

saggistica:
studi inglesi

SHAKESPEARE

di VIOLA PAPETTI

Dalla esuberante fioritura nel dopoguerra, l'anglistica italiana si è dedicata a Shakespeare con passione. Tutto Shakespeare doveva essere divorato da folle di lettori che nel ventennio si erano nutrite a sazietà del *Giulio Cesare* (chi il preferito tra Cesare Bruto Antonio?). Il Maestro (alias Praz) ci diede la prima raccolta italiana di tutto Shakespeare fatta da traduttori vari, ormai dimenticata. Ma era stata innestata la gara tra i suoi discepoli, Baldini, Melchiori, Lombardo, D'Agostino che pubblicarono il loro Shakespeare presso grandi editori. Oggi il movimento è al contrario: si vuole entrare nella grande officina shakespeariana che elabora edizioni filologicamente aggiornate, scopre altre misure critiche, difetti vecchi e glorie nuove, e celebra un rito annuale a Stratford con studiosi che arrivano da ogni parte del globo. Il Bardo è ormai poeta mondiale che arricchisce teatri e accademie, ossessiona studenti, promuove - lui che fece solo studi da liceale - brillanti carriere di specialisti, fastosi convegni, romanzesche fantasie di editori.

Il gruppo di anglisti di Roma Tre - che negli anni sessanta-settanta era stato promosso da Baldini, Melchiori, Gentili, d'Amico - ha riavviato lo specifico contributo italiano sui drammi romani o classici (*Giulio Cesare, Antonio e Cleopatra, Coriolano*), aggiungendo quelli a lungo dimenticati, *Titus Andronicus* e *Cymbeline*, sotto l'intelligente guida di Maria Del Sapio Garbero: *Rome in Shakespeare's World*, da lei curato (Edizioni di Storia e Letteratura, pp. 289, € 35,00), coadiuvata da studiosi illustri italiani e stranieri. Un loro precedente ricco contributo, *Identity, Otherness and Empire in Shakespeare's Rome* del 2009, sempre a cura di Del Sapio, ha affinato e completato il giudizio che nel 2000 Sergio Perosa aveva dato sui tre drammi romani: «Parte del fascio con cui si presenta il mondo romano sta proprio nella sua violenta attualizzazione, nelle luci come stralunate che assume, nel suo carattere più di fiaba vissuta che di realtà storica; ma esso va anche legato a quello di un periodo che comin-



Una rivisitazione del *Titus Andronicus* di Shakespeare: *Anatomie Titus: Fall of Rome* di Heiner Müller, regia di Wilke Weermann, 2016, foto Janine Kuehn

Non solo Giulio Cesare, Antonio e Cleopatra, Coriolano, ma anche Titus Andronicus e Cymbeline: Rome in Shakespeare's World, un volume a più voci curato da Maria Del Sapio per Storia e Letteratura

Storia come sfida: il fascino violento dei drammi romani

ciava a vedere la Storia come sfida e problema perché esso stesso era intriso e costruito di sfide e problemi». Erano relegati in una nota a piè di pagina il *Titus* e *Cymbeline*, considerati opere minori. Ma già nel 1978 Giorgio Melchiori, sempre molto at-

tento alle mode accademiche, aveva anticipato nel V volume del «Meridiano» dal lui curato l'inserimento del *Titus*. E lo giustificava in considerazione del successo a suo tempo ottenuto per lo smaccato gusto popolare, l'eccezionale vitalità drammati-

ca, il sapore grottesco. Al *Titus* è riconosciuto il carattere arcaizzante, ancor oggi alla base del teatro dell'assurdo e della crudeltà. Frammenti di drammaturchi minori quali Peele e Lyly, «precipitati in una Chicago elisabettiana-bizantina» annotò il giovane Manganelli.

La secolare storia della grandezza e decadenza di Roma ha lasciato una ricca testimonianza di grandiose rovine e straordinarie storie di trionfi e crolli, vittorie e sconfitte, ideologie e sistemi che si susseguirono e si cancellarono a vicenda. Non tanto l'idea mentale di Roma proposta da Freud, e poi da lui stesso corretta, fu rappresentata sulla scena elisabettiana, quanto la più duttile e plasmabile materia del mito di Roma (monarchica, repubblicana, imperiale). Il teatro di Seneca era presente su quella scena; Plutarco e Ovi-

dio riecheggiavano nell'inglese demotico di Shakespeare splendidamente evocativo. I suoi strumenti erano quei personaggi più grandi della vita, Coriolano, Cesare, Bruto, Antonio, violentemente proiettati verso il pubblico però aureolati di quell'altrove da cui provenivano. La toga insanguinata di Cesare - come le *dissecta membra* della Roma antica - riportano il presente della scena a quel presente angosciante della grande Storia che non si esaurisce mai. I drammi romani scolpiscono in ordinata sequenza la parabola tragica del potere che si consuma mentre trionfa - questo il monito, l'aggancio con il protervo pubblico londinese.

Cymbeline assicurava che il mito di Roma era risorto, l'aquila imperiale in volo nel fulgore della gloria annunciava la *translatio imperii* sul suolo britannico, e di conseguenza sul nuovo mondo oltre l'Atlantico. «Roma per Shakespeare (e i suoi contemporanei) - conclude Del Sapio - offriva uno spazio per meditare su problemi importanti come il tempo, la memoria, le radici, la rovina, i miti di fondazione, le forme di governo, le relazioni tra la città e l'io, la tragica dimensione della storia e delle azioni e ed emozioni umane». I successivi neoclassicismi fissarono l'immagine icastica dello stato di diritto nei tanti Campidogli disseminati in Europa e in America. Oggi i drammi romani tornano a interrogarci con vigorosa eloquenza. Shakespeare aveva fatto bene la sua parte.

Il mito di Roma che mentre trionfa si consuma: questo seduceva la Londra elisabettiana

GIUSEPPE GIOACHINO BELLI, «I SONETTI», EINAUDI

Una «Wunderkammer» rovesciata e vocale

RAFFAELE MANICA DA PAGINA 5

me un'enciclopedia delle cose romane ai tempi del poeta, un vivido e appassionante percorso brulicante di richiami: e il gigantesco poema costituito da sonetti, nel quale si entra da ogni parte, diventa un impressionante prosimetro, una città in vita nella quale viaggiare senza sosta. Il lettore non pago troverà, in un'appendice filologica, l'apparato delle varianti d'autore, i sonetti incompiuti, e le poesie romanesche in altro metro. L'indice dei titoli richiama per ogni sonetto la disposizione che aveva nelle precedenti edizioni di riferimento di Vigolo e di Vighi (probabilmente la mole dell'opera non ha invece consentito né un incipitario né un indice dei nomi e delle cose notevoli, che anche per Vigolo apparve dalla terza edizione).

La domanda, come sempre, è: chi parla nei sonetti di Belli? Di chi sono quelle parole che vorrebbero presentarsi come fermate su nastro magnetico direttamente dalla bocca dei plebei e soltanto scandite in endecasillabi dal poeta? Ne consegue, ed è già un tentativo di soluzione, la constatazione che la grandezza di quella poesia, la sua forza, dipende molto dalle mani in cui va a finire, sciogliendo ambiguità e oscillazioni ideologiche e stilistiche in vario modo. Così, oltre che il Belli osceno confinato al «Sesto» in un protratto momento di pruderie che non te-

neva conto come il motto del libro sarebbe dovuto essere il rifacimento di *lasciva est nobis pagina, vita proba*, ovvero «Scastagnamo ar parlà, ma aramo dritto», abbiamo avuto l'equivoco di un Belli reazionario contrapposto a un Porta progressista, che - per esempio nello schema di Sapegno - portò a una quasi liquidazione del Belli, confuso con i suoi personaggi e assorbito nel contesto della Roma di Gregorio XVI («A papa Grigorio je volevo bbene perché me dava er gusto del potenne di male» è scritto in un appunto) tanto quanto Porta era visto soltanto con lo sfondo dell'Illuminismo lombardo (del poeta meneghino, il poeta romano fu notoriamente grande ammiratore, costringendosi a grave esborso per acquistarne le rime); e abbiamo avuto un Belli progressista, contro tutto e tutte e anche un po' contro l'evidenza, a partire dall'interpretazione friabile di un concetto letterario difficilmente definibile nella modernità, il realismo, che non è quasi mai coincidente col progressismo, ed è notoriamente, da Auerbach in poi, un fatto di registri linguistici e stilistici. Una volta percepita la grandezza di questa poesia, la domanda appare con tutta evidenza mal posta.

La realtà di Belli è molte cose, così come il suo popolo, la plebe di Roma. E di ciò il poeta ebbe piena consapevolezza: la varietà del «Commedione» (come si intitolava la storica antologia approntata da Antonio Baldini, 1944) o della «commedia romana e celeste», per evocare

un titolo innovativo nella bibliografia belliana ('69), di Giuseppe Paolo Samonà, crea un vero e proprio sistema di mondi che si sfiorano, interferiscono, meditano, rappresentano; e il coro delle migliaia di voci è sì il coro dei dannati della terra, ma regolarmente messo a vista dallo sfregio, dall'invettiva, dal comico, dal sarcasmo, dall'ironia e da un'impassibile serietà.

A proposito di *Un ber gusto romano*, sonetto dedicato allo sfregiare i muri da parte di adulti con dentro sonnecciani ma pronto a svegliarsi un antico monello, ha giustamente osservato Gibellini che «gli stessi esempi di segni tracciati a carbone o graffiati col sasso sembrano riassumere il ventaglio complesso dei sonetti: cumuli pazienti di tessere per il gran mosaico della plebe di Roma (cifre), bozzetti e ritratti (pupazzi), giochi ambigui di senso e raffinate architetture formali (nodi di Gordio, nodi di Salomone), accensioni fantastiche (numeri e previsioni del lotto), irriverenza di suoni e di cose (parole e disegni osceni), ma anche la satira incisiva, tracciata col bastone del castigo, col sasso della selciata, col chiodo della tenacia».

Una *Wunderkammer* rovesciata e vocale, prima per l'orecchio e poi per la vista e poi per gli altri sensi: nei *Sonetti* tutto il malumore e tutta la maldicenza del mondo sono riversati in comico atrabiliare. La *noirceur* di Belli presume di tenere a distanza la plebe, di scrutarla come un paesaggio di insetti, ma l'entomologo invischiato - che voglia o no - si trova a essere parte in causa. Chi parla nei sonetti di Belli è la plebe di Roma, ma chi parli davvero resta un mistero pieno di meraviglie, uno stupore nuovo a ogni rilettura.