SHAKESPEARE
E IL NOVECENTO

a cura di
AGOSTINO LOMBARDO

BULZONI EDITORE

TUTTI I DIRITTI RISERVATI
È vietata la traduzione, la memorizzazione elettronica,
la riproduzione totale o parziale, con qualsiasi mezzo,
compresa la fotocopia, anche ad uso interno o didattico.
L'illecito sarà penalmente perseguibile a norma dell'art. 171
della Legge n. 633 del 22/04/1941

ISBN 88-8319-726-7

© 2002 by Bulzoni Editore
00185 Roma, via dei Liburni, 14
http://www.bulzoni.it
e-mail: bulzoni@bulzoni.it

INDICE

Premessa ..... p. 11

AGOSTINO LOMBARDO
Shakespeare e il Novecento ..... » 13

SALVATORE PROIETTI
George Santayana e l'americanizzazione di Shakespeare ..... » 29

VALERIO MASSIMO DE ANGELIS
Fiedler e Shakespeare ..... » 59

SARA ANTONELLI
The African Company presents Richard III *di Carlyle Brown* ..... » 75

RICHARD BATES
Eliot on Hamlet ..... » 99

EMILIA DI ROCCO
Steiner, Wittgenstein e Shakespeare ..... » 111

PAOLO PREZZAVENTO
Harold Bloom e William Shakespeare: No Way Out of the Canon ..... » 125

GIOVANNI LUCIANI
Il teatro dell'invidia ..... » 137

FLORIANA PERNA
Tra psicanalisi e critica letteraria: Nicolas Abraham ..... p. 151

MARIA VALENTINI
Pirandello "shakespeariano" ..... » 165

SIMONETTA DE FILIPPIS
Shakespeare ed Eduardo: scrittura e riscrittura della Tempesta ..... » 187

MARIO MARTINO
Le varianti nei 40 sonetti *di Giuseppe Ungaretti* ..... » 207

MARIO FARAONE
"He's that he is": Cassio governa a Cipro *e i Ruoli di Iago* ..... » 225

LINO BELLEGGIA
Che cosa sono le nuvole? *di Pier Paolo Pasolini* ..... » 241

LEO MARCHETTI
Due versioni cinematografiche del Richard III ..... » 255

HEATHER GARDNER
Il teatro nel cinema: Orson Welles e Falstaff ..... » 267

STEFANIA TONDO
Enrico V *fra spettacolarizzazione dell'eroe e spettacolo dell'uomo* ..... » 287

MONICA POPESCU
Romeo + Juliet*: nuova linfa alimenta la passione* ..... » 299

MADDALENA PENNACCHIA
Kenneth Branagh e Amleto ..... » 311

IDA BALZANO
Branagh e Olivier ..... » 333

TATIANA PETROVICH NJEGOSH
La realtà del travestimento ..... p. 345

ROBERTO BARONTI MARCHIÒ
Shylock *di Arnold Wesker* ..... » 359

DONATELLA MONTINI
The Black Prince *di Iris Murdoch* ..... » 377

UMBERTO ROSSI
Una riscrittura shakespeariana di James G. Ballard ..... » 393

GIUSEPPE COSTIGLIOLA
Thomas Pynchon e la lezione shakespeariana ..... » 417

EDWARD G. LYNCH
Shakespeare, Delmore Schwartz, and the Audience on Stage ..... » 441

GUIDO BULLA
Shakespeare e la nascita della letteratura australiana contemporanea ..... » 457

MARIA CRISTINA TEODORANI
La performance *spazio-temporale della storia:* King John *in Australia* ..... » 479

ANTONELLA SARTI
Ophelia Thinks Harder *di Jean Betts* ..... » 501

JANE WILKINSON
Egyptianizing Shakespeare: 1882-1944 ..... » 523

natura; mentre il pubblico, prigioniero in uno spazio-tempo imposto, vive uno stato di sospensione grazie agli attori"[37].

Anche Woolf, così come Colette e Bernhardt, vede il travestimento come punto di partenza per vivere esperienze di espansione e di libertà[38], e, dal suo punto di vista, rovescia il presupposto shakespeariano per riaffermarlo. Il travestimento è uno strumento temporaneo per superare la separatezza tra i sessi, ma rappresenta, anche, la conferma di un ordine sessuale binario[39].

[37] Mariani, *op. cit.*, p. 261.
[38] *Ibidem*, p. 250.
[39] *Ibidem*, pp. 250-51.

Roberto Baronti Marchiò

SHYLOCK DI ARNOLD WESKER

Our objective was the effigy of Shakespeare in Leicester Square: a spot, I think, admirably chosen... for the sake of the dramatist, still very foolishly claimed as a glory by the English race, in spite of his disgusting political opinions.

R.L. Stevenson, "Zero's tale of the explosive bomb", da *The Dynamiter.*

Nel 1934, riconsiderando precedenti posizioni critiche nei confronti del canone shakespeariano, T.S. Eliot scriveva:

> the views of Shakespeare taken by different men at different times in different places form an integral part of the development and change of European civilization during the past 300 years[1].

