

 Ottobre
Manzoniano

Cormano 
COMUNE DEL NORD MILANO



Atti del Convegno
Cormano, 22 Ottobre 2016

INDICE

- Tatiana Cocca
Sindaco del Comune di Cormano
Saluto pag. 1
- Pasquale Riitano
Presidente del Comitato Scientifico e Coordinatore del Convegno
Presentazione pag. 2
- Alessandra Vicentini
Università degli Studi dell'Insubria di Varese
Lingua e cultura inglese nell'Italia dell'Ottocento pag. 3
- Gianmarco Gaspari
Università dell'Insubria di Varese
L'Italia di Shakespeare pag. 9
- Pierantonio Frare
Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano
Shakespeare nei Promessi Sposi pag. 24
- Fabio Danelon
Università degli Studi di Verona
Renzo e Lucia, Romeo e Giulietta pag. 32
- Maria Francesca Piredda
Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano
Dalla carta allo schermo: Manzoni e Shakespeare al cinema pag. 40

Tatiana Cocca
Sindaco di Cormano

Benvenuti al convegno. Io ringrazio innanzitutto i relatori seduti a questo tavolo. Grazie alle classi dei licei Beccaria, Casiraghi, Gadda e Omero presenti al convegno di questa mattina e grazie anche alle altre persone che sono venute spontaneamente a seguire i lavori.

Il convegno è ormai una tradizione consolidata che chiude gli eventi organizzati dal Comitato Scientifico all'interno della rassegna culturale dell'Ottobre Manzoniano. Siamo giunti alla dodicesima edizione ed è una rassegna che cresce anno dopo anno, nata un po' come scommessa, ma con degli obiettivi chiari: doveva dare un'identità forte a Cormano all'interno del Nord Milano e doveva creare un senso di appartenenza ai Cormanesi, che grazie a questa rassegna si sono avvicinati, hanno scoperto o riscoperto la figura di Manzoni che amava trascorrere le sue giornate nella villa di Brusuglio, a poca distanza da questo luogo. Penso, e la straordinaria partecipazione di pubblico lo conferma, che in questi anni gli obiettivi siano stati raggiunti. Anche il Comune di Milano - lo dico con un pizzico d'orgoglio e dopo tanta attesa e lavoro - ha mostrato interesse nei confronti della nostra rassegna e a Cormano, come già avvenuto a Milano, approderà domani la maratona manzoniana: siete tutti invitati alle 15,30, in occasione della Festa di Brusuglio, che chiuderà la rassegna di quest'anno e dove alcuni Cormanesi leggeranno brani tratti dai Promessi Sposi sul sagrato della chiesetta dove Manzoni si raccoglieva in preghiera durante i suoi soggiorni brusugliesi.

Ora veniamo al titolo di questo convegno e della rassegna: "Manzoni e Shakespeare. Storie d'amore e di potere". Titolo affascinante e accattivante, che è riuscito a suscitare tanto entusiasmo e curiosità, titolo che ha permesso di organizzare decine di eventi in un breve lasso di tempo declinando opere e personaggi nati dalla penna dei due scrittori sotto diverse forme d'arte.

La forza dell'Ottobre Manzoniano è racchiusa però nel motore che lo anima. In fase di programmazione e di preparazione del programma le varie anime che compongono la nostra comunità vengono coinvolte in modo attivo. Con la sapiente cabina di regia del Comitato Scientifico al quale vanno i miei più sentiti ringraziamenti, associazioni e istituzioni e tutti lavorano all'unisono per l'ottima riuscita della manifestazione. In questo modo siamo tutti protagonisti e riusciamo a fruire di spazi pubblici e privati che diventano dei veri e propri centri di diffusione di cultura. Un sincero e sentito ringraziamento a chi all'interno della macchina comunale lavora con generosità ed entusiasmo prima e durante la rassegna: il personale dell'Ufficio Cultura e di altri Servizi che entrano in contatto con la manifestazione e il personale delle Biblioteche.

Concludo dicendo che l'Ottobre Manzoniano è la rassegna più importante all'interno dell'attuazione delle politiche culturali cormanesi, ma non è l'unica. Con sforzi certe volte veramente immani, durante l'anno proponiamo in continuazione rassegne, eventi, momenti di incontro e di riflessione, perché solo continuando ad investire nelle politiche culturali possiamo diffondere la cultura della conoscenza, dell'integrazione, della socializzazione. La cultura, per noi che rappresentiamo la città come Amministratori, è fondamentale per una reale convivenza civile e per il benessere di tutti. Quindi l'impegno è quello di proseguire, poiché investire in eventi come questo vuol dire progettare e pensare al futuro e il futuro siete voi, ragazzi e ragazze che oggi seguirete i lavori di questo convegno. Non mi resta che augurarvi buon lavoro e un arrivederci alla tredicesima edizione dell'Ottobre Manzoniano.

Pasquale Riitano

Presidente e coordinatore

Ringrazio il Sindaco per le parole che ha voluto dedicare al lavoro svolto dal Comitato Scientifico e da tutta la macchina comunale che ha presieduto all'organizzazione di questo Ottobre Manzoniano. Siamo giunti alla XII edizione della manifestazione e vorrei spendere qualche parola per spiegare le ragioni per cui abbiamo scelto il tema di quest'anno. Ormai è dal lontano 2005 che organizziamo l'Ottobre Manzoniano ed è dall'anno 2006 che vi inseriamo un convegno come quello di oggi. I temi che abbiamo affrontato ed esaminato nel corso delle varie edizioni sono numerosissimi: dall'economia alla botanica, dalla famiglia del Manzoni alla giustizia, non sto ad elencarli tutti. Quest'anno abbiamo colto l'occasione della ricorrenza del quattrocentesimo anniversario della morte di Shakespeare, per individuare un tema che sicuramente incontra l'interesse e la curiosità di cittadini, studenti e di ogni categoria di persone: "Shakespeare e Manzoni". Le ragioni di questo accostamento sono sparse nell'opera dei Promessi sposi perché Manzoni era un grande ammiratore di Shakespeare e nel corso delle relazioni questo legame emergerà e verrà approfondito. Abbiamo anche inteso dare un sottotitolo, che è "Storie d'amore e di potere" e la rassegna ha ruotato intorno a questi tre termini: storie, potere, amore. Per qualcuno che abbia i capelli bianchi, queste parole potrebbero anche riecheggiare il titolo di un film di Lina Wertmuller che è "Storia d'amore e d'anarchia" e a ben vedere anche l'anarchia ha in qualche modo a che fare con il potere, come assenza o contestazione del potere stesso. Nel corso di questo Ottobre Manzoniano si è parlato soprattutto di amore, ma anche il tema delle storie è un aspetto importante perché la storia e le storie sono in fondo la tecnica con la quale raccontare e trasmettere la conoscenza, raccontare gli eventi e quindi anche influire sulla società e sui suoi sviluppi.

Termino qui la mia presentazione e ora cedo la parola ai relatori, che sono: la Professoressa Alessandra Vicentini dell'Università degli Studi dell'Insubria Varese, che ci parlerà della lingua e della cultura inglese nell'Italia dell'Ottocento, il Professor Gianmarco Gaspari, anche lui dell'Università degli Studi dell'Insubria Varese dove che insegna Letteratura, che fa parte del Comitato Scientifico sin dalle origini e ci parlerà dell'Italia di Shakespeare, perché c'è molta Italia, come tutti ben sapete, nelle opere di Shakespeare. Poi c'è il professor Pierantonio Frare che andrà a rintracciare i link tra Manzoni e Shakespeare che sono disseminati all'interno dell'opera di Manzoni. Dopo un breve coffee break proseguiremo con la premiazione del concorso TwittaManzoni e poi il professor Fabio Danelon dell'Università degli Studi di Verona ci parlerà di Renzo e Lucia e di Romeo e Giulietta. E infine non poteva mancare un intervento su Manzoni e Shakespeare al cinema, che sarà tenuto dalla Professoressa Maria Francesca Piredda dell'Università Cattolica di Milano: i due autori infatti sembrano fatti apposta per essere trasposti in questa modalità di arte che è il cinema, oltre che in teatro.

LINGUA E CULTURA INGLESE NELL'ITALIA DELL'OTTOCENTO

Alessandra Vicentini

Università degli Studi dell'Insubria di Varese

In un convegno dedicato a Manzoni e a Shakespeare, e quindi alle influenze che Manzoni ha subito dal Bardo e ai contributi che lo stesso Manzoni ha portato, nel corso della storia, alle opere di poeti e scrittori inglesi, il mio intervento come specialista di lingua inglese intende fornire uno scenario entro cui inquadrare le relazioni anglo-italiane, ossia i rapporti tra l'Inghilterra e l'Italia e le reciproche influenze culturali, politiche e sociali.



La storia di queste relazioni è una storia molto lunga; intendo illustrarla brevemente concentrandomi più in specifico sull'Ottocento e, poi, su Shakespeare e Manzoni. Una delle figure cardini nell'ambito di tali relazioni è John Florio, umanista, grande lessicografo, traduttore e insegnante di italiano presso la corte di Elisabetta I. Egli visse e operò nel momento di massimo studio della lingua italiana in Inghilterra. Infatti nel Cinquecento l'italiano rappresentava la porta per accedere a un modello culturale raffinato e cortese a cui uniformarsi, un modello che mirava a realizzare quello che era l'uomo rinascimentale.

(John Florio, 1553 – 1625)

La relazione fra inglese e italiano nel periodo in cui visse Florio può essere ben esemplificata da un passaggio estratto da una delle sue opere, in cui due italiani parlano proprio della lingua inglese.

Come avete fatto a imparare a parlar inglese così presto?

Io ho imparato inglese leggendo.

Si può imparare una lingua leggendo così presto?

Signor sì, che si può imparare.

Certo io non lo avrei pensato. Che vi pare di questa lingua inglese? Ditemi, di grazia.

È una lingua che vi farà bene in Inghilterra, ma passato Dover, la non val niente.

Dunque non è praticata fori in altri Paesi?

Signor no, con chi volete che parlino?

Con i mercanti inglesi.

I mercanti inglesi, quando sono fuori d'Inghilterra, non gli piace a loro medesimi e non la parlano.

Ma che vi pare della lingua? È ella gallante e gentile, o pur al contrario?

Certo se mi volete credere a me, la non mi piace, perché è una lingua confusa, rapezata da molte altre lingue: lei piglia molte parole dal Latino, et Franzese et più dal Italiano et assai più dal Tedesco, et anche se ne piglia dal Greco, et dal Britanno, tanto che se si rendesse a ogni lingua le sue parole, poche ne resterebbono per gli Inglesi, et pure ogni giorno ne gli aggiunge.

(John Florio, *His firste fruites*, Londra 1578)

Il dialogo sottolinea quanto la lingua e la cultura italiana fossero predominanti su quella inglese: passato Dover, cioè il Canale della Manica, l'inglese non viene parlato, né compreso da nessuno nel Cinquecento. Naturalmente la posizione di Florio non è così imparziale, poiché aveva interesse che la situazione rimanesse tale.

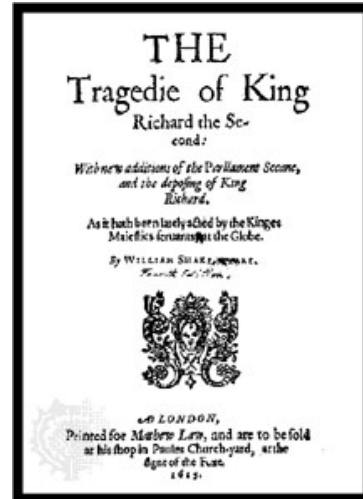
L'ascendente della lingua e della cultura italiana su quella inglese è destinato a diminuire nel corso dei secoli già dal Seicento, quando si verifica una inversione di tendenza nei rapporti anglo-italiani: l'Inghilterra protestante comincia a guardare l'Italia come la terra del cattolicesimo, del papismo, del machiavellismo, della corruzione. È un modello che l'Inghilterra rigetta e quindi essa inizia a orbitare sempre di più intorno alla Francia e a divenire fondamentale per l'equilibrio nei rapporti politici ed economici europei.

Questa posizione di rifiuto dell'italiano e della cultura italiana viene anche descritta dallo stesso Shakespeare nel Riccardo II, da cui ho tratto questa citazione:

“Report of fashions in proud Italy,
Whose manners still our tardy-apish nation
Limps after in base imitation”

“O l’ultime notizie delle mode
Venute in voga nell’altera Italia,
A cui maniera segue scimmiottando
Con passo zoppo e in vile imitazione,
Questo nostro retrogrado paese”

(William Shakespeare, *Richard II*, II.i.21-23,
trad. G. Raponi)



Dall’esempio si evince un patriottismo, uno sciovinismo che Shakespeare dissemina in parte nella sua opera. Si tratta di una rivendicazione del ruolo degli inglesi e dell’Inghilterra che diventa importantissima nel Settecento, per cui si parla di “Anglomania”, ossia una diffusa ammirazione per tutto ciò che è inglese, per la cultura, per la letteratura, per una società democratica che ha conosciuto un grande sviluppo economico e culturale. I contatti tra l’Italia e l’Inghilterra diventano sempre più frequenti, ed è l’Italia che fa riferimento all’Inghilterra adesso.

In che modo avvengono questi contatti? Soprattutto tramite viaggi e soggiorni di eruditi in Inghilterra, in primis quelli di Giuseppe Baretti e Alessandro Verri. Baretti si stabilisce in Inghilterra fino alla morte. Egli rappresenta l’intellettuale che incarna questo cambiamento degli equilibri nel rapporto fra Inghilterra e Italia, che si sposta sempre più verso la prima. Grazie alle traduzioni in francese da testi originali inglesi, gli intellettuali italiani possono usufruire di testi inglesi, anche delle opere shakespeariane e di altri autori, con risultati non proprio eccellenti, ma che certamente rappresentano un tentativo di mediazione culturale tra i due paesi.

Una prima traduzione di Shakespeare risale al 1765, ad opera di Valentini che traduce il *Giulio Cesare*; l’autore confessa di non conoscere l’inglese e di essersi fatto raccontare la trama mentre era in viaggio con un cavaliere a Siena. Vi è poi una traduzione anonima di *Giulietta e Romeo* e quelle dell’*Amleto* e dell’*Otello* di Alessandro Verri; opere inglesi – di Richardson, Sterne, Buckingham – iniziano a circolare nelle principali città italiane, soprattutto nelle città portuali, attive per i traffici commerciali e l’importazione di beni e merci. Un elemento che viene spesso trascurato, inoltre, è quello della presenza di grammatiche di inglese rivolte agli italiani che desideravano apprendere la lingua inglese: la prima in assoluto viene pubblicata nel 1701 a Livorno da un certo Arrigo Pleunus, maestro di lingue. All’inizio gli italiani imparavano l’inglese per avvicinarsi alla cultura e letteratura di un paese che ammiravano molto, ma vi era anche un motivo più pratico, di natura commerciale: era necessario conoscere l’inglese per gestire trattative commerciali con i mercanti inglesi che si erano stabiliti a Livorno e Siena. Dalle prefazioni di tali grammatiche emergono dei dati fondamentali al riguardo. Per esempio, nel seguente passaggio Baretti dice, rivolgendosi agli italiani:

Voi dunque che ve la godete per quelle benedette spiagge in Italia, studiate un po’ quel linguaggio degli Inglesi e siate certi, senza che io vi dica di più, che dai libri loro apprenderete cose che non vi possono essere insegnate da libri greci e da libri latini e molto meno dai libri francesi.

(Baretti 1760: Prefazione)

L’esempio evidenzia di nuovo l’importanza che viene riservata alla lingua e alla cultura inglese. E ancora, nella seguente citazione, un altro autore di grammatiche, Padre Barker, un carmelitano,

nativo inglese trapiantato a Siena, che compila una grammatica di inglese per italiani nel 1766, dice degli inglesi:

Questi è un popolo numerosissimo. [...] un popolo commerciante, che solca animoso colle sue navi i mari tutti, rendendo quasi comunicanti fra loro i lidi più remoti, un popolo ricco e possente che ha moltissima influenza negli affari d'Europa e nel sistema generale de' regni [...].

(Barker 1766: xii-xiii)

E ancora:

Inoltre questi isolani son di presente, e furon anche ne' secoli scorsi rinomati per la eccellente forma del loro Governo, per le loro severe virtù [...]; Chiari e famosi eglino sono per la profondità nelle Scienze, per la coltura di tutta la erudizione, per la eccellenza delle Arti [...]. Ed in fatti quant'Opere eccellenti e quante utili invenzioni son venute alla luce in varj tempi entro quell'isola fortunata? Basta rammentare i nomi di Bacone, di Newton, e di Locke [...], Milton, Shakespeare, Dryden, Addison, Popo, Chambers, Johnson, Warburton.

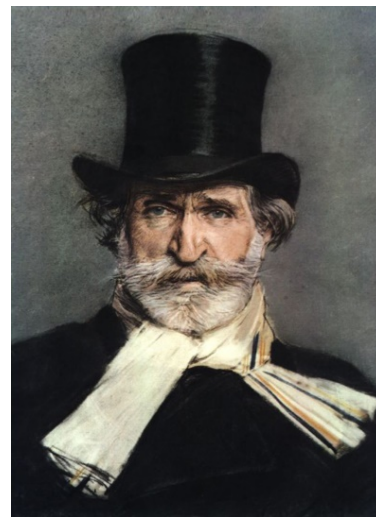
(Barker 1766: xiii-xv)

Barker menziona delle opere che si possono leggere imparando l'inglese e quindi promuove, in tal modo, il suo testo, facendo intendere al lettore che chi lo acquisterà potrà avvicinarsi anche alla cultura inglese, tanto ammirata in Italia.

Spostandoci sull'Ottocento, si può dire che l'influsso inglese continua a essere presente, ma in maniera diversa. L'Italia è sotto la dominazione austriaca, quindi in una condizione politica e sociale differente rispetto a quella inglese, e questo fa sì che l'Inghilterra sia percepita come un faro e venga sempre più apprezzata: le istituzioni inglesi così aperte e progressiste diventano un punto di riferimento importante, da lodare e imitare, per tutti gli intellettuali italiani. I viaggiatori in questo secolo hanno degli altri scopi rispetto, ad esempio, a Baretti e Verri nel Settecento: i viaggiatori italiani in Inghilterra sono degli esuli, dei rifugiati politici come Foscolo e Mazzini. Lo stesso Foscolo, che poi morirà a Londra, fra i vari autori a cui si ispirò, si concentrò su due autori inglesi, Thomas Gray ed Edward Young, espressioni di una poesia sepolcrale che lo influenzò fin dall'inizio, oltre naturalmente a Shakespeare.



Ugo Foscolo



Giuseppe Verdi

Ma anche Manzoni e Verdi sono fondamentali per questo rapporto che si instaura tra Italia e Inghilterra. Manzoni viene influenzato da Shakespeare, ma anche da Walter Scott, Defoe, Richardson, Sterne, Fielding, e da molti altri autori inglesi; egli stesso poi ispirerà poeti e scrittori inglesi e americani, tra cui Mary Shelly, autrice di *Frankenstein*, e l'americano Poe, che fece riferimento ai *Promessi Sposi* per le sue opere. Verdi stesso è una figura fondamentale: egli infatti

compose, ispirandosi a Shakespeare, i tre capolavori di *Macbeth*, *Otello* e *Falstaff* e, ispirandosi a Byron, *I due Foscari* e *Il corsaro*. Per quanto riguarda la ricezione di Shakespeare, Berchet afferma che:

Omero, Shakespeare, Schiller sono italiani di patria tanto quanto Dante, l'Ariosto e l'Alfieri.

(Giovanni Berchet, *Lettera Semiseria*, 1816)

Questa asserzione lascia intendere quanto influsso eserciterà Shakespeare sulla cultura italiana, e non solo. A tal proposito, occorre dire che il Romanticismo risvegliò in Italia l'interesse per la letteratura del Nord Europa, in particolare per lo stesso Shakespeare, che divenne il maestro e l'autore di riferimento per numerosi intellettuali italiani; egli fu di fatto un'autorità, a cui si ricorse per difendere il Romanticismo e anche per polemizzare nei confronti della tragedia classica. Manzoni, in particolare, non conosceva l'inglese, però ha potuto usufruire dell'opera di Shakespeare tramite la traduzione francese di Letourner e altre opere di Madame De Staël e di Schlegel.

