

SHAKESPEARE, ITALIA, LINGUA INTERNAZIONALE

Prof. Humphrey Tonkin

Il fenomeno della globalizzazione non è nuovo: nel corso degli anni avviene spesso che le culture di alcuni paesi hanno una profonda influenza su altri – come ad esempio è accaduto all'epoca romana, quando era possibile viaggiare dal Medio Oriente sino al nord dell'Inghilterra fermandosi in porti dove era possibile parlare una sola lingua, il latino. In tutta l'Europa, ed anche in altre parti del mondo, esistono tracce di prodotti culturali – gli ornamenti dei vichinghi, ad esempio. I vichinghi commerciavano con tutta l'Europa, e gli archeologi hanno trovato i loro oggetti perfino in Turchia ed in Spagna. Molti altri popoli hanno lasciato tracce nei più lontani angoli del mondo.

Proprio così era la situazione nel sedicesimo secolo per quanto riguarda l'Italia. Il gusto e l'estetica inglesi hanno subito una forte influenza italiana e francese per quanto attiene i prodotti artistici, e gli artigiani italiani ricevettero regolarmente commissioni e stipularono contratti invece degli artigiani locali – cosa che non raramente ha causato rimostranze per un'espansione non giustificata. Già nel 1510-11 quando morì Enrico VII di Inghilterra, uno scultore italiano, Pietro Torrigiano di Firenze (quello che, secondo il Vasari, lottò con Michelangelo e gli ruppe il naso), ricevette l'incarico di preparare le tombe del re e di sua sorella, ed il risultato è stato capolavori dell'arte funeraria rinascimentale, ancora ammirabili nell'abbazia di Westminster. Quando negli anni intorno al 1520 il cardinale Wolsey si fece costruire il grandioso palazzo ad Hampton Court, l'architetto fu un inglese tradizionalmente medioevale, ma le decorazioni comprendevano anche dei tondi di terracotta, eseguite dall'italiano Giovanni da Maiano. Nicholas Bellin di Modena (conosciuto anche come Nicholas Modena e prima Niccolò Bellini), che aveva precedentemente lavorato con Francesco Primaticcio nella Galleria del re francese Francesco I a Fontainebleau, era tra gli artigiani assunti da Enrico VIII per lavorare nel suo palazzo di Nonesuch verso l'anno 1540. Vi lavorò anche il pittore Antonio Toto del Nunziata, che venne in Inghilterra nel 1511 e collaborò con il Torrigiano. Pittori, stucchisti, scultori ed altri artisti non solo trovarono lavoro in Francia presso la brillante corte di Francesco I ma sempre più spesso giunsero in Inghilterra, nonostante la rottura delle relazioni diplomatiche con il Vaticano intorno al 1530. Antonio Toto, ad esempio, reagì alla cosiddetta Riforma (in effetti sotto Enrico VIII furono pochi i cambiamenti in tema di liturgia: egli rifiutò semplicemente il predominio del Papa) con la decisione formale di diventare inglese.

Quando, dopo la morte di Enrico VIII, i Protestanti presero decisamente in mano le redini della corte, restò tuttavia vivo l'interesse per l'arte italiana, soprattutto sotto la guida del Duca di Somerset (sostituito successivamente dal Duca di Northumberland). Il giovane Duca di Surrey, che durante il regno di Enrico VIII iniziò a edificare una bella casa fuori Londra, fu accusato di tradimento allo stato e messo a morte, in parte per testimonianze che lo accusavano di essere troppo vicino agli stucchisti italiani, che aveva assunto per adornare la propria casa. Nel periodo successivo alla riforma, l'interesse

estetico per le creazioni artistiche italiane era abbastanza diffuso, ma divenne un po' sospetto, non solo perché l'Italia veniva legata alle nozioni della decadenza cattolica, ma anche perché si faceva sempre più forte in molti l'opinione che la stessa arte era moralmente compromessa, eventualmente idolatrica. (Negli anni successivi fu montata una campagna contro le presentazioni teatrali, che erano considerati decadenti e giocattolo delle classi privilegiate). Il Duca di Surrey era uno di quelli, che tradusse poesie dall'italiano: soprattutto opere del Petrarca, ma anche, ad esempio, sotto l'influenza di Ariosto. Quando lanciò il suo progetto di tradurre l'Eneide, trovò tra i traduttori italiani dal latino i versi senza rima chiamati 'versi sciolti' che subito adottò. Il poeta italiano Luigi Alamanni usò tale forma in un poema che apparve nel 1532, e che probabilmente Surrey lesse. L'adozione dei 'versi sciolti' nella lingua inglese è stato l'inizio dei cosiddetti 'versi bianchi' in Inghilterra – la forma, che i drammaturghi degli ultimi anni del sedicesimo secolo, tra loro Shakespeare, utilizzarono per le loro opere teatrali. Non sarebbe quindi un'esagerazione dichiarare, che la maggiore influenza sulla letteratura inglese di quell'epoca fu italiana – persino fino al livello, eventualmente – di egemonia mondiale.....