È innegabile che discutere Shakespeare voglia ormai dire discutere l'idea stessa di cultura e che il termine 'Shakespeare' più che riferirsi ad una specifica figura storica sia divenuta "a measure of humanity itself"[2]. Ancora di più, come sostiene Stephen Greenblatt,

[1] T.S. Eliot, "Shakespeare criticism: from Dryden to Coleridge," in H. Granville-Barker e G.B. Harrison (a cura di), *A Companion to Shakespeare Studies*, Cambridge, C.U.P. 1934, p. 287.
[2] Ania Loomba e Martin Orkin, "Introduction. Shakespeare and the post-colonial question", in Idem, *Post-colonial Shakespeare*, Londra, Routledge 1998, p. 1.

> The celebration of Shakespeare's genius [...] has over the centuries become an institutionalised rite of civility. The person who does not love Shakespeare has made, the rite implies, an incomplete adjustment not simply to a particular culture – English culture of the late sixteenth and early seventeenth centuries – but to 'culture' as a whole[3].

Nel corso dei secoli, però, la 'sacralità' e l'universalità del testo shakespeariano hanno sempre convissuto, in modo paradossale, con adattamenti, riscritture e reinterpretazioni creative che, seppur solitamente liquidate come effimeri *by-products* dell'industria culturale shakespeariana ed inessenziali alla 'vera' storia della ricezione critica del bardo, sono state finalizzate a modificarne il contenuto o la lettura[4], quasi che quel testo non bastasse più a se stesso e fosse necessario emendarlo per renderlo più attuale. Dunque, il pressante desiderio di canonizzare Shakespeare, facendone il sacro scrigno dell'identità culturale inglese e degli eterni valori dell'umanità, si è scontrato con interpretazioni e manipolazioni che sembrano metterne in dubbio la perenne contemporaneità.

Molti critici hanno tentato di appianare questo tipo di tensioni teorizzando una 'inclusività' del testo shakespeariano capace di negare ogni contraddittoria interpretazione e vanificare ogni possibile lettura, anche la più radicale o ideologicamente schierata. Nelle parole di Harold Bloom:

> chiunque tu sia e ovunque ti trovi, egli è sempre davanti a te, concettualmente e quanto a immaginario. Ti rende anacronistico perché ti *contiene*; non puoi sussumerlo. Non puoi illuminarlo con una nuova dottrina, sia essa marxismo o scetticismo linguistico demaniano. Al contrario, Shakespeare illuminerà la dottrina non per prefigurazione ma, per così dire, per postfigurazione: tutto ciò che soprattutto interessa Freud è già in Shakespeare, oltre ad una persuasiva critica di Freud[5].

[3] S. Greenblatt, "General Introduction", in Idem (a cura di), *The Norton Shakespeare*, New York, Norton 1997, p. 1.

[4] Chiaramente qui non mi riferisco alle innumerevoli messe in scena in chiave moderna, con personaggi in abiti attuali ed ambientate in vari momenti della storia recente. Un'opera teatrale non è scritta per la lettura e lo studio, e la sua natura cambia costantemente, ad ogni rappresentazione.

In quanto testo canonico per eccellenza, l'opera shakespeariana, come dotata di una forza centripeta cui nulla sembra sfuggire, pare contenere ogni possibile interpretazione ed ogni ipotizzabile rappresentazione. Ma questa idea di canone implicitamente previene e vanifica ogni lettura negando recisamente la necessità di un'analisi critica di un'opera canonica, tanto da minacciare l'idea stessa di valutazione critica. Al contrario, l'opera shakespeariana, in quanto entità instabile, proteiforme e inesauribile, più che *includere* e illuminare ogni possibile interpretazione, viene continuamente re-interpretata dalla cultura egemone per adattarla alle condizioni economiche, politiche e socio-culturali che mutano incessantemente. La cultura dominante non può restare immobile e compiacersi di se stessa. Deve continuamente riprodursi e, grazie a progressivi aggiustamenti, reagire e colmare improvvise fughe in avanti della storia, far fronte alle nuove sfide addotte dalle culture subalterne, riuscendo in questo anche grazie a continui adattamenti dei propri modelli culturali. Di fatti, se è possibile affermare che la letteratura è solo uno dei luoghi in cui la cultura viene prodotta – ma è un luogo relativamente influente – più un autore è autorevole più le posizione da lui abbracciate acquistano peso e rilevanza culturale. Per questo, la cultura dominante si sforza di sostenere l'autorità dei propri simboli culturali e mantenere il controllo della loro interpretazione, perché abbandonarli nelle mani di altri equivale a mettere in discussione le imperanti relazioni di potere. La necessità di re-interpretare e adeguare costantemente i miti culturali è proporzionale al potere che questi stessi miti veicolano. È un paradosso delle strategie del mito che più un fenomeno è proclamato universale, più deve essere adattato alle mutevoli condizioni della società in cui è diffuso. Più il mito è consolidato più deve essere manipolato[6].

[5] H. Bloom, *Il canone occidentale*, Milano, Bompiani 1999, p. 21.

[6] Cfr. G. Holderness, *The Shakespeare myth*, Manchester, Manchester University Press 1989.