Per quanto riguarda l'apprendimento della lingua inglese, attraverso cui si veicola anche il modello culturale inglese, in questo secolo le grammatiche e i dizionari pubblicati sono numerosi: in particolare, moltissime sono le riedizioni e ristampe della grammatica del Baretta. L'ultima edizione londinese risale al 1873, a testimoniare un successo davvero notevole. La legge Casati del 1859 rende obbligatorio l'insegnamento della lingua inglese negli istituti scolastici superiori, fatto che ne sancisce ufficialmente l'importanza e la necessità.

Per quanto riguarda le traduzioni, nell'Ottocento vengono tradotti ancora una volta i principali autori inglesi: Byron viene tradotto da Giuseppe Nicolini; Walter Scott dà il via alla composizione di commedie ma anche melodrammi come *La dama del Lago* di Rossini e la *Lucia di Lammermoor* di Donizetti; vengono tradotte opere saggistiche di Hume, Darwin, e altri.

Per quanto riguarda la stampa periodica, anche in questo caso emerge un grande condizionamento della cultura inglese su quella italiana. Il modello a cui ci si ispirava era nato in Inghilterra già nel Settecento con lo *Spectator* e il *Gentleman's Magazine*, e l'esperienza del *Conciliatore* – pubblicato tra il 1818 e il 1819 e poi chiuso dagli austriaci – dimostra come le recensioni di testi anglosassoni superino ormai quelle francesi: in particolare, vengono trattate questioni pedagogiche, relazioni di viaggi in Scozia e in Inghilterra, viaggi in terre esotiche che fanno parte del costituendo Impero britannico, e negli Stati Uniti; si parla di traduzioni byroniane e di opere teatrali, di polemiche sull'opportunità di introdurre l'illuminazione a gas in Italia, già disponibile in Inghilterra (Pellico aveva tradotto un testo in merito a questa questione). Di seguito riporto una citazione tratta dal primo numero del *Conciliatore*, pubblicato il 3 settembre del 1818, che è una presentazione programmatica degli scopi del periodico:

Spera in tal guisa il *Conciliatore* di destare più comunemente l'utile amore della lettura; e non capirebbe in sé dalla gioia se potesse immaginarsi che persino qualcuna fra le amabili italiane rivolgerà talvolta i suoi fogli invece dei figurini di Parigi. Questi miracoli li ha fatti, or son molt'anni lo *Spettatore inglese* fra i suoi concittadini, con infinito profitto della coltura e della gentilezza presso quel popolo. Ma questi miracoli non vanno nel numero di quelli che sono in corso in Italia, e forse la colpa è tutta degli scrittori, e lo sarà pure di noi.

(*Il Conciliatore*, n. 1, 3 settembre 1818)

Ancora una volta, dall'esempio emergono un particolare apprezzamento per il popolo inglese e i suoi costumi e una contrapposizione tra la cultura italiana e quella inglese.

Per finire, vorrei presentare alcuni anglicismi (prestiti inglesi) entrati in italiano nell'Ottocento. Ne entrano moltissimi, già dal Cinquecento, Seicento, Settecento, ma mi concentro solo su quelli entrati nel corso dell'Ottocento tramite le traduzioni, i saggi, i periodici che traggono ispirazione dal mondo inglese. Di seguito alcuni esempi:

In ambito politico: AGITATORE, ASSOLUTISMO, BOICOTTARE (che deriva dall'inglese BOYCOTT e viene adattato all'italiano boicottare, mentre altri termini entrano in Italia senza essere adattati, come ad esempio COMPUTER, EMAIL), COLONIZZARE, FOREIGN OFFICE, LEADER, LEADERSHIP, MEETING, PREMIER, RADICALE, RESISTENZA PASSIVA. Questi termini vengono usati ancora adesso, a testimoniare quanto l'influsso inglese abbia agito sull'italiano e sull'Italia.

Nel campo della moda si riscontrano diversi termini tecnici: JERSEY, KILT, KNICKERBOCKER, RAGLAN, SPENCER, TWEED, WATER PROOF.

Nell'area del comportamento individuale: CONGENIALE, DANDY, FASHION, FASHIONABLE, GARDEN PARTY, MISS, SNOB E SNOBISMO, VEGETARIANO (da *vegetarian*).

Nell'ambito economico-finanziario: BANK-NOTE, BUSINESS, COPYRIGHT, MANAGER, TRADE-MARK.

Nello sport, provengono dall'inglese lo stesso termine SPORT, e poi CRICKET, DERBY, FOOTBALL, GOLF, HANDICAP, JOCKEY, OUTSIDER, PERFORMANCE, POLO, RECORD, TENNIS, TURF.

In ambito alimentare, per designare cibi e bevande, abbiamo questo caso interessantissimo che è BISTECCA (che deriva da beef-steak) e poi BRANDY, COCKTAIL, CURRY, GIN, ROAST-BEAF, WHISKY, BAR, SANDWICH (che era il cognome del conte di Sandwich, che era solito mangiare panini nel tempo libero).

Nell'ambito delle scienze naturali, vengono dall'inglese i termini: ATOLL (poi adattato in ATOLLO), BULL DOG, GEYSER, ICEBERG, GIUNGLA, SETTER.

In ambiti diversi si usano i termini: COLLEGE, COWBOY, DETECTIVE, ELFO, FESTIVAL, FOLCLORE, GONG, MUSIC HALL, PEDIGREE, POKER, RAID, REPORTER, REVOLVER, TEST.

Concludo con una citazione tratta da Foscolo che scrive, nel suo *Epistolario*, in una lettera datata 20 febbraio 1818, riferendosi all'italiano:

Moltissimi lo studiano, pochi lo imparano, tutti affettano o presumono di saperlo; ma i librai assicurano che appena d'un libro italiano, anche classico, si vendono cinquanta copie in tre anni; e di un libro inglese, di qualche nome, se ne vendono cinque e spesso seimila copie in due o tre settimane.

(Ugo Foscolo, *Epistolario*, 20 febbraio 1818)

Tale affermazione sembra riflettere anche la situazione odierna. È questa solo una fase iniziale dei rapporti anglo-italiani, che Shakespeare e Manzoni, con l'influsso del primo sul secondo, contribuiscono a ricordarci, e che poi si sarebbero consolidati nel corso dei secoli con la predominanza del modello culturale anglosassone e americano in Italia prima e in gran parte del mondo oggi.

L'ITALIA DI SHAKESPEARE

Gianmarco Gaspari

Università degli Studi dell'Insubria di Varese

Mi è sembrato interessante proporre all'interno del convegno una piccola riflessione su cosa Shakespeare ha rappresentato anche come motore di curiosità per l'Italia: l'Italia che, come vedremo, gli deve molto, in termini di immagine, anche se quel molto procede secondo direzioni che non sempre potremmo trovare entusiasmanti. Se Shakespeare ha detto, come ha detto, "C'è del marcio in Danimarca" avrebbe potuto aggiungere, allargando il discorso: "In Italia, figuriamoci!".



L'Italia è uno dei Paesi più presenti nell'opera di Shakespeare. Tra le sue opere, che hanno statuti formali differenti (tragedie, romanzi, drammi romanzeschi), ne possiamo mettere a fuoco trentacinque, quelle del cosiddetto "canone classico". Sono quelle che vengono tradotte nel Settecento da Letourneur e quindi, su quella traduzione francese, sono lette anche da Manzoni. In queste trentacinque opere l'Inghilterra naturalmente fa da padrone: in otto di esse è presente appunto l'Inghilterra che, come collocazione storica, va dagli ultimi otto monarchi inglesi prima della vita di Shakespeare, fino al regno di Enrico VIII, con l'eccezione di *Cymbeline*. Delle altre ventisette, molte riguardano altri paesi: la Danimarca (*Amleto*), la Grecia, la Francia, ecc., ma ben quindici sono di ambientazione, direttamente o indirettamente, italiana. Tra queste ci sono quelle dedicate alla storia antica, all'impero romano (*Giulio Cesare*, *Coriolano*). Molte hanno fonti novellistiche, di autori soprattutto del Rinascimento, che Shakespeare avvertiva come contemporanei, e che gli offrono molti spunti: per esempio Matteo Bandello con le sue novelle di ambiente lombardo, il novelliere Giambattista Giraldi Cinzio che gli dà l'idea di *Otello*, il "Moro di Venezia", Luigi Da Porto che, come poi ci racconterà il professor Danelon, gli darà l'idea per *Giulietta e Romeo*. Shakespeare è anche estremamente sensibile, in poesia, all'influenza petrarchesca: la sua è una poesia che si lega ancora a quel canone, per quanto a due secoli di distanza dall'originale, e manteneva in vita il valore assolutamente fondamentale della tradizione

petrarchesca nella lirica europea (ed è quel che varrà anche per numerosi altri autori, dalla Spagna alla Russia, fino a fare di Petrarca un canone di assoluto rilievo internazionale).

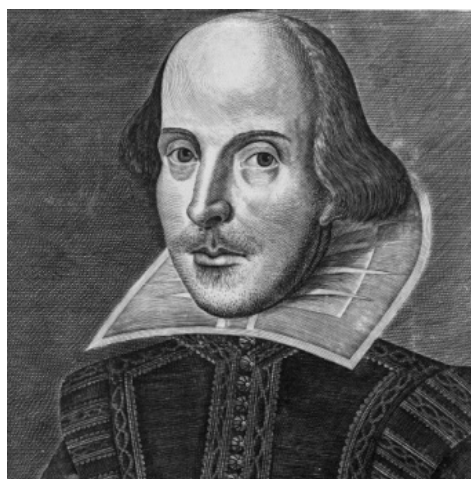
Meno noto è però che Shakespeare mette in scena in queste trentacinque opere circa ottocento personaggi storici, lasciando da parte le figure secondarie. Di questi, 109 sono inglesi, 84 greci, 31 francesi, 20 spagnoli, ma gli italiani sono 268, quindi più del doppio degli stessi inglesi. La cultura di Shakespeare si matura nell'Inghilterra contemporanea, sempre ammesso che Shakespeare fosse un inglese e che fosse contemporaneo (è stato messo in discussione anche questo, ci tornerò sopra tra poco), per cui ad esempio le scene di scherma che sono presenti nelle sue opere di ambiente italiano, ad esempio in *Giulietta e Romeo* tra i componenti delle due famiglie rivali, si rifanno a un manuale che era opera di un maestro di scherma, docente a Londra negli anni di Shakespeare, che si chiamava Vincentio Saviolo: da quegli insegnamenti Shakespeare ricava appunto la descrizione e la tipologia dei duelli.



Di Florio ci ha appena parlato la professoressa Vicentini. Giovanni “John” Florio aveva una decina di anni in più di Shakespeare ed era stato l’autore di due formidabili, e fortunatissimi, manuali di conversazione.



John Florio



William Shakespeare

Questo è Florio, in una incisione contemporanea: notate una certa somiglianza con Shakespeare? È vero che i ritratti di quest’epoca si assomigliano abbastanza, ma da qui ad arrivare a certe conclusioni ne correrebbe. Invece la conclusione a cui qualcuno di voi sta arrivando è stata fatta propria non solo da qualcuno dei contemporanei, ma anche da qualche studioso, anche in tempi recenti, quindi sulla base di una documentazione storica abbastanza aggiornata. Il fatto è che John

Florio dispone, per origine, di una cultura italiana di prima mano, e nella sua conversazione dimostra una notevole padronanza dell'inglese, così come Shakespeare quella dell'italiano. Ricordiamo che Shakespeare ha un'identità molto sfuggente, per cui è stata messa in discussione addirittura la sua esistenza (l'esistenza cioè di una persona che anagraficamente gli corrispondesse) e qualcuno ha sostenuto che le sue opere non potevano essere scritte da un signore relativamente poco colto come qualcuno nato nel 1564 a Stratford-upon-Avon. Ne discende che per alcuni, molto probabilmente, Shakespeare era qualcun altro. Qualcuno ha pensato al cancelliere Francesco Bacone, qualcuno a un paggio della Regina, qualcuno ha pensato addirittura alla Regina stessa (Francesco Bacone lo escluderei, perché ha già scritto tanto di suo che, anche attribuendogli il dono dell'insonnia, resta molto arduo fargli carico anche delle opere di qualcuno altro: di così tante, poi...).

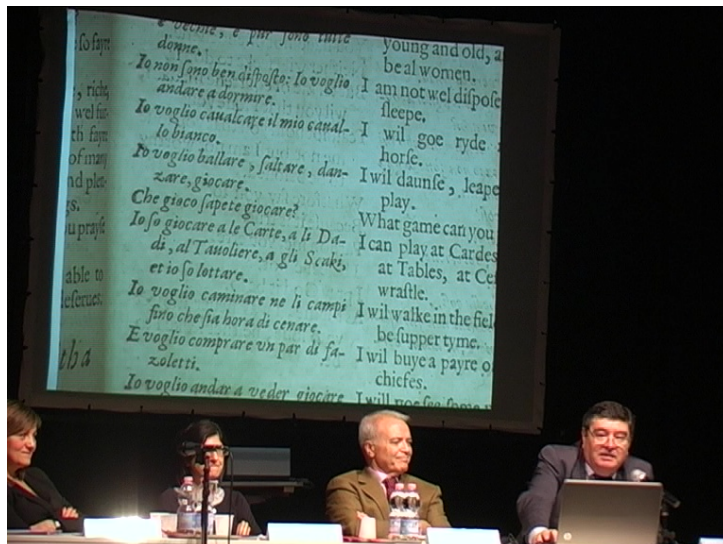
John Florio poteva giocare questa possibilità: la somiglianza l'abbiamo notata; inoltre Florio viene da una famiglia di italiani trapiantata in Inghilterra. Il padre, Michelangelo, era con ogni probabilità proveniente dal Granducato di Toscana, anche se (come fa testo il cognome) non è da escludere l'origine siciliana.



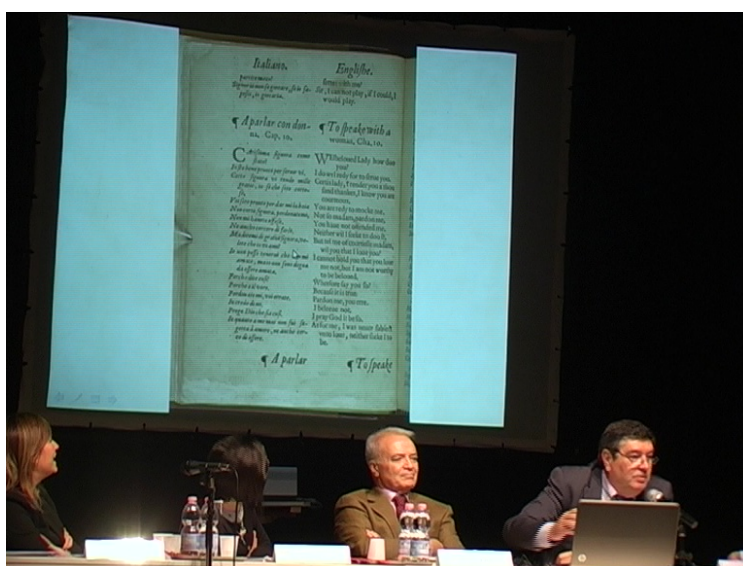
Questo è il frontespizio del *First Fruits*, i “primi frutti”, le “primizie”, cioè la prima raccolta di frasi di conversazione, che Florio pubblica nel 1578 in prima edizione - poi avrà un successo editoriale enorme -: un manuale di conversazione che possa consentire agli inglesi di parlare e di imparare qualche rudimento di italiano per poter affrontare senza troppi disagi un viaggio in Italia. Viaggio che già nel Cinquecento comincia a essere il sogno di ogni inglese colto, perché l'Italia è, quanto a viaggi, l'oggetto del desiderio di tutto il mondo colto: il paese dove la natura offre il meglio, dove l'arte antica ha dato capolavori assolutamente inarrivabili, dall'antichità al Rinascimento, e tutto questo alimentando una quantità di pubblicazioni, lettere, libri di viaggio, diari, guide, informazioni varie, illustrazioni comprese, che culmineranno intorno alla metà del Settecento, quando i grandi ritrovamenti dovuti agli scavi archeologici di Ercolano e di Pompei confermeranno come necessario e irrinunciabile, per ogni europeo che voglia davvero dirsi colto, il contatto con quella realtà così stupefacente.

E come si prepara, al viaggio tanto atteso, l'inglese? Grazie appunto al manuale Florio, che avrà fortuna anche nei secoli successivi, ecco che ci viene spiegato come “conversare”. La fraseologia è molto semplice. Per esempio, Florio ammette in italiano la presenza di doppioni, cioè di termini

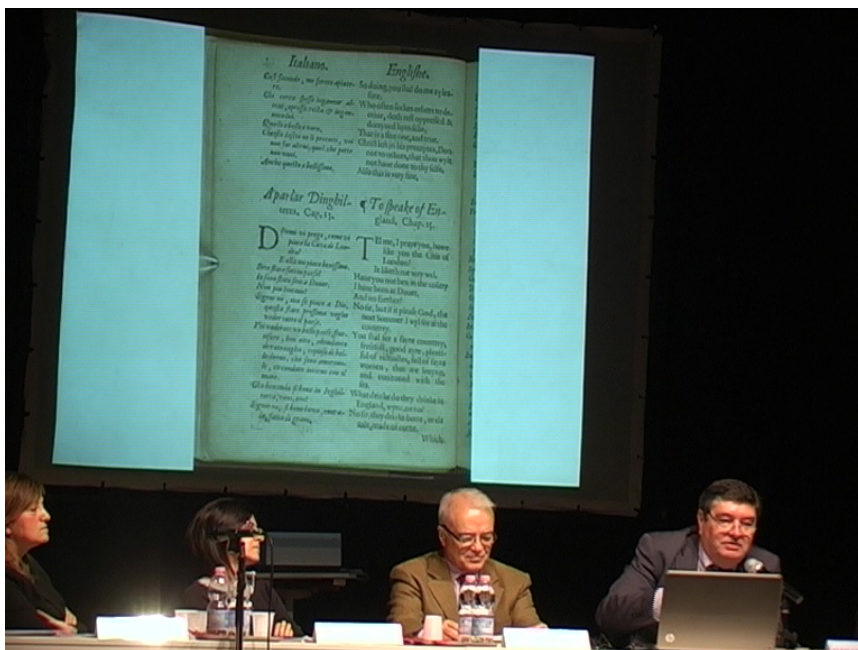
semanticamente uguali però diverse per morfologia (forma), e questo è tipicamente un tratto che deriva dalla poesia petrarchesca, dove questo artificio sottolinea la prevalenza del ritmo sul significato. Nel verso di Petrarca “Movesi il vecchierel canuto e bianco”, *canuto* e *bianco* vogliono dire “esattamente” la stessa cosa, ma la poesia piace per la musica che ne deriva, e l’attenzione all’elemento semantico è rallentata, fino a renderlo secondario.



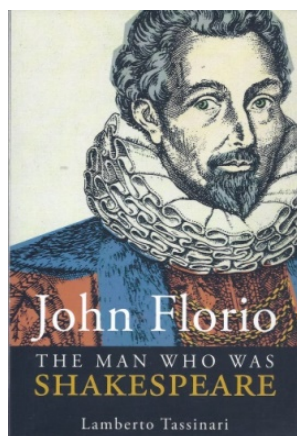
Qui, nel manuale di Florio, leggiamo ad esempio: “Io voglio ballare, saltare, danzare, giocare. Che gioco sapete giocare?” Ed ecco presentati i passatempi preferiti dagli italiani, quelli che li assorbono di più, per cui comincia a diventare europea un’espressione in italiano che è una di quelle che pare caratterizzare meglio il nostro popolo: il paese del “dolce far niente”. In fondo la natura è così generosa! Basta allungare la mano e raccogli arance e limoni. Perché lavorare? È chiaro che gli effetti di tutti questi condizionamenti, che sono anche – diciamolo pure – degli orientamenti psicologici, degli stereotipi, delle prevenzioni, li stiamo raccogliendo ancora oggi, nel rapporto con l’Unione Europea e, perché no, con l’Amministrazione Obama, quando il presidente degli USA, durante la recente visita del nostro Primo Ministro ha dichiarato di amare dell’Italia soprattutto “il vino, il cibo, e Sophia Loren”. Ecco qui già stabilizzata l’immagine dell’Italiano, quella per cui Florio giudicava opportuno dedicare una sezione di questi *Primi Frutti* alla necessità di “parlare con una gentildonna”, e poi scendendo di livello, “con una donna”, che è diversa dalla gentildonna, e solitamente molto più disponibile.



Per esempio, vedete qui: “Ma ditemi di grazia, signora, volete che io vi ami?”. Si tratta, indiscutibilmente, di un’espressione dell’uso. Correvano raccolte di lettere dall’Italia che consigliavano il lettore, se incontra in Italia, come può accadere, una donna italiana, di accertarsi che dietro l’angolo non ci sia il suo fidanzato, che sicuramente non è intenzionato ad assecondare nuove amicizie maschili della sua “bella”, e nella maggior parte dei casi tiene in tasca un pugnale. Questa fraseologia e questi tipi linguistici – che qui abbiamo avvicinato solo in superficie – è curioso, ma fino a un certo punto, che siano presenti nell’opera di Shakespeare: per una forte componente di italianismi, oltre che per l’evocazione di temi e stereotipi italiani, possiamo anzi dire che Shakespeare segue molto da vicino Florio. Prendiamo *La Tempesta*, che inizia con un richiamo milanese, dato che Prospero, il protagonista che fa naufragio, confessa a Miranda, che fino a un attimo prima si credeva sua figlia, di essere, in realtà, figlia del Duca di Milano: poi dall’opera emerge una ben singolare immagine di Milano, dove la presenza commerciale più importante dal punto di vista topografico è quella di un porto. Ci sembrerebbe strano, ma ancora nell’Ottocento si diceva in realtà che Milano era un porto, e sulla linea gialla della metropolitana, lo sapete tutti, c’è appunto la fermata “Porto di Mare”, perfetta evocatrice di questa realtà, dato che non dobbiamo dimenticare quanto la rete dei Navigli condizionasse in positivo il traffico di Milano per le merci e i passeggeri, e quanto i traffici e la prosperità della città dovessero alla capacità dei Navigli, per esempio, di portare da Candoglia il marmo che è servito, lungo l’arco di più secoli, alla costruzione del Duomo, così fondamentale per la nostra topografia, anche ideale.

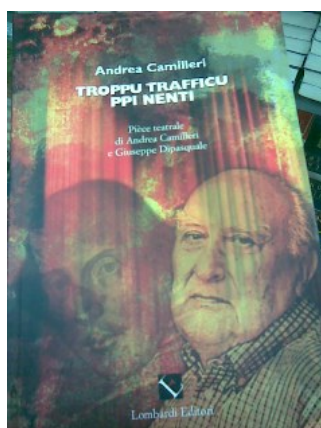


Quanto al “parlare dell’Inghilterra”, ecco cosa ci dice il manuale di Florio. Prendiamo per esempio una domanda, ingenua: “Che bevanda si beve in Inghilterra? Vino o no?” e poi la risposta “Signor no, si beve birra, ovver *ala*, fatta da grano”. Quindi spiega che cosa è la *birra*, che in Italia non si usava (*ala* = *ale*). La cosa singolare è che – e con questo emarginiamo un po’ chi ha pensato, come stiamo per vedere, che Shakespeare potesse essere stato in Italia o essere stato addirittura Italiano – i personaggi italiani di Shakespeare su questo punto si tradiscono, proprio perché bevono birra: ed è curioso vedere quanti veneti, lombardi o siciliani alla birra non riescano proprio a rinunciare...



Questa è la copertina di un libro di qualche tempo fa che ha fatto molto discutere, pubblicato in inglese dallo studioso Lamberto Tassinari, che sostiene che non ci siano ragioni per dubitare che Shakespeare sia stato John Florio. “Le Monde” lo ha rilanciato in un articolo del 2015 chiarendo che certo, ci sono alcuni che rimangono sulle loro posizioni, ma nuovi lavori come questo definiscono appunto l’erudito John Florio come un candidato estremamente credibile per essere Shakespeare. Parola del filosofo Daniel Bougnoux

Veniamo ora a un caso recente, che collega un po’ questi due elementi, anche se qui in discussione è piuttosto il padre di John Florio, Michelangelo. Succede che nel 1993 il più noto tra i nostri scrittori contemporanei, Andrea Camilleri, prende spunto dal fatto che una delle più note e fortunate commedie di Shakespeare, *Molto rumore per nulla*, sia ambientata a Messina.



Fatto che diventa subito, nelle ovvie e prevedibili strategie delle aziende del turismo, un elemento formidabile di lancio della città: qui siamo a Messina – ma è lo stesso per tutte le altre città “shakespeariane” – e vedete che nella targa stradale viene citata la frase del primo atto della commedia, dove appunto è ricordata la città. Per Camilleri Shakespeare era siciliano, anzi era Michelangelo Florio. Michelangelo Florio aveva come madre una signora proveniente da famiglia messinese importante, che si chiamava Crollanza, cognome assai diffuso da quelle parti, ovvero “scuoti la lancia”, che è l’equivalente semantico del cognome di Shakespeare. Michelangelo Florio era dunque un messinese, però abitava in Inghilterra, poi ha dovuto lasciare l’Inghilterra per persecuzioni religiose perché era quacchero. Torna in Italia: a Messina, a Venezia, a Verona: e non sono scelte casuali. A Venezia aveva ascoltato la storia di un “moro”, un Capitano della Repubblica che era diventato assassino per gelosia. Decide quindi di tornare in Inghilterra, a Stratford, da un oste che si lega in amicizia con lui e che chiama affettuosamente Michelangelo “William”, perché l’oste aveva perso un figlio che si chiamava così, e lo rivede nella nuova amicizia. Quindi per Camilleri non ci sono dubbi, Shakespeare era evidentemente siciliano, anzi messinese, e quindi – giustamente, date le premesse – traduce la commedia di Shakespeare in messinese. Risultato: anche nell’iconografia potete trovare Shakespeare come marchio di fabbrica per lanciare Messina.



Inoltre – e più avanti la professoressa Piredda ci riporterà a questo – più o meno negli anni in cui Camilleri compie questa operazione, un grande regista e attore shakespeariano (in Inghilterra esistono attori che passano nobilmente la loro vita a perfezionare temi e caratteri del teatro di Shakespeare), Kenneth Branagh, realizza la sua prima regia con il film *Molto rumore per nulla*: film famoso, che lancia anche l'attore Keanu Reeves.

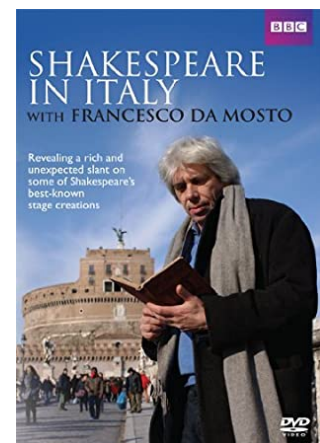
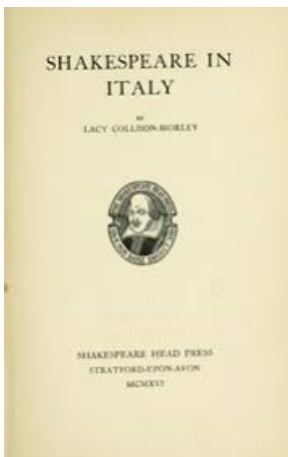


Questa storia d'amore tra due italiani, Beatrice e Benedetto, è ambientata a Messina, però se guardate bene fuori dalla finestra dove Kenneth Branagh ed Emma Thompson stanno dialogando, vedete che in realtà il film non è ambientato a Messina, forse per reazione all'ipotesi di Camilleri, ma in Toscana. La Toscana per la produzione rappresentava meglio della Sicilia l'"italianità" del testo. Questo ci dice che probabilmente l'Italia non era (non è) così importante, quanto a dettagli: Italia, Toscana, Sicilia... sono degli stereotipi.

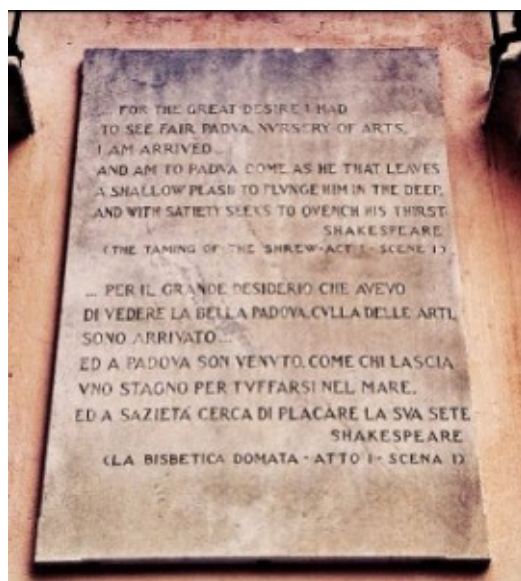


Qui Messina la vedete proprio fuori causa, con i cipressi che contornano il viale d'accesso alla chiesetta nel finale, con la celebrazione del matrimonio. Oppure potremmo pensare a un'operazione iper-filologica perché il film dice: no, il padre di John Florio, Michelangelo, era del Granducato di Toscana e non siciliano. Ancora: Toscana, Sicilia, Italia... e poi il Veneto, in particolare: c'è questa attenzione forte di Shakespeare per il Veneto, per cui (ma me ne guardo bene) potremmo dedicare una decina di minuti a dar ragione a chi ci sostiene che Shakespeare era veneto...

Questo studio delle presenze di Shakespeare in Italia parte da lontano: c'è il libro storico *Shakespeare in Italy* di Lacy Collison-Morley, che è del 1916: data non casuale, perché nel 1916 il tema dell'Italia si lega anche al dramma bellico che fa del nostro Paese uno dei teatri più importanti delle future sorti d'Europa. Fino ad arrivare ad anni in cui questo lancio di Shakespeare diventa un vero e proprio fatto promozionale (e così del resto era all'inizio), una guida dei più bei luoghi d'Italia realizzata attraverso Shakespeare, con innumerevoli varianti sul tema, fino a questo dvd sui viaggi in Italia che possono far riferimento a Shakespeare come guida.



Torno un momento al Veneto, perché sul Veneto il discorso diventa un po' più preciso. Forse qualche elemento di plausibilità quanto al fatto che Shakespeare potesse avere dei tramiti concreti rispetto a questi luoghi, anche al di là delle sue fonti letterarie, può essere plausibile. Abbiamo già ricordato *Otello*, il cui primo atto si svolge tutto a Venezia, per poi spostarsi a Cipro; *Giulietta e Romeo* si svolge a Verona, come anche *I due gentiluomini di Verona*; a Venezia si svolge anche *Il mercante di Venezia*, ovviamente, e la stessa *Bisbetica domata* sottolinea questa forte presenza del Veneto, perché si svolge a Padova. Padova viene nominata per il desiderio che ha Lucezio di vedere "la bella Padova, culla delle arti".



Ecco la lapide che il Municipio di Padova mura, vicino all'Università, proprio per ricordare questa menzione così illustre:

“Per il grande desiderio che avevo di vedere la bella Padova, culla delle arti, sono arrivato, ed a Padova son venuto come chi lascia lo stagno per tuffarsi nel mare ed a sazietà cerca di placare la sua sete”

(Shakespeare, *La bisbetica domata*, Atto I, scena I)

Sete che in questo caso è ovviamente la sete di conoscere: Padova nel mondo rappresentava la sede di una delle più antiche Università d'Europa, fondata addirittura nel 1220, e che contava all'epoca di Shakespeare circa 6000 studenti, un numero enorme, tale da concorrere con la stessa Sorbona, l'Università più autorevole d'Europa. A Padova la tradizione illustre era quella dell'insegnamento galileiano – qui tocchiamo la contemporaneità di Shakespeare – e soprattutto dell'insegnamento medico: per studiare medicina a Padova, i giovani venivano dalla Germania e dalla stessa Inghilterra. Padova faceva parte della Repubblica di Venezia, e aveva in dotazione delle possibilità che altre università non avevano: restando alla medicina, per esempio, si potevano sezionare i cadaveri, grazie a una formula che faceva prevalere la sperimentazione e la conoscenza scientifica rispetto a necessità o considerazioni di tipo religioso o morale. Questo della religione teniamolo sempre sullo sfondo, perché il punto di osservazione di Shakespeare sull'Italia è, naturalmente, quello dell'Inghilterra protestante che guarda all'Italia cattolica, che è anche l'Italia che aveva inaugurato il primo anno del secolo XVII (Shakespeare era vivo e attivo) con il rogo di Giordano Bruno, è l'Italia che condannerà Galileo, è l'Italia dei complotti, è l'Italia di Machiavelli. Questo ha in mente Shakespeare quando sceglie l'Italia per questo tipo di ambientazioni, l'Italia dove appunto puoi vedere, come qualche viaggiatore aveva scritto, che dentro un mazzo di fiori scintilla la lama di un pugnale (stai attento se ti offrono l'uno, perché poco dopo ti può arrivare anche l'altro).

Anche *La Bisbetica domata* ha avuto fortuna cinematografica – ce lo ricorderà l'ultima relatrice – con il famoso film del 1967 che lancia la formidabile coppia Richard Burton e Liz Taylor, che poteva permettersi di valorizzare questo tipo di rivisitazioni. E qualcuno ricorderà anche la variante italiana, su cui non mi fermo, *Il bisbetico domato*, con Celentano.

I contemporanei di Shakespeare come vedono quest'Italia di cui Padova è un modello per la scienza, ma anche per la presenza di temi legati alla pratica dell'arte magica? Padova, dove già nelle commedie dell'Ariosto - che sicuramente Shakespeare conosceva, così come conosceva Niccolò Machiavelli – ci sono i negromanti, ci sono quelli che leggono nel futuro, e quelli che spingono ogni giorno sempre più avanti la barriera dei limiti della scienza? Per i contemporanei l'Italia era

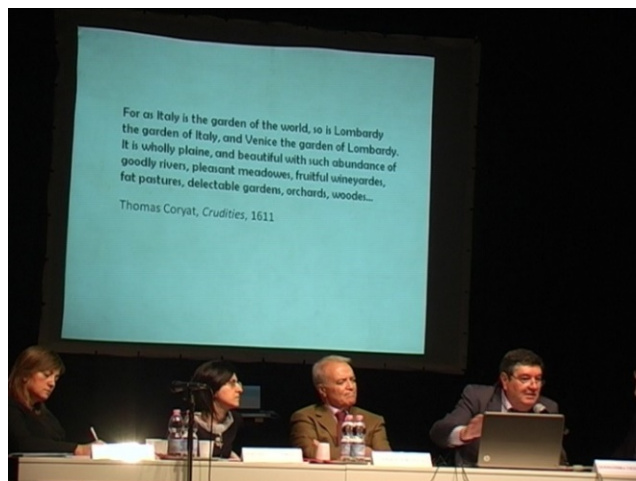
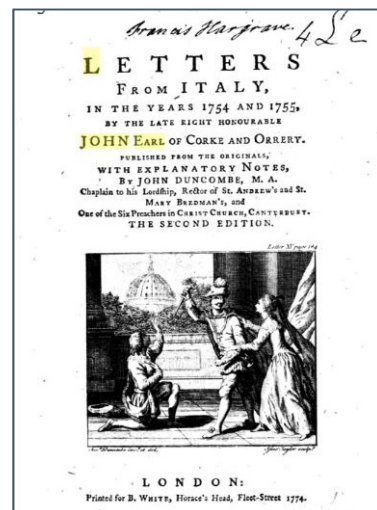
questo, come scrive Thomas Nashe in uno dei romanzi più fortunati di fine Cinquecento in Inghilterra, *Il Viaggiatore sfortunato*:

“L’arte dell’ateismo, l’arte di gozzovigliare (NdR: *epikurising*, cioè “godersi il piacere”), l’arte di andare a puttane, l’arte di usar veleni, la sodomia, [...] fa di un uomo un eccellente cortigiano, un cavalier da salotto, cioè alla fine un libertino integrale, un glorioso ipocrita. È oramai termine corrente tra la gente di società quando si voglia applicare un particolare marchio a uno scellerato diciamo di lui: è uno che è stato in Italia”.

Non molto diverso quello che leggete simbolicamente in questo frontespizio di uno dei più fortunati resoconti di viaggio, le *Lettere dall’Italia* di John Earl. Siamo un secolo e mezzo più avanti, intorno al 1750. Nel frontespizio c’è un cupolone e uno (straniero) inginocchiato che dice qualcosa come “guardate questo, invece di litigare tra voi, io son venuto qui apposta” mentre i due fidanzati (italiani) in piedi davanti a lui stanno litigando.

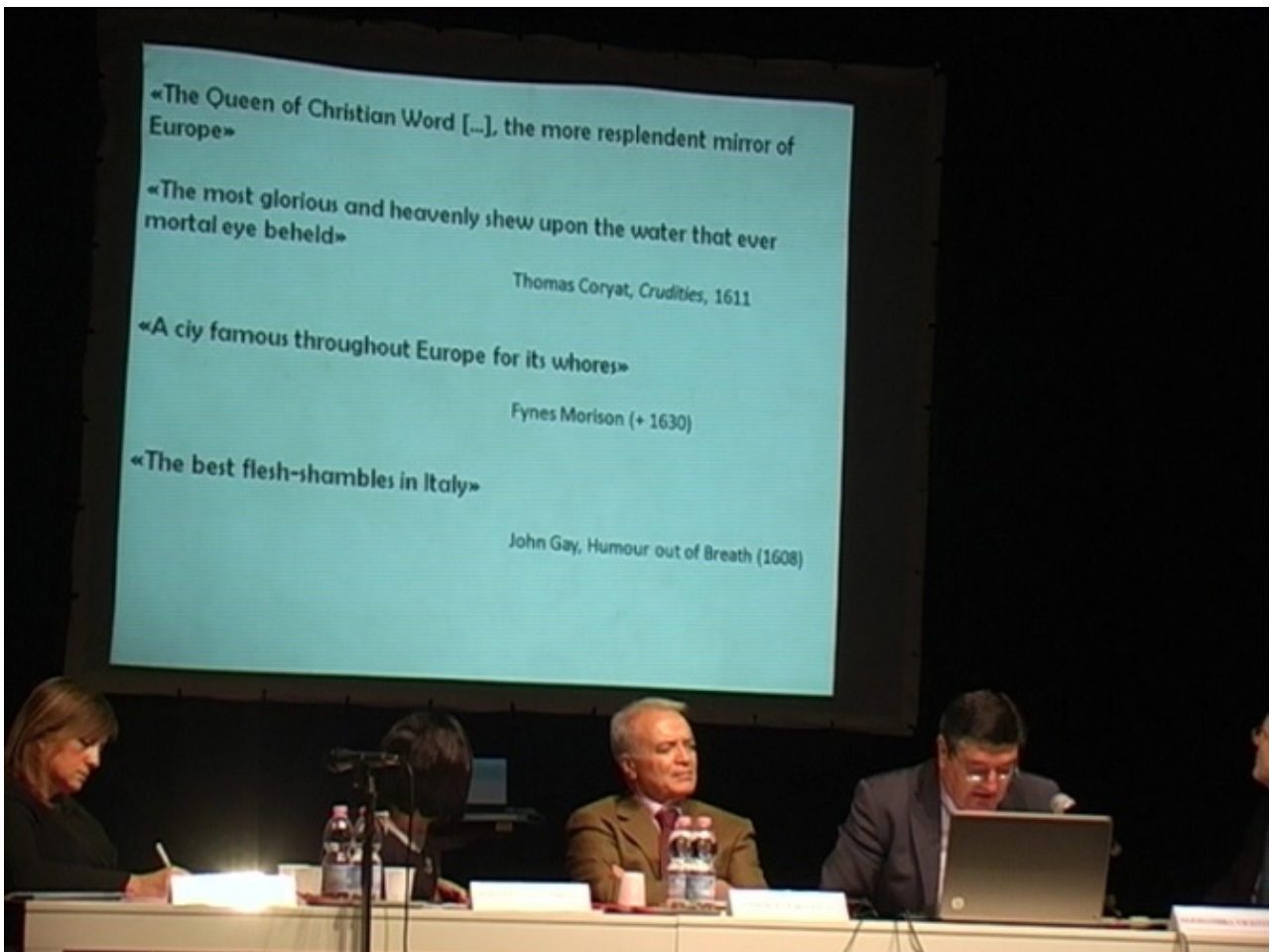
Shakespeare dunque era italiano: diamolo per dimostrato. Ma quel che più è dimostrato è che deve essere stato molto difficile per Shakespeare essere una sola persona, ed essere nato in un luogo preciso. Ma naturalmente – e qui mi collego con quello che ci dirà poi il professor Danelon – la città che incarna meglio questo mito, questa realtà, per Shakespeare è naturalmente Venezia.