La poesia italiana, i racconti ad esempio di Boccaccio e di Giraldo Cinthio e molti altri, le epopee ed i poemi di Boiardo ed Ariosto e (successivamente) di Tasso divennero molto popolari tra i giovani intellettuali inglesi negli anni successivi all'ascesa al trono di Elisabetta I nel 1558. Di tutti i poeti latini, il più popolare era Ovidio – ma le sue opere giunsero in Inghilterra molto spesso tramite le loro traduzioni in italiano, e già costituivano una parte di quell'estetica italiana, che catturò l'attenzione e l'immaginazione dei cortigiani di Elisabetta. Quando il giovane Philip Sidney completò la propria educazione, viaggiò in Italia, Francia e Germania (così come Surrey a suo tempo fu ospite di Francesco I a Fontainebleau) e ritornò con uno stile poetico essenzialmente internazionale, una fusione di elementi italiani e francesi. Sidney studiò persino a Padova e a Venezia e Paolo Veronese ne dipinse il ritratto (Osborn 1972: 104-219). Tornato in Inghilterra perfezionò la forma del sonetto, che fu usata per prima in inglese da Surrey e dal suo contemporaneo Wyatt, ed i sonetti di Sidney, pubblicati nel 1591, resero negli anni intorno al 1590 molto popolare questo stile, a cui Shakespeare stesso contribuì significativamente (i suoi contributi furono pubblicati soltanto nel 1609, ma erano stati scritti, almeno in parte, in questo periodo). Sarebbe forse errato suggerire che l'influenza italiana in Inghilterra potrebbe essere paragonata a quella attuale degli Stati Uniti sull'Europa, dato che non si trattava di un tale investimento di mezzi o di una simile manipolazione commerciale (benché i banchieri di Firenze e Venezia giocarono il proprio ruolo anche in Inghilterra). Tuttavia, nonostante la fondamentale opinione degli inglesi sospettosa nei confronti degli italiani, molti artigiani italiani lavorarono in Inghilterra ed ancor più erano gli imitatori degli italiani, aiutati dai testi didattici di Sebastiano Serlio (dal 1537), di Giacomo Barozzi da Vignola (1562) e di Andrea Palladio (1570) sull'architettura e sui fregi. La grande popolarità di Serlio seguì la pubblicazione della sua collezione di illustrazioni a Venezia nel 1566: opere, soprattutto cappe di camini, secondo lo stile Serlio ancora oggi pare adornino quasi tutte le grandi case di campagna inglesi del periodo 1570-1590, e l'influenza italiana è molto evidente anche sui soffitti a stucco (Wells-Cole 1997: 15-22).

Negli anni 1566 e 1567, William Painter pubblicò una raccolta di racconti intitolata 'Il palazzo del piacere', traduzioni soprattutto dal latino e dall'italiano, tra l'altro di Boccaccio, Bandello e Cinthio, rendendo così popolari i racconti italiani. Probabilmente i loro lettori della media borghesia volevano percepire lo spirito italiano così di moda a corte. Tipico in questo campo è Thomas Hoby, che negli anni intorno al 1550 tradusse in inglese 'Il Cortigiano' di Castiglione. Hoby trascorse alcuni anni viaggiando in Europa a metà del sedicesimo secolo, e per un certo tempo studiò persino a Padova. Restò a lungo a Venezia, dove assistette al ricevimento dei Duchi di Urbino in occasione dei festeggiamenti estivi (Mathiessen 1931: 18-23). Fu fervente ammiratore delle ricchezze di questa grandiosa città, benché un altro visitatore inglese dello stesso periodo, il classicista e universitario Roger Ascham, trascorse nove giorni a Venezia e la battezzò 'la corte di Circe', alludendo alla classica maga di Ulisse. Ascham disapprovò i giovani italianizzati, che in Inghilterra imitavano le mode e i comportamenti degli italiani. Certamente lui approverebbe la diceria di quel tempo '*Inglese italianato è un diavolo incarnato*'. D'altra parte, 'comprenderebbe' bene questa espressione: la lingua italiana era letta e studiata dai giovani nobili inglesi, insieme al francese, ed era quasi un'acquisizione naturale degli universitari, che leggevano la poesia italiana, danzavano balli italiani, e cantavano canzoni italiane. Gli educatori concentrarono naturalmente i loro sforzi sul latino e, durante il sedicesimo secolo, sul greco. Poiché la capacità di convincere è una parte essenziale dell'educazione inglese, ai giovani veniva insegnata l'arte oratoria, e gli educatori più progressisti usavano molto spettacoli teatrali come metodo per far apprendere ai ragazzi il latino e contemporaneamente educarli a presentarsi al pubblico senza timore, ed a volte per catturare con spettacoli teatrali l'attenzione di quelli che sostenevano finanziariamente le scuole. I commercianti avevano altri interessi linguistici che non il latino o l'italiano e usavano soprattutto l'olandese ed il tedesco per commerciare al di là del Mare del Nord. Raramente all'estero si parlava l'inglese.