Anche l'eterna rilevanza di Shakespeare viene, dunque, ottenuta grazie ad un tenace lavoro culturale operato, anche inconsapevolmente, da critici, scrittori, registi e drammaturghi. Spesso, infatti, rifarsi o rifare Shakespeare, fornendo anche interpretazioni controverse delle sue opere, ma comunque giustificabili alla luce del *play* originale, vuol dire appropriarsi della sua autorità culturale. Per questo Alan Sinfield attacca la visione di uno Shakespeare "universale", buono per tutte le stagioni, perché "the 'universal' Shakespeare usually means the one we want to recruit as ratification for our point of view" [7]. In questo senso è innegabile che Shakespeare sia "a powerful cultural token. He is already where meaning is produced, and people therefore want to get him on their side – to hijack him, we might say – as they do Madonna or the pope" [8].

Ad esempio, la critica post-coloniale ha mostrato come il significato dei *plays* shakespeariani sia stato anche utilizzato per affermare l'autorità coloniale e celebrare la superiorità delle 'civilized races,' rafforzando così le gerarchie culturali e razziali:

> Shakespeare was made to perform such ideological work both by interpreting his plays in highly conservative ways [...] and by constructing him as one of the best, if not 'the best', writer in the whole world [9].

Allo stesso modo, è possibile sostenere che nella cultura contemporanea il mito dell'universalità di Shakespeare funzioni "as an ideological framework for containing consensus and for sustaining myths of unity, integration and harmony in the cultural superstuctures of a divided and fractured society" [10].

Ma proprio tale universalità nel corso del ventesimo secolo è stata spesso contestata per la presenza, nel canone shakespeariano, di alcune opere che sono apparse particolarmente 'fuori tempo' nel trattare, ad esempio, l'alterità e la marginalizzazione dell'esperienza e della

[7] A. Sinfield, *Cultural Politics – Queer Reading*, Londra, Routledge 1994, p. 4.
[8] *Ibid.*
[9] Ania Loomba e Martin Orkin, *op. cit.*, p. 1.
[10] G. Holderness, *op. cit.*, p. xiii.

cultura dei diseredati e degli *underprivileged*. Le classi disagiate, le donne, i colonizzati, gli omosessuali, le minoranze etniche, culturali o religiose così come rappresentate in alcuni *plays* shakespeariani – da *The Taming of the Shrew* a *The Merchant of Venice*; da *Othello* a *The Tempest* ed altre ancora – sono state all'origine di accese discussioni. Per questo, la critica neo-storicista è arrivata a negare l'universalità e l'eterna contemporaneità del bardo, proponendo di trattare il testo shakespeariano come un fenomeno storico, coinvolto in valori che non sono i nostri ma che possono essere resi manifesti nel corso di una accurata messa in scena. L'invito non è a rendere Shakespeare contemporaneo, come proponeva Jan Kott, ma di storicizzarlo nella cultura del suo tempo evitando così possibili manipolazioni.

> Actually, Shakespearean texts, like other texts, are embedded in the histories from which they derive. Indeed, it is because of this that we can appropriate them so conveniently – it is the mismatch with present-day assumptions that allows us to make what we will of them. There is a continuity of sorts, to be sure; the wish to victimize outgroups, for instance, is found in many cultures. But that is not sufficiently specific. [...] The inventiveness of directors and the subtleties of critics are designed, precisely, to bridge the historical gap. Shakespeare keeps going because these strategies keep him going; he is relevant because he is perpetually interfered with [11].

Infatti, ogni produzione di un'opera shakespeariana, anche la più dissidente ed 'eretica', finisce con il ribadire l'autorità del testo, perché la ricerca – sia da parte della critica letteraria che dei registi – dell'*autentico* Shakespeare, non costituisce una reale sfida all'autorità culturale del poeta. Come sostiene Raymond Williams, anche letture dissidenti provenienti da "privileged institutions" – come università, istituzioni culturali o teatri sovvenzionati – alla lunga finiscono col produrre esse stesse il medesimo "slow building of *authority*", con il paradosso che persino "minority elements of dissent and opposition" [12] fini-

[11] A. Sinfield, *op. cit.*, p. 4.
[12] R. Williams, *Culture*, Londra, Fontana Press 1981, p. 225.

scono con il contribuire al consolidamento dell'autorità del testo. Il mito di Shakespeare, cioè, con tutta la sua aura di genio sfuggente e proteiforme che tutto emana e che tutto anticipa, emerge sempre riconfermato e rafforzato, anche in presenza di persuasive e innovative riletture delle sue opere.

Così, ad esempio, se Shakespeare è stato spesso identificato con la *englishness*, tanto che "has often been co-opted to secure nationalism", allo stesso tempo "he has also continued to contest and transform it in complex and contradictory ways too"[13] risultando sì una figura controversa, ma sempre autorevole, le cui opere sono un campo su cui praticare accesi conflitti estetico-ideologici, per il semplice fatto che sembrano capaci di parlare simultaneamente da molteplici e contrastanti posizioni. Da questo punto di vista, dunque, adattamenti e riletture di Shakespeare non possono che risultare parzialmente efficaci in quanto non riescono a metterne in dubbio e a sfidarne l'autorità culturale e politica.