Venezia, che ha festeggiato adeguatamente i 400 anni di Shakespeare, è citata in vario modo nelle sue opere. Qui per esempio, quasi in forma di proverbio ne *Le Pene d’amor perdute*: “Venetia, Venetia, chi non ti vede non ti pretia” cioè non ti apprezza, non ti dà un prezzo, un valore adeguato. Venezia noi la pensiamo come la vediamo oggi. In parte è vero, però i Veneziani all’epoca di Shakespeare erano circa 140.000, quando Londra contava meno di 200.000 abitanti, quindi era effettivamente una delle più grandi città d’Europa. E ricordiamo anche che Venezia veniva collocata idealmente in quell’espressione geografica molto ampia che è la Lombardia.



Il libro di Thomas Coryat che racconta il suo viaggio in Italia, dal titolo significativo *Crudities*, pubblicato nel 1611, spiega bene il concetto: come l’Italia è il giardino d’Europa, la Lombardia è il giardino d’Italia, Venezia è il giardino della Lombardia. Anche se c’era chi la pensava diversamente. Ancora Coryat poteva dirci : “La Regina della Cristianità [...] il più splendido specchio d’Europa”, “Il più glorioso e celestiale spettacolo mai contemplato da occhio mortale”, ma gli altri contemporanei scendono maggiormente nei dettagli: Fynes Morrison, pure contemporaneo di Shakespeare forse era anche suo conoscente, parla di Venezia come “città famosa in tutta Europa

per le puttane”, e John Gay, l'autore de *L'opera del mendicante*, presenta Venezia come “il più grande bordello d'Europa”.



Naturalmente, Venezia si identifica anche con realtà che non possono non appassionare il visitatore, come il ponte di Rialto, che viene inaugurato negli anni Novanta del Cinquecento, uno dei gioielli architettonici del mondo, e che merita da solo una visita.



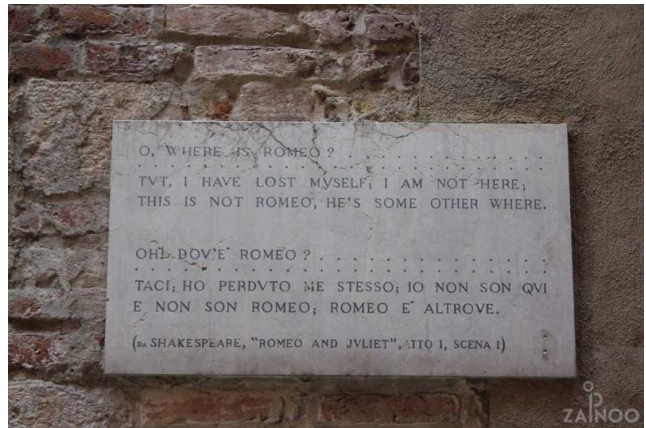
Poi c'è Verona. Qui non ho bisogno di commentare la foto, se ce ne fosse bisogno c'è anche la statua di Giulietta, ma il centro è il balcone.



A proposito di lapidi e di come l'Italia ancora oggi si serve di Shakespeare: ce n'è una, un po' periferica rispetto alla casa di Giulietta, quasi al confine urbanistico della città, con il busto di Shakespeare e la famosa citazione "Non esiste mondo fuori dalle mura di Verona, solo purgatorio, tortura, inferno". Poi, avvicinandoci alla casa di Giulietta, ce n'è un'altra in cui troviamo scritto "Ma quale luce apre l'ombra di quel balcone? Ecco l'Oriente e Giulietta è il sole" (la famosa scena II del II atto).



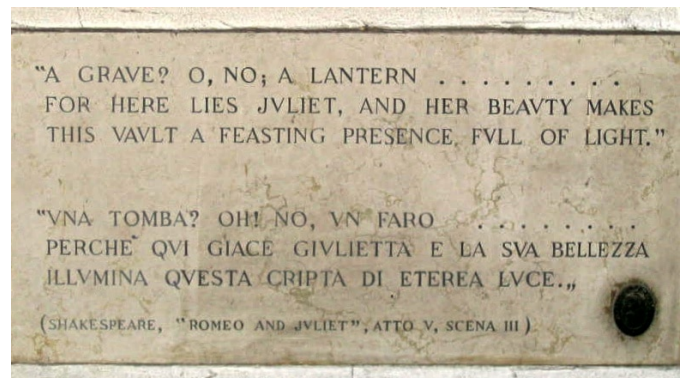
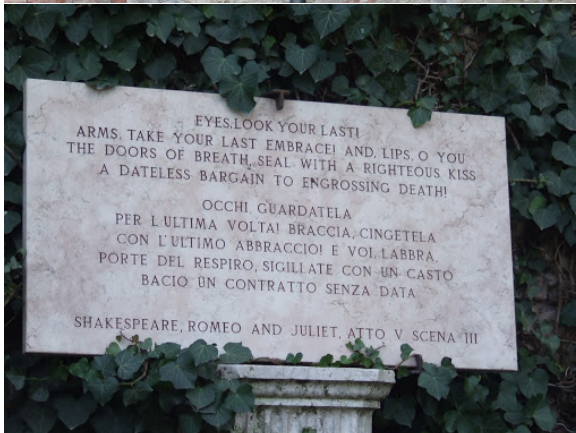
Lì vicino c'è la casa di Cagnolo Nogarola, cioè Romeo. E qui un'altra lapide con i versi "Dov'è Romeo? Io ho perduto me stesso, io non son, non son Romeo, Romeo è altrove".



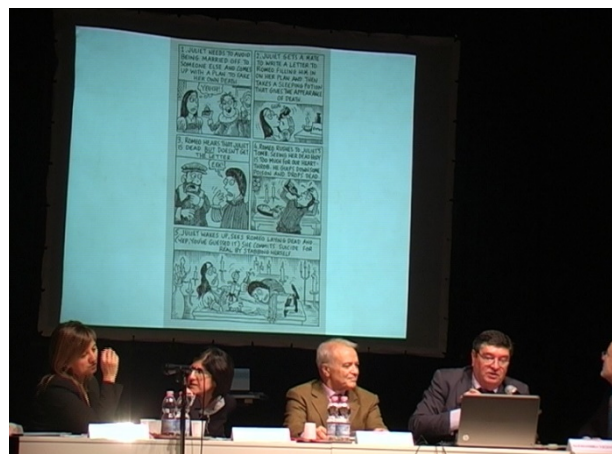
Naturalmente c'è anche la parte "necrofila", dato che anche la tomba, ovviamente, ha il suo marketing.

"Occhi, guardatela per l'ultima volta. Braccia, cingetela con l'ultimo abbraccio" riporta una lapide.

E un'altra – ma non le ho certo censite tutte – vicino alla tomba recita: "Una tomba? No, un faro, perché qui giace Giulietta e la sua bellezza illumina questa cripta di una eterna luce".



E adesso vi faccio vedere la locandina di un famoso film, *Romeo + Juliet*, secondo me uno dei più notevoli realizzati sull'opera shakespeariana: e pensate che è il decimo sullo stesso soggetto, ma di questo vi parlerà poi la professoressa Piredda. E poi vi faccio vedere un fumetto: non credo che sia

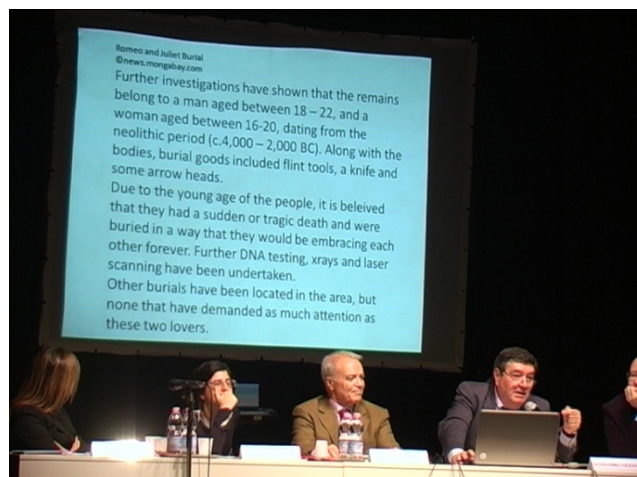


la prima volta, ma anche qui si riconosce subito l'ambientazione, la scena, il pugnale (per una volta non più nel mazzo di fiori): ma vedete quanto questo serve a rappresentare l'Italia come il paese in cui amore e morte trovano la loro collocazione migliore, in questa ideale scenografia che gli stessi stereotipi hanno reso insostituibile....



Questa scultura invece, è abbastanza curiosa perché potrebbe essere contemporanea alla tragedia: è la chiave di volta di una via non lontana dalla casa di Giulietta, e ha un'immediata valenza realistica, dato che una corda è, di fatto, più plausibile di una treccia.

Chiudo con un caso recente, del 2007. Si tratta di una notizia ANSA che avevano dato i quotidiani inglesi dell'epoca, quelli italiani non ho avuto modo di monitorarli. A sud di Verona (Valdaro, tra



Verona e Mantova) degli agricoltori avevano richiesto l'intervento della soprintendenza archeologica perché, scavando, avrebbero trovato la tomba di Romeo e Giulietta. Due corpi sepolti insieme e abbracciati, evidentemente, non potevano essere altro che loro... È quella che potremmo definire la forza della letteratura e anche dell'immaginazione, del sentimento, della passione.



Almeno finché l'indagine archeologica non chiarisce che in realtà la datazione dei due scheletri è del periodo neolitico. Sono la Giulietta e il Romeo dell'antichità. E questa, cioè la capacità di adattamento di una storia come questa, potrebbe già essere una prima conclusione. L'altra è che dobbiamo riconoscere che Shakespeare anche per l'Italia, nel bene e nel male, anche come indotto turistico, è stato un ottimo marchio. Quindi se dovessimo trovare qualcosa di alternativo a questo, potremmo affidarlo a qualche celebre attore di Hollywood che abbia presente tutto il contesto e che conosce anche bene l'Italia. *Shakespeare, what else?*

SHAKESPEARE NEI PROMESSI SPOSI

Pierantonio Frare

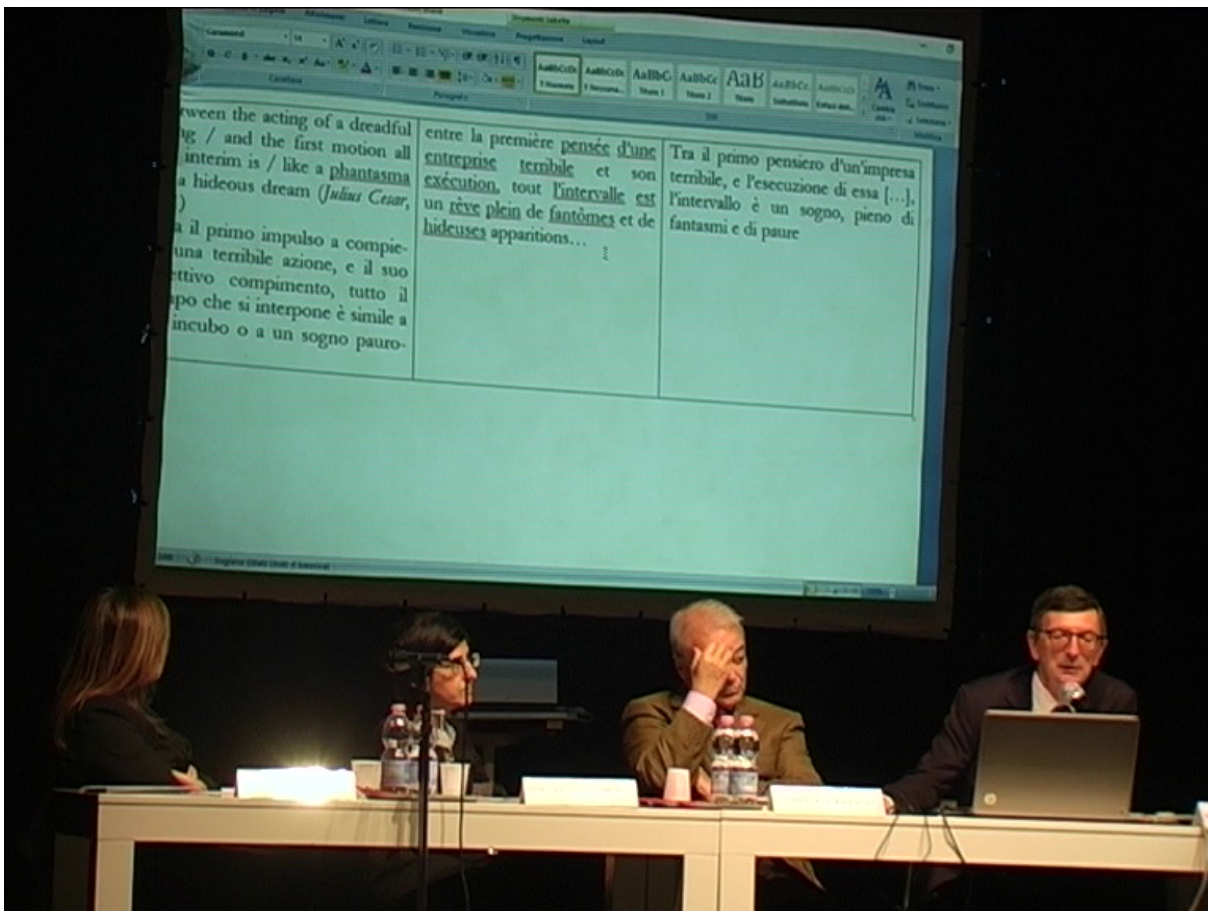
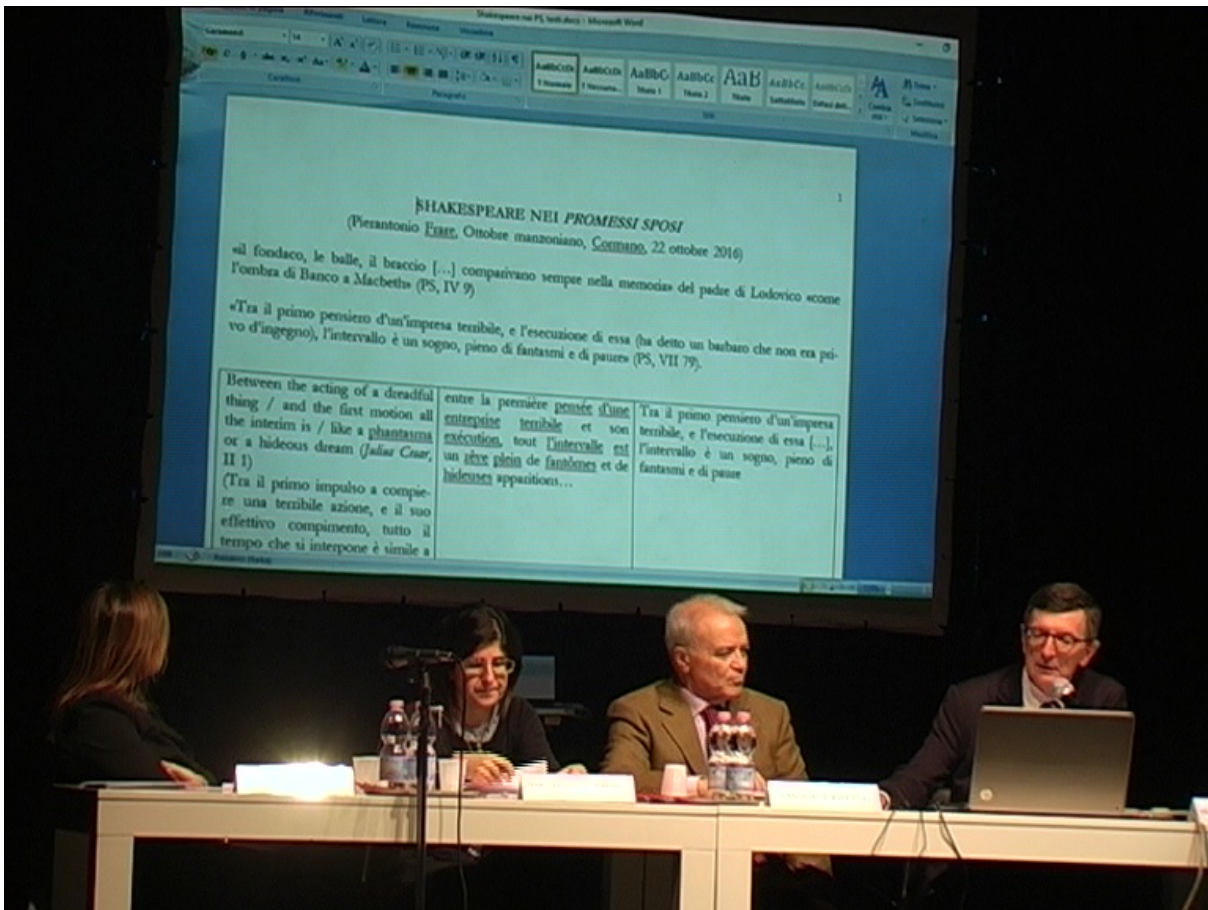
Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano

Nei *Promessi sposi*, Shakespeare è esplicitamente citato nel IV capitolo, dove il narratore ricorda che «il fondaco, le balle, il braccio [...] comparivano sempre nella memoria» del padre di Lodovico «come l'ombra di Banco a Macbeth» (IV 9) e nel VII, con la ripresa della celebre e limitativa definizione che ne dette Voltaire: «Tra il primo pensiero d'un'impresa terribile, e l'esecuzione di essa (ha detto un barbaro che non era privo d'ingegno), l'intervallo è un sogno, pieno di fantasmi e di paure» (VII 79).

La prima citazione proviene da una delle tante tragedie in cui Shakespeare mette in scena il potere, cioè il *Macbeth* (1605-1606). Ricorderete la storia: Macbeth e Banquo, generali del re di Scozia Duncan e reduci da una vittoriosa battaglia, tramano per uccidere il loro re; dell'omicidio si incarica Macbeth, istigato da sua moglie. Salito al trono, uccide anche Banquo, che però lo ossessiona con la sua ombra. I nobili Malcolm e Macduff si ribellano al nuovo re e ai suoi delitti e marciano contro di lui con i loro eserciti. Per tutta risposta, Macbeth fa assassinare anche il figlio e la moglie di Macduff. Poco alla volta, però viene abbandonato da tutti e si ritrova solo. Travolto dal rimorso, Lady Macbeth impazzisce e si uccide. Macbeth rimane tuttavia relativamente tranquillo, perché le tre streghe che gli avevano profetizzato che sarebbe diventato re, avevano anche aggiunto che non sarebbe stato sconfitto fino a che la foresta di Birnam non fosse arrivata a Dunsinane, dove si è recato Macbeth per affrontare i nemici: evento evidentemente impossibile. Ma l'esercito nemico avanza verso Dunsinane nascosto dietro una cortina di rami e di fronde, che sono state tagliate proprio nella foresta di Birnam. Nella battaglia finale, Macduff uccide Macbeth e Malcolm diventa re di Scozia. La battaglia per il potere è stata prima vinta da Macbeth e poi perduta.

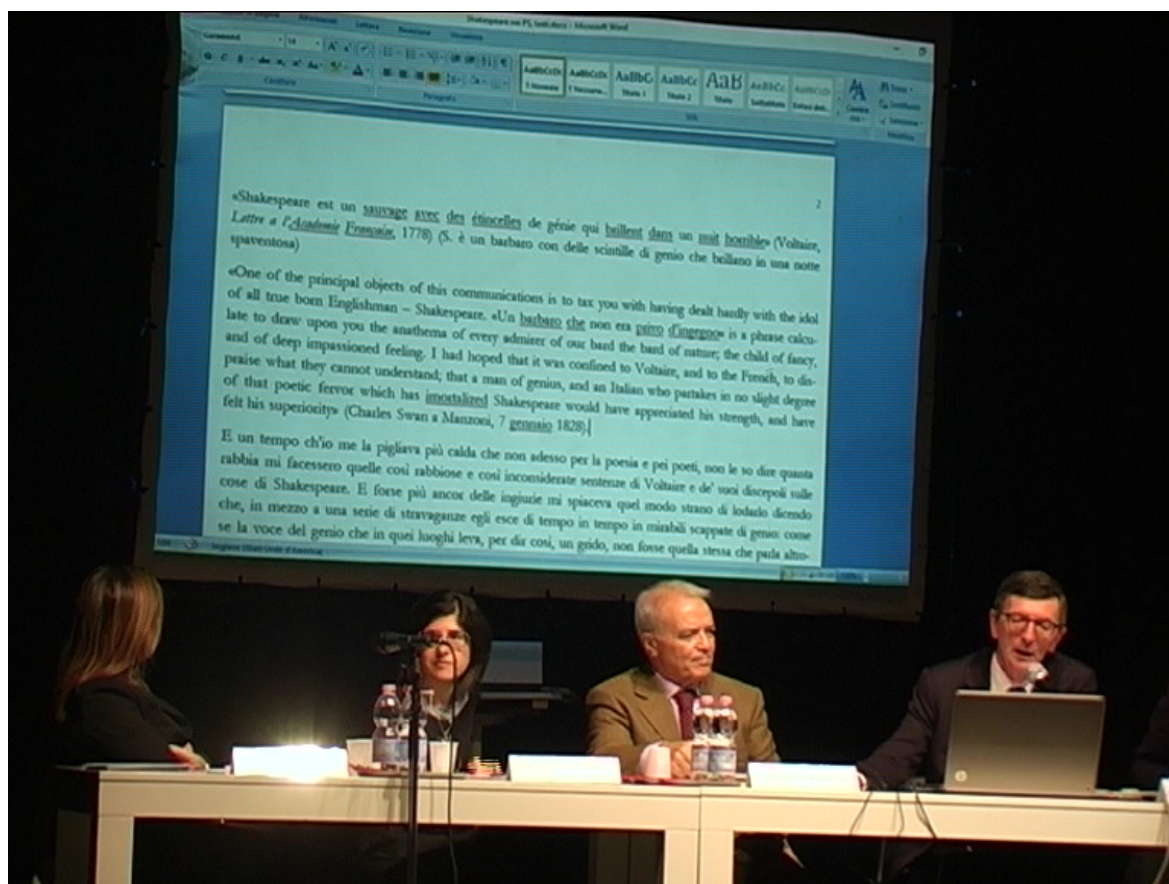
Il secondo rimando è al *Giulio Cesare* (1599), altra storia di assassinio e di potere, anche se per ristabilire – almeno, così spera Bruto – la democrazia e non per vantaggio personale. Nella notte che precede l'assassinio di Giulio Cesare, il congiurato Bruto così riflette: «Between the acting of a dreadful thing / and the first motion all the interim is / like a phantasma or a hideous dream» («Tra il primo impulso a compiere una terribile azione, e il suo effettivo compimento, tutto il tempo che si interpone è simile a un incubo o a un sogno pauroso»). Così il testo inglese: ma Manzoni non leggeva Shakespeare in inglese, e nemmeno in italiano (anche se proprio il *Giulio Cesare* era una delle tragedie più note in Italia e la prima traduzione italiana datava addirittura al 1756), bensì in francese, nella traduzione (in prosa, non in versi) di Le Tourneur, del 1776, che era famosissima in tutta Europa. Lì il passo citato è tradotto così: «entre la première pensée d'une entreprise terrible et son exécution, tout l'intervalle est un rêve plein de fantômes et de hideuses apparitions...».

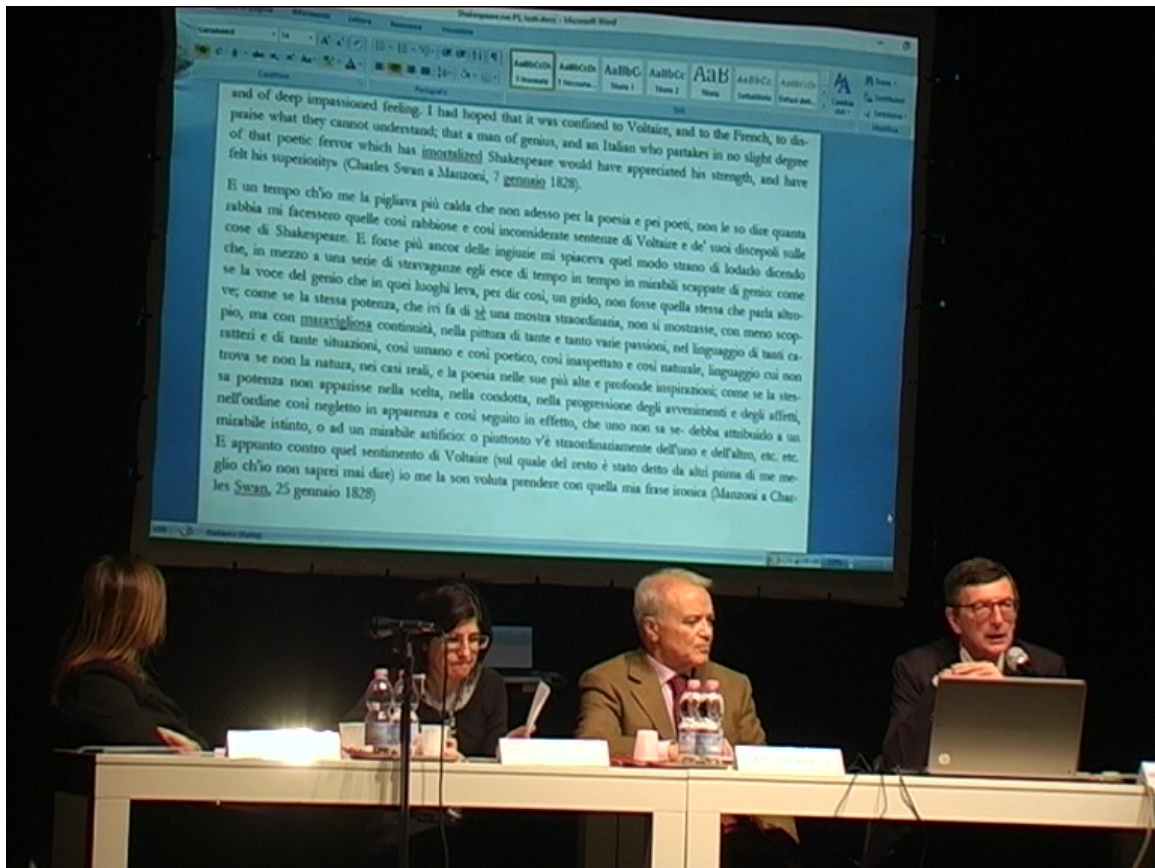
Se mettiamo a confronto i tre brani, ci accorgiamo subito che il passo manzoniano è più vicino alla traduzione francese. Ma questa citazione è interessante per un altro motivo. Lì Manzoni prende ironicamente in giro Voltaire, il quale nei suoi scritti aveva ripetutamente definito Shakespeare un selvaggio di genio, senza una minima particella di buon gusto e di conoscenza delle regole, domandandosi come fosse possibile che italiani e francesi, così classicamente educati, sopportassero tante irregolarità e tante bizzarrie. Nella *Lettera all'Accademia Francese* del 1778 aveva scritto: «Shakespeare est un sauvage avec des étincelles de génie qui brillent dans un nuit horrible». Quando Manzoni scrive che Shakespeare è un «barbaro non privo d'ingegno» cita Voltaire, ma, ovviamente, in modo ironico, per segnalare che egli la pensa del tutto diversamente. Il problema è che non sempre l'ironia viene capita, specialmente se non si conosce tanto bene la lingua.



E così capitò un equivoco singolare, che merita di essere raccontato: nel 1827, appena usciti, *I promessi sposi* capitarono nelle mani di un pastore protestante inglese, certo Charles Swan, che si trovava a Pisa, dove c'era una nutrita colonia inglese. Swan aveva letto *I promessi sposi* in italiano, gli erano piaciuti, aveva deciso di tradurli in inglese. Ma arrivato a quella frase su Shakespeare, si era offeso. Come? Shakespeare un barbaro? non privo d'ingegno, ma comunque un barbaro? Piglia carta e penna e scrive subito a Manzoni il 7 gennaio del 1828, senza troppi giri di parole: «One of the principal objects of this communication is to tax you with having dealt hardly with the idol of all true born Englishman – Shakespeare. “Un barbaro che non era privo d'ingegno” is a phrase calculate to draw upon you the anathema of every admirer of our bard the bard of nature; the child of fancy, and of deep impassioned feeling. I had hoped that it was confined to Voltaire, and to the French, to dispraise what they cannot understand; that a man of genius, and an Italian who partakes in no slight degree of that poetic fervor which has immortalized Shakespeare would have appreciated his strength, and have felt his superiority».

Manzoni, dando prova di una santa pazienza e di un grande rispetto per i suoi lettori, gli risponde il 25 gennaio, spiegandogli come e qualmente lui sia un grande ammiratore di Shakespeare e chiarendogli che quella sua frase era appunto ironica e che voleva prendersela proprio con quelle «“così rabbiose e così inconsiderate sentenze di Voltaire e de' suoi discepoli sulle cose di Shakespeare»», sentenze che gli facevano addirittura rabbia. Un suo lettore avrebbe dovuto accorgersi che quella frase era ironica, aggiunge Manzoni, perché lui, in una sua opera precedente, cioè la lunga lettera a monsieur Chauvet, scritta in francese e pubblicata nel 1822, aveva speso parecchie pagine ad analizzare e a lodare alcune tragedie di Shakespeare, a suo parere dei capolavori e addirittura dei modelli da prendere come guida per il nuovo sistema di teatro storico romantico che stava nascendo e di cui egli Manzoni era il capofila.

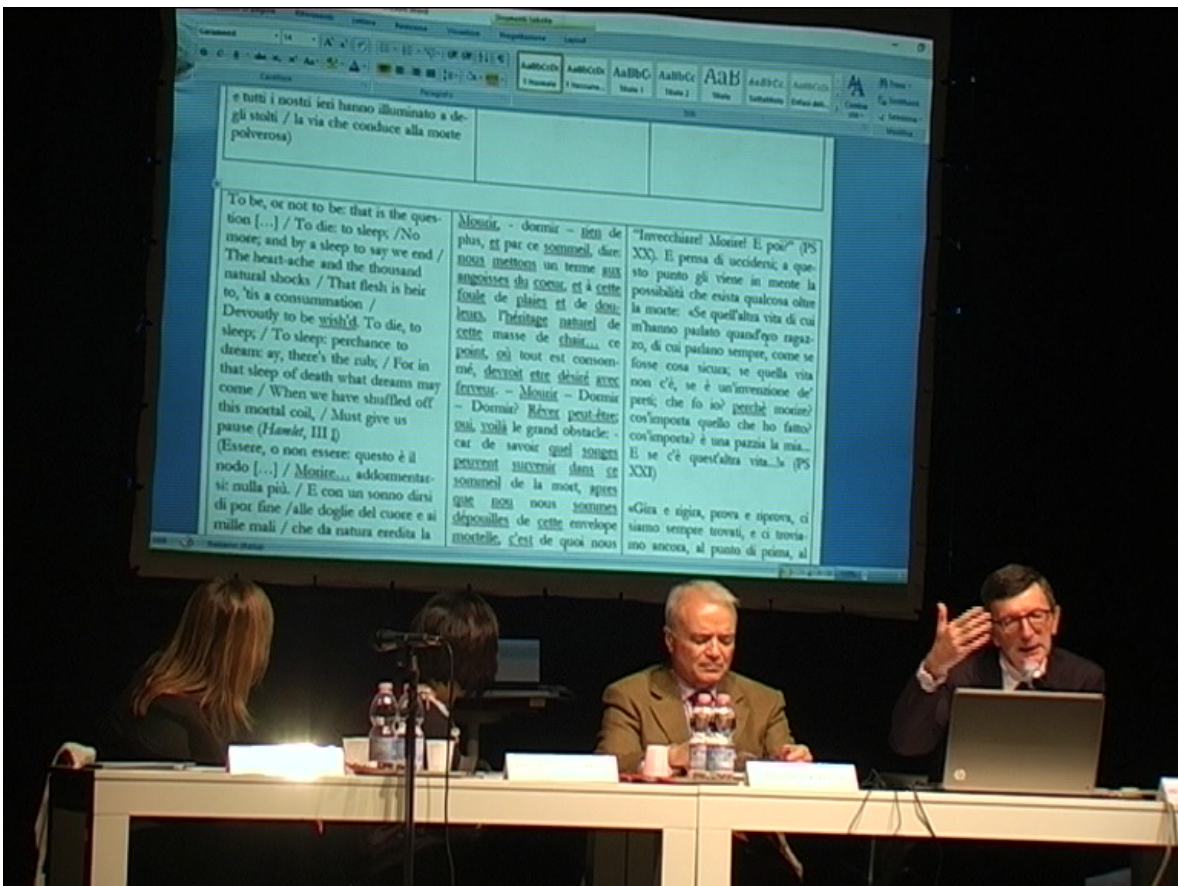
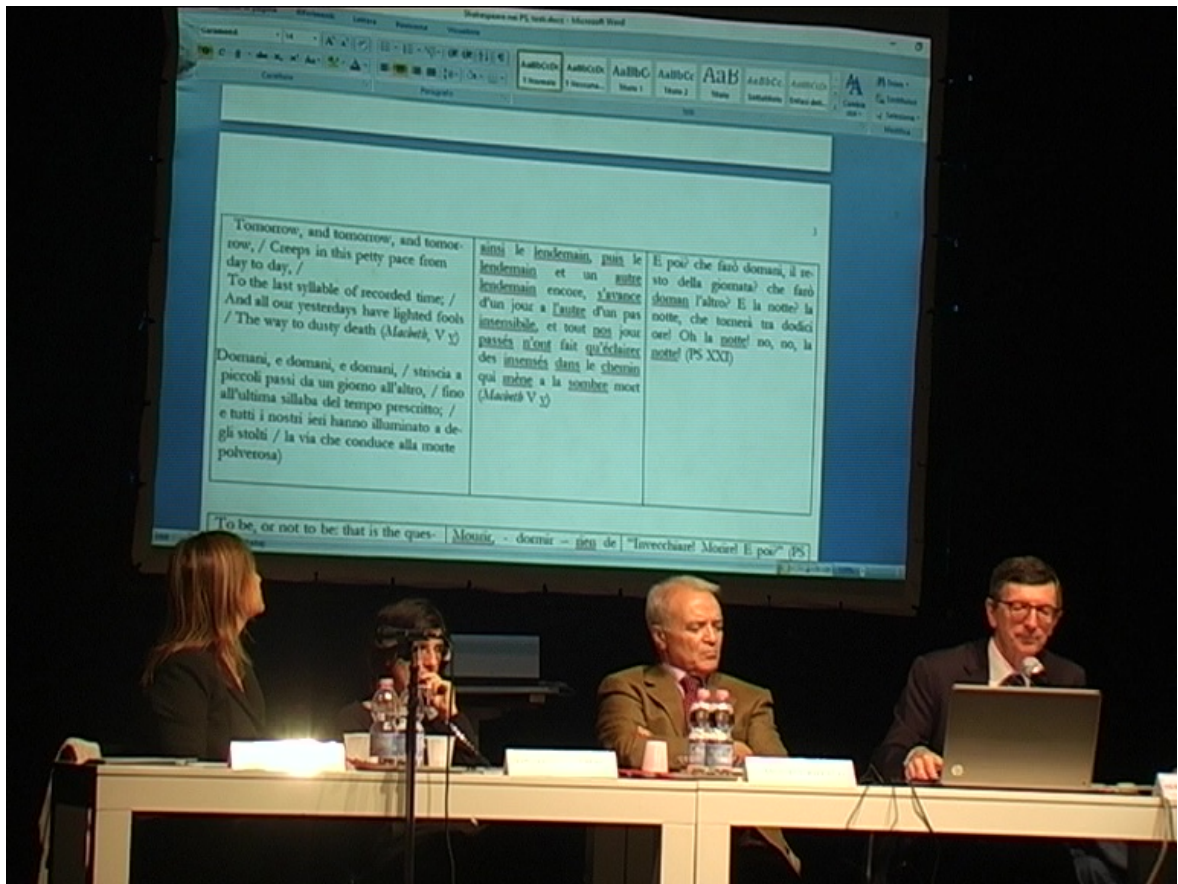


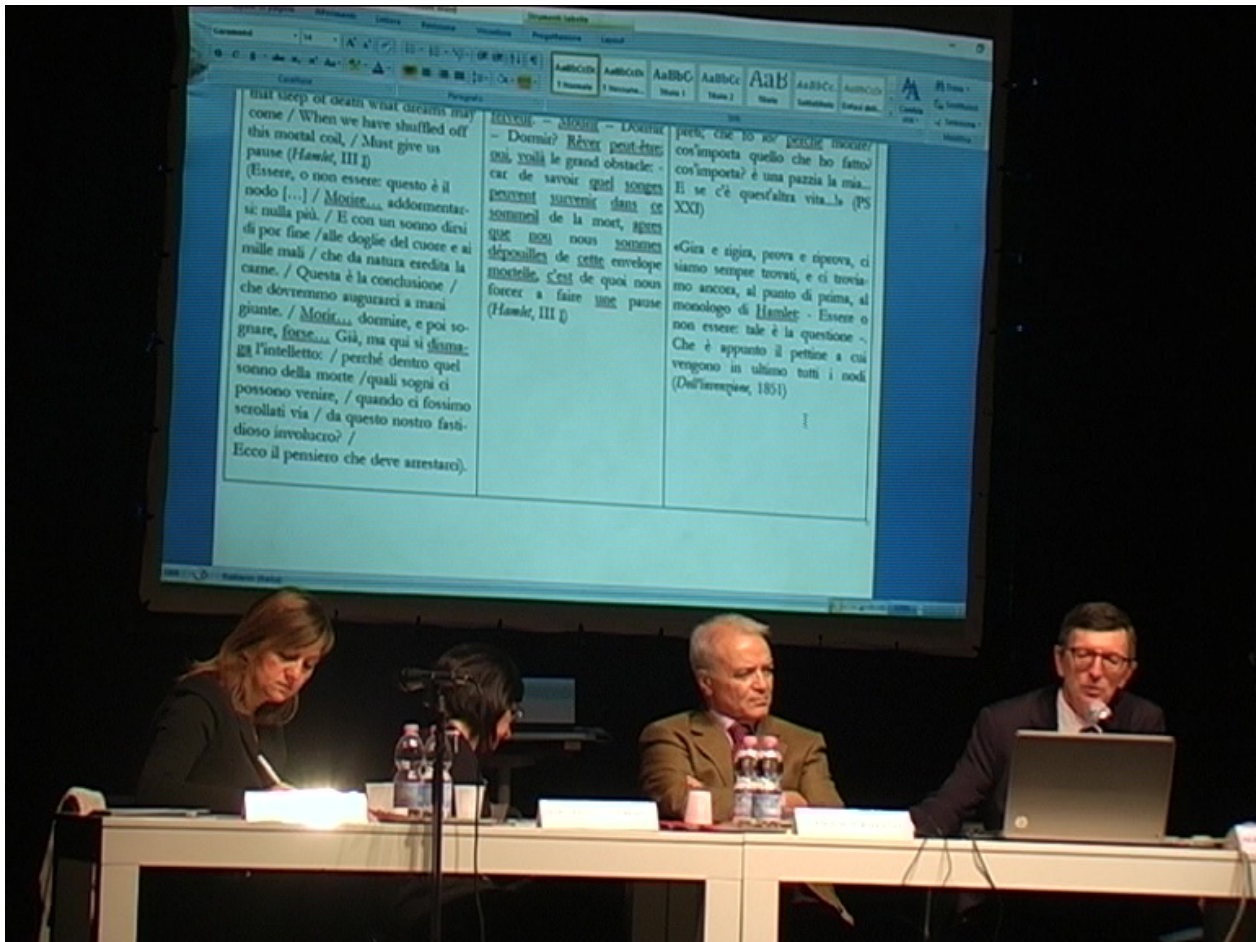


Infatti, in quella lettera Manzoni dedica parecchie pagine a esaminare in particolare l'*Otello* e il *Riccardo II*, dimostrando una vasta e profonda conoscenza almeno di quei due testi (ma non solo). La conoscenza che Manzoni ha delle opere di Shakespeare (che leggeva in traduzione francese) è tale che la critica ha potuto rintracciare numerosi echi delle tragedie nel romanzo. Il fatto che i riscontri davvero indubitabili siano relativamente pochi significa che Shakespeare ha salato il sangue a Manzoni e che chi assaggia la scrittura di quest'ultimo sente il sapore del primo, anche se magari non riesce ad indicare esattamente da quale opera provenga il prelievo.

Tra le tragedie più operanti nei *Promessi sposi* sono due tragedie del potere, come il *Macbeth* e il *Riccardo III*. Visto il poco tempo a disposizione, mi limito al *Macbeth*, il cui ricordo agisce nelle zone del romanzo in cui appaiono delitti atroci, commessi o ricordati e suscitatori di rimorsi: le esitazioni e le angosce dell'innominato, il suo terrore della morte e del tempo, il rimorso del sangue versato che ne tramano la famosa notte (del resto, forse ispirata anche all'ultima notte del protagonista del *Riccardo III*, a. V sc. III) sono temi stupendamente trattati nel *Macbeth*. Vediamo un paio di esempi.

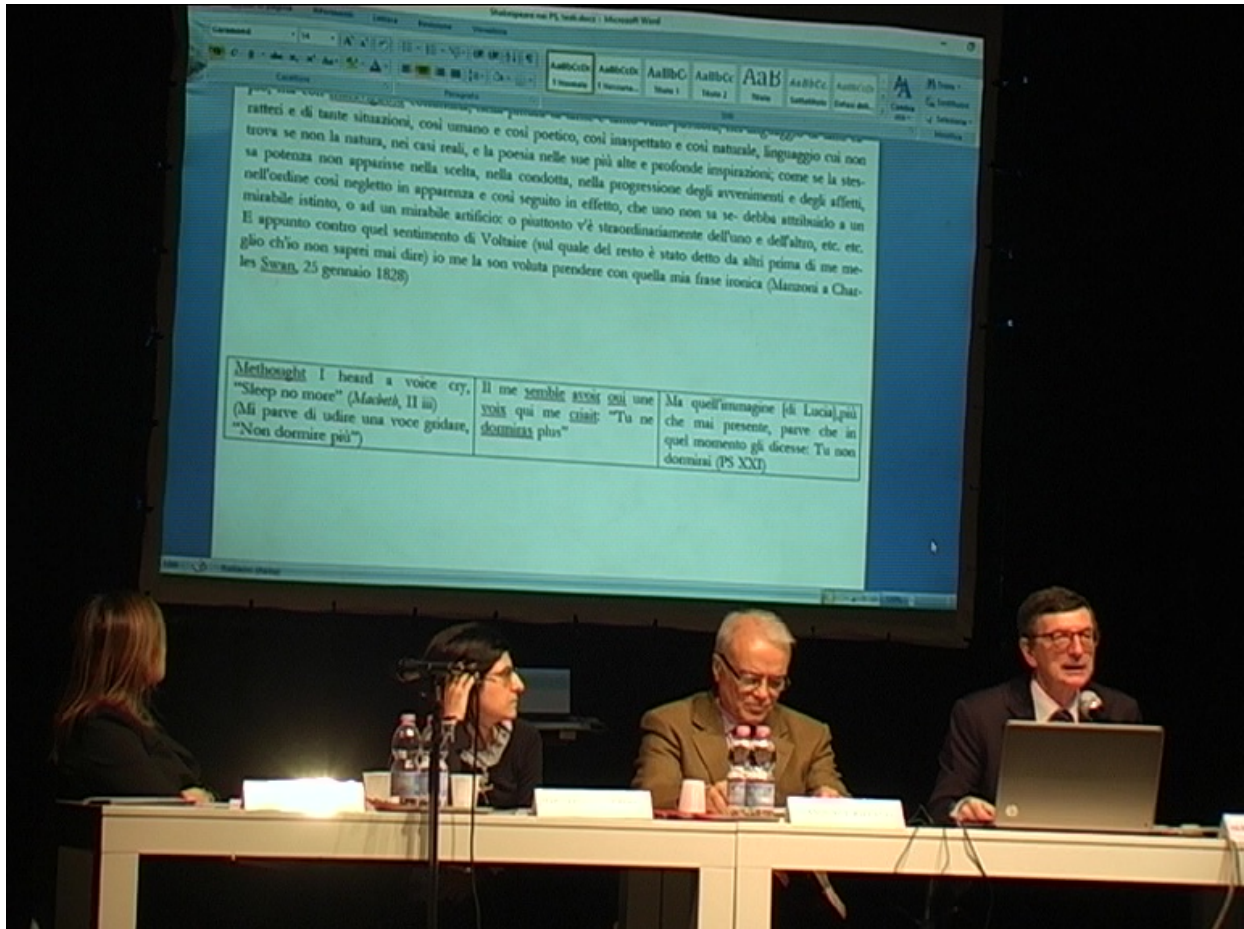
Dopo aver visto Lucia, l'innominato cerca invano di prender sonno, perché «la sua immagine, più che mai presente, parve che in quel momento gli dicesse: Tu non dormirai». Allo stesso modo, Macbeth, dopo aver ucciso il re dice: «“Il me semble avoir oui une voix qui me criait: “Tu ne dormiras plus”» (cito, qui e altrove, dalla traduzione francese in prosa di Le Tourner, quella grazie alla quale Manzoni ha conosciuto per la prima volta le opere di Shakespeare). Il motivo del sonno negato si intreccia al grande motivo del tempo: il sonno ristora anche perché fa sì che il tempo passi inavvertito, che è quel che vorrebbe l'innominato, afferrato dalla tremenda angoscia di un futuro senza senso: «“E poi? Che farò domani, il resto della giornata? Che farò doman l'altro? E la notte, che tornerà tra dodici ore! Oh la notte! No, no, la notte». Anche in questo caso il modello è Macbeth: “ainsi le lendemain, puis le lendemain et un autre lendemain encore, s'avance d'un jour a l'autre d'un pas insensible, et tout nos jour passés n'ont fait qu'éclairer des insensés dans le chemin qui mène a la sombre mort»”.





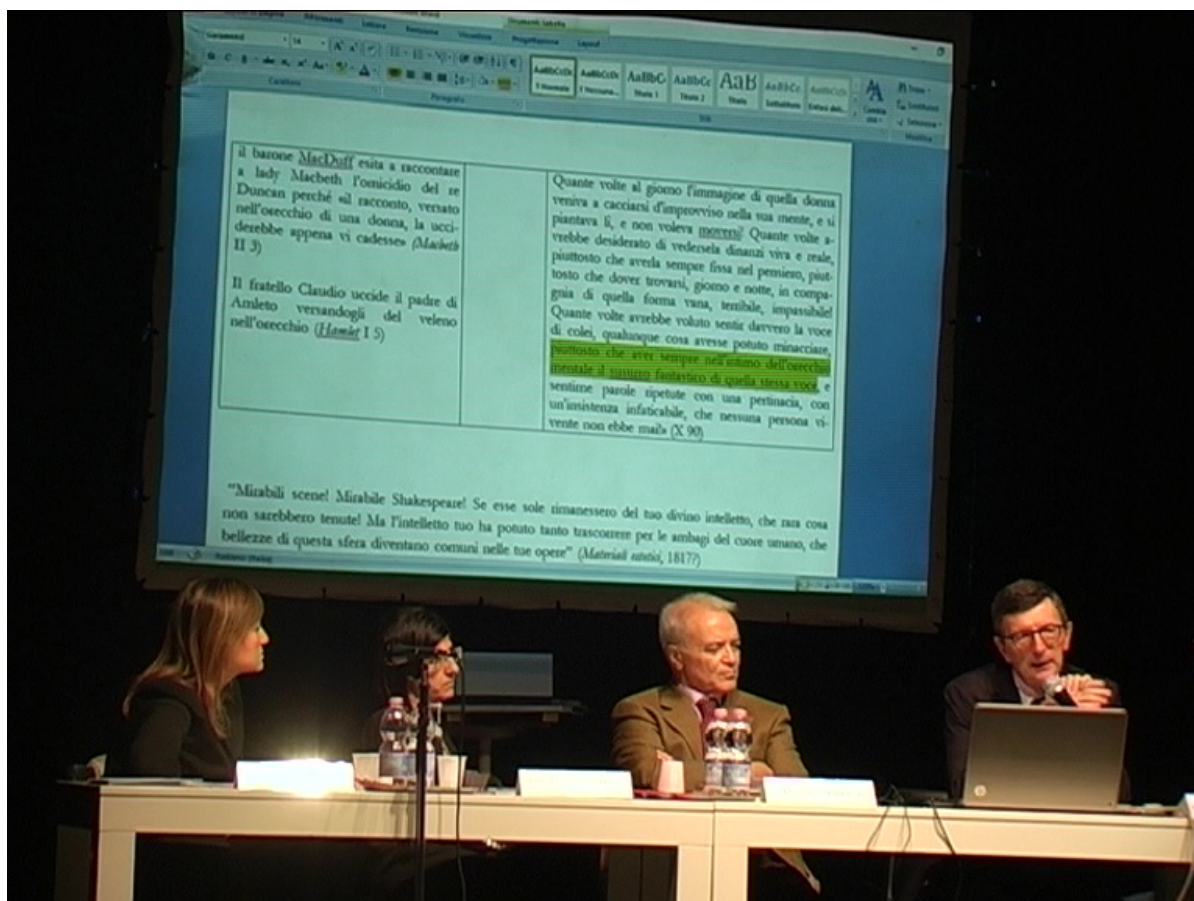
L'innominato si interroga anche sul significato della vita e su una eventuale esistenza oltre la morte: «“Invecchiare! Morire! E poi?”». E pensa di uccidersi; a questo punto gli viene in mente la possibilità che esista qualcosa oltre la morte: «Se quell'altra vita... Se c'è quest'altra vita». È il celeberrimo dilemma di Amleto, che medita sulla morte e sull'ignoto a cui essa apre: «Mourir, - dormir - rien de plus, et par ce sommeil, dire: nous mettons un terme aux angoisses du coeur, et à cette foule de plaies et de douleurs, l'héritage naturel de cette masse de chair... ce point, où tout est consommé, devrait être désiré avec ferveur. - Mourir - Dormir - Dormir? Rêver peut-être; oui, voilà le grand obstacle: - car de savoir quel songes peuvent survenir dans ce sommeil de la mort, après que nous nous sommes dépouillés de cette enveloppe mortelle, c'est de quoi nous forcer a faire une pause». Non abbiamo qui il tempo di esaminare tutta la scena, ma invito a leggerla per intero e a metterla a confronto con le riflessioni dell'innominato sulla morte per cogliere tutta una serie di elementi comuni: naturalmente, le due crisi di Amleto e dell'innominato si risolvono in modo ben diverso nella tragedia di Shakespeare e nella vicenda dell'innominato, che esce dal terrore, dall'angoscia, dalla disperazione grazie a un atto di volontà buona, suscitato dalla grazia, che lo porta a liberare Lucia e a intraprendere un percorso di conversione.

È importante notare che il monologo di Amleto verrà citato da Manzoni anche parecchi anni dopo, nel Dialogo Dell'invenzione (1851): «Gira e rigira, prova e riprova, ci siamo sempre trovati, e ci troviamo ancora, al punto di prima, al monologo di Hamlet: - Essere o non essere: tale è la questione -. Che è appunto il pettine a cui vengono in ultimo tutti i nodi».



Ma torniamo al *Macbeth*, perché l'eco della stessa tragedia si risente con chiarezza nelle modalità con cui l'immagine della conversa uccisa da Gertrude si ripresenta a lei, appunto come l'ombra di Banco a quel Macbeth che ne ha ordinato l'assassinio: «Quante volte al giorno l'immagine di quella donna veniva a cacciarsi d'improvviso nella sua mente, e si piantava lì, e non voleva muoversi! Quante volte avrebbe desiderato di vedersela dinanzi viva e reale, piuttosto che averla sempre fissa nel pensiero, piuttosto che dover trovarsi, giorno e notte, in compagnia di quella forma vana, terribile, impassibile! Quante volte avrebbe voluto sentir davvero la voce di colei, qualunque cosa avesse potuto minacciare, piuttosto che aver sempre nell'intimo dell'orecchio mentale il sussurro fantastico di quella stessa voce, e sentirne parole ripetute con una pertinacia, con un'insistenza infaticabile, che nessuna persona vivente non ebbe mai!» (X 90). D'altro canto, la stupenda metafora dell'«orecchio mentale» qui usata da un lato richiama un passo preciso del *Macbeth*, quello in cui il barone MacDuff esita a raccontare a lady Macbeth l'omicidio del re Duncan perché «il racconto, versato nell'orecchio di una donna, la ucciderebbe appena vi cadesse» (II III); dall'altro, apre verso un altro omicidio shakespeariano, quello del padre di Amleto, compiuto dal fratello Claudio versandogli del veleno nell'orecchio.

Questa presenza così pervasiva e così diffusa del teatro di Shakespeare nei *Promessi sposi* (oltreché nelle altre opere di Manzoni), di cui qui abbiamo visto solo qualche esempio, si giustifica bene se si pensa alla grande lode che Manzoni aveva pronunciata su di lui nei frammenti dei *Materiali estetici*: ««Mirabili scene! Mirabile Shakespeare! Se esse sole rimanessero del tuo divino intelletto, che rara cosa non sarebbero tenute! Ma l'intelletto tuo ha potuto tanto trascorrere per le ambagi del cuore umano, che bellezze di questa sfera diventano comuni nelle tue opere»».



Questa frase ci rivela il motivo essenziale della profonda attrazione che le opere dell'inglese esercitavano su Manzoni: egli vedeva in lui un poeta capace di indagare l'abisso del cuore dell'uomo, di sondare la complessità a volte inestricabile di quel guazzabuglio del cuore umano sul quale anche Manzoni fermerà così spesso la sua attenzione: un discepolo degno del suo grande maestro. Il più shakespeariano dei romantici europei è questo milanese di Brusuglio.

RENZO E LUCIA, GIULIETTA E ROMEO

Fabio Danelon

Università degli Studi di Verona

Desidero ringraziare, innanzitutto, il Comune di Cormano per avermi invitato a questo interessante incontro. Credo che i massimi responsabili dell'invito siano gli amici Pierantonio Frare e Gianmarco Gaspari. Perché è venuto loro in mente il mio nome? Probabilmente perché io mi occupo di matrimoni. Non nel senso che sono un avvocato matrimonialista, sia chiaro: mi occupo di matrimoni nella rappresentazione letteraria e quindi per me le due coppie Renzo-Lucia e Giulietta-Romeo sono oggetti d'indagine molto interessanti.

Aggiungo un motivo più lieve che, in parte, mi ha suggerito lo spunto per la conversazione di oggi. Svolgendo quell'attività che oggi viene detta "googleare", cioè girare un po' a vanvera sulla Rete, poco dopo che si era parlato del tema di questo convegno, una delle prime cose che è saltata fuori è stata una di quelle conversazioni che ci sono su «Yahoo Answer»: "Romeo e Giulietta o Renzo e Lucia? Chi preferite e perché?". Segue una serie di risposte molto meno belle di quelle dei tweet del concorso TwittaManzoni che ho sentito prima, invero, però indicative di un sentire evidentemente condiviso. Le due coppie tendono a essere associate in modo antagonistico o, meglio, in opposizione, forse non senza buoni motivi.



Io mi occupo di letteratura italiana, perciò so che Shakespeare si chiamava William e poco altro. Però alle varie ipotesi sulla sua nascita e identità, così efficacemente e briosamente presentateci dall'amico Gaspari, posso aggiungere un'altra: la Val Chiavenna. Una volta, infatti, in un bar di Chiavenna, fui avvicinato da un simpaticissimo signore, vero esperto di storia locale, che mi spiegò che Crollalanza è un cognome chiavennate – non so se sia vero – e quindi Shakespeare – to *shake* (agitare) + *spear* (lancia) – era evidentemente di Chiavenna, come peraltro dimostra la sua opera... Non sono andato oltre, però credo che anche

questo sia uno di quei luoghi che rivendicano la nascita di Shakespeare.

Come ci ha ben spiegato l'amico Frare, Shakespeare è citato espressamente in due punti del romanzo manzoniano; poi vi è una serie di riferimenti – probabili, molto probabili o dubbi – a molte opere teatrali, soprattutto alle tragedie di Shakespeare più che alle commedie. Manca – o almeno il riferimento è molto meno riconoscibile rispetto ad altre opere shakespeariane – il *Romeo and Juliet*. La domanda che mi sono posto è questa: come mai proprio la tragedia per eccellenza dell'amore tra due giovani non ha una qualche ricaduta nel romanzo di uno scrittore che tanto amava Shakespeare, un romanzo che racconta una vicenda almeno in parte d'amore tra due giovani, e comunque con un epilogo matrimoniale, per quanto non tragico?

È stato fatto prima un cenno da Frare – ed era anche tra le righe del discorso di Gaspari – all'ammirazione, importante, di Manzoni per Shakespeare. Frare ha citato il caso del pastore anglicano Charles Swan, che scrive una lettera a Manzoni riguardo alla sua citazione parodicamente voltairiana del "barbaro non privo d'ingegno". Lì c'è un'allusione proprio a un personaggio del *Romeo and Juliet*: nel personaggio di fra' Cristoforo il giovane pastore anglicano, un po' spericolatamente, cerca di trovare punti di contatto con il Frate Lorenzo della tragedia shakespeariana. In realtà l'ipotesi mi sembra poco fondata, però è interessante che gli sia venuta in mente. Swan, infatti, aveva letto con attenzione il romanzo di Manzoni e ne aveva steso una

traduzione – in realtà incompleta, perché le parti storiche sono omesse – e, evidentemente, aveva colto qualcosa nella vicenda sentimentale che gli aveva fatto venire in mente la tragedia shakespeariana.

Muoviamo, allora, da questo assunto: nel romanzo di Manzoni ci sono poche, marginali, forse addirittura involontarie e ad ogni modo poco più che presunte tracce del *Romeo and Juliet* shakespeariano. La storia di Renzo e Lucia, d'altronde, si discosta profondamente e radicalmente da quella di Romeo e Giulietta, così come da tutte quelle di giovani coppie amorose della classicità che le stanno alle spalle.

Come ben sappiamo, la storia di Romeo e Giulietta affonda in una lunga tradizione e muove per certi versi da Luigi Da Porto per l'ambientazione veronese e poi anche da Matteo Bandello, ma soprattutto, per quanto riguarda la più immediata conoscenza di Shakespeare, probabilmente da Arthur Brooke, che le dedicò un poema narrativo piuttosto lungo. Ma la coppia amorosa, giovane e sfortunata, rimanda al mito, raccontato da Ovidio, di Piramo e Tisbe, cioè la storia di due giovani e del loro amore contrastato dai genitori. I due ragazzi sono costretti a parlarsi attraverso una crepa del muro che separa le loro abitazioni – con tutta la simbologia del caso –, e programmano una fuga d'amore: una *fuitina*, insomma. Nel luogo dove si danno appuntamento c'è un gelso, pianta importante, per inciso, nella nostra tradizione letteraria: sotto un gelso, per esempio, si baciano Jacopo Ortis e Teresa. Tisbe arriva per prima e, cosa un po' singolare (il fatto, secondo il racconto di Ovidio, si svolge a Babilonia), le viene incontro una leonessa che la assale ma non la uccide, lasciando il suo velo macchiato di sangue. Poi giunge Piramo che, trovando il velo macchiato di sangue e credendo Tisbe morta, si uccide lanciandosi sulla spada. Tisbe lo trova in fin di vita, gli sussurra il suo nome, Piramo riapre gli occhi per l'ultima volta e riesce a vederla prima di morire. Per il grande dolore Tisbe si lancia a sua volta sulla spada dell'amato (quasi un *topos*; ci sono molti altri esempi letterari di donne che muoiono sulla spada dell'amato: basti pensare a Clorinda, trafitta dalla spada di Tancredi nella *Gerusalemme Liberata*...). La pietà degli dèi però procura una metamorfosi, racconta Ovidio: trasforma i frutti del gelso, intriso del sangue dei due amanti, colorandoli di rosso.



William Waterhouse



A me, come vi ho detto, interessano i matrimoni e in genere non si ricorda che anche Giulietta e Romeo si sposano e stanno sposati più a lungo, nel tempo della storia, dei due coniugi lecchesi, coniugi solo nell'ultimo capitolo dei *Promessi sposi*. Romeo e Giulietta, infatti, sono sposati dalla fine della sesta scena del secondo atto, dopo che Frate Lorenzo ha santificato la loro unione.

Manzoni, invece, sceglie di riservare il matrimonio all'epilogo, ma non per un semplice effetto di lieto fine, come ha ben evidenziato Fiorenzo Forti con una formula fortunata, poi ripresa nel titolo di un libro di Ezio Raimondi: *i Promessi sposi* non si chiudono con un vero e proprio *happy ending*, ma sono un "romanzo senza idillio".

Manzoni va decisamente in un'altra direzione rispetto al modello erotico-sentimentale della tragedia shakespeariana, così come al modello classico canonico della sventurata coppia amorosa che sta dietro quella shakespeariana, da Piramo e Tisbe in poi. Penso alla Ero ovidiana e anche ad altre due suicide per amore, Didone e Cleopatra, che non cito tanto per dire due nomi classici, ma perché sono figure evocate nella tragedia di Shakespeare. Tra l'altro sono evocate in una sequenza che è la stessa con cui Dante nella *Commedia*, nel canto V dell'*Inferno*, le mette in sequenza: Ero, Didone, Cleopatra, insieme a Elena, che invece dal bardo è omessa. Non è un caso, tra l'altro, che siano menzionate da Mercuzio, in certo senso il *fool* della commedia, che le evoca anche con la funzione d'inconsapevole annuncio dell'epilogo funesto.

Insomma, quella di Shakespeare è una storia archetipica di morte, d'amore, di morte per amore, fondata sull'idea di eros totalizzante e sul motivo, tradizionalmente cattivante, dell'innamorarsi del nemico, del figlio della famiglia nemica: è un elemento ben valorizzato, per esempio, dal film la cui locandina ha fatto vedere prima Gaspari. Lì il motivo dell'innamorarsi del nemico, proprio anche per la dimensione temporale contemporanea in cui si fronteggiano bande rivali, tra l'altro è molto più marcato che nella stessa tragedia shakespeariana, dove il confronto è tra due famiglie aristocratiche. Ciò che radicalizza l'innamorarsi del nemico è il triangolo Eros – Thanatos – Caso, così come recita il coro nel prologo.

Cito in italiano:

“La pietosa e sventurata rovina possa sotterrare le liti dei padri”;

cioè riconciliare le famiglie, seppellire la lotta, vuole dire rinascere alla pace e alla vita per quanti restano. In realtà il finale è anche vittoria della *civitas*, cioè il sangue civile cessi di insozzare mani civili. Per ottenere tale risultato è però necessario che muoia sacrificialmente la coppia di amanti “dalle stelle avverse”. Detta un po' più semplicemente, perché si stabilisca la pace tra Capuleti e Montecchi, tra le due fazioni che il Principe di Verona non sa come far accordare, è necessario che avvenga il grandissimo equivoco per cui i due giovani muoiono nelle note circostanze.



“La riconciliazione dei Montecchi e dei Capuleti sui cadaveri di Romeo e Giulietta” di Frederic Leighton

A Manzoni ciò non interessa più di tanto, perché egli propone un altro modello, che depotenzia Eros e Thanatos con un epilogo non tragico, senza depotenziare in questo senso il personaggio d'ostacolo, Don Rodrigo, il vero uomo di passione, la vera vittima di Eros e Thanatos, uno dei pochi personaggi del romanzo il cui *itinerarium ad mortem* è puntualmente rappresentato.

Renzo e Lucia sono una coppia letterariamente nuova per molti aspetti. Non hanno gli stessi modelli di riferimento del romanzo sentimentale settecentesco precedente: nulla a che spartire con Werther e Lotte (*I dolori del giovane Werther*), con lo Jacopo e Teresa foscoliani (*Ultime lettere di Jacopo Ortis*), e non parliamo poi di Valmont e delle sue amanti (*Le relazioni pericolose*).

La vicenda amoroso-coniugale di Renzo e Lucia non deve avere un epilogo tragico, ma neppure un vero e proprio lieto fine. La conclusione del romanzo è di ragionevole buon senso. La conclusione 'giusta', il "sugo della storia", frutto di un lungo dibattere e cercare insieme fra i due sposi, è:

"i guai vengono bensì spesso, perché ci si è dato cagione; ma che la condotta più cauta e più innocente non basta a tenerli lontani; e che quando vengono, o per colpa o senza colpa, la fiducia in Dio li raddolcisce, e li rende utili a una vita migliore."

Si tratta di un esito cristianamente rassegnato rispetto a quello della tragedia shakespeariana. Ma quello che mi interessa non è la conclusione in quanto tale, che può piacere o meno, ma il fatto che essa è il frutto di un "lungo dibattere e cercare insieme", cioè il frutto della conversazione, dell'ordinaria conversazione coniugale. Non è un'acquisizione filosofica straordinaria quella di Renzo e Lucia, però è il frutto del loro continuo discorrere. Si tratta, cioè, ed è quanto interessa a Manzoni, del frutto dell'agape, non dell'*amour-passion* stendhaliano, ma di tenerezza, di sentimentalità coniugale.

Giulietta e Romeo, invece, sono eternati dolorosamente nella cristallizzazione infinita dell'*amour-passion*. L'*amour-passion*, quello che piace un po' a tutti quanti abbiano un animo romantico, ha però un problema, cioè che, in realtà, è necessariamente a termine. Stendhal lo teorizza (e non solo lui), ma basta l'esperienza quotidiana di tutti noi per sapere che esso ha una sua parabola, una sua estensione temporale, e poi si attenua e si esaurisce. Anche per questo Manzoni l'ha in sospetto e presta maggiore attenzione alla durezza sentimentale. Il paradosso è che di questa parla pochissimo, se non in chiusura del romanzo.

Vorrei proporre ancora qualche riflessione sugli elementi che 'avvicinano' o 'allontanano' le due coppie Romeo-Giulietta e Renzo-Lucia. Il principale motivo di allontanamento delle due coppie è quello di cui vi ho parlato, cioè il diverso trattamento in relazione all'*amour-passion*.

Uno dei maggiori motivi di avvicinamento è che si tratta di due coppie, dal punto di vista letterario, a tutto tondo, che esistono, letterariamente e narrativamente, proprio in quanto coppia. Non è possibile concepire Romeo senza Giulietta e Renzo senza Lucia, e viceversa: il racconto non funzionerebbe; esse rientrano nella categoria delle coppie letterarie autosufficienti. Nelle loro avventure si esaurisce la storia di entrambi. Sono due casi in cui i componenti hanno pari dignità letteraria, sono co-protagonisti, come Piramo e Tisbe, come Ero e Leandro, come Orfeo ed Euridice. Sono differenti, cioè, da altre celebri coppie, per esempio Enea e Didone, o Emma e Charles Bovary. In questi casi la coppia è squilibrata, cioè i due personaggi seguono percorsi differenti e in larga parte indipendenti. Nel romanzo di Flaubert i due itinerari hanno molti addentellati; nel caso di Enea e Didone poi il dato è clamoroso, perché Didone è la protagonista di un solo episodio del poema, che si sviluppa soprattutto nel IV canto dell'Eneide, per poi avere una ripresa nel VI.

E qui devo cedere a una tentazione: come insegna Oscar Wilde, si può resistere a tutto ma non alle tentazioni. Il caso di Enea e Didone ha trovato fortuna moderna, tra l'altro, in una canzone – con testo di Valerio Negrini e musica di Roby Facchinetti –, *Tanta voglia di lei*: un successo dei Pooh

del 1971. Ecco, Enea, a ben vedere, è quello che dice “Mi dispiace devo andare...”.... Enea pianta Didone dicendo: “Ho una missione da compiere”. Io, se permettete, vi sconsiglio vivamente, se volete liberarvi di un fidanzato o una fidanzata noiosi, di dire che è arrivato Mercurio inviato da Giove a dirvi che dovete andare a fondare una grande città. Non vi crederà nessuno. Didone, come sappiamo, ci resta male e si suicida, e poi, quando rivede Enea nell’Ade, non gli rivolgerà nemmeno la parola; insomma se la prende parecchio.



Enea abbandona Didone



Enea incontra Didone nell’Ade

Romeo e Giulietta e Renzo e Lucia sono poi socialmente diversi, benché abbastanza vicini per età. In realtà noi conosciamo l’età solo di due di loro: Giulietta, che sta per compiere i quattordici anni (li avrebbe compiuti il 31 luglio, se non fosse morta prima), e Renzo, che ha vent’anni all’inizio del romanzo. L’età di Romeo e di Lucia resta ignota, ma ragionevolmente congrua con quella del rispettivo amato. La loro età comunque ci dice qualcosa di semplice ma d’importante: che sono giovani. *L’amour passion* ha bisogno della giovane età. Ma Manzoni, tra le righe, ci dice che anche *l’affectio coniugalis* ha bisogno di una giovane età di partenza per potersi sviluppare nel tempo. Romeo addirittura s’identifica con Amore (atto II, scena II), rigettando il proprio nome:

“Chiamami solo Amore, verrò battezzato di nuovo, d’ora in poi non sarò mai più Romeo”.

Ma anche Renzo giunge a cambiare nome. Rinuncia al suo per altre ragioni (nascondersi dalle forze dell’ordine): ne assume uno, tra l’altro “parlante”, Antonio Rivolta, durante il soggiorno nel bergamasco. E, per inciso, forse si mostra più furbo di quello che abitualmente si pensa, perché Rivolta potrebbe richiamare, a chi lo ascolta, Rivolta d’Adda, e quindi sviare ulteriormente i possibili inquirenti che gli danno la caccia. Quel nome lo usa, per esempio, nel carteggio con Agnese per avere notizie intorno al voto di Lucia, di cui Renzo non riesce a capacitarsi: uno dei più faticosi carteggi, una delle parodie di romanzo epistolare più divertenti della nostra tradizione, sia detto per inciso. Con l’identità di Antonio Rivolta Renzo parte dalla bergamasca per andare a Milano in cerca di Lucia.

Questo, lo confesso, è il motivo per cui, tra i quattro personaggi, parteggio (romanticamente, ebbene sì!) per Renzo: è un ragazzo che si dà un sacco da fare per andare in cerca di una ragazza, che, oltretutto, gli aveva fatto capire che non lo voleva più. E a quei tempi non si prendeva il Frecciarossa per attraversare la Lombardia: per lui si trattava di un viaggio tra due Stati, pericoloso e tutt’altro che semplice. Renzo poi giunge al Lazzaretto e incontra fra’ Cristoforo, il quale (benedett’uomo!), invece di pronunciare qualche parola di incoraggiamento dopo tutto quella fatica, non fa che metterlo in guardia sul fatto che non è affatto scontato che riuscirà a trovare Lucia.

Quando poi, finalmente, c'è l'incontro con Lucia, Renzo torna a essere pienamente Renzo. Infatti, nel concitato colloquio con lei, dice:

“Non mi chiamo più Renzo io? Non siete più Lucia voi?”,

battuta nella quale non mi azzardo a dire intervenga memoria, per ironia naturalmente, del passo poc'anzi citato del Romeo shakespeariano, ma che di esso certo costituisce un obiettivo rovesciamento.

Si tratta di un episodio interessante, proprio per il motivo della morte, ovviamente cruciale nell'epilogo, nella *katàbasis* (discesa) finale della tragedia shakespeariana. Quel motivo, infatti, ha a che fare con la rinascita della piena unione tra Renzo e Lucia. Renzo usa tutta la sua batteria retorica per convincere Lucia, ma lei ha bisogno che sia la parola di fra' Cristoforo a sciogliere i suoi dubbi e, a Renzo che la incalza dicendo che il voto non ha valore per le circostanze in cui è stato pronunciato, risponde:

“Per carità, per i vostri poveri morti, finitela, finitela, non mi fate morire, non sarebbe un buon momento!”.



Illustrazioni di Gonin per I promessi sposi

Questa è una delle battute più “romantiche”, in senso stretto, di tutti i *Promessi sposi*. Lucia chiaramente non ha dimenticato Renzo, né il sentimento che prova per lui, tanto da dire una cosa che, a ben vedere, risuona, lì e in quel momento, quanto meno inopportuna. Siamo in un lazzaretto, in mezzo a gente che muore in gran numero e in continuazione, e lei cosa dice?... “Per i vostri poveri morti”, che è, se non sbaglio, l'unica allusione, nel dialogato del romanzo, ai genitori di Renzo (l'espressione “poveri morti” in Lombardia ha quel significato); e poi “finitela, finitela, non mi fate morire” e – qui c'è il passaggio veramente romantico – “non sarebbe un buon momento”. Cioè, se morisse in quel momento, morirebbe in una condizione che suppone di peccato, perché ha la tentazione, *per amore*, di non rispettare il voto. E il voto di Lucia è una cosa serissima, non solo per l'aspetto religioso che merita ogni riguardo, ma perché è stata una scelta difficile per lei e ora è duramente messa alla prova.

Renzo e Romeo si trasformano, dopo aver incontrato Lucia e Giulietta, ma di Renzo, prima, si sa poco o nulla: si dice che, dopo aver incontrato Lucia, era divenuto bravo massaiò, cioè aveva assunto la consapevolezza che bisogna badare alle cose della vita, alla loro amministrazione, per costruire una famiglia.

Romeo, invece, è un perdigiorno che va a una festa di aristocratici veronesi, pensando di incontrare una ragazza di cui dice di essere innamorato, una tal Rosalina. E poi, quando arriva, ne vede un'altra, si dimentica subito di Rosalina per cui aveva dato fastidio a mezzo mondo, s'invaghisce della nuova ragazza, la bacia subito, lei si fa baciare e nasce il loro grande amore. Oltretutto nel

bacio Romeo mostra anche una certa esperienza, che, peraltro, Giulietta è in grado di riconoscere (siamo nell'atto I, scena V):

“you kiss by book”;

cioè “bacciate come dice il libro”, che può avere una doppia interpretazione: siete bravo, siete capace di baciare, oppure bacciate secondo il libro con un'allusione alla tradizione del bacio ‘galeotto’, cioè del libro che provoca il bacio tra Paolo e Francesca, nel canto V dell'Inferno.



Romeo bacia Giulietta. Dipinti di Francesco Hayez, Frank Dicksee, Julius Kronberg e Ford Madox Brown

Romeo è uno che ha già baciato; e forse anche Giulietta non è del tutto inesperta, stando al suo giudizio implicitamente comparativo.

Renzo e Lucia non si baciano mai lungo tutti i *Promessi sposi*. A un certo punto è evidente che succede qualcosa, però ne vediamo solo l'effetto: hanno dei figli. Il come, ovviamente, è taciuto. La reticenza e l'omissione d'autore sui contatti fisici sono tanto scrupolose che, per esempio, nel momento in cui Renzo, Lucia e Agnese si separano, le due donne per rimanere a Monza e Renzo per proseguire verso Milano, il congedo avviene attraverso una stretta di mano tra Renzo e la sola Agnese. Senza voler suggerire attualizzazioni anacronistiche, anche nel 1628, pensando che non ci si sarebbe visti per chissà quanto tempo, forse si sarebbe potuto chiudere un occhio sulla stretta di mano fra un uomo e una donna non sposati, per quanto ritenuta in quel tempo sconveniente.

Veniamo all'epilogo. Quello di *Romeo and Juliet* naturalmente è tragico: giaceranno per sempre insieme nel letto di morte. A proposito di letto..., già nella scena V dell'atto I, quando manda la balia a informarsi sull'identità del giovane che ha baciato, Giulietta pronuncia una frase presaga di sventura:

“se è sposato, farò di una tomba il mio letto nuziale”.

Il destino sarà proprio quello: il suo letto nuziale sarà una tomba. Però Giulietta si mostra una ragazza seria: è disposta ad amare Romeo solo nel caso sia un uomo libero, non accetta una soluzione differente. La morte di entrambi permette che il loro *amour-passion* resti eterno, ciò che, nel nostro immaginario romantico e post-romantico, è la maggiore illusione che due giovani possano figurarsi. E, appunto, giaceranno insieme per sempre, per tutto l'intoccabile e cristallizzato tempo della morte, nel nobile sepolcro monumentale, che, al tempo stesso, segna la pace definitiva tra le due famiglie.

A Renzo e Lucia va diversamente. Non vi è cenno alla loro morte nei *Promessi sposi* e il romanzo non si protrae oltre la primissima maturità dei due coniugi. Quando si sposano, Renzo ha 22 anni e

Lucia ragionevolmente è di poco più giovane. Non vi è cenno alla loro morte, dicevamo, e, nel finale, Agnese, che pure non muore, è una nonna affaccendata coi nipotini, *grosso modo* d'una cinquantina d'anni o poco più: anche nell'ultima vignetta di Gonin, quella che chiude la Quarantana, appare come una donna non tanto anziana.



Illustrazioni di Gonin per I promessi sposi

Renzo e Lucia, insomma, sono destinati a vivere giovani, sempre insieme e sposati, oltre lo stesso termine del romanzo, anche se il narratore non ci racconta nulla dell'ordinaria esistenza matrimoniale, perché “se ve l'avessi a raccontare, vi seccherebbe a morte”. Renzo e Lucia infine sottolineano, cioè, la quotidiana serenità dell'amore coniugale, che non ha niente a che fare, sia ben chiaro, col fiabesco “e vissero felici e contenti”. Pur senza una dettagliata rappresentazione della stessa – elusa, con *topos modestiae*, come senz'altro noiosa –, incarnano la seria realtà quotidiana, che trae alimento dalla consuetudine e dallo scorrere del tempo: una vita coniugale sintetizzata appunto così, in neanche un paio di righe:

“delle più tranquille, delle più felici, delle più invidiabili, di maniera che, se ve l'avessi a raccontare, vi seccherebbe a morte”.

Il narratore stesso, insomma, suggerisce che quella vita è così quieta e placida da risultare inenarrabile. Ciò, forse, lascia intendere pure altro, che riguarda la sospensione del tragico nel genere romanzo: un matrimonio, ove non intervenga un divorzio, è sempre destinato a finire male, letterariamente. E di quella fine, allora, è meglio non raccontare, non parlare.

DALLA CARTA ALLO SCHERMO: MANZONI E SHAKESPEARE AL CINEMA

Maria Francesca Piredda

Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano

Mettere insieme Shakespeare e Manzoni non è cosa semplice quando si tratti di analizzarne le influenze rispetto all'universo cinematografico. Troppe le differenze tra gli adattamenti filmici delle loro opere.



La prima differenza, la più evidente, è che mentre delle opere shakespeariane¹ esistono decine e decine di versioni cinematografiche – la prima è del 1899 e l'ultima del 2018 –, di quelle manzoniane appena dieci; per non dire di tutti i film ispirati, più o meno dichiaratamente, ai testi dei due autori: anche qua il confronto diventa schiacciante e nel caso di Manzoni possiamo solo annoverare un film del 1963, *Il monaco di Monza* per la regia di Sergio Corbucci, in cui Totò interpreta un finto monaco che, dopo una serie di peripezie viene soccorso da Suor Virginia, appunto la monaca di Monza de *I promessi sposi*. Persino William Shakespeare in persona appare sullo schermo in alcuni film², il più famoso dei quali è certamente *Shakespeare in Love* di John Madden, del 1998, in cui il Bardo è alle prese con un amore sfortunato che però gli ispira una serie di opere.

Un'altra differenza è data dalla notorietà dei due scrittori al di fuori del proprio Paese d'origine: le opere di Shakespeare sono state adattate per il cinema, oltre che in tutta Europa e negli Stati Uniti,

¹ Persino dei sonetti esiste una versione cinematografica: in *The Angelic Conversation* (Derek Jarman, 1985) due giovani e i loro corpi si muovono al rallentatore, mentre una voce fuori campo recita i sonetti.

² *Una tragedia alla corte di Sicilia* (Baldassarre Negroni, 1914); *The Immortal Gentlemen* (Widgey R. Newman, 1935); *The Dark Lady and the Sonnets* (Douglas Allen, 1955); *Next* (Barry Purves, 1990).

anche in India³, in Giappone⁴, in Ghana⁵, in Brasile⁶, in Messico⁷, in Australia⁸ e in Egitto⁹. Mentre non esistono adattamenti stranieri dei testi manzoniani. Stessa cosa per quanto concerne la versatilità delle opere shakespeariane, che hanno avuto adattamenti in chiave western, musical, horror, arrivando persino al mercato del porno. E per il momento mi sto solo attenendo alle versioni cinematografiche, destinate quindi alla sala, perché aprire il discorso anche alle versioni televisive (cosa che comunque ci interessa in particolare rispetto a Manzoni) rende il quadro ancora più complesso.

Le ragioni che possono spiegare queste disparità sono almeno due.

La prima certamente risiede nella diversità della produzione letteraria dei due autori: buona parte delle opere di Shakespeare consiste in commedie e tragedie, cioè un materiale destinato alla rappresentazione, seppur teatrale. Mentre Manzoni completa due tragedie (entrambe adattate, una per due volte solo per la televisione, l'*Adelchi*¹⁰, l'altra per un circuito ristretto di sale, *Il conte di Carmagnola*¹¹) e poi scrive il suo testo più celebre, il romanzo *I promessi sposi*, quello sul quale si è maggiormente appuntata l'attenzione di sceneggiatori, registi e produttori. Shakespeare, dunque, "scriveva per il teatro, per il pubblico, per essere rappresentato (e vendere); perciò, è come se avesse scritto per il cinema."¹² Anche Manzoni scrive per un pubblico, un pubblico che fu certamente più ampio dei 25 lettori cui umilmente si rivolge all'inizio de *I promessi sposi*, ma che certamente non fu "popolare" nel senso ampio del termine. Non è infatti un caso che il cinema abbia attinto da subito alle opere maggiori dei due autori, servendosi della loro nomea per poter elevare a uno status culturalmente più alto sia se stesso come medium che il proprio pubblico, allora davvero popolare. Nel corso del secolo scorso, tuttavia, mentre Shakespeare è servito da grimaldello al cinema per non perdere il suo *appeal* verso il pubblico più ampio, i testi di Manzoni sono tuttora visti come un oggetti inviolabili, ingessati, per un pubblico di nicchia.

Possiamo individuare anche un'altra spiegazione della disparità di adattamenti filmici, legata alla natura della messa in scena originaria delle opere di Shakespeare. Bisogna infatti ricordare che l'edificio scenico elisabettiano si caratterizzava per l'assenza di realismo: un palcoscenico "spoglio, dove tutto era affidato all'immaginazione del pubblico"¹³. Questa assenza di dettagli ha avvantaggiato le versioni filmiche, chiamate a colmare con i propri mezzi (scenografie, costumi, ambientazioni ecc.) particolari che Shakespeare non fornisce, o che fornisce limitatamente. Al contrario chi si è voluto cimentare per esempio ne *I promessi sposi* si è trovato a maneggiare un materiale ricchissimo di elementi descrittivi che, seguiti o meno alla lettera, sono da sempre l'oggetto della maggior parte delle critiche o, al contrario, delle lodi dei vari adattamenti.

³ *Khoon Ka Khoon* (Sohrab Modi, 1935) e *Hamlet* (Kishore Sahu, 1954) adattamenti dell'*Amleto*; *Anjuman* (Akhtar Hussain, 1948) adattamento di *Romeo e Giulietta*.

⁴ *Warui yatsu hodo yoku nemeru* (*Le canaglie dormono in pace*, Akira Kurosawa, 1960) adattamento dell'*Amleto*; *Kumonosu-Jo* (*Il trono di sangue*, Akira Kurosawa, 1957) adattamento del *Macbeth*; *Ran* (Akira Kurosawa, 1985) di *Re Lear*.

⁵ *Hamile* (Terry Bishop, 1964) adattamento dell'*Amleto*.

⁶ *A herança* (*L'eredità*, Ozualdo R. Candeias, 1970) adattamento dell'*Amleto*; *Romeu e Julieta* (Paulo Alfonso Grisolli, 1980), adattamento di *Romeo e Giulietta*.

⁷ *Mas fuerte que el amor* (Tullio Demicheli, 1959), adattamento de *La bisbetica domata*; *Romeo Y Julieta* (Miguel M. Delgado, 1943), adattamento di *Romeo e Giulietta*.

⁸ *Age of Consent* (*L'età del consenso*, Michael Powell, 1969) da *La tempesta*.

⁹ *Romeo et Juliette* (Kamal Selim, 1944), adattamento da *Romeo e Giulietta*.

¹⁰ La prima trasposizione vanta la regia di Vittorio Gassman ed è andata in onda sulla RAI nel 1961; la seconda, *L'Adelchi di Alessandro Manzoni (in forma di concerto)* (1997) per la regia di Carlo Battistoni, è la versione televisiva dell'omonimo spettacolo teatrale del 1984 con regia e interpretazione di Carmelo Bene.

¹¹ *Francesco Bussone – Il conte di Carmagnola* (Claudio Uberti, 2009).

¹² Emanuela Martini, *Un bardo per tutte le stagioni*, in Id. (a cura di), *Ombre che camminano. Shakespeare al cinema*, Lindau, Torino 1998, p. 9.

¹³ Isabella Imperiali, *Shakespeare al cinema*, Bulzoni, Roma 2000, p. 14.

Aggiungo un'ultima constatazione: mentre Shakespeare è stato oggetto di un costante lavoro interpretativo, che ha spinto anche a stravolgere e aggiornare le sue opere, nei confronti di Manzoni ha prevalso un atteggiamento di reverenza, se non addirittura di aperta ostilità fino all'indifferenza. La cosa è piuttosto anomala visto che le opere di entrambi, pur con le specificità che ho già ricordato, valgono soprattutto per la capacità di travalicare il tempo storico in cui sono state scritte e di non chiudere la loro significatività al succedersi delle vicende narrate. Come rendere allora attuale Manzoni? Come si potrebbe trasporre sullo schermo la sua opera letteraria? Non sono una cineasta quindi non ho la presunzione di rispondere a queste domande. Tuttavia osservare ciò che è stato fatto altrove può essere di aiuto e proprio Shakespeare al cinema è un utile oggetto di paragone.

Intanto, un po' contraddiccendomi, sottolineo che il problema della resa filmica di un testo altro riguarda tutti gli adattamenti¹⁴, anche quelli shakespeariani¹⁵. Lo ha dimostrato Al Pacino, che nel 1996 gira *Looking for Richard*, un'opera mista di finzione e documentario, in cui l'attore/regista condivide con il pubblico e con un nutrito gruppo di colleghi la difficoltà di tradurre in immagini il *Riccardo III*.

Il film inizia con la constatazione di quanto Shakespeare sia percepito lontano e inattuale dalla gente comune, quella stessa gente per la quale il Bardo scriveva, e prova ad attualizzare l'opera non tanto ambientandola in epoca moderna, come fanno altri negli stessi anni¹⁶, ma estrapolando da essa la sostanza drammatica, il significato più profondo che come tale è universale ed eterno. L'originalità del film è poi data dal fatto che Pacino condivide con noi spettatori dubbi e difficoltà nell'impresa di cogliere e rappresentare al meglio il *Riccardo III* e in più, quando interpreta il personaggio Riccardo III, costantemente parla verso la macchina da presa, spesso bisbigliando, rendendoci in qualche modo complici involontari dei suoi intrighi. Come dire che Al Pacino riattualizza sia il dramma in sé che la condizione del teatro elisabettiano, nel rapporto diretto tra attore sulla scena e pubblico in sala che viene qui riaffermato.



¹⁴ Armando Fumagalli, *I vestiti nuovi del narratore: l'adattamento da letteratura a cinema*, Il castoro, Milano 2004.

¹⁵ Elsie Walker, *Getting Back to Shakespeare: Whose Film is it Anyway?*, in Diana E. Henderson (ed.), *A Concise Companion to Shakespeare on Screen*, Blackwell, Malden (MA) 2006, p. 8.

¹⁶ Si tratta di *Riccardo III* (1995) di Richard Loncraine, che traspone il dramma negli anni Trenta in un'immaginaria Inghilterra sotto una dittatura di stampo fascista.

Il film di Al Pacino è un caso unico nel cinema shakespeariano. Accanto, infatti, a una mole cospicua di lavori che traducono i testi del Bardo rispettandone l'ambientazione storica e spesso anche il linguaggio – ricordo in particolare i registi più “shakespeariani”, ossia Laurence Olivier, Orson Welles, Franco Zeffirelli e Kenneth Branagh – sono altrettanto numerosi i film che più o meno velatamente si rifanno a celebri opere di Shakespeare, come il musical *West Side Story* di Robert Wise (1961), dove il newyorkese Tony si innamora della portoricana Maria nel contesto dello scontro tra bande rivali, chiaro riferimento a Romeo e Giulietta, o come il film di animazione Disney *Il re leone* del 1994 che ricalca in alcune scelte narrative l'*Amleto*. E un altro capitolo ancora potrebbe essere aperto sulle parodie, che lungi dallo svilire il testo originario, sono invece in grado di metterne in luce alcune caratteristiche¹⁷.



Vorrei allora soffermarmi, molto sinteticamente, su due film contemporanei.

Il primo è stato un grande successo al botteghino, dimostrando come si possa portare sullo schermo Shakespeare senza per questo parlare a un pubblico di nicchia. Si tratta di *Romeo + Juliet* di William Shakespeare di Baz Luhrmann, film del 1996, versione estremamente pop, ossia che strizza l'occhio a un pubblico giovanile e di massa, nonché a tutto un immaginario legato alla cultura più popolare degli ultimi decenni. La storia è ambientata in un'immaginaria Verona Beach, dove due bande rivali si sfidano armate di pistole, si muovono su rombanti automobili e ascoltano musica rap. L'incipit è già una dichiarazione d'intenti visti i tanti elementi messi in campo da Luhrmann. Intanto la televisione, che apre e chiude il film, assume il ruolo del coro, cioè di “una fonte di informazione che si ritiene espressione obiettiva della coscienza comune”, e infatti lo stile è quello tipico della “real TV”, ma allo stesso tempo proprio il suo carattere cronachistico “cancella dal mondo moderno ogni possibile barlume di grandezza eroica”¹⁸. A seguire la presentazione dei primi personaggi del dramma in una successione di primissimi piani e dettagli (dei volti, dell'abbigliamento, delle armi e delle auto) con un montaggio febbrile, che ricorda l'estetica a metà tra Tarantino e il videoclip musicale, tanto che un critico ha parlato a questo proposito di una versione di *Romeo e Giulietta* come farebbe “MTV in pentametri giambici”¹⁹. Per non dire poi delle allusioni al cinema dello “spaghetti western”, quando i membri delle due bande si incontrano, e di un'estetica visibilmente kitch. “La parte iniziale del film” – insomma – “è (...) tesa a tradurre

¹⁷ Roy Menarini, *La parodia nel cinema italiano*, Hybris, Bologna 2001.

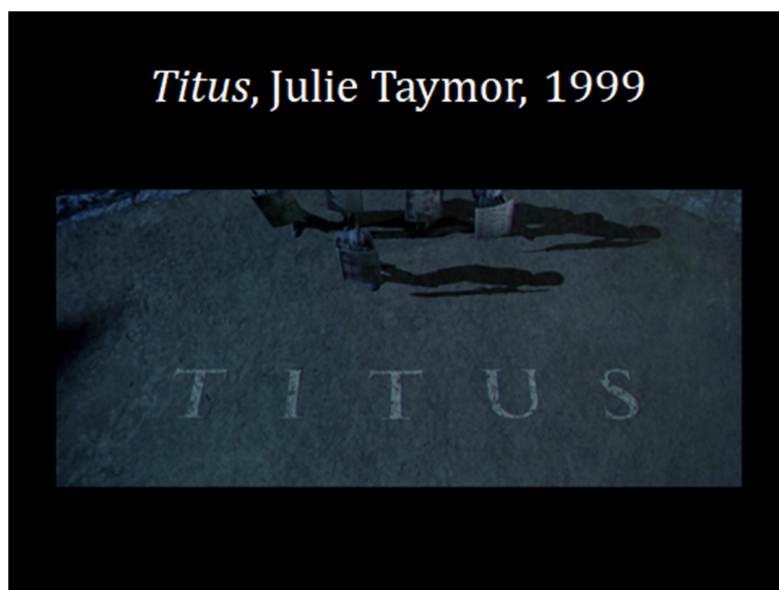
¹⁸ Guido Bulla, “Un qualcosa di simile alla morte”. *Romeo + Giulietta* di William Shakespeare di Baz Luhrmann, in Imperiali, *Shakespeare al cinema*, cit., p. 181.

¹⁹ Ibi, p. 178.

l'atmosfera del dramma in un corrispettivo contemporaneo piuttosto che a perseguire un'aderenza filologica al testo", sebbene Luhrmann non tradisca il linguaggio shakespeariano, creando un forte contrasto tra la solennità delle espressioni e la modernità dell'ambientazione²⁰. Anche la scelta degli attori protagonisti non è casuale: i giovanissimi Leonardo Di Caprio e Claire Danes – al tempo non ancora icone dello star system hollywoodiano – provengono dalla televisione, da due serie ben note al pubblico di massa cui il film vuole rivolgersi.



Il secondo film shakespeariano che vorrei prendere ad esempio è *Titus* di Julie Taymor del 1999. Si tratta della prima e unica regista donna che si cimenta con un'opera di Shakespeare, nonché di “una versione così originale e autonoma che il testo di partenza” – la poco nota tragedia *Tito Andronico* – “ne risulta in qualche modo riabilitato”²¹. La regista si mantiene estremamente fedele al testo riportato nella sua quasi interezza, ma non rinuncia a farlo proprio, individuando in esso temi e riflessioni che travalicano l'opera stessa. In estrema sintesi, infatti, quella che è stata definita la più brutale e sanguinolenta tragedia shakespeariana serve alla Taymor per interrogarsi e interrogarci sul fascino che la spettacolarizzazione della violenza esercita nella cultura occidentale contemporanea.



²⁰ Ibidem.

²¹ Riccardo Duranti, *Titus di Julie Taymor*, in Imperiali, *Shakespeare al cinema*, cit., p. 189.

Non solo, l'opera, grazie al complesso lavoro fatto da Dante Ferretti sulle scenografie, collega la Roma antica (in cui il dramma di Shakespeare si ambienta) con quella fascista, e le iniquità commesse in entrambe le epoche con atrocità più recenti, come la guerra civile nei Balcani (in particolare lo stupro etnico) o quella in Ruanda, entrambe degli anni Novanta, ma anche le stragi di studenti nelle scuole americane ad opera dei loro stessi compagni²². Più in generale, testo shakespeariano e film sono un'amara riflessione sulla smania di potere e sugli effetti devastanti che questa assume.



Entrambi i film confermano quello che, con parole assai efficaci, ha detto a suo tempo un'importante critica e studiosa del cinema shakespeariano, Emanuela Martini: “Credo che con una tragedia o una commedia di Shakespeare si possa fare tutto, senza mai essere infedeli, che addirittura l'infedeltà maggiore sia rintracciabile spesso in presenza della fedeltà maggiore, come in alcune produzioni televisive, ‘rigorose’ e dettagliate fino alla noia, didascaliche e prive di fantasia, o in alcune levigate realizzazioni cinematografiche, buone appunto (come Shakespeare non avrebbe voluto) per il pubblico midcult, il pubblico medio in vena di una serata colta, un po’ drammatica e inevitabilmente sonnecchiante (...)”²³.

E veniamo così a Manzoni. Ho già avuto modo di dire prima che le versioni cinematografiche delle opere manzoniane si contano sulle dita delle mani.

Manzoni al cinema

- *I promessi sposi* (Mario Morais, 1909)
- *I promessi sposi* (Ugo Falena, 1911)
- *I promessi sposi* (Ubaldo Maria Del Colle, 1913)
- *I promessi sposi* (Eleuterio Rodolfi, 1913)
- *I promessi sposi* (Mario Bonnard, 1923)
- *I promessi sposi* (Mario Camerini, 1941)
- *Il monaco di Monza* (Sergio Corbucci, 1963)
- *I promessi sposi* (Mario Maffei, 1964)
- *La colonna infame* (Nelo Risi, 1973)
- *Francesco Bussone. Il conte di Carmagnola* (Claudio Uberti, 2009)

²² Pascale Aebischer, *Shakespeare, Sex, and Violence: Negotiating Masculinities in Branagh's Henry V and Taymor's Titus*, in Henderson, *A Concise Companion to Shakespeare on Screen*, cit. pp. 122-123.

²³ Martini, *Un bardo per tutte le stagioni*, cit., p. 11.

Dei dieci film realizzati²⁴ ben sette sono trasposizioni de *I promessi sposi* ed è su questa opera che mi voglio infatti concentrare. In epoca muta il cinema italiano ne realizza cinque versioni, due delle quali nello stesso anno, nel 1913²⁵, ad opera di due case di produzione torinesi, la Pasquali e l'Ambrosio, che, motivate dalla ricorrenza del quarantesimo anniversario della morte di Manzoni, ingaggiarono una vera e propria lotta per arrivare prima in sala e ottenere il maggior successo possibile²⁶.



Con l'avvento del sonoro le versioni cinematografiche sono solo due: una, un vero e proprio kolossal, è di Mario Camerini ed è del 1941; l'altra è una produzione italo-spagnola di Mario Maffei del 1964.



²⁴ Ricordo, infatti, oltre ai già citati *Il monaco di Monza* e *Francesco Bussone - Il conte di Carmagnola*, *La colonna infame* di Nelo Risi (1973), adattamento del saggio *Storia della colonna infame*.

²⁵ Si tratta de *I promessi sposi* di Ubaldo Maria Del Colle (Pasquali) e de *I promessi sposi* di Eleuterio Rodolfi (Ambrosio).

²⁶ Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano. 1895 – 1945*, Editori Riuniti, Roma 1979.

Da allora il silenzio, ma le versioni filmiche de *I promessi sposi* non sono del tutto scomparse. Hanno semplicemente scelto di migrare sul piccolo schermo, in televisione, il medium del secondo dopoguerra a vocazione popolare per eccellenza. Del perché questo avvenga è abbastanza intuibile: *I promessi sposi* sono percepiti come uno dei testi fondanti della letteratura italiana, il primo romanzo moderno del nostro Paese. Esso deve essere reso avvicinabile, conosciuto, comprensibile da un pubblico ampio e diversificato. E il cinema, che nel secondo dopoguerra vira verso un linguaggio sempre più intimista e autoriale, non sembra in grado di rispondere alla sfida.

Delle cinque versioni televisive attualmente realizzate, tuttavia, è interessante notare la diversità di approccio al romanzo. Una è fedelissima al testo originario, tanto da riprendere interamente anche i dialoghi. È quella firmata da Sandro Bolchi e andata in onda nel 1967. Un'altra è andata in onda nel 1989 ed è una mega produzione costata venti miliardi di lire, diretta da Salvatore Nocita, che rispetta quasi fedelmente il testo originario, integrando in alcuni momenti *I promessi sposi* con il suo precedente *Fermo e Lucia*.



Altre due sono parodie, tra loro molto diverse: quella del 1985 è una versione musicata del Quartetto Cetra e ha come protagonisti la coppia più popolare della musica italiana dell'epoca, Albano Carrisi e Romina Power; la seconda è la versione di grandissimo successo diretta dal Trio Soleghi-Marchesini-Lopez andata in onda nel 1990. Quest'ultima fa visibilmente il verso non tanto al romanzo quanto a *I promessi sposi* di Bolchi e Nocita. Il Trio reinventa l'opera manzoniana, pur lasciando al cuore della vicenda il triangolo Lucia-Renzo-Don Rodrigo: appaiono situazioni e personaggi nuovi, camei di volti noti del mondo dello spettacolo, riferimenti alla fiaba, alla storia del cinema e della TV, con un occhio attento e divertito sia allo stile manzoniano che a quello del linguaggio televisivo.

Infine, l'ultima versione risale al 2004 ed è significativa sin dal titolo: *Renzo e Lucia*, regia di Francesca Archibugi (non a caso regista cinematografica) e andata in onda in 2 puntate, concentra la sua attenzione sui due protagonisti, dei quali ci viene fornito un ritratto diverso da quello cui ci avevano abituato le versioni (per il cinema e per la tv) precedenti e forse anche il romanzo. Renzo non è un ingenuo e uno sprovveduto, ma un ragazzo concreto, che ha dovuto arrangiarsi da solo nella vita e che non teme di sporcarsi le mani, se necessario. Lucia ancora di più non è una vergine vestale, ma un'adolescente diversa dalle altre sue compaesane e tanto più vicina a una ragazza moderna: le attenzioni di Don Rodrigo non sembrano dispiacerle, all'inizio, mentre l'amore per Renzo cresce gradualmente e la rende forte di fronte alle avversità che le si parano dinnanzi. L'Archibugi, insomma, ritarda ad adattare *I promessi sposi* (l'agguato che i Bravi tendono a Don Abbondio è collocato quasi a conclusione del primo episodio della miniserie) per costruire prima i

personaggi, immaginando come si siano conosciuti, cosa si siano detti, quali sentimenti e condizioni li abbiano mossi a fare certe scelte e non altre.

Renzo e Lucia (Francesca Archibugi, 2004), Mediaset



Non si tratta certamente di un'operazione "estrema" come quella operata da Luhrmann e Taymor nei confronti di Shakespeare, ma – esclusa la parodia – si tratta del primo tentativo di aggiornamento del romanzo manzoniano in vista di un incontro con il pubblico di massa, in particolare con quello degli studenti che hanno ora l'età di Lucia e Renzo, ma che da quei due adolescenti del XVI secolo si sentono lontani anni luce.

Pasquale Riitano

Presidente e coordinatore

Il convegno si chiude qui. Io vi ringrazio. Raccomando alla vostra riflessione quello che avete ascoltato, perché credo che sia estremamente arricchente e, se il convegno vi è piaciuto, il merito è dei nostri relatori e un pochino anche di chi l'ha organizzato. Grazie.

*Redazione a cura di Ufficio Cultura – Comune di Cormano
marzo 2020*