Le novelle italiane che circolavano in Inghilterra sia in versione originale che tradotte iniziarono presto ad influenzare anche il genere teatrale: durante la prima metà del secolo sedicesimo, quando nei dintorni di Londra si costituirono compagnie teatrali professionistiche, erano molto popolari adattamenti di racconti italiani. Quando Shakespeare iniziò la sua carriera, verso l'anno 1590, l'interesse per l'Italia era già fermamente radicato nel teatro, e continuò a rafforzarsi col trascorrere del tempo (Marrapodi ed altri 1997). Esso assunse essenzialmente due forme: gli italiani erano conosciuti come autori di pastorali e di romanze sull'amore, e, di conseguenza, i drammaturghi inglesi imitarono quello stile: ma erano anche tristemente famosi per i loro intrighi. Benché non esistesse una traduzione completa de 'Il Principe' di Machiavelli, la reputazione di questo italiano amante di soluzioni pratiche ai problemi di governo era grande – e particolarmente negativa: lo si legava alla nozione dello stesso Satana, e la sua opera era considerata fascinosamente immorale. Gli italiani erano quindi conosciuti come manipolatori dello stato, e gli inglesi credevano entusiasticamente a racconti di assassinii nelle corti italiane, di monache voluttuose, e di cardinali molto intriganti. Le donne italiane, secondo un viaggiatore, "*sono gazze alla porta, sante in chiesa, capre in giardino, diavoli in casa, angeli sulla strada, e sirene*

alla finestra". E le etare italiane sono conosciute in tutto il mondo, soprattutto quelle di Venezia (vedi Marrapodi 1997).

Questo quadro di un'Italia orgiastica era anche rafforzato dalle illustrazioni, che gli inglesi iniziarono a vedere nelle opere d'arte importate dagli studi italiani e anche nei libri stampati. Le città italiane erano conosciute come città dalle stradine strette, le piccole piazze, dove gli uomini interagivano in grandi masse. L'Italia, secondo questo concetto, era già simile ad uno scenario teatrale – o meglio era facilmente immaginabile uno scenario teatrale come una strada o una piazza italiane. E questo collegamento tra città italiana e scenario teatrale aveva già una lunga storia: tra le opere più popolari rappresentate dagli studenti nelle principali scuole inglesi c'erano proprio le commedie romane di Terenzio e soprattutto di Plauto. La domanda sino a che punto gli inglesi notassero la differenza tra la Roma antica e l'Italia è di per sé più difficile da risponderci di quanto si supponga: l'opera shakesperiana *'Cimbelino'*, ad esempio, si svolge alternativamente tra l'Inghilterra sotto il giogo dell'impero romano e una Roma simile all'Italia (i personaggi hanno nomi italiani, non romani). Inoltre, il fatto che nella mente degli inglesi l'Italia fosse legata con gli eccessi e le violenze (benché contemporaneamente con una grande bellezza) implicava, che l'Italia fosse un paese in parte già teatrale, già in parte rappresentativo delle emozioni umane più estreme. Questo paese scenografico era quindi pieno di tipi teatrali. Non deve inoltre sorprendere che i racconti di coloro che avevano viaggiato in Italia sottolineavano spesso l'estrema ricchezza delle grandi cerimonie, teatralmente imponenti, ad esempio a Venezia o Firenze o Roma. L'umanista francese protestante Hubert Languet, ad esempio, in una lettera a Sidney, scriveva degli italiani: "*Ammirerete il talento e la sagacia degli uomini, perché essi sono certamente intelligenti ed abili, ma molti di loro non si presentano in modo adeguato, poiché tendono a corrompere il proprio carattere sino all'imputridimento per eccesso di presenzialismo*" (Osborn 1972: 117).

Dei circa quaranta drammi di Shakespeare, più di un quarto sono in qualche modo legati all'Italia. Almeno otto commedie o sono ambientate in Italia o vi hanno alcune scene (*'La commedia degli errori'*, *'La bisbetica domata'*, *'I due gentiluomini di Verona'*, *'Il mercante di Venezia'*, *'Molto rumore per nulla'*, *'La dodicesima notte'*, *'Pericle principe di Tiro'*, *'Il racconto d'inverno'*, *'La tempesta'*). Sono state scritte soprattutto nella prima metà della sua carriera, quindi nel periodo 1590-1600, anche se tre di esse appartengono agli ultimi poemi epici del 1610 circa. Due tragedie, *'Romeo e Giulietta'* (del primo periodo) ed *'Otello'* (dell'ultimo), sono essenzialmente italiane. E qui non ricordo nemmeno i cosiddetti drammi romani, o ad esempio la giovanile tragedia *'Tito Andronico'*, ambientata nella Roma imperiale, ma i cui personaggi sono a volte italiani per quanto riguarda il loro modo d'agire. Molte opere si svolgono al di fuori dell'Italia ma sono di stile italiano. *'La commedia degli errori'*, ad esempio, è basata su una commedia latina di Plauto con alcuni elementi della commedia italiana da Ariosto, anche se è ambientata in Grecia, ma con personaggi siciliani. Un'altra giovanile commedia, *'La bisbetica domata'*, inizia in Inghilterra, ma si trasferisce presto in Italia, poiché i personaggi inglesi nella scena iniziale assistono alla rappresentazione di una commedia italiana: si tratta quindi di una commedia nella commedia. Non dimentichiamo al riguardo, che la commedia, che rivela il crimine dello zio di Amleto, è, secondo Amleto, tradotta dall'italiano con il titolo *'La trappola per*

topi'. Questo è un semplice esempio del modo in cui le cose italiane avevano una loro influenza sulle cose di casa: un dramma italiano cattura un usurpatore danese; una commedia italiana nasce dalle fantasie dei londinesi. Gli inglesi vedevano nell'Italia non semplicemente un luogo esotico peccaminoso, ma uno specchio ed un esempio della propria vita.

Inoltre, vale la pena ricordare, che, nonostante la convinzione che l'Italia fosse una nazione corrotta e gli italiani un'etnia corrotta, si ammiravano gli italiani, non soltanto per la loro arte, ma anche per la loro capacità di costituire delle comunità equilibrate. Venezia forse era una città di prostitute, ma era anche conosciuta come solida repubblica, almeno nell'opinione degli inglesi. In questa città sono ambientati due tra i migliori drammi shakespeariani, *'Il mercante di Venezia'* e *'Otello'*. Entrambi si svolgono intorno ad un estraneo alla società locale: l'ebreo Shylock nel primo e il negro Otello nell'altro. Evidentemente Shakespeare concepiva Venezia come città di confine – città di un grande impero commerciale, situata al margine del Mediterraneo orientale tra cristiani da una parte e mussulmani dall'altra; città in cui si incontravano uomini di tutte le parti del mondo. Una oligarchia molto chiusa, ma contemporaneamente con al suo interno numerosi emarginati.

Venezia commerciava tra l'altro con l'Impero Ottomano, in condizioni di politica reale, in cui gli interessi reciproci riuscivano a mantenere una pace instabile tra le due parti. I veneziani, secondo il concetto inglese, tolleravano i turchi quando ne ricavano un utile, vivevano grazie ai capitali ebrei, praticavano le arti oscure della politica di Machiavelli, e combattevano i loro nemici con eserciti mercenari. Venezia stessa era un centro di spionaggio, soprattutto a causa delle sue strette relazioni con i turchi e con le altre potenze non cristiane del mediterraneo. I veneziani erano favolosamente ricchi – mentre i poveri inglesi da una parte li ammiravano e dall'altra ringraziavano il buon Dio di essere rimasti virtuosi.

Venezia dunque, e l'Italia in generale, presentavano un duplice aspetto. Gli intellettuali inglesi si interessavano molto della politica italiana, in parte perché già da anni la potevano studiare grazie alle notevoli opere degli storici e degli statisti italiani, in parte poiché il fenomeno delle città-stato, con le loro famiglie regnanti e gli abitanti e territori limitati, presentavano in miniatura i problemi, che essi stessi affrontavano, tuttavia con orizzonti più aperti, nelle province del Galles e dell'Irlanda in parte conquistate. Gli inglesi trovavano anche nella storia d'Italia tracce ed echi delle grandi opere classiche, che essi avevano letto numerose: l'interesse di Shakespeare per le vite di Giulio Cesare e di Coriolano nasceva in parte dal fatto, che lui vedeva nella storia dell'antica Roma chiari esempi di manovre politiche, che nell'attualità inglese apparivano più nascoste e più complicate, in quanto più vicine. Ed il duplice aspetto italiano non era semplicemente una fantasia degli stranieri: anche gli storici italiani si meravigliavano e si meravigliano che da una parte esista una collettiva tendenza al governo comune in città come Firenze o Verona, ma d'altra parte le città siano profondamente divise da diverbi e battaglie intestine.

Se si tratta dell'immagine dell'Italia, già intorno al 1570 gli inglesi colti potevano leggere la prima traduzione in inglese della storia d'Italia del fiorentino Francesco Guicciardini. Nell'anno 1599 Lewis Lewkenor pubblicò la

propria traduzione in inglese dell'opera di Piero Contarini *'Il comune ed il governo di Venezia'*, che presentava Venezia come modello di governo repubblicano e di stabilità politica – e grande esempio di virtù e di intraprendenza cristiana. L'opera attirò subito l'attenzione degli inglesi. Contemporaneamente, tuttavia, essi compresero che l'Italia rappresentava un paradosso. Sidney scriveva da Venezia a suo fratello Roberto: *"Per quanto riguarda l'Italia, veramente non so come trattare gli uomini... con le loro buone leggi ed abitudini, che appena ci concernono, poiché nulla si trova qui al di fuori di una tirannica oppressione"* (Osborn 1972: 117). In altre parole, le leggi sono buone, ma gli uomini non le seguono.

Il grande periodo della storia veneziana era già trascorso quando Shakespeare iniziò a scrivere e quando Lewkenor tradusse Contarini, ma l'opera era stata scritta in originale negli anni attorno al 1520. Contarini presenta Venezia come città sotto il governo delle sue grandi famiglie di commercianti – oligarchia retta da una forte lealtà interna e da una direzione molto decisa. Noi vediamo questo aspetto della città nella scena del primo atto dell' *'Otello'* quando Otello e Desdemona compaiono davanti al Gran Consiglio. Desdemona, ribelle alla vita virtuosa della comunità, sfida suo padre e si innamora dell'esotico Otello, il generale (mercenario) di Venezia. Quando successivamente Otello e Desdemona lasciano la città in quanto Otello viene mandato a Cipro per combattere i turchi, essi devono affrontare nel loro viaggio una grande tempesta – tempesta che rappresenta simbolicamente la travolgente ed irrazionale passione dei due protagonisti. Jago, il servitore di Otello, è un manipolatore cinico e senza principi morali, che convince Otello del tradimento sessuale di Desdemona. Il suo modo d'agire è tipico dell'intrigante italiano, figlio del diabolico Machiavelli. Jago riesce a convincere Otello del tradimento di Desdemona, perché Otello non conosce bene la vita di Venezia. Quando Jago ricorda ad Otello, che le donne veneziane sono famose per le loro infedeltà, lui accetta facilmente questo stereotipo, tra l'altro anche perché il suo senso d'inferiorità come straniero gli impedisce di mostrare che qualcosa gli sfugge – quindi anche di fare delle domande per verificare le affermazioni di Jago. Alla fine dell'opera, dopo aver ucciso l'innocente Desdemona, Otello, uccidendosi, si presenta come un turco tra i cristiani

Scrivete questo, e dite ancora
che una volta ad Aleppo, quando
un turco prepotente ed inturbantato
bastonava un veneziano e ingiuriava
lo stato, io afferrai alla gola
quel cane circonciso, e lo finii così.

L'opera rivoltava tutte le nostre supposizioni, proprio perché riesce a manipolare i nostri stereotipi e pregiudizi. Quello che Jago fa ad Otello, Shakespeare lo fa agli spettatori.

Un gioco simile basato su presupposti Shakespeare lo usa ne *'Il mercante di Venezia'*, dove l'ordinato mondo cristiano dei protagonisti si scontra con il commercio cinico della vita della Venezia giudea. La commedia si svolge in due località – la stessa Venezia, piena di gente, pericolosa, intraprendente e Belmonte, una villa di campagna, lontana dalla città, abbastanza simile a quelle

che a quell'epoca i veneziani in effetti si fecero costruire nel Veneto. Ma il mondo cristiano di Belmonte appare molto meno semplice di quanto si possa supporre in un primo tempo, ed il mondo commerciale di Venezia straripa di emozioni umane ugualmente molto più complicate di quanto si possa attendere. E' vero, l'opera è chiaramente cristiana; è vero, essa inneggia alla virtù della compassione e la lega direttamente al cristianesimo – ma suggerisce simpatia per gli uomini di ogni tipo, e una comprensione latente, che la virtù umana non è direttamente legata a definiti gruppi di persone o culture. In entrambi i casi, in *'Otello'* e ne *'Il mercante di Venezia'*, la commedia si svolge in due ambienti contrastanti: Shakespeare istintivamente si interessa degli aspri contrasti come elementi di base del teatro, e li trova proprio nella mitologia (per così dire) dell'Italia. Le sue opere si volgono per comparazioni, comparazioni spesso tra i luoghi e le loro caratteristiche.

L'Italia delle commedie è un paese dove i giovani uomini cercano avventure e viaggiano per educarsi e contemporaneamente servire principi stranieri (vedi ad esempio la commedia *'I due gentiluomini di Verona'*). Questi giovani sono uomini ambiziosi, aperti a nuove esperienze. Il paese dove alloggiano spesso è chiamato Italia, ma in effetti si tratta di una situazione mediterranea molto generalizzata: non vi sono profonde differenze tra la corte del Duca di Atene nel *'Sogno di una notte di mezza estate'*, e quella del Duca di Milano ne *'I due gentiluomini di Verona'*, né con quella del re di Navarra in *'Pene d'amor perdute'*, e nemmeno con quella del Duca di Illiria in *'La dodicesima notte'*. In *'Un grande rumore per nulla'*, la relativa corte è quella delle due Sicilie sotto la dominazione spagnola – un bel coacervo di elementi spagnoli ed italiani, così come Navarra quasi oscilla tra Franca e Catalogna. Gli abitanti di questo stereotipo di nazione – chiamiamola Teatro – sono uomini informati sulle novità del mondo, sulle ultime mode. Essi usano spesso modi di dire e volgarità italiani o francesi; conoscono la crescente popolarità della scherma, sono maestri nel rituale dei duelli (un'altra forma di globalizzazione italiana di quel periodo era l'esportazione di insegnanti di scherma, che divennero popolari tra i giovani parigini e londinesi, allontanandone gli indigeni: vedi articolo di Rossi in Marrapodi 1997). A volte essi attestano queste diverse conoscenze delle mode attuali sino all'assurdo; a volte il linguaggio, di cui usano alcuni modi di dire, è un esperanto shakespeariano (come ha fatto notare Levin nel libro di Marrapodi). *"Si fortune me tormente, sperato me contento"*, dice Pistol in un dramma completamente diverso, la seconda parte di *'Enrico IV'*. Forse spagnolo, o italiano o un generico dialetto mediterraneo? Più chiara, se non in vero italiano, è la dichiarazione del pedante insegnante Oloferne in *'Pene d'amor perdute'*: *"Venechia, Venechia, /Che non te vede, non te prechia"*. In *'Tutto è bene quel che finisce bene'* viene addirittura inventata una lingua nel complicato complotto per tendere un'imboscata ad uno dei protagonisti, un grande fanfarone, e fargli credere di essere attaccato dall'esercito nemico: *"throca movousos"*, si grida, *"cargo, cargo... manka revania dulce... oscorbidulchos volivorco"*.

Se l'ambiente italiano solare e mediterraneo presentato sulle tavole spesso spugnose ed umide dei teatri londinesi all'aperto, quasi appare luminoso nelle vivaci e brillanti commedie di Shakespeare degli anni intorno al 1590 – e se Shakespeare stesso partecipò ed ispirò tutta la tradizione delle commedie italiane da allora – quando il nostro drammaturgo torna alle ambientazioni italiane al termine delle sue opere lo fa in maniera un po' diversa. Sussubito

forse non si pensa che *'La tempesta'* è un dramma italiano, ma, anche se il dramma stesso si svolge su un'isola sconosciuta in un luogo sconosciuto da qualche parte in mezzo al mare (gli intellettuali cercano di ancorarlo con le esplorazioni storiche, ma Shakespeare volle proprio non definire l'ambientazione), esso tratta del duca di Milano, esiliato, e di sua figlia e del re di Napoli e di suo figlio. In questa fantastica isola magica, viene rappresentato lo scioglimento di un intrigo politico, grazie al quale il fratello di Prospero, duca di Milano aveva usurpato il ducato ed esiliato il fratello (una scena molto italiana). Quel fratello (di nuovo ci troviamo ai limiti, questa volta tra azione e contemplazione) era un regnante un po' pigro, ma un saggio molto colto, che dal suo esilio riesce a scoprire i segreti della natura ed in tal modo attirare i suoi nemici sull'isola con un naufragio. Nel dramma non visitiamo mai Milano o Napoli, le specificità di quel 'vero' intrigo si trovano sullo sfondo della soluzione miracolosa delle sue conseguenze. Come tutte le opere della maturità, ed in effetti come tutto il genere commediale in generale, l'opera finisce con un'indulgenza, con cui i crimini e i fattacci del passato sono cancellati da una festa di liberà e liberazione, e la restaurazione dell'ordine naturale. In questo caso, la storia di Milano e Napoli è una mera specificità per illustrare il principio più generale della carità umana. Contemporaneamente tuttavia, le sue specificità si rispecchiano nelle manovre politiche in miniatura, che noi vediamo sull'isola nello svolgersi del dramma. L'Italia de *'La tempesta'* non è quella fonte di energia gonfiata ed acrobatica delle commedie giovanili, ma un qualcosa di sobriamente più politico.

Si potrebbe dire lo stesso dell'Italia di *'Il racconto d'inverno'* scritto nello stesso periodo. Questa brillante opera, non abbastanza conosciuta, presenta due ambientazioni: la Boemia e la Sicilia. Ma contrariamente alle nostre supposizioni, la Boemia è un paese solatio, pastorale ma tuttavia povero, dove gli uomini vivono una vita semplice. La Sicilia invece è un territorio più sobrio, più tragico – un paese di grandi costruzioni chiuse dalle forze salvifiche della natura. Lì Leonte, il re di Sicilia, durante una visita dell'amico d'infanzia Polissene, re di Boemia, improvvisamente e senza base alcuna crede, che la regina Siciliana Ermione si sia innamorata di Polissene. Nel successivo scoppio di gelosia e di freddezza dei genitori, il principe ereditario siciliano muore di crepacuore, Ermione sembra morire dopo un processo a suo carico, Polissene torna fuggendo al proprio paese, e la neonata principessa di Sicilia viene abbandonata sulla spiaggia dove la trovano alcuni pastori. A metà dell'opera si salta una generazione completa e, in Boemia, si vede il crescente amore tra il figlio di Polissene e la adesso adolescente principessa siciliana, che si crede una pastorella. Quando alla fine dell'opera, tutti gli uomini si riuniscono nella corte siciliana, dove Leonte già da lungo tempo è pentito della sua condotta catastrofica, Ermione riappare come statua (creata, d'altra parte, secondo le dicerie, dal famoso artista italiano Giulio Romano,) che tuttavia non è statua ma essere vivente - cosicché alla fine ogni cosa torna al suo posto. (L'allusione a Giulio Romano, uno dei fondatori della scuola del manierismo in Italia, è l'unica allusione nell'opera di Shakespeare ad uno specifico artista italiano).

Questo racconto complicato non vi distraiga più che tanto. Qui la cosa importante è semplicemente il fatto, che quell'Italia, quella Sicilia di Shakespeare è sia l'ambientazione della colpa inumana con conseguenze catastrofiche di Leonte sia l'ambientazione dell'incontro e della rappacificazione finale. La Boemia può sembrare un'Inghilterra idealizzata, un

paese di pastori poveri e con ideali elevati, ma l'Italia è il paese neutrale dove i grandi dilemmi morali raggiungono una pausa, una soluzione, dopo le tempeste del peccare e delle emozioni umani. Non un luogo positivo, non uno negativo ma una scena moralistica, che presenta chiaramente e direttamente i dubbi di origine morale della vita quotidiana inglese. L'Italia, quindi, è lo specchio degli inglesi. Se non esistesse, bisognerebbe inventarla; forse proprio questo è quello che è stato fatto...

Naturalmente, la più evidentemente italiana delle opere di Shakespeare è *'Romeo e Giulietta'*. Parlarne a Verona è in un certo senso un'arrogante pretesa (nell'immaginario shakespeariano) di dimensioni italiane. I film di Renato Castellani (1954) e di Franco Zeffirelli (1968) hanno ambientato con certezza, forse con troppo certezza, il dramma in Italia – un luogo caldo, solatio, variopinto, che rievoca le mode pittoriche italiane – e gli abitanti di Verona, già prima, ma ancor di più dopo questi film, si sono saldamente ancorati alla leggenda degli amanti, così che Verona è diventata un luogo di pellegrinaggio letterario, non solo in omaggio a Shakespeare ma anche in omaggio ai due santi e martiri dell'amore (sugli eventuali legami con Verona, vedi Pesci 1999 e Noël k Jeener 1964). La trama di base del dramma Shakespeare l'ha presa in prestito da un lungo poema in stile italiano del poeta inglese Arthur Brooke, ma in Inghilterra circolavano anche altre versioni del racconto. Brooke a sua volta (e forse direttamente Shakespeare) l'aveva mutuato da Matteo Bandello, la cui versione apparve in Italia nel 1554, e Bandello la prese da Luigi da Porto (1530), che per primo chiamò le famiglie in conflitto tra loro Montecchi e Capelletti, gli amanti Romeo e Giulietta, e la città Verona, benché lui non inventò il racconto stesso.

Dunque un bell'esempio di migrazione del racconto dall'Italia in Inghilterra – ma forse sarebbe più utile concepire questa migrazione di favole non come un diffusione unidirezionale ma come un elemento di una rete artistica ed intellettuale, che, nonostante i terremoti della Riforma, tuttavia continuò ad esistere già dal Medioevo, quando gli scambi elitari crearono una cultura occidentale comune. Queste favole avevano a volte una loro ambientazione ben individuata, ma spesso non erano nate in quel posto, ma, fluttuando nell'etere intellettuale, si agganciavano a luoghi specifici, quasi come se il fatto vi fosse accaduto. E' inoltre da notare, che la tendenza a generalizzare le constatazioni di ordine morale da fatti ben specifici era una caratteristica particolare di quel periodo, come hanno dimostrato i grandiosi orizzonti morali di Dante all'apparire del suo genio legato a ben individuati fatti e personalità. Il racconto di Romeo e Giulietta, come altri grandi racconti di amanti trovati e custoditi nell'epoca medievale – Lancillotto e Ginevra, Eloisa e Abelardo, Paolo e Francesca – è un racconto coinvolgente, una favola trasgressiva : Giulietta sfida i suoi genitori con il suo amore, decidendo di sposarsi al di fuori degli accordi dinastici, fingendo intenzionalmente di non comprendere gli scopi contrattuali del matrimonio, cioè la conservazione del patrimonio e degli investimenti nell'ambito delle famiglie generazione dopo generazione (Desdemona fece lo stesso). Al giorno d'oggi difendiamo facilmente Giulietta, poiché il nostro mondo ha già compiutamente accettato il mito medievale di un amore infinito ed inarrestabile, ma i matrimoni combinati erano, almeno tra le famiglie più agiate, ancora la norma all'epoca di Shakespeare e precedentemente. Contro questa ideologia di imprenditori ed investitori si levò un'altra ideologia di poeti: la letteratura presentò un'altra faccia dell'amore,

non più legato alla conservazione delle ricchezze e alla procreazione di eredi degni, ma una forza inarrestabile simile all'amore divino. E' significativo che Dante e Petrarca, che sono stati, potremmo dire, gli inventori di questa accezione dell'amore (benché essi abbiano imparato dai loro predecessori provenzali), hanno usato un linguaggio di adorazione cristiana per descrivere le relazioni d'amore. Se Beatrice è stata essenzialmente la metafora dell'amore divino, già con Laura l'amore divino divenne una metafora dell'amore umano: i due elementi della metafora cambiarono di posizione (se A è simile a B, allora B è simile ad A).

Ma il mito di Orfeo dice che, nonostante la potenza dell'amore, alla fine i poeti sono sconfitti. Il dramma 'Romeo e Giulietta' inizia con un sonetto, la più pura forma di poesia italiana di amore :

Nella bella Verona s'apre la nostra scena,
dove fra due famiglie di pari nobiltà
da un rancore antico s'arriva a una novella lotta,
che fraterne mani sporca di sangue fraterno.
E dalla carne fatale di questi due nemici
nasce una coppia d'amanti sotto cattiva stella,
la cui pietosa vicenda seppellirà, coi loro corpi,
anche l'odio dei genitori.
La paurosa avventura d'un amore mortale,
l'odio continuo dei padri che nulla potè far cessare
se non la morte dei figli, ecco la storia
che per due ore occuperà la scena.
E se ci ascolterete con pazienza, a ciò che qui manca
a nostra fatica si sforzerà di riparare.

Questo sonetto, come prologo, in effetti anticipa tutto il racconto in modo sintetico: segue l'inevitabile agonia della sua tragica conclusione. Shakespeare descrive l'agonia dell'inevitabile tirando costantemente gli spettatori alla direzione della commedia, con la sua promessa di un finale e di una soluzione felici: il suo dramma utilizza la tensione tra modello commediale da una parte e modello tragico dall'altra. Così, il Romeo che incontriamo nel primo atto è un giovane amante del tipo più estroverso – giovane italiano, che quasi gioca con l'amore. Il suo apparire stride con le battaglie un po' sciocche che avvengono sulle caldissime strade veronesi a mezzogiorno, dove i Montecchi e i Capuleti si fiutano reciprocamente come cani. Quando Romeo vede Giulietta per la prima volta, il suo innamoramento improvviso e totale di nuovo viene descritto con un sonetto: i due amanti con il lo scambio di frasi costruiscono un sonetto. L'amore mette subito Romeo e Giulietta su un altro livello, al di sopra delle dispute senza costrutto delle due famiglie – ma l'insistenza di Romeo di restare al di fuori della battaglia causa la morte del suo amico Mercuzio, ucciso dalla spada di Romeo, che tentava di fermare il duello. Il racconto è noto, e non è necessario dire tutti i dettagli, ma il risultato finale mostra contemporaneamente la potenza superiore dell'amore ed i limiti terrestri ben delineati della virtù borghese. Il dramma quasi appare nel sonetto iniziale, come in uno di quei libri per l'infanzia i cui disegni saltano in avanti dalle pagine quando li si apre. Anche gli ultimi sei versi del dramma hanno la forma di un sonetto – la parte finale di un sonetto. Così, dunque, tutto il racconto quasi si riavvolge nei versi di sonetti, pronto per un nuovo lettore, che, interpretando soltanto quattordici versi, può creare a se stesso un universo d'amore. La

decisione dei genitori alla fine del dramma di cessare le lotte tra le due famiglie e di far erigere delle statue ai due amanti simboleggia perfettamente la funzione dell'arte: l'arte prende e contemporaneamente congela l'esperienza umana, idealizzandola ma anche sopprimendola. Forse degli uomini verranno in futuro a vedere le statue auree create dai Montecchi e dai Capuleti, ma si tratterà soltanto di statue – perfino simili probabilmente alle statue funerarie sulle tombe. Soltanto l'interazione complicata tra l'arte universale e la specificità umana può far rivivere gli uomini e dar loro nuova ispirazione. Questa interazione la si può vedere quotidianamente nelle strade turistiche di Verona o nelle gallerie degli Uffizi, dove i pellegrini vengono per espiare i propri peccati e per prendere ispirazione.

Sino ad oggi, *'Romeo e Giulietta'* è sfuggito dalle mani dei traduttori in Esperanto. Shakespeare non è stato trattato male dai traduttori esperantisti. Zamenhof già tre-quattro anni dopo la pubblicazione del suo progetto linguistico tradusse l' *'Amleto'*, tra l'altro non per rendere omaggio alla Danimarca o a Shakespeare, ma per proporre in Esperanto uno dei miti basilari della comunità intellettuale europea: lui fece, nel 1890, quello che gli uomini avevano voluto fare anche nel medioevo, creando e ricreando i propri comuni miti europei. Kalocsay tradusse tre drammi, il monumentale *'Re Lear'*, il brillante *'Sogno di una notte di mezza estate'* e *'La tempesta'*. Rossetti tradusse l' *'Otello'*. Auld tradusse *'La dodicesima notte'* e *'La commedia degli errori'*. Francis tradusse *'Riccardo III'*. Esistono inoltre molte altre traduzioni accettabili (e alcune fatte veramente male).

Siamo quindi felici, di poter godere l'opera shakespeariana anche nella nostra lingua esperanto – benché resti ancora molto da tradurre. In generale, le traduzioni in esperanto (a differenza di quelle in altre lingue) sono particolarmente buone – per tre motivi: la tradizione della poesia giambica in esperanto, rafforzata soprattutto da Kalocsay; il fatto che i traduttori spesso (sebbene non sempre) traducano dalla propria lingua in esperanto; e la basilare flessibilità dell'esperanto, che si adatta bene al ruolo di lingua per traduzioni. Ci si deve solo rammaricare, che la maggior parte di questi drammi tradotti non raggiungano la presentazione teatrale. *'Amleto'* di Zamenhof è stato rappresentato alcune volte, tra cui notevole quella di Anversa nel 1928; *'Come vi piace'* è stata rappresentata al Congresso universale di Washington nel 1910; *'La commedia degli errori'* a Sofia nel 1963, e, ultimamente, evoluzione veramente interessante, gli esperantisti vietnamiti hanno proposto brani dal *'Re Lear'* nella traduzione di Kalocsay. Nel mondo esperantista bisognerebbe prestare maggiore attenzione all'arte del teatro.

E come mai esistono solo alcune parti di *'Romeo e Giulietta'* tradotte da Rossetti, pubblicate nella *'Antologia inglese'*? Posso parlarvi della mia personale esperienza. La mia traduzione di Enrico V attende di essere pubblicata dall'UEA (probabilmente entro la fine dell'anno), ed io ho anche ultimato la traduzione de *'Il racconto d'inverno'*. Volendo affrontare, dopo questa esperienza, *'Romeo e Giulietta'*, mi sono trovato in una ricchezza poetica così complicata e maestosa, che procedo nella traduzione con una lentezza da lumaca e mi trovo continuamente ad affrontare nuovi ostacoli. Quel dramma di Shakespeare è stato scritto nel suo periodo più 'poetico', a metà degli anni 1590, quando aveva anche scritto *'Sogno di una notte di mezza estate'* e *'Riccardo II'*.

Denso di versi in rima e di concise metafore, è molto difficile da tradurre persino in esperanto. Forse questo dramma, così essenzialmente shakesperiano, ma anche, in un certo senso italiano (in effetti gli italiani se ne sono appropriati), fugge continuamente da tutte le mani, non solo da quelle dei traduttori, restando nell'etere grazie ad ali angeliche, testimonianza delle possibilità e dei limiti dello spirito umano?