

**La traduzione
di Amleto
nella cultura
europea**

a cura di Maria Del Sapio Garbero

Marsilio

I have not been indebted for assistance and information. Whatever I have taken from them it was my intention to refer to its original author, and it is certain that what I have not given to another, I believed when I wrote it to be my own. In some perhaps I have been anticipated; but if I am ever found to encroach upon the remarks of any other commentator, I am willing that the honour, be it more or less, should be transferred to the first claimant, for his right and his alone stands above dispute; the second can prove his pretensions only to himself, nor can himself distinguish invention, with sufficient certainty, from recollection». S. Johnson, «Preface to the Edition of Shakespeare's Plays» (1765), in *Samuel Johnson on Shakespeare*, London, Penguin, 1989, pp. 154-155 (trad. mia).

³ «The opinions prevalent in one age, as truths above the reach of controversy, are confuted and rejected in another, and rise again to reception in remoter times». *Ibid.*, p. 153.

⁴ «It must at last be confessed that as we owe everything to him, he owes something to us; that if much of his praise is paid by perception and judgement, much is likewise given by custom and veneration. We fix our eyes upon his graces, and turn them from his deformities, and endure in him what we should in another loathe or despise». *Ibid.*, p. 146.

⁵ Cfr. F. Marengo, «La politica del canone: Shakespeare e il Rinascimento nella cultura della modernità», in A. Marzola (a cura di), *L'altro Shakespeare*, Milano, Guerini Studio, 1992, pp. 21-53 (e in *ivi* l'introduzione della curatrice); C. Norris, «Post-structuralist Shakespeare: text and ideology», in J. Drakakis (a cura di), *Alternative Shakespeares*, London e New York, Routledge, 1992, pp. 47-66; H. Felperin, *The Uses of the Canon. Elizabethan Literature and Contemporary Theory*, Oxford, Clarendon Press, 1992. Utili anche le riflessioni di F. Ferrara su «Metamorfosi della tradizione», in *Il Novecento di Fernando Ferrara*, a cura di L. Di Michele et al., Napoli, Giannini Editore, 2000, pp. 30-51.

⁶ W. Benjamin, «Il compito del traduttore», in *Angelus Novus*, Torino, Einaudi, 1982, p. 43.

⁷ Cfr. D. Kennedy (a cura di), *Foreign Shakespeare*, cit., pp. 1-17 e (in *ivi*) J. Russell Brown, «Foreign Shakespeare and English-speaking audiences», pp. 21-35.

⁸ Cfr. N. Fusini, *La passione dell'origine. Studi sul tragico shakespeariano e il romanzo moderno*, Bari, Dedalo, 1981; L. Curti (a cura di), *Ombre di un'ombra. Amleto e i suoi fantasmi*, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1994; M. Tempera (a cura di), *Hamlet. Dal testo alla scena*, Bologna, CLUEB, 1990.

⁹ Cfr. G. Steiner, *Dopo Babele. Aspetti del linguaggio e della traduzione* (1975), Milano, Garzanti, 1995, pp. 99-302 e C. Corti (a cura di), «Introduzione», in *Il Rinascimento. I contesti culturali della letteratura inglese*, Bologna, Il Mulino, 1994, pp. 34-36.

¹⁰ Cfr. A. Serpieri, «Shakespeare: le storie, la storia», in A. Marzola (a cura di), *L'altro Shakespeare*, cit., pp. 115-127.

¹¹ «Whether he knew the modern languages is uncertain», «He was to copy, not what he knew himself, but what was known to his audience» (p. 142). «The stories which we now find only in remoter authors were in his time accessible and familiar» (p. 139). Johnson, «Preface», cit.

¹² M. Blanchot, «L'assenza di libro», in *L'infinito intrattenimento*, Torino, Einaudi, 1977, p. 518.

LE ORIGINI DI «AMLETO»

Prima di Amleto, di questa figura eponima di un dramma che fa da spartiacque nella produzione drammaturgica di tutti i tempi, in quanto appartiene a una tradizione teatrale e non solo teatrale millenaria ma allo stesso tempo ne inaugura strutturalmente e geneologicamente una nuova, si estende un territorio leggendario, drammatico e letterario ancora in parte insondato e probabilmente non del tutto ricostruibile. Prima di Amleto, c'è l'origine di una figura e di una storia, e quella origine è stata trasmessa e poi declinata da molteplici fonti dirette e indirette. Ma, prima di Amleto, e della tragedia che conosciamo, c'è anche un fantasma testuale, il cosiddetto *Ur-Hamlet* la cui esistenza è testimoniata da più voci nell'ultimo decennio del Cinquecento, e c'è anche un enigma testuale, che è quello rappresentato dalla prima pubblicazione in quarto del dramma, conosciuta dai filologi e critici come Q1, e sulla cui natura e paternità ancora si discute.

Due misteri avvolgono dunque Amleto prima della sua nascita ufficiale: l'uno di tipo storico letterario – o anche antropologico, se si vuole, riguardando certe relazioni primarie di parentela e le loro relative espressioni mitico-legendarie –, l'altro di tipo filologico. Vediamo a grandi linee di investigare prima l'uno, poi l'altro mistero.

Shakespeare quasi sicuramente non conosceva Eschilo e gli altri tragici greci, ben noti invece al più colto Ben Jonson, il quale nella celebre poesia preposta all'In folio del 1623, *To the Memory of My Beloved, the Author Mr. William Shakespeare and What He Hath*

Left Us, definiva Shakespeare «Soule of the Age!» e «Wonder of our Stage!» [anima dell'epoca, meraviglia della scena], gli si rivolgeva *post mortem* con un omaggio che lo collocava al di sopra del tempo – «Thou art a Monument, without a tombe, / And art alive still, while thy Booke doth live» [Tu sei un monumento che non ha tomba e sarai sempre vivo finché vivrà il tuo libro] – e quindi dichiarava che egli aveva sovrastato tutti i suoi contemporanei, non solo Lyly e Kyd, ma anche Marlowe col suo «mighty line» [verso possente], e poteva essere paragonato, pur avendone scarsa o nessuna conoscenza diretta – «though thou hadst small Latine, and lesse Greeke» [anche se conoscevi poco il latino, e ancor meno il greco] –, solo con i grandi drammaturghi classici, con «thundering Aeschilus, / Euripides, and Sophocles». Infine Ben Jonson ribadiva l'omaggio e rilanciava l'opera shakespeariana nelle epoche future: «Triumph, my Britaine, thou hast one to show, / To whom all Scenes of Europe homage owe. / He was not of an age, but for all time!» [Trionfa, mia Britannia, tu hai da mostrare uno al quale tutti i palcoscenici d'Europa devono omaggio. Egli non era di un'epoca, ma di tutto quanto il tempo].

Il latino di Shakespeare non era poi così scarso: al di là della sua indubbia conoscenza, che poteva essere anche mediata dalle traduzioni, delle opere di Seneca, di Virgilio, forse di Plauto, e certamente, e soprattutto, di Ovidio, lo dimostrano almeno le sue riprese di puntuali passi delle *Metamorfosi* che non trovano riscontro lessicale nella traduzione di Golding. Ma, almeno fino ad ora, non è stata provata alcuna sua dipendenza dai classici greci.

Eppure, almeno in parte, l'azione che troviamo in *Amleto* ha una prima grandissima versione teatrale nella *Oresteia* di Eschilo. Nell'*Agamennone*, l'eroe eponimo torna dopo la caduta di Troia nella sua reggia ad Argo e ritrova la moglie Clitennestra, falsamente lieta ma di fatto pronta a vendicare con la sua morte il sacrificio della figlia Ifigenia compiuto molti anni prima da Agamennone per propiziare il viaggio delle navi greche a Troia. Con l'aiuto del suo amante Egidio, Clitennestra uccide il marito e, con lui, Cassandra che aveva profetizzato tutto. Nelle *Coefore*, Oreste, giunto in segreto ad Argo insieme all'amico Pilade, trova la sorella Elettra mentre celebra con le coefore, sue ancelle, i riti funebri per il padre. Su mandato di Apollo tramano insieme la vendetta contro la madre. Lo sconcerto di Oreste sospende solo per poco l'azione: «Così suona l'oracolo: ribellarsi è ammesso? E se pure non volessi obbe-

dire, devo compiere il gesto». Su suggerimento ultraterreno, il figlio deve vendicare la morte del padre ucciso dalla madre e dal suo amante¹. Lo schema prelude all'*Amleto*. Shakespeare non conosceva Eschilo, e tuttavia è singolare che il suo dramma si apra con la scena delle sentinelle in trepidante veglia notturna sugli spalti del castello così come la trilogia si apre con un lungo monologo di una sentinella, su una torre della reggia di Argo in una notte stellata, in attesa di un segnale di fuoco che annunci la caduta di Troia e il ritorno del re Agamennone.

Seguirono molte versioni di un mito affine a quello di Amleto nell'antica Roma e quindi nell'Europa settentrionale e occidentale. Se il nome stesso dell'eroe, Amleth, con varianti, equivale a semplicitto, stupido, senza intelletto come una bestia, ben prima di lui c'è la storia di Lucio Iunio Bruto, il personaggio semilegendario che, nella narrazione di Tito Livio, scacciò da Roma l'ultimo re, Tarquinio il Superbo, e inaugurò la repubblica. Anche il suo appellativo Brutus significa semplicitto, stupido. L'accostamento tra i due personaggi, d'altronde, lo fa già Belleforest in quella sua storia di Amleto che, come vedremo, fu probabilmente la fonte di Shakespeare: il suo Amleth, quando si vede in pericolo, si finge pazzo ad arte, imitando quell'antico Bruto, che, per sfuggire allo stesso destino del fratello messo a morte dal loro zio Tarquinio il Superbo, si era finto folle². Shakespeare conosceva la storia di Bruto, se non da Tito Livio certamente dal II Libro dei *Fasti* di Ovidio e da *The Legend of Good Women* di Chaucer. Nei *Fasti* Ovidio racconta lo stupro di Lucrezia e la conseguente ribellione del popolo romano, guidato da Bruto, contro la tirannia monarchica. Shakespeare fece più volte riferimento a questa storia. A cominciare dal poemetto *The Rape of Lucrece* (1594), dove, verso la fine, introduce la figura di Bruto che estrae il pugnale dal corpo di Lucrezia suicida e decide di manifestarsi per quello che veramente è («Began to clothe his wit in state and pride» [prese a ridare al suo intelletto veste di dignità e di orgoglio], v. 1809), lui che «with the Romans was esteemed so / As silly jeering idiots are with kings, / For sportive words and uttering foolish things» [era tenuto dai romani come sciocchi idioti burloni sono tenuti dai re per le loro chiacchiere facete e le loro stupide espressioni] (vv. 1811-13). Ora Bruto passa all'attacco diretto contro il re tiranno: «But now he throws that shallow habit by / Wherein deep policy did him disguise» [ma ora si sveste di quell'apparenza sciocca dietro cui si era camuffato per calcolo profon-

do] (vv. 1814-15), e scoppia la rivoluzione con cui si chiude il poemetto. Shakespeare doveva essere particolarmente attratto da questa figura che si nasconde dietro una falsa apparenza per realizzare il proprio scopo; visto che la cita di nuovo nell'*Enrico V* – «the Roman Brutus, / Covering discretion with a coat of folly» [il Bruto romano, coprendo il suo discernimento con una veste di follia] (II.4.37-38) – come una pietra di paragone per l'apparente sregolatezza del principe Hal, un altro che dissimula per un nobile fine, e la evoca poi nelle parole di Cassio a Marco Bruto nel *Giulio Cesare*: «There was a Brutus once that would have brooked / The eternal devil to keep his state in Rome / As easily as a king» [Ci fu un Bruto; un tempo che avrebbe preferito che il diavolo eterno tenesse corte a Roma piuttosto che un re] (I.2.159-61). Bruto, insomma, è un antenato di Amleto sul versante politico.

Ma non è il solo e forse non il più lontano. È quanto argomentano Giorgio de Santillana e Hertha von Dechend in un voluminoso mirabolante studio, *Il mulino di Amleto. Saggio sul mito e la struttura del tempo*³, libro affascinante che tuttavia non serve tanto a illuminare l'opera shakespeariana quanto a risalire, attraverso due immagini segrete presenti solo in Saxo Grammaticus, al pensiero cosmologico che sarebbe cripticamente inscritto nei miti più antichi e che potrebbe stare alla base, lontanissima, della figura di Amleto e del suo *tempo scardinato*. Non è facile seguirne il percorso spesso tortuoso e ricco di infiniti riferimenti mitologici, astronomici, astrologici e leggendari. Qui se ne darà solo un resoconto molto parziale. Si parte da una premessa, quella per cui dietro Amleto, il primo degli intellettuali infelici, ci sarebbe «una potenza cosmica antica che tutto abbracciava: l'originario signore della vagheggiata prima età del mondo» (p. 25). Si risale quindi alla astronomia, la Scienza Regale, e al mito cosmogonico: «La teoria su "come ebbe inizio il mondo" sembra comportare lo spezzarsi di una armonia, una sorta di "peccato originale" cosmogonico per effetto del quale il cerchio dell'eclittica (assieme allo zodiaco) venne inclinato rispetto all'equatore e ne nacquero i cicli del mutamento» (p. 28).

Lo studio parte da due osservazioni inspiegate dell'Amlodi di Saxo Grammaticus. Amlodi mescola astuzia e franchezza nel simulare follia. Gli vengono messi accanto degli uomini incaricati di appurare se si tratti di vera follia, e un giorno, passando lungo una spiaggia, essi trovano il timone di una nave naufragata e dicono ad Amlodi di aver scoperto un gigantesco coltello, e lui risponde: «Era

proprio quello che ci voleva per affettare un così gigantesco prosciutto» e «in realtà intendeva il mare, alla cui infinitezza pensava fosse consono quel timone smisurato». Poi, superano le dune e gli chiedono di guardare la farina, intendendo la sabbia, e lui «rispose che era stata macinata fine dalle tempeste canute dell'oceano». Se quelli vogliono trarlo in inganno con nominazioni metaforiche (del timone, della sabbia) per somiglianza iconica, Amlodi non si difende smentendoli, e cioè tornando alla lettera (non è un coltello ma un timone, non è farina ma sabbia), bensì restando nell'ambito delle metafore e rendendole, pur assurdamente, congrue tramite funzioni verbali: il timone è un coltello che proprio perché enorme può solcare-affettare l'oceano-prosciutto, la sabbia è una farina perché è stata macinata dalla spuma delle onde. Gli interlocutori-spioni, in cui già si prefigurano Rosencrantz e Guildenstern, non possono che restare interdetti di fronte a queste risposte, anche se Saxo ci dice che le lodarono: insieme a Polonio dovrebbero concluderne che, se è follia, c'è un metodo in essa.

Ma seguiamo ancora lo studio in questione. Nelle antiche leggende scandinave Amlodi possedeva un mulino favoloso che produceva pace e abbondanza, ma arrivò la decadenza e il mulino macinò sale, poi cadde sul fondo del mare e si mise a macinare rocce e sabbia. Gli autori citano, a questo proposito, un poeta islandese del XII secolo, Snorri Sturluson, il quale riporta a sua volta uno scaldo islandese del passato:

Si dice, cantò Snaebiörn, che al largo, oltre quel capo laggiù, le Nove Fanciulle del Mulino dell'Isola rimestano con veemenza la macina di scogli crudele alle schiere – loro che nelle passate età macinarono la farina di Amleto. Il buon condottiero ara la tana dello scafo con la prua a becco della nave. Qui il mare viene chiamato Mulino di Amlodi⁴.

Il Mulino, concludono i due autori, deve essere fondamentale nella storia originaria di Amleto. L'oro in queste leggende nordiche viene indicato come la «farina di Frodhi», il mitico Frodhi che visse nella stessa epoca di Augusto e di Cristo, considerata Età dell'Oro. Frodhi era proprietario di un enorme mulino o macina, di nome Grotti, che nessuno poteva smuovere, e aveva reclutato in Svezia due fanciulle giganti alle quali faceva macinare oro, pace e felicità. Ma quelle erano tenute come schiave e si ribellarono, facendo uscire dalla macina una schiera d'armati, mentre Mysingr, il re del

mare, approdò e uccise Frodhi, riprendendosi il mulino insieme alle gigantesse e ordinando loro di ricominciare a macinare; ma stavolta, a causa del crimine commesso, dalla macina uscì sale, poi la macina si spezzò e sprofondò, e fu così che il mare divenne salato. Il mulino infranto, il gorgo, il sale, sarebbero simboli della caduta dall'Età dell'Oro. In queste saghe nordiche un grande mulino, chiamato Sampo, sembra non rappresentasse altro che il cielo stesso: in quanto macina, era un mulino, ma l'albero del mulino era l'asse del mondo, dispensatore di ogni bene, figura del Tempo. Il Mulino del Cielo, aggiungono i due autori, non a caso vede Zeus come il Mugnaio, e Mùlinos è chiamato il condottiero dei giganti nella lotta contro gli dèi. Il Mulino del Cielo ha come perno la Polare. A conforto del senso della metafora del mulino come cielo, viene citato Cleomede (150 d.C.): «Là [al Nord] i cieli ruotano come fa la macina di un mulino»⁵.

Ma perché in tutti questi miti il Mulino, che ha come perno la Polare, deve essere infine distrutto? Perché la Polare va in effetti fuori posto, e ogni poche migliaia di anni è necessario scegliere un'altra stella che più si approssimi a tale posizione, a causa della Precessione degli Equinozi⁶, che è la vera macchina del tempo.

La Precessione sarebbe divenuta così, agli occhi degli astronomi e quindi nei miti che ne derivarono,

il vasto disegno impenetrabile del fato stesso, ove un'età del mondo subentrava all'altra, mentre l'invisibile lancetta degli equinozi scivolava lungo i segni e ogni età portava con sé ascesa e caduta di configurazioni e sovranità astrali, insieme con le loro conseguenze terrene (p. 178).

Nell'Età dell'Oro il Mulino produceva pace e abbondanza: era il regno del Saturno latino, il Crono dei greci, che trova corrispondenti figure in tutti i miti del mondo. Perché finisce l'Età dell'Oro? Perché l'uomo perde l'Eden? Nel cielo le stelle fisse rappresentavano l'essenza dell'Essere, mentre i Pianeti, visti e nominati come dèi (Venere, Marte, Saturno ecc.), rappresentavano le varie Forze e Volontà. Questi ultimi erano in armonia tra di loro, ma si trattava di un'armonia precaria. Ecco, infatti, che i Titani, figli di Urano e Gea e già sovrani dell'Età dell'Oro, si trasformarono in operatori d'iniquità. L'evento spaventoso, il delitto inespriabile attribuito a questi figli del Cielo, era quello di avere spinto il Sole fuori posto, e ora esso era in movimento: l'universo si era guastato.

Dietro Amleto ci sarebbe dunque un mito universale, il mito del Tempo, Kronos, che periodicamente si guasta a causa della precessione degli equinozi, per cui i punti equinoziali si spostano in direzione opposta a quella seguita dal sole: nel 5000 a.C. il sole si trovava nella costellazione (quella che sorge a Oriente immediatamente prima del sole) dei Gemelli, poi passò al Toro, poi all'Ariete (l'età di Mosè), e quindi ai Pesci dove si trova tuttora in un'epoca segnata non a caso da Cristo il Pesce. Gli antichi credevano che lo slittamento del sole lungo il piano equinoziale incidesse sulla struttura del cosmo e determinasse una successione di età del mondo poste sotto segni zodiacali diversi. L'Età dell'Oro sarebbe stata quella del 5000 a.C. in cui i due cardini equinoziali erano stati i Gemelli e il Sagittario, tra i quali si estende l'arco della Via Lattea: la via tra la terra e il cielo era aperta, e uomini e dèi, allora ma solo allora, potevano incontrarsi.

Malgrado la ribellione di Crono al padre Urano, la sua sarebbe stata, secondo i miti greci e latini, l'Età dell'Oro, chiusa dalla ribellione di Zeus che avrebbe inaugurato l'Età dell'Argento.

Ma torniamo a Shakespeare, che, come vedremo presto, con tutta probabilità non ricava la sua storia da Saxo Gramaticus e quindi non riprende quelle battute di Amlodi da cui parte lo studio appena visto; e del resto va detto che Santillana e la sua collaboratrice non procedono mai a uno studio vero e proprio del suo *Amleto*. Il dramma sarebbe allora del tutto estraneo a questa genealogia mitica così complessa? Probabilmente no. Shakespeare subì in maniera fortissima l'influsso di Ovidio: le tracce della sua frequentazione soprattutto delle *Metamorfosi* si ritrovano un po' dovunque, esplicite o implicite, in tutta la sua opera. A cominciare dal racconto delle quattro Età della terra con cui si apre il grande libro ovidiano. Una nostalgia dell'Età dell'Oro, l'Età di Saturno, si infila in molti drammi e le dà voce concreta Gonzalo nella *Tempesta*. Allusioni all'attuale Età del Ferro abbondano anch'esse, a partire dal *Tito Andronico*. Ma, per rimanere all'*Amleto*, quel che risulta comunque singolare è il fatto che l'eroe di Shakespeare faccia cenno, in una celebre battuta, allo scardinamento del tempo provocato dall'assassinio del padre il cui regno invece doveva essere stato felice: dopo la rivelazione del fantasma, alla fine di 1.5, egli conclude tra sé e sé: «The time is out of joint. O cursed spite / That ever I was born to set it right» [Questo tempo è scardinato. Oh maledetto destino, che mai io sia nato per rimetterlo in sesto]. Anche

qui il «sole» è stato spinto fuori posto e il tempo è uscito di sesto. E non è un caso che più volte Amleto mostri di aver visto il padre vivo come un dio, e soprattutto come Iperione, uno dei Titani, figlio di Urano e Gea, «colui che sta sopra», padre di Elio, il Sole, ma spesso da Shakespeare, e non solo da lui, nominato come il Sole stesso. «So excellent a King, that was to this / Hyperion to a satyr» [un Re così eccellente, che stava a questo come Iperione a un satiro], dice nel suo primo monologo di 1.2; e nella scena con la madre, la terza del quarto atto, torna a paragonare il padre, per prima cosa, a Iperione: «See what a grace was seated on this brow, / Hyperion curls, the front of Jove himself, / An eye like Mars» [Guarda quale grazia regnava su questo volto, riccioli di Iperione, la fronte di Giove stesso, l'occhio di Marte]. Il regno del padre sarebbe stato un'Età dell'Oro, ora conclusa tragicamente, e il mondo è uscito di sesto precipitando in un'altra età che non può che essere quella del ferro. E va notato inoltre che Amleto è, dall'inizio alla fine, un personaggio dalla nostalgia edenica, che cerca o rimpiange l'assoluto, che pretenderebbe l'impossibile coincidenza tra *sembrare* ed *essere*, pur nella consapevolezza della Caduta che ha fatto irrompere il male nel mondo: «for virtue cannot so inoculate our old stock but we shall relish of it» [perché la virtù non può innestarsi nel nostro antico ceppo al punto di farcene dimenticare il sapore], dice, in III.1, a Ofelia, che poi rampogna perché, in quanto donna, è prigioniera di moine e di finzioni, e inoltre dà nomignoli alle creature di Dio («you nickname God's creatures» [affibbiare nomignoli alle creature di Dio]). In quella stessa scena arriva infine a proposizioni apocalittiche: il mondo deve finire, non ci saranno più matrimoni, il genere umano, come col diluvio, dovrà sparire dalla faccia della terra.

Ma tutto questo appartiene, con tutta verosimiglianza, non già a puntuali tradizioni tramandate, quanto alla prodigiosa immaginazione di Shakespeare che attinge a motivi arcaici (soprattutto da Ovidio) e, in una storia di vendetta come ce ne erano state tante altre, immette la rovina del mondo e il disorientamento radicale dell'uomo nel tempo scardinato, di cui Amleto è ancora oggi il personaggio più emblematico.

E veniamo ora al secondo mistero, quello testuale. Cominciamo dalle fonti. Nessuna è assolutamente certa.

La storia di Amleto risulta raccontata per la prima volta nelle

Historiae Danicae Libri di Saxo Grammaticus (1140-1210 o 1150-1216?), o *Gesta Danorum*, in 16 libri, storia leggendaria sulle vicende danesi dalle origini, pubblicata solo nel 1514. I libri III e IV sono dedicati al leggendario Amlethus o Amlodhi. Vediamone brevemente i principali sviluppi.

Il re Rorik di Danimarca affida il governo della provincia dello Jutland ai due fratelli Horwendil (o Orvendel) e Feng. Horwendil sconfigge re Koll di Norvegia, sposa la figlia di Rorik, Gerutha, e ha da lei il figlio Amlethus (o Amlodhi). Suo fratello Feng, «punto dalla gelosia», lo assassina e ne prende in moglie la innocente sposa Gerutha «coronando un assassinio snaturato con l'incesto». Il fatto è palese. Amlethus, sentendosi a sua volta in pericolo, si finge ottuso, fuori di senno. Vive nella sporcizia, si cosparge il volto di melma, a denotare «una demenza ridicola e grottesca». Ma intanto raccoglie legni adunchi e vi applica uncini acuminati, dicendo di voler vendicare suo padre. In tal modo attira sospetti e ben presto viene messo alla prova, se sia veramente folle o no. Gli fanno incontrare, durante una cavalcata, una bella donna [pallido accenno della figura di Ofelia] che dovrà cercare di sedurlo e, se ci riuscirà, mostrerà che egli non è pazzo. Amlethus ha come aiutante un fratello di latte [poi Orazio], il quale lo consiglia di non cadere nella trappola. Amlethus mescola astuzia e franchezza, e disorienta tutti con gesti incongrui – per esempio montando il cavallo all'incontrario – e con giochi linguistici [in cui però c'è un metodo, una logica profonda]. La donna inviata da suo zio a tentarlo si giace con Amlethus, il quale però le chiede di non rivelare nulla, e ottiene il suo consenso. Un amico di Feng [poi Polonio] escogita allora l'incontro di Amlethus con la madre, e lo origlia nascosto nella paglia. Amlethus, temendo di essere spiato, fa l'idiota, fa il verso del gallo, poi sente qualcosa di duro sotto ai piedi e uccide la spia, ne fa a pezzi il corpo, lo lessa e lo butta in una fogna [da cui poi nel dramma il viaggio di stato di un potente nelle budella di un mendicante?]. Poi rampogna la madre come baldracca incestuosa e così la redime e la porta dalla sua parte. A questo punto, Feng lo spedisce in Britannia con due cortigiani latori di una lettera, «incisa nel legno», per quel re affinché lo metta a morte. Amlethus sostituisce il nome indicato nella lettera e aggiunge la preghiera, da parte di Feng, che il re gli dia in sposa sua figlia. Al banchetto reale alla corte inglese, Amlethus emette sentenze che fanno ritenere al re che egli possieda «una sapienza più che umana o una più che umana

follia», e ottiene pertanto la mano della principessa. Un anno dopo, torna in Danimarca e vi capita proprio nel momento in cui si sta tenendo un banchetto funebre indetto per la sua supposta morte. Tutti si ubriacano e lui dà fuoco al palazzo [come Ulisse con i Proci]. Poi si reca nella camera di Feng e lo uccide. Viene fatto re e avrà poi molte altre avventure prima di morire in battaglia.

Quasi sicuramente, tuttavia, Shakespeare non si basò direttamente sulla narrazione di Saxo, ma ne consultò la traduzione, o meglio la versione, molto aggiustata, in francese, di François de Belleforest nelle sue *Histoires Tragiques* (1570). La successiva traduzione in inglese di quella storia apparve solo nel 1608 con il titolo *The Hystorie of Hamblet* e fu verosimilmente compiuta e pubblicata proprio per sfruttare il successo che il dramma shakespeariano aveva riscosso. Sentenzioso e moralista, il Belleforest segue da vicino la storia narrata da Saxo, salvo svilupparla e aggiungere l'adulterio di Geruth [poi Gertrude] prima ancora dell'assassinio del marito, nonché il motivo della malinconia di Amleto, che qui diventa Amleth; vi aggiunge osservazioni psicologiche e dialoghi con battute virgolettate; e prende fin dall'inizio le distanze dalla barbarie di quegli antichi tempi quando i danesi non si erano ancora convertiti al cristianesimo.

Riassumo rapidamente i fatti secondo la sua versione. Re Roderick regna in Danimarca e ha nominato governatori dello Jutland i due fratelli guerrieri Horvendil e Fengon, di fatto pirati che saccheggiano navi e coste. Horvendil è il più famoso, e la sua fama spinge Collere, re di Norvegia, a sfidarlo in un duello corpo a corpo, alle condizioni che il vinto perderà tutte le sue ricchezze ma avrà onorevoli esequie. Vince Horvendil che manda parte dei beni vinti al re, il quale, per ricompensa, gli dà in moglie la figlia Geruth. E da loro nasce Amleth, di cui qui si tratta. Fengon, geloso del fratello onorato dal re, lo uccide durante un banchetto; e aveva già abusato incestuosamente della cognata [importante dettaglio che non c'era in Saxo]. Inventa poi che il fratello stava per uccidere sua moglie e lui l'aveva salvata uccidendo lui. I cortigiani gli credono. E lui prende in sposa la cognata, la quale, da modello di virtù quale era un tempo, è divenuta vile e lasciva. Ma, dice Belleforest con una misoginia che si riscontra anche in altri punti, così sono le donne, creature imperfette!

Amleth si vede in pericolo e si finge pazzo: come Lucio Junio Bruto, aggiunge Belleforest, si straccia le vesti, si insudicia, ma dà

anche risposte molto acute che mettono in sospetto la corte. Segue, come in Saxo, la prova cui viene sottoposto con l'esca di una bella donna; ma lo aiutano prima un signore, «allevato con lui», e poi la stessa donna che lo ama fin dall'infanzia [e qui si delinea un po' più da vicino quello che sarà il personaggio di Ofelia] e gli rivela il pericolo che corre. Non si giacciono insieme, come in Saxo, ma Amleth riesce a evitare la trappola.

La seconda prova cui è sottoposto è quella dettata da un amico – «consigliere» – del re [anticipo del ruolo di Polonio] il quale suggerisce l'incontro di Amleth con la madre, che lui stesso spierà. Amleto fa il gallo, batte le ali contro l'arazzo – che ha sostituito la paglia come nascondiglio dello spione –, uccide l'intruso, lo fa a pezzi, lo bolle e lo dà in pasto ai porci, come in Saxo. Segue una lunga tirata in discorso diretto di Amleth contro la madre, che chiama infame, adultera, puttana, incestuosa [con elementi, quindi, che Shakespeare riprenderà nella scena relativa]. La madre si pente, chiede il suo perdono e dichiara di sperare che Amleth diventi re di Danimarca come per suo diritto.

Fengon lo spedisce allora in Inghilterra, accompagnato da due suoi fedeli ministri, e la storia ha un andamento analogo a quella di Saxo. Amleth manda a morte i suoi compagni di viaggio, ottiene in fidanzamento la figlia del re, ma prima di sposarla riceve il permesso di tornare in Danimarca. Dove, come in Saxo, effettua la sua vendetta. Quindi torna in Inghilterra, scopre un complotto ordito contro di lui dal re inglese per vendicare la morte di Fengon, lo uccide, e se ne torna in Danimarca con due mogli, la figlia del re inglese e la regina di Scozia [come in Saxo]. Verrà tradito dalla seconda, Hermetrude, che, in combutta con lo zio Wiglerus, lo uccide.

Dalla narrazione di Saxo o molto più probabilmente, da quella, variata più nella forma che negli eventi, di Belleforest, Shakespeare avrebbe ricavato gli snodi principali dell'intreccio, nonché certi tratti caratterizzanti che riguardano soprattutto Amleto, la madre e lo zio. Ma vi aggiunge nuovi elementi di grande importanza: il pericolo di una guerra con la Norvegia, la figura di Fortebraccio, la figura dello Spettro del padre che rivela ad Amleto le modalità segrete e nascoste della sua uccisione a tradimento, la figura complessa di Ofelia (nonché la sua follia e la sua morte), l'arrivo degli attori a corte e la funzione rivelatrice del dramma nel dramma⁷.

Tuttavia, anche il racconto di Belleforest come fonte è stato

messo in dubbio. E lo hanno fatto quei critici che ritengono vera fonte principale del dramma, se non l'unica, il misterioso *Ur-Hamlet*, un dramma andato perduto, ma di cui restano inequivocabili prove documentali. Vi allude per la prima volta Thomas Nashe, nella *Epistle* premessa al «romance» di Robert Greene *Menaphon* (1589), dove, in polemica con la moda teatrale seneciana, parla di «interi *Amleti*» («whole *Hamlets*») che inondano le scene inglesi. Egli fa una rassegna polemica di certa recente letteratura, soprattutto drammatica, e se la prende con tanti velleitari artisti improvvisati del tempo, che, ignoranti di latino, «fanno scorribande in tutte le arti e non prosperano in nessuna, pur di lasciare il loro mestiere di scrivani per il quale erano nati»⁸, e quindi aggiunge che l'imperante moda teatrale di un Seneca anglicizzato⁹ non potrà durare a lungo perché si affida ad un tragico sensazionalistico e sanguinario:

tuttavia il Seneca inglese, letto al lume di candela, offre molte buone sentenze, come «Il sangue è un mendicante» [«Blood is a beggar»] e così via; e se lo scongiuri discretamente in un mattino gelato, ti fornirà interi *Amleti* [«and if you entreat him in a frosty morning, he will afford you whole *Hamlets*»]¹⁰, direi manciate di battute tragiche. Ma, ahimè! *Tempus edax rerum*, cosa c'è che durerà per sempre? Il mare, evaporando goccia a goccia, alla fine sarà asciutto, e Seneca, perdendo sangue verso per verso e pagina per pagina, alla fine dovrà per forza morire sulla nostra scena; il che spingerà i suoi affamati seguaci a imitare il capretto [«kid»] di Esopo, che, dopo essersi innamorato delle novità della Volpe, abbandonò tutte le speranze della sua vita per buttarsi in un nuovo mestiere¹¹.

Cinque anni dopo, il famoso impresario teatrale Philip Henslowe registrava nel suo *Diario*, il 9 o l'11 giugno del 1594, una rappresentazione a Newington Butts, a sud del Tamigi, di un *Hamlet*. Non segnalava il dramma come «ne» (cioè, nuovo, «new»), e pertanto faceva pensare ad un'opera che aveva già avuto fortuna scenica in anni passati. Nel 1596, infine, Thomas Lodge, in un pamphlet intitolato *Wit's Misery and the World's Madness*, allude ad uno spettro che gridava miseramente a teatro «Hamlet, Revenge!» («Amleto, Vendetta!»).

È quindi indubbio che un dramma su Amleto era stato rappresentato più volte, e con successo, tra la fine degli anni ottanta e gli anni novanta. Forse era di Thomas Kyd, l'autore della *Spanish Tragedy*, come alcuni indizi indurrebbero a ritenere. O forse, come qualcuno oggi suggerisce¹², era un'opera giovanile dello stesso Shakespeare.

Certamente il caso di *Amleto* è del tutto particolare, in quanto è l'unico dramma shakespeariano di cui ci restano ben tre versioni d'epoca. Fino al 1823 se ne conoscevano solo due, quella pubblicata in edizione in quarto nel 1604-1605 (e ristampata con poche varianti, nello stesso formato, nel 1611 e nel 1622) e quella – in parte diversa, a causa di tagli e aggiunte, oltre che di molte varianti morfologiche e lessicali – apparsa nell'*In folio* del 1623. E i grandi filologi settecenteschi avevano già avuto il loro daffare nello stabilire il testo presumibilmente più vicino all'originale dell'autore oppure alle sue «intenzioni finali». Ma in quell'anno dell'Ottocento fu fatta una scoperta che mise a rumore il mondo di tutti gli studiosi e gli appassionati di Shakespeare.

Un certo Sir Henry Bunbury rinvenne in uno stanzino della sua casa di Barton un vecchio volumetto, mancante dell'ultima pagina: si trattava di un *Amleto* pubblicato nel 1603, e dunque *prima* della prima edizione fino ad allora conosciuta del dramma. Il frontespizio attribuiva l'opera a Shakespeare e ne indicava una già lunga vita teatrale in rappresentazioni fatte sia a Londra che a Cambridge, Oxford e altrove:

The Tragical History of Hamlet, Prince of Denmark, by William Shakespeare. As it hath been diverse times acted by his Highnesse servants in the City of London as also in the two Universities of Cambridge and Oxford, and elsewhere. At London printed for N.L. [Nicholas Ling] and John Trundell. 1603.

È davvero singolare il fatto che esattamente due secoli dopo la pubblicazione della prima edizione *In folio* di tutte le opere venisse ritrovato questo nuovo testo. E nel 1856 ne venne scoperta un'altra copia, in Irlanda, da uno studente del Trinity College, e questa era priva del frontespizio, ma recava l'ultima pagina, cosicché l'opera, per una sorprendente coincidenza, risultava completa.

Ce n'era abbastanza per incuriosire chiunque, soprattutto perché il testo differiva vistosamente dalle due edizioni già conosciute: molto più breve, contando circa 2200 righe, rispetto ai circa 3800 dell'*In quarto* del 1604 e 3600 dell'*In folio*, si presentava in una composizione spesso confusa, con un allineamento approssimativo di versi e righe di prosa, una metrica in più punti irregolare e una punteggiatura a dir poco capricciosa. Era un testo ben poco curato in tipografia (cosa, d'altronde, riscontrabile, pur se in misura mino-

re, anche in altri drammi shakespeariani), che faceva pensare ad una gran fretta di composizione, ma naturalmente anche ad una stesura manoscritta assai accidentata che i tipografi avrebbero fatto fatica a decifrare. Com'era prevedibile, si sviluppò subito un acceso dibattito sulla sua natura, e le ipotesi principali furono fin dall'inizio due: 1) si trattava di una prima stesura d'autore o, forse, di una riscrittura da parte del giovane Shakespeare di quel dramma su Amleto (il cosiddetto *Ur-Hamlet*, da molti attribuito a Thomas Kyd) che indubbe testimonianze d'epoca, come abbiamo visto, fanno risalire almeno al 1589, ben una dozzina d'anni prima della probabile stesura dell'*Amleto* classico; 2) il testo era da considerarsi piratesco, stenografato di rapina durante le rappresentazioni del dramma o malamente ricostruito a memoria da un attore minore della compagnia che l'avrebbe venduto sottobanco a un editore di pochi scrupoli. Nel corso di tutto l'Ottocento infuriò questa polemica tra filologi e critici, con sottilissime e spesso astruse varianti delle due ipotesi principali, e il dibattito continua con ulteriori argomentazioni fino ai giorni nostri, riempiendo interi volumi e un'infinità di saggi e articoli. Si tratta di un vero e proprio «giallo» filologico, che appassiona al punto che autorevoli studiosi arrivano a insultarsi da opposte sponde, come è avvenuto solo qualche anno fa sulle colonne del *Times Literary Supplement*.

L'unica cosa certa è che questo «primo» *Amleto* (che tale è, almeno per precedenza cronologica) presenta un'opera molto più breve, più rozza, più elementare e, se si vuole, barbarica, mal composta e forse in alcuni passi corrotta, ma dotata di una *sua* coerenza drammaturgica e di indubbia forza teatrale. Più approssimativo, e certo inferiore ai due testi classici, questo fantasma testuale ricomparso dopo più di due secoli reclama a tutt'oggi che si faccia i conti con la sua paternità, ma sembra ben difficile che si possa mai chiudere il caso. Troppo incerti, e spesso contraddittori, sono gli elementi di cui si deve tenere conto: dati documentali disparati, attestazioni più o meno credibili, riscontri bibliografici dubbi, indizi macrotestuali, microtestuali e intertestuali interpretabili *ad libitum*. L'opera è composita, in più punti quasi un palinsesto. Va studiata in sé e per sé, ma inevitabilmente reclama anche un confronto serrato con i due testi più autorevoli. La critica testuale si trova di fronte ad un enorme *puzzle* in cui sembra impossibile far combaciare *tutti* i pezzi in modo che ne emerga la figura dimostrativa inconfutabile. Pertanto, tutti quelli che vi si sono confrontati non hanno

potuto fare altro che gli avvocati di parte, ognuno con la sua linea argomentativa, di difesa o di accusa; e non si è ancora presentato alcun giudice in grado di emettere un verdetto definitivo. Proseguendo nella metafora giudiziaria, questo testo è da molti ritenuto «colpevole» in quanto rabberciatura dell'opera completa, perpetrata da un reporter senza scrupoli, mentre da altri viene considerato «innocente» in quanto primo abbozzo del capolavoro. Per i primi è un testo degenerato, per i secondi è un testo generativo, il primo embrione del grande capolavoro.

Ma a questo punto non posso che rimandare il lettore alla mia edizione di questo primo In quarto¹³, dove tutti i problemi testuali vengono discussi dettagliatamente. Ognuno potrà farsi la propria idea di cosa ci sia prima dell'*Amleto* che conosce. Se prima dell'*Amleto* personaggio si estende una storia millenaria che racconta in vari modi, spesso misteriosi, il dissesto del tempo, prima del dramma c'è una storia molto più breve in cui è nascosto un mistero testuale non meno intrigante e forse irrisolvibile.

¹ Quel che segue non trova poi alcun riscontro in Shakespeare. Come è noto, dopo aver ucciso Egisto e Clitennestra, Oreste è colto dall'orrore, viene perseguitato dalle dodici Erinni e si reca a Delfo, al santuario di Apollo. Davanti al tempio, nelle *Eumenidi*, è ancora ossessionato dalle Erinni, ma è aiutato da Ermete e Apollo. Contro le Furie scatenate dall'ombra della madre, egli supplica Atena promettendo l'alleanza di Argo con Atene. Deciderà il tribunale di Atene: a voti pari, quello di Atena è decisivo, e le Erinni accettano il verdetto trasformandosi nelle benevole Eumenidi. In questo terzo dramma della trilogia si produce l'ordine umano della *polis* con la istituzione dell'Areopago.

La fede domina ancora il tragico di Eschilo, come anche di Sofocle, il cui *Edipo a Colono* si conclude con l'istituzione riconciliante di un nuovo culto. La liberazione dal tragico nella fede, e nel nuovo ordine, cessa in Euripide, dove compare la disperazione e al posto degli dèi subentra la Tükhe. Alla liberazione *nel* sapere tragico subentra l'incoscabile passione di personaggi in balia del caso, di forze interne ed esterne cui non può essere data pacificazione.

² Nella storia di Bruto c'è un particolare ripreso poi direttamente o indirettamente da Saxo, quello della verghetta d'oro racchiusa in un bastone di corniolo reso cavo, «immagine indirettamente simbolica del proprio ingegno».

³ Milano, Adelphi, 1983.

⁴ *Ibid.*, pp. 119-120.

⁵ *Ibid.*, p. 171.

⁶ Così definita dalla Enciclopedia Universale Garzanti: «movimento conico dell'asse terrestre; provoca un leggero anticipo degli equinozi e un mutamento continuo dei poli celesti, che descrivono un cerchio intorno ai poli dell'eclittica in 26.000 anni». L'eclittica, nella definizione della stessa enciclopedia, è il «Cerchio massimo della sfera celeste, descritto dal Sole tra le stelle dello zodiaco nel moto apparente annuo attorno alla terra: è l'intersezione sulla sfera celeste del piano orbitale della Terra».

⁷ Un'altra fonte minore, che gli suggerì le modalità dell'assassinio del vecchio Amleto, Shakespeare dovette trovarla in qualche resoconto d'epoca, che non ci è pervenuto, ma della

cui esistenza ci informa lo stesso Amleto – in III.2 – quando asserisce che la storia che costituisce l'argomento del dramma nel dramma è stata trasmessa «in sceltissimo italiano». Francesco Maria della Rovere, duca di Urbino, morì nell'ottobre del 1538. Era stato probabilmente ucciso da un veleno versatogli negli orecchi da un sicario subornato dal marchese Luigi Gonzaga, parente della duchessa di Urbino, di nome Leonora (ma il precedente duca di Urbino aveva sposato Battista Sforza). In Q1 tale assassinio viene collocato in «guyana», il duca assassinato si chiama Alberto e sua moglie Battista, mentre l'assassino, qualificato come nipote del re (titolo, quello di re, che confusamente si alterna a quello di duca), si chiama Lucianus. In Q2 e F l'assassinio è compiuto a Vienna – anche se poi Amleto dice, come s'è visto, che la storia sarebbe stata registrata in italiano – e il duca (anche qui, titolo che si presenta di volta in volta in alternativa a quello di re) si chiama Gonzago (con curioso trasferimento del nome del mandante dell'assassinio al nome della vittima), mentre restano uguali i nomi di sua moglie, Battista, e del nipote del re, Lucianus. Quale che sia il documento a cui Shakespeare si riferisce, certo è che non dovette prendersi gran cura nel riportarne ordinatamente né i nomi né i titoli né il luogo, e l'unica cosa cui mostrò di tenere era l'assassinio a tradimento compiuto per mezzo di una pozione velenosa versata nello o negli orecchi della vittima: tipico evento da corte italiana del Rinascimento, dalle cui proditorie e crudeli malefatte il teatro elisabettiano attinse molte storie e molti intrighi, il cui teorico, se non ispiratore, veniva ritenuto il diabolico Machiavelli.

⁸ E qui molti hanno visto un riferimento obliquo al drammaturgo Thomas Kyd, il cui padre era di professione scrivano («noverint» dice il testo originale).

⁹ Le tragedie senecchiane, tradotte e pubblicate nel 1581, avevano immediatamente esercitato un fortissimo influsso sui drammaturghi del tempo, da Kyd allo stesso Shakespeare, la cui prima tragedia forse composta in quello stesso 1589, *Tito Andronico*, doveva molto al *Tieste* senecchiano.

¹⁰ È questa la prima menzione di un dramma intitolato *Amleto*, e cioè di quello che viene definito *Ur-Hamlet*; ed è da notare che in quel dramma perduto doveva esserci già la presenza di un fantasma, qui fatto coincidere burlescamente con lo stesso Seneca, un fantasma che si presenta in un mattino gelido, così come il fantasma del padre di Amleto appare nel freddo mordente della notte e poi del primo mattino in I.4 dell'*Amleto* classico, e nella quarta scena di Q1.

¹¹ La menzione del capretto (*kid*) ha fatto pensare, da sempre, a una attribuzione obliqua degli *Hamlets* di cui sopra a Thomas Kyd, drammaturgo molto celebre in quegli anni per la sua inaugurale tragedia di vendetta, *The Spanish Tragedy* (circa 1587), e ne ha fatto quindi il maggior indiziato della paternità dell'*Ur-Hamlet*, altra tragedia di vendetta imparentata alla precedente per vari aspetti: lo Spettro, l'indugio, la finta pazzia del protagonista, il dramma nel dramma, tutti elementi senecchiani che non si trovano nelle possibili fonti di *Amleto*, e cioè né in Saxo né in Belleforest.

¹² Cfr. E. Sams, «Taboo, or Not Taboo? The Text, Dating and Authorship of *Hamlet*, 1589-1623», in *Hamlet Studies*, Summer and Winter 1988, pp. 12-46.

¹³ *Il primo Amleto*, Venezia, Marsilio, 1997.

MALLARMÉ, «AMLETO» E IL VENTO

In Francia l'estetica del gusto escluse, per quasi due secoli, le opere di Shakespeare e di Dante, considerati entrambi 'barbari', entrambi *monstres*. Fu poi il romanticismo a farli risorgere trionfalmente. Victor Hugo, nel presentare ai contemporanei la traduzione del figlio François Victor, scrisse nel 1865 un intero libro, perché – spiegava nell'*avant-propos* –

per quanto concerne Shakespeare tutte le questioni che toccano l'arte si sono presentate alla sua mente. Trattare tali questioni, vuol dire spiegare la missione dell'arte, [...] spiegare il dovere del pensiero umano verso l'uomo¹.

Rovesciamento completo delle prospettive. Shakespeare è ormai entrato in Francia: per tutti i Romantici è lo scrittore, l'artista più universale. Nelle generazioni successive la sua presenza diviene meno visibile, ma, almeno in alcuni, più segreta e feconda.

Le pagine di Mallarmé sulla figura di Amleto sono poche, ma molto dense; e per essere correttamente decifrate chiedono che si tenga presente l'intero contesto dell'opera, se non addirittura la vita tutta dell'autore.

Mallarmé incontra Shakespeare al liceo, in inglese, e immediatamente lo pone tra coloro che sempre considererà maestri, Poe, Baudelaire, e più tardi Wagner. Di tutto il teatro di Shakespeare è tuttavia *Amleto* ad appassionarlo, e nella pièce il suo protagonista, al punto di sceglierlo per modello costante – sorta di doppio psicologico in negativo, e poi archetipo e mito universale, infine, nucleo creativo per gli scritti più arditi, *Igitur*, *Un Coup de Dés*.

GIORGIO MELCHIORI

CHE FARE DI «AMLETO»

Ho improvvisato il titolo di questo mio breve intervento quando Maria Del Sapio mi chiese di partecipare alla giornata di studio che veniva preparando sull'impatto di *Amleto* e delle sue traduzioni sulla cultura europea. Confesso che quando lo suggerii non avevo un'idea chiara di quel che volesse dire, e neppure se quelle quattro parole dovessero o meno essere seguite da un punto interrogativo.

Ora, alla fine di questa giornata, mi rendo conto che quel titolo ha un senso: tutti gli interventi non hanno fatto altro che rispondere a quella domanda, o comunque insegnarci appunto che cosa fare di *Amleto*: la cosa fondamentale da fare è, in ogni caso, tradurlo. Infatti la lettura di qualsiasi testo, sulla pagina o sulla scena, è sempre traduzione – traduzione nel linguaggio interiore del fruitore dell'opera. Lo spettatore traduce costantemente, per sé, quello che vede sulla scena, il lettore quel che legge sulla pagina – tutto è traduzione. Il problema della traduzione si presenta in una forma assai più complessa nel caso del testo teatrale. La fruizione di un'opera di teatro è una traduzione alla seconda, o alla terza, o alla quarta potenza. Che cosa fa il regista se non tradurre, trasformare in rappresentazione scenica i segni grafici indicati in un *book*, come dicevano gli elisabettiani, ossia un copione, un libro, un testo scritto? D'altra parte gli attori interpretando i loro personaggi non fanno che tradurre – l'interpretazione è traduzione – in maniera personale quel che l'autore ha concepito, ha trasportato, ossia ha tradotto dalla sua mente sulla pagina.

La grandezza di Shakespeare – non mi stancherò mai di ripeter-

lo – consiste appunto nell'avere, come uomo di teatro, fortissima questa coscienza: sapere perfettamente che ciò che egli scrive, il copione che egli fornisce alla compagnia per il pubblico, è qualcosa che verrà tradotto poi da ciascun attore a suo modo, in maniera totalmente diversa ogni sera, ad ogni nuova rappresentazione, a seconda del luogo, delle circostanze esterne, degli umori di attori e pubblico.

Amleto, per il modo stesso in cui il testo ci è pervenuto, è l'opera che meglio di ogni altra può fornirci la chiave alla piena coscienza shakespeariana della natura più vera del testo teatrale. Perché *Amleto*, come diceva Alessandro Serpieri, che ha avuto il grande merito di presentare in Italia un'edizione e una traduzione esemplare del "Primo Amleto" secondo la prima stampa in quarto del 1603, *Amleto*, dunque, è giunto a noi in tre testi diversi pubblicati nel giro di venti anni – un fatto che non poteva non provocare infinite dispute fra pedanti quali noi siamo, anche se preferiamo definirci filologi. Qual è il vero *Amleto*? Qual è il testo da tradurre? Le edizioni moderne in genere presentano testi di compromesso fra la seconda versione a stampa (l'In-quarto del 1605) e la terza (l'In-folio del 1623). Come ho già ricordato, è stato Serpieri che, accanto alla sua traduzione di questo testo compromissorio, ha voluto presentare anche quella del più breve testo del dramma pubblicato nel 1603. Tradurre un'opera come *Amleto* è una straordinaria esperienza, come ci ha ricordato Agostino Lombardo che, nella sua ultima lezione alla "Sapienza", ci ha fatto capire l'importanza di vivere con *Amleto*, con il suo personaggio e la sua tragedia. Al tempo stesso il traduttore sa che quando l'opera verrà messa in scena essa subirà sostanziali alterazioni, tagli, modifiche nell'ambientazione e perfino nel linguaggio. In altre parole al testo integrale per la lettura se ne affiancherà un altro per la scena.

Vorrei citare l'esperienza personale di uno come me che non ha mai osato affrontare la traduzione di *Amleto*. Quando, sessant'anni fa, tradussi per la lettura la tragicommedia di un contemporaneo di Shakespeare, *Il Malcontento* di John Marston, mi parve opportuno rifarmi al linguaggio del Cinquecento, prendendo a modello le commedie dell'Aretino; ma una decina d'anni dopo, quando la RAI presentò in un ciclo radiofonico una serie di drammi elisabettiani e mi chiese quella traduzione io mi sentii in dovere di rifarla completamente, sia eliminando alcune trame secondarie per rientrare nelle due ore e mezza concesse per ogni trasmissione, sia facendo parlare

i personaggi con il linguaggio d'oggi anziché nell'italiano del Cinquecento.

Ho citato quest'esempio per sottolineare il fatto che il testo a stampa è sempre necessariamente diverso da quello rappresentato. Shakespeare, attore e uomo di teatro, era acutamente consapevole del fatto che quanto egli scriveva veniva poi trasformato ogni sera dagli attori.

Tornando ad *Amleto*, vorrei mettere in evidenza quella che io ritengo essere la sua singolarità rispetto a tutte le altre opere teatrali di Shakespeare e dei suoi contemporanei. Sono convinto che *Amleto* sia la prima opera teatrale dell'era moderna concepita in primo luogo come opera letteraria, e che in ciò consiste il suo carattere rivoluzionario. Prendendo lo spunto da un dramma ora perduto che egli aveva visto sulla scena, Shakespeare ne esplorò tutte le implicazioni trasformando una convenzionale tragedia di vendetta nella più profonda indagine dei moventi dell'azione umana che sia mai stata condotta nell'era moderna. Ma l'uomo di teatro Shakespeare ben sapeva che una tragedia che avrebbe richiesto cinque ore e mezza per la rappresentazione non poteva aver posto in un teatro in cui, come egli stesso dice, il "traffico sulla scena" era limitato a due ore. Perciò, accanto al testo maggiore, inteso per *the better sort*, ossia per i letterati, egli produsse una versione del dramma sostanzialmente diversa per il palcoscenico, nella quale, per rendere più incalzante l'azione, le scene sono non soltanto ridotte ma anche alcune trasposte e i caratteri di alcuni personaggi, per esempio la regina, sono semplificati e perfino alcuni dei loro nomi sono cambiati. Ecco il "Primo Amleto" che ci ha dato Serpieri; che secondo me non è però veramente il primo, ossia una prima versione del dramma, ma la ricostruzione mnemonica di una *acting version* ricavata da Shakespeare stesso dalla sua opera maggiore. Eppure è ormai opinione generale che quella versione ridotta, grazie alla sua struttura semplificata, abbia maggiore efficacia e praticabilità scenica della cosiddetta versione integrale.

Ritorniamo così al nostro punto di partenza: che fare di *Amleto*? Tradurlo per la lettura e/o tradurlo per la scena? Il che mi induce a una riflessione sul titolo improvvisato che avevo suggerito per questo mio intervento. Ho provato a tradurlo in inglese e questo tentativo me ne ha rivelato tutta l'ambiguità, ambiguità dovuta al fatto che ci sono due modi di rendere il verbo "fare" in inglese. Il primo e più ovvio è con il verbo *to do*: "what do we do with

Hamlet?”. Che cosa ne facciamo del personaggio e della tragedia di Amleto? Una domanda che oggi ha già trovato ampia risposta: lo traduciamo – lo traduciamo secondo la nostra sensibilità in un’altra lingua o in un evento scenico. L’altro modo di tradurre “fare” è col verbo *to make*: “what do we make of Hamlet?”, come dobbiamo prendere, leggere, interpretare la figura di Amleto e la sua tragedia? Anche e a maggior ragione su di questo abbiamo imparato molto oggi: che cosa hanno fatto di Amleto in Portogallo, che cosa ne hanno fatto in Russia, che cosa ne hanno fatto in Germania soprattutto, dove il senso del mito è ancora più forte che altrove. Nella cultura europea Amleto è appunto uno dei grandi miti, come Ulisse, come Antigone, come Don Chisciotte, come Faust, i fari che illuminano la nostra civiltà.

TRADURRE «AMLETO»:
intervista ad Agostino Lombardo

a cura di Maddalena Pennacchia

Partiamo subito della sua traduzione di «Amleto». Quando ha lavorato a questa traduzione e cosa la caratterizza?

La traduzione di *Amleto* è uscita nel '95. È stata quindi portata avanti nel '94, sebbene avessi tradotto alcuni brani qua e là nel corso degli anni.

Innanzitutto vorrei dare un'informazione materiale riguardo al mio approccio alla traduzione. Le mie traduzioni sono tutte in qualche modo legate al teatro, nascono dal rapporto particolare, concreto, con un regista, con un attore o un'attrice. Ci sono alcune traduzioni che io ho fatto *sapendo* per chi le facevo; a volte lavorando, com'è il caso della *Tempesta* per Strehler, insieme al regista, discutendo atto per atto con lui; io facevo la traduzione e poi la discutevamo insieme. Ci sono altri casi ancora in cui ho fatto traduzioni *pensando* ad un certo regista o ad un certo attore, come nell'*Antonio e Cleopatra*, dove avevo in mente almeno un'attrice, Valeria Moriconi, che mi pareva in quel momento in Italia l'attrice giusta. Poi si è scoperto che a lei quella traduzione è piaciuta moltissimo, che è piaciuta a Cobelli e allora, sono stati due e più anni di rappresentazioni dell'*Antonio e Cleopatra*.

Il caso dell'*Amleto* non è così. L'*Amleto* l'ho tradotto senza avere un regista in mente, anche se poi è stato rappresentato per due anni di seguito da Antonio Calenda con il Teatro Stabile di Trieste e con Kim Rossi Stuart, ed è stato un grosso successo. Ma questo è avvenuto dopo. Quando ho fatto la traduzione e quando l'ho pubblicata non avevo nessun rapporto con alcun regista o at-

tore. Avevo però già tradotto tutto il *Macbeth* – in parte lo avevo già tradotto nel mio libro *Lettura del Macbeth* – però senza avere in mente tutta questa vicenda shakespeariana, che invece è cominciata con la traduzione della *Tempesta* per Strehler, messa in scena nel '78. Il mio interesse per Shakespeare è naturalmente precedente a quella data; la *Lettura del Macbeth*, che io reputo il mio libro più importante su Shakespeare, è uscito nel '69. Ho tradotto *La tempesta* che mi ha dato delle basi molto importanti, come dirò più avanti, uscita per Garzanti – che poi ripubblicherò per Feltrinelli – e poi sono uscite per Feltrinelli *Antonio e Cleopatra* e *Il mercante di Venezia* nel '92, *La dodicesima notte* nel '93 e *Romeo e Giulietta* nel '94. Questo è il percorso che io ho compiuto prima di arrivare ad *Amleto*. Dopo *Amleto* ne ho fatte altre, l'*Otello*, e così via... Questo per stabilire il momento in cui ho fatto questa traduzione. È una traduzione che non si rivolge ad un regista o ad un attore particolare, però io ho sempre in mente il teatro.

La caratteristica forse maggiore di questi miei sforzi per tradurre è da un lato la totale fedeltà al testo letterario, dato che io sono un letterato, però anche una totale fedeltà al teatro. Io ritengo che le opere di Shakespeare siano innanzitutto opere teatrali, sebbene poi siano anche grandissime opere poetiche. Bisogna quindi trovare un equilibrio tra fedeltà al linguaggio letterario e fedeltà al linguaggio teatrale.

Proprio perché io non avevo dei punti di riferimento precisi, un attore, un regista, come sempre ho fatto in questi casi, mi sono creato, per così dire, un palcoscenico della mente; mi sono fatto, per così dire, la mia personale rappresentazione, quindi il metodo teatrale è sempre presente.

Fedeltà al linguaggio teatrale e fedeltà al linguaggio letterario: sono queste, dunque, le coordinate entro cui si muove per tradurre Shakespeare?

A proposito della traduzione della *Tempesta* io ho parlato di una serie di atti di fedeltà e ciò, naturalmente, vale anche per l'*Amleto*. A maggior ragione dopo le esperienze che ho avuto dalla *Tempesta* in poi – il maggiore insegnamento che il lavoro insieme a Strehler mi ha potuto dare –, il primo di questi atti di fedeltà è la fedeltà al teatro: queste opere le considero essenzialmente e anzitutto come opere teatrali, opere che sono nate per il palcoscenico, che possono

vivere veramente solo sul palcoscenico. E quindi le mie traduzioni, e anche quella dell'*Amleto*, cercano di far rivivere sul palcoscenico queste opere shakespeariane. Questo è un punto centrale per capire il metodo che c'è dietro. Se facendo *La tempesta* io non lo avevo ancora elaborato razionalmente, poi mano a mano che facevo queste traduzioni il metodo è stato sempre più presente. L'*Amleto* è stato il frutto di questo atto di fedeltà al teatro in primo luogo. Ed io ho cercato con l'*Amleto*, ma con tutte queste opere, di fare delle traduzioni che fossero anzitutto recitabili. La recitabilità è un elemento essenziale per me. Io sono stato sempre molto attento alla recitabilità; me le sono dette, pronunciate, ripetute, queste parole che scrivevo, perché dovevano arrivare ad un pubblico, il quale pubblico non è il pubblico dei lettori – anche se poi naturalmente i lettori ci sono – ma è il pubblico del teatro; un pubblico che non può tornare indietro, che deve recepire immediatamente. Bisogna stare molto attenti a questa recitabilità, al fatto che l'attore deve poter recitare queste parole. Il traduttore in italiano deve rendersi pienamente conto di questo fatto. Il teatro è un'arte fatta da uomini per altri uomini e quindi quando parlo di recitabilità bisogna tener conto da un lato che questi attori sono uomini, che hanno degli strumenti di straordinaria efficacia, ma che sono limitati. Io non posso mettere in bocca ad un attore un testo che lo metta in difficoltà, questo non significa che io debba sciogliere le difficoltà del testo, però debbo usare una lingua che sia recitabile e che nello stesso tempo possa essere compresa e recepita dal pubblico. Il teatro senza il pubblico non esiste in realtà. Il teatro nasce da questo rapporto tra l'autore, o le parole dell'autore, l'attore che le mette in scena, che le pronuncia, e il pubblico che le recepisce: questo è il teatro. Senza questi elementi il teatro si può leggere ma non è il teatro. Da questo nascono certe mie ricerche, queste traduzioni.

Il secondo atto di fedeltà, legato al primo, è la fedeltà al testo. Qui siamo di fronte ad un grandissimo drammaturgo, a un grandissimo teatrante, ma anche ad un grandissimo poeta, che usa un linguaggio che più teatrale non potrebbe essere, ma che nello stesso tempo è un linguaggio altamente letterario, estremamente poetico. Ed è anche questa poeticità che si deve cercare di raggiungere. Si tratta di grandi testi poetici che bisogna rispettare nelle loro immagini, tanto più che Shakespeare affida alle immagini tutta una serie di funzioni che un teatro povero affida alla parola, non tanto alla scenografia. Il teatrante naturalmente si affida sempre ai gesti, ai

movimenti scenici. Lo si vede molto bene in Beckett. In Shakespeare tante funzioni vengono affidate alla parola e quindi la parola va rispettata. Come si deve rispettare la qualità teatrale di queste opere, così va rispettata sempre la qualità letteraria, la qualità poetica di questo linguaggio. Non si può a mio parere togliere niente a Shakespeare – bisogna cercare naturalmente la forma italiana capace di penetrare meglio in questo tessuto linguistico di singolare spessore –; di conseguenza, come ho già detto a proposito della *Tempesta* e come a maggior ragione dico a proposito dell'*Amleto*, io dovevo usare i versi. Dove Shakespeare usa il verso debbo usare il verso e dove usa la prosa io debbo usare la prosa. Io penso che l'alternanza di prosa e poesia abbia delle sue motivazioni molto forti. Le scelte non nascono da difficoltà di Shakespeare, lui poteva fare tutto con il verso e se usa la prosa c'è un motivo. Proprio a proposito dell'*Amleto*, per anni io mi sono chiesto come mai un brano così straordinario come quello in cui Amleto parla con Rosencrantz e Guildenstern dell'uomo come capolavoro, come mai sia stato messo in prosa e non in poesia. Il fatto è che, in realtà, lui con Rosencrantz e Guildenstern che sono personaggi ambigui, corrotti, simbolo del cortigiano, del traditore, lui il linguaggio della poesia non può usarlo con questi personaggi; deve sempre usare la prosa. È un discorso molto complesso, molto interessante. Io sto traducendo il *Coriolano* e lì vedo che i passaggi dalla prosa alla poesia, che sembrano non avere motivazioni, poi invece ce l'hanno; i plebei per esempio devono sempre parlare in prosa, mentre i tribuni del popolo quando parlano con i plebei parlano in prosa, però poi parlano tra di loro e parlano di Coriolano usando la poesia, e il linguaggio si fa molto elevato. C'è un metodo in questa «follia», non c'è niente di casuale. Fedeltà dunque al rapporto tra poesia e prosa. Nell'*Amleto* gli esempi sono infiniti, dal momento che si tratta di un'opera che mostra un'estrema varietà di linguaggi; tutti i linguaggi del mondo sono nell'*Amleto* e questo forse ne spiega lo straordinario fascino. È allora questo rispetto della varietà è necessario, anche nella traduzione.

Come ha risolto, allora, da un punto di vista pratico la questione del verso?

Quando io tradussi *La tempesta*, all'inizio volevo tradurla in una sorta di prosa poetica; poi mano a mano proprio Strehler si accorse

che io stavo traducendo in versi e allora sono diventato più consapevole di quello che stava avvenendo e naturalmente la traduzione è diventata una traduzione in versi. Un verso però, quello della *Tempesta*, che in certo modo era più lontano dal *blank verse* di come non fossero i versi che io ho usato nelle traduzioni successive. L'*Amleto* è il risultato ormai abbastanza definitivo di questo lavoro elaborato progressivamente; dovevo trovare in italiano qualche verso che corrispondesse a questo verso che Shakespeare aveva usato, con la differenza che io non avevo il *blank verse*, il quale non corrispondeva all'endecasillabo. Il nostro verso principe è l'endecasillabo, che è più adatto alla poesia che non al teatro, laddove loro hanno questo teatralissimo strumento che è il *blank verse*. Io ho lavorato molto su questo tipo di versificazione e questo si dovrebbe cogliere anche nella traduzione dell'*Amleto*. Nel tempo mi sono creato un metodo di versificazione che man mano ho approfondito, ma che direi sostanzialmente dall'*Antonio e Cleopatra* in poi è diventato piuttosto stabile. Ho visto che potevo avvicinarmi alla ricchezza, alla varietà, al movimento del *blank verse* usando un tipo di verso che appunto mi desse libertà e movimento e che l'endecasillabo o un verso regolare non mi poteva dare. Allora ho usato e uso un verso basato sugli accenti e non sul numero delle sillabe. In genere sono quattro accenti, qualsiasi citazione che io faccio lo dimostra [“Orazio dice che è tutta fantasia...”]. Naturalmente a volte gli accenti possono essere cinque, possono essere tre, però la base sono quattro accenti. È un insegnamento che viene più dalla metrica latina, o quantitativa, che non dal numero delle sillabe, è il numero degli accenti che conta. Io sono abbastanza persuaso che questo mi abbia consentito di avere maggiore libertà, maggiore movimento, di essere più fedele al ritmo del testo che non con altri metodi.

[A registratore spento, mentre cambio la cassetta, gli chiedo se abbia mai studiato musica, e lui mi risponde che, sì, aveva studiato pianoforte da ragazzo e con discreti risultati anche, ma che con dispiacere dei suoi aveva lasciato perdere dopo il diploma di quinto anno. Qualcosa si deve pur abbandonare... La musicalità però gli è rimasta, quell'attitudine a cogliere e assaporare il suono delle parole, il ritmo della frase. È probabile che abbia inciso anche sulle sue scelte di traduttore].

Come si è posto nei confronti della tradizione italiana di traduzioni dell'«Amleto» e in cosa il suo «Amleto» differisce da – o si avvicina a – quello di altri «Amleti» italiani?

C'è una interessante traduzione dell'*Amleto* di Cesare Garboli fatta per Carlo Cecchi. È una bella traduzione in endecasillabi, però poi per usare l'endecasillabo lui doveva rinunciare ad una quantità di parole e doveva tagliare. Per me il discorso non si pone, forse perché io faccio il professore, il critico d'inglese. La fedeltà al testo deve essere totale: io non posso tagliare, insomma. Può tagliare Carmelo Bene e fa benissimo a farlo, ma io no. Io devo fare una traduzione. Io, dopotutto, sono al servizio del testo. Quindi l'endecasillabo non regge a questo. Del resto lo ha visto lo stesso Ungaretti che ha tradotto solo i sonetti, ma anche nei sonetti ha dovuto usare versi lunghissimi proprio per la stessa difficoltà – questo lui lo teorizza – di usare l'endecasillabo. Laddove Montale ha tradotto molto bene tre sonetti, ma ne ha tradotti soltanto tre, con un linguaggio bellissimo che è appunto più montaliano che shakespeariano, perché l'endecasillabo nelle mani di Montale diventava «Montale». Bellissimi, affascinanti, però più di tre sonetti non li ha fatti.

La traduzione di Gabriele Baldini è bellissima. Gabriele si ispirava alle *Operette morali* di Leopardi. Lui che poi era un uomo di teatro aveva però rinunciato alla dimensione teatrale. Opposta a questa c'è la traduzione, ottima, di Cesare Vico Lodovici, in *Tutto Shakespeare* per Einaudi. Mentre quella di Baldini è strettamente letteraria, questa è strettamente teatrale, quindi naturalmente tutta in prosa, ma rinuncia in fondo ad affrontare la ricchezza del linguaggio shakespeariano. Poi ci sono altre traduzioni; quella di Montale è interessante, ma ancor più lo è quella di Gerardo Guerrieri, fatta per Gassman e per Squarzina, che è molto teatrale e allo stesso tempo molto vivace; cercò di avvicinarsi il più possibile ad un linguaggio anche accessibile al pubblico; interessante, non particolarmente rilevante, ma bella e utile; e poi quello di Squarzina nel 1952 era il primo *Amleto* italiano messo in scena integralmente, è uno spettacolo importante proprio per questo. Ci sono ovviamente molte traduzioni.

È in questo contesto che io mi colloco con le differenze che nascono dal mio approccio, da questo tentativo che io faccio di unire, diciamo così, linguaggio poetico e linguaggio teatrale.

Dunque la sua personale vicinanza al mondo del teatro, ai registi e agli attori, ha influito, anche da un punto di vista tecnico, sulla sua traduzione.

Forse la prima grande lezione che ho avuto è quella del mio rapporto con Strehler, perché Strehler mi ha dato appunto il senso della teatralità di queste opere. E nello stesso tempo Strehler era un uomo estremamente rispettoso del testo, e quindi ci siamo trovati in perfetta sintonia. Ognuno di noi ha imparato dall'altro. Lui non conosceva l'inglese. Strehler si faceva accompagnare da una serie di traduttori che stavano lì mentre discutevo e lui mi chiedeva perché io avessi tradotto in un certo modo. Però lui non conoscendo l'inglese poteva solo fino ad un certo punto percepire la ricchezza del linguaggio shakespeariano, laddove fino ad un certo punto io potevo percepire la ricchezza della qualità teatrale. Lì ho imparato moltissimo. Poi ho frequentato parecchio il teatro, sia mano mano come traduttore, ma anche come critico. Ho fatto molte recensioni di drammi di Shakespeare o elisabettiani per il teatro, per *Sipario*, quindi ho scritto molte cose. E questo mi ha messo in contatto con persone che sono registi con cui ho lavorato, attori che ho visto, che ho conosciuto. Il mondo del teatro è un mondo difficile. È completamente «unreliable»: se loro dicono «oggi a mezzogiorno», io non ci credo se non lo vedo sull'orologio. Però è un mondo estremamente interessante. Sì, la mia personale vicinanza al mondo del teatro ha influito; soprattutto il rapporto con Strehler, ma anche con altri registi. Per esempio Squarzina; eravamo insieme al Teatro di Roma, insieme abbiamo fatto il *Timone d'Atene*, insomma c'è stato un rapporto, anche se non così suggestivo come con Strehler. Però era una persona molto seria Squarzina, c'è un suo articolo interessante sul primo numero della mia rivista *Memoria di Shakespeare* e ce ne sarà un altro perché farà una specie di sua autobiografia. È chiaro che ha influito, sulla traduzione, il mio lavoro per *Sipario*; per cinque o sei anni ho fatto più o meno regolarmente queste recensioni, quindi mano mano ho capito cosa potesse essere uno spettacolo. E tutto ciò mi ha dato il senso della teatralità di queste opere, essenzialmente il senso del pubblico, del rapporto con il pubblico, del rapporto con gli attori. A proposito di quei limiti di cui dicevo circa *La tempesta*, il rapporto con gli attori è anche rendersi conto che il fiato è quello, è rendersi conto di ciò che il *blank verse* poteva consentire all'attore inglese. Se noi non

abbiamo il *blank verse* è difficilissimo per un attore italiano immergersi in questo fluire del discorso.

Lei ha suggestivamente definito la traduzione come «eco, memoria, nostalgia dell'opera d'arte tradotta», una definizione che fa subito pensare ad una consonanza emotiva fra autore e traduttore. Come interagiscono in lei le due funzioni, quella del traduttore-artigiano e quella del traduttore-empatico, quanto c'è dell'uno e quanto dell'altro nelle sue traduzioni shakespeariane e dell'«Amleto»?

Cosa intende lei come traduttore empatico?

Direi la capacità di mettersi in consonanza con il testo. Ho notato che lei è spesso letterale e però allo stesso tempo comunica più di quanto la scelta di una parola letterale farebbe supporre; insomma la parola da lei tradotta si fa tramite di un'emotività che circola nel testo originale. Come se si fosse verificato uno scambio empatico fra lei, in quanto traduttore, e il testo originale. E d'altra parte il traduttore deve entrare in empatia con il testo, perché altrimenti la traduzione letterale rimane fredda, mentre la sua è una letteralità, per così dire, «calda».

Il mio concetto di traduttore artigiano, che ho più volte ribadito, è quello di traduttore innanzitutto come mediatore, quindi ci deve essere un'umiltà del traduttore, specie di Shakespeare che non può mai prevaricare. Lui deve essere al servizio del testo; forse un poeta può sostituirsi al testo, fare un'altra opera d'arte, ma questo il traduttore artigiano non lo deve fare. Non può sostituirsi all'autore, deve essere al servizio dell'autore. Certo poi, nell'essere il più vicino possibile al testo si può probabilmente determinare una sorta di empatia. Nello sforzo che uno fa nel trovare la «parola giusta» italiana che sia fedele, letterale, c'è anche un elemento di creatività.

E sicuramente di profondissima conoscenza, a tutti i livelli, della cultura di partenza e di arrivo.

È chiaro che sono traduzioni di un critico che fa di mestiere il critico. In questa ricerca della parola giusta scatta un meccanismo creativo, seppure di secondo grado, perché io credo che il traduttore non debba nemmeno aspirare al primo grado della scrittura. Si

deve muovere nell'ambito di questo secondo grado; lui traduce, lui è un mediatore, può essere un eccellente mediatore, ma non può sovrapporsi o sostituirsi all'autore. Può comunque scattare un elemento di creatività linguistica, diciamo, che è poi quello che fa il buon traduttore, diverso da un traduttore mediocre. Questa umiltà di fronte al testo, ma anche il tentativo costante di cercare i veri significati anche profondi del testo possono fare scattare un meccanismo di empatia, ma anche di creatività per cui la traduzione dell'artigiano può diventare un lavoro di alto artigianato.

Nel monologo del «to be or not to be», per esempio, lei è molto letterale anche rispetto alle traduzioni di altri; «to grunt and sweat» lo traduce «grugnendo e sudando», laddove il verbo «grugnire», il più letterale, non lo usa, credo, nessun altro. Eppure, è proprio quel verbo sgradevole, a comunicare nell'originale il senso dell'animalità dell'essere umano e lei non ha avuto remore ad usarlo nella traduzione di un monologo che è un monumento letterario. Vi è, a me pare, una coraggiosa inclinazione anti-retorica nella sua pratica traduttiva.

A questo proposito, allora, e di questo ho parlato nella mia ultima lezione, è interessante la mia traduzione della «question». Anzi mi è dispiaciuto che non ero il solo perché lo aveva fatto anche Serpieri: anche lui, come me, traduce la «question» con «la domanda». Del resto non mi meraviglia che il titolo dell'*Amleto* di Peter Brook sia *Qui est là?*; lui dà il senso con quel titolo che l'*Amleto* è una grande domanda. Ecco che il problema della traduzione si identifica con un problema di interpretazione.

Questa coincidenza di traduzione e interpretazione mi è sembrato di riscontrarla spesso nel suo «Amleto». Faccio un esempio a livello microtestuale: nella straordinaria scena dell'impossibile pentimento di Claudio (III.3), lei traduce i termini «offence», «guilt» e «fault», sempre con la stessa parola «peccato» creando, retoricamente, come un effetto di ridondanza. Ora, la parola «peccato» è centrale e ricorrente nell'«Atto di dolore». All'orecchio di uno spettatore/lettore italiano, pur sempre cresciuto in una cultura che non può non dirsi cattolica, la scena sembra acquistare la qualità di una «confessione» fallita. E questo proprio grazie alla scelta della parola più adatta al «trans-ducere».

Questo è vero, ma ripeto anche che questi sono processi non completamente razionalizzati, come nel processo creativo d'altra parte. Certamente un traduttore razionalizza in certi momenti, ma non sempre. La traduzione è anche un lavoro creativo in questo senso, che non può essere razionalizzato. Io non voglio mai troppo teorizzare sulla traduzione; lo ribadisco in tutti i miei interventi sulla traduzione, però poi è chiaro che vi sono degli elementi che uno ad un certo punto razionalizza, entro certi limiti non c'è dubbio.

E riguardo all'autonomia della traduzione e al suo rapporto con l'originale? L'originale si può definire come l'idea verso cui la traduzione tende?

Questo è il punto e anche il limite della traduzione. Come ho spesso detto e lo ribadisco anche qui, la traduzione è sempre nel tempo, mentre il testo è fuori del tempo. Ho fatto spesso l'esempio dell'*Ode all'urna greca* di Keats. Il problema della traduzione è che la traduzione *deve* essere sempre nel tempo, perché si rivolge ad un pubblico specifico, storicamente determinato, e questo porta sicuramente un limite alla sua durata. Io credo che la traduzione dell'*Amleto* sia venuta bene, però sono anche convinto che si potrà usare per cinquant'anni al massimo; quando poi il linguaggio sarà diverso, e quindi non aderirà più a quel pubblico, la traduzione diventa un documento letterario che può essere anche importante, ma che non si potrà recitare. Ci sono è vero delle eccezioni, per esempio quelle di Schlegel in qualche modo. Qualche traduzione tedesca si è salvata. Ma altrimenti le traduzioni vanno rifatte: fra cinquant'anni ci vuole qualcuno che le rifaccia. C'è una durata della traduzione legata alla storicità della traduzione. La traduzione è storicamente condizionata. Il linguaggio di oggi è molto diverso da quello di cinquant'anni fa, come quando guardiamo le traduzioni ottocentesche che sono un grande esempio di attività traduttiva; sì, qualche pezzetto si può anche prendere, ma più ironicamente che altro. Le traduzioni di Carcano, per esempio, si possono usare tanto per citare un modo di tradurre, ma proprio non funzionano, questo è il dramma. Qui c'è anche un fatto esistenziale. La traduzione ti dà anche il senso del limite umano, della durata di un prodotto umano. Ed ecco che la differenza tra l'artigiano e l'artista si fa drammatica. Io accetto questa condizione e basta, non

possiamo far altro. Sono convinto che queste parole su cui io ho lavorato, fra un po'... forse per cinquant'anni al massimo possono durare, poi, chi lo sa...

«Il teatro non è arte solitaria, ma è arte di uomini che comunicano con altri uomini»: è, questo, un concetto chiave che lei ha spesso ribadito. Le avanguardie del Novecento, soprattutto, hanno vissuto il teatro come un'agorà, uno spazio di dibattito fra intellettuali e pubblico realmente presenti in uno stesso luogo e nello stesso momento. Ma a partire dalla seconda metà del secolo in poi, la rappresentazione dei drammi di Shakespeare è passata dal teatro al cinema e ben presto arriverà sullo schermo del computer. In un simile percorso che sembra orientato ad una progressiva accentuazione della fruizione solitaria, qual è, a suo avviso, l'impatto prodotto sul testo shakespeariano dal cambiamento di medium? Per un pubblico come quello contemporaneo abituato all'immagine bidimensionale più che alla reale presenza fisica, alla visione più che all'ascolto, come continua a comunicare la parola shakespeariana?

Questa è una domanda complicata. Il cambiamento del medium. È un discorso che va oltre la traduzione e riguarda in generale l'opera d'arte.

Ci sono alcuni critici, come Catherine Belsey, per esempio, che trovano riduttivo il cambiamento di mezzo. La Belsey ne parla a proposito del cinema, che secondo lei finisce per rappresentare il solo punto di vista del regista: è la posizione stessa dello spettatore nei confronti dello schermo piatto a bloccare la polisemia del testo shakespeariano; il cinema in altre parole ridurrebbe ulteriormente la ricchezza del testo già impoverita dal teatro illusionistico (pur sempre tridimensionale) rispetto alla messa in scena elisabettiana. Senza contare che tra non molto ci sarà la possibilità sempre più diffusa di vedere un dramma sul computer: mi domando come si potrà interagire con lo schermo. Forse il «palcoscenico della mente» diverrà realtà virtuale e chissà, allora, come comunicherà Shakespeare.

Direi che da un lato Shakespeare comunica sempre. La grandezza del personaggio sta proprio lì, nel fatto che quale che sia lo strumento, quale che sia la rappresentazione, buona, cattiva o altro, Shakespeare passa sempre. Quanto poi ai nuovi strumenti... io cre-

do che in fondo il mezzo ideale per Shakespeare, a mio parere, è pur sempre il teatro. Le sue sono opere nate per il teatro.

Gli altri strumenti sono preziosi per capire di più di Shakespeare; io penso che il cinema o la televisione o in futuro il computer ci aiuteranno a capire Shakespeare meglio, a capire cose che magari non abbiamo afferrato. Quindi è sempre un apporto positivo, che però secondo me deve muovere sempre dal testo shakespeariano e proprio anche dalla rappresentazione shakespeariana. Io questo penso. Non credo che ci possa essere una diversità: ci può essere sicuramente un apporto, che è l'apporto che su un altro piano dà a Shakespeare l'avanguardia: gente che ha deformato Shakespeare in ogni modo, che lo ha usato in modi diversi, come Carmelo Bene o De Berardinis, e che indubbiamente hanno aiutato moltissimo la nostra comprensione di Shakespeare. C'è una loro fedeltà a Shakespeare nell'infedeltà, che è importante. Io credo che l'avanguardia sia uno strumento: Shakespeare è modificato, manomesso ecc., però ci fa capire... e qui *Amleto* torna continuamente dappertutto e in tutte le possibili variazioni, l'opera che ha più agito sulla cultura moderna e che ancora agisce. E, come le avanguardie, anche i nuovi strumenti aprono comunque nuovi orizzonti sulla nostra comprensione di Shakespeare; veramente ci danno un contributo positivo alla comprensione, a questo allargamento o magari restringimento, quello che sia. Però alla base, penso che il modo principe di comunicare Shakespeare sia il teatro. Su quello io non avrei dubbi.

Che ruolo ha giocato la pervasiva consapevolezza «meta-teatrale» di Shakespeare – che lei ha spesso sottolineato come uno dei tratti più importanti scoperti dalla critica e dalla pratica teatrale novecentesca – sulla cultura moderna occidentale?

In *Amleto* la meta-teatralità è totale: *Amleto* è anche un discorso generale sul teatro, che c'è sempre in Shakespeare, ma qui non a caso ci sono gli attori che vengono messi in scena. Attraverso la traduzione io ho visto rafforzata la mia consapevolezza dell'importanza della meta-teatralità in Shakespeare. La scoperta del meta-teatro è un fatto sicuramente novecentesco; anche i grandi critici del Settecento e dell'Ottocento, in fondo il problema del meta-teatro non lo affrontano se non marginalmente. Forse è proprio la cultura moderna, così incentrata sul problema del linguaggio, sul

problema dello strumento, che ha scoperto veramente la presenza in tutte le opere shakespeariane di questo filone, di questo discorso meta-teatrale che s'intreccia ed è tutt'uno con il discorso teatrale. Del resto il fascino dell'*Amleto* nella cultura moderna anche da questo nasce, da questa presenza così pervasiva della meta-teatralità. Noi parliamo di *Amleto* come di un personaggio, però il problema di *Amleto* è anche sicuramente il problema dell'attore. Quindi qui i vari piani si fondono insieme. Tradurre l'*Amleto*, alla luce di una riflessione sulla cultura contemporanea, certamente aiuta a capire questa presenza meta-teatrale nel tessuto vivo, non esterno, del linguaggio shakespeariano.

E cosa pensa di quanto afferma Harold Bloom a proposito dell'«invenzione» dell'umano da parte di Shakespeare, ovvero dell'inaugurazione nei personaggi shakespeariani di un nuovo soggetto che si percepisce come immanente atto performativo?

Io sono d'accordo con Bloom che Shakespeare abbia inventato l'uomo moderno; in particolare l'*Amleto* ha inventato l'uomo moderno. L'uomo moderno forse senza *Amleto* non sarebbe quello che è e che è stato. Qui, nell'*Amleto*, c'è proprio la scoperta dell'uomo moderno.

Io nella traduzione sono stato molto attento alle singole parole. Per esempio, a proposito del modo di tradurre «question»: siamo davanti ad un'opera che è tutta una domanda, in cui il dubbio di *Amleto* è proprio un'interrogazione sul mondo, un'interrogazione senza risposta sul mondo. Ed è in questo senso che dobbiamo vedere la modernità di Shakespeare e dell'*Amleto*. Il dubbio come condizione non marginale, o eccezionale, ma il dubbio come dimensione quotidiana dell'uomo moderno. E allora ha ragione Bloom quando parla di invenzione dell'uomo moderno e io sono d'accordo su questo.

*Lei ha «camminato» insieme ad *Amleto* per un'intera vita e, data l'importanza del suo lavoro critico su Shakespeare, il modo in cui ha vissuto il rapporto con questa figura ha influito anche sulla sua ricezione nell'Italia degli ultimi trent'anni. Vorrei allora farle una domanda che, dati questi presupposti, è insieme personale e generale: ricorda la prima volta che ha letto «*Amleto*»?*

Sulla prima volta, io non saprei proprio dire. Non lo so. Io ho cominciato a leggere Shakespeare non proprio giovanissimo, ma certamente ricordo di aver tradotto il *Giulio Cesare* per un amico che doveva fare un esame. No, non so individuare la mia prima lettura dell'*Amleto*. Certo Amleto è un mito italiano, è diventato un mito anche molto più di altre opere, quindi tutti, in un certo modo, siamo vissuti con il mito di Amleto. Però non saprei... La convivenza con Amleto, questo sì. Sono molti anni che me ne occupo, ho fatto parecchie lezioni, l'ho studiato. C'è poi il mio progetto di tradurre *Tutto Shakespeare*; Feltrinelli ne vuole far uscire uno all'anno – secondo me sbagliando, perché poi li stanno vendendo tutti –, allora ho dovuto creare un altro spazio con Newton Compton per commedie e drammi storici, in modo da potere, entro un periodo ragionevole, e non nell'altro millennio, finire il lavoro. Non so se finirò, non lo so, speriamo. Sono abbastanza avanti per ora. Shakespeare ha scritto 36 drammi e io ne ho tradotti... non so mai esattamente quanti, ma diciamo una ventina.

È una bella sfida.

Sì, è una bella sfida. È un modo di studiare Shakespeare. Finora sono abbastanza contento anche della ricezione. Sono stato spesso rappresentato.

Avendolo anche tradotto, esiste per lei una scena, una battuta, un dialogo dell'«Amleto» che più degli altri si è appuntato nella sua memoria?

È difficile dirlo. Certo se si va ad analizzare criticamente, a parte il monologo – e noi siamo tutti cresciuti con il monologo –, a volte ci sono delle piccole cose, dei piccoli personaggi straordinari, come Ostric, che colpiscono. Ma non saprei.

Nella storia del suo rapporto con Shakespeare, ci sono state figure alle quali si sente particolarmente legato?

Io direi: quella alla quale sento di dovere più di tutte è proprio Strehler. Lui mi chiese di tradurre *La tempesta*; non avevo tradotto il *Lear* per lui, però avevo scritto un lungo saggio sul suo *Lear* ed evidentemente ne era rimasto colpito. Poi abbiamo fatto insieme,

fino a che è morto, questo laboratorio shakespeariano a Milano, che ormai dura da una decina d'anni. Si tratta però di incontri su Shakespeare. Quindi sicuramente per le ragioni che ho detto la figura principale per me è stato Strehler.

Poi ci sono altri personaggi. Per esempio certi registi, come anche Squarzina, anche se non in modo così creativo. Con Squarzina ho avuto comunque un rapporto importante al Teatro di Roma. Io ero in consiglio d'amministrazione. Abbiamo fatto il *Timone d'Atene* insieme, è mia la traduzione per il suo *Timone d'Atene*. Però non è stato un rapporto così creativo, come non è Squarzina in realtà; uomo solido, concreto, ma non è stimolante come vedere le prove di Strehler, la prova che lui faceva è un'esperienza in sé. Trattava malissimo gli attori, però se li inventava, come Squarzina certamente non faceva.

Ho avuto un bel rapporto con Cobelli, che è un uomo geniale, estroso, per il quale ho fatto la traduzione dell'*Antonio e Cleopatra*; io l'avevo già fatta e poi l'abbiamo discussa a lungo. Lui ha una visione pittorica di Shakespeare, il suo ideale è di tagliare il più possibile; con lui ho dovuto lottare, lui mi diceva: «ma tanto a Shakespeare mica gli importava dei tagli!». Ne *Il racconto d'inverno* che ha fatto, lì mi voleva tagliare proprio un paio di battute lunghe che erano fondamentali. Al contrario, nella versione che ha fatto Calenda del mio *Amleto* non è stato tagliato niente, qualche parola là dove l'italiano è troppo lungo rispetto all'inglese. Però è fedelissimo.

Tra i registi e attori, ho fatto diverse cose con Giancarlo Sbragia; ho tradotto *Le baccanti* di Euripide per lui, per il teatro di Siracusa, quindi mi è toccato d'estate riprendere tutto il greco. Però è stato bello e il mio rimpianto di Sbragia è profondo. Poi ci sono dei critici che hanno contato molto per me. Il maestro, Praz, anzitutto. Ma Melchiori anche, con cui c'è stato un rapporto quotidiano su Shakespeare. O in parte Gabriele Baldini. Fra gli stranieri, ad esempio, Kott è un personaggio con cui ho litigato e discusso spesso, che però aveva una visione veramente molto teatrale di Shakespeare, molto contemporanea. Per lui Shakespeare è un nostro contemporaneo. Io non sono d'accordo su questo. Poi fra colleghi, professori, ce ne sono tanti. Però direi Strehler anzitutto.

Lei ha più volte ribadito che il dramma nel dramma in «Amleto» è il conflitto tra il linguaggio della verità e quello della finzione. Mi

sembra che questo punto colga una problematica propria del nostro tempo: viviamo in un mondo affollato di linguaggi, costruito su linguaggi di cui non è più possibile distinguere – se mai lo è stato – l'origine. Si pensi solo al proliferare della comunicazione nel cyberspace. In un contesto come questo, che sembra quello delle «parole parole parole» di Polonio, come si pone e dove si pone il «non conosco "sembra"» di Amleto, di questo intellettuale moderno ante litteram?

Questo è un problema centrale dell'*Amleto* certamente, e quindi è anche un problema centrale per il traduttore. Il traduttore deve forse cercare di mostrare dove sia il linguaggio della verità. Lo dice Shakespeare è vero, però anche nella traduzione uno deve cercare di suggerire dov'è la verità e dov'è la finzione. Quindi la ricerca da parte del traduttore della parola giusta, diventa anche analoga a quella dell'autore che cerca la parola giusta. La traduzione, quella del traduttore serio – il traduttore non solo artigiano, ma che s'impegna a fondo con una traduzione, che non la fa così tanto per farla ma che cerca di penetrare a fondo nel testo –, questa traduzione veramente riproduce il dramma di un personaggio come Amleto. È per questo che uno nell'età moderna si ritrova in Amleto. È per questo che Amleto è il maggior mito letterario dell'età moderna. Forse non c'è poeta, non c'è scrittore che in qualche modo non parli dell'*Amleto*. Infatti se mai facessi questo libro su Amleto che vorrei fare, la maggiore difficoltà sarebbe quella di tener conto di tutto quello che non solo i critici, ma i letterati, i poeti, hanno scritto di Amleto.

Il rapporto fra l'essere e il sembrare. La traduzione diventa importante proprio se vista in questa chiave di una ricerca di verità e non solo di verità lessicale.

In questo senso tutto il suo lavoro di critico e traduttore shakespeariano sembra intriso di questa intensa e sentita responsabilità, non solo nei confronti della parola letteraria, ma anche di chi quella parola deve ricevere. Con questo senso di responsabilità, nonostante l'«origine» non sia mai pienamente attingibile, pensa che si debba andare avanti?

Ci sono momenti in cui fare seriamente questo lavoro, cercando di comunicare l'intero mondo shakespeariano, diventa una sorta di

utopia, nei limiti in cui si può avere un'utopia. Perché poi con Shakespeare, e con Amleto in particolare, siamo in una situazione in cui il dubbio è centrale, in cui non abbiamo certezze. E lui ci affascina proprio perché non ha certezze. Questo è il punto.

Così traduce Cesare Garboli

(Dall'intervista di Antonio Debenedetti, «Corriere della Sera»,
11 giugno 1989).

– Come e quando è nata, Garboli, l'idea di tradurre «Amleto»? È stato Carlo Cecchi, che porterà in scena la tragedia, a proporle questo lavoro?

È stato Carlo Cecchi. Tradurre *Amleto* era l'ultimo dei miei pensieri. Ma Cecchi è molto abile nel chiedere le cose. Non le chiede, le ottiene.

– Garboli il traduttore di Shakespeare, Cecchi il realizzatore dello spettacolo. Quale il rapporto stabilitosi, in questi mesi, fra voi due? C'è stata una collaborazione? Non è stata necessaria?

Lei è intelligente come i personaggi dei romanzi russi. Le sue domande contengono già le risposte. C'è stata e c'è grande collaborazione, tra me e Cecchi, ma, come dice lei, questa collaborazione non è necessaria. È una collaborazione che arriva a ciò che è professionale senza mai programmarlo, o averlo per scopo. È spontanea, c'è quando c'è. Per esempio, siamo arrivati per vie uguali e diverse alla stessa conclusione. Shakespeare ignora le sfumature. Per Shakespeare ogni realtà è solo

se stessa, una forza compatta, solitaria, che esclude tutte le altre, e quindi in antagonismo e in conflitto con le altre: la colpa è colpa, l'innocenza è innocenza, il bene è bene, la morte è la morte, e così via; nessuna di queste realtà si media o si compone con il suo opposto e neppure con il suo distinto¹, come avviene per noi moderni, che siamo e non siamo colpevoli, siamo e non siamo felici, viviamo e non viviamo, sappiamo unire, trasformare, manipolare. Per questo Shakespeare è un tragico. E per questo *Amleto* è una tragedia antica, barbara. Il fascino di Amleto è la sua natura mentale dentro un sistema barbarico che non può accoglierla.

– *Quali difficoltà, nel procedere del lavoro, s'è trovato ad affrontare? Dove, in quali momenti ha lottato e sofferto di più?*

La scena più intraducibile dell'*Amleto* è il dialogo tra i becchini, tutto forza e patibolo. È roba inglese, difficilmente riadattabile per attori italiani. Dialogo serrato, a redini strettissime, tutto doppi sensi e giochi di parole. Un trotto così tenuto da uccidere qualunque traduttore. Più o meno uguale difficoltà presentano i giochi di cui Amleto è incontinentemente virtuoso. Ma la vera difficoltà è il verso. I versi di Shakespeare sono dei ritmi giambici che ospitano in media dalle sei alle sette parole, nel senso di voci verbali e nominali, perché la lingua inglese è monosillabica. L'endecasillabo, che ho scelto

¹ Qui è stato corretto un refuso del giornale, che riporta «destino». Si veda C. Garboli, *Io, Amleto e il signor Refuso*, «la Repubblica. Mercurio», 1 luglio 1989.

come equivalente, ne ospita due o tre, o poco più: il grande pericolo è di annacquare la concentrazione, di diluire un testo pacificamente esplosivo. Le faccio un esempio. Ofelia, nel ritratto che fa di Amleto, lo definisce dotato di tutte le qualità di un soldato, di un letterato, e di un uomo di mondo: egli, dice Ofelia, possiede la spada del soldato, l'occhio e la prontezza dell'uomo di mondo, la parola e la battuta del letterato. Ma lo dice in un solo verso: «The courtier's, soldier's, scholar's, eye, tongue, sword». Provi a sciogliere questo verso in un equivalente italiano. Un'altra difficoltà è rappresentata dalle canzoni di Ofelia, alcune delle quali musicalmente bellissime. È difficile adattare delle parole italiane alle melodie che ci sono state conservate.

– *Ci sono traduzioni del passato che le sono state utili?*

No, le ho evitate forse più per amnesia che per determinazione.

– *Una curiosità. Come, con quali parole ha reso il celebre monologo «Essere o non essere»?*

Il tema del monologo di Amleto, in parole povere, è se valga la pena di vivere o no. L'alternativa, è dunque, tra essere o non essere, che non è, in italiano, un ritmo giambico. Bisogna rassegnarsi, anche se la tentazione di «agire o non agire» è forte. Più complicata la seconda alternativa posta da Amleto, che non corrisponde alla prima, ma la sviluppa. Amleto si chiede se sia più nobile rassegnarsi ai colpi di una sorte avversa o affrontare

un mare di guai e «finirli». Ma la metafora oceanica può trarre in inganno, essa è provocata da fonti letterarie. Shakespeare sapeva (la notizia è anche in Aristotele) che i Celti avevano l'abitudine di aspettare le maree a piè fermo, armati di spada, sguainando la quale speravano di atterrare l'oceano e di farlo tornare indietro. Piuttosto che fuggire e ritirarsi davanti all'ondata, preferivano lasciarsi annegare. Così l'alternativa posta da Amleto non è tra il rassegnarsi e l'affrontare i mali con lo scopo di vincerli, ma tra il contenere i mali e farsene coraggiosamente e temerariamente travolgere. Questo aumenta le difficoltà di traduzione anziché diminuirle.

– *Può citare una pagina più nascosta, meno popolare dell'«Amleto», facendoci sentire come l'ha risolta in italiano?*

Preferirei di no, non me ne voglia. La mia traduzione è destinata a degli attori.

– *Perché è passato da Molière e dal francese a Shakespeare e all'inglese?*

Io non sono passato dal francese all'inglese, sono passato dall'italiano all'italiano.

– *Quando è iniziata la sua attività di traduttore?*

Tanti anni fa. La mia formazione è di filologo classico. Un giorno Filippo Maria Pontani mi chiese di tradurre Saffo, figurarsi. Io credo che oggi un traduttore debba sentirsi molto sensibile agli aspetti critici e alle frustrazioni storiche della creatività.

Amleto poco amletico: Cesare Garboli parla della sua traduzione del capolavoro shakespeariano

(Dall'intervista di Renato Minore, «Il Messaggero», 30 giugno 1989).

Dopo Gide, Marivaux, Pinter e, soprattutto, Molière, l'*Amleto* non era nei suoi programmi. «Lo avevo seppellito da anni, non mi riguardava più». Invece, con la committenza di Carlo Cecchi è avvenuto qualcosa di straordinario «che è piovuto su di me per pura fatalità come dal cielo, spinto non da me, ma dal caso che regola magnificamente le nostre azioni». È scattato un rapporto particolare tra Garboli e la tragedia, classica per eccellenza, diventata quasi inaccostabile per le tante, troppe, interpretazioni che su di essa si sono accomunate.

Nei due mesi e mezzo di traduzione, un tempo ridotto all'osso perché il teatro impone a volte queste faticacce, Garboli si è sentito insieme esaltato e disperato, «pensavo di non farcela». Ma ha prevalso l'esaltazione, «la freschezza di questo testo è davvero straordinaria e rispunta fuori alla prima lettura». Tutto ciò che di accademico e di erudito si è depositato sull'interpretazione dell'*Amleto* sorprendentemente si è sciolto come neve al sole: «Si liberano le incrostazioni della cultura del tempo, il testo affiora da solo, con un'irresistibile ondata. È alla portata della mia comprensione».

Di qui è nata l'intuizione di un Amleto in qualche maniera «poco amletico, certo analitico, ma risoluto». Il fatto è che gli aspetti piú dubbiosi del suo comportamento sono stati enfatizzati dalla cultura romantica, lui è «un corpo mentale dentro un sistema barbarico, il sistema della tragedia, che non gli dà ossigeno: pertanto non può che soccombere». Ma Garboli non lo ama in modo particolare, le sue preferenze nel dramma vanno «allo spettro, alla madre, ai becchini, a Polonio, agli attori, alla parodia epica che ne fa Shakespeare». Per tutti ha scelto la via della velocità, dell'accelerazione della concentrazione. «Tutto è tenuto stretto, velocizzato al massimo in modo che risulti pieno di cose», così il critico commenta la sua traduzione che usa nelle parti in versi l'endecasillabo «tenendolo alto di tono ma facendolo parlare». Ma ci vogliono tre endecasillabi italiani per rifare un metro giambico shakespeareano: nei versi dello scrittore inglese «ci sta di tutto, la lingua inglese è monosillabica, una mitraglia di peek, wretch, would. In undici sillabe entrano molte parole. In italiano ce ne stanno due o tre. Per questa l'impresa è disperata».

Ma la disperazione è una feconda chiave di lettura: Garboli è convinto che il senso della tragedia nasca dalla gioventú. «Basti pensare alla prima scena sugli spalti per capire che la gioventú è l'occhio attraverso cui ci si accosta al mondo», dice con convinzione. Da questa impressione di lettura è derivato il sentimento piú stabile che lo ha accompagnato, facendolo vivere quasi in trance, durante due mesi e mezzo. Un sentimento che non dipende dalla «psicologia del testo ma dalla sua natura: ho sentito prepotentemente la mia gioventú, sono

stato preso da queste lontanissime piste che non mi riguardano piú».

Insomma l'emozione davvero enigmatica «di essere risucchiato dai miei vent'anni». Di qui un senso di imbarazzante vicinanza e di sofferta lontananza: «Mi sentivo con le idee e la forza di quaranta anni fa e nello stesso tempo era come se contemplassi la gioventú di un altro». Garboli non sa perché tutto ciò sia avvenuto, l'unica cosa certa era la grande, inesplicabile gioia che l'accompagnava. E anche il dolore di «sentirla non sua». È vero, «era come se qualcuno traducesse l'*Amleto* dentro di me. Ho provato un senso di vertigine, non mi era mai successo prima. Ne porto ancora i segni dentro di me. Per questo non posso che ringraziare Carlo Cecchi e, soprattutto, William Shakespeare».

Amleto in famiglia*

Non sono poche le persone che mi chiedono per quale ragione, dal momento che un copione di *Amleto* gira col mio nome per i piú diversi teatri della penisola, io non abbia mai pubblicato la mia traduzione. Le ragioni sono piú d'una. Ma mi limiterò a denunciarne una sola. Una ma decisiva: è impossibile stabilire con un margine di ragionevole e soddisfacente precisione il testo. Per intenderei, non si può «fissarlo». A volte il testo si comporta come un'onda, a volte come un corpuscolo. Il geniale e un po' sbrigativo editore del nuovo *Hamlet* del Cambridge Shakespeare, Philip Edwards, lo ha definito, se ben ricordo, un testo-fantasma; oscillante fra l'in-quarto del 1604 e l'in-folio del 1623. Un testo inafferrabile. Un testo che non si fa scegliere, perché alcune delle varianti che si vorrebbero vittoriose non hanno molto piú diritto di esistere di quelle scarta-

* Questo testo è raccolto in *Pianura proibita*, Adelphi, Milano 2002, pp. 102-9. Le vicende editoriali sono descritte dallo stesso Garboli nella *Nota al testo*, a p. 195: «Piú volte riaggiustato e ristampato, anche per programmi di sala, ha trovato la lezione qui riprodotta nella miscellanea dal titolo *La passione teatrale*, dedicata ai settant'anni di Alessandro D'Amico, Bulzoni, Roma 1997». Ma in questa versione il titolo è *Amleto e famiglia*, come anche in «Paragone. Letteratura», dove viene ripubblicato nel fascicolo n. 572-74, ottobre-dicembre 1997, pp. 3-9.

te, e non solo, spesso una variante è vittoriosa ma a condizione di coesistere con la lezione che andrebbe perduta. Non ci si meraviglierà che sia proprio il copione di *Amleto* a presentarsi come un problema insolubile. Quest'ambiguità testuale si connette a un'altra doppiezza, che non appartiene solo alla forma. Diceva Dover Wilson che *Amleto* è la piú realista e la piú moderna delle tragedie di Shakespeare. Io direi, dando una certa energia all'ossimoro, la piú barbarica e la piú borghese. I forti valori famigliari vi coesistono indifferentemente insieme al fratricidio e all'incesto. Ma la profanazione e la colpa, all'interno della famiglia, sono vissute in termini non si sa se piú antichi o moderni. È un'ambiguità che si rende piú o meno riconoscibile a seconda che si adotti il testo trasmesso dall'in-quarto del 1604, come si faceva una volta, o quello dell'in-folio del 1623, recentemente rivalutato. Si tratta di due redazioni che ci raccontano la seconda metà della tragedia in modo molto diverso. Secondo l'in-quarto del 1604 – fondamento del testo Arden Shakespeare curato da Jenkins – Amleto è perfettamente consapevole, dopo avere ucciso Polonio, di tutto ciò che avverrà. Il suo progetto di vendetta si è anzi precisato. Costretto, dopo la morte di Polonio, a partire per l'Inghilterra, Amleto ha già messo a punto il bel complotto che manderà alla forca Rosencrantz e Guildenstern. La morte di Polonio ha fatto di lui un cospiratore, una spia tra le spie (*Amleto* è una tragedia dello spionaggio). Due complotti, dice Amleto alla madre, si urteranno e si romperanno le corna, e ad avere la peggio saranno i due funebri sicari del re. «È un bello svago – commenta Amleto con una bat-

tuta famosa – veder saltare insieme un ordