Admeto di vivere in eterno, una possibilità concessa all'uomo dal dio Apollo che intende premiarlo per la sua devozione. Eracle, venuto a sapere proprio nel giorno dei funerali di Alceste che la reggia di Fere era stata colpita da un lutto terribile, per sdebitarsi dell'ospitalità ricevuta da Admeto, riscatta la donna dall'Ade e la riporta, muta e velata, al cospetto del marito ignaro. Prima di riconsegnare la donna al suo sposo, Eracle 'testa' la fedeltà di quest'ultimo: l'eroe fa credere ad Admeto di aver 'vinto' la donna partecipando a dei giochi pubblici e insiste affinché questi le scosti il velo dal volto. Quando Admeto, pur non volendolo, scopre il viso della donna velata, si ritrova di fronte la moglie che credeva di aver perduto per sempre e che, invece, torna da lui restituita alla vita. Il tragico insito in questa tragedia a lieto fine non è il dilemma morale cui si sottopone il marito (permettere o non permettere ad Alceste di sacrificarsi per lui) ma la riflessione sui rapporti fra necessità (l'*ἀνάγκη* filosofica) e scelta: può davvero Admeto rifiutarsi di accettare il dono offertogli da un dio²⁶⁷? La destabilizzazione che investe il personaggio maschile riguarda due ambiti differenti: da una parte, il rapporto coi genitori da cui Admeto si aspettava una disponibilità al sacrificio maggiore, e, dall'altra, la condizione di vuoto e di privazione con la quale, dopo la morte della moglie, si deve confrontare. L'amore che gli viene meno è, infatti, quello già consolidato dal tempo e dalla nascita di due figli, non l'amore ancora da convalidare e da speri-

²⁶⁶ Il saggio di György Lukács *Die Theorie des Romans* è comparso per la prima volta nel 1920 per i tipi dell'editore berlinese Cassirer. La citazione è tratta dalla traduzione italiana di Raciti, uscita nel 2004 per SE (p. 33).

²⁶⁷ Sull'esistenza o meno di questa possibilità, la tragedia lascia solo un'indicazione volatile verso la fine: «χρὴ δ', ἤτις ἐστὶ, καρτερεῖν θεοῦ δόσιν» (v. 1071).

mentare²⁶⁸: vivere senza Alcesti, per Admeto, diviene impossibile proprio perché non si tratta del venir meno di una possibilità ma del venir meno di una realtà; si tratta della negazione della vita stessa, una vita che improvvisamente diventa non-vita. La morte di Alcesti non avviene, quindi, per difetto d'amore da parte del marito, ma per un eccesso d'amore della moglie nei suoi confronti, una moglie che si sostituisce, nei rapporti codificati di *φιλία*, ai genitori, al padre, a coloro che più dovrebbero amare, ma che in questo caso non amano, schiavi dell'opportunità e dell'aridità affettiva. Al massimo, si potrebbe imputare ad Admeto di non aver fatto niente per impedire alla moglie di compiere il suo gesto eroico, ma quanto poteva veramente fare? L'interpretazione di un personaggio come quello Admeto è assai problematica, ben più di quanto non possa sembrare a una prima indagine. Nonostante la tentazione di colpevolizzare Admeto, quest'opera che non è tecnicamente né una tragedia (vi è un lieto fine) né, come lascerebbe supporre la posizione di chiusura dopo una trilogia, un dramma satiresco (non vi è alcun coro di satiri)²⁶⁹, riguarda più l'impotenza umana che la colpa per un errore o una negligenza commessi: l'uomo sbaglia comunque, in un certo modo *a priori*, per il solo fatto di partecipare all'umanità, e Admeto è come l'Elena dell'omonima tragedia euripidea che sbaglia e soffre ugualmente, anche se a Troia è andato solo il suo fantasma e non il suo vero corpo e, dunque, non potrebbe a rigore considerarsi se non innocente. Dell'*Alcesti* di Euripide, un altro aspetto va considerato: il romanzo greco antico è un genere con numerosi punti di contatto con

²⁶⁸ In questo aspetto, e qui risiede l'intervento 'problematizzante' di Euripide, l'*Alcesti* diverge dalla tradizione folclorica da cui dipende: Albin Lesky per primo ha riconosciuto in un motivo novellistico comune a molti popoli indoeuropei il nucleo primitivo della storia, rilevando che, nella tradizione orientale, si tende a prediligere una versione che vuole che il sacrificio venga compiuto dalla moglie, mentre nella tradizione occidentale è il marito che sacrifica la sua vita per l'immortalità della moglie. Euripide introduce nel modello una differenza sostanziale (anche rispetto a Frinico che lo aveva ripreso), vale a dire che il sacrificio non si compie più, come nel paradigma fiabesco, all'inizio della vita coniugale ma, in piena coscienza, dopo anni di vita in comune: «mentre nella antica saga, e anche in Frinico, la sposa deve dichiararsi disposta al sacrificio e compierlo lo stesso giorno delle nozze, Euripide interpone fra i due momenti un periodo di parecchi anni, durante i quali ha pienamente vissuto le gioie della moglie e della madre» (Albin Lesky, *Storia della letteratura greca*, Milano, il Saggiatore, 2016 [1962], pp. 436-437).

²⁶⁹ La posizione dell'*Alcesti*, quella deputata a ospitare generalmente il dramma satiresco (un genere drammatico di chiusura, considerato come distensivo), ha creato dibattito e ha spinto molti studiosi a interrogarsi sulla legittimità di definirla tragedia. Un articolo che ben dimostra come questo interrogativo rappresenti più un problema della critica moderna che non un'indagine su una vera anomalia della prassi teatrale antica (non è, infatti, considerabile come tale) è quello scritto da Fabienne Blaise, "L'*Alcesti* di Euripide: non si scherza con la morte", in *Annali di Ferrara*, 3, 2, 2008, pp. 32-53. A titolo di esempio, per quanto riguarda la tesi opposta (vale a dire che l'*Alcesti* sia un dramma satiresco), in questa sede comunque rigettata, si veda N.W. Slater, "Nothing to Do with Satyrs? *Alcestis* and the concept of Prosatyrical Drama", in G.W.M. Harrison (a cura di), *Satyr Drama: Tragedy at Play*, Swansea, Classical Press of Wales, 2006, pp. 83-101.

il teatro, non solo nella modalità della contaminazione fra narrativo-dietetico e narrativo-mimetico, ma anche per la presenza di contenuti e di materiali di derivazione drammatica, trapiantati e riletti nel contesto altro del romanzo. Se la Commedia Nuova coi suoi scambi di identità, con i suoi conflitti generazionali e i suoi amori contrastati sembra il capitolo della progressione comica che più il romanzo postclassico ha recepito, per quanto riguarda il versante tragico, l'opera che ha rappresentato per i romanzieri antichi il paradigma per eccellenza con cui confrontarsi è stata senz'altro l'*Alceste*. Un ottimo e recentissimo studio di Greta Castrucci ha dimostrato mediante raffronto testuale che nei romanzi greci superstiti non sono presenti solo vaghi echi dell'*Alceste* né analogie generiche tra luoghi, ma anche similitudini filologicamente circoscrivibili, influenze profonde²⁷⁰. Euripide è il padre del romanzo greco perché, 'borghesizzando' per primo il materiale mitico a uso tragico, ha introdotto nel discorso teatrale il *romance*, un genere senza identità – anzi, 'dis-identitario' – che annulla l'antitesi tra tragedia e commedia, rendendo l'antinomia insignificante. *The Winter's Tale* non sarebbe stato possibile senza l'*Alceste* e la nuova sensibilità euripidea per il teatro e lo sdoganamento del concetto di genere. Oltre alla concatenazione di influenze – il *romance* recepisce il *Pandosto* che recepisce la tradizione del romanzo greco che recepisce massicciamente l'*Alceste* – e alla contiguità di atmosfera fra *Alceste* e *The Winter's Tale*, è altresì probabile che Shakespeare conoscesse direttamente, in traduzione, l'opera euripidea. Occorre, pertanto, considerare ora in che modo il penultimo *romance* shakespeariano e il primo 'romance' euripideo dialogano e quali loro segmenti si sovrappongono.

In *The Winter's Tale*, la morte di Hermione e la conseguente, inevitabile, separazione dei coniugi, avviene per una ragione differente rispetto all'*Alceste* ma, in entrambi i drammi, vi è comunque un marito che determina, pur indirettamente, la morte della moglie: nel primo caso, c'entra un delirio narcisistico; nel secondo caso, è un dono imposto da un dio che implica un sacrificio che Admeto è costretto ad accettare nonostante probabilmente desideri altrimenti. In ogni caso, vi è uno sbilanciamento del sentimento, un'asimmetria problematica tra moglie e marito. In entrambi i drammi, inoltre, il marito colpevole è catapultato nel suo personale Purgatorio a espiare nel dolore più fondo la 'colpa' – oggettiva in *The Winter's Tale*; più sfumata,

²⁷⁰ Greta Castrucci, "Il romanzo di *Alceste*", in *Ancient Narrative*, 14, 2017, pp. 69-102.

ma comunque vissuta come tale nell'*Alceste* – apparentemente irreversibile e, poi, miracolosamente, ribaltata. In una sua lettura antropologica Antonino Alessio Neri applica al dramma euripideo il concetto di ‘crisi della presenza’, di cui ci appropriamo: Admeto permette – o, meglio, non impedisce – alla moglie di morire al suo posto per assicurarsi l’immortalità ma, una volta sperimentata la perdita, di fronte all’evento emotivamente ingestibile del lutto, paradossalmente vive anch’egli quella morte che s’intendeva allontanata da sé, una morte che si riproduce in vita attraverso la paralisi esistenziale, la sospensione, il disinnescamento del proprio ‘esserci’²⁷¹. Un’analoga ‘crisi della presenza’ caratterizza senz’altro anche la parabola umana di Leontes che, per sedici anni, fluttua nel limbo della sopravvivenza biologica che non corrisponde mai a una vera e propria esperienza di vita: Paulina gli fa giurare di non risposarsi mai fino a che Hermione, da tutti creduta morta, non torni a respirare (5.1.82-84), un evento ritenuto razionalmente impossibile. L’assenza di respiro di Hermione che paralizza per sedici anni il marito è, però, ‘a-pneumia’ soprattutto metaforica, è il traslato simbolico e retorico di quell’ibernazione, quel congedo che Leontes si prende dalla vita dopo aver prima ‘propiziato’ e poi rimpianto la morte della moglie, paradossalmente in morte più viva di lui vivo: la possibilità di uno spostamento della *libido* dall’oggetto defunto a un nuovo oggetto viene esclusa dal giuramento e la conseguenza è un’alienazione totale dell’individuo, stagnante anche a un livello pulsionale. Vi è, inoltre, nei due drammi, al di là del motivo del marito espiante e morto in vita, un’evidente prossimità nel modo in cui è trattata drammaticamente l’agnizione: in *The Winter’s Tale*, attraverso un dispositivo drammatico che Andrew Gurr definisce come il più «unShakespearean theatrical shock tactic»²⁷², Paulina conduce Leontes e Perdita nel santuario in cui è conservata la statua coperta da una tenda di Hermione che, tanto inspiegabilmente

²⁷¹ Si legga tutto il contributo: A. A. Neri (1992), “Per una lettura antropologica dell’*Alceste*”, in *Lexis*, 9-10, 93-114.

²⁷² «Hermione’s statue and its restoration to life is throughly unShakespearean theatrical shock tactic. In all of Shakespeare’s other uses of this kind of device only the characters on stage are surprised. In *Much Ado about Nothing* and *Measure for Measure* the audience is well prepared to enjoy the discovery at the end because it knows in advance what is to be disclosed to the characters on stage. The *Winter’s Tale* is almost unique among Shakespeare’s comedy endings in its Beaumont-and-Fletcherian (not to say Agatha Christie)»; si legga l’intero contributo di Andrew Gurr, “The Bear, the Statue, and Hysteria in *The Winter’s Tale*”, in *Shakespeare Quarterly*, 34, 4, 1983, pp. 420-425.

quanto meravigliosamente, riprende vita; nell'*Alcesti*, Eracle conduce da Admeto la moglie Alcesti, coperta da un velo, muta anche lei come fosse una statua.

Su Shakespeare e sui suoi rapporti con il teatro greco grava da tempo un'ipoteca ideologica secondo cui, dal momento che Shakespeare non conosceva il greco, allora certamente non poteva avere accesso alla sua letteratura teatrale come se l'unico modo di entrare in contatto con un testo scritto in una lingua altra sia dominare questa lingua grammaticalmente²⁷³. In verità, come studiosi quali Louise Schleiner ed Emrys Jones hanno energicamente sostenuto²⁷⁴, la mediazione traduttiva latina o, in taluni casi, vernacolare rappresentava un'occasione concreta di accesso a quella produzione teatrale che Shakespeare dovette, in qualche modo, recepire. In particolare, per quanto riguarda l'*Alcesti*, era disponibile già a partire dal 1539 una traduzione latina a opera di George Buchanan che Shakespeare plausibilmente conosceva, come dimostrato dall'encomiabile confronto critico sulle corrispondenze verbali tra la versione di Buchanan dell'*Alcesti* euripidea e *The Winter's Tale* operato da Sarah Dewar-Watson²⁷⁵ a cui si rimanda per integrare la trattazione di questo tema. Nell'edizione Arden Bloomsbury più recente, che l'articolo di Sarah Dewar-Watson conclusosi con un'esortazione a non ignorare la traccia euripidea²⁷⁶ anticipa di appena un anno, il curatore John Pitcher sostiene che non è più

²⁷³ Sull'educazione classica di Shakespeare, i due testi più autorevoli sono lo studio monumentale in due volumi del 1944 di Thomas Whitfield Baldwin, *William Shakspeare's Small Latine & Lesse Greeke*, Urbana, University of Illinois Press, e il più recente *Shakespeare and The Classics*, che raccoglie pur contributi sul tema, per la cura di Charles Martindale e Anthony Brian Taylor, *Shakespeare and the Classics*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.

²⁷⁴ Louise Schleiner si dedicò in particolare ad indagare l'influenza degli adattamenti latinizzati dei drammi greci sull'*Hamlet*: si veda, dunque, Louise Schleiner, "Latinized Greek Drama in Shakespeare's Writing of *Hamlet*", in *Shakespeare Quarterly* 41, 1990, pp. 29-48. Emrys Jones si occupò del rapporto tra Shakespeare ed Euripide nel suo studio del 1977, *The Origins of Shakespeare* (Oxford, Oxford University Press, 1977, pp. 85-117), concentrandosi sull'esperienza di scrittura di *Titus Andronicus* e *Julius Caesar*.

²⁷⁵ La studiosa invita, più precisamente, a indagare le modalità d'accesso di Shakespeare alle fonti greche via *adaptationes* (neo)-latine: «in the absence of any conclusive indication that Shakespeare came into direct contact with Greek tragedy, evidence of this kind confirms that classical drama was accessible to him in a variety of other forms. It is clear that Shakespeare's use of neo-Latin writers and translators such as Buchanan demands further attention», (Sarah Dewar-Watson, "The *Alcestis* and the Statue Scene in *The Winter's Tale*", in *Shakespeare Quarterly*, 60, 1, p. 80).

²⁷⁶ Si legga l'articolo "The *Alcestis* and the Statue Scene in *The Winter's Tale*", in *Shakespeare Quarterly*, 60, 1, pp. 73-80. Sul debito shakespeariano nei confronti di Euripide, per quanto riguarda la scena della statua, si veda anche il contributo del 1984 di Douglas B. Wilson, "Euripides' *Alcestis* and the Ending of Shakespeare's *The Winter's Tale*", in *Iowa State Journal of Research*, 58, alle pp. 345-55.

ammissibile affrontare criticamente *The Winter's Tale* senza considerare la sua filiazione dall'*Alceste*, di cui è, in certa misura, opera affratellata ed epigona: «it is used to be said that because Shakespeare's Latin was limited, and his Greek even more so, he was unlikely to have read *Alcestis* in the original, or in a Latin translation. This is no longer tenable»²⁷⁷. In questo senso bisogna il più possibile procedere per vincere le resistenze a comprendere le affinità profonde fra queste due opere sorelle. Nella sua *Alceste*, Euripide ribalta il modello odissiaco in almeno tre segmenti vistosi: la virtù che nel poema omerico (modello supremo, termine di riferimento ineludibile per tutti gli autori greci antichi) era incarnata, nella sua complessità, dall'eroe intellettuale, versatile e 'iper-civile' Odisseo, nell'*Alceste* è incarnato da una donna, dalla moglie che si addossa l'atto eroico di una morte propria, indebita e precoce, per concedere l'immortalità al marito spaventato dall'inevitabile destino umano della fine. Neanche il padre di Admeto, colui che più dovrebbe amarlo, ne ha il coraggio. La condizione che Alceste pone al marito prima di andarsene per sempre – o almeno così crede – nel mondo degli Inferi è, però, che questi non si risposi mai: non è la gelosia preventiva per un'eventuale nuova donna accolta in casa al suo posto a dettare la sua ultima richiesta da viva, ma la paura che un'estranea, una matrigna, possa angariare i due figli nati all'interno del matrimonio, un maschio e una femmina. Alceste chiede al marito di contraccambiare la χάρις²⁷⁸, la grazia: la simmetria implicita in uno scambio di favori alla pari è qui impossibile (quale ricompensa può eguagliare il sacrificio della vita?) e viene sostituita da una simmetria imperfetta all'interno della quale Alceste muore, ma in cambio chiede al marito una morte in vita. Ad Admeto viene pertanto imposta una fedeltà innaturale, un sacrificio erotico, una compressione generativa, una castrazione non attuata sul piano fisico, ma su quello pulsionale-desiderativo: la morte, in realtà, è un destino che Admeto non riesce a scongiurare del tutto, perché, pur biologicamente vivo, viene isterilito dalla promessa fatta alla moglie. La sua esistenza biologica finisce per attorcigliarsi, per condannarsi a un'eterna impotenza, a un'eterna de-vitalizzazione: il coro parla di un ἀβίωτος χρόνος (vv. 241-241), un tempo senza vita, un tempo come un contenitore vuoto.

²⁷⁷ John Pitcher, "Introduction", op. cit., p. 14.

²⁷⁸ «Σὺ νῦν μοι τῶνδ' ἀπόμνησαι χάριν / αἰτήσομαι γάρ σ' ἀξίαν μὲν οὐποτε / ψυχῆς γὰρ οὐδέν ἐστι τιμιώτερον / δίκαια δ', ὡς φήσεις σύ» (vv. 299-302).

Nell'*Odissea*, Penelope attende il marito per vent'anni congelando le proprie facoltà affettive e riproduttive; nell'*Alcesti*, è il marito a farlo. Una rivoluzione del pensiero nei costumi relazionali che la tragedia di Euripide, autore prioritariamente interessato a indagare le questioni etiche e i rapporti familiari, segnala trasfigurandola drammaticamente. Un altro elemento in cui il drammaturgo greco interviene sul lascito odissiaco è il momento dell'agnizione finale, caratterizzato dall'incertezza: nel poema omerico, Penelope non vuole illudersi che lo straniero coperto di stracci che si ritrova davanti sia il marito perduto anni e anni prima e, per questo suo scetticismo, viene apostrofata come insensibile e dura di cuore; nell'*Alcesti*, Admeto, pur notando la somiglianza tra la donna scortata da Eracle e sua moglie, non vuole credere a quel che è incredibile, cioè che la morte possa essere reversibile. Queste considerazioni, d'interesse incidentale, sono preliminari a una constatazione ultima: l'ossatura di un *plot* del *The Winter's Tale*, quello coniugale, è la medesima dell'*Alcesti* e tanto come quest'ultima opera segnò uno scarto culturale a suo tempo, anche *The Winter's Tale*, in modo senz'altro più sottile, testimonia una sovversione del pensiero dominante. Nel *romance* shakespeariano, Hermione è una donna perfetta, senza pari, come Alcesti. Leontes, il marito che sbaglia e la condanna a un sovraccarico emotivo che ne determina la morte apparente, sconta un lungo calvario di sofferenza e, incitato da Paulina, si auto-condanna al celibato, alla soppressione di ogni appetito sessuale, esattamente come Admeto che è chiamato a contraccambiare il sacrificio della vita da parte della moglie con sacrificio comunque impari, ma simile, quello del rifiuto della vita nella vita, scegliendo, quindi, una morte in vita. Attraverso la sofferenza per Leontes arriva la comprensione della follia commessa e, alla comprensione, segue il miracolo del ritorno alla vita della moglie, vittima sacrificale, come Alcesti, del predominio maschile, di un 'dono' che il dio, simbolicamente, assegna solo al maschile. La statua di Hermione, capsula coriacea della sua vita perduta, sembra essere invecchiata e sembra respirare, ed ecco che infrange il suo sigillo plastico per rendere la donna all'affetto ristabilito dei suoi. Anche Alcesti, nel momento dell'agnizione, è silente e immobile come una statua: non proferisce parola, perché per tre giorni è intangibile e inviolabile, in quanto deve purificarsi e sconsciarsi dagli Inferi. Le due eroine, Alcesti ed Hermione, nella loro fissità statuaria, estrinsecano, oggettivandola simbolicamente in una sorta di correlativo oggettivo, la condizione di sospensione vitale, di ἀβίωτος

χρόνος nella quale i mariti hanno scontato – o contraccambiato, nel caso di Admeto – il sacrificio femminile: una volta sperimentata nel dolore la comprensione dell'errore effettivo o percepito come tale, Admeto e Leontes tornano anch'essi a vivere. L'inverno della vita, come parentesi di sterilità e dolore, si decomprime in una primavera che restaura il ciclo vitale. *The Winter's Tale* è, così, un racconto d'inverno non solo perché è «a sad tale's best for winter» come quello che Mamillius vuole raccontare, sussurrandolo alla madre (2.1.25), nel senso proverbiale di intrattenimento godibile e di poche pretese, ma è anche un racconto sull'inverno come concetto metaforico, come luogo metafisico del solipsismo, dell'onanismo visionario e della sterilità. Dunque, se nell'*Alceste* di Euripide, quello che è il cardine della *shame culture* – il senso dell'onore e la percezione acuta dell'urgenza di consenso collettiva – viene sottratto al personaggio maschile e assegnato a quello femminile e, parallelamente, l'imperativo di fedeltà arcaicamente imposto alle donne esteso anche al soggetto maschile del legame matrimoniale come χάρις, gratitudine per un favore avuto, in *The Winter's Tale* l'abuso patriarcale e machista di Leontes viene drammaturgicamente capitalizzato e la fedeltà di Hermione non è mai attraversata da alcuna ombra. Anche lei, come Cordelia, Marina e Innogen, è parzialmente 'de-erotizzata' non per un intento di *endorsement* puritano, ma per una volontà di preservare il personaggio dai predicati più vietati del femminile e dalla dipendenza dagli umori uterini, come risulta evidente quando, ad esempio, rifiuta di piangere per non svilire il proprio sesso, troppo spesso considerato incline al piagnisteo («I am not prone to weeping, as our sex commonly are», 2.1.108-109) e, in questo, ricorda la fierezza delle eroine che l'hanno preceduta. Chi legge nel silenzio opposto a Leontes nel momento della 'resurrezione' «a submissiveness, or perhaps an emotional distancing» (come Valerie Traub)²⁷⁹ riproduce quella rivalità fra i sessi che *The Winter's Tale* cerca di superare e propende per un'analisi che vede, nel finale d'opera, una riaffermazione della mentalità patriarcale che, però, solo una certa partigianeria può attribuire a questo *romance* in cui, come, del resto, negli altri, la credibilità della figura del padre – come predicazione ideologica – esce vistosamente malconcia. Del resto, proprio Hermione aveva promesso che non sarebbe bastato 'riconoscere' l'errore perché venisse del tutto dimen-

²⁷⁹ L'osservazione di Valerie Traub proviene dal suo studio, *Desire and Anxiety. Circulation of Sexuality in Shakespearean Drama*, New York, Routledge, 1992: si vedano in particolare le pp. 44-45.

ticato: «Gently my lord, / You scarce can right me throughly then to say/ I did a mistake», 2.1.98-99). Nello stesso modo in cui Euripide, nell'*Alceste*, trasferisce il primato eroico dal personaggio maschile a quello femminile, Shakespeare, in *The Winter's Tale*, attribuisce l'eccesso isterico sottraendolo allo spettro del femminile e allargandolo, senza sconti, al dominio maschile. Ugualmente, nello stesso modo in cui Admeto accusa il padre di amarlo solo a parole e non con i fatti²⁸⁰, laddove la moglie ha dimostrato il contrario, così Hermione oppone al marito che, come vedremo, ha creduto troppo alla 'parola', il suo silenzio gravido di azione, di esempio, di sostanza d'amore.

2. Conoscere e riconoscere: modalità del delitto e del castigo

Il *pattern* redentivo esplorato da Shakespeare in *The Winter's Tale* (e, prima, in *Pericles*) e l'esperienza 'purgatoriale' di Leontes sembrano suffragati da un'auto-evidenza e dalla sua esplicitazione in sede critica di una trama tutt'altro che in filigrana: Tillyard parla per primo di un *pattern* tragico che segue l'andamento di prosperità – distruzione – rigenerazione – prosperità restituita di un senso più ampio di giustizia, all'interno del quale, però, la riparazione non è affidata a chi ha infranto la condizione iniziale, ossia Leontes e, collateralmente, Hermione, ma, come negli altri *romances*, agli eredi, Perdita e Florizel²⁸¹. Ernest Schanzer riprende idealmente il discorso, sottolineando come il modello di letteratura di purificazione per eccellenza – la *Divina Commedia* – sia presente in *The Winter's Tale* non più di quanto non sia già stato assorbito dai suoi due *romances* cronologicamente precedenti, *Pericles* e *Cymbeline*, e stana le simmetrie che sintetizzano in un dittico le vicende dell'opera, strutturalmente bipartito tra una prima sezione tragica e siciliana, di impronta distruttivo-invernale, e una seconda, co-

²⁸⁰ «[...] λόγῳ γὰρ ἦσαν οὐκ ἔργῳ φίλοι» (v. 339).

²⁸¹ Tillyard scrive, a proposito di Leontes ed Hermione, che «at the best, they mend the broken vessel of their fortune with glue or seccatine; and our imaginations are not in the least stirred by any future life that we can conceive the pair enjoying together» (Eustace Tillyard, *Shakespeare's Last Plays*, op. cit., p. 42). La lettura di Tillyard è sicuramente datata, ma ancora acuminata e senz'altro preziosa per come conduce la sua analisi delle modalità in cui *The Winter's Tale* affronta certe dinamiche relazionali.

mica e boema, di carattere ristorativo-primaverile²⁸²: Anthony D. Nuttall parla di un dramma «broken-backed», «painfully double», in cui «sixteen years elapse between the first action and the second. The violence of the division is uncomfortable, but in Shakespeare's hands the very awkwardness of the transition becomes a source of excitement»²⁸³. Drama diviso *The Winter's Tale*, ma anche dramma delle divisioni fisiche, geografiche, morali, affettive – tra Leontes e Polixenes, tra Leontes ed Ermione, tra Ermione e Mamillius, tra Leontes e Perdita, tra Ermione e Perdita, tra Polixenes e suo figlio, tra Paulina e suo marito – in una struttura che riflette, nella sua consistenza anfibia, i temi affrontati sulla scena. Northrop Frye introduce, in un passo ulteriore, la dimensione della ciclicità.

*[...] it is The Winter's Tale that expresses the cyclical imagery of comedy most clearly. The "winter's tale", properly speaking, begins with Leontes' guards coming to seize Hermion at the moment when Mamilius is about to whisper his tale into his mother's ear, and it ends in a tremendo store in which Antigonus perishes and the infante Perdita is exposed. Sixteen years pass, and a new dramatic action begins with a new generation, an action of irresistibly pushing life, heralded by Autolycus' song of the daffodils, and growing to a climax in the great sheepshearing festival scene, where the power of life in nature over the whole year is symbolized by a dance of twelve satyrs*²⁸⁴.

Se è vero, dunque, che vi è un momento in cui l'armonia iniziale s'infrange e il microcosmo emotivo-affettivo del re si sbriciola e, simmetricamente, vi è un momento in cui la rottura viene riparata e l'ordine ristabilito, occorre analizzare gli estremi di questo percorso 'ciclico-purgatorio' e comprendere in che modo Shakespeare ha rappresentato scenicamente la distruzione e la rigenerazione. L'inizio del momento distruttivo e propriamente tragico del

²⁸² «Leontes, like Macbeth, creates a wintry landscape of death and desolation around him, destroying all happiness and good fellowship. But whereas Macbeth, the winter-king, has to be killed before spring and new life – represented by Malcolm – can regia in Scotland, Leontes is made to undergo a long process of purgation», Ernest Schanzer, "The Structural Pattern in *The Winter's Tale*", in Kenneth Muir (a cura di), *The Winter's Tale*, London, MacMillan Publishers, 1968, p. 89.

²⁸³ Anthony David Nuttall *Shakespeare the Thinker*, New Haven, CT, Yale University Press, 2007, p. 350: nel suo studio, l'autore, a lungo cattedratico a Oxford, intende far riflettere il lettore sull'ormai consolidata opinione generale, di impostazione neo-storicistica, secondo cui la creazione artistica shakespeariana è storicamente determinata. Secondo lo studioso, l'opera di Shakespeare è prodotta 'internamente' e non in riverbero alle stimolazioni culturali ed è, dunque, necessario interpretarla all'interno di un *frame* teoretico indipendente da direttrici eminentemente politiche, sociali o religiose.

²⁸⁴ Northrop Frye, *A Natural Perspective*, op. cit., p. 121.

dramma coincide con la deflagrazione della gelosia delirante di Leontes che, dopo aver a lungo insistito affinché Polixenes si trattenesse ospite ancora una settimana, di fronte a un ennesimo diniego di costui, invita la moglie a intervenire. Hermione riesce a vincere la ritrosia dell'ospite che accorda ai padroni di casa la disponibilità a restare ancora, nonostante la sua assenza dal regno di Boemia si protragga ormai da nove mesi. A quel punto, del tutto inspiegabilmente, Leontes comincia a trovare disdicevole il comportamento della moglie nei confronti dell'amico, un comportamento che egli stesso aveva, fino a un attimo prima, incoraggiato. Lo psicanalista francese Jean Bergeret, nella sua opera del 1974 *La personnalité normale et pathologique*, riprende la teoria freudiana del cristallo spiegando che la struttura psichica dell'individuo è come un corpo cristallizzato che, se e quando si rompe, lo fa secondo linee prestabili: se una mente è pre-organizzata in senso psicotico, nella circostanza di un urto, si 'rompe' seguendo le angolazioni della psicosi, manifestando, dunque, i sintomi di una psicosi per la quale era già, in fase di cristallizzazione, predisposta. Naturalmente, non vi è alcuna pretesa di utilizzare questo remoto concetto psicoanalitico come fosse un riferimento aggiornato della psichiatria, ma in questa sede può essere utile a esemplificare e a tradurre in immagine quanto è accaduto a Leontes: più che di latenza di uno stato psicotico, si dovrebbe parlare più propriamente di una struttura mentale 'pre-organizzata' in tal senso che, di fronte a un urto, si scompone seguendo le linee del suo corpo di cristallo psichico. Ora, che cosa avrebbe provocato, però, questo urto fatale all'equilibrio di Leontes in seguito al quale la sua mente strutturalmente predisposta all'episodio psicotico deflagra? Sembrerebbero essere, come anticipato alla fine del paragrafo precedente, le parole di Hermione, la quale sottolinea di aver parlato opportunamente solo due volte in vita sua: la prima, quando ha accettato la richiesta di matrimonio del marito, la seconda, quando ha usato l'eloquenza per vincere la resistenza dell'amico a restare ancora suo ospite.

HERMIONE

'Tis grace indeed.
Why, lo you know, I have spoke to th' purpose twice.
The one for ever earned a royal husband;
Th'other for some while a friend. (1.2.105-108)

Al di là dell'ambiguità semantica che il termine *friend* sprigiona (un amico, ma anche compagno sessuale, un amante)²⁸⁵, Leontes sembra turbato dall'identificazione operata dalla moglie tra la parola con cui lo ha accettato in sposo e quella con cui ha convinto l'amico, quasi che fossero parole sovrapponibili, depositarie del medesimo calibro. Com'è possibile che quella moglie un attimo prima definita *tongue-tied* (1.2.27), con la lingua impastata, troppo timida per parlare, improvvisamente riesca a vincere proprio con la persuasione, attuata tramite quella parola fino a un attimo prima ritenuta impensabile, l'amico riluttante a restare? La lingua, surrogato femminile della protuberanza fallica, è inconsciamente percepita da Leontes come strumento non solo di conquista, ma di affermazione di una volizione sessuale. L'associazione fra lingua e fallo non è solo un'astrazione riconducibile a suggestioni psicoanalitiche. In un articolo di Lynda E. Boose dal titolo dal titolo "Scolding Brides and Bridling Scolds: Taming the Woman's Unruly Member", la studiosa osserva che, all'interno di quella crisi dell'ordine sociale che interessò l'Inghilterra della prima età moderna, alcuni reati erano automaticamente associati con il genere femminile e tra questi quello di *scolding*, del parlare rabbioso o irregolare. Ancora più significativamente, osserva che ai reati considerati esclusivamente femminili (lo *scolding* appunto, ma anche stregoneria, *whoring*) corrispondevano punizioni esclusivamente femminili che miravano più a censurare la lingua che non la trasgressione sessuale *tout court*²⁸⁶. Si può aggiungere, dunque, spingendo la riflessione ancora un po', che nel-

²⁸⁵ Sull'ambiguità del termine *friend*, Shakespeare cesella tutta la conversazione triangolare tra Leontes, Polixenes e Hermione. Quando Polixenes declina l'invito a trattenersi, Hermione, in 1.2.45-55, gli risponde che le sue resistenze le sembrano flebili («You put me off with limber vows», cf. 1.2.47) e che il «verily» di una donna è tanto potente quanto quello di un uomo («A lady's 'verily' is /As potent as a lord's», cf. 1.2.50-51): sarà costretta a tenerlo «prisoner», se continua a opporsi («Force me to keep you as a prisoner», cf. 1.2.52). Il lessico adottato, afferente all'ambito semantico della prigionia, ricorda il *Cymbeline*, in cui a livello linguistico, come mostrato nel capitolo precedente, si rileva la frequenza di lessemi afferenti alla sfera costrittiva: in questo caso, l'insistenza di Hermione non è manifestazione d'affetto, ma espressione di un'intenzione castrante: nella sua lingua appare esserci un'aggressività latente, un sottotesto sessuale. Shakespeare gioca su un'allusività sottile, coerente con la scelta di non drammatizzare il movente dell'accesso di gelosia di Leontes.

²⁸⁶ «The particular impact of this crisis in gender speaks through records that document a sudden upsurge in witchcraft trials and other court accusations against women, the "gendering" of various available forms of punishment, and the invention in these years of additional punishments specifically designated for women. As the forms of punishment and the assumptions about what officially constitute "crime" became progressively polarized by gender, there emerged a correspondent significant increase in instances of crime defined as exclusively female: "scolding", "witchcraft", and "whoring". But what is striking is that the punishments meted out to women are much more frequently targeted at suppressing women's speech than they are at controlling their sexual transgressions», (Lynda E. Boose di "Scolding Brides and Bridling Scolds: Taming the Woman's Unruly Member", in *Shakespeare Quarterly* 42, 2, 1991, p. 184). Si legga l'intero contributo alle pp. 179-213.

la parola femminile usata a sproposito vi è un germe di pericolosità maggiore che nel comportamento sessuale non allineato, ed è anzi la lingua, intesa metaforicamente come abilità dialettica, un organo capace di imporre la propria potenza, la propria insubordinazione a un ruolo di passività: se l'uomo impone la propria potenza sessuale attivamente attraverso il suo sesso, la donna, in qualche modo, usa la parola, lo *speech*, per sottrarsi a quella passività impostale, la usa per trasgredire ed esprimere un'autodeterminazione. La critica, come anticipato, si è naturalmente interrogata sulle ragioni di questo scoppio di gelosia improvvisa di Leontes, approdando il più delle volte alla certezza di un'assenza di movente²⁸⁷, ma è più opportuno parlare di assenza di drammatizzazione del movente, di un disinteresse shakespeariano a proporre il fenomeno in una cornice circostanziata, all'interno di coordinate razionali e comprensibili. E, del resto, la follia è tale proprio perché inspiegabile: come osserva anche Camillo, sollecitato da Polixenes sulle ragioni della nascita di tale eccesso paranoico, è più facile evitare ciò che è nato che chiedersi perché sia mai successo: «I know not; but I am sure 'tis safer to / Avoid what's grown that question how 'tis born», 1.2.428-429). Di chi è geloso Leontes? Dell'amico o a causa dell'amico? Dallo stato di simbiosi perfetta ed edenica – un debito nei confronti dell'immaginario pastorale, da *Dafni e Cloe* in poi – in cui i due amici vivevano come fratelli sono precipitati a causa di una donna, Hermione, e proprio questa donna sottrae di nuovo l'amico a Leontes, suggerendogli di non essere lui il motivo per cui Polixenes resta: Leontes è, così, tagliato fuori da entrambi i rapporti prima esclusivi, quello con l'amico e quello con la moglie²⁸⁸. La disparità che questi rapporti configurano genera il delirio e insinua il dubbio di paternità che comincia ad attanagliarlo: il vero fulcro della questione è sempre la partizione, la

²⁸⁷ Norman Norwood Holland (*The Shakespearean Imagination*, London, MacMillan Publishers, 1964) 'rimprovera' a Shakespeare di essere «quite perfunctory about the source of trouble; he doesn't even bother to motivate Leontes' jealousy», mentre Kermode si limita a constatare che «Shakespeare removes Leontes' motives for jealousy» (p. 284); George Wilson Knight (*The Crown of Life: Essays in Interpretation of Shakespeare's Final Plays*, London, Methuen, 1947) parla di un male di Leontes auto-prodotto e senza causa: «his evil is self-born and unmotivated» (p. 84); D. A. Traversi (*Shakespeare: The Last Phase*, Stanford, CA, Stanford University Press, 1955) segue laconicamente l'indicazione, senza approfondire: «in Leontes it is the evil impulse which comes to the surface, destroying his friendship with Polixenes and leading him to turn upon Hermione with an animal intensity of feeling» (p. 112).

²⁸⁸ Polixenes descrive l'esclusività del rapporto con Leontes in termini di compenetrazione e di prossimità fraterna: «We were as twinned lambs that frisk i'th' sun / And beat the one at th'other: what we changed / Was innocence; we knew not / The doctrine of ill-doing, nor dreamed / Than any did. Had we pursued life, / And our weak spirits ne'er been higher reared / With stronger blood, we should answered heaven / Boldly, 'not guilty', the imposition cleared / Hereditary ours» (1.2.67-75).

visione, già potentemente presente nel *Cymbeline* e, in nuce, nel *King Lear*, secondo la quale l'amore è un capitale che, se viene diviso, perde di valore. Stanley Cavell, nella sua affascinante lettura di *The Winter's Tale*²⁸⁹, ritrae Leontes come uno scettico che per conoscere deve prima riconoscere attraverso i sensi, colto da un impulso distruttivo che gli fa preferire il nulla alla possibilità della separazione e della partizione. Come nel *Cymbeline*, opera 'sorella', anche in *The Winter's Tale*, il mondo con cui l'eros e gli affetti si scontrano è quello delle logiche economiche, che riverberano nella lingua, permeandone il lessico e gli spettri semantici²⁹⁰. Allo stesso principio di collusione tra capitalizzazione e dispersione, istanze economiche e ragioni affettive, non si sottrae, come vedremo, neanche *The Tempest*: la coerenza di intenti che 'assorella' le tre opere è nitida. Mamillius, di cui il padre inizia a osservare il naso e i tratti somatici per scorgervi una somiglianza di cui inizia a dubitare, si fa allora quasi correlativo oggettivo, traslato allegorico del rifiuto di Leontes di integrare l'alterità, un bambino generato, ma disconosciuto come figlio, partizione indebita di sé che Leontes non accetta. Il nome, Mamillius, che rimanda in tutta evidenza alla mammella, ci offre allora una chiave per confermare un sospetto che il bambino non sia 'solo' della madre perché ancora dipendente da lei e non biologicamente di Leontes, ma perché da questo ultimo inconsciamente non viene riconosciuto, forse è addirittura rifiutato²⁹¹. I numerosi riferimenti di Leontes al mondo animale²⁹² amplificano la portata dell'allusione alla dimensione biologica, al dato del sangue che non è stato

²⁸⁹ Il riferimento è al saggio "Recounting Gains. Showing Losses. Reading *The Winter's Tale*", in Stanley Cavell, *Disowning Knowledge in Seven Plays of Shakespeare*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

²⁹⁰ Oltre al lessico della partizione, di cui Stanley Cavell nello studio sopracitato individua puntualmente ogni occorrenza, *The Winter's Tale* sembra coprire diffusamente anche l'ambito semantico della prigionia, già visto-samente presente nel *Cymbeline*. «My prisoner? Or my guest» (1.2.55): Hermione chiede a Polixenes cosa voglia essere, se prigioniero ed ospite, non lasciando di fatto all'amico del marito alcuna possibilità di fuggire a un rapporto impostato in senso coercitivo. Quando Paulina descrive il parto di Hermione, lo fa utilizzando un'immaginario afferente alla dimensione della prigionia, come se il grembo materno fosse una prigione: «This child was prisoner to the womb, and is / By law and process of great Nature thence / Freed and enfranchised, not a party to / The anger of the king, nor guilty of – / If any be – the trespass of the queen» (2.3.57-62).

²⁹¹ Va, tuttavia, chiarito che il nome Mamillius non è conio shakespeariano, ma deriva dal romanzo di Robert Greene *Mamillia*, pubblicato nel 1583.

²⁹² «I'fecks; / Why, that's my bawcock. What? Has smutched thy nose? / They say it is a copy out of mine. Come, captain, / We must be neat – not neat, but cleanly, captain. / And yet the *steer*, the *heifer* and the *calf* / Are all called neat – Still virginalling / Upon his palm? – How now, you wanton *calf*! / Art thou my *calf*?» (1.2.120-126).

ancora interiorizzato, ma è rimasto esteriore, come un ramo che, anziché ampliare, decurta il suo tronco.

Dall'eccesso paranoide del re alla seconda parte, quella che la traghetta la parabola del padre/tiranno errante verso la redenzione, si procede attraverso uno *switch* centrale, rappresentato dal motivo dell'orso che incalza Antigonus²⁹³: in quel punto si colloca il *twist*, decisamente brusco, tra parte invernale, d'ambientazione siciliana, e parte primaverile, d'ambientazione boema, impulso distruttivo e impulso generativo, come due poli alternati e complementari del corso vitale che la struttura a dittico del dramma proietta formalmente. L'*Alceste* di Euripide ugualmente ha una struttura a dittico: la prima parte d'andamento tragico che culmina con la morte di Alceste e la seconda d'andamento comico che culmina con il ritorno di Alceste alla vita. L'uso del dispositivo scenico dell'orso è, nel *Winter's Tale*, funzionale a introdurre un elemento farsesco²⁹⁴. Andrew Gurr individua una precisa indicazione meta-teatrale, quando il pastore anziano, in conversazione con suo figlio, in 3.3.110-111, pronuncia, riferendosi al fagotto contenente Perdita neonata da lui ritrovato assieme al corredo che poi sarebbe risultato fondamentale al momento dell'agnizione, queste parole: «thou net's whit things dying, I with things new born». Sono una rielaborazione di una citazione presente in *Tragoedia et comoedia* di Evanzio, autore di commentari terenziani molto noti che i ragazzini inglesi, nel Cinquecen-

²⁹³ Sulla giustificazione drammatica della presenza dell'orso (non un orso reale, ma un attore che indossa pelli d'orso) e sulle sue diramazioni simboliche, s'interroga Dennis Biggins in un celebre articolo del 1962 dal titolo "Exit Pursued by a Beare": A Problem in *The Winter's Tale*", in *Shakespeare Quarterly*, 13, 1, 3-13. Biggins arriva alla conclusione che «in the figures of Antigonus and the bear Shakespeare brings together for dismissal several themes – destruction, broken integrity, Heavenly vengeance – that must now, at this transitional stage in the play, be cleared away so as to permit new thematic and atmospheric development. Leontes' false suspicion, his tyranny and cruelty, his inclemency, are focussed and magnified to extreme proportions before being finally dissipated in the strong light of comedy» (Dennis Biggins, "Exit Pursued by a Beare", op. cit., p. 13). Louis Clubb ("The Tragicomic Bear", in *Comparative Literature Studies*, 9, 1972, pp. 17-30) sostiene, invece, che l'orso dispieghi una simbologia duplice, tanto comica quanto tragica, e sia per questo spesso utilizzato nei drammi pastorali.

²⁹⁴ Andrew Gurr, "The Bear, the Statue, and Hysteria in *The Winter's Tale*", in *Shakespeare Quarterly*, 34, 4, 1983, p. 421: si legga l'intero contributo alle pp. 420-425.

to, erano soliti studiare a scuola²⁹⁵. Il terzo momento della dialettica, quello conclusivo e risto-
rativo-redentivo, è rappresentato, invece, dal ritorno alla vita della statua, anticipato dal rico-
noscimento ‘raccontato’, secondo un dispositivo diegetico, e non mostrato di Perdita. Florizel,
figlio di Polixenes, è innamorato di lei, la quale, però, è cresciuta allevata da un pastore e non
possiede dunque un lignaggio adeguato a un principe: Polixenes ha ripudiato il figlio e ne ha
ostacolato le nozze. Nel conversare con Perdita, che Leontes naturalmente ignora essere sua
figlia, Paulina scorge negli occhi del re “troppa giovinezza”, il riaffiorare improvviso di
un’ombra di desiderio sessuale: «Your eye hath too much youth in’t» (5.1.224). Nel *Pandosto*
di Greene, il motivo incestuoso viene esplorato e conduce il re al suicidio, una volta venuto a
conoscenza del fatto che la fanciulla di cui si è innamorato è in realtà sua figlia: in Shakespea-
re, lo spettro incestuoso risulta, invece, bonificato e l’allusione, oltre che estremamente esile,
rimanda più che altro a un senso di fascinazione, assimilabile a quello provato da Innogen in
Galles nei confronti di coloro che, di lì a poco, avrebbe scoperto essere i suoi due fratelli per-
duti nell’infanzia. In seguito, il riconoscimento di Perdita si compie *offstage*²⁹⁶ e l’antico ora-
colo di Apollo può verificarsi. L’evidenza dell’appartenenza di Perdita alla famiglia reale di
Sicilia è confermata dal corredo con cui la neonata è stata ritrovata dal vecchio pastore: il
mantello della madre, la regina Hermione, un gioiello di quest’ultima allacciato attorno al col-

²⁹⁵ «His *Tragoedia and comoedia* was commonly cited in sixteenth-century school editions of Terence and would have been familiar to every twelve or thirteen-year old who had reached the third form of grammar school. Evanthius was defining tragedy and comedy: “in tragoedia fugienda vita, in comoedia capessanda exprimitur”. The quotation from Evanthius thus marks the play’s transition from the tragic half in which things die (Mamil-
lius, apparently Hermione, the ship’s crew, and Antigonus) to the comic half in which things reappear and are new born (Perdita and the redemptive power of love)», Andrew Gurr, “The Bear, the Statue, and Hysteria in *The Win-
ter’s Tale*”, op. cit., p. 421.

²⁹⁶ A proposito del riconoscimento *offstage* di Perdita, si legga il contributo di Silvia Bigliuzzi: “Onstage/Offsta-
ge (Mis)Recognitions in *The Winter’s Tale*”, in *Scene 4.1, Transitions*, 2018, pp. 39-61. La studiosa chiarisce che
le scene di riconoscimento, nell’opera, sono tre e non due, come, invece, saremmo portati a pensare: la prima,
infatti, è «a contrastive and ‘parodic’ *anagnorisis*, adjusted to the mechanics of tragedy» (p. 48). Si tratta di una
sostituzione della *peripeteia* dovuta a fattori esterni con una *peripeteia* ‘interiore’, la scoperta da parte di Leontes
di un sentimento di sfiducia nei confronti della moglie. L’accademica riflette, inoltre, sulla scelta di alternare le
modalità di attuazione delle scene di riconoscimento successive alla prima: la seconda (quella riguardante Perdi-
ta) *offstage* attraverso la narrazione e la terza (quella di Hermione) *onstage* attraverso la rappresentazione. Shake-
speare contravviene alle prescrizioni aristoteliche secondo le quali è preferibile inscenare i riconoscimenti vero-
simili e affidare al racconto quelli inverosimili e lo fa perché la scelta del racconto è funzionale alla precisa vo-
lontà drammaturgica di restituire un senso di ambiguità epistemologica, di propiziare una riflessione sulla preca-
rietà dei segni: «the Gentlemen’s report of the offstage recognition not only avoids the redundancy of the two
contiguous scene onstage, preserving the amazing effect of the second one, but it also, and especially, lays the
basis for the discussion of signs and their evidential nature that would have hardly been possible if carried out on
stage» (p. 57).

lo della piccola, le lettere di Antigono scritte nella sua inconfondibile grafia, oltre a una serie di dati meno concreti, come la nobiltà naturale di cui la ragazza è dotata e la rassomiglianza fisica con la madre (apparentemente) morta. Le parole con le quali il latore dell'agnizione risponde a chi gli chiede se è vero che Leontes ha ritrovato la sua erede sono una stoccata nei confronti del re scettico e una sottolineatura sull'essenza della verità, mai evidenza calcolabile e sempre interpretazione di dati diversi, sintesi e non analisi: «most true, if ever truth were pregnant by circumstance» (5.4.30-31). Leontes, che non ha conosciuto fintanto che non ha 'riconosciuto' attraverso prove evidenti, colui che ha bevuto la pozione infetta e visto il ragno velenoso²⁹⁷, è ora finalmente guarito dallo 'scetticismo' nell'accezione rischiarata da Stanley Cavell, vale a dire quella forma di radicale fanatismo distruttivo che nasconde la volontà, non la casualità, di ignorare.

*The failure of knowledge is a failure of acknowledgement, which means, whatever else it means, that the result of failure is not an ignorance, but an ignoring, not an opposable doubt but an unappeasable denial, a willful uncertainty that constitutes an annihilation*²⁹⁸.

La scena della 'resurrezione' di Hermione, che prende vita dalla statua di Giulio Romano che la rappresenta così fedelmente come il sonno fa con la morte (5.3.20), scena 'performata' e non narrata, è allora l'ultima lezione inflitta al vecchio re fanatico e distruttivo, un'apertura finale alla meraviglia e un monito meta-teatrale a chi rifiuta di sospendere la propria incredulità (quella *suspention of disbelief* di cui diceva Coleridge) e abbandonarsi credulo alla verità della finzione teatrale. La fonte è rappresentata dal mito di Pigmalione e Galatea, così come raccontato nel libro decimo delle *Metamorfosi* di Ovidio, per Frye «a kind of poet's bible»²⁹⁹, senz'altro uno dei tre riferimenti, insieme all'*Alceste* di Euripide e alla conseguente tradizione

²⁹⁷ Il riferimento è a 2.1.39-45, quando Leontes spiega che qualcuno può bere da una coppa infetta in cui è caduto un ragno, ma, qualora non veda il ragno, non manifesta i sintomi dell'intossicazione, mentre, se è consapevole di bere da una coppa in cui è caduto un ragno velenoso, ecco che il suo corpo comincia a contorcersi e a spasimare: Leontes ha così sia bevuto sia visto il ragno sia creduto sia (secondo lui) verificato la credenza, applicato un metodo empirico di verifica del suo sospetto. La paranoia di Leontes deriva, allora, da un eccesso di presunta conoscenza, da un vero e proprio delirio di onniscienza.

²⁹⁸ Stanley Cavell, *Disowning Knowledge in Seven Plays of Shakespeare*, op. cit., p. 206.

²⁹⁹ Northrop Frye, *On Shakespeare*, Fitzhenry and Whiteside, Markham, ON, 1986, p. 169.

del *romance* greco-latino³⁰⁰, fondamentali a Shakespeare nella composizione di quest'opera a tal punto indebitata.

3. Dire o mostrare? L'agone tra romanzo e teatro e la legittimità dell'innesto

A proposito dell'uso del mito di Pigmalione, Russ McDonald scrive che questo mito è «especially apt for understanding Shakespeare's thinking about his own role as a maker of art»³⁰¹ e osserva che «the return to artifice and virtuosity heard in Shakespeare's late verse is a token of the playwright's reconceived attitude towards his art, the exchange of mimesis for poesis. [...] Embracing the metatheatrical style of presentational theatre, Shakespeare dissolves the conventions of representational drama that he had more or less observed in the tragedies»³⁰². L'abbandono dei dispositivi rappresentativo-mimetici in favore di congegni narrativo-diegetici costituisce una flessione stilistica riconoscibile nell'ultimo tratto del teatro shakespeariano, così come la sua esplorazione della dimensione romanzesca, quasi un omaggio alle letture che Shakespeare dovette fare nell'adolescenza o nella giovinezza: il *Pandosto* di Robert Greene fu pubblicato, infatti, la prima volta nel 1588 e poi ri-editato nel 1607, qualche anno prima che il Bardo cominciasse il lavoro di drammatizzazione della fonte narrativa che lo avrebbe portato a concepire *The Winter's Tale*. Questo dramma è, in effetti, disseminato di riflessioni meta-teatrali e l'implausibilità di quanto raccontato e mostrato viene rivendicata quasi come un manifesto (nel *Pericles*, come visto, avveniva la medesima cosa): perché, se nella fonte, il *romance* di Greene, la Sicilia correttamente è lambita dal mare, mentre la Boemia no, Shakespeare, al momento di riadattare la fonte, inverte, in modo vistosamente e quasi

³⁰⁰ Scrive John Pitcher, "Introduction", op. cit., pp. 93-94: «The whole is made up of three strands of Greek writing and mythology. The first strand, familiar to us from Ovid's *Metamorphoses*, is the story of Pygmalion. [...] The second strand, from the fifth century BC, is in Euripides' tragedy of *Alcestis*, the wife who gave her life so that her husband could live. [...] The third strand, from the second century AD, isn't from a myth or a particular work, but from a genre, the ancient novel, often known as Greek romance». Oltre a *Pandosto*, *romance* in prosa del 1588 di Robert Greene, indebitato con quest'ultimo filone, Carol Gesner riconosce altre influenze, più probabilmente mediate, in *Dafni e Cloe* di Longo Sofista e le *Etiopiche* di Eliodoro, veri e propri *best seller* dell'epoca. Per una trattazione più esaustiva, si veda il sempre prezioso manuale di Carol Gesner, *Shakespeare and the Greek Romance*, op. cit., pp. 116-125.

³⁰¹ Russ McDonald, "You speak a language that I understand not": Listening to the Last Plays", in Catherine M. S. Alexander (a cura di), *The Cambridge Companion to Shakespeare's Last Plays*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 108.

³⁰² *Ibidem*, p. 106.

Il teatro, come il mondo, è anch'esso somma di piccole cose che, attraverso la *performance* si fanno reali: il bisogno di Leontes di verificare le parole – il sentito dire come il detto oracolare – è il bisogno di vedere e non solo di ascoltare, di espandere il narrato in una dimensione che comunque lo soverchia, quella mimetica del teatro: ciò non significa screditare la parola astratta del racconto, non divenuta corpo attraverso la *performance* come quella che si produce sulla scena, ma obliquamente celebrare il vantaggio della parola creata e mostrata sulla parola creata e solo detta, forma de-privata di materializzazione scenica. Si potrebbero fare, inoltre, almeno due considerazioni di natura storico-letteraria: la prima è che il teatro shakespeariano, in ogni sua fase e in quella romanzesca in modo particolare, capitalizza tematicamente la contrapposizione tra parola mistificatoria e parola salvifica, anche se, nel suo ultimo periodo, formalmente, tende a uno stile più elaborato; la seconda è che, come ricorda Ronald W. Cooley, l'età giacomiana predilige in modo particolare la dialettica tra discorso e spettacolo, basti pensare al successo del *masque*, uno spazio festivo consistente in una dialettica tra l'*anti-masque*, in cui gli uomini di corte divenuti attori recitano, e il *main masque*, in cui, invece, danzano³⁰⁴. La scena finale della resurrezione di Hermione, sottolineata dalla musica e dalla danza, è, senza dubbio, un'inserzione meta-teatrale che riflette la valenza 'spettacolare' del teatro, il primato dello spettacolo sul discorso, l'azione che prevarica la meditazione, il dinamismo di chi fa – recita, danza, canta – che vince la stasi di chi scrive o dice, il *main masque* coreografico che 'corregge' il verboso *anti-masque*. Come dice anche Paulina, alla fine dell'opera, «That she is living, / Were it but told you, should be hooted at/ Like an old tale: but is appears she lives, / Though yet she speak not» (5.3.115-118): se vi dicessero che è viva, ride-reste come ascoltando una vecchia storia, ma è evidente che lei viva, anche se non parla. Ora che Hermione si mostra viva, tutti possono crederlo, fintanto che era viva solo perché vatici-

³⁰⁴ «The Stuart court masques, despite, yet in some ways because of, their exclusive nature, exemplify the politics of festivity and spectacle, and have become a preferred site for such analyses. The masque, or the idealized version of it devised by Ben Jonson and Inigo Jones, is a composite form consisting of a chaotic “antimasque”, performed by professional players who take all the speaking parts, followed and overcome by a spectacular main masque, danced by the members of the court. It constitutes an iconic drama of transgression and containment in which law, sovereignty, and rank, manifested in musical harmony and formally patterned dance, are temporarily suspended, in order that they might be restored, confirmed and celebrated. Though the texts of masques can be “instructive” to the monarch, flattering spectacle triumphs over speech, as harmony triumphs over discord» (Ronald Cooley, “Speech Versus Spectacle: Autolycus, Class and Containment in *The Winter's Tale*”, in *Renaissance and Reformation* 21, 3, 1997, p. 8; si legga l'intero contributo alle pp. 5-23).

nato, nessuno poteva crederci. Come lo sguardo ‘strabico’ di Paulina³⁰⁵, che ritrova Hermione, ma non suo marito, morto e mai ‘risorto’, strabico appunto perché diviso tra felicità e dolore, *The Winter’s Tale* resta anch’esso un *romance* un po’ strabico, perché nel portare il romanzo dentro il teatro, contamina il primo con il secondo e il secondo con il primo, creando quell’in-nesso che, come i garofani e le rose screziate del giardino di Perdita, sono «the fairest flowers o’th’season» (4.4.81), eppure c’è chi continua a chiamare quei fiori «Nature’s bastards» (4.4.83). È evidente che, pur in maniera diversa, Shakespeare desidera continuare a drammatizzare la riflessione sulla legittimità di nascita cominciata con *King Lear* e voglia traghettarla anche sul piano meta-teatrale³⁰⁶. Come dice Polixenes a Perdita «the art itself is Nature» (4.4.97): arte e natura non sono avversarie, ma l’arte stessa è natura, perché prodotta dalla natura, ossia dall’uomo, comunque espressione di quella stessa natura. *The Winter’s Tale* perviene, dunque, alla stessa esigenza di sintesi tra differenze espressa dagli altri *romances*, ma la sintesi è, come negli altri *romances*, il risultato di una dialettica faticosa e, in fondo, non del tutto risolta, un confronto ‘agonistico’ che lascia spazio a una tensione, a un sentimento di sospensione. La coesione, come aspirazione fondamentale del movente di scrittura, è raggiunta all’interno e all’esterno del dramma, attraverso il tema dell’espiazione e della rigenerazione sviluppato in scena e formalmente con un’intelaiatura di simmetrie, un «sistema macroscopico di parallelismi e reduplicazioni formali e tematici, che della somiglianza, e non della eterogeneità e della disarmonia, fa appunto il suo cardine concettuale», come ben scrive Silvia Bi-

³⁰⁵ «She had one eye declined for the loss of her husband, another elevated that the oracle was fulfilled» (5.2.72-74).

³⁰⁶ Una riflessione, quella sulla legittimità della nascita, che permeava la società inglese fin dai tempi di Elisabetta I Tudor, figlia ‘bastarda’ per eccellenza. Anche sulle origini del re Giacomo I si produsse una lunga scia di indiscrezioni: la madre Mary aveva, infatti, una relazione speciale con il suo segretario David Rizzio, di cui si malignava che Giacomo fosse figlio naturale: Stephen Orgel, “Prospero’s Wife”, in Margaret Ferguson – Maureen Quilligan – Nancy Vickers (a cura di), *Rewriting the Renaissance: The Discourses of Sexual Difference in Early Modern Europe*, Chicago, University of Chicago Press, pp. 50-64.

gliuzzi³⁰⁷. Il racconto d'inverno shakespeariano è, dunque, in ultima analisi, un dittico non dicotomico, opera che disinnesci alla base ogni possibile binarismo e dell'oscillazione 'relativistica' tra identità e separazione fa la sua cadenza primaria, come lo schema ritmico attorno al quale è costruito, apparentemente improvvisando, un fraseggio *jazz*.

4. Dimensione conflittuale della responsabilità genitoriale e rimozione dell'erede maschio

Uno degli strumenti di sutura del dramma è la duplicazione, un elemento di continuità formale e tematica del *Winter's Tale*: nel suo delirio, Leontes scruta il figlio alla ricerca di segni che provino che il bambino è certamente suo figlio, ossia, nella sua mentalità che risente delle speculazioni aristoteliche ancora dominanti in età rinascimentale – la femmina è solo un recipiente di seme, il corredo genetico proviene interamente dalla parte maschile³⁰⁸ –, un suo perfetto duplicato. Dicono che siamo uguali come due uova, protesta Leontes riferendosi a se stesso e a Mamillius, prima di prorompere in un'invettiva misogina che scredita la parola data dalle donne, più falsa dei loro vestiti da lutto tinti e ritinti (1.2.129-135). La stessa difficoltà di Leontes nell'assumere la responsabilità di padre e la conflittualità repressa che il sospetto di adulterio contribuisce a far emergere trova un suo doppio nella conflittualità del rapporto tra Polixenes e il proprio figlio, che si conclama nella seconda sezione del dramma, quella pasto-

³⁰⁷ La studiosa fa notare l'uso della ripetizione e più precisamente dell'antanaclasi (la ripetizione da parte dell'interlocutore di una parola con un significato deformato in senso polemico) e individua in particolare tre momenti in cui questo uso retorico viene fatto: il diverso senso assegnato da Camillo e Leontes ai termini *business* (per il primo una faccenda *tout court*; per il secondo un *affaire* sessuale) e *satisfy* (dal primo utilizzato con il significato di accogliere le richieste dell'amico; dal secondo con quello di soddisfare il desiderio sessuale della regina); l'accezione data da Hermione alla parola *sport* (una 'burla' nei suoi confronti) e da Leontes (di nuovo, una frequentazione sessuale). Silvia Bigliuzzi osserva, inoltre, che il dramma è tutto costruito su parallelismi: la furia di Polixenes che 'duplica' quella di Leontes; le due agnizioni minori all'interno delle due maggiori, etc. Si legga, per completezza, Silvia Bigliuzzi, "La vertigine del somigliante: simmetrie tragicomiche nel *Winter's Tale*", in Clara Mucci – Chiara Magni – Laura Tommaso (a cura di), *Le ultime opere di Shakespeare*, op. cit., pp. 121-148.

³⁰⁸ Notoriamente, Aristotele credeva che la donna non partecipasse alla riproduzione e fosse unicamente 'passiva' e 'ricettiva' nell'atto generativo: un figlio presenta, dunque, il solo corredo genetico paterno. Le teorie 'biologiche' aristoteliche non sono, però, le uniche prodotte nell'antichità: Ippocrate e Galeno elaborarono visioni divergenti della procreazione, evidenziando la complementarità degli apparati riproduttivi maschile e femminile. Nel Rinascimento la teoria aristotelica e quella ippocratico-galenica erano ancora culturalmente assorbite grazie alla mediazione divulgativa ed esegetica del Medio Evo, ma il primato della visione scientificamente sbagliata, quella aristotelica, non fu estirpato facilmente. Per approfondire, si legga l'opera fondamentale di Ian McLean, *The Renaissance Notion of Woman*, Cambridge, Cambridge University Press, 1980.

quale è ipotizzabile una trasfigurazione nel personaggio di Giacomo I, noto per le sue frequenti assenze da corte: Polixenes teme che, a causa del trono rimasto vacante, la situazione nel suo regno possa subire mutamenti («My affairs / Do even drag me homeward; which to hinder / Were, in your love, a whip to me, my stay / To you a charge and trouble», 1.2.23-26).

Polixenes usa, riferendosi al suo bambino, anche il termine *parasite*, che rimanda tanto all'ambiente cortigiano (il bambino è il suo adulatore) quanto alla terminologia tecnica del teatro (il parassita è un personaggio 'tipico' della commedia plautina). Parassita è, più neutralmente, un usurpatore, qualcuno che s'appropria della parte destinata a un altro: Ruth Nevo, nella sua lettura post-freudiana, sostanzialmente lacaniana, di *The Winter's Tale* suggerisce che nel dramma la paternità sia inconsciamente vissuta come separazione del maschile dal femminile della cui unione, tuttavia, un figlio è paradossalmente conseguenza³¹⁰. La difficoltà di trovare una propria identità, distinguendola da quella della madre, è una questione che, in ogni cultura, si pone alla componente maschile della società, questione che, al principio dell'età adulta, l'uomo risolve attraverso l'unione con un'altra donna, attuata per collocarsi in seno alla società e, di conseguenza, per ottenere il riconoscimento di uno statuto di virilità³¹¹. La nascita di un figlio sancisce un momento fondamentale in questo processo di acquisizione identitaria (che coincide con un processo di rimozione dell'identificazione primigenia con il materno) ma, nel contempo, può essere sperimentata come precipizio dell'unione simbiotica tra marito e moglie, come frattura della perfetta compiutezza del legame a seguito dell'introduzione di un elemento 'dispari'. È evidente che Leontes e Polixenes, amici indissolubilmente affratellati, caduti dal loro Eden pre-puberale a causa delle donne, abbiano entrambi provato

³¹⁰ Lo studio che Ruth Nevo dedica alla figura di Leontes, alla sua «exclusion from a once experienced plenitude» e alle sue «infantile fears of isolation, separation and abandonment» coincidono con il quarto capitolo del saggio *Shakespeare's Other Language*, New York, Methuen, 1987. Si leggano in particolare le pp.100- 124.

³¹¹ «Shakespeare's men face two problems in achieving their manhood. The first arises in so many cultures as to seem universal. Men originally learn their sexual identities by differentiating their masculinity from the femininity of their mothers, but must as adults reunite with women in marriage to fulfil their roles in society. After a profound separation from women, they must enter into a profound union with them. Patriarchy presents a second problem: though it gives men control over women, it also makes them dependent on women indirectly and covertly for the validation of their manhood. Paradoxically, their power over women also makes them vulnerable to women» (Coppélia Kahn, *Man's Estate: Masculine Identity in Shakespeare*, op. cit., p.17). La riflessione è ripresa e lungamente discussa da Roger V. Holdsworth, nel suo saggio «“Trouble in Paradise”: Friendship and Masculine Identity in *The Winter's Tale* and *The Two Noble Kinsmen*», in Clara Mucci-Chiara Magni-Laura Tommaso (a cura di), *Le ultime opere di Shakespeare*, op. cit., pp. 185-209.

l'amarezza di essere spodestati: Leontes, in particolare, si sente 'usurato' dell'amico per opera della moglie e della moglie per opera dell'amico e, ancora, della moglie per opera del figlio, partigiano della madre, estraneo e nemico al padre. Quando, già sovra-eccitato dal delirio, grida al figlioletto di giocare – «Go play, boy, play, 1.2.186» – il verbo *to play* si sdoppia nei significati tra quello denotativo e piano di “giocare” (Mamillius è un bambino ancora piccolo, cos'altro dovrebbe fare?) e quello connotativo e secondario di “recitare”, nell'accezione particolarmente dispregiativa di “prendersi gioco”, “ingannare”. Leontes avverte di non potersi fidare del figlio e la sua gelosia assume una dimensione retrospettiva, si allarga tentacolare al passato e getta un'ombra scura non solo sulla seconda paternità ma anche, forse soprattutto, sulla prima. La conflittualità del rapporto tra Leontes e Mamillius può esser letta come una trasfigurazione della difficile relazione tra Giacomo I e il figlio Henry, un padre e un figlio che, a un certo punto, divennero addirittura antagonisti politici. Intellettualmente precoce, audace e dotato per l'attività militare, il principe Henry sarebbe poi morto prematuramente nel 1612, appena diciottenne, a causa di una misteriosa febbre tifoide³¹². Se Shakespeare avesse davvero in mente il principe ereditario quando tratteggiò il personaggio di Mamillius e volesse suggerire agli spettatori una connessione con la turbolenta situazione della famiglia reale Stuart è impossibile a dirsi, ma, in tal caso, il Bardo avrebbe dato prova di una notevole quanto inquietante preveggenza. Giacomo I, inoltre, proprio negli anni in cui Shakespeare prima scriveva e poi metteva in scena l'opera, era stato particolarmente attivo nell'attuazione di politiche matrimoniali che risolvessero le spaccature religiose in Europa, destinando la figlia al *leader* dell'Europa protestante, l'Elettore Palatino, e il figlio all'Infanta di Spagna³¹³. Il matrimonio tra Florizel, erede di Boemia, nel Seicento epitome dell'Europa Protestante, e Perdi-

³¹² Scrive Stephen Orgel a proposito del principe ereditario e dei rapporti con il padre: «The King's relation to his heir was part of a complex family drama. James and Prince Henry were in fact by 1611 political opponents, James a programmatic pacifist eager for accommodations with the Catholic powers on the continent, Henry a militant protestant, eager to lead an army liberation through Germany and the Low countries. By the age of fourteen, the Prince's military ambitions were being noted with enthusiasm throughout the country, and by the time he was formally declared Prince of Wales in 1610, his popular following made him a serious rival to the King in matters of public and foreign policy». Si veda Stephen Orgel, “Introduction”, in William Shakespeare, *The Winter's Tale*, Oxford, Oxford University Press, p. 16.

³¹³ *The Winter's Tale* fu, non a caso, uno dei diciotto drammi rappresentati a corte per festeggiare le nozze della principessa Elizabeth, figlia del re, e di Frederick V del Palatinato, che sarebbero stati la coppia regnante di Boemia dal 1619 al 1620.

ta, erede della cattolica Sicilia, non poteva non suggerire al pubblico una corrispondenza con l'attualità delle politiche matrimoniali accortamente condotte da Giacomo I Stuart³¹⁴.

Nei *romances* l'assunzione della responsabilità genitoriale e il 'riconoscimento' dei figli al di là del mero dato biologico passa attraverso numerose peripezie; è, come illustrato anche nei capitoli precedenti, un processo faticoso e segnato dal dolore: Pericles si disinteressa della figlia Marina, di cui delega le cure e solo dopo moltissimi anni può riconoscerla, grazie all'agnizione che non è solo un congegno per chiudere teatralmente la vicenda, ma anche il passo che segna un avvenuto cambiamento interiore; Cymbeline commette una grande ingiustizia nei confronti della figlia e, solo dopo numerose peripezie, raggiunge la consapevolezza dell'errore; Leontes provoca la morte di Mamillius e si sbarazza di Perdita e le sue colpe non sono di certo più lievi di quelle dei suoi predecessori. I *romances* sembrano continuare, così, a portare in scena l'indagine sulla difficoltà della paternità come processo, sulla difficoltà del farsi padri, difficoltà che è, all'interno di un contesto simbolico che identifica la paternità con la regalità, anche la difficoltà di governare, di farsi da parte e spartire il potere, accettarne le responsabilità e insieme la finitezza così come l'età adulta e il suo presagio di morte. Leontes, come l'intera struttura del dramma, è anch'egli percorso da una frattura, è 'diviso' tra adolescenza ed età adulta: la lunga permanenza del compagno di giochi della sua lontana infanzia in Sicilia è l'evento che fa deflagrare questa dissociazione in lui molto profonda e radicale, l'incapacità di accettare che il tempo della vita si sta consumando tutto e che del sogno lontano di un'eterna stagione infantile, libera e pre-sessuale, non resta nulla se non la promessa di disfacimento implicita nella raggiunta maturità sessuale ed organica³¹⁵. Frances Dolan, nel suo studio sugli

³¹⁴ Si legga, nel contributo di Charles Moseley, "The Literary and Dramatic Contexts of the Last Plays", in Catherine M. S. Alexander (a cura di), *The Cambridge Companion to Shakespeare's Last Plays*, op. cit., p. 56, nella sezione dedicata al *Winter's Tale*: «The first half, generically, is unquestionably 'tragic'. [...] In Bohemia, by contrast the clowns might be first cousin to Athenian mechanicals or Venetian Gobbos; Florizel and Perdita step straight out of romantic comedy. The business of this subtle play is the integration of these two worlds. Indeed, there may be going on that just a generic integration into a *tertium quid*, for James' international policy was to broker a European peace by marrying his daughter to the leader of Protestant Europe, Elector Palatine, and his son Henry to the Infanta of Spain: Spain's dominions included Sicily. No one in the audience could not have known that Sicily was catholic, Bohemia protestant and a refuge for English Protestants under Mary Tudor».

³¹⁵ Coppélia Kahn, nel suo *Man's Estate: Masculine Identity in Shakespeare*, op. cit., per prima fa notare l'incongruenza interna all'identità di Leontes: «though Leontes is a mature man — king, husband, father — the nine-month visit of his boyhood friend reveals that he is still split between two identities, the boy of the past and the father of the present» (pp. 214-215).

infanticidi e le violenze perpetrate dai genitori sui figli nella prima età moderna, va alla ricerca di quelle tracce contenute nel *Winter's Tale* che possano essere lette come indizi dell'inquietudine sociale di fronte all'enorme baratro della 'pedofobia', degli abusi domestici e delle loro conseguenze sui bambini molto piccoli e, dopo attenta analisi, si convince che «the Shakespearean romance depended on the fascination with parental violence then pervading the culture while erasing the evidence of its own conditions of possibility»³¹⁶. La violenza, anche quella di natura peggiore, quella sui bambini, entra nei *romances* anche se questi, nella loro parvenza favolistica, la stemperano e la sublimano, ma il secondo capitolo lieto e rigenerativo del *Winter's Tale* ricompono solo in parte le fratture lasciate dalla tragedia inscenata nella prima parte di questo dramma così profondamente doppio e irrisolto. Mamillius, infine, non ritorna in vita, figlio sacrificato alla follia del padre, vistosa lacuna che nessun miracolo riscatta dal nulla definitivo, erede rimosso che sposta l'asse ereditario sulla diramazione femminile del tronco genealogico, come già nel *Pericles* la mancata nascita di un secondo figlio. Simon Palfrey scrive che «Mamillius' demise is a kind of inaugurative ending, a denial of a certain type of exclusively courtly romance» e in qualche modo contraddice, a ragione, un certo filone della critica femminista per cui Leontes non paga abbastanza per ciò che ha fatto³¹⁷. Eppure il silenzio di Hermione 'risorta', un silenzio ancora impregnato di gelo e di morte e quello, ben più chiassoso di Mamillius, che la memoria congela in un'eterna infanzia non coinvolta da alcuna sovversione del destino, ci dicono piuttosto un'altra cosa. Stephan Orgel si chiede energicamente perché Shakespeare voglia a tal punto riabilitare Leontes.

*Why, then, the intense of preservation and rehabilitation of
Leontes? Why not let him atone by dying, and resolve the tragic*

³¹⁶ Frances Dolan, *Dangerous Familiars: Representations of Domestic Crime in England, 1550-1700*, Ithaca, Cornell University Press, p. 169.

³¹⁷ Simon Palfrey, *Late Shakespeare: A New World of Words*, Oxford, Oxford University Press, 1997, 109. Scrive, invece, Valerie Traub, senza possibilità di fraintendimento: «Hermione is an offering made in hopes of reconstituting Leontes' sacred, desexualised feminine ideal. [...] I would argue that, in addition, Leontes must experience a reprieve from the exigencies of female erotic life before he can re-enter marriage with any degree of psychic comfort; and, most importantly, that Hermione's 'unmanageable' sexuality must be metaphorically contained and psychically disarmed. [...] Rather than a victory for the wronged heroine, the final scene works as wish-fulfillment for Leontes, who not only regains his virtuous wife and loses his burden of guilt, but also re-assumes his kingly command of all social relations» (Valerie Traub, *Desire and Anxiety. Circulation of Sexuality in Shakespearean Drama*, op. cit., pp. 44-45).

issues through the accession of a new and innocent generation, on the modes provided by the endings of 2 Henry IV, Macbeth and King Lear? Shakespeare's source, indeed, gave him a strikingly dramatic model: at the conclusion of Greene's Pandosto, the repentant king falls in love with his unidentified daughter; and when he learns who she is, kills himself, to be succeeded on the throne by his unsullied daughter and son-in-law. This is an ending that would be perfectly consistent with the tragedy of royalty as Shakespeare practised it, and both the preservation of Leontes and the mode by which it is effected are unique in his drama³¹⁸.

La scelta di non accordare un finale tragico ed eccessivamente punitivo a Leontes è, però, in fondo, insita nell'adozione del *romance* come genere e nella flessione artistica dello Shakespeare finale: il romanzo è entrato nel teatro e vi ha introdotto tanto la complessità delle soluzioni quanto la 'medietà' – chissà anche la mediocrità – dei suoi personaggi. Il romanzesco è il nuovo tragico, come insegna Euripide dalla cui vasta ombra *The Winter's Tale* è pervaso. Come scrive John Pitcher nella sua introduzione per Arden, «romance acknowledges that tragedy is right: there is no escape from destiny and biology; but it shows that this isn't the full truth about it»³¹⁹. Leontes è, dunque, in fondo, un re limitato e 'borghese' a cui viene concessa l'occasione di spiare attraverso la pazienza e la frustrazione di aspettare per sedici anni che la vita si liberi dalla pietra, la sua vita ben più di quella di Hermione. E, quando alla fine, l'inattesa liberazione avviene, quel che resta è una gioia contenuta dalla consapevolezza che non tutto ciò si perde può essere ritrovato: Mamillius è perduto perché perduta è l'infanzia e, con essa, l'innocenza di credere che la tragedia sia qualcosa di clamoroso e insanguinato e non una realtà perfettamente defilata e domestica.

5. Le intermittenze della sintassi: la lingua 'difficile' del *Winter's Tale*

La gelosia, come sentimento che soverchia e stravolge, è, com'è noto, il motore della rovina di Othello. Tra il personaggio di Othello e il personaggio di Leontes vi è, però, un abisso: il primo è un *hero* che è rimasto impigliato nelle trame del *villain*, il secondo è sia *hero* sia *vil-*

³¹⁸ Stephen Orgel, "Introduction", in William Shakespeare, *The Winter's Tale*, Oxford, Oxford University Press, 1996, p. 7.

³¹⁹ John Pitcher, "Introduction", op. cit., p. 21.

lain, sia il tessitore di trame sia lo sventurato che vi inciampa. La ‘borghesizzazione’ del personaggio passa attraverso la sua stagnazione personale e l’autoreferenzialità dei suoi fantasmi: questi emergono all’improvviso da un’incubazione visionaria, una lunga, silente gestazione di paranoie che prendono corpo non appena trovano un varco, intercettano una crepa che si apre. Si è discusso già di quale sia questa screpolatura dell’ordine e del quotidiano in cui i fantasmi mentali di Leontes s’infiltrano: la parola che Hermione non ha sorvegliato, l’atto di insubordinazione da lei non percepito come tale (perché effettivamente inesistente), eppure creato, scolpito e ingigantito in un riverbero distruttivo dalla mente monomaniaca del marito. Scrive impeccabilmente Alessandro Serpieri a questo proposito: «nel pubblico processo Ermione mette subito in rilievo, nella sua autodifesa, la vergogna di questa esposizione pubblica in cui non ha armi per difendersi perché è alla mercé dei sogni di Leonte; ma per lui le azioni di Ermione *sono* i suoi sogni. La realtà di lei è il suo incubo, e tuttavia lo spettatore sa che è vero l’inverso: il suo incubo è la realtà di lei»³²⁰. Si è, inoltre, discusso di quale sia il corpo di questi fantasmi: la complessità del rapporto con il figlio Mamilius; la paternità malamente accolta, mai veramente accettata; il senso di esclusione dal rapporto simbiotico con l’amico Polixenes ‘per colpa’ della moglie Hermione; l’esclusione dal rapporto con la moglie ‘per colpa’ del figlio (primo elemento dispari) e poi dell’amico ‘ritrovato’ (secondo elemento dispari); la difficoltà di costruire un’identità virile e un’individualità matura. Un altro aspetto è stato, però, trascurato, ossia come questi fantasmi si manifestano, il modo in cui prendono forma e si rivelano: è, nel dramma, infatti, proprio la lingua a tradire, a negare il controllo, a togliere lo schermo dietro cui l’istinto si era fino a quel momento riparato. Il linguaggio è strumento di controllo, di disciplina della violenza che affonda nelle radici pulsionali dell’uomo: l’emozione cerca nel linguaggio un argine e, invece, trova un colabrodo, una rete che si sfilaccia. La struttura sintattica si contorce e si intorbida: costruzioni di proposizioni ipotetiche in cui la protasi si protrae a lungo prima di sciogliersi nell’apodosi s’inseriscono in un gusto grammaticale globalmente ‘anacolutico’ e, dal punto di vista sonoro e ritmico, spesso dissonante e cacofonico. Come scrive Russ McDonald, che dedica uno studio puntuale e approfondito sulle pe-

³²⁰ Alessandro Serpieri, “Introduzione”, in William Shakespeare, *Drammi romanzeschi*, Venezia, Marsilio, 2001, pp. 34-35.

culiarità linguistiche del dramma, «in *The Winter's Tale*, even the syntax is tragicomic»³²¹. Ma cosa significa che nel *Winter's Tale* anche la sintassi è tragicomica? Significa che è sdoppiata, o meglio 'binaria', una sintassi in cui alla proposizione subordinata, più spesso introdotta dall'*if*, corrisponde una sovra-ordinata che chiarisce ciò che la premessa lasciava nebuloso: così come *The Winter's Tale* comincia con una tragedia, la parte invernale e distruttiva di cui si è tanto parlato, allo stesso modo i periodi cominciano con una proposizione subordinata condizionale che si frammenta e ritarda il chiarimento dei riferimenti, un chiarimento che giunge solo con l'apodosi, con la principale che riordina e precisa ciò che su cui il preambolo crea confusione. In questo *romance* micro e macro-struttura si specchiano in un moltiplicarsi di simmetrie che dalla minima molecola si rifrangono fino all'intelaiatura generale: la struttura dell'opera è duale, divisa tra una parte tragica e una parte comica allo specchio, e, parallelamente, anche la sintassi riproduce questo schema fondamentale, contorcendosi prima per distendersi poi. Il metodo della sospensione non riguarda, però, il solo Leontes colpito da accesso paranoide: è certamente interessante osservare come al venir meno delle sovrastrutture dietro il quale Leontes si era rifugiato fino a quel momento corrisponda un perturbamento linguistico; ciò che prima la lingua faceva (conservare le maniere, mistificare il vero), ora non lo fa più, e, anzi, la dialettica 'sabbiosa' dell'uomo di corte lascia spazio al discorso nudo e scomposto dello psicotico. Anche in *The Tempest* i momenti più emotivi sono segnalati da una complicazione sintattica, da una flessione 'anacolutica' della lingua: nella concitazione del suo confronto con Caliban, il controllo delle strutture grammaticali persino da parte di un erudito come il mago Prospero sembra alquanto precario. Tuttavia, nondimeno, l'abitudine a confondere e a sospendere la risoluzione di una premessa appartiene anche Paulina, un personaggio 'coscienzioso', investito di valenze benefiche e salvifiche (è una messaggera di salvezza, così come il San Paolo cristiano a cui deve il suo nome affatto casuale). Raggiunta dalla notizia della morte del figlio Mamillius, consumatosi dal dolore di assistere alla guerra tra i genitori e di vedere l'onore della madre infangato dalla calunnia mossa dal padre, Hermione cade priva di sensi e viene condotta fuori dalla scena. Leontes comincia, allora, a chiedersi se, forse, non

³²¹ "Poetry and Plot In *The Winter's Tale*", in *Shakespeare Quarterly*, 36, 3, 1985, p. 317. Si legga l'intero contributo, alle pp. 315-319, in cui l'autore analizza l'opera da un duplice punto di vista, quello sintattico e quello fonico-prosodico.

è stato troppo precipitoso nel credere a quei fantasmi da lui stesso generati. A quel punto rientra in scena Paulina, che poco prima aveva accompagnato fuori la sua signora: nel rivelare le sorti di quest'ultima (è morta), indugia in un lungo discorso che si serve largamente della sospensione e della protrazione del suo movente informativo.

PAULINA

What studied torments, tyrant, hast for me?
What wheels, racks, fires? What flaying, boiling
In leads or oils? What old or newer torture
Must I receive, whose every word deserves
To taste of thy most worst? Thy tyranny,
Together working with thy jealousies—
Fancies too weak for boys, too green and idle
For girls of nine—O think what they have done,
And then run mad indeed, stark mad, for all
Thy bygone fooleries were but spices of it.
That thou betrayed'st Polixenes, 'twas nothing.
That did but show thee, of a fool, inconstant,
And damnable ingrateful. Nor was't much
Thou wouldst have poisoned good Camillo's honour
To have him kill a king—poor trespasses,
More monstrous standing by, whereof I reckon
The casting forth to crows thy baby daughter
To be or none or little, though a devil
Would have shed water out of fire ere done't.
Nor is't directly laid to thee the death
Of the young prince, whose honourable thoughts—
Thoughts high for one so tender—cleft the heart
That could conceive a gross and foolish sire
Blemished his gracious dam. This is not, no,
Laid to thy answer. But the last—O lords,
When I have said, cry woe! The queen, the queen,
The sweet'st, dear'st creature's dead, and vengeance for't
Not dropped down yet. (3.2.172-199)

La lunga tirata di Paulina, con il rincorrersi di domande su tutte le tipologie di tortura che Leontes le potrebbe ipoteticamente infliggere, un'infilzata evidentemente iperbolica, è naturalmente finalizzata ad accentare retoricamente la dimensione tirannica della follia del re, colpevole non solo di un abuso domestico, ma anche dell'abuso del suo ruolo, di una profonda indegnità personale e politica. Del resto, nel sistema di significazioni 'giacomiane', tra le funzioni di re, padre e marito c'è un rapporto identificativo. Tuttavia, quel che più è interessante è che la costruzione dell'intervento è tale da rendere dispersiva la comunicazione, continuamen-

te interrotta da incisi e da sospensioni. Il prolungamento attuato da Paulina amplifica le potenzialità narrative del linguaggio poetico e quindi, paradossalmente, lo de-poetizza, ma, nel contempo, rappresenta anche una 'de-funzionalizzazione' di quello stesso linguaggio. Quando la lingua è lineare, la fluidità del suo corso permette a chi ascolta di concentrarsi sull'oggetto della comunicazione: quando la lingua interrompe il suo flusso e si ramifica, dilatando e aggrovigliando la sua estensione, ecco, allora, che rende più complesso il processo di concentrazione sul 'cosa' e chiede a chi ascolta uno sforzo di comprensione del 'come'. Rendendo 'difficile' lo stile, è come se Shakespeare chiedesse ai suoi spettatori di interrogarsi sulla lingua, sulle sue strutture formali e astratte, è come se chiedesse loro di 'de-concentrarsi' e di perdersi nella sintassi che si disarticola, e di scendere, così, verso il senso ultimo del linguaggio, verso le ragioni essenziali del suo esserci. In *The Tempest*, come vedremo, Shakespeare accompagna il pubblico nella regione mediana tra illusione e disillusione scenica, nel luogo in cui il teatro squarcia il velo della sua finzione; in *The Winter's Tale* lo conduce, invece, alle basi ontologiche della lingua, nel punto in cui la lingua smette di essere solo uno strumento o una funzione e diventa cosa in sé, ontologicamente fondata e investigabile, principio di corruzione o di chiarificazione. Inabissarsi fino ai recessi grammaticali della lingua significa raggiungere la sorgente delle modalità interpretative del reale e afferrarne intuitivamente le infinite possibilità e anche i suoi infiniti, pericolosi artifici.

Capitolo VI

Cuore di mostro. Shakespeare nell'isola-prigione di *The Tempest*, tra incanto e orrore di esistere

1. Una, nessuna e centomila: l'inafferrabilità delle fonti di *The Tempest*

«Dove sono io, per ora? Quasi nel vuoto. Con un tale cumulo di interrogativi, di perplessità di fondo, davanti a un testo che mi pare sempre più insondabile». Con queste parole Giorgio Strehler confessava ad Agostino Lombardo, che da lì a poco avrebbe curato la traduzione del testo per la sua messinscena di *The Tempest*³²², la propria inadeguatezza di fronte a un'opera che riscopriva resistente a ogni suo tentativo di comprenderla: «tutta la sua realtà oltrepassa invece non solo le mie forze, i miei mezzi, ma proprio (vorrei non dirlo!) il teatro»³²³. Che cosa rende *The Tempest*, rappresentata a Whitehall al cospetto di Giacomo I il giorno di Ognissanti del 1611 e replicata nel febbraio del 1613 in occasione dei festeggiamenti per il fidanzamento della principessa Elizabeth con l'Elettore Palatino, così insondabile, così grande persino per il teatro stesso? È *The Tempest* un'opera troppo difficile o, in fondo, troppo semplice da capire? Perché Nadia Fusini dedica un saggio alla sua rilettura incessante di *The Tempest*³²⁴ e confessa di non riuscire ad abbandonare quel testo, a scriverne la parola che lo squaderni definitivamente: «da anni vivo nella *Tempesta* di Shakespeare, la leggo, la rileggo. Passano gli anni e io sono qui, immersa in quel che significano la tempesta e il mare e il naufragio e la salvezza in Shakespeare»³²⁵. Che cosa, in particolare, rende così elusiva e cangiante la

³²² Un bel contributo sulla versione strehleriana di *The Tempest* è quello di Jan Kott dal titolo "Prospero, or the Director: Giorgio Strehler's *The Tempest*", pubblicato in appendice a Jan Kott, *The Bottom Translation: Marlowe and Shakespeare and the Carnival Tradition*, Evanston, Northwestern University Press, 1987, pp. 133-142.

³²³ I due brevi estratti citati provengono da una lettera di Strehler a Lombardo dell'agosto 1977, contenuta nel volume curato da Rosy Colombo ed edito da Donzelli (Roma) nel 2007 con il titolo *La Tempesta. Tradotta e messa in scena* (pp. 5-6).

³²⁴ «[...] perché domani è un altro giorno, e io stessa sarò un'altra... Perché ciò che oggi capisco mi trasforma, e domani sarò diversa, e perché le parole stesse mutano, acquisiscono altri significati, si corrompono» (Nadia Fusini, *Vivere nella tempesta*, Torino, Einaudi, 2017, p. 197). *Vivere nella tempesta* è un diario di viaggio nel quale Nadia Fusini raccoglie le sue impressioni sull'opera shakespeariana e il senso profondo di un incessante processo di rilettura e interpretazione.

³²⁵ *Ibidem*, p. 3.

sostanza profonda di un dramma che, paradossalmente, è, tra quegli shakespeariani, il più apparentemente compatto e strutturalmente risolto?

In aderenza ai principi delle unità aristoteliche, *The Tempest* dipana la vicenda rappresentata nello stesso tempo di durata dell'azione scenica – dalle due alle sei del pomeriggio, come Prospero raccomanda ad Ariel³²⁶ – e relega alla rievocazione tramite discorso, un colloquio tra padre e figlia in cui, in verità, il padre parla e la figlia è tenuta ad ascoltare, il compito sia di colmare le lacune del *plot* sia di avviare quel recupero delle origini e quella conquista di un'identità propria che coinvolge la figlia Miranda, vissuta per tutta l'infanzia e la primissima giovinezza all'oscuro della sua ascendenza. L'intenzione maieutica e quella informativa procedono di pari passo. Ma quando e come Prospero si è impadronito dell'isola dove si occupa da solo della ragazzina quindicenne e signoreggia sullo schiavo bruto, Caliban, e sullo schiavo 'alato', Ariel? Shakespeare lo rende noto al pubblico attraverso una lunga confessione del mago Prospero a Miranda che scopre, così, un padre diverso da quello che conosceva, un uomo la cui vita precede quella dell'isola e dall'isola era prima assai lontana, non tanto geograficamente quanto spiritualmente. Siamo nello spazio del sogno, poiché, come sottolinea Miranda, il ricordo somiglia a una visione, è un'immagine fugace come l'apparizione di un fantasma: «And rather like a dream than an assurance / That my remembrance warrants» (1.2.45-46). La giovane ricorda vagamente che, nella sua prima infanzia, era accudita da quattro o cinque donne; la madre deve essere morta quando era ancora neonata o poco più ma, anche in questo caso, come in quello di Polixenes, Shakespeare non si preoccupa di darci informazioni sulle circostanze coniugali del suo protagonista maschile, quel Prospero che da solo, come *single parent*, ha cresciuto la figlia e alla memoria della moglie riserva poche parole volatili. Quando la figlia Miranda gli chiede di confermare la sua origine, Prospero le risponde che sua moglie, madre della bambina, gli ha assicurato di essere proprio lui il geni-

³²⁶ «At least two glasses. The time 'twixt six and now / Must by us both be spent most preciously» (1.2.240-241): le citazioni di *The Tempest* utilizzate in questo capitolo provengono tutte dall'edizione Arden curata da Virginia Mason Vaughan e Alden T. Vaughan, rivista e ristampata nel 2011. Sappiamo che le due era l'orario standard d'inizio degli spettacoli, perché le compagnie teatrali dovevano sfruttare al massimo la luce. Anche quando si cominciò a utilizzare l'illuminazione prodotta dalle candele, l'orario d'inizio rimase prevalentemente il medesimo: «the amphitheatres needed optimum daylight for their plays, so they established a pattern of performances starting at 2 p.m., which prevailed even when the principal playhouses became candle-lit halls» (Andrew Gurr, *Playgoing in Shakespeare's London*, Cambridge, Cambridge University, 1987, p. 32).

tore della piccola: «Thy mother was a piece of virtue, and / She said thou wast my daughter» (1.2.56-57). Prospero rivela alla figlia di essere stato una volta duca di Milano, più interessato, però, alla conoscenza (Prospero parla di «liberal arts», 1.2.73, e, ancora, di «secret studies», 1.2.77) che all'esercizio del potere. Come Lear, Prospero è un governatore riluttante; come Hamlet, preferisce la speculazione all'azione. Quel che Prospero sognava – vivere riparato e dedicarsi esclusivamente ai suoi studi – ‘malauguratamente’ si realizza davvero per mano del fratello traditore che, regnante vicario, finisce per usurpare il potere ed esiliare il fratello. Il paradigma di Pericles (e, prima, del modello rappresentato dal personaggio del re Apollonio) del ritiro dalla vita viene anche qui, come negli altri *romances*, riprodotto. L'esilio in se stesso che Prospero attuava si traduce in un esilio di fatto al di fuori di se stesso, un confino in un'isola-prigione a cui approda dopo un lungo e tempestoso viaggio, durante il quale il mare comincia a ringhiare contro il povero padre *single* e la sua bambina, corrispondendo alle loro richieste di aiuto con dei versi animaleschi, quasi di rigetto (2.1.140-151). Il modo in cui Shakespeare costruisce il racconto di Prospero è coerente e mimetico: la lingua si fa contorta e involuta, lo stile ‘impressionista’. Il passato dev'essere riconquistato attraverso una lotta con la memoria; la sintassi, allora, non può che divenire emotiva, contratta e involuta, se si srotola, lo fa solo acrobaticamente e faticosamente. La personificazione degli elementi naturali, in largo anticipo sulla temperie romantica, la loro partecipazione al dolore dei personaggi, conferisce una coloritura genuinamente patetica. Il passato, in *The Tempest*, è un luogo distante, ma non da guardare dalla distanza, cercando di tracciarne i contorni precisi con una lingua netta e aritmetica, ma un tumulto che riemerge come una visione prima sepolta e poi liberata. L'isola a cui giungono Prospero e Miranda non era disabitata, ma occupata dalla strega Sycorax, da poco morta e madre di Caliban: così il duca di Milano, usurpato dal fratello, diviene a sua volta usurpatore, inaugurando uno sdoppiamento identitario che si moltiplica all'infinito, in un *romance* come *The Tempest*, in cui tutto è doppio e multiplo, niente mai solo uno e se stesso.

Dramma imprevedibile e, chissà, anche indefinibile, *The Tempest* è, allo stesso modo, il risultato di un coacervo di fonti e tradizioni letterarie che, sommandosi, si sono annullate a tal punto da rendersi irriconoscibili. A quale testo attinge Shakespeare per scrivere *The Tempest*, quali sono i modelli narrativi e teatrali, gli archetipi mitologici, le suggestioni contemporanee

con cui contrae un debito d'ispirazione? C'è, certamente, il doloroso paradigma biblico di Caino e Abele che rivive nel conflitto tra Prospero e Antonio: il primo, tutto concentrato sui suoi alti studi, si fida ciecamente del secondo che, invece, approfitta della sua fiducia per ripagarla con il tradimento.

PROSPERO

I thus neglecting worldly ends, all dedicated
To closeness and the bettering of my mind
With that which, but by being so retired,
O'er-prized all popular rate, in my false brother
Awaked an *evil nature*, and my trust,
Like a good parent, did beget of him
A falsehood in its contrary as great
As my trust was, which had indeed no limit,
A confidence sans bound. (1.2.89-96)

Una natura malvagia («an evil nature», 1.2.293) s'impadronisce di Antonio, mentre Prospero è distratto dai suoi libri e manca di sorvegliare la crescente ambizione del fratello. Antonio, il cadetto del ducato di Milano, è anche colui che cerca di sobillare Sebastian contro il suo stesso fratello Alonso e di indurlo a rovesciare il potere di questo ultimo: il motivo ancestrale della conflittualità tra fratelli si estende simmetricamente alle due coppie, entrambe divise da una competizione per il potere. Ma il modulo della coppia, in cui un polo è investito di una valenza positiva e un polo di una valenza negativa, si applica in *The Tempest* anche ai due personaggi che esercitano da servitori del mago-master Prospero, Caliban e Ariel, da lui trovati sull'isola al suo arrivo. Per quanto riguarda i personaggi 'servili' e la loro dipendenza da modelli tradizionali, occorre notare che questa non è, però, così cristallina come sembrerebbe. In un suo articolo del 1970, Lester E. Barber cerca, a ragione, di ridimensionare le valutazioni espresse nel 1955 da Bernard Knox, il quale ritiene che *The Tempest* ricavi certi suoi modelli dalla Commedia Nuova, tra cui quello della centralità del rapporto schiavo-padrone³²⁷. La Commedia Nuova, nella triplice diramazione menandrea, terenziana e plautina, è un paradigma sempre presente, in particolare nei segmenti della contrapposizione generazionale, nella

³²⁷ Il titolo dell'articolo è "*The Tempest* and New Comedy", in *Shakespeare Quarterly* 21, 3, 207-211. L'articolo di Bernard Knox è, invece, "*The Tempest* and the Ancient Comic Tradition", in William K. Wimsatt (a cura di), *English Stage Comedy*, New York, English Institute Essays, 1954, pp. 52-73.

concentrazione sulla tematica educativa, nella riflessione sull'affrancamento e sulla riappropriazione di un'origine. Il romanzo greco, come parente prossimo del nuovo teatro ellenistico, come prodotto dello stesso mutamento culturale – il passaggio dall'orizzonte 'locale' a quello 'globale' – sviluppa nuclei tematici affini ed è anch'esso un paradigma con cui Shakespeare, e come lui i drammaturghi e gli autori della prima modernità europea, si confrontano. È corretto osservare che *The Tempest* risente del *Rudens* di Plauto, commedia che riadatta il 'romanzesco' Difilo³²⁸, e, altresì, che propone due esempi di schiavi che dipendono dalla lezione comica greco-latina, il servo scaltro e il servo scorbutico; del resto, anche Stephano può considerarsi come una nuova incarnazione del *miles gloriosus*³²⁹. Tuttavia, è altrettanto vero che *The Tempest* supera l'impronta plautina e la rende, in fondo, minuscola. Non va sottovalutata neanche l'influenza della lezione italiana della Commedia d'Arte, come Jan Kott non ha mancato di notare.

*The Tempest is the most Italian of all Shakespeare's play, not only in plot, in the name of the characters, in the Milan and the Naples which he evokes. The Tempest is Italian in its amazing evocation of The Aeneid. But the most Italian aspect of The Tempest is its theatrical fabric, from Ariel's recitativo, Stephano's and Trinculo's lazzi, repeated after the dell'arte's scenarios, to the Roman goddesses to the betrothal Masque*³³⁰.

In *The Tempest* vi è anche l'Ovidio delle *Metamorfosi*, quello che tratteggia, nel libro VII, la figura di Medea: Shakespeare, che era in grado di leggere Ovidio in originale o nella traduzione di Arthur Golding del 1567, doveva averlo in mente quando plasmò il personaggio di

³²⁸ Difilo di Sinope, commediografo nato nel 360 a.C. e morto nel 280 a.C., ci è giunto frammentario: più interessato allo sviluppo dell'intreccio che allo studio dei caratteri e, dunque, 'romanzesco' e poco 'menandro', ha fornito alcuni modelli a Plauto, tra cui appunto quello che lo ha condotto a scrivere il *Rudens*. Per approfondimenti, si legga il pluricentenario, ma sempre prezioso studio di Aristides Marigo "Difilo Comico: nei frammenti e nelle imitazioni latine", in *Studi italiani di filologia classica* 15, 375-534, p.1907.

³²⁹ Sui rapporti tra *The Tempest* e la commedia di Plauto *Rudens*, si veda l'articolo di Bruce Louden "The Tempest, Plautus, and the Rudens", in *Comparative Drama* 33, 2, 1999, pp. 199-233. Per studi più esaustivi riguardanti la relazione tra il teatro shakespeariano e la Commedia Nuova, si consulti Robert Miola, *Shakespeare and Classical Comedy. The Influence of Plautus and Terence*, Oxford, Clarendon Press, 1994.

³³⁰ Jan Kott, "Prospero, or the Director: Giorgio Strehler's *The Tempest*", in Jan Kott, *The Bottom Translation: Marlowe and Shakespeare and the Carnival Tradition*, Evanston, Northwestern University Press, 1987, p.134.

Sycorax, la donna esiliata da Algeri nell'isola perché accusata di essere una strega³³¹. In uno dei tanti parallelismi di *The Tempest*, Sycorax, deportata sull'isola, viene qui abbandonata: è incinta di Caliban. Anche in questo caso ci troviamo di fronte a una famiglia in cui manca un genitore, composta dalle sole unità materna e filiale cui corrisponde, in senso contrario, quella formata da Prospero e Miranda, padre e figlia. Prospero rievoca Sycorax una prima volta a inizio dramma, quando rimprovera Ariel, restio a eseguire i suoi comandi e in fremente attesa di emanciparsi dall'esigente padrone. In un altro luogo del dramma, verso la fine, riferendosi a Caliban in una conversazione con Antonio e Sebastian, Prospero sostiene che la madre del 'selvaggio' «was a witch, and one so strong / That could control the moon, make flows and ebbs, / And deal in her command without her power» (5.1.269-271). La capacità di Sycorax di controllare gli elementi riecheggia i versi ovidiani: «vipereas rumpo verbis et carmina fauces, / vivaque sana sua convulsaque robora terra / et silvas moveo iubeoque tremescere montes / et munire solum manesque exire sepulcris. / Te quoque luna traho, [...]» (*Metamorfosi* VII, vv. 203-207). Nella traduzione inglese di Arthur Golding risuonano in questo modo: «By force of chaunted herbes to make the watchfull Dragon sleepe / Within whose eyes came never winke: who had in charge to keepe / The goodly tree upon the which the golden fleeces hung. / With crested head, and hooked pawes, and triple spirting tung. / Right ougly was he to beholde». Il riferimento al potere di controllare la luna e, di conseguenza, le maree, emerge più chiaramente dal latino: il luogo citato di *The Tempest* recepisce maggiormente l'influenza dell'originale rispetto alla sua resa traduttiva in inglese. Un altro debito su cui molto gli studiosi hanno scritto e che è debito ricordare è quello contratto con il poema virgiliano. *L'Eneide* di Virgilio rappresentava una lettura scolastica obbligatoria quando Shakespeare era stu-

³³¹ Il nome Sycorax, di conio shakespeariano e presente nell'*opus* dell'autore solo in questo dramma, deriva probabilmente dalla crasi di σῦς ("scrofa") e κόραξ ("corvo"). Sia i maiali sia i corvi erano folkloricamente associati alla stregoneria: la maga Circe trasforma gli uomini in maiali, Medea armeggia con pozioni di corvo. Sulla parentela tra Circe e Medea vi è una lunga tradizione: per Esiodo, Medea è nipote di Circe, per Diodoro Siculo, sono sorelle. Un'altra ipotesi di genesi onomastica è l'associazione con la Colchide, di cui i Coraxi rappresentano una delle principali tribù: sia Circe sia Medea provengono dalla regione della Colchide, oggi corrispondente alla Georgia occidentale. Secondo questa interpretazione etimologica, il Sy iniziale sarebbe un troncamento di Sythia, uno degli *spelling* utilizzati per Scizia, mitica regione sul Mar Nero, in epoca antica considerata barbara per eccellenza. Orgel inclina per questa ricostruzione: si vedano le pagine 19 e 20 dell'edizione Oxford del 1987. Molto interessante l'esauritivo intervento di Carla Pomarè su Sycorax, "Some authentic memoir of the witch?": viaggio attorno al personaggio shakespeariano di Sycorax", in Franco Marengo (a cura di), *Il personaggio nelle arti della narrazione*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2008, pp. 57-89.

dente: il Bardo l'aveva studiata e, forse, persino tradotta a scuola. Del poema virgiliano, negli anni in cui Shakespeare lavorò a *The Tempest*, circolavano quattro traduzioni in inglese e queste dovevano essergli in qualche modo familiari³³²: Jan Kott scrive, a proposito del poema virgiliano maggiore, che «not unlike the Bible, it shaped the cultural and literary consciousness of the West for centuries»³³³ e non manca di individuare tutte le corrispondenze tra i passi del *romance* shakespeariano e i versi dell'*Eneide*, un'opera che rappresenta un modello latente. Naturalmente, Kott chiarisce che «the *Aeneid* is not the “source” of *The Tempest* in the narrow philological sense»³³⁴, ma aggiunge che «*The Tempest* repeats the sequence of the first four books of the *Aeneid*: the sinking of the royal ship, the saving of the shipwrecked men, the attack by the Harpies, the ordeal of hunger and thirst, the interrupted wedding pageantry»³³⁵, chiudendo la sua analisi critica nella convinzione che Shakespeare abbia prima accolto e poi rifiutato il mito eneadico. Molti altri autorevoli studiosi sono intervenuti su questo 'debito': Donna B. Hamilton, per esempio, in un articolo del 1989, rilegge la relazione tra Shakespeare e Virgilio all'interno del contesto rinascimentale per il quale «good writing was made by imitating other good writing»³³⁶ e, ancora, nel 2000, si mette alla ricerca di «how the *Aeneid* resided materially in England prior to 1611»³³⁷, ricostruendo come la stampa e la circolazione del poema siano sempre state determinate da moventi ideologici in virtù della sua natura di opera

³³² Una traduzione di Gavin Douglas fu pubblicata nel 1553, ma il manoscritto circolava già da anni; altre traduzioni, pur parziali, sono quelle di Surrey e Thomas Phaer, rispettivamente del 1557 e 1558. Un'altra, di Richard Stanyhurst, risale al 1582. Le seguenti informazioni vengono fornite e discusse più diffusamente (a p. 446) da Kott nel suo articolo sui rapporti tra *Eneide* e *The Tempest*: si veda Jan Kott, “*The Aeneid and The Tempest*”, in *Arion: A Journal of Humanities and the Classics, New Series*, 3, 4, 1976, pp. 424-451.

³³³ Jon Kott, “*The Aeneid and The Tempest*”, in *Arion: A Journal of Humanities and the Classics New Series*, 3, 4, 1976, p. 425.

³³⁴ *Ibidem*, p. 425.

³³⁵ *Ibidem*, p. 440.

³³⁶ “Defiguring Virgil in *The Tempest*”, in *Style*, 23, 3, *Texts and Pretexts in the English Renaissance*, 1989, p. 355.

³³⁷ Donna B. Hamilton, “Re-Engineer Vergil: *The Tempest* and the Printed English *Aeneid*”, in Peter Hulme-William H. Sherman (a cura), *The Tempest and its Travels*, London, Reaktion Books, 2000, p. 120.

legittimante, ‘fondativa’ rispetto al potere imperiale³³⁸; Gary Schimdgall sostiene, a sua volta, che l’*Eneide* sia una «highly compact version of Vergil’s epic of a lost civilization rewon: the *Aeneid* focuses on a *Troia recidiva*, *The Tempest* on a *Milan recidiva*»; per Heather James, in parziale continuità con la lettura della Hamilton, l’appropriazione shakespeariana di Virgilio, è strumentale a una riflessione sui limiti dell’autorità regale che approda alla consapevolezza che «the play [...] aligns the theater with constitutional theory that derives the royal authority from the people, who technically have the right to withdraw their consent and leave the prince stranded on a desert island»³³⁹.

Oltre alla Bibbia coi suoi archetipi, alla Commedia Nuova (soprattutto nella sua flessione plautina), a Ovidio e Virgilio, in *The Tempest* è presente anche il romanzo greco con gran parte dei suoi moduli costitutivi. Quando Ferdinand e Miranda si vedono per la prima volta, lei scambia lui per uno spirito ed è Prospero ad assicurarle di trovarsi di fronte ad un uomo in carne e ossa («No, wench, it eats and sleeps and hath such senses / As we have – such», 1.2.413-414): Miranda è cresciuta lontano dalla civiltà, in un’isola nella quale i due unici riferimenti maschili per lei sono stati il selvaggio Caliban e il proprio padre ed è, dunque, perfettamente comprensibile che esprima dei dubbi, quando per la prima volta vede un giovane compito di bell’aspetto. Ferdinand, a sua volta, vedendo Miranda, si chiede se non sia lei la

³³⁸ L’*Eneide*, come espressione dell’*endorsement* nei confronti di Augusto (di cui l’opera celebra, attraverso il figlio di Enea, il lignaggio di ascendenze troiane e la legittimità del progetto imperiale), venne stampato in tre differenti traduzioni inglesi realizzate precedentemente, durante il regno di Maria Tudor, la quale intendeva, così, legittimare, divulgando l’opera il più possibile, la propria autorità ed esaltarne la relazione con la Chiesa di Roma. Shakespeare, mettendo in scena *The Tempest*, grazie ai suoi sottili rimandi politici, da una parte, si allinea all’ideologia del monarca Stuart («the playwright grants that the old politics of the Old World is anachronistic [...]. From the perspective of establishing England’s place in Europe by finding a proper husband for Princess Elizabeth, England must choose a Protestant husband; that is, England cannot go to Rome»); dall’altra, ne rigetta la visione improntata a una regalità assolutistica («the ruler cannot continue as a magician; he must give up some of his power»). La grande ‘magia’ di Shakespeare, in *The Tempest*, è anche riscrivere, ribaltandola, l’*Eneide*, che da opera filo-governativa per eccellenza si trasforma in un luogo di problematizzazione e di rifiuto della posizione assolutistica: «remade for its own time, the *Aeneid*, once the exemplary text of the empire [...] thus became by the way of *The Tempest* capable of representing an anti-absolutist position»: Donna B. Hamilton, “Re-Engineering Vergil. *The Tempest* and the Printed English *Aeneid*”, in Peter Hulme-William H. Sherman (a cura), *The Tempest and its Travels*, London, Reaktion Books, 2000, p. 120. Si legga l’intero contributo alle pp. 114-120.

³³⁹ Gary Schimdgall, *Shakespeare and the Courtly Aesthetic*, Berkeley, University of California Press, 1981, pp. 74-75. Il capitolo di Heather James su *The Tempest* è contenuto in *Shakespeare’s Troy: Drama, Politics, and the Translation of Empire*, op. cit., p. 221 (si legga l’intero contributo alle pp. 189-221). Altri contributi sul tema assai significativi sono quelli di James Mansfield Nosworthy, “The Narrative Sources of *The Tempest*”, in *The Review of English Studies*, 24, 96, 1948, pp. 281-294, e di John Pitcher, “A Theatre of the Future: *The Aeneid* and *The Tempest*”, XXXIV, 3, 1, 1984, pp. 193-215.

dea dell'isola (1.2.388-390). L'innamoramento a prima vista, scaturito attraverso il solo sguardo, l'eccezionale bellezza di entrambi i giovani innamorati che li rende indistinguibili dagli dèi, l'inesperienza amorosa e la condizione verginale che li riguarda sono tutti elementi provenienti dalla narrativa greca antica. Prospero potrebbe concedere a Ferdinand immediatamente la mano della figlia, ma preferisce metterlo alla prova, infliggendoli un'esperienza condensata di schiavitù e umiliazione, per testare la qualità del suo amore: la verifica del sentimento attraverso un *trial* – corrispettivo del *riddle* presente nel *Pericles* – è anch'esso *cliché* del *romance* antico, strettamente connesso con l'importanza data al tema della castità, o meglio della responsabilizzazione della sessualità, deprivata della sua irruenza pulsionale e consolidata nella promessa di lealtà. La minaccia di Prospero di “disarmare” colui che sarebbe diventato il genero («For I can here *disarm* thee with this stick / And make thy weapon drop», 1.2.473-474) può essere letta in termini psicoanalitici come un desiderio di castrare il futuro figlio politico, inconsciamente percepito come rivale in amore: Miranda è vissuta per la maggior parte della sua vita sola con il padre, lo spettro dell'incesto è pur sempre una possibilità ed è quello stesso spettro che aleggia anche nel *Pericles* e, pur disinnescato, in *The Winter's Tale*³⁴⁰. Eppure, al di là di questa affascinante, quanto facile, evocazione freudiana, la convalida del diritto all'amore tramite la dilazione e la continenza dell'esperienza carnale rappresenta innanzitutto un modulo proprio della tradizione romanzesca greca e, in *The Tempest*, è riutilizzato nel senso di un'attribuzione di valore, di una volontà di non deprezzare il sentimento amoroso, ma di ‘capitalizzarlo’. L'aspetto di maggiore continuità con il modello è, in ogni caso, rappresentato soprattutto dal clima generale di arbitrio e di accidentalità delle circostanze esistenziali: la dinamica spirituale di *The Tempest* verrà affrontata più compiutamente in seguito, ma quando Prospero parla di «accident most strange» e di «bountiful fortune» (1.2.178) sta parlando di qualcosa che è insieme molto familiare alla sensibilità rinascimentale e a quella post-classica, l'impotenza di sentirsi esposti alla casualità della vita, al suo imperscrutabile e capriccioso arbitrio.

³⁴⁰ Il primo ad aver tentato una lettura psicoanalitica, di marca tradizionalmente freudiana, è stato Norman Norwood Holland, nel celebre articolo “Caliban's Dream”, in *The Psychoanalytic Quarterly*, 37, 1, 1968, pp. 371-381.

Le sedimentazioni di tradizione letteraria che stratificano in *The Tempest* sono, dunque, disperate; eppure, parafrasando Giorgio Strehler che scrive a Lombardo, *The Tempest* oltrepassa non solo il teatro, ma anche le sue fonti. *The Tempest* assimila l'estremamente remoto e universale dell'epos all'estremamente attuale e particolare del *reportage* di viaggio del suo tempo e delle esplorazioni coloniali, il canonico delle letterature scolastiche più note con la novità rappresentata dai saggi di Montaigne e il loro scetticismo caustico nei confronti dei sedicenti uomini civilizzati. Shakespeare non mescola più, come faceva nel *Cymbeline*, non ricombina più tra loro moduli già utilizzati né recupera motivi propri o altrui, ma travalica i modelli e ne annulla le gerarchie, riconducendo l'esperienza umana alla sua indeterminatezza culturale, alla sua condizione 'a-storica', a quella superficie ultima impossibile da grattare. Nell'estate del 1609, la nave inglese *Sea Venture*, colpita da un uragano, era naufragata lungo le coste della disabitata isola di Bermuda mentre seguiva la rotta per la Virginia; l'anno successivo, Londra era invasa da pubblicazioni che ricostruivano l'evento, tra cui la lunga lettera scritta da William Strachey a una donna, lettera in cui l'avventuriero rendeva dettagliata testimonianza di quanto era accaduto. Nel 1603 venivano pubblicati i saggi di Montaigne nella traduzione inglese di John Florio³⁴¹ e uno di questi, esempio di un nascente relativismo culturale, *Des Cannibales*, dovette colpire Shakespeare, se Gonzalo esprime il sogno utopico di un nuovo regno di pace e libertà³⁴² e se uno dei personaggi di *The Tempest* – se non il personaggio per eccellenza, il cuore 'nero', controverso e pulsante dell'opera – si chiama Caliban, anagramma di

³⁴¹ L'influenza delle traduzioni di Montaigne da parte di Florio su Shakespeare è un fatto oramai provato e consolidato tanto che Frances Yates scriveva più di ottanta anni fa che la questione già allora era stata «exhaustively studied» (Frances Yates, *John Florio: The Life of an Italian in Shakespeare's England*, Cambridge, Cambridge University Press, 1934, p. 242).

³⁴² Gonzalo dice che non ammetterebbe i traffici e abolirebbe ricchezza e povertà: «I' th' commonwealth I would by contraries. / Execute all things, for no kind of traffic / Would I admit; No name of magistrate; / Letters should not be known. Riches, poverty / And use of service, none; contract, succession, / Bourn, bound of land, tilth, vineyard – none; / No use of metal, corn, or wine, or oil; / No occupation, all men idle, all; And women too, but innocent and pure. No sovereignty →» (2.1.148-157). Il sogno di Gonzalo continua a prendere forma nei versi successivi (2.1.160-165). Un intervento interessante sulla 'paradossalità' del sogno comunitario di Gonzalo, che sarebbe fondatore e re di un regno senza sovranità è quello di Robert Appelbaum, *Literature and Utopian Politics in Seventeenth-Century England*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, pp. 12-63.

Canibal, la cui assonanza con la parola cannibale è evidente³⁴³. Al tempo i cosiddetti selvaggi, gli indigeni delle nuove terre scoperte, erano spesso associati all'antropofagia: il termine cannibale viene, infatti, dallo spagnolo *canibal* o *caribal* che, in primo luogo, significa "caraibico". *The Tempest* si confronta con l'eredità mitologica e letteraria dell'Occidente, con ciò che è *culturally established*, ma allo stesso tempo si apre alla novità, conferendo a questa un tratto insieme atavico e nuovo: le creature impazienti dell'isola sono, così, equidistanti dal *servus currens* del teatro latino e dagli spiriti al servizio dei maghi di cui parla Reginald Scot in *The Discoverie of Witchcraft*³⁴⁴, dal sapere letterario 'canonizzato' e dalla produzione saggistica più recente. Come l'isola in cui è ambientata è la somma di tutti i beni e di tutti i mali possibili, simultaneamente Inferno e Paradiso dell'essere, così *The Tempest* annulla le differenze tra passato e presente ed è ugualmente la somma delle sue ispirazioni e infinitamente più della stessa.

2. Cucciolo di mostro e cosa di tenebra: Shakespeare nel cuore selvaggio d'Europa

Se pensiamo alla drammatizzazione del diverso o, più precisamente, dello spauracchio dell'uomo nero, in Shakespeare, l'associazione più immediata è quella con la tragedia di Othello: il condottiero moro resta, nell'immaginario comune, il riferimento principale dell'indagine shakespeariana sulle conseguenze della dialettica tra bianco e nero e sulle loro proiezioni simboliche cui segue, senz'altro, la tragedia di Antony e Cleopatra, in cui, però, a essere nera è

³⁴³ «A rough consensus has long prevailed that because Caliban is an anagram for 'cannibal', Shakespeare thereby identified the 'savage' in some way with anthropophagism. [...] In America, the association of anthropophagism with the Carib Indians provided the etymological source for 'cannibal', a term that in the sixteenth century gradually replaced the classical 'anthropophagi'. Simultaneously, 'Caribana' soon became a common geographical label, widely used by cartographers for the northern region of South America, while other forms of 'Carib' were associated with various New World travel, or from contemporary maps, or, [...], from the title and text of Montaigne's 'Of the Caniballes', to fashion an imprecise but readily recognizable anagram»: Virginia Mason Vaughan-Alden T. Vaughan (a cura di), "Introduction", in William Shakespeare, *The Tempest*, a cura di Virginia Mason Vaughan e Alden T. Vaughan, London, Bloomsbury Arden Shakespeare, 1999, p. 31.

³⁴⁴ *The Discoverie of Witchcraft* è un trattato, pubblicato nel 1584 e ampiamente letto e dibattuto tra fine Cinquecento e inizio Seicento (nondimeno da re Giacomo, che si trovava, come ricordato in altri luoghi di questo studio, in una posizione diametralmente opposta rispetto a quella dell'autore), un testo che cercava di razionalizzare e smontare tutte le superstizioni relative alla stregoneria. Shakespeare conosceva sicuramente l'opera, la quale influenzò probabilmente la sua creazione delle streghe del *Macbeth* (per approfondire si veda Alexander Leggatt, *William Shakespeare's Macbeth: A Sourcebook*, London, Routledge, 2006). Anche *The Tempest*, che intercetta l'interesse generale sorto in quegli anni per il tema della magia, attinge dalle considerazioni di Reginald Scot e dal suo tentativo di comprendere il fenomeno superstizioso.

lei, la regina tolemaica che il Bardo sottopone a una sorta di *blackwashing*: la Cleopatra storica era, infatti, di stirpe macedone e affatto scura di pelle³⁴⁵. Tuttavia, queste due opere – a cui si deve aggiungere *The Merchant of Venice*, nella figura del principe del Marocco, aspirante alla mano di Portia, e *Titus Andronicus* nel personaggio del perfido moro Aaron – non possono considerarsi antecedenti di *The Tempest*. La diversità portata in scena da *The Tempest* è, infatti, una diversità del tutto nuova. Quello che Shakespeare fa in *The Tempest*, casomai, è rappresentare ciò che in *Othello* lasciava sottinteso: lo statuto ‘eroico’, poi riverso, del protagonista era infatti determinato dai suoi viaggi in terre lontane. Quel che Othello ha conosciuto, in quei suoi viaggi avventurosi fuori Venezia, è ciò che ora Shakespeare vuole mettere al centro della scena e, insieme, al centro della coscienza collettiva.

Quando Shakespeare concepì *The Tempest*, come anticipato, le possibilità di rappresentazione del ‘selvaggio’, del nativo del Nuovo Mondo, erano molteplici: in un spettro estremamente ampio, il drammaturgo poteva attingere alle caratterizzazioni più disparate, da quella che vedeva nell’indigeno un esempio di innocenza a quella che vi scorgeva solo brutalità e aberrazione. Caliban, il rampollo della strega algerina, che nasce sull’isola e lì cresce orfano alle dipendenze di Prospero, non è un figlio delle Americhe appena scoperte ma, probabilmente, di quella parte dell’Africa sub-sahariana in cui gli Inglesi avevano numerosi interessi commerciali, sfruttata e saccheggiata di uomini che venivano, poi, deportati nelle Americhe (prima centrale e meridionale, in seguito anche settentrionale) all’interno di quel fenomeno noto come diaspora africana o tratta atlantica degli schiavi africani. Gli editori Virginia Mason Vaughan e Alden T. Vaughan dedicano alcune pagine particolarmente importanti, nell’introduzione alla loro curatela per Arden di *The Tempest*, al fenomeno, mettendo in chiaro due cose: la prima è che i compatrioti inglesi potevano anche essere indifferenti – e, anzi, sicuramente lo erano – all’abuso da loro perpetrato ai danni dalle popolazioni africane ma certamente non

³⁴⁵ Shakespeare, più precisamente, usa gli aggettivi «tawny», 1.1.6 e «gypsy», 1.1.10, entrambi riferiti all’apparenza fisica della regina, percepita come aliena ed esotica in ogni suo aspetto. Naturalmente, la *darkness* esteriore di Cleopatra è una traduzione fenotipica di un’oscurità interiore, di un modo di vivere più sensuale e spregiudicato, di una sensibilità culturale radicalmente ‘altra’. Come fanno notare Pamela Bickley e Jenny Stevens, in *Antony and Cleopatra*, va in scena l’assoggettamento del conquistatore – l’uomo bianco, il vincitore militare e politico – da parte della colonizzata nera: «instead of conventional image of imperial conquerors signaling their victory by taking sexual possession of the subjugated natio’s womenfolk, *Antony and Cleopatra* presents a withe man taken sexual prisoner by a black woman» (Pamela Bickley–Jenny Stevens, *Essential Shakespeare: The Arden Guide to Text and Interpretation*, London, Bloomsbury Arden Shakespeare, 2013, p. 193).

erano indifferenti ai numerosi episodi di sequestro da parte degli Africani degli Inglesi compatrioti che si avventuravano nelle loro terre; la seconda è che una discreta quantità di documenti del tempo attesta che i cittadini londinesi mal tolleravano gli Africani confinati a Londra in attesa di raggiungere la tratta transatlantica. Nel regno di Giacomo I vi era, dunque, una certa insofferenza nei loro confronti. Il modo in cui Shakespeare affronta la delicata questione del matrimonio interrazziale della principessa napoletana Claribel³⁴⁶ e il rapporto, venato di un ambiguo disprezzo, tra Caliban e Prospero trovava, dunque, una sicura sponda emotiva nel pubblico, per il quale le tematiche politiche e coloniali adombrate dall'opera dovevano sembrare assai familiari e cogenti³⁴⁷. Gli editori Virginia Mason Vaughan e Alden T. Vaughan, però, non limitano il loro sguardo alla questione africana, ma suggeriscono che per gli Inglesi di inizio Seicento l'incarnazione dell'inciviltà non fosse tanto l'indigeno africano, quanto, piuttosto, il vicino di casa irlandese. Il pregiudizio anti-irlandese era, allora, il più consolidato: per gli Inglesi, che nel Seicento, insieme agli Scozzesi, avrebbero terminato, *plantation* dopo *plantation*³⁴⁸, l'occupazione dell'Irlanda, gli Irlandesi rappresentavano per eccellenza un'umanità rozza e sanguinaria, sensibile alla seduzione criminale.

English writers in the late sixteenth and early seventeenth centuries castigated 'the wilde Irish' as thoroughly as they did Africans and (less consistently) the American natives. A New Description of Ireland by Barnabe Rich (who early had influenced Twelfth Night), published the same year that Shakespeare probably concluded The Tempest, is symptomatic. Rich complained that the Irish were 'rude, uncleanlie, and uncivill, ...

³⁴⁶ Ad Alonso che lamenta di aver perso nel giro di poco tempo il figlio (naufragato) e la figlia (sposata a un africano), Sebastian ribatte al fratello di essere stato proprio lui stesso la causa del suo male: «Sir, you may thank yourself for this great loss, / That would not bless our Europe with your daughter / But rather loose her to an African, / Where she at least is banished from your eye, / Who hath cause to wet the grief on't» (2.1.124-128). L'espressione *to loose her* utilizzata da Sebastian si usava in genere per indicare l'accoppiamento animale: la relazione tra la principessa e il marito viene considerata degradata, ridotta all'istinto bestiale, certamente non consona al rango elevato della giovane.

³⁴⁷ Virginia Mason Vaughan – Alden T. Vaughan, “Introduction”, op. cit., pp. 47-54.

³⁴⁸ Il termine *plantation* è molto tecnico, indica l'insediamento coloniale, in particolare riferimento alla questione irlandese. In *The Tempest* lo utilizza Gonzalo (2.1.144), quando esprime il desiderio di avere l'isola: «Had I a plantation of this isle, my lord».

*cruell, bloudie minded, apt and ready to commit any kind of mischief*³⁴⁹.

Secondo la lettura di *The Tempest* che fa la studiosa Dymphna Callaghan nel suo celebre saggio *Shakespeare Without Women*, nell'isola di Prospero, molte sono le caratteristiche che ricordano l'Irlanda, tra cui il modo in cui Shakespeare drammatizza, nella dialettica tra *master* e spiriti dell'isola, il contrasto tra colonizzatori e colonizzati, la fiera e ostinata resistenza di questi ultimi all'assoggettamento³⁵⁰. Se è vero, come ammoniva Sir D. Plunket Barton nel 1925, che cercare un «connecting link» tra l'isola di Prospero e l'Irlanda è «fruitless»³⁵¹, in quanto l'isola di *The Tempest* è, in primo luogo, un'isola allegorica e metafisica, che le sue relazioni con l'*Eneide* e i grandi viaggi letterari nel Mediterraneo epicizzano piuttosto che 'cronicizzare' e 'addomesticare', nondimeno questo *link* esiste e sottrae l'opera, come ogni opera shakespeariana in generale e come ogni *romance* in particolare, all'orizzonte schermato e astratto della favola: nascoste dal velo fantastico, in *The Tempest* si agitano sì la cronaca del tempo e le sue piaghe più dolorose. È altresì molto interessante quanto riporta Linda Taylor Fitz, nel suo intervento "The Vocabulary of the Environment in *The Tempest*", in cui viene fatto notare che il lessico shakespeariano, quando si tratta di descrivere l'isola, si semplifica notevolmente: in un'opera che, spesso, contorce e complica la sintassi, similmente a *The Winter's Tale*, piegando l'inglese ai costrutti latini, la lingua usata in relazione all'apparenza fisica dell'isola è, invece, di morfologia anglosassone, piana e quotidiana. L'isola di Prospero che il linguaggio shakespeariano ci consegna è un'isola desolata, nuda, spaventosa, verde, ma senza palme né fiori, in cui la roccia è semplicemente «hard» e la sabbia semplicemente

³⁴⁹ Virginia Mason Vaughan – Alden T. Vaughan, "Introduction", op. cit., p. 52.

³⁵⁰ Dymphna Callaghan, *Shakespeare Without Women: Representing Gender and Race on the Renaissance Stage*, London, Routledge, 1999. Il capitolo in cui la studiosa si occupa più puntualmente della questione è "Irish memories in *The Tempest*", alle pp. 97-138.

³⁵¹ Dunbar Plunket Barton, *Links Between Ireland and Shakespeare*, Dublin, Talbot Press, 1925, p. 236.

«yellow»³⁵². L'isola è resa linguisticamente nel modo più impersonale possibile, senza ricorso a termini tecnici, poetici, ricercati, è normalizzata e riportata all'esperienza quotidiana: non vi è traccia di esotismo, perché è insieme un'isola simbolica e un'isola prossima, è insieme una condizione universale e una condizione concreta e comune. È sì un'isola politica, ripulita però dagli attributi più facilmente riconoscibili, ma anche l'isola spoglia che trasfigura iconograficamente l'ordinarietà della vita umana. Affermare che l'isola di *The Tempest* sia un'isola allegorica, impossibile da circostanziare, non nega la possibilità che la rappresentazione di quella stessa isola contenga allusioni anche alla ben precisa realtà irlandese: i due diversi piani di lettura, quello simbolico e quello politico, coesistono senza contraddirsi, perché la neutralità del linguaggio legittima la duplice direzione interpretativa, in quanto la 'genericità' lessicale svolge tanto la funzione universalizzante quanto quella 'addomesticante', rendendo, così, l'isola insieme un concetto e una cosa, un'idea assoluta e un'esperienza vicina e ordinaria. Il *romance* come genere si manifesta anche e soprattutto in questa profondissima ambiguità dei riferimenti, in questa radicalmente contemporanea sussistenza di particolare e universale.

Ma chi è veramente Caliban? Come è rappresentato questo schiavo-mostro, creatura di terra che puzza come un pesce, ma non può non dirsi un uomo? La prima volta che Prospero lo nomina è in occasione dell'incontro-scontro con l'altro schiavo, Ariel che la madre di Caliban aveva tenuto conficcato per dodici anni nella spaccatura di un albero³⁵³. Prospero gli rinfaccia di averlo liberato e, dunque, di avere un credito con lui: fin da subito, il duca-mago si presenta autoritario e prepotente, incline ad atteggiamenti manipolatori e rivendicativi. Caliban viene, in quell'occasione, definito «a freckled whelp, hag-born» (1.2.283), un cucciolo – «whelp» indica il figlio di un cane – lentiginoso nato dal grembo di una strega. Il linguaggio, poetico e

³⁵² Linda Taylor Fitz osserva opportunamente che, in altre opere, Shakespeare sceglie aggettivi più sofisticati: «elsewhere in Shakespeare, rocks are “pendent” (*Antony and Cleopatra*, IV, xiv, 4) or “unscaleable” (*Cymbeline*, III, i, 20); *The Tempest* they are simply “hard” (I. ii. 343). Elsewhere sands are “congregated” (*Othello*, II, i, 69); in *The Tempest* they are simply “yellow” (I. ii. 376). Elsewhere rivers are “pelting” (*Midsummer Night's Dream*, II. i. 91), “peculiar” (*Measure for Measure*, I. ii. 91), “crimson” (*Titus Andronicus*, II. iv. 22), “plenteous” (*Lear*, I.i.66), or “tributary” (*Cymbeline*, IV. ii. 36); in *The Tempest*, they are simply “fresh” (I. ii. 338)», pp. 45-46 di “The Vocabulary of the Environment in *The Tempest*”, in *Shakespeare Quarterly*, 26, 1 (1975), pp. 42-47.

³⁵³ La fonte per questo episodio potrebbe essere il *Dialogue Concerning Witches and Witchcraft* di George Gliford (1593), dove si riferisce di una strega che aveva conficcato uno spirito nella cavità di un albero e lì lo teneva prigioniero: si veda Rocco Coronato, “note”, in William Shakespeare, *La tempesta*, a cura di Rocco Coronato, trad. it. di Gabriele Baldini, Milano, BUR, 2008, p. 103.

obliquo, non riesce, però, a ingentilire l'insulto: Caliban è il figlio di una cagna, in senso letterale e metaforico. Shakespeare, con il riferimento alle efelidi, voleva probabilmente anche evocare un carattere estetico proprio degli Irlandesi, il loro aspetto fulvo e lentiginoso. Non è solo figlio di cagna Caliban, ma anche del diavolo – Sycorax, come ogni strega che si rispetti, era stata ingravidata da Satana³⁵⁴ – se Prospero lo apostrofa, in seguito, come «poisonous slave, got by the devil himself / Upon thy wicked dam» (1.2.320-321). Prospero continua nello stesso registro di animosità, utilizzando parole desunte da un immaginario animalesco, pieno di dolore fisico, e, nel successivo dialogo con Caliban, lo maledice senza mezzi termini: «[...] tonight thou shalt have cramps, / Side-stitches, that shall pen thy breath up; / urchins / Shall forth at vast of night that they may work / All exercise on thee; thou shalt be pinched / As thickened as honeycomb, each pinch more stinging / Than bees that made 'em» (1.2.326-330). Alla maledizione di Prospero segue la rivendicazione di Caliban, che inchioda il *master* alle sue responsabilità di usurpatore: «This island's mine by Sycorax, my mother» (1.2.31). Seguono una sfilza di imprecazioni, manifestazioni del rimorso di aver aiutato l'usurpatore, di averlo amato: Caliban gli ha indicato le aree fertili dell'isola e quelle sterili, gli ha insegnato dove si trovano le sorgenti d'acqua dolce e quelle d'acqua fresca (1.2.338-339). Shakespeare fa parlare il padrone e lo schiavo nello stesso linguaggio, un linguaggio ingiurioso e violento, corrosivo dal risentimento, ed è proprio in questo linguaggio comune a entrambi – in versi e non in prosa perché Caliban non è così brutto come sembra ed è anzi un affascinante dicitore, un mostro-poeta –, in questo codice di violenza e improprio, che si produce una fratellanza altrimenti impossibile, quella che lega il mostro-cucciolo di cane, la bestiola invelenita, al suo padrone intellettuale, emblema di una civiltà altissima che, però, non ha saputo sollevarsi al di sopra di chi si è preteso di domare. Prospero ha blandito il nativo per farlo sentire importante, per vincere la sua fiducia di ingenuo: «I have used thee / (Filth as thou art) with humane care and lodged thee / In my own cell, till thou didst seek to violate / The honour of my child» (1.2.346-348). Prospero rinfaccia a Caliban di avergli dedicato ogni cura e rivela finalmente il fatto che ha provocato la rottura, il tentativo di stupro che Caliban ha in passato attua-

³⁵⁴ Secondo le credenze dell'epoca, le streghe erano solite intrattenere relazioni sessuali col demonio. Interessante, se si vuole approfondire, il capitolo "Sleeping with Devils", in Charlotte-Rose Millar, *Witchcraft, the Devil, and Emotions in Early Modern England*, London, Routledge, 2017, pp. 116-146.

to su Miranda. Ed è proprio Miranda, nel suo intervento successivo (1.2.352-363) a spiegare di essere cresciuta con il ‘mostro’ in amicizia, insegnandogli le parole per dare nettezza ai suoi sentimenti, per emanciparlo dalle pulsioni bestiali che lo tenevano in ostaggio, ma il risultato di tale atto pedagogico – Miranda, come le precedenti eroine romanzesche usa una lingua benefica e didattica, è animata da uno slancio educativo – è stato di aver solo dato al ‘mostro’ parole per esprimere quella stessa pulsionalità incontrollabile che con le parole avrebbe dovuto reprimere e incanalare. Tra le tante polarizzazioni che dividono *The Tempest*, ve n’è una che contrappone anche Caliban e Miranda, il primo paradigma di sessualità libidinosa e la seconda esempio senza macchia di virtù femminile, ma, ben più interessante è notare come Shakespeare ribalti il modello pastorale. In *Dafni e Cloe* di Longo Sofista, due bambini abbandonati da neonati crescono insieme in un contesto agreste e, divenuti più grandi, s’innamorano; in *The Tempest*, i due ‘amici’ d’infanzia, entrambi orfani, compagni nell’isola selvaggia e ‘incantata’ di Prospero, crescendo, non riescono a stornare dal rapporto la minaccia della sessualità predatoria. In questo *romance* dal doppio strato, Shakespeare si appropria del modello pastorale ma, pur appropriandosene e servendosene, lo denuda e la de-costruisce, denunciandone la sostanziale inverosimiglianza – i due bambini, cresciuti, non sono in grado di mantenersi al riparo dalla pulsionalità, che qui non riesce a ‘educarsi’, come avviene, invece, nei romanzi pastorali – e rivelandone la natura fittizia.

Un’ambiguità profonda e sostanziale, del resto, attraversa *The Tempest* come un graffio, ed è nella ferocia della condizione di Caliban, una ferocia di cui è difficile determinare se sia stata prima subita e poi riprodotta o prima prodotta e poi subita, che si concentra l’ambiguità più profonda: in questa figura di mostro-cucciolo – dice Trinculo di lui che è un «puppy-headed monster», 2.2.151-152 – è impossibile non scorgere l’umanità, la privazione degli ultimi. Trinculo lo chiama «most ignorant monster» (3.2.24), il mostro più ottuso, e Caliban è ottuso perché è come un bambino smaliziato: è un «deboshed fish» (3.2.25), un pesce debosciato e, anche in questo caso, Shakespeare, attraverso la voce di Trinculo, sceglie una metafora animale, in un *romance* come *The Tempest* fittissimo di metafore, di figure di scambio tra umano e bestiale. Caliban non è un pesce perché ha l’aspetto di un pesce, ma è un pesce perché è indeterminato e informe, creatura trascurabile e viscida del creato, è un uomo che non ha potuto

costruirsi ed è, quindi, privo di una struttura, privo di una struttura di civiltà e di una struttura psicologica, ostaggio dell'arbitrio del suo padrone-addestratore e della sua emotività selvatica, della sua indisciplinata corporalità. Caliban sbraita per reclamare fiducia, per implorare di essere creduto: «I am subject to a *tyrant* / A *sorcerer*» (3.2.40-41). Ed è proprio quel “tiranno” e “stregone” che lo schiavizza e con cui, tuttavia, Caliban, l'orfano, il de-privato, ha la relazione più intensa, è proprio quel despota, quel surrogato del padre che, alla fine, riconosce che il «*misshapen knave*» (5.1.268, la deformità fisica di Caliban è ‘amorfia’ morale), che quella «*thing of darkness*» (5.1.275) è proprio sua: «*this thing of darkness I / acknowledged mine*». Prospero ‘riconosce’ come proprio Caliban e la torsione anacolutica in cui s’attorciglia la frase – l’oggetto è prima del soggetto e del verbo – testimonia l’emotività propria del sorprendersi a rivelare qualcosa. Certamente, Prospero intende dire che Caliban è suo schiavo, che lui lo possiede come si possiede un bene materiale, come si possiede una terra colonizzata e i suoi uomini piegati; eppure, l’uso del verbo *to acknowledge*, “riconoscere”, non può essere casuale in un dramma, come *The Tempest*, in cui la meta-teatralità è un tratto così prominente. È questo l’unico momento ‘epifanico’ che riguarda Prospero, l’unica ἀναγνώρισις per lui possibile, l’agnizione che gli permette di riconoscere il fondo scuro della sua civiltà, il cono d’ombra della sua intelligenza, il grumo animale dietro la disciplina dello speculatore, e, ancora, la vacuità dietro il trucco di magia: si può inscenare una tempesta per insegnare qualcosa o per far divertire ma, finita l’illusione, non resta niente, solo la casualità del male e l’impotenza degli uomini di correggere la realtà e se stessi. Nel momento in cui Prospero riconosce che l’altro – il mostro, la bestia – è se stesso, ecco allora che cessa il suo percorso di riabilitazione da quell’alienazione nell’*otium* che si era inflitto ed ecco che anche il suo rifiuto di partecipare alla materialità e alla ‘prosaicità’ della vita denuncia la sua auto-illusione.

3. La ribellione mite degli affetti: il ‘romanzo’ di Miranda, la nuova Cléo

Nell’isola di Prospero – isola metafisica ed isola fisica, universale e contingente – si riflette una cultura proto-imperialista e proto-capitalista in cui a dominare è la logica di classe e la febbre del guadagno. Quando Gonzalo vi approda, esprime il desiderio di possederla e di instaurare lì un governo tutto suo: vuole replicare l’esperienza dell’Età dell’Oro in cui la natura

produce senza necessità di intervento umano, gli uomini e le donne sono liberi e innocenti, non conoscono divisione sociale o tradimento, non subiscono né usano violenza. Quello di Gonzalo è appunto solo un sogno, un'utopia, un luogo che non c'è. L'isola di Prospero è un'isola piena di spiriti, di musica e di meraviglia, ma non è un'*insula felix*, non è un'isola che si sottragga alle dinamiche che regolano e piegano la società 'reale'. Quando Trinculo vede Caliban, il sussulto di sorpresa che accompagna l'incontro non è così smaliziato come sembra, ma l'interesse recondito trova il modo di manifestarsi: «What have we here, a man or a fish? Dead or alive? A fish: he smells like a fish, a very ancient and fish-like smell, a kind of – not of the newest – poor – John. A strange fish! Were I in England now (as once I was) and had but this fish painted, not a holiday food there but would give a piece of silver» (2.2.24-29). Il primo pensiero di Trinculo, sensibile solo al tema dell'alcol e dei soldi che servono per comprarlo, va alle potenzialità del mostro sul mercato: sembra un pesce eccentrico, vendendolo in Inghilterra ricaverebbe del denaro in cambio. Stephano è dello stesso avviso, anche lui in Caliban vede soprattutto una promessa di profitto: «He shall pay for him that hath him, and that soundly» (2.2.76-77). Doveva trattarsi di una pratica comune quella di riportare in Europa 'eccentricità' dal Nuovo Mondo e di venderle a caro prezzo. Non sono, però, solo gli 'smargiassi' dell'opera a incarnare il primato della cultura capitalistica: anche Miranda, l'eroina femminile, è vista soprattutto come un bene di scambio. Quando la giovane incontra Ferdinand, a parte un primo tentennamento nel riconoscere in Ferdinand una creatura umana e non solo un'apparizione numinosa, sembra subito sicura di voler diventare sua sposa. Prospero che osserva la scena, consapevole dell'inevitabilità del legame, finge di opporsi alla celebrazione immediata del matrimonio e, come già ricordato, mette Ferdinand alla prova, lo costringe a compiere dei lavori di fatica. Nell'elaborare la propria intenzione di frenare i progetti dei due innamorati, in un *aside* Prospero si esprime in questi termini: «They are both in either's powers, but this swift business / I must uneasy make, lest too light winning / Make the prize light» (1.2.452-453). Prospero crede che sia necessario rallentare la corsa verso le nozze perché a una facile conquista consegue la svalutazione del prodotto: se Miranda si concede subito significa che vale poco. Prospero si esprime utilizzando un lessico desunto dalla sfera del commercio: per lui perdere la figlia rappresenta anche un costo emotivo, dunque non si tratta

certamente solo di arida contabilità, ma quel che va osservato è che le ragioni del mercato si sono oramai insinuate nelle idee, nel linguaggio, nei pensieri incondizionati. Miranda è il premio di Ferdinand, la sua ricompensa. Prospero, nel consegnare la figlia al futuro marito, chiarisce subito che si tratta di un riconoscimento al valore dimostrato per aver superato così bene la prova inflitta, per essersi dimostrato capace di sopportare una punizione: «If I have too austerely *punished* you, / Your *compensation* makes amends, for I / Have given you here a third of my own life / Or that for which I live, who once again / I tender to thy hand. [...]» (4.1.1-3). La figlia è una delle sue ricchezze, un suo possesso. Rappresenta un terzo di tutto ciò che ha e per cui vive, insieme alla magia e al (perduto) ducato di Milano. Dopo aver perso il potere, Prospero è pronto a perdere anche la figlia e, prima della fine del *romance*, perderà anche la magia. «Then as my *gift* and thine own *acquisition* / Worthily *purchased*, take my daughter» (4.1.13-14): Miranda è un regalo e una conquista, qualcosa che è stato acquistato in modo onorevole; la giovane è un bene sul mercato, per il quale Ferdinand ha pagato. Risulta senz'altro condivisibile la considerazione di Barbara Ann Sebek, la quale osserva che «*The Tempest* helps us see how the tangle of “economic” and “erotic” motives is particularly dense in a dynastic sex/gender system that is intertwined with capitalist form of profits»³⁵⁵. Come negli altri *romances*, anche in *The Tempest* la lingua parlata dai personaggi maschili, in riferimento ai moventi affettivi, è la lingua del calcolo: Miranda è un terzo della vita di Prospero e non solo perché Prospero ha probabilmente quarantacinque anni e ne ha spesi quindici nell'accudimento della figlia ma perché, per definire il suo universo sentimentale, deve ricorrere a un frazionamento, a un'operazione matematica che riduca in unità distinte le sue tre priorità – e i suoi tre primati – esistenziali. È anche la lingua dei 'vecchi', della generazione che si appresta, sulla scena, a deporre lo scettro della rilevanza sociale: il codice comune ai più giovani è caratterizzato dalla simmetria, non più dalla sproporzione tra un bene da conquistare (e dunque inerme) e un agente conquistatore (e dunque potente, soggetto e non oggetto di iniziativa). Ferdinand si sottopone al supplizio come un Sisifo paziente che deve

³⁵⁵ Barbara Ann Sebek, “Peopling, Profiting, and Pleasure in *The Tempest*”, in Patrick M. Murphy (a cura di), *The Tempest: Critical Essays*, New York, Routledge, 2001, p. 467. Il saggio s'interroga sulle modalità in cui *The Tempest* partecipa alla riflessione sul posto occupato dal piacere all'interno di una società proto-capitalista: si legga l'intero capitolo, alle pp. 463-481.

portare il suo masso per espletare uno sgradito quanto necessario *servitum amoris* ma, quando Miranda gli si promette in moglie, ecco che le sue parole, pur retoriche, rivelano una concezione più libera del sentimento: «Ay, with a heart as willing / As bondage e'er of freedom: here's my hand» (3.1.89). Il desiderio di amore di Ferdinand è come quello di un carcerato per la libertà: nell'impianto metaforico, il legame sentimentale, che si appresta a essere ufficializzato attraverso il matrimonio, è un legame che si associa all'apertura e alla liberazione. E se il *romance* è, per sua definizione, un viaggio, un percorso di crescita attraverso la perdita, il viaggio di Miranda è, senza dubbio, un viaggio verso l'indipendenza e la liberazione dagli schemi e dagli imperativi dell'infanzia. Ha ragione Jessica Slights quando scrive, assai duramente, che anche le studioso femministe sembrano aver dimenticato Miranda, privilegiando, nelle loro letture critiche, personaggi femminili marginali come Sycorax e l'ancor più marginale Claribel. Anche qualora alcune di loro si siano ricordate di includere Miranda nel discorso esegetico su *The Tempest*, il personaggio, comunque «appears in their commentaries most often as a prototype of that unlikely invention of Puritan conduct books authors and late-twentieth-century scholars: the woman who is chaste, silent and obedient»³⁵⁶.

Miranda è vergine e non vi è dubbio che *The Tempest* rappresenta proprio la sua evoluzione da uno stato di ignoranza a uno stato di sapienza amorosa: lei stessa confessa di essere «skill-less», “senza competenza” degli uomini (3.1.53), di non averne conosciuti prima, se non suo padre, Caliban, e ora Ferdinand, ma è sicura di volere questo ultimo come marito, pur non avendo altri riferimenti a disposizione. È Miranda che sceglie di sposare Ferdinand e non viceversa; è lei a essere certa che la sua modesta esperienza del mondo maschile, che si arricchisce ora di questo giovane principe che considera senza pari, possa dirsi comunque sufficiente; è lei che parla, dimenticando gli insegnamenti del padre, disobbedendo a quel padre che ha rappresentato finora tutto il suo universo.

MIRANDA

I do not know

³⁵⁶ Jessica Slights, “Rape and the Romanticization of Shakespeare’s Miranda”, in *Studies in English Literature, 1500-1900*, 41, 2, *Tudor and Stuart Drama*, 2001, p. 361: si legga per intero alle pp. 357-379. Nel contributo, la studiosa passa in rassegna molte delle posizioni critiche su Miranda per confutarne, anche se non del tutto energicamente, la visione secondo cui il personaggio resterebbe dall’inizio alla fine sottomesso alla volontà paterna, oggetto e non soggetto di azione e di scelta.

One of my sex, no woman's face remember –
Save, from my glass, mine own. Nor have I seen
More that I may call men than you, good friend,
And my dear father. How features are abroad
I am skillless of, but, by my modesty,
The jewel in my dower, I would not wish
Any companion in the world but you,
Nor can imagination form a shape
Besides yourself to like of. But I prattle
Something too wildly, and my father's precepts
I therein do forget. (3.1.48-59)

Miranda si dona a Ferdinand senza ricorrere a mediatori: «I am your wife, if you will marry me» (3.1.83); è lei che decide autonomamente il suo destino matrimoniale; lei che pronuncia la parola definitiva. Come le eroine che la precedono, Miranda usa la parola per edificare e non per distruggere; è personaggio morale, non moralista; mite, ma non passivo; conciliatore, ma non asservito; creatura desiderante, non solo desiderata. La sua caratterizzazione recepisce il modello di Cloe, l'eroina femminile del romanzo di Longo Sofista. Longo Sofista venne tradotto, come riportato nel primo capitolo di questo studio, dal greco al francese da Jacques Amyot per la prima volta nel 1559 e, poi, da Angel Day nel 1587. Quella di Angel Day fu la traduzione plausibilmente più accessibile a Shakespeare, ma nei primi anni del Seicento vennero prodotte diverse edizioni europee del romanzo³⁵⁷. *The Tempest* è, del resto, del 1611: il dato cronologico sembra suffragare l'ipotesi dell'influenza, confermata anche da sparuti ma significativi paralleli linguistici fra la traduzione inglese del romanzo e il *romance* shakespeariano³⁵⁸. Il romanzo 'pastorale' di Longo fu, tra l'altro, una lettura alla moda per circa un secolo, dalla seconda metà del Cinquecento alla seconda metà del Seicento: George Thornley che lo tradusse nel 1657 riferì che l'opera rappresentava un testo che aveva goduto di certo consenso tra i lettori colti della sua generazione³⁵⁹. La sua fortuna contribuì alla formazione del gusto pastorale e *The Tempest* recepisce, in parte, come visto, quel gusto: Longo ha contribuito indubbiamente all'immaginario di Shakespeare, come a quello di autori e lettori della sua

³⁵⁷ Carol Gesner, "The Tempest as Pastoral Romance", in *Shakespeare Quarterly*, 10, 4, 1959, p. 533.

³⁵⁸ Carol Gesner, *Shakespeare and the Greek Romance*, op. cit., pp. 133-138.

³⁵⁹ Richard F. Hardin, *Love in a Green Shade: Idyllic Romances Ancient to Modern*, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 2000, p. 60.

generazione e di alcune generazioni successive³⁶⁰. Tra i romanzi greci, *Dafni e Cloe* presenta alcuni elementi inediti, tra cui il più significativo è l'assenza di mobilità: la vicenda si articola in un unico posto, l'isola di Lesbo – e, allo stesso modo, un'isola è l'ambientazione di *The Tempest* – e, diversamente dagli altri romanzi greci, i due innamorati non sono costretti a una separazione fisica. Gli ostacoli con i quali si misurano sono ostacoli interni all'isola e interni a loro stessi: tra questi, appunto l'inesperienza amorosa. Dafni e Cloe sono innamorati, ma devono imparare ad amare, devono apprendere ad amarsi 'carnalmente' l'un l'altra, perché la sessualità non è solo un fatto di natura, ma anche di cultura, di educazione all'amore e di conoscenza 'tecnica' dei suoi segreti. Solo grazie all'intervento di figure terze, che svolgono una funzione pedagogica, i due giovani vengono, infine, resi edotti dei segreti dell'amore erotico e se ne appropriano. Shakespeare sostituisce Dafni con Caliban, compagno di giochi che 'erotizza' Miranda, ma non apprende la lezione d'amore, recalcitra a un progetto di educazione all'amore. Inoltre, anche in *Dafni e Cloe* è presente un episodio di violenza da parte del bovaro Dorcone nei confronti dell'eroina Cloe³⁶¹: la figura di Caliban si configura, così, come una sintesi tra i due personaggi, tra Dafni, compagno d'infanzia di Cloe, e il 'bestiale' – mezzo uomo, mezzo lupo – Dorcone che cerca, con la violenza, di vincere la ritrosia dell'oggetto del suo desiderio sessuale non 'ritualizzato', non mediato dai codici di civiltà. Miranda, d'altra parte, come una nuova Cloe, vive l'esperienza di un innamoramento che riesce a progredire da uno stato 'rozzo', di natura, a uno 'istituzionalizzato', civilizzato, grazie a Ferdinand che, esattamente come Cloe con Dafni, comincia ad amare per prima cosa riconoscendolo 'bello', riconoscendolo portatore di un valore che genera piacere, che colpisce i sensi. Miranda è il primo motore della vicenda amorosa: la sua osservazione e il suo riconoscimento dell'altro come incarnazione di bellezza determinano l'inizio della sua progressione identitaria ed erotica, e del *plot* sentimentale tutto. Si noti che, quando, all'inizio di *The Tempest*, il padre le racconta

³⁶⁰ Un articolo, datato ma imprescindibile, che affronta la questione dei rapporti fra le opere 'pastorali' di Shakespeare e un certo tipo di *plot* che deriva proprio dal romanzo di Longo Sofista è quello di Edwin Greenlaw, "Shakespeare's Pastorals", in *Studies in Philology*, 13, 2, 1916, pp. 122-154. Greenlaw si sofferma, però, solo su *As You Like It*, *Cymbeline* e *Winter's Tale*, non includendo *The Tempest* che, invece, recepisce ugualmente il debito discusso.

³⁶¹ «Καὶ οἱ κύνες οἱ τῶν προβάτων ἐπὶ φυλακῇ καὶ τῶν αἰγῶν ἐπόμεινοι, οἷα δὴ κυνῶν ἐν ῥινηλασίαις περιεργία, κινούμενον τὸν Δόρκωνα πρὸς τὴν ἐπίθεσιν τῆς κόρης φωράσαντες, πικρὸν μάλα ὑλακτῆσαντες ὥρμησαν ὡς ἐπὶ λύκον καὶ περισχόντες, πρὶν ὅλως ἀναστῆναι δι' ἔκκληξιν, ἔδακνον κατὰ τοῦ δέρματος» (I.XXI.2).

come sono arrivati sull'isola, questi è costretto a richiamare la figlia più volte all'attenzione: Miranda fa fatica a stare attenta, è in preda a una strana sonnolenza. La verità è che è pronta a far scoppiare la bolla nella quale il padre l'ha rinchiusa, è pronta a rigare la campana di vetro, a fare il primo passo di una strada personale. *The Tempest* è anche e soprattutto il 'romanzo' di Miranda, la sua conquista di uno sguardo nuovo sulle cose, la conquista di occhi che, finalmente, possano vedere. Quando per la prima volta si trova di fronte ad Alonso, Gonzalo e Sebastian, la sua esclamazione di meraviglia lascia trapelare tutto il candore di chi ha conosciuto solo la sua isola e ora allarga finalmente la visuale al mondo intero: «O wonder! / How many godly creatures are there here! / How beauteous mankind is! O brave new world / That has such people in't» (5.1.181-184). Miranda, il cui nome 'parlante' è di conio shakespeariano, significa tanto "colei che è degna di ammirazione" quanto "colei che è piena di meraviglie": la meraviglia è il suo primo attributo perché l'ignoranza è stata per quindici anni la sua quasi unica compagnia. Cloe è connotata in base alle stesse caratteristiche primarie di Miranda: l'innocenza, l'ignoranza – di altri spazi fisici oltre l'isola, delle proprie origini sociali, dell'universo maschile, dei propri sentimenti e della propria sessualità – e l'inclinazione alla meraviglia che è stretta conseguenza dell'innocenza e dell'ignoranza. Quando, dopo aver provato turbamento nel vedere Dafni nudo fare il bagno, Cloe lo convince a spogliarsi e bagnarsi di nuovo, Longo Sofista sottolinea l'elemento dello sguardo ammirato e dell'ignoranza che la rende 'schiava' e incapace di decodificare cognitivamente il suo stesso turbamento e il suo stesso stupore³⁶². Per Cloe l'innamoramento determina la scoperta di un nuovo mondo, un nuovo spazio affettivo ed emozionale. Simbolicamente, il mondo nuovo di Miranda non è solo un nuovo spazio di autoaffermazione, ma anche il Nuovo Mondo raggiunto dagli esploratori e dai conquistatori, un trapasso storico per l'europeo che coincide con l'allargamento vertiginoso dei suoi confini, con la meraviglia, la paura, lo spaesamento, il sospetto di essere rimpiccioliti e di esser stati spodestati. Tocca a Prospero, emblema dell'iperciviltà 'stanca' del Vecchio

³⁶² «Ἔπεισε δὲ αὐτὸν καὶ λούσασθαι πάλιν καὶ λουόμενον εἶδε καὶ ἰδοῦσα ἦψατο καὶ ἀπῆλθε πάλιν ἐπαινέσασα, καὶ ὁ ἔπαινος ἦν ἔρωτος ἀρχή. Ὅ τι μὲν οὖν ἔπασχεν οὐκ ἤδει νέα κόρη καὶ ἐν ἀγροικίᾳ τεθραμμένη καὶ οὐδὲ ἄλλου λέγοντος ἀκούσασα τὸ τοῦ ἔρωτος ὄνομα: ἄση δὲ αὐτῆς εἶχε τὴν ψυχὴν, καὶ τῶν ὀφθαλμῶν οὐκ ἐκράτει καὶ πολλὰ ἐλάλει Δάφνιν» (I.XIII.5).

Continente, il compito di segnalare alla figlia che quegli uomini che vede per la prima volta sono nuovi solo per lei e, anzi, rappresentano ciò che di più bolso e appassito possa esserci.

In *The Tempest*, come negli altri *romances*, il padre, ultima incarnazione possibile del *senex* ‘comico’ latino, un padre biologico, ma anche un padre ‘culturale’ – come Prospero colonizzatore è padre per Caliban, il colonizzato – alla fine diventa compiutamente tale, accettando della paternità non solo il vantaggio manipolatorio e ‘dispotico’ che anzi depone, ma anche l’aspetto più sgradevole, quello che cercava di rigettare e che ora accoglie, quello che coincide con l’accettazione della propria esistenza come condizione deperibile e, di conseguenza, con l’accettazione della propria mortalità. Come lui, ‘vecchio’ e decrepito – non tanto anagraficamente, quanto per eccesso di sapere ed esperienza – è Fileta, il personaggio che compare nel secondo libro di *Dafni e Cloe*, presentandosi come saggio, ammaestratore, governatore di elementi (modula canti per le Ninfe e il dio Pan, guida i suoi buoi con il solo ausilio della musica)³⁶³, colui che introduce i due giovani ignari ad Eros, all’identità di questo dio senza il quale nulla nasce e nulla muove: è impossibile non cogliere il filo che lo lega a Prospero e al suo ruolo di pedagogo e di alchimista. Prospero, alla fine del dramma, si congeda dal palcoscenico come si congeda dalla vita. In una delle sue ultimissime battute, in quella che precede l’intervento finale e l’epilogo, dice di aspettare soltanto il matrimonio della figlia con Ferdinand a Napoli per ritornare a Milano, dove «every third thought shall be my grave» (5.1.311). Recuperato il ducato che gli era stato sottratto dal fratello, Prospero non sa più che farsene, perché per lui si avvicina già l’ora della fine. Shakespeare, nella sua coda finale e romanzesca, mette in scena personaggi ‘amputati’: hanno perso qualcosa, alla fine miracolosamente lo recuperano ma, accaduto il miracolo, per loro non succede più nulla, non c’è più nulla da fare (e da manipolare) né da insegnare; il loro tempo è quasi finito, resta solo la stagione della maturità e della calma. Se ciò – il calmo riserbo dopo l’affanno, la serenità senza godimento dopo il tumulto – rappresenti la commedia o la tragedia di esistere, il *romance* non ce lo dice e, nella sua saggezza di genere indefinito ed elastico, fluttua sospeso, al riparo da ogni sbilanciamento. Marilyn Williamson sostiene che in *The Tempest*, come del resto in ciascuno degli altre tre

³⁶³ «Οὗτος πλησίον καθίσας αὐτῶν ὧδε εἶπε: ‘Φιλητᾶς, ὃ παῖδες, ὁ πρεσβύτερος ἐγώ, ὅς πολλα μὲν ταῖσδε ταῖς Νύμφαις ἦσα, πολλὰ δὲ τῷ Πανὶ ἐκείνῳ ἐσύρισα, βοῶν δὲ πολλῆς ἀγέλης ἡγησάμην μόνη μουσικῆ. Ἦκω δὲ ὑμῖν ὅσα εἶδον μηνύσων, ὅσα ἤκουσα ἀπαγγελῶν.’» (II.III.2).

romances, il padre, come *ruler*, non perda mai veramente il controllo e l'autorità sugli altri³⁶⁴. Eppure, a ben guardare, *The Tempest* più che mai segna la fine di una certa visione patriarcale dei rapporti e non è che una segretamente sofferta cerimonia d'addio di Prospero al suo potere: il potere sulla sua isola, sui suoi schiavi, su sua figlia.

4. L'isola magica della penitenza: espiazione, smarrimento e spiritualità in *The Tempest*

Scrivono Michele Stanco che i due filoni critici prevalenti nella spessa messe di interpretazioni dell'opera, quello coloniale e quello magico, convergono nella figura di Prospero, depositario di una sapienza tecnica che è ugualmente implicata nell'esercizio sciamanico-negromantico e nella pratica insediativa del conquistatore. Abbiamo visto nel paragrafo precedente come convivano in Prospero la dimensione del pedagogo e quella del mago governatore di elementi. Stanco sostiene, inoltre, che, pur mantenendo queste due diverse matrici di lettura come principali, occorre dedicare attenzione ai significati spirituali dispiegati dal dramma, soprattutto alla sua valenza di *repentance play* in cui lo schema salvifico-penitenziale del teatro medievale si è secolarizzato in accordo con la mutata sensibilità rinascimentale. Secondo lo studioso, il Purgatorio – nel senso ampio di uno spazio di espiazione e di mediazione tra Paradiso e Inferno e non in quello dogmatico della dottrina cattolica – che i personaggi di *The Tempest* sperimentano è una remissione in vita delle proprie colpe che avviene attraverso l'anticipazione visionaria delle pene che spetterebbero loro nell'Inferno³⁶⁵. La lettura critica, ben sostenuta e argomentata, è estremamente affascinante e offre uno stimolo ulteriore ad affrontare *The Tempest* dal punto di vista della sua capacità di raccogliere un'esigenza spirituale e di canalizzarla

³⁶⁴ «The patriarchal ideology which lies at the center of the romances may be described briefly; some of its elements are more easily discerned than others. The basis of the social order is found in nature, frequently a providential nature, beneficent to human values. The father's natural authority within the family is the model for his political power, which may be, as in *The Tempest*, magical control over an island. The absolute power of the ruler to control the lives of others is unquestioned in these plays, for most of the subjects are his family or close retainers. Although the ruler or his doubles may at first be tyrannical, he transcends that impulse. This change of attitude does not lessen his power, however» (Marilyn L. Williamson, *The Patriarchy of Shakespeare's Comedies*, Detroit, MI, Wayne State University Press, 1986, p. 112).

³⁶⁵ Il titolo del contributo è «Prospero e il teatro degli spiriti. Riforma ermetica ed espiazione purgatoriale in *The Tempest*», in Clara Mucci-Chiara Magno-Laura Tommaso (a cura di), *Le ultime opere di Shakespeare*, op. cit., pp. 225-246.

drammaticamente. La lettura è coerente con quanto discusso a proposito di Pericles e Leontes e dei loro processi espiativi, secondo un paradigma che risale al romanzo di Apollonio e che è *in nuce* contenuto anche nella promessa che Admeto, il personaggio maschile dell'*Alceste* euripidea, fa alla moglie che muore per permettergli di vivere in eterno, la promessa, cioè, di contraccambiare con una non-vita il sacrificio della vita da lei compiuto. È, dunque, interessante analizzare la simbologia dell'isola come cella monastica o riformatorio, come luogo di espiazione attraverso il contenimento fisico e, parallelamente, la restrizione emotiva. D'altra parte, però, la questione si complica, perché l'isola non rappresenta solo uno spazio di restrizione, un luogo chiuso in cui si sta raccolti – e, quindi, più in contatto con se stessi –, ma anche una realtà tentacolare, un labirinto, un luogo in cui ci si perde e ci si disperde. Shakespeare continua ad andare in più direzioni, perché in più direzioni va l'esperienza umana e perché nell'esperienza umana la pena e la beatitudine non sono quelle condizioni perfettamente nette dell'Inferno e del Paradiso cristiani, ma circostanze confuse, fortuite, faticose. L'isola di *The Tempest* svolge, all'interno della finzione teatrale, la stessa funzione di una prigione, quella di materializzare il sentimento immateriale della colpa e il tempo impalpabile della sua remissione attraverso la delimitazione fisica³⁶⁶: l'isola contiene fisicamente, limita geograficamente. In questo limite si produce un'esperienza concreta e condensata di una dialettica universale, quella tra alto e basso, tra anelito e costrizione, tra libertà individuale e legge sociale o naturale che sia. L'isola, in quanto spazio per sua natura ristretto e sigillato, si fa correlativo oggettivo di un sentimento di colpa e di una sospensione vitale espiatoria: come Leontes congela la sua vita per sedici anni per pagare il fio del proprio errore, così Prospero subisce il contenimento imposto dalla morfologia dell'isola, sperimenta un personale 'purgatorio' di ridimensionamento, perlomeno spaziale, delle proprie prerogative (l'autorità pedagogico-genitoriale sulla figlia; l'autorità manipolatoria sugli elementi). *The Tempest* è, così, un'opera attraversata da un linguaggio che capitalizza poeticamente l'opposizione tra segregazione e liberazione,

³⁶⁶ La Storia ci fornisce numerosi esempi di isole che effettivamente sono state utilizzate come luoghi di confino e penitenziari: Robben Island è un'isola sudafricana che è stata, nel tempo, lebbrosario, manicomio, centro di addestramento militare e, tristemente, prigione in cui venivano segregati gli oppositori del regime durante l'*apartheid*. Ma non è la sola: tra moltissime altre, si ricordino l'isola di Alcatraz e l'Île du Diable. L'associazione tra l'isola e il confino fisico a carattere punitivo è, dunque, suffragata dall'effettivo utilizzo di isole con intenti carcerari ed espiativi.

chiusura e ‘dis-chiusura’, in modo tra l’altro coerente con gli altri tre *romances*, soprattutto con *Cymbeline* e *The Winter’s Tale*. Prospero, nel definirsi «master of a full poor cell» (1.2.20), intende indicare che, dopo essere stato defraudato del ducato di Milano, la sua sfera d’influenza si è ridotta al minimo perimetro: all’inizio del XVI secolo, il termine «cell» non era ancora utilizzato come sinonimo di prigione, indicava piuttosto una camera singola, appunto una ‘cellula’, l’abitacolo spoglio di un asceta; non è, dunque, assimilabile alla punizione per un crimine commesso ma, in ogni modo, evoca una costrizione fisica, una restrizione, l’imposizione di una disciplina austera e innaturale. L’origine etimologica è la stessa di ‘celare’; *cell* è il termine che indica il luogo per eccellenza in cui si sta stretti e si sta nascosti, appunto ripiegati su se stessi. L’immagine implica uno *switch* tra la tensione verso l’alto della sua applicazione di studioso, impegnato a confrontarsi con i massimi sistemi, e il raccoglimento in se stesso imposto dal confino nell’isola, il rattrappimento del suo universo. Quando Ariel, l’altro schiavo dell’isola, entra per la prima volta in scena, si mostra subito disponibile al servizio. Quel che dice al suo *master* è che è venuto per eseguire ciò che ordina e, tra i possibili ordini contemplati a cui rispondere con prontezza, annovera «[...] to fly, / To swim, to dive into the fire, to ride / On the curl’d clouds [...]» (1.2.190-192). Volare, nuotare, tuffarsi nel fuoco, cavalcare le nuvole sono azioni che riguardano tre dei quattro elementi, i più nobili: l’aria, l’acqua, il fuoco. Ariel è associato con la rarefazione dell’aria, la mobilità dell’acqua, l’emissione luminosa del fuoco³⁶⁷. La terra è esclusa dalla sua natura tanto che Prospero, nel rimproverarlo per la sua impazienza di ottenere la libertà, gli ricorda di quando lo ha incontrato per la prima volta, conficcato nella spaccatura di un pino dalla sua precedente padrona, ora morta, la strega Sycorax.

PROSPERO

[...] Thou, my slave,
As thou report’st thyself, was then her servant,
And for thou wast a spirit too delicate

³⁶⁷ Si tralascia, in questa sede, la tortuosa discussione delle origini del personaggio, di quali spunti abbiano condotto Shakespeare a ‘generare’ Ariel. Si vedano, però, due articoli molto interessanti, anche se oramai un po’ datati, sulla genesi del personaggio: uno di questi è “The Probable Origin of Ariel”, di Robert R. Reed Jr., in *Shakespeare Quarterly*, 11, 1, 1960, pp. 61-65; l’altro, che lo precede di alcuni anni, è scritto da Stacy Johnson e s’intitola “The Genesis of Ariel”, in *Shakespeare Quarterly*, 2, 3, 1951, pp. 205-210.

To act her *earthy* and abhorred commands,
 Refusing her grand hests – she did confine thee
 By help of her more potent ministers,
 And in her most unmitigable rage,
 Into a cloven *pine*, within which rift
Imprisoned thou didst painfully remain
 A dozen years; within which space she died
 And left thee there, where thou didst vent thy groans
 As fast as mill-wheels strike. (1.2.270-281)

Sycorax aveva imprigionato Ariel perché Ariel si rifiutava di adempiere ai suoi ordini, definiti «*earthy*», ossia “terreni”, nel senso di eccessivamente prosaici e materiali, e «*abhorred*», “rifiutati con orrore”. Ariel viene, dunque, punito per essersi ribellato a svolgere qualcosa di contrario alla sua natura, qualcosa che lo riportava a terra anziché elevarlo verso l’aria o immergerlo nella fluidità dell’acqua. «*Pine*», il termine per “pino” è consonante a *pain*, “dolore”³⁶⁸: prigionia punitiva e dolore sono i concetti evocati in questo passo, insieme alla contrapposizione tra aria e terra, tra le altezze vagheggiate da Ariel, spirito dell’aria, dell’acqua e del fuoco, e le bassezze imposte dalla strega, madre di Caliban, creatura, come il figlio, di terra. Prospero, nuova incarnazione del Fileta di Longo Sofista, è non solo il padrone degli spiriti dell’isola e il dominatore degli elementi, ma anche il liberatore, colui che ha sollevato Ariel dal suo personale ‘castigo’. Prospero, prigioniero dell’isola, si è fatto dell’isola padrone e liberatore di prigionieri (con Caliban ci ha provato senza successo attraverso l’educazione; con Ariel, invece, ci è riuscito), i quali, però, a loro volta si rimettono a uno stato di subordinazione e obbedienza dovuta. Prospero è carcerato e carceriere e la libertà, per tutti, arriva solo a fine spettacolo, quando il *master* depone, infine e in via definitiva, lo scettro del comando. Metafore dell’oppressione scandiscono *The Tempest* dall’inizio alla fine: Prospero, in balia della tempesta che lo ha fatto approdare all’isola, riconosce alla figlia di essere stato la sua forza, perché la piccola sorrideva mentre lui gemeva sotto il suo fardello di sventure («*under my burden groaned*», 1.2.156). Orgel ha riconosciuto, nell’espressione, un riferimento al parto dove *burden* sta per il contenuto del ventre materno, ossia il bambino espulso con il parto, e il verbo *to groan* indica il periodo di riposo successivo al parto: il viaggio nel mare in

³⁶⁸ Sulle figure di suono e le parole che in *The Tempest* suggeriscono un’associazione con il termine *pain*, ha scritto Mary Thomas Crane: si legga il suo *Shakespeare's Brain: Reading with Cognitive Theory*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 2001; in particolare, il capitolo intitolato “Sound and Space”, pp. 178-210.

sta dialettica tra alto e basso, tra largo e stretto, vertiginoso e angusto si affianca un'altra dialettica di senso opposto, un andamento orizzontale, di dispersione, di stordimento labirintico. L'isola è prigione e, dunque, limitazione; nel contempo è anche labirinto, ginepraio, infinito involuppo, movimento centrifugo. L'isola rappresenta per alcuni una tensione, per altri un caos magmatico, una confusione di stimoli che stordiscono. L'isola, nelle parole più belle di Caliban, è un'armonia di suoni che trasporta, che irretisce, che disorienta, una fanfara giocosa, un ballo divertente ed eccessivo, un territorio d'evasione, ludico e distraente.

CALIBAN

Be not afeard. The isle is full of noises,
 Sounds and sweet airs that give delight and hurt not.
 Sometimes a thousand twangling instruments
 Will hum about mine ears; and sometimes voices,
 That if I had then had waked after long sleep,
 Will make me sleep again; and then in dreaming,
 The clouds, methought, would open and show riches
 Ready to drop upon me, that when I waked
 I cried to dream again. (3.2.135-143)

L'isola è anche un labirinto, un luogo che stanca, che prostra, uno spazio di vagabondaggio e di perdizione («Here's a make trod, indeed, / Through forthrights and meanders!» (3.3.2-3). Alonso, Sebastian, Antonio, Gonzalo nell'isola si perdono anziché raccogliersi, si confrontano con la vastità e non con le strettoie dell'esistenza: al loro animo intrigante e, dunque, compresso, minuscolo, si oppone uno spazio immenso che sembra dilatarsi, laddove Prospero, Miranda e Ferdinand fanno esperienza dell'esatto contrario, l'estensione di un'anima che deve comprimersi in uno spazio troppo piccolo, perché ancora sconosciuto (per i giovani) o perché troppo conosciuto (per Prospero) e quindi non più sensibile rispetto al meraviglioso e all'ignoto. L'isola rappresenta per tutti i personaggi un contrappasso: è per tutti espiativa e in qualche modo tremenda, fonte di diletto e di tormenti, è simultaneità di beatitudine e pena, di commedia e di tragedia, è allegoria della vita, del mondo e anche del teatro che proprio nel *romance* supera ogni dicotomia e inchioda l'esperienza performativa, come quella esistenziale, a una inestricabile condizione purgatoriale, dove il Purgatorio (da non intendersi mai come

concetto dogmatico) non è, però, anticamera del Paradiso, ma indifferenza e identità di Paradiso e Inferno.

GONZALO

All torment, trouble, wonder and amazement
Inhabits here. Some heavenly power guide us
Out of this fearful country. (5.1.104-106)

The Tempest riesce, così, a sintetizzare Medioevo e Rinascimento, il confronto con il divino e quello con il caso-caos delle circostanze arbitrarie, l'uomo-verticale con l'uomo-orizzontale, l'uomo spirituale e l'uomo naturale: in questa sintesi, risiede la sua sublimazione, la sua misteriosa resistenza a ogni definizione e geometrica comprensione. È indubbio che tutti i personaggi di *The Tempest* perdono e recuperano qualcosa e, nel farlo, intraprendono un percorso di crescita.

GONZALO

Was Milan thrust from Milan that his issue
Should become kings of Naples? O, rejoice
Beyond a common joy, and set it down
With gold on lasting pillars: in one voyage
Did Claribel her husband find at Tunis;
And Ferdinand, her brother, found wife
Where he himself was lost; Prospero his dukedom
In a poor isle; and all of us ourselves.
When no man was his own. (5.1.205-213)

È altrettanto vero, però, che il perdono non è un istinto, ma il risultato di una lotta ingaggiata tra anima razionale e anima sensibile: impulso di vendetta e desiderio di compassione confliggono in Prospero che risolve la dialettica a favore del secondo, ma non senza la fatica di dover accantonare la furia e di vederla irrisolta: la virtù è, in fondo, il personale Purgatorio del mago e, con lui, di tutti gli uomini.

PROSPERO³⁷¹

Hast thou, which art but air, a touch, a feeling
Of their afflictions, and shall not myself
(One of their kind, that relish all as sharply,
Passion as they) be kindlier moved than thou art?

³⁷¹ Prospero si sta rivolgendo ad Ariel.

Though with their high wrongs I am struck to th' quick,
Yet with my noble reason 'gainst my fury
Do I take part. The rarer action is
In virtue than in vengeance. They being penitent,
The sole drift of my purpose doth extend
Not a frown further. Go, release them, Ariel.
My charms I'll break; their sense I'll restore;
And they shall be themselves. (5.1.21-32)

5. Acustica del silenzio e 'de-mimetizzazione' del teatro

Si è molto scritto su una delle principali caratteristiche dell'isola, il suo essere un'isola 'musicale', piena di suoni, un concerto di vibrazioni e di melodie. Una mole di contributi di critici che Micheal Neill riassume in una sentenza: «instead of seeking to gratify the eyes of its public, *The Tempest* reasserts the primacy of their ears»³⁷². Si è scritto quasi altrettanto anche sul ruolo del silenzio all'interno di *The Tempest*, un silenzio che trova due principali canali di espressione: la metrica 'interrotta' e la manifestazione di meraviglia dei personaggi attraverso un muto sbalordimento³⁷³. Shakespeare utilizza le pause e i silenzi per esaltare il suono, per corroborarne l'imponenza all'interno della dinamica teatrale: come Ungaretti disseminava le parole sullo spazio bianco spogliandole di connettivi e di legami sintattici per addensare la loro pregnanza semantica, così Shakespeare si serve del silenzio per 'isolare' il suono e, quindi, per potenziarlo nel dialogo contrappuntistico con il suo contrario. La musica è un ulteriore personaggio di *The Tempest* perché evoca un carattere dell'isola, il suo incanto e la sua potenza seduttrice, la sua capacità di distrarre: il canto delle Sirene può far perdere la testa a Ulisse (che si 'attrezza' per evitare di cedere alla seduzione), come ci ricorda Omero, e le melodie sull'isola di Prospero fanno effettivamente perdere la testa ai nuovi naufraghi che intendono

³⁷² Sull'uso del suono come elemento-chiave del modello estetico di *The Tempest*, si legga in particolare Mark Rose, *Shakespearean Design*, Cambridge, MA, Belknap Press of Harvard University Press, 1972; sulle connessioni tra il massiccio ricorso al 'suono' e la pratica del *masque* di corte sono intervenuti Enid Welsford, *The Court Masque: A Study in the Relationship between Poetry & the Revels*, Cambridge, Cambridge University Press, 1927; Stephen Orgel, *The Jonsonian Masque*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1965. La citazione di Michael Neill, uno dei principali studiosi del 'suono' nel teatro shakespeariano, è tratta da "'Noises, / Sounds, and Sweet Airs': The Burden of Shakespeare's *Tempest*", in *Shakespeare Quarterly*, 59, 1, 2008, p. 37.

³⁷³ Su questi due ultimi aspetti, cardinali nell'estetica di *The Tempest*, ha scritto ancora Michael Neill: si veda "'Hush, and be mute': silences in *The Tempest*", quinto capitolo del volume di Andrew Power-Rory Loughnane (a cura di), *Late Shakespeare. 1608-1613*, Cambridge Cambridge University Press, 2013, pp. 88-107. Sul silenzio nel teatro shakespeariano, si leggano, tra gli altri, Harvey Rovine, *Silence in Shakespeare: Drama, Power, and Gender*, London, UMI Research Press, 1987, e Philip McGuire, *Speechless Dialect: Shakespeare's Open Silences*, Berkeley, University of California Press, 1985.

tessere intrighi e finiscono per cadere nella loro stessa trama intrecciata. Vi è, però, un'altra ragione per cui il silenzio è un elemento centrale in *The Tempest* e non solo complementare al suono: la sua contiguità concettuale con il tema dell'ineffabilità, dell'impossibilità di dire non solo la meraviglia, ma anche il male. Prospero, riferendosi a Sycorax, comunica, eludendo di esplicitare, il senso pieno della malvagità di Sycorax: «This damned witch Sycorax, / For mischief's manifold and sorceries terrible / To enter human hearing, from Algiers, / Thou knowst, was banished» (1.2.263-266). I suoi delitti sono talmente efferati da non poter essere ascoltati, da non poter raggiungere l'orecchio umano: al silenzio è affidata, dunque, l'evocazione – attraverso la sua negazione sonora – di quanto può essere solo sfiorato intuitivamente e non razionalizzato, perché il male esiste nel mondo, ma resta al di fuori della sfera percettiva e, di conseguenza, di quella conoscitiva. Ciò non significa che non possa essere sperimentato, ma che mai possa venire pienamente compreso intellettualmente. Come i crimini commessi da Sycorax, così anche il dolore per la morte di un figlio resta non detto, inenarrabile, e, per questo, Alonso allude solo all'evento luttuoso, ma mai lo chiarisce: «Therefore my son i'th'ooze is bedded, and / I'll seek him deeper than e'er plummet sounded, / And with him there lie mudded» (3.3.100-102). Allo stesso modo, Antonio suggerisce a Sebastian di uccidere il fratello, ma senza mai pronunciare la parola 'uccidere', senza mai esplicitare il progetto di un atto criminoso (2.1.277-295). Il silenzio è la prima modalità in cui si manifesta la morte tanto che, a inizio dramma, il nostromo, in balia della furia del mare, si chiede se siano tutti destinati ad asciugare e a 'raffreddare' le loro bocche: «What, must our mouths be cold?» (1.1.51). La morte è un ininterrotto silenzio, nella morte non vi è parola e l'assenza di suono, in *The Tempest*, è anche questo: una simulazione del non esserci più dopo esserci stati, un'esperienza concentrata e fittizia della fine. Quando Thaisa, in *Pericles*, torna alla vita, la prima cosa che le viene chiesta è di raccontare: il recupero della parola è il primo segno del ritorno alla vita, la perdita della parola il primo indizio di morte.

Il silenzio, nel dramma, viene, però, utilizzato anche come dispositivo meta-teatrale, secondo due principali implicazioni: da una parte, come strumento di isolamento delle unità di suono, suggerisce una riflessione sull'esperienza dell'isolamento *tout court* e l'isola, come condizione umana di emarginazione e segregazione, è, del resto, la vera protagonista di *The*

Tempest; dall'altra, ascoltare, essere trasportati dall'incanto musicale e poi non sentire più è come vedere, credere nell'inganno e poi essere edotti del suo trucco: un andamento alterno di mimesi ed esegesi, di materializzazione corporea 'agita' della finzione e rivelazione successiva di quella stessa finzione impersonata, costituisce la sostanza meta-teatrale del *romance*, un *romance* che demistifica profondamente la mistica del teatro proprio nel momento in cui sembra celebrarla più compiutamente. *The Tempest* comincia *in medias res*, appunto con la rappresentazione di una tempesta: Shakespeare riproduce il linguaggio concitato e non sorvegliato dei marinai, riporta il loro gergo sboccato senza filtri, restituisce le reazioni al pericolo così come sarebbero state nella realtà. Immediatamente dopo, però, svela che si è trattato solo di un inganno, di una magia di Prospero: Miranda per prima parla di «art» (1.2.1), che deve intendersi come 'scienza' manipolatoria, la sapienza tecnica della magia. È interessante osservare come usi un'immagine estremamente fisica e materica per esemplificare l'oscurità del cielo: «The sky, it seems, would pour down *stinking pitch*» (1.2.3). Nel proporre il paragone tra la cupezza del cielo e la pece che sembra sigillarlo, coinvolge tre sfere sensoriali diverse: quella visiva (il colore nero), quella olfattiva (il fetore), quella tattile (la viscosità). La tempesta non è reale, ma sembra talmente vera da potersi vedere, annusare e toccare: non è così anche a teatro dove errori, inganni, sentimenti sembrano talmente reali da suscitare compassione, riprovazione, empatia nel pubblico? Prospero invita la figlia alla disciplina delle emozioni: «Be collected; / No more *amazement*. Tell your *pietous* heart / There's no harm done» (1.2.13-15). Il monito a contenere le reazioni allo spettacolo del naufragio – è solo uno spettacolo, perché non è un naufragio reale, che può arrecare un danno reale – è condotto attraverso un lessico chiaramente 'aristotelico': per Aristotele, la catarsi di chi assiste a una tragedia a teatro passa attraverso due sentimenti, il φόβος e l'έλεος, il terrore e la pietà. Chiedendo di tenere a bada il suo cuore compassionevole, Prospero cerca di riportare la figlia alla calma e Aristotele si nasconde nelle sue parole. Nella più 'aristotelica' delle sue messinscena – in *The Tempest* le tre unità sono rispettate – Shakespeare sconfessa Aristotele, nega al suo pubblico l'esperienza della catarsi, perché prima gli fa credere che la tempesta è una vera tempesta e poi lo informa del fatto che si tratta soltanto di una magia. Il drammaturgo gioca ad alternare illusione e disillusione e per lui non è più possibile che lo spettatore, a teatro, si 'purifichi' del tutto: il ro-

mance nega la possibilità di una vera compenetrazione con quanto ‘performato’ e allo spettatore viene chiesto di restare nel contempo dentro e fuori la finzione, di abbandonarvisi e di ritrarvisi, di viverla e di guardarla dalla distanza in uno strabismo di moventi profondo e senza soluzione. Il momento riflessivo è, in questa flessione teatrale shakespeariana, più importante del momento proiettivo. Shakespeare sdoppia la realtà sulla scena e accompagna il suo pubblico in un limbo tra palco e vita: in quel limbo il pubblico sosta confuso, ugualmente impedito a credere e a non credere a ciò che vede. Numerose sono state, negli anni, le letture evangeliche ‘secolarizzate’ dei *romances* shakespeariani: alcuni critici hanno incrociato gli indizi alla ricerca di un sotto-testo religioso, di un’edificazione teleologica, di un vangelo immanente secondo Shakespeare che, però, Shakespeare non sembra aver mai voluto scrivere: quel che pare dirci il drammaturgo è, piuttosto, che il miracolo è possibile solo nello spazio della finzione, che è cosa ben diversa, che è cosa radicalmente ‘altra’ rispetto alla realtà della vita quotidiana, rispetto alle occasioni del quotidiano³⁷⁴. Shakespeare sembra voler dare al suo pubblico gli strumenti per capire, ma capire di una comprensione senza consolazione, senza la gratificazione di un *happy ending* che rassicuri sulle possibilità effettive che quanto accade di miracoloso sulla scena possa replicarsi al di fuori di essa. Le resurrezioni, nei *romances*, devono al modello letterario – e, prima ancora che letterario, folclorico – della morte apparente (o della morte temporanea) tanto quanto a quello biblico ed è, anzi, la resurrezione di Cristo a essere iconograficamente ‘imparentata’ con quel modello tardo-classico. Quando Ariel, nelle sembianze di un’Arpia (l’immaginario è pagano, virgiliano), dice ad Alonso, Gonzalo e Sebastian di essere uomini del peccato che il destino ha ‘vomitato’ dal mare su un’isola deserta di uomini propriamente tali, mescola l’arbitrio cieco e incontrollabile, la fortuna nell’accezione prima

³⁷⁴ Il *romance*, come spazio letterario in cui l’uomo si fa eroe al posto di Dio in una Scrittura che, da sacra, si secolarizza è teorizzazione di Northrop Frye, nel suo insuperabile *Secular Scripture: A Study of the Structure of Romance*, op. cit., 1976. Studi sulle ‘ombre’ dei testi sacri e della teleologia cristiana in *The Tempest* sono stati condotti – si citano solo i più significativi tra i recenti – da Steven Marx, *Shakespeare and the Bible*, Oxford, Oxford University Press, 2000 (un lavoro capillare sulla moltitudine di allusioni bibliche presenti nelle opere shakespeariane e sui loro significati), Velma Bourgeois Richmond, *Shakespeare, Catholicism, and Romance*, New York, Continuum, 2000 (in cui il *romance* shakespeariano viene ricongiunto con il suo antecedente medievale e, dunque, sostenuto da una *forma mentis* che si presume cattolica), David Beauregard, *Catholic Theology in Shakespeare’s Plays*, Newark, University of Delaware Press, 2008 (una riconsiderazione dell’ipotizzato *background* cattolico shakespeariano). In ambito italiano, ha ottenuto una certa considerazione *Il Vangelo secondo Shakespeare* di Piero Boitani, in cui il comparatista, pur ammettendo il sincretismo delle fonti dei *romance*, segue prevalentemente la traccia cristiana (si veda Piero Boitani, *Il Vangelo secondo Shakespeare*, Bologna, Il Mulino, 2009).

latina e poi rinascimentale del termine, con il peccato, il concetto cardine delle confessioni riformate, ma le mescola cercando di restituire il senso generale di un'umanità in balia, orfana di ogni protezione divina.

ARIEL

You are three men of sin, whom Destiny, –
That hath to instrument this lower world
And what is in't, – the never-surfeited sea
Hath caus'd to belch up you; and on this island,
Where man doth not inhabit – you 'mongst men
Being most unfit to live – I have made you mad;
And even with such-like valour, men hang and drown
Their proper selves. (3.3.53-60)

In seguito, Ariel definisce se stesso e gli altri spiriti «ministers of fate» (3.3.61), “ministri del fato” e di nuovo l'universo culturale di riferimento è pagano, ma, nel parlare direttamente ad Alonso, che crede di aver perso per sempre suo figlio nel naufragio, il suo linguaggio assume una chiara impostazione cristiana: «Thee of thy son, Alonso, / They, have bereft, and do pronounce by me / Ling'ring *perdition*, worse than any death / Can be at once, shall step by step attend/ You and your ways, whose wraths to guard you from – / Which here, in this most desolate isle, else falls / Upon your heads – is not but your *heart's sorrow*/ And a clear life ensuing» (3.3.75-82). L'incoerenza dei riferimenti suggerisce la programmatica volontà di confondere e di sganciare l'esperienza umana da coordinate culturali precise: *The Tempest* è l'opera in cui il qui e l'altrove, il sempre e il mai sono, in fondo, la stessa cosa. Non vi è alcun orizzonte di senso, perché il drammaturgo riproduce lo stesso schema ogni volta: mostra e poi smonta la finzione, rivela il trucco soggiacente, scomponendo e non costruendo, perché senza costruzione, senza linearità e senza 'teleologia' è il reale. «Bravely the figure of this happy hast thou / *Performed*, my Ariel; a grace it had, devouring» (3.3.83-84). L'uso del verbo *to perform*, “interpretare in qualità di attore”, tradisce il movente meta-teatrale. «My high charm work, / And these, mine enemies, are all knit up / In their distractions. They now are in my power» (3.3.88-90): così Prospero impone la sua direzione, la sua regia a uno spettacolo dentro lo spettacolo. La questione è, naturalmente, sempre il potere: come Orgel ha scritto, nel suo saggio *The Illusion of Power: Political Theater in the English Renaissance*, i *masque* che

venivano organizzati a corte erano funzionali a legittimare il potere, a corroborarlo attraverso l'allegoria³⁷⁵. Il vero *ruler* è capace di incarnare le leggi che pretende di far rispettare, è completamente identificato con il suo ruolo, con la sua 'parte', tra la sua prerogativa e la sua essenza non vi è differenza. L'esperienza del comando è un'esperienza identificativa immersiva e chi ha il potere, come un *method actor* stanislavskiano, non è più in grado di riconoscere il confine tra personaggio e persona³⁷⁶. La parabola di Prospero e l'andamento su cui *The Tempest* si sorregge – l'alternanza di mimesi ed esegesi, di incanto e disincanto – suggerisce, così, uno scollamento tra superficie e sostanza, tra la funzione sociale e l'identità profonda dell'uomo, il ruolo nominale e la consistenza esistenziale. In *The Tempest* Shakespeare corrode le fondamenta su cui poggia tanto la creazione artistica quanto quella sociale, il principio secondo cui impersonare ed essere sono la stessa cosa. Gli spiriti a servizio di Prospero 'performano' – non sono mai se stessi, interpretano sempre un ruolo assegnato – per un *master-regista*, per un *master-drammaturgo* che conosce un'infinità di trucchi ma, benché sia così abile e potente, i suoi artifici restano comunque artifici.

ARIEL

What would my potent master? Here I am.

PROSPERO

Thou and thy meaner fellows your last service
 Did worthily *perform*, and I must use you
 In such another *trick*. Go bring the rabble
 (O'er whom I give thee power) here to this place.
 (4.1.34-38)

«Trick» è un altro termine che afferisce, pur indirettamente, al lessico teatrale, indica il trucco ingegnoso che si attua all'interno di uno spettacolo, anche se la sua origine etimologica, dall'antico francese *trique*, rimanda più propriamente allo stratagemma e all'inganno, senza nessuna associazione originaria con la sfera della rappresentazione drammatica: è interessante osservare come Shakespeare utilizzi spesso, nelle sue opere, la parola in modo dispre-

³⁷⁵ Stephen Orgel, *The Illusion of Power: Political Theater in the English Renaissance*, Berkeley, University of California Press, 1975.

³⁷⁶ Si perdoni l'uso, con proiezione anacronistica, di un lessico più adatto al teatro del Novecento e al post-moderno, ma *The Tempest* intercetta in qualche modo una dissociazione che, molti secoli a venire, avrebbe rappresentato il focolaio di una profonda crisi.

giativo e non v'è dubbio che lo faccia, in certa misura, anche in questo luogo³⁷⁷. Nel *Cymbeline*, l'opera più vicina cronologicamente a *The Tempest*, compare nell'accezione neutra di 'abilità', in *King Lear* in quella di un atteggiamento, una postura posticcia, affettata³⁷⁸. Prospero altrove definisce i suoi poteri «charms», «incanti», ma l'accostamento è sempre con la dimensione del potere, dell'asimmetria, del dislivello tra un chi ordina e chi obbedisce: «My charms crack not; my spirits obey; and time / Goes upright with his carriage» (5.1. 2-3). La magia di Prospero è una magia soggiogante, implica una gerarchia, un piedistallo: l'auto-consapevolezza di Prospero, come artista, è estrema e la sua arte è, dunque, 'de-istintualizzata', de-naturalizzata, totalmente filtrata e intellettualizzata. Quando, infine, Prospero abiura la sua sapienza magica, definisce quest'ultima «rough» (5.1.50), ma cosa significa «rough» esattamente? È un riferimento alla violenza della pratica o alla sua assenza di raffinatezza?³⁷⁹ La seconda delle possibilità sembra poco plausibile, dato che fin da subito Prospero si è caratterizzato nel segno dell'erudizione e del perfezionamento continuo delle sue facoltà, a meno che «rough» non significhi, in modo molto più piano e semplice, che sia una magia legata agli elementi e, dunque, 'elementare'. La studiosa Gabriela Dragnea Horvath riconosce nel modo in cui Shakespeare tratta le prerogative magiche di Prospero una relazione con le teorizzazioni di Giordano Bruno nelle sue opere cabalistiche e, più in particolare, nell'abbozzo autografo che conosciamo con il titolo di *De Vinculis*, un testo in cui la figura del mago emerge come quella di un illusionista in grado di avvincere, di subordinare al proprio volere uomini ed entità natura-

³⁷⁷ «Did'st thou euer see me doe such a tricke?» (*Two Gentlemen of Verona*, 4.4.38); «That were a tricke indeed!» (*Merry Wives of Windsor*, 2.2.109); «Proud man, Drest in a little briefe authoritie..Plaies such phantastique tricks before high heauen, As makes the Angels weepe» (*Measure for Measure*, 2.2.124).

³⁷⁸ «Nature prompts them In simple and lowe things, to Prince it, much Beyond the tricke of others» (*Cymbeline*, 3.3.86); «The trick of that voice I do well remember. Is't not the King» (*King Lear*, 4.6.106-107).

³⁷⁹ Frank Kermode, seguendo Walter Clyde Curry (*Shakespeare's Philosophical Patterns*, Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1937), propende per questa accezione del termine *rough*: «his manipulation of material forces is unsubtle by comparison with the next degree of the mage's enlightenment» (Frank Kermode, "Introduction", in William Shakespeare, *The Tempest*, a cura di Frank Kermode, London, Methuen, 1954, p. 115).

li³⁸⁰: in tale senso, il termine «rough» potrebbe allora definire una pratica incantatoria che piega gli elementi, li manipola, li connette tra di loro per legare a sé – per sedurre, appunto – il destinatario della pratica magica. Di diverso avviso, Anthony Harris legge il passo come un’apostasia di diavolismo, l’abbandono di un istinto bestiale, del *dark side* dell’arte di Prospero, l’inizio di un percorso verso obiettivi di conoscenza più alti ed astratti³⁸¹. Quel che è certo è che Prospero, poco prima di abiurare, tra la sua parte sensibile e la sua parte nobile e razionale, sceglie quest’ultima, decidendo di perdonare e non di punire i suoi malfattori: l’abbandono delle implicazioni manipolatorie dell’esercizio magico è una deposizione della facoltà di operare potenzialmente il male, di assecondare gli istinti bruti. Eppure Prospero si congeda soprattutto da quella dimensione delle sue facoltà magiche che hanno un rapporto di prossimità più diretta con il potere, con le abilità manipolatorie e ‘impositive’ che fino a quel momento aveva esercitato: il padre rinuncia all’autorità sulla figlia, l’uomo alla sua potenza biologica (anche sessuale, sempre repressa, ora sublimata), il padrone al controllo sui servi, il mago alla possibilità di deformare la natura, di modificare l’aspetto della realtà fenomenica. Prospero abdica al suo giocare a dio, al suo farsi dio e, così facendo, accoglie la propria imperfezione e la propria mortalità, la propria umana fragilità. Prospero, rigettando il potere di manipolare e di sedurre, prende una posizione molto precisa, e senza possibilità di fraintendimento, rispetto alla questione relativa alla natura divina del potere: chi quel potere lo possiede può fare sì grandi cose, ma credersi un dio è un’illusione che presto presenta il conto. Un messaggio, questo, che forse voleva lanciare, sottilmente, soprattutto a Giacomo I.

PROSPERO

Have I made shake, and by the spurs plucked up
 The pine and cedar; graves at my command
 Have waked their sleepers, ope’d and let’ em forth
 By my so potent art. But this rough magic

³⁸⁰ «His techniques of enchantment correspond to Bruno’s idea of enticements of the bonding agents, he also calls hunter of souls. *The Tempest* as a whole seems to illustrate Bruno’s assumptions about bonding agents in *De Vinculis*, which are, taken universally, “God, demons, souls, animals, nature, chance, luck, and finally fate”», Gabriela Dragnea Horvath, *Theatre, Magic and Philosophy: William Shakespeare, John Dee and the Italian Legacy*, New York, Routledge, 2017, p. 116. Si leggano, per completezza, le pp. 109-119.

³⁸¹ Si legga *Night’s Black Agents: Witchcraft and Magic in 17th century English Drama*, Manchester, Manchester University Press, 1980 (più puntualmente, si vedano le pp. 135-136).

I here abjure; and when I have required
Some heavenly music (which even now I do)
To work mine end upon their senses that
This airy charm is for, I'll break my staff,
Bury it certain fathoms in the earth,
And deeper than did ever plummet sound
I'll drown my book. (5.1.47-57)

La sua arte era così potente, dice Prospero, ma anche l'attività demiurgica che inanella miracoli nello spazio brevissimo ed effimero di un *play* è sottoposta alle leggi naturali della caducità. Prospero porta il pubblico sul palco, lo conduce faccia a faccia con la consapevolezza della vanità estrema dell'arte, un rito che consola, ma non corregge né cambia le cose. *The Tempest* sembra un dramma consolante, ma è, in verità, una storia nera e amara, un'opera che mette al suo centro l'artista, il protagonista che non è solo un padre, un duca, una figura autoritaria, ma un uomo che quella sua autorità l'esprime attraverso l'arte. L'arte è come la vita, una parentesi tra due nulla, quello precedente e quello successivo alla sua manifestazione naturale: l'illusione della bellezza ne riscatta l'assenza di finalità ma, esaurito il tempo dello spettacolo, come quello biologico, non resta che una nuda contemplazione d'insignificanza. «We are such stuff / As dreams are made on, and our little life / Is rounded with a sleep» (4.1.156-158). Nel brano più celebre dell'opera, quello più radicato dell'immaginario popolare, Shakespeare utilizza il lessico tecnico del teatro e della costruzione visionaria per creare figure di dissolvimento, per comunicare un sentimento prepotentemente 'nichilista'.

PROSPERO

You do look, my son, an a moved sort,
As if you were dismayed. Be cheerful, sir.
Our revels now are ended. These our *actors*,
As I foretold you, were all *spirits* and
Are *melted into air*; into thin air;
And – like the *baseless fabric of this vision* –
The *cloud-capped towers*, the gorgeous palace,
The solemn temples, the *great globe itself*,
Yea, all which it inherit, shall *dissolve*,
And like this *insubstantial pageant faded*,
Leave not a rack behind. (4.1.146-156)

In un gioco di specchi tra vita e rappresentazione teatrale, Shakespeare avverte il suo pubblico di non fidare in nessuna delle due perché entrambe pretendono di ignorare il vuoto,

ma entrambe sono destinate a esserne risucchiate. I tanti silenzi che punteggiano *The Tempest* sono, allora, la scansione di un *romance* che non elude il problema filosofico del nulla e, anzi, proprio attraverso il silenzio, il drammaturgo ne delinea il corpo e gli dà consistenza, lo trasforma in un pieno, in qualcosa che c'è, che occupa 'fisicamente', come fosse un attore, lo spazio scenico.

Conclusioni

Lo studio presente sui quattro drammi romanzeschi shakespeariani (*Pericles*, *Cymbeline*, *The Winter's Tale*, *The Tempest*) si è occupato di indagare le relazioni che intercorrono tra l'ultima fase della produzione teatrale di Shakespeare e la civiltà letteraria greca antica nella sua particolare flessione romanzesca, concentrandosi in modo più approfondito sulla rilettura di certi moduli costitutivi del 'genere' – in verità, un genere improprio, non normativizzabile – nel senso di una riflessione sui limiti dell'autorità patriarcale, sulla complessità della dimensione genitoriale, sulla conflittualità intergenerazionale, sulla corrispondenza di responsabilità tra maschile e femminile, sulla 'simmetrizzazione' del rapporto amoroso che intende affrancarsi dalle logiche coercitive e 'capitalistiche'. Il modello rappresentato dalla narrativa greca trova nel contesto europeo della prima età moderna una straordinaria fortuna e Shakespeare, alla fine della propria attività di drammaturgo, ne recupera, insieme a molti altri derivanti da altre suggestioni letterarie, alcuni temi e alcuni motivi per inscenare la frammentazione familiare e la perdita quali elementi detonatori di una ricerca di rinnovamento spirituale, un calvario espiatorio che culmina nella ricomposizione dell'unità infranta e nel ritrovamento (parziale, imperfetto) di ciò che si è perso. Benché nei *romances* shakespeariani ricorrano, perché ereditati dalla tradizione, episodi miracolosi, agnizioni e risvegli da morti solo apparenti con conseguenti 'resurrezioni', la risoluzione lieta dell'intreccio non implica che l'obiettivo drammaturgico sia la facile gratificazione e la rimozione del male dal vaglio problematico dell'esistenza. L'insistenza sugli artifici della creazione scenica, il ricorso massiccio a dispositivi meta-teatrali fanno sì che la percezione della natura fittizia e impossibile del miracolo sia acuita e predisponga alla meditazione sulle conseguenze di un uso totalitario dell'autorità, sulla fragilità del mito virile e del mito della paternità arbitrate e arbitraria, sulla necessità di sovrapporre il dato culturale dell'appartenenza a quello meramente biologico, la responsabilità accuditiva al sangue. Con i suoi *romances*, Shakespeare esplora, dunque, l'ambito dell'abuso domestico, investendolo di una significazione tanto politica quanto personale, e, insieme, parallelamente, 'de-costruisce' un immaginario femminile viziato dal pregiudizio dell'incostanza 'uterina', drammatizzando la pratica della calunnia e dello screditamento a danno delle donne

e investendo le sue eroine di un potere generativo che non passa più, però, solo attraverso la sessualità e la capacità riproduttiva, bensì attraverso la parola che costruisce, attraverso la parola che consola, redime, salva. Se, come si è cercato di dimostrare, è vero che i *romances*, pur dietro lo schermo di una sensibilità archetipica, recepiscono le nervature del dibattito civile ed è, dunque, fondamentale leggerli all'interno di una cornice storicamente e socialmente circostanziata, nella stessa misura, è altrettanto vero che questi drammi non eludono mai le grandi questioni esistenziali, dubbi e affanni di ampiezza universale. Il sincretismo di opere così stratificate e inclusive, di straordinaria complessità formale e ideologica, risiede anche in questo, nell'evocazione, cioè, di scenari che il pubblico sente prossimi, nella disamina di quesiti urgenti, riuscendo, però, sempre a sublimare l'ora e il qui in un orizzonte infinitamente più esteso, nel largo respiro dell'interrogazione metafisica. Shakespeare sa essere insieme molto vicino e molto lontano e di questa grazia ubiqua *The Tempest* ne è massimo esempio, poiché rappresenta un'isola tanto speciale quanto comunissima, sormontata dell'enormità della necessità aperta dal nuovo scenario coloniale di un confronto con un'umanità nuova, eppure, l'opera è anche, e forse soprattutto, l'esplorazione della condizione umana come isolamento e come compressione vitale, come esperienza di una caduta dalle altezze della mente verso la limitatezza organica all'esistenza, al suo essere piccola, effimera cosa. Dei quattro *romances*, è il più stimolante e quello che più incoraggia la liberalizzazione interpretativa e, per questo, non è sempre facile tenersi al riparo dall'estasi di scavare il luogo shakespeariano e di perdersi nelle sue infinite diramazioni. Ma anche *Pericles*, che è quello che più direttamente riceve dalla tradizione romanzesca greca attraverso una mediazione latina, e *Cymbeline*, che sembra un *pastiche* letterario, ma è in realtà un'opera concettualmente molto coerente e compatta, disvelano una loro sconfinata vastità di pensiero. *The Winter's Tale* più di tutti è beffardo con il suo pubblico, perché inscena il miracolo più grande e, allo stesso tempo, infligge la più grande delle delusioni, lasciando che il piccolo Mamillius resti tra i morti e non si ricongiunga all'affetto materno. Tutti e quattro, si è creduto nelle pagine di questo studio, meritavano una lettura che li guardasse da più prospettive, che li considerasse come opere che rispondono sì agli stimoli del loro tempo, ma che ugualmente si lanciano in un universo più pericoloso e sterminato, ver-

so l'universalità di quella letteratura che non si tira indietro di fronte alle domande più difficili.

Bibliografia

I romances di Shakespeare: edizioni critiche di riferimento

William Shakespeare (2004), *Pericles*, Suzanne Gossett (ed.), London, Bloomsbury Academic, The Arden Shakespeare: Third Series.

— (2010), *The Winter's Tale*, John Pitcher (ed.), London, Bloomsbury Academic, The Arden Shakespeare: Third Series.

— (2011), *The Tempest*, Virginia Mason Vaughan–Alden T. Vaughan (eds.), London, Bloomsbury Academic, The Arden Shakespeare: Third Series.

— (2017) *Cymbeline*, Valerie Wayne (ed.), London, Bloomsbury Academic, The Arden Shakespeare: Third Series.

I romanzi greci antichi: edizioni critiche di riferimento

Garnaud J. P. ed. (1991), *Achille Tatius d'Alexandrie: Le Roman de Leucippé et Clitophon*, Paris, Les Belles Lettres.

O' Sullivan J. N. ed. (2005), Xenophon Ephesus, *De Anthia et Habrocome Ephesiacorum Libri V*, München und Leipzig, K. G. Saur.

Rattembury R.M.-Lumb T. W. eds. (1960), *Héliodore: Les Ethiopiques*, Paris, Les Belles Lettres.

Reardon B. P. ed. (2004), *Chariton Aphrodisiensis: De Callirhoe narrationes amatoriale*, München und Leipzig, K.G. Saur.

Reeve, M.D. ed., 1994, *Longus: Daphnis et Chloe*, Leipzig, Teubner.

Altri testi citati

Borleffs J. G. Ph. ed. (2011), *Tertulliani De Baptismo*, Bologna, Edizioni San Clemente.

Burnet John ed. (1900), *Platonis Opera*. Vol. IV. Tetralogia VIII, Oxford, Oxford University Press: Oxford Classical Texts.

- Burton William trad. (1923), *The Loves of Clitophon and Leucippe: Translated from the Greek of Achille Tatius by William Burton. Reprinted for the first time from a copy now unique printed by Thomas Creede in 1597*, Stratford-Jupon-Avon, Shakespeare Head Press.
- Cholmeley R. J. ed. (1901), *Idylls. Theocritus*, London, George Bell & Sons.
- Day Angel trad. (1890), *Daphnis and Chloe: the Elizabethan version from Amyot's translation. Reprinted from the Unique Original Edited by Joseph Jacobs*, London, David Nutt.
- Golding Arthur trad. (1567), *Metamorphoses*, London, Willyam Seres.
- Greene Robert (1588), *Pandosto: The Triumph of Time*, London, Thomas Orwin for Thomas Cadman.
- Håkanson Lennart ed. (1989), *Oratorum et rhetorum sententiae, divisiones, colores*, Leipzig, Teubner.
- Heubeck Alfred-West Stephanie eds. (1981), *Odissea*, vol. I, Milano, Fondazione Lorenzo Valla, Arnoldo Mondadori Editore.
- Hodges Anthony trad. (1638), *The Loves of Clitophon and Leucippe. A most Elegant History and Now Englished*, Oxford, William Turner for Iohn Allam.
- James I Stuart (1918), *The Political Works of James I, reprinted from the edition of 1616, with an introduction by Charles Howard McIlwain*, Cambridge, Harvard University Press.
- Kassel Rudolph ed. (1965), *De Arte Poetica Liber*, Oxford, Oxford University Press: Oxford Classical Texts.
- Kenney Edward ed. (2011), *Ovidio Metamorfosi. Volume IV. Libri VII-IX. Scrittori greci e latini*, Milano, Fondazione Lorenzo Valla, Arnoldo Mondadori Editore.
- Kovacs David ed. (1994) , *Cyclops, Alcestis, Medea*, Loeb Classical Library, vol. XII, Cambridge, MASS, Harvard University Press.
- Núñez de Reinoso Alonso (1998), *Historia de los amores de Clareo y Florisea y de los trabajos de Isea*, Málaga, Servicio de Publicaciones y Divulgación Científica de la Universidad de Málaga.
- Shakespeare William, *All's Well That Ends Well*, in Gary Taylor, John Jowett, Terri Bourus, Gabriel Egan (eds.), *New Oxford Shakespeare: The Complete Works*, Oxford, Oxford University Press, 2016.

Underdowne Thomas trad. (1895), *An Æthiopian history written in Greek by Heliodorus, Englished by Underdowne*, introd. di Charles Whibley, London, David Nutt.

Vannini Giulio ed. (2018), *La storia di Apollonio re di Tiro*, Milano, Fondazione Lorenzo Val-la, Arnoldo Mondadori Editore.

Contributi critici

Adelman Janet (1992), *Fantasies of Maternal Origin in Shakespeare's Plays, from Hamlet to the Tempest*, New York, Routledge.

Alperowitz Michael (1992), *Das Wirken und Walten der Götter im griechischen Roman*, Hei-delberg, Carl Winter Universitätsverlag.

Amyot Jacques (1822), "Le proesme du translateur", in *Amours de Théagenes et Chariclée par Héliodore*, Paris, J. S. Merlin.

Robert Appelbaum (2002), *Literature and Utopian Politics in Seventeenth-Century England*, Cambridge, Cambridge University Press.

Artese Charlotte (2015), *Shakespeare's Folktale Sources*, London, University of Delaware Press.

Auden W. H. (2002), *Lectures on Shakespeare*, Princeton, Princeton University Press.

Auerbach Erich (2000), *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi.-

Baldwin T. W. (1944), *William Shakspeare's Small Latine & Lesse Greeke*, Urbana, Univer-sity of Illinois Press.

Barber L. E. (1970), "The Tempest and New Comedy", in *Shakespeare Quarterly* 21, 3.

Barthes Roland (1968), *La mort de l'auteur*, in *Œuvres complètes. 1966-1973*, ed. Éric Marty, vol. II, Paris, Seuil, 1994, 491-496. Trad. it. di B. Bellotto, *La morte dell'autore*, in Roland Barthes (1988), *Il brusio della lingua*, Torino, Einaudi.

Barton Anne (1994), "Wrying but a little: marriage, law and sexuality in the plays of Shake-speare", in *Essays, Mainly Shakespearean*, Cambridge, Cambridge University Press.

Barton D. Plunket, Sir, (1925), *Links Between Ireland and Shakespeare*, Dublin, Talbot Press.

Bearden Elizabeth (2013), *The Emblematics of the Self. Ekphrasis and Identity in Renaissance Imitations of Greek Romance*, Toronto, Toronto University Press.

- Beaton Roderick 1996 [1989], *The Medieval Greek Romance*, New York, Routledge.
- Beaugard D. N. (2008), *Catholic Theology in Shakespeare's Plays*, Newark, University of Delaware Press.
- Bergeret Jean (1974), *La personnalité normale et pathologique: les structures mentales, le caractère, les symptômes*, Paris, Bordas. Trad. it. di G. Bertelli e A. Finazzi, *La personalità normale e patologica: le strutture mentali, il carattere, i sintomi*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2002.
- Bergeron David M. (1980), "Cymbeline: Shakespeare's Last Roman Play", in *Shakespeare Quarterly*, 31, 1.
- Bickley Pamela-Stevens Jenny (2013), *Essential Shakespeare: The Arden Guide to Text and Interpretation*, London, Bloomsbury Arden Shakespeare.
- Bicks Caroline (2000), "Backsliding at Ephesus: Shakespeare's Diana and the Churching of Women", in David Skeele (ed.), *Pericles: Critical Essays*, London, Routledge.
- (2003), *Midwiving Subjects in Shakespeare's England*, New York, Routledge.
- Biggins Dennis (1972), "Exit Pursued by a Beare": A Problem in "The Winter's Tale" in *Shakespeare Quarterly*, 13, 1.
- Bigliazzi Sivia (2009), "La vertigine del somigliante: simmetrie tragicomiche nel *Winter's Tale*", in Clara Mucci-Chiara Magni-Laura Tommaso (eds.), *Le ultime opere di Shakespeare*, Napoli, Liguori Editore.
- (2016), "Introduction", in Silvia Bigliazzi (ed.), Scene 2.2, special Issue, *Diegesis and Mimesis*.
- (2018), "Onstage/Offstage (Mis)Recognitions in *The Winter's Tale*", in Scene 4.1, *Translations*.
- Blaise Fabienne (2008), "L'*Alceste* di Euripide: non si scherza con la morte", in *Annali di Ferrara*, 3, 2.
- Blok Josine-Peter Mason (1987), *Sexual Asymmetry. Studies in Ancient Society*, Amsterdam, J. C. Gieben.
- Bloom Harold (2009), "Introduction", in William Shakespeare, *Comedies*, Harold Bloom (ed.), New York, Bloom's Modern Critical Views.

- Boitani Piero (2009), *Il Vangelo secondo Shakespeare*, Bologna, Il Mulino.
- Bullough, Geoffrey (1957), *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare, vol. 1: Early Comedies. Poems. Romeo and Juliet*, London, Routledge and Kegan Paul / New York, Columbia University Press.
- Bowie E. L. (1994), "The Readership of Greek Novels in the Ancient World", in James Tatum (ed.), *The search for the ancient novel*, Baltimore, John Hopkins University Press.
- Bozeman T. D. (2004), *The Precisianist Strain: Disciplinary Religion and Antinomian Backlash in Puritanism to 1638*, Chapel Hill, North Carolina University Press.
- Burgess Anthony (1970), *Shakespeare*, London, Jonathan Cape.
- Burrow, Colin (2013), *Shakespeare and Classical Antiquity*, Oxford, Oxford University Press.
- Butler Martin (2005), "The woman's part", in William Shakespeare, *Cymbeline*, ed. Martin Butler, New York, Cambridge University Press.
- Callahan Dymrna (1999), *Shakespeare Without Women: Representing Gender and Race on the Renaissance Stage*, London, Routledge.
- Camerlingo Rosanna (1996), *From the Courtly World to the Infinite Universe. Sir Philip Sidney's Two Arcadias*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- Castrucci Greta (2017), "Il romanzo di *Alceste*", in *Ancient Narrative*, 14.
- Cavallo Guglielmo (1994), "Veicoli materiali della letteratura di consumo. Maniere di scrivere e maniere di leggere", in O. Pecere-A. Stramaglia (eds.), *Le letteratura di consumo nel mondo greco-latino. Atti del Convegno internazionale Cassino, 14-17 settembre 1994*, Università degli Studi di Cassino.
- Cavell Stanley (2003), *Disowning Knowledge in Seven Plays of Shakespeare*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Cheaney Patrick-Hardie Philip (ed.) (2015), *The Oxford History of Classical Reception in English Literature*, vol. 2, Oxford, Oxford University Press.
- Cioni F. (2009), "Problemi filologici in *Pericles* e *The Winter's Tale*" in Clara Mucci, Chiara Magni e Laura Tommaso (eds.), *Le ultime opere di Shakespeare*, Napoli, Liguori Editore.

- Clare Janet (2014), *Shakespeare's Stage Traffic: Imitation, Borrowing and Competition in Renaissance Theatre*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Clubb L. G. (1972), "The Tragicomic Bear", in *Comparative Literature Studies*, 9.
- Coffey John–Lim Paul C.H., "Introduction", in John Coffey–Paul C. H. Lim (eds.), *The Cambridge Companion to Puritanism*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Como D. R. (2004), *Blown by the Spirit: Puritanism and the Emergence of an Antinomian Background in Pre-Civil-War England*, Stanford, CA, Stanford University Press.
- Cooley R. W. (1997), "Speech versus Spectacle: Autolycus, Class and Containment in *The Winter's Tale*", in *Renaissance and Reformation* 21, 3.
- Cooper Helen (2004), *The English Romance in Time: Transforming Motifs from Geoffrey of Monmouth to the Death of Shakespeare*, Oxford, Oxford University Press.
- (2014), *Shakespeare and the Medieval World*, London, Bloomsbury.
- Corfield Cosmo (1985), "Why Does Prospero Abjure His 'Rough Magic'?", in *Shakespeare Quarterly* 36, 1.
- Coronato Rocco (2008), "Note", in William Shakespeare, *La Tempesta*, cur. Rocco Coronato, trad. it. di Gabriele Baldini, Milano, BUR.
- Crane, M. T. (2001), *Shakespeare's Brain: Reading with Cognitive Theory*, Princeton, NJ, Princeton University Press.
- Curry W. C. (1937), *Shakespeare's Philosophical Patterns*, Baton Rouge, Louisiana State University Press.
- Defis de Calvo E. I. (1999), *Viajeros, peregrinos y enamorados: la novela española de peregrinación del siglo XVII*, Navarra, Ediciones Universidad de Navarra.
- Dewan-Watson Sarah (2009), "The Alcestis and the Statue Scene in *The Winter's Tale*", in *Shakespeare Quarterly*, 60, 1.
- Dolan F. E. (1994), *Dangerous familiars: Representations of Domestic Crime in England, 1550-1700*, Ithaca, Cornell University Press.
- Dover Kenneth (1978), *Greek Homosexuality*, Cambridge, MA, Harvard University Press.
- Dowden Edward (1877), *A Shakespeare Primer*, Folcroft, Folcroft Library Editions.
- (1886), *Shakspeare*, New York, D. Appleton & Co.

- Dusinberre Juliette (1996), *Shakespeare and the Nature of Women*, New York, Palgrave Macmillan.
- Elam Keir (2017), *Shakespeare's Pictures: Visual Objects in the Drama*, London, The Arden Shakespeare.
- Enk Pieter-Jan (1948), *The Romance of Apollonius of Tyre*, in *Mnemosyne Fourth Series*, Vol. 1, Fasc. 3.
- Fitz L. T. (1975), "The Vocabulary of the Environment in *The Tempest*" in *Shakespeare Quarterly* 26, 1.
- Fludernik Monika (1996), *Towards a 'Natural' Narratology*, New York, Routledge.
- Foucault Michel (1969), "Qu'est-ce qu'un auteur?", in *Bulletin de la société française de philosophie*, LXIII (1969), 3, 73-104. Trad. it. di C. Milanese, *Che cos'è un autore?*, in Michel Foucault (1971), *Scritti letterari*, Milano, Feltrinelli.
- (1984), *Histoire de la sexualité 2: L'usage des plaisirs*, Paris, Gallimard. Trad. it. di L. Guarino, in Michel Foucault (2015), *L'uso dei piaceri*, Milano Feltrinelli.
- Fusillo Massimo (1989), *Il romanzo greco. Polifonia ed eros*, Venezia, Marsilio.
- Fusini Nadia (2016), *Vivere nella tempesta*, Torino, Einaudi.
- Frye Northrop (1965), *A Natural perspective. The Development of Shakespearean Comedy and Romance*, New York, Columbia University Press.
- (1976), *Secular Scripture: A Study of the Structure of Romance*, Cambridge, MA, Harvard University Press.
- (1986), *On Shakespeare*, Fitzhenry and Whiteside, Markham.
- Gaudreault André (1988), *Du littéraire au filmique. Système du récit*, Paris, Méridiens Klincksieck, Lea presses de l'Université Laval.
- Gesner Carol (1959), "The *Tempest* as Pastoral Romance", in *Shakespeare Quarterly*, 10, 4.
- (1970), *Shakespeare and the Greek romance: A study of origins*, Lexington, University Press of Kentucky.
- Giddens Eugene (2009), "Pericles: the afterlife", in Catherine S. M. Alexander (ed.), *The Cambridge Companion to Shakespeare's Last Plays*, New York, Cambridge University Press.

- Gillespie, Stuart (2004), *Shakespeare's Books: A Dictionary of Shakespeare's Sources*, London & New Brunswick, NJ, The Athlone Press.
- Glifford George (1931), *A Dialogue Concerning Witches and Witchcraftes*, ed. Beatrice White, Oxford, Oxford University Press.
- Goldhill S. D. (2002), "The Erotic Experience of Looking: Cultural Conflict and the Gaze in Empire Culture", in M. C. Nussbaum- J. Sihvola (eds.), *The Sleep of Reason: Erotic Experience and Sexual Ethics in Ancient Greece and Rome*, Chicago, University of Chicago Press.
- Gorfain Phyllis (2000), "Puzzle and Artifice: the Riddle as Metapoetry in *Pericles*", in David Skeele (ed.), *Critical Essays*, ed. David Skeele, London, Routledge.
- Gossett Suzanne (2004), "Introduction", in William Shakespeare, *Pericles*, Suzanne Gossett (ed.), London, Bloomsbury Arden Shakespeare.
- Graverini Luca (2006), "Una visione d'insieme", in L. Graverini- W. Keulen - A. Barchiesi (eds.), *Il romanzo antico*, Roma.
- (2010), "Amore, 'dolcezza', stupore. Romanzo antico e filosofia", in Renato Uglione (ed.), "*Lector, intende, aletaberis*". *Il romanzo dei Greci e dei Romani* (Atti del convegno Torino, 27-28 aprile 2009), Alessandria, Edizioni dell' Orso.
- Graves Robert (1999), *Lighting the Shakespearean Stage, 1567-1642*, Carbondale and Edwardsville, Southern Illinois University Press.
- Greenhalgh D. C. (2003), "Love, Chastity and Women's Erotic Power: Greek Romance in Elizabethan and Jacobean Contexts", in C. C. Relihan-G. Stanivukovic (eds.), *Prose Fiction and Early Modern Sexualities in England, 1570-1640*, London, Palgrave Macmillan.
- Greenlaw Edwin (1916), "Shakespeare's Pastorals", in *Studies in Philology*, 13, 2.
- Gurr Andrew (1983), "The Bear, the Statue, and Hysteria in *The Winter's Tale*", in *Shakespeare Quarterly*, 34, 4.
- (1987), *Playgoing in Shakespeare's London*, Cambridge, Cambridge University Press.
- (1992), *The Shakespearean Stage, 1574-1642*, Cambridge, Cambridge University Press.
- (2004), *The Shakespeare Company, 1594-1642*, Cambridge, Cambridge University Press.

- Guidorizzi Giulio, cur. (2007), *Legami di sangue, legami proibiti: sguardi interdisciplinari sull'incesto*, Roma, Carocci.
- Halperin David (1990), *One Hundred Years of Homosexuality: And Other Essays on Greek Love*, New York, Routledge.
- Hamilton D. B. (1989), "Defiguring Virgil in *The Tempest*", in *Style* 23, 3, *Texts and Pretexts in the English Renaissance*.
- Hardin Richard (2000), *Love in a Green Shade: Idyllic Romances Ancient to Modern*, Lincoln and London, University of Nebraska Press.
- Harris Anthony (1980), *Night's Black Agents: Witchcraft and Magic in 17th century English Drama*, Manchester, Manchester University Press.
- Hazlitt William (1817), *Characters from Shakespeare's Plays*, London, Rowland Hunter, Charles Ollier and James Ollier Publishers.
- Hiscock Andrew (2013), "*Pericles, Prince of Tyre* and the appetite for narrative", in Andrew J. Power, Rory Loughnane (eds.), *Late Shakespeare, 1608-1613*, New York, Cambridge University Press.
- Holland N. N. (1964), *The Shakespearean Imagination*, London, MacMillan Publishers, 284.
— (1968), "Caliban's Dream", in *The Psychoanalytic Quarterly* 37, 1.
- Holdsworth R. V., "'Trouble in Paradise': Friendship and Masculine Identity in *The Winter's Tale* and *The Two Noble Kinsmen*", in Clara Mucci-Chiara Magni-Laura Tommaso (eds.), Napoli, Liguori Editore.
- Hope Jonathan (1994), *The Authorship of Shakespeare's Plays: A Socio-linguistic Study*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Horvath D. G. (2017), *Theatre, Magic and Philosophy: William Shakespeare, John Dee and the Italian Legacy*, New York, Routledge.
- Hubbard Thomas, cur. (2014), *A Companion to Greek and Roman Sexualities*, Chichester, UK, Wiley Blackwell.
- Hughes Ann (2004), "Puritanism and Gender", in Coffey-Lim (eds.), *The Cambridge Companion to Puritanism*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Hunter Richard (1994), "History and Historicity in Chariton", in ANRWII 34, 2.

- Jackson MacDonald P. (2003), *Defining Shakespeare. Pericles as Test Case*, Oxford, Oxford University Press.
- James Heather (1997), *Shakespeare's Troy: drama, politics and the translation of empire*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Jameson A. M. (2005), *Shakespeare's Heroines*, Peterborough, Broadview Press.
- Johnson Samuel (1837), *The Works of Samuel Johnson, LL. D.: Lives of the poets*, New York, George Dearborn Publisher.
- Johnson W. S. (1951), "The Genesis of Ariel", in *Shakespeare Quarterly* 2, 3.
- Jones Emrys (1961), "Stuart Cymbeline", in *Essays in Criticism*, 11.
 — (1977), *The Origins of Shakespeare*, Oxford, Oxford University Press.
- Kahn Coppélia (1981), *Man's Estate: Masculine Identity in Shakespeare*, Berkeley, University of California Press.
 — (1987), "The Absent Mother in *King Lear*", in M. V. Ferguson-Maureen Quilligan-N. J. Vickers (eds.), *Rewriting the Renaissance: The Discourses of Sexual Difference in Early Modern Europe*, Chicago, University of Chicago Press.
- Karras Mazo Ruth (2000), "Active/Passive, Acts/Passions: Greek and Roman Sexualities", in *The American Historical Review*, 105, 4.
- Kerenyi Karoly (2014), "Il romanzo antico", in Karoly Kerényi, *Rapporto con il divino. E altri saggi*, cur. Fabio Cicero, Milano, Bompiani.
- Kermode Frank (1954), "Nature", in William Shakespeare, *The Tempest*, ed. Frank Kermode, London, Methuen.
 — (2000), *Shakespeare's Language*, New York, Farrar, Straus and Giroux.
- Kirsch Arthur (1981), *Shakespeare and the Experience of Love*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Knight G. Wilson (1947), *The Crown of Life: Essays in Interpretation of Shakespeare's Final Plays*, London, Methuen.
- Knox Bernard (1954), "The Tempest and the Ancient Comic Tradition", in W. K. Wirsatt (ed.), *English Stage Comedy*, New York, English Institute Essays.

- Konstan David (1994), *Sexual Symmetry. Love in the Ancient Novel and Related Genres*, Princeton University Press.
- Kortekaas G.A.A. (2004), *The Story of Apollonius, King of Tyre: A Study of Its Greek Origin and an Edition of the Two Oldest Latin Recensions*, Leiden-Boston, Brill.
- Kotlińska-Toma Agnieszka (2015), *Hellenistic Tragedy, Texts, Translations and a Critical Survey. Bloomsbury Classical Studies Monographs*, London, Bloomsbury.
- Kott Jan (1976), “*The Aeneid and The Tempest*” in *Arion: A Journal of Humanities and the Classics*, New Series, 3, 4.
- (1987) “Prospero, or the Director: Giorgio Strehler’s *The Tempest*”, in Jan Kott, *The Bottom Translation: Marlowe and Shakespeare and the Carnival Tradition*, Evanston, Northwestern University Press.
- Krstic Tijana (2015), “Islam and Muslims in Europe”, in Hamish Scott (ed.), *Churches, Faiths, and Beliefs, The Oxford Handbook of Early Modern History 1350-1750*, vol. I, Oxford, Oxford University Press.
- Krueger Roberta (2005), *Women Readers and the Ideology of Gender in Old French Verse Romance*, New York, Cambridge University Press.
- Lake Peter (2001), *The Boxmaker’s Revenge: ‘Orthodoxy’, ‘Heterodoxy’ and the Politics of the Parish in Early Stuart London*, Stanford, CA, Stanford University Press.
- Lavagnini Bruno (1985), “Ancora sul romanzo greco”, in *Annali della Scuola Superiore di Pisa*, 15.
- Leavis F. R. (1984), *The Criticism of Shakespeare’s Late Plays: A Caveat*, in F. R. Leavis, *The Common Pursuit*, London, Hogarth Press.
- Legatt Alexander (1971), “*All’s Well That Ends Well: The Testing of Romance*”, in *MLQ* 32, 1.
- (2006), *William Shakespeare’s Macbeth: A Sourcebook*, London, Routledge.
- Leites Edmund (1986), *The Puritan Conscience and Modern Sexuality*, New Haven, CT, Yale University Press.

- Lesky Albin (1957), *Geschichte der Griechischen Literatur*, Bern, Francke. Trad. it. di Franco Codino riveduta da Gherardo Ugolini, *Storia della letteratura greca*, Milano, Il Saggiatore, 2016 [1962].
- Lindley David (2009), “Blackfriars, Music and Masque: Theatrical Contexts of the Last Plays”, in Catherine M. S. Alexander (ed.), *The Cambridge Companion to Shakespeare’s Last Plays*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Lombardo Agostino-Shakespeare William-Strehler Giorgio (2007), *La Tempesta. Tradotta e messa in scena 1977-78*, cur. Rosy Colombo, Roma, Donzelli Editore.
- Louden Bruce (1999), “*The Tempest*, Plautus, and the *Rudens*”, in *Comparative Drama* 33, 2.
- Lukács György (1920), *Die Theorie des Romans*, Berlin, Cassirer. Trad. it. di G. Raciti, *Teoria del romanzo*, Milano, SE.
- Lynch, Stephen (1998). *Shakespearean Intertextuality: Studies in Select Sources and Plays*. Westport, CT: Greenland.
- Lyons Deborah (2003), “Dangerous Gifts: Ideologies of Marriage and Exchange in Ancient Greece”, in *Classical Antiquity*, 22, 1.
- Maguire Laurie and Emma Smith (2015), “What is a Source? Or, How Shakespeare Read his Marlowe”. *Shakespeare Survey. Shakespeare, Origins and Originality*, ed. Peter Holland, 68: 5- 31.
- Mann David (2008), *Shakespeare’s Women: Performance and Conception*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Margolin Uri (1983), “Characterization in Narrative: Some Theoretical Prolegomena”, in *Neophilologus* 67.
- Marigo Aristides (1907), “Difilo Comico: nei frammenti e nelle imitazioni latine”, in *Studi italiani di filologia classica* 15.
- Martindale Charles–Taylor A. B. eds. (2009), *Shakespeare and the Classics*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Marx Steven (2000), *Shakespeare and the Bible*, Oxford, Oxford University Press.
- McDonald Russ (1985), “Poetry and Plot In *The Winter’s Tale*” in *Shakespeare Quarterly*, 36, 3.

- (2003), “Fashion: Shakespeare and Beaumont and Fletcher”, in Richard Dutton, Jean E. Howard (curr.), *A Companion to Shakespeare's Works, Volume IV: The Poems, Problem Comedies, Late Plays*, Oxford, Blackwell Publishing.
- (2009), “You speak a language that I understand not’: Listening to the Last Plays”, in Catherine M. S. Alexander (ed.), *The Cambridge Companion to Shakespeare's Last Plays*, Cambridge, Cambridge University Press.
- McGuire P. C. (1985), *Speechless Dialect: Shakespeare's Open Silences*, Berkeley, University of California Press.
- McLean Ian (1980), *The Renaissance Notion of Woman*, Cambridge, Cambridge University Press.
- McMullan Gordon (2007), *Shakespeare and the Idea of Late Writing: Authorship in the Proximity of Death*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Melchiori Giorgio (2015), “Fonti”, in William Shakespeare, *I drammi romanzeschi*, a cura di Giorgio Melchiori, Milano, Mondadori.
- Mikalachki Jodi (1998), *The legacy of Boadicea. Gender and Nation in Early Modern England*, New York, Routledge.
- Millar C. R. (2017), *Witchcraft, the Devil, and Emotions in Early Modern England*, London, Routledge.
- Miola R. S. (1994), *Shakespeare and Classical Comedy. The Influence of Plautus and Terence*, Oxford, Clarendon Press.
- (2004), “Seven Types of Intertextuality”, in Michele Marrapodi (ed.), *Shakespeare, Italy, and Intertextuality*, Manchester, Manchester University Press.
- Morgan J. R. (1997), “Daphnis and Chloe: Love's own Sweet Story”, in J. R. Morgan-R. Stonemann (eds.), *Greek Fiction. The Greek Novel in Context*, Routledge.
- Mowat B. A. (1976), *The Dramaturgy of Shakespeare's Romances*, Georgia University Press, Athens.
- Moseley Charles (2009), “The Literary and Dramatic Contexts of the Last Plays” in Catherine M. S. Alexander (ed.), *The Cambridge Companion to Shakespeare's Last Plays*, Cambridge, Cambridge University Press, 56.

- Mucci Clara (2001), *Il teatro delle streghe. Il femminile come costruzione culturale al tempo di Shakespeare*, Napoli, Liguori, 17-18.
- (2009) “Introduzione” in Clara Mucci-Chiara Magni-Laura Tommaso (eds.), *Le ultime opere di Shakespeare. Da Pericles al caso Cardenio*, Napoli, Liguori Editore.
- (2009), “Impurità (femminile), onore (maschile) e accettazione del ciclo di vita (come incontro del maschile e del femminile) in *The Winter’s Tale*”, in Clara Mucci-Chiara Magni-Laura Tommaso (eds.), Napoli, Liguori Editore.
- Muir, Kenneth (1977), *The Sources of Shakespeare’s Plays*, London and New York, Routledge.
- Mullarney Steven (2000), “All that Monarchs Do: the Obscured Stages of Authority in *Pericles*” in David Skeelee (ed.), *Pericles: Critical Essays*, London, Routledge.
- Neill Michael (2008), “Noises, / Sounds, and Sweet Airs”: The Burden of Shakespeare's *Tempest*” in *Shakespeare Quarterly* 59, 1.
- (2013), “‘Hush, and be mute’: silences in *The Tempest*”, in A. J. Power-Rory Loughnane (eds.), *Late Shakespeare. 1608-1613*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Neri A. A. (1992), “Per una lettura antropologica dell’*Alceste*”, *Lexis*, 9-10.
- Nevo Ruth (1987), *Shakespeare’s Other Language*, New York, Methuen.
- Nosworthy J. M. (1948), “The Narrative Sources of *The Tempest*”, in *The Review of English Studies* 24.
- (2007), “Introduction”, in William Shakespeare, *Cymbeline*, ed. J.M. Nosworthy, London, Arden Shakespeare Second Series.
- Nünning Angsar-Sommer Roy (2008), “Diegetic and Mimetic Narrativity: Some Further Steps Towards a Transgeneric Narratology of Drama”, in *Theorizing Narrativity*, ed. by John Pier and José Ángel García Landa. Berlin and New York, Walter de Gruyter.
- (2011), “The Performative Power of Narrative in Drama: On the Forms and Functions of Dramatic Storytelling in Shakespeare’s Plays”, in *Current Trends in Narratology*, Berlin, De Gruyter.

- Nuttall A. D. (2007) *Shakespeare the Thinker*, New Haven, CT and London, Yale University Press.
- Orgel Stephen (1965), *The Jonsonian Masque*, Cambridge, MA, Harvard University Press.
- (1966), “The Date, Early Performances, and the Text”, in William Shakespeare, *The Winter’s Tale*, ed. Stephen Orgel, Oxford, Oxford University Press.
- (1975), *The Illusion of Power: Political Theater in the English Renaissance*, Berkeley, University of California Press.
- (1987), “Wives and Mothers”, in William Shakespeare, *The Tempest*, ed. Stephen Orgel, Oxford, Oxford University Press.
- (1987), “Prospero’s Wife”, in M. V. Ferguson-Maureen Quilligan-N. J. Vickers (eds.), *Rewriting the Renaissance: The Discourses of Sexual Difference in Early Modern Europe*, Chicago, University of Chicago Press.
- (1996), “Obscurity and Elucidation; Mystery of State”, in William Shakespeare, *The Winter’s Tale*, ed. Stephen Orgel, Oxford, Oxford University Press.
- Palfrey Simon (1997), *Late Shakespeare: A New World of Words*, Oxford, Oxford University Press.
- Panayotakis Stelios (2012), *The Story of Apollonius, King of Tyre: A Commentary*, Berlin, Walter de Gruyter.
- Paris Gaston (1903), “Le cycle de la «Gageure»”, in *Romania* 32, Paris, Gaston Paris-Robert Ulysses (eds.).
- Pioletti Antonio (1995), “Tempi e spazi nell’*Apollonio di Tiro*. Per un’introduzione”, in Antonio Pioletti (ed.), *Storie d’incesto. Tempi e spazi nell’Apollonio di Tiro*; Soveria Mannelli, Rubettino Editore.
- Pisanti Tommaso (1977), *Boccaccio in Inghilterra tra Medioevo e Rinascimento*, in Gilbert Tournoy (ed.), *Boccaccio in Europe: Proceedings of the Boccaccio Conference, Louvain, December 1975*, Leuven, Leuven University Press.
- Pitcher John (1984), “A Theatre of the Future: *The Aeneid* and *The Tempest*”, in *Essays in Criticism* XXXIV, 3, 1.

- (2010), “Death and Art; Tragedy into Romance”, in William Shakespeare, *The Winter’s Tale*, ed. John Pitcher, London, Bloomsbury Arden Shakespeare.
- Pollard, Tanya (2017). *Greek Tragic Women on Shakespearean Stages*. Oxford: Oxford University Press.
- Pomarè Carla (2008), “‘Some authentic memoir of the witch’?: viaggio attorno al personaggio shakespeariano di Sycorax”, in *Il personaggio nelle arti della narrazione*, cur. Franco Marrenco, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.
- Propp Vladimir (1949), *Le radici storiche dei racconti di fate*, trad. it. di C. Coisson, Torino, Einaudi.
- Quiller-Couch Arthur (1931 [1918]), *Shakespeare’s Workmanship*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Reed R. R. (1960), “The Probable Origin of Ariel”, in *Shakespeare Quarterly* 11, 1.
- Ribner Irving (1956), “Shakespeare and Legendary History: Lear and Cymbeline”, in *Shakespeare Quarterly*, 7, 1.
- Richardson, Brian (1987). “‘Time is Out of Joint’. Narrative Models and the Temporality of Drama”, in *Poetics Today* 8, 2.
- Richmond V. B. (2000), *Shakespeare, Catholicism, and Romance*, New York, Continuum.
- Rose Mark (1972), *Shakespearean Design*, Cambridge, MA, Belknap Press of Harvard University Press.
- Rose M. B. (1991), “Where are the Mothers in Shakespeare? Options for Gender Representation in the English Renaissance”, in *Shakespeare Quarterly*, 42, 3.
- Rovine Harvey (1987), *Silence in Shakespeare: Drama, Power, and Gender*, London, UMI Research Press.
- Ruderman D. B. (2015), “The Transformation of Judaism”, in Hamish Scott (ed.), *Churches, Faiths, and Beliefs, The Oxford Handbook of Early Modern History 1350-1750*, vol. I, Oxford, Oxford University Press.
- Ruiz-Montero Consuelo (1983-1984), “La estructura de la *Historia Apollonii regis Tyri*”, in *Cuadernos de Filología Clásica*, 18.

- Saenger M. B. (2000), “*Pericles and the Burlesque of Romance*”, David Skeele (ed.), *Pericles: Critical Essays*, London, Routledge.
- Said Edward (2006), *On Late Style*, London, Bloomsbury.
- Salingar Leo (1976), *Shakespeare and the Traditions of Comedy*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Sanna Laura (2004), “Preparations made for kings delights”, in Vittoria Intonti (cur.), *Forme del tragicomico nel teatro tardo elisabettiano e giacomiano*, Napoli, Liguori Editore.
- Schanzer Ernest (1968), “The Structural Pattern in *The Winter’s Tale*” in Kenneth Muir (ed.) *The Winter’s Tale*, London, MacMillan Publishers.
- Schimdgall Gary (1981), *Shakespeare and the Courtly Aesthetic*, Berkeley, University of California Press.
- Schleiner Louise (1990), “Latinized Greek Drama in Shakespeare’s Writing of *Hamlet*”, in *Shakespeare Quarterly*, 41, 1.
- Scot Reginald (1989), *The Discoverie of Witchcraft*, Mineola, NY, Courier Corporation.
- Sebek B.A. (2001), “Peopling, Profiting, and Pleasure in *The Tempest*”, in P. M. Murphy, *The Tempest: Critical Essays*, London, Routledge.
- Segre Cesare (1988), “Semiotica e teatro”, in *Versants, revue suisse des littératures romanes*, 14.
- Selden Daniel (1994), “Genre of Genre”, in James Tatum (ed.), *The Search for the Ancient Novel*, Baltimore, John Hopkins University Press.
- Serpieri Alessandro, Aldo Celli, Serena Cenni, Claudia Corti, Keir Elam, Giovanna Mochi, Marcella Quadri, Susan Payne (1988), *Nel laboratorio di Shakespeare: dalle fonti ai drammi*, voll. 4: vol. 1, *Il quadro teorico*, Parma, Pratiche Editrice.
- Serpieri Alessandro (2001), “Introduzione”, in William Shakespeare, *Drammi romanzeschi*, cur. Alessandro Serpieri, Venezia, Marsilio.
- Shapiro James (2015), *The Year of Lear: Shakespeare in 1606*, New York, Simon and Schuster Paperbacks.
- Sharpe R. B. (1989), *Irony in the Drama: An Essay on Impersonation, Shock and Catharsis*, Chapel Hill, University of North Carolina Press.

- Skeele David (2000), “*Pericles* in Criticism and Production: A Brief History”, in David Skeele (ed.), *Pericles: Critical Essay*, London, Routledge.
- Skretkowicz Robert (2010), *European Erotic Romance: Philhellene Protestantism, Renaissance Translation and English Literary Politics*, Manchester, Manchester University Press.
- Slater N. W. (2006), “Nothing to Do with Satyrs? *Alcestis* and the concept of Prosatyric Drama”, in G.W.M. Harrison (ed.), *Satyr Drama: Tragedy at Play*, Swansea, Classical Press of Wales.
- Slights Jessica (2001), “Rape and the Romanticization of Shakespeare’s *Miranda*”, in *Studies in English Literature, 1500-1900*, 41, 2, *Tudor and Stuart Drama*.
- Smith, Bruce (1988). *Ancient Scripts & Modern Experience on The English Stage 1500-1700*, Princeton, Princeton University Press.
- Snyder Susan (1999), “Mamillius and Gender Polarization in the *Winter’s Tale*”, in *Shakespeare Quarterly*, 50, 1.
- Stanco Michele (2009), “Prospero e il teatro degli spiriti. Riforma ermetica ed espiazione purgatoriale in *The Tempest*”, in Clara Mucci-Chiara Magno–Laura Tommaso (curr.), *Le ultime opere di Shakespeare. Da «Pericle» al caso «Cardenio»*, Napoli, Liguori Editore.
- Stanzel Frank Karl (1984), *A Theory of Narrative*, New York, Cambridge University Press.
- Stephens Susan (2008), “Cultural Identity”, in Tim Whitmarsh (ed.), *The Cambridge Companion to the Greek and Roman Novel*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Stephenson A. A. (1942), “The Significance of *Cymbeline*,” in *Scrutiny*, 10.
- Stern Tiffany (2006), “Taking Part: Actors and Audience on the Stage at Blackfriars”, in Paul Mezner (ed.), *Inside Shakespeare: Essays on the Blackfriars Stage*, Selinsgrove, PA, Susquehanna University Press.
- Sturgess Keith (1987), *Jacobean Private Theatre*, New York, Routledge.
- Swander Homer (1996), “*Cymbeline*: Religious Idea and Dramatic Design”, in Waldo F. McNeir, Thelma N. Greenfield (eds.), *Pacific Coast Studies in Shakespeare*.
- Sykes H. Dugdale (1919), “Wilkins and Shakespeare’s *Pericles, Prince of Tyre*”, in *Sidelights on Shakespeare: Being Studies of The Two Noble Kinsmen, Henry VIII, Arden of Feversham*.

- sham, A Yorkshire Tragedy, The Troublesome Reign of King John, King Leir, Pericles Prince of Tyre*, Stratford-upon-Avon, Shakespeare Head Press.
- Tagliabue Aldo (2011), “Le Efesiache come Penelopeide”, in M.P. Bologna and M. Ornaghi (eds.), *Signa Antiquitatis, Atti dei Seminari di Dipartimento 2010*, Quaderni di Acme 128, Milano.
- (2017), *Xenophon’s Ephesiaca: A Paraliterary Love-Story from the Ancient World*, Groningen, Barkhuis.
- Taylor Gary – Jowett John – Bourus Terry – Egan Gabriel, eds., (2016), *The New Oxford Shakespeare: Modern Critical Edition: The Complete Works*, Oxford, Oxford University Press.
- Taylor Gary (2017), *Artigianality: Authorship after Postmodernism*, in Gary Egan, Gary Taylor (eds.), *The New Oxford Shakespeare Authorship Companion*, Oxford, Oxford University Press.
- Tempera Mariangela (2009), “Le due teste del principe: Cloten in Cymbeline”, in Clara Mucci, Chiara Magni, Laura Tommaso (eds.), *Le ultime opere di Shakespeare*, Napoli, Liguori Editore.
- Tillyard E. M. W. (2013), *Shakespeare’s Last Plays*, London, Chatto & Windo.
- Tirabasso Valeria (2009), “Thou art my child : padri e figlie in Pericles”, in C. Mucci, C. Magli, L. Tommaso (eds.), *Le ultime opere di Shakespeare: da Pericles al caso Cardenio*, Napoli, Liguori.
- Traub Valerie (1992), *Desire and Anxiety. Circulation of Sexuality in Shakespearean Drama*, New York, Routledge.
- Traversi Derek (1955), *Shakespeare: The Last Phase*, Redwood City, Stanford University Press.
- Turner R. Y. (1983), “Slander in Cymbeline and Other Jacobean Tragicomedies”, in *English Literary Renaissance*, 13, 2.
- Vannini Giulio (2018), *Introduzione*, in Giulio Vannini (cur.), *Storia di Apollonio re di Tiro*, Milano, Fondazione Lorenzo Valla.

- Vaughan V. M. – Vaughan A. T. (1999), “Africa and Ireland”, in William Shakespeare, *The Tempest*, eds. Virginia Mason Vaughan-Alden T. Vaughan, London, Bloomsbury Arden Shakespeare.
- Vickers Brian (2002), *Shakespeare, Co-author: A Historical Study of Five Collaborative Plays*, Oxford, Oxford University Press.
- Warren Roger (1998), “Introduction”, in William Shakespeare, *Cymbeline*, ed. Roger Warren, Oxford, Oxford University Press.
- Watt Ian (2015), *The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, London, The Bodley Head.
- Wayne Valerie (2002), “The woman’s parts of *Cymbeline*”, in Jonathan Gil Harris, Natasha Korda (eds.), *Staged Properties in Early Modern English Modern Drama*, Cambridge, Cambridge University Press.
- (2017), “Introduction”, in William Shakespeare, *Cymbeline*, ed. Valerie Wayne, London, Arden Shakespeare Third Series.
- Weidle Roland (2009), “Organizing the Perspectives: Focalization and the Superordinate Narrative System in Drama and Theater”, in Peter Hün, Wolf Schmid, Jörg Schönert (eds.), *In Point of View, Perspective, and Focalization*, Berlin, New York, De Gruyter.
- Wells Stanley (1996), “Shakespeare and Romance”, in J. R. Brown and B. Harris (eds.), *Later Shakespeare*, Stratford-upon-Avon Studies, 8.
- (2010), Stanley Wells, *Shakespeare, Sex, and Love*, Oxford, Oxford University Press.
- Wells Stanley-Taylor Gary (1987), *William Shakespeare: A Textual Companion*, Oxford, Oxford University Press.
- Welsford Enid (1927), *The Court Masque: A Study in the Relationship between Poetry & the Revels*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Whitmarsh Tim (2011), *Narrative and Identity in the Ancient Greek Novel: Returning Romance*, Cambridge, Cambridge University Press.
- (2013), “Introduction”, in Tim Whitmarsh (ed.), *The Greek and Roman Novel*, Cambridge, Cambridge University Press.

- (2018), *Dirty Love: The Genealogy of the Ancient Greek Novel*, New York, Oxford University Press.
- Williamson M. L. (1986), *The Patriarchy of Shakespeare's Comedies*, Detroit, MI, Wayne State University Press.
- Wilson D. B.(1984), “Euripides’ *Alcestis* and the Ending of Shakespeare’s *The Winter’s Tale*”, in *Iowa State Journal of Research*.
- Wilson Rawdon (1989), “Narrative Reflexivity in Shakespeare”, in *Poetics Today* 10, 4.
- (1995), *Shakespearean Narrative*, Newark, University of Delaware Press.
- Whinship M. P. (2002), *Making Heretics: Militant Protestantism and Free Grace in Massachusetts, 1636-1641*, Princeton, Princeton University Press.
- Wolff Samuel (1912), *The Greek Romances in Elizabethan Prose Fiction*, New York, Columbia University Studies in Comparative Literature.
- Wright Matthew (2016), *The Lost Plays of Greek Tragedy. Neglected Authors*, London, Bloomsbury Academic.
- Yates Frances (1934), *John Florio: The Life of an Italian in Shakespeare’s England*, Cambridge, Cambridge University Press.

Ringraziamenti

Il percorso di ricerca e scrittura confluito in questo studio si è rivelato lungo e travagliato. Misurarmi con l'opera di William Shakespeare è stato, allo stesso tempo, un enorme privilegio e una sfida estremamente difficile e faticosa. Ringrazio sinceramente chi mi ha affiancato in questi anni di duro lavoro: in primo luogo, il mio tutore, il Prof. Fernando Cioni, per la sua guida sempre puntuale, salda e, nondimeno, comprensiva e affettuosa. Un pensiero particolarmente grato va anche agli altri Professori del collegio docenti per tutti gli stimoli intellettuali che mi hanno dato in questi anni e, ugualmente, ai miei colleghi di dottorato, per le occasioni di confronto, la complicità e la preziosa condivisione di esperienze e stati d'animo. Il mio ringraziamento più caloroso spero raggiunga anche lo *staff* della Folger Shakespeare Library e quello della British Library per l'aiuto datomi durante le mie due brevi, ma estremamente significative, missioni di ricerca a Washington e a Londra. Ringrazio, naturalmente, per il sostegno materiale e psicologico, anche i miei familiari e i miei amici: il loro appoggio incondizionato e l'aiuto e il conforto inestimabili, insieme ai consigli e alle lezioni dei Maestri, mi hanno permesso di crescere umanamente e intellettualmente.

