Spettacoli Cultura

William Shakespeare e in basso il frontespizio del «Doctor Faustus» di Marlowe

«Rentrée» alla grande per Florinda

ROMA — «Mi ero messa in disparte perché con il cinema comico non c'è posto per me. Se ora sono tornata, dopo aver vissuto tra il Brasile e gli Stati Uniti, vedendo un po' di mondo, lo devo ai ruoli finalmente confacenti con il mio tipo, le mie possibilità artistiche e i miei anni». È quanto ha detto Florinda Bolkan nel suo primo incontro, dopo quattro anni, con i giornalisti italiani. «Non mi sarei mai sognata di poter figurare nel cinema dei "Pierini" — ha spiegato — perciò avevo pensato di chiudere. Ma un artista non può stare troppo tempo lontana dal suo mondo e da quel che più ama. Quindi, eccomi qua, con numerosi impegni sia in cinema che in teatro». L'attrice sta interpretando in «Acqua e sapone» di Carlo Verdone, la parte di madre della giovane protagonista. «È un ruolo che si addice a me. Non posso negare che le parti di una quarantenne sono piuttosto scomode per varie ragioni, tuttavia non c'è motivo per tirarsi indietro». La Bolkan ha anche annunciato che debutterà in teatro nel nuovo allestimento di «Metti, una sera a cena» di Giuseppe Patroni Griffi. Avrà il ruolo che diciassette anni fa fu di Rossella Falk. «Una ragione in più — ha concluso l'attrice — per tornare».

Florinda Bolkan

Da sempre c'è chi sostiene che il grande drammaturgo non sia mai esistito. Ora però uno studioso inglese ha deciso di provarlo ed è venuto a Padova per dimostrare che il vero autore di quelle tragedie fu Christopher Marlowe. Ma chi è disposto davvero a credergli?

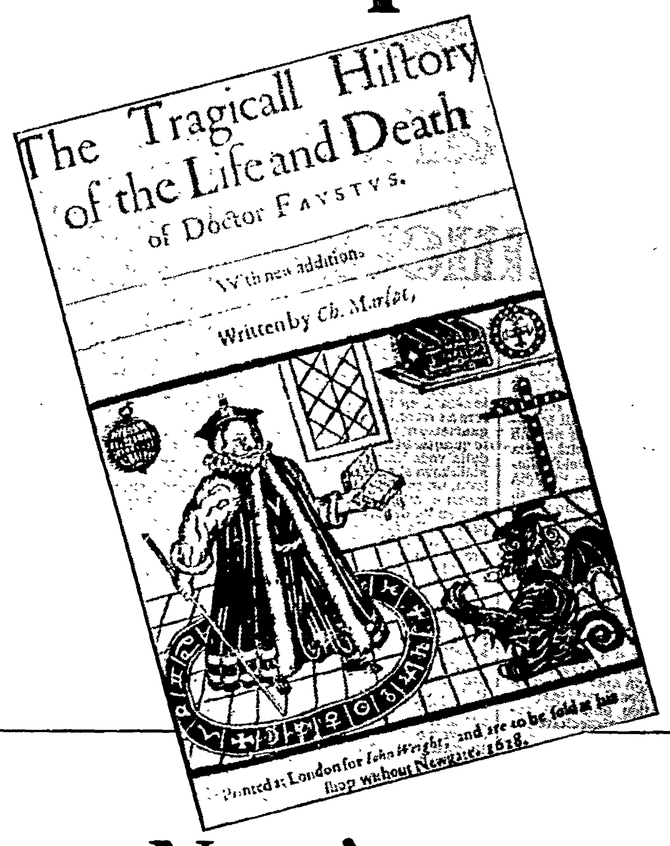
«Accuso Shakespeare di falso!»

Fa caldo. Padova ristagna di vapori. E in questa terra per piante tropicali dovrebbe arrivare Calvin Hoffman, un vitale settuagenario inglese, a cercare le prove che molte delle opere di Shakespeare le ha scritte Christopher Marlowe, e magari qui a Padova. Questo il succo di una notizia riportata dall'«Unità» di martedì, e l'afa non consente sobbalzi e nemmeno sarcasmi. L'Università aprirà a Hoffman le sue porte, con la tradizionale signorilità, spesso mal ricambiata, come quella volta che permise a un americano di fotocopiare le prove d'esame di Joyce, con la successiva strombazzatura sugli «inediti» scoperti a Padova. Inediti altrove forse: qui a Padova ci avevamo fatto anche una tesi di laurea!

Hoffman potrà consultare gli archivi e la Biblioteca, personale cortese e competente gli farà vedere, se vorrà, il prezioso Foglio del 1623 che raccoglie quasi tutte le opere drammatiche attribuite a Shakespeare. Questo foglio fu «scoperto» da quel J.M. Robertson, famoso come il più gagliardo dei «disintegratori», quei critici che attribuiscono le opere di Shakespeare a Bacone, a Marlowe o a qualche nobile elisabettiano. Veramente alla Biblioteca universitaria lo conoscevano da circa un secolo, più o meno da quando Napoleone espropriò i beni dei religiosi, ma ciò non impedì a Robertson di comunicare allo «Scotsman» dell'11 luglio 1895, con toni da esploratore vittoriano nel Sudan, di aver toccato il Foglio dopo una marcia di un terzo di miglio guidato dal bibliotecario, il fedele Girardi.

È un curioso ricorso: a Padova di luglio si scatena il «disintegratore». Ci viene allora un'idea che offriamo volentieri a Hoffman. Siccome non è chiaro come questo Foglio, uno dei pochissimi al mondo fuori della Gran Bretagna, sia finito a Padova, non potrebbe essere la copia originale di Marlowe, se lui è finito davvero qui a scrivere le opere di Shakespeare?

Il tentativo romantico di Hoffman di dimostrare quella tesi che sostiene dal '56 («The Man Who Was Shakespeare», Londra) e che riscuote tiepide rimostranze, merita rispetto per la tenacia della giustificata ansia di veder riconosciuti quei meriti trascurati dalla maggior parte degli studiosi. Se Hoffman fosse intervenuto all'ultimo convegno mondiale dell'Associazione Internazionale di Studi Shakespeariani — che conta una eccellente sezione italiana, Lombardo e Melchiori, tra gli altri — a Stratford, nel 1981, avrebbe sentito quanto può essere arcigno un insieme pur tanto ecumenico nell'accogliere le varie metodologie.



The Tragicall Hiſtory of the Life and Death of Doctor FAVSTVS. With new addition. Written by Ch. Marlet, Printed at London for Iohn Wright, and are to be ſold at his ſhop without Newgate. 1618.

Su un punto gli studiosi concordano: che il corpus delle opere di Shakespeare include un patrimonio lessicale di diverse provenienze. Perché? Shakespeare era anche e forse soprattutto un attore di un teatro sapiente e di lunga tradizione, uno che per mestiere imparava a memoria lunghi brani (ancor oggi del resto gli attori inglesi recitano a memoria e la buca del suggeritore è assente dalla struttura scenica inglese). L'attore/autore elisabettiano traeva dal proprio patrimonio di memoria tipi, situazioni e modelli che sagomava di volta in volta. E qualche volta il gioco si faceva pesante: Shakespeare giovane venne accusato di plagio da un concorrente invidioso, più tardi Eliot concluse che «i grandi rubano, i piccoli imitano». E la citazione e la mescolanza non erano ancora gioco letterario ma una sorta di umanistico rispetto per le fonti. E c'è emozione vera quando Shakespeare ricorda il «verso potente» di Marlowe che è morto così tragicamente così giovane: come nel monologo «Essere o non essere» dove chi muore è come «il viaggiatore / che va a scoprire terre ancora ignote», prese in blocco dal finale dell'«Edoardo II» (5. 4. 65-6).

In attesa delle conclusioni di Hoffman, non si vede come Marlowe, invece, possa essersene stato tranquillo a Padova, per trentaquattro anni, fino alla morte nel 1627 senza farsi notare, col suo temperamento straripante di intellettuale illuso, esagerato, immaginoso, impegnato in una tragica partita con il Potere.

Reazionario e rivoluzionario, si era illuso di dominare quelle forze che prima lo sminuirono con una campagna diffamatoria e poi lo assassinarono con sicari prezzolati (e perché servisse di lezione, neanche una sentenza che sanzionasse l'impunità per i suoi assassini). Da «The Death of Christopher Marlowe» di Leslie Hotson (1925) ad oggi, gli studi marlowiani non portano ad altre conclusioni. Nel '76 la «English Historical Review» pubblicò poi un documento agghiacciante: una lettera del direttore della prigione di Flushing, Sir Robert Sydney. Tra i suoi ospiti c'è un certo Christopher Marlowe, intellettuale («by his profession a scholer»), arrestato insieme a comuni falsari. Marlowe è un prigioniero scomodo, parla difficile, tocca pericolosi argomenti istituzionali, vanta amicizie altolocate. Il prudente direttore chiede consigli in «alto loco» al potente Lord Tesoriere di Elisabetta Burghley. È il 26 gennaio 1952. Non c'è la risposta. Di lì a poco però l'intellettuale scomodo sparisce: quattro coltellate e la commozione di Shakespeare oppure un pacifico esilio in incognito a Padova?

Comunque, buon lavoro Mr. Hoffman, sinceramente, anche perché sto finendo un'edizione critica dell'Edoardo II e sarei proprio contento di attribuirla a Marlowe, ovvero William Shakespeare.

Francesco Giacobelli
(dell'Università di Padova)

Non è vero, chiamo Amleto teste a difesa

«Una parola così viva come quella di Shakespeare, e una figura fisica così impalpabile, non si ritrova che presso i fondatori di religioni; ma Shakespeare, diversamente da Romolo o da Hitler, non ebbe a far nulla per creare il suo mito; lo favorirono le circostanze, e a rendere ancora più velata e confusa la sua figura fecero del loro meglio i sostenitori delle strampalate candidature di Bacone, del conte di Oxford e del conte di Derby. Con tutto ciò questa grande Ombra ha più sostanza di quanta non ne abbiano le piccole ombre dei suoi interpreti e commentatori; queste son più folte di quante mai se ne raccogliessero alla riva del gran fiume per esser traghettate da Caron dimonio... "Tutti convegnon qui d'ogni paese", e anche se tutti non "muoion ne l'ira di Dio", debbo pur confessare che la maggioranza stancherebbe la pazienza d'un santo. Non direi neppure che "quindi non passa mai anima buona": uomini dabbene che si sono occupati di Shakespeare non mancano, sebben i dabben uomini siano i più».

Chiedo scusa per la lunga citazione di un maestro di questi studi in Italia (Mario Praz, «Caleidoscopio shakespeariano», Bari, Adriatica, pp. 316, L. 3.200 [!]: una leccornia...), ma l'ho troppo gustata rileggendola. Rieccoci dunque con i dabben uomini e le loro strampalate riattribuzioni dell'opera shakespeariana a questo o quel contemporaneo. E pensare che fra i sostenitori della candidatura di Bacone c'era persino Freud, che d'altra parte aveva messo molti sulla rischiosa strada che ha portato Amleto sul lettino dello psicanalista...

Quale la ragione di questa smania di trovare ai 37 drammi un autore che non sia l'uomo dabbene di Stratford? Sarà quella «figura impalpabile» o supposta tale: che la relativa mancanza di definizione dell'uomo Shakespeare (dove sono gli epistolari, le bozze corrette, i manoscritti, il pennello da barba?) è connaturata all'età sua, che certo non idolatrava l'artista facendone un gran sacerdote alla Baudelaire, D'Annunzio o Joyce. Poco più di un secolo fa le cose stavano ancora ben diversamente da oggi, se una nobildonna poteva osservare che non capiva perché si facesse tanto baccano intorno a Haydn e Mozart, persone comuni che essa aveva conosciuto da giovane e che non le erano parse degne di considerazione.

I contemporanei di Shakespeare non ci hanno perciò lasciato i ritratti, le divagazioni e gli aneddoti spesso oziosi che fioriscono oggi intorno al letterato e spesso suppliscono alla necessità di affrontarlo sul suo proprio terreno, quello dell'opera; ed è proprio per una fondamentale pigrizia o incapacità di avviare l'arduo confronto col testo che se non c'è una biografia essa viene inventata e ci si perde ad almanaccare sull'identità del dedicatario dei «Sonetti» o appunto sull'autenticità. In realtà è falso che non si sappia nulla dell'uomo Shakespeare, anzi la sua vita è delle meglio documentate fra i drammaturghi del suo tempo, e chi voglia conoscere i dati appurati può ricorrere all'ottimo (anche se inevitabilmente un po' arido) lavoro di S. Schoenbaum, «Shakespeare» (Roma, Editori Riuniti, pp. 346, L. 7.800).

Come sappiamo ad esempio che «Amleto» è opera di Shakespeare? Intanto il suo nome risulta sul frontespizio dell'edizione 1603 una cui riproduzione ho sott'occhio; poi il dramma è incluso nel volume postumo curato dai suoi colleghi nel 1623: «Le commedie, storie e tragedie del sig. William Shakespeare, stampate secondo le fedeli copie originali». I curatori non dicevano propio la verità per quanto riguarda le «fedeli copie originali», ma per il resto non avevano ragione di attribuire all'amico cose non sue, e che queste cose fossero di grande valore già si sapeva, se nello stesso tomo Ben Jonson, altro intimo amico-concorrente, scriveva nella poesia dedicataria «In memoria del mio carissimo, l'autore W.S., e ciò che ci ha lasciato»: «Trionfa Britannia mia che puoi mostrare uno cui tutte le scene europee devono omaggio. Egli non era di un'età ma per tutti i tempi». Un elogio così alto d'un critico così schizzinoso non andava certo all'operazione di un prestanome alla Calvino («Se una notte d'inverno...»).

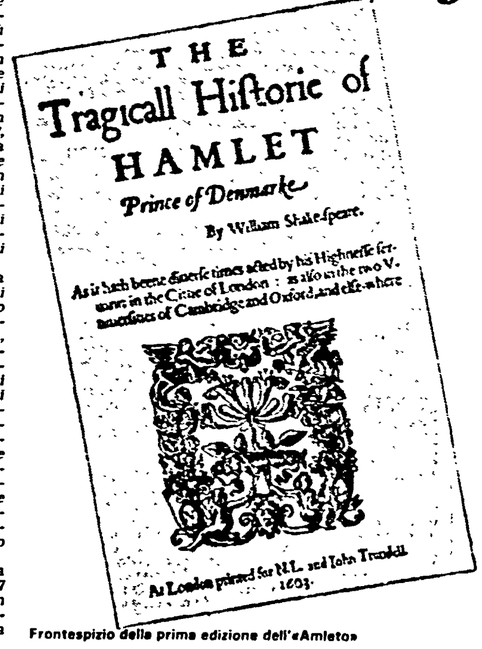
La questione dell'attribuzione nasce significativamente solo quando i testimoni oculari non possono più interrogarsi, per una sorta di bardolatria alla rovescia che come s'è detto sfugge il testo e sente dappertutto puzzo di contraffazione. Dico della questione baconiana e simili, non del più serio problema dei possibili anzi probabili interventi di altre mani nei testi shakespeariani. Si sa, i testi hanno le loro storie, e in particolare in questo periodo nascono per accrezione, attraverso più versioni e prove. È il caso proprio di «Amleto».

Ma anche per quanto riguarda gli interventi nel canone di Marlowe, Chapman e compagni, un tempo dati per certi, oggi si va molto più cauti. È non solo probabile ma inevitabile che il primo Shakespeare abbia orecchiato i drammaturghi di successo, dunque perché un brano che fa pensare a Marlowe deve essere un prestito gentilmente concesso dal coetaneo? E poi siamo proprio sicuri di sapere che cos'è Marlowe, qual è il suo stile inconfondibile? Se nell'enorme corpus del dramma elisabettiano dovessimo distinguere le opere del genio da quelle del mestierante avremmo non poche difficoltà. Andiamoci dunque piano prima di fondare interi edifici teorici «rigorosi» su poche battute di un testo il cui contesto solo pochissimi hanno potuto e saputo approfondire.

La cautela è all'ordine del giorno nella questione shakespeariana come nell'annosa questione omerica: un tempo si dava per certo che «Omero» fosse una pia favola; oggi leggo che nulla esclude che una singola personalità poetica sia responsabile e dell'Iliade e dell'Odissea, opere fra le più stupendamente architettate di tutta la letteratura. Come c'è stato un Proust, così sembra c'è stato un Omero, e uno Shakespeare.

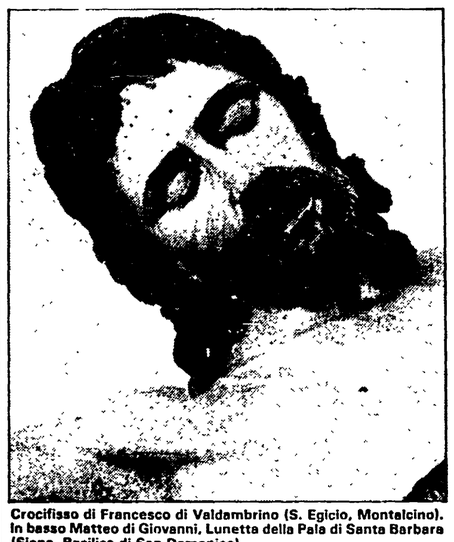
Il punto dolente su cui fanno leva i fantasticatori è la difficoltà che proviamo (diceva un poeta) a capacitarci che a una certa ora d'un certo giorno William Shakespeare si sia messo a tavolino per scrivere, che so, «Re Lear». Eppure andò proprio così, e se l'esito quella volta fu sufficientemente eccezionale l'attività di per sé era del tutto comune, velame misterico di sorta, un lavoro come un altro. Troppo spesso nello studio dei «capolavori» l'esaltazione fa le veci della partecipazione. Occorre dunque demistificare non l'autore ma l'opera: chiarita la sua normalità sociale potremo poi (forse) vederne la grandezza.

Massimo Bacigalupo



THE Tragicall Hiſtorie of HAMLET Prince of Denmarke By William Shakespeare. As it hath been diuerse times acted by his Highness ſeruants in the Citie of London: as also in the two V. Vniuersities of Cambridge and Oxford, and elſewhere. At London printed for N.L. and John Trundell. 1603.

Frontespizio della prima edizione dell'«Amleto»



Crocifisso di Francesco di Valdambrino (S. Egicio, Montalcino). In basso Matteo di Giovanni, Lunetta della Pala di Santa Barbara (Siena, Basilica di San Domenico)

A Siena una mostra di «pezzi» appena restaurati illustra sei secoli di storia della città. E c'è anche una novità: un'opera solo ora attribuita alla bottega dei fratelli Lorenzetti

La Santa, la peste e una vetrata del '300

Ma tutti ugualmente intrisi di una storia personale, di una nomea, di un motivo significante che spesso unisce arte e leggenda, storia e fantasia popolare. Il caso più singolare è il busto reliquario di Santa Fina, ospitato nella prima sala della Pinacoteca, ed esposto per la prima volta in pubblico. Gelosamente custodito nel tabernacolo dell'altare della Collegiata di San Gimignano, il busto è venerato solo per due festività annuali, il 12 marzo e la prima domenica di agosto. È stato forse durante una di queste furtive apparizioni che qualche tecnico della Soprintendenza vi ha lanciato un'occhiata più dettagliata. Così, in sede di restauro, si è scoperto che si tratta di un leggero manufatto formato da vari pezzi di cuoio cuciti insieme senza nessuna intelaiatura portante, a parte tre fini cerchi di ferro. Un pezzo quindi pressoché unico nel panorama della scuola senese, difficilmente attribuibile, prima ritenuto contemporaneo alla costruzione, tra il 1468 e il 1477, della cappella da parte di Giuliano e Benedetto da Maiano. Ma una più attenta lettura della bibliografia agiografica della Santa ha portato a collocare il busto nel primo trecento, cioè all'epoca della traslazione del corpo di Fina. Il prezioso oggetto, nato come contenitore del teschio di Fina (fu tolto solo nel 1738), veniva portato in processione per scongiurare le frequenti pestilenze e per mostrare la testa della Santa, secondo una consuetudine approvata da Sisto IV nel 1418.

Una vicenda meno complessa ma altrettanto significativa si trascina dietro una piccola croce astile in rame dorato conservata nella chiesa di Giusto e Clemente a Casciano. È una delle opere più liriche di quella officina renano-toscana che si sviluppò nel XII secolo. Anzi, insieme al crocifisso ligneo del Museo diocesano di Arezzo, rappresenta uno dei pochi momenti di quella cultura, appena successiva all'arte renana e ottoniana, che si sviluppò ad Arezzo, punto di irradiazione di un lessico scultoreo di livello europeo.

Tra i restauri pittorici ci sono invece quattro opere di particolare valore. La croce dipinta di Segna di Bonaventura, conservata a Pienza, elegante composizione completamente priva di legnosità arcaiche ma invece legata al linguaggio ingentilito di Simone Martini; la Madonna della Misericordia di Giovanni da Paolo, molto probabilmente parte centrale di un politico della Chiesa senese di Santa Maria dei Servi, andato però perduto; la pala di Benvenuto di Giovanni, conservata in S. Domenico a Siena, sulla cui attribuzione è attualmente in corso una vivace discussione; infine la Santa Barbara eseguita da Matteo di Giovanni, sempre in S. Domenico, conosciuta per la sua vivacità pittorica, simbolo dei profondi valori dell'arte figurativa senese.

Ma come doveva essere la città di Siena allora? Niente paura perché ce lo spiega Francesco Vanni (1563-1610) il quale nella sua pala dedicata ad Ambrogio Sansedoni, protettore civico, non scorda certo una inconsueta panoramica della città che tanto doveva al suo Beato. Fu lui, il Sansedoni, ad ottenere la revoca dell'interdetto pontificio che nel 1266 aveva inesorabilmente colpito Siena per i favori accordati a Manfredi e al partito imperiale. Ci vollero due secoli e mezzo ma poi, finalmente, anche il Papa divenne indulgente verso la «laica» Siena. La raffigurazione costituisce comunque, oltre che una documentazione di primario interesse, una anticipazione della più famosa veduta prospettiva disegnata dal Vanni stesso qualche anno dopo.

Marco Ferrari

Dal nostro inviato

SIENA — Un magnifico serbatoio artistico dal quale, a distanza di secoli, sgorgano ancora scoperte, spunti, testimonianze e persino accesi dibattiti. Siena è un po' così e nessuno si stupisce più se grattando un muro o cercando in una chiesa spuntano fuori nuovi tesori d'arte. L'ultimo in ordine di tempo è di pochi giorni fa. Mentre al Petit Palais di Avignone si stava inaugurando la mostra sul gotico senese — ricca di affascinanti richiami al consolidato gemellaggio artistico-storico instaurato all'epoca con la città d'oltralpe — in una piccola chiesetta di Monticiano, consacrata a Sant'Agostino, spuntava fuori per caso dal ripostiglio della sacrestia una vetrata del 1300. Ripulita, rimessa a nuovo, guardata attentamente, ecco affacciarsi l'affascinante ipotesi di Pietro Lorenzetti.

Alla Soprintendenza non hanno dubbi, a cominciare dal dinamico direttore Piero Torriti: lo stile è quello di Lorenzetti Pietro, fratello del più noto Ambrogio, entrambi probabilmente morti durante la peste del 1348. Lo stile come si sa è una cosa, la realizzazione dell'opera un'altra. Di certo potrebbe essere un prodotto di quella laboriosa bottega che i due fratelli tennero a Siena tra la fine del Duecento e l'inizio del Trecento. Uno dei capitoli più affascinanti della scuola artistica senese.

Grandi e piccoli artisti di questa scuola si ritrovano adesso insieme in una esposizione in corso sino ad ottobre nei locali della Pinacoteca Nazionale di Siena. Vi sono presentate ottanta opere restaurate negli ultimi anni dalla Soprintendenza per i beni artistici di Siena e Grosseto con il contributo di numerosi enti, pubblici e privati. Solo una parte — ma la più consistente — di un capillare lavoro di ricerca, di analisi e di salvaguardia del patrimonio artistico. Altri oggetti, per ragione di tutela, dopo essere passati al vaglio degli specialisti, sono tornati ai relativi luoghi di collocazione originaria.

Così, curiosando tra i pezzi usciti dalla bottega del restauratore, si forma un arco ideale di sei secoli di storia figurativa senese, dal XII al XVIII secolo, passando per alcuni capitoli espressivi come i dipinti su tavola, le tele, gli oggetti di oreficeria, la scultura e persino i manufatti di uso quotidiano recuperati in collaborazione con l'Istituto di Archeologia dell'Università di Siena.

Pezzi rari e pezzi ordinari