Una possibile soluzione è, invece, rappresentata da riscritture che manipolano profondamente i testi shakespeariani, che ne confutano la presunta universalità e la dimensione senza tempo, estrapolando aspetti di singoli *plays*, per poi ricomporli in modo da renderli veicoli di altri valori. Invece di giustificare tutte le possibili interpretazioni passate e future alla luce di una immutabile natura umana e presentare i *plays* come fonte di eterna saggezza e profondità, le riscritture di questo tipo sono il sintomo e la presa di coscienza di un avvenuto profondo cambiamento. Sono una revisione e una rilettura della Storia e di tante piccole storie, e, in quanto tali, si configurano come una chiara operazione ideologica. Di fatti, come s'è visto, la sopravvivenza e la prevalenza di certi *miti* dipende dall'interazione che si stabilisce tra cultura e condizioni politico-economiche. Ma ciò che è fondamentale comprendere è che le *storie* che prevalgono non sono né le uniche possibili, né sono immutabili. Questo è il motivo per cui la classe dirigente, al tempo di Shakespeare come nel nostro, promuove

[13] John J. Joughin, "Introduction", in John J. Joughin (a cura di), *Shakespeare and national culture*, Manchester, Manchester University Press 1997, pp. 2-3.

e controlla l'istruzione, la stampa, la produzione teatrale, i mezzi di comunicazione. Ed è per questo che il processo di analisi e di trasformazione dei miti e delle storie è politicamente importante. D'altronde, com'è noto, Shakespeare, lui stesso grande manipolatore di fonti, riscrisse, spesso in modo considerevole, molte delle storie che a lui interessavano, ripensandole integralmente e modificandole alla luce dei mutati valori della sua epoca. Non dobbiamo pensare a questi cambiamenti solo come a delle semplici evoluzioni stilistiche o il frutto di una più progredita comprensione della natura umana. Alterando efficacemente quelle storie, trasformando le relazioni di potere e parlando delle mutate capacità umane, Shakespeare stava lavorando politicamente, e costruiva la propria cultura.

Questo è quanto si prefiggono alcuni autori contemporanei che hanno lavorato e continuano a lavorare sui testi shakespeariani.[14] Bertold Brecht in *Coriolanus*, Tom Stoppard in *Rosencrantz and Guildenstern are Dead*, Charles Marowitz in *Variations on The Merchant of Venice*, Arnold Wesker in *Shylock*, Edward Bond in *Lear*, e altri, hanno tutti cercato di intervenire nel processo di produzione culturale scrivendo nuovi *plays* in cui si appropriano di alcuni aspetti dell'originale per farne poi altra cosa, e creando storie che confrontano il mutato sentire della società contemporanea. Le loro palesi manipolazioni, oltre ad infrangere la sacralità del testo e resistere all'autorità intellettuale di Shakespeare, rappresentano una più ambiziosa sfida, perché denunciano la mutabilità dei valori culturali, essendo l'espressione di una trasformazione in atto della nostra cultura.

In particolare, Arnold Wesker, drammaturgo di origine ebraica, riscrive *The Merchant of Venice* nel 1976 e continua a riscriverlo per una serie di anni, almeno fino a circa il 1990. In *Shylock*, Wesker, invece di condividere l'autorità culturale del bardo, affronta e contesta

[14] Basterebbe ricordare i tanti scrittori e drammaturghi contemporanei – specialmente quelli appartenenti a nazioni, gruppi sociali o politici i cui predecessori sono stati di fatto esclusi dal canone – che continuano a ri-scrivere i testi canonici del bardo.

The Merchant riscrivendolo, modificandone dall'interno le implicazioni politiche.

The Merchant of Venice è uno dei drammi shakespeariani più controversi e dibattuti degli ultimi decenni, la cui lettura ha risentito in modo rilevante della mutabilità delle interpretazioni epocali, subendo di conseguenza le più svariate letture: da quella idealistico-umanista che l'apprezza per il ritratto dell'ebreo Shylock, a quella che accusa il testo di anti-semitismo e ne pone in dubbio il valore morale, da quella nazista come esplicito sostegno all'ideologia razzista, a quella che legge la vicenda di Shylock come una vittoria sulla iniqua legge di Venezia [15]. Non è un caso, dunque, che soprattutto il Novecento abbia riscritto questo *play* perché, seppur in modo controverso e doloroso, la sua ricezione è stata spesso sollecitata da vicende extra-letterarie, che ne hanno fatto, comunque, uno dei luoghi in cui abbiamo rielaborato la nostra cultura.

Wesker, come anche Marowitz, reagisce a *The Merchant of Venice* in quanto lo trova offensivo e non adeguato alla società contemporanea. In particolare, Wesker rifiuta la tradizionale lettura liberale e "sympathetic" del personaggio Shylock, anche da parte di quei "good and eager Jews with eager good nature" che prendono le difese dell'umanità e dell'arte di Shakespeare "pointing as always to Shylock's special pleading for existence [...] and carefully getting the *play* into historical prospective, quite oblivious to the irony in their forgiving the creation of an unforgiving Jew" [16]. Tali versioni sono per lui "patronizing," non funzionano e servono solo a soddisfare il desiderio del pubblico di scoprire quanto sia simile Shakespeare a ciò che noi stessi pensiamo. Invece, "the Jew in Shakespeare's *play* is meant to embody what he wishes to despise" [17]. La presenza di versi che sembrano

[15] Questa, ad esempio, è la tesi di Terry Eagleton che scrive: "Shylock is triumphantly vindicated even though he loses the case: he has forced the Christians into outdoing his own 'inhuman' legalism. [...he unmasks] Christian justice as a mockery." T. Eagleton, *Shakespeare*, Oxford, Blackwell 1986, p. 37-8.

[16] A. Wesker, *Shylock*, a cura di Esther Fintz Menascé, testo inglese a fronte, Milano, Guerini a Associati 1989, p. 14.

[17] *Ibid.*, p. 16.

indicare in Shylock una natura più benigna "has more to do with [Shakespeare's] dramatic instict for not making the opposition too black, which would lessen credibility and impact, than it has to do with a wish to be kind to a poor Jew" [18].

Dunque, anche se l'opera shakespeariana non ha anticipato l'Olocausto e le persecuzioni naziste [19], tuttavia è difficile avvicinarsi a questo testo senza che tale circostanza non venga alla mente e non ci renda impossibile "to think straight about *The Merchant of Venice*" [20]. Ovviamente, non si tratta di accusare Shakespeare di razzismo, in quanto gli attuali significati e le implicazioni ideologiche che oggi sono insiti nei termini 'razza' e 'razzismo' non possono essere applicati al passato. L'epoca, i valori e le dinamiche sociali del periodo elisabettiano erano molto diversi dai nostri, e d'altronde Shakespeare non ha creato con Shylock lo stereotipo dell'ebreo, perché, se esso fosse stato solo la maschera di un usuraio non sarebbe sopravvissuto a quattrocento anni di rappresentazioni. Però, seppure il nostro atteggiamento nei confronti della 'razza' differisce da quello dei contemporanei di Shakespeare, è giusto chiederci fino a che punto il nostro atteggiamento sia stato modellato da queste storie precedenti. E in modo ancor più cruciale, che parte ha avuto il *play* di Shakespeare nella formazione e nella trasmissione di idee concernenti la razza e l'alterità? Il problema è, come scrive John Gross, che Shakespeare ha investito lo strisciante antisemitismo che circolava già da secoli in Europa "with his fame and prestige, and in a sense his humanising it only made it seem more plausible" [21]. Sono proprio questi i motivi

[18] *Ibidem.*

[19] *The Merchant of Venice* fu comunque il dramma shakespeariano più rappresentato nella Germania nazista. Gross ci informa che nel solo 1933 ci furono una ventina di allestimenti, mentre tra il 1934 e il 1939 ne seguirono altre trenta. Cit. in John Gross, *Shylock: Four Hundred Years in the Life of a Legend.* London, Chatto & Windus 1992, p. 294. Inoltre sono molti i critici che ritengono il *play* colpevole di propaganda antisemita. Da Wesker a Gross, fino a H. Bloom che considera *The Merchant of Venice* "a profoundly anti-Semitic work." H. Bloom, *Shakespeare. The Invention of the Human*, Londra, Fourth Estate 1999, p. 171.

[20] A. Wesker, *Shylock*, *op. cit.*, p. 18.

[21] J. Gross, *op. cit.*, p. 287.

che hanno indotto Wesker, drammaturgo ebreo, a confrontarsi con il mito di Shylock.

Innanzitutto, è necessario chiederci quali rapporti il testo di Wesker intrattenga con l'ipotesto shakespeariano. Tra i molti critici che nel corso del Novecento hanno studiato tale tipo di relazioni, Genette ha trattato in particolare quella che definisce la letteratura *au second degré*[22], ovverosia quel genere di letteratura in cui il rapporto intertestuale non è implicito o intrinseco, ma al contrario scoperto ed esplicito. Come un palinsesto, il testo di Wesker lascia trasparire la precedente opera shakespeariana, ma non attraverso consistenti citazioni dall'ipotesto – che anzi sono ridotte ad una sola che viene utilizzata, come vedremo, in un contesto molto diverso e con finalità opposte – ma servendosi solamente degli elementi essenziali del *plot*: i nomi dei personaggi principali, il prestito a favore di Bassanio, il *bond* tra Antonio e Shylock, la libbra di carne, il processo e il finale scioglimento dell'intreccio da parte di Portia con la condanna dell'ebreo. Il canovaccio è dunque lo stesso, ma viene rielaborato attraverso una diversa caratterizzazione dei personaggi, trasformato e ricontestualizzato in maniera consistente e significativa grazie alle diverse motivazioni che spingono i personaggi di Wesker ad agire. Il risultato finale è un testo la cui autonomia rispetto all'ipotesto è evidente[23]. Nelle parole dell'autore:

[22] Michael Bachtin, *Dostoevskij*, Torino, Einaudi 1968; Julia Kristeva, *Semiotiké. Ricerche per una semanalisi*, Milano, Feltrinelli 1978; Antoine Compagnon, *La seconde main*, Parigi, Éditions du Seuil 1979; Gérard Genette, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi 1997.

[23] Questo è il *plot* del dramma. La vicenda è ambientata nel Ghetto Nuovo di Venezia nel 1563. Due anziani amici, Shylock e Antonio, il primo un affermato *loan-banker* con la passione per i libri antichi, l'altro, un mercante veneziano stanco e deluso dalla vita che ha condotto, passano le loro giornate condividendo il loro amore per i libri. Bassanio, un giovane cacciatore di dote, va in cerca di Antonio che quasi si è dimenticato del suo figlioccio che non vede da anni. Motivo della visita è un prestito di denaro che gli consenta di corteggiare l'ereditiera Portia. Antonio acconsente al prestito in ricordo dell'amicizia con il padre di Bassanio. Nell'intreccio entrano anche due amici di Bassanio, Lorenzo un pericoloso demagogo, cristiano fondamentalista con ambizioni politiche, e Graziano, un vacuo aristocratico che lavora nel negozio di Antonio. La figlia di Shylock, Jessica, dopo alcuni contrasti con il padre a causa delle eccessive aspettative che egli ripone in lei, fugge insieme a Lorenzo. Portia, invece, ha ereditato da suo padre, un filosofo pazzo, dei beni che sono ormai in avanzato stato di abbandono e che lei spera di riportare all'antico splendore. Ma il lascito del padre, comprende anche l'assurda richiesta che Portia si sposi scegliendo il marito con l'aiuto di tre scrigni. Dal momento che le navi di Antonio sono in mare, il mercante per aiutare Bassanio è costretto a chiedere un prestito al suo amico Shylock che non ha esitazione nell'offrire la cifra necessaria. Antonio chiede di stipulare un contratto regolare, ma Shylock rifiuta, offeso all'idea che due amici debbano affidarsi ad un contratto. Tuttavia Antonio insiste e Shylock a malincuore finisce con l'accettare, proponendo però un contratto dalle clausole così assurde da suonare come una presa in giro delle leggi di Venezia, una sottile vendetta per delle leggi che si sono fatte beffa della loro amicizia. Il contratto prevede come garanzia una libbra della carne di Antonio. Quando però le navi di Antonio vanno perdute, il contratto deve comunque essere soddisfatto e la libbra di carne confiscata. A questo punto interviene Portia che in tribunale dimostra la vera natura del contratto, salvando così la vita sia di Antonio che di Shylock. Quest'ultimo è felice di non dover sacrificare l'amico, ma viene privato dei suoi beni e soprattutto dei suoi amati libri e si prepara a far ritorno in Palestina. Anche Antonio perde l'amico del cuore, mentre Portia deve sposare un uomo che disprezza, e Jessica capisce solo alla fine che Lorenzo è un fanatico bigotto anti-semita e inizia a riscoprire la propria ebraicità.

> Gradually, as I researched the history of the Venetian Empire, of the Jews in Italy, of the development of printing – of the entire Renaissance in fact – I realised that my play would not be about bonds for usury but about bonds of friendship and the state laws which could threaten that friendship[24].

Nell'Introduzione al testo, Wesker confessa che "it was while watching the Jonathan Miller production in 1973 that I first began to think of alternatives"[25] perché assistere al "Laurence Olivier's oi-yoi-yoi portrayal of Shylock" lo convinse del "play's irredeemable anti-Semitism"[26].

Wesker iniziò, allora, a lavorare partendo dalla nota supposizione secondo cui Shakespeare non avesse né modelli reali di riferimento per

[24] A. Wesker, *Shylock*, *op. cit.*, p. 24.

[25] *Ibid.*, p. 22. In effetti si tratta dell'articolo "When I Fleshed Out Shylock" che originariamente era apparso su *The Guardian* il 29 agosto 1981.

[26] A. Wesker, *Shylock*, *op. cit.*, p. 16.

il suo Shylock, né alcuna cognizione diretta dell'Ebraismo, né, tanto meno, fosse a conoscenza della condizione degli ebrei della diaspora a Venezia. All'intreccio shakespeariano fatto di folklore, commedia, favola e tragedia, Wesker contrappone una ricostruzione storica meticolosa sulla situazione degli ebrei a Venezia, in Italia e nel resto di Europa, riducendo in modo considerevole gli elementi favolistici legati all'intreccio degli scrigni, ed eliminando del tutto gli intermezzi comici connessi a Launcelot, Old Gobbo, e al *plot* degli anelli[27].

Al centro del dramma c'è Shylock che viene profondamente modificato perché, secondo Wesker, comunque si tenti di rappresentarlo "the image comes through inescapably: the Jew is mercenary and revengeful, sadistic, without pity"[28]. Di Shylock, Wesker intende sottolineare l'ebraicità, perché il ritratto che ne fa Shakespeare offende innanzitutto per essere "a lie about the Jewish character"[29]. In lui, l'ebreo vendicativo, meschino e spietato, privo di qualunque senso di umanità, Wesker non si riconosce affatto, anche perché giunto alla fine del processo "the real Shylock would not have torn his hair out and raged against not being allowed to cut his pound of flesh, but would have said 'Thank God!'"[30] Lo trasforma, dunque, da abominevole usuraio a "free spirit" perché, come l'autore dichiara, questo è ciò che "a certain kind, a very important and influential kind, of Jewishness is about"[31].

Lo Shylock di Wesker è, dunque, un "foolish, defiant free spirit", ma anche un colto e appassionato bibliofilo, che condivide la passione per i libri con il suo amico Antonio, uno stanco e melanconico mercante veneziano, che rimpiange l'inutile tempo trascorso in negozio piuttosto che nella lettura e nello studio. I libri e il mondo della cultura si contrappongono chiaramente al denaro e al mondo del commercio che agli occhi di Antonio appare quasi come una forma sussidiaria di usura:

> *Antonio.* Those books. Looks at them. How they remind me what I am, what I've done. Nothing! A merchant! A purchaser of this to sell there. A buyer up and seller off. [...] A lawyer, a doctor, a diplomat, a teacher, anything but a merchant. I'm so ashamed. There's no sweetness in my dealings. After the thrill of the first exchange, after the pride of paying a thousand ducats with one hand and taking fifteen hundred with the other – no skill. Just an office and some ledgers. It's such a joyless thing, a bargain. I'm so weary with trade. (pp. 34-6)

L'amicizia tra Shylock e Antonio innesca tutta una serie di conseguenze, la più importante delle quali è la stipula del contratto per il prestito di tremila ducati che viene effettuata solo perché le leggi di Venezia vietavano qualunque tipo di transazione tra ebrei e cristiani non avallata da un contratto formale. Ma sia Shylock che Antonio concordano nel trasformare il contratto in un "nonsense bond - to mock the law." Il *bond* è la loro protesta contro le leggi oppressive di Venezia che minacciano anche i legami di amicizia, e contro l'intolleranza e la persecuzione europea degli ebrei, che nel periodo in cui ha luogo il *play* era particolarmente brutale in Portogallo. I due anziani amici intendono prendersi gioco di una legge barbara, stipulando un contratto altrettanto barbaro e rappresentato dalla famosa garanzia della libbra di carne.

> *Shylock.* A lovely, loving nonsense bond. To mock the law.
> *Antonio.* To mock?
> *Shylock.* Barbaric laws? Barbaric bonds! Three thousand ducats against a pound of your flesh. [...]
> *Antonio.* Barbaric laws, barbaric bonds?
> *Shylock.* Madness for the mad.
> *Antonio.* Idiocies for the idiots.
> *Shylock.* Contempt for the contemptuous.

[27] Per dei personaggi che vengono cassati, ce ne altri che vengono aggiunti e che vanno ad infoltire la colta e solidale comunità ebraica: Rivka, la sorella di Shylock; Solomon Usque, il primo moderno drammaturgo ebreo; Moses da Castellazzo, un ritrattista del 500 che illustrò il Pentateuco; Rebecca de Mendes, figlia di un famoso banchiere portoghese; Roderigues da Cunha, un affermato architetto.

[28] A. Wesker, *Shylock, op. cit.*, p. 16-18

[29] *Ibid.*, p. 16.

[30] *Ibid.*, p. 22.

[31] A. Wesker, "The Two Roots of Judaism", in Id., *Distinctions*, Londra, Jonathan Cape 1985. Nello stesso articolo, Wesker sostiene che questa caratteristica può essere considerata "one of the reasons why the Jew has throughout history attracted such hostility and resentments, as free spirits do."

Antonio. They mock our friendship –
Shylock. – We mock their laws. (p. 74)

Questo è un punto di grande interesse perché ci rivela l'atteggiamento di Shylock, ed anche di Wesker, nei confronti delle dinamiche culturali. La visione idealistica di Shylock lo porta a considerare la riscoperta rinascimentale della cultura classica come un *corpus* di opere, indipendente da qualunque potere egemone. Non concepisce il riaffiorare di determinate opere classiche come il frutto di una precisa costruzione ideologica e di condizioni storico-culturali particolari. Anzi, come dotati di vita propria, alcuni classici, come fiumi sotterranei, riemergono improvvisamente nel corso della storia, arrivando a sfidare il potere costituito:

Shylock. [...] Knowledge, like underground springs, fresh and constantly there, till one day – up! Bubbling! For dying men to drink, for survivors from dark and terrible times. I love it! When generals imagine their vain glory is all, and demagogues smile with sweet benevolence as they tighten their screws of power – up! Up bubbles the little spring. Bubble, bubble, bubble! A little, little lost spring, full of blinding questions and succulent doubts. The word! Unsuspected! Written! Printed! Indestructible! Boom! I love it! (p. 108)

È questo idealismo che porta Shylock a proporre il *bond* della libbra di carne, perché crede che la sua amicizia per Antonio e la sua cultura possano trascendere la situazione politica e possano impunemente prendersi gioco della legge. Shylock, dunque, riscrive in direzione ludico-sovversiva il contratto che lo Stato si aspetta venga siglato, anche se la conclusione del *play* lo induce a comprendere che il potere egemone è pronto a contenere e controllare anche questo tipo di gesti. Quando, infatti, il contratto non giunge a buon fine, sia Antonio che Shylock convengono che la legge debba fare il suo corso, perché da essa dipende la sicurezza del Ghetto e delle minoranze presenti a Venezia. Come sostiene Rivka, la sorella di Shylock,

Don't you know the court will relieve you of your bond to save a citizen's life? [...] They will even let you bend the law and lend him further ducats

for payment when the hour is passed. [...] But not everyone in the Ghetto will agree to the bending of the law, will they? And that's where your moral problem begins. You can't see that? [...] *Some* may. Some may even be you to do that rather than have the blood of a Christian on their hands. But others will say, no! Having bent the law for us, how often will they bend it for themselves and then we'll live in even greater uncertainties than before. They'll be divided, as you are, my clever brother. Who to save – your poor people or your poor friend? (pp. 132-36)

Shylock non avrà alternative e per salvaguardare la sua comunità dovrà sacrificare il suo amico e, conseguentemente, se stesso. Portia arriva in aiuto e risolve la situazione, ma lo Stato, nonostante ciò, esige la sua vendetta. Infatti, seppure Shylock vince sul piano umano, dato che il suo amico Antonio non dovrà essere ucciso, perde però su quello finanziario in quanto viene privato dei suoi beni, a cui d'altronde non tiene affatto. Ma soprattutto viene umiliato sul piano culturale con la privazione delle sue radici e della sua cultura rappresentate dai libri che possiede. E sarà Antonio, il quale sa bene cosa rappresentino quei libri per il suo amico, a sottolineare "You take his life when you take his books." (p. 172) Antonio tenta un disperato salvataggio invitando Shylock a rivelare la vera natura del loro contratto:

Antonio. Shylock! Don't be a stubborn old man. Explain to the court you did not want to set a precedent in law. You'll save your books.
Shylock. (*sardonically and with finality*). No. Take my books. The law must be observed. We have need of the law, what need do we have of books? Distressing, disturbing things, besides. Why, dear friend, they'd even make us question laws. (p. 176)

Il *play* si conclude con un umiliato e amareggiato Shylock che parte alla volta di Gerusalemme, spogliato del suo umanesimo ottimista e privato della amicizia interazziale e multiculturale che lo legava ad Antonio.

Per tutto il *play* Shylock è benevolo e cortese e si infuria solo quando Lorenzo si lancia con compiacimento nella famosa tirata "After all, has not a Jew eyes?" (*Merchant* III.i.52-66). Non è un caso che

a pronunciare le famose parole di Shylock circa la sua umanità sia proprio Lorenzo, che nel *play* di Wesker indossa le vesti del politico demagogo e senza scrupoli. Le celeberrime parole, solitamente usate per redimere il *play* di Shakespeare dalle accuse di anti-semitismo, provocano la reazione indignata di Shylock perché alle sue orecchie esse suonano come un insulto. La sua umanità non ha bisogno di essere difesa o giustificata:

> *Lorenzo.* The *bond* is inhuman, not the man. *No* one doubts the Jew is human. After all, has not a Jew eyes?
> *Shylock.* What is *that* fool attempting now?
> *Lorenzo.* Has not a Jew hands?
> *Shylock.* Is he presuming explanations on *my* behalf?
> *Lorenzo.* Has not a Jew organs, dimensions, senses, affections, passions?
> *Shylock.* (*with incredulity*). Oh no!
> *Lorenzo.* Is not the Jew fed with the same food, hurt with the same weapons, subject to the same diseases, healed by the same means, warmed and cooled by the same winter and summer as a Christian is?
> *Shylock.* No, no!
> *Lorenzo.* If you prick him, does he not bleed?
> *Shylock.* No, no, NO! I will not have it. (*Outraged but controlled*) I do not want apologies for my humanity. Plead for me no special pleas. I will not have my humanity mocked and apologised for. If I am unexceptionally like any man then I need no exceptional portraiture. I merit no special pleas, no special cautions, no special gratitudes. My humanity is my right, not your bestowed and gracious privilege. (pp. 166-68)

Queste sono praticamente le uniche parole che Wesker cita direttamente dall'ipotesto shakespeariano. La motivazione di questa scelta è da ricercarsi nella volontà di dislocarle dal contesto in cui compaiono per mostrarne la sorda pericolosità. Sempre in riferimento alla rappresentazione del *play* cui assistette a The National Theatre con Laurence Olivier, Wesker sostiene che "the so-called defense of Shylock"

> was so powerful that it dignified the anti-Semitism. An audience, it seemed to me on that night, could come away with its prejudices about the Jew confirmed but held an easy conscience because they thought they'd heard a noble plea for extenuating circumstances" [32].

Ovverosia, Wesker vuole mostrare come l'invito da parte di un'ideologia dominante ad unirsi e riconoscersi in un concetto comune di umanità possa andare a detrimento dei gruppi più deboli, perché, da una parte acquieta le coscienze, e dall'altra espone le minoranze al sussiego e al paternalismo della cultura egemone.

Shylock di Wesker è uno degli esempi in cui l'appropriazione e la palese rielaborazione di alcuni aspetti di un'opera autorevole forza il testo "to yield, against the grain, explicitly oppositional kinds of understanding. This strategy confronts both the attitudes and the status that have accrued to the canon" [33].

È ovviamente possibile che anche questo tipo di *play* continui a puntare indietro verso Shakespeare, riconoscendo in lui il creatore occulto nella cui ombra possiamo soltanto compiere delle inutili e sterili esercitazioni letterarie. Tuttavia, se la formazione e lo sviluppo di una cultura discende, ed è spesso determinata, da una particolare interpretazione del proprio passato, sia che esso venga riaffermato sia che venga negato, la persistente necessità di ripensare Shakespeare non può che essere parte integrante della nostra necessità di dare forma e contenuto al nostro presente.

[32] A. Wesker, *Shylock*, *op. cit.*, p. 16.
[33] A. Sinfield, *Faultlines. Cultural Materialism and the Politics of Dissident Reading*, Oxford, Clarendon Press 1992, p. 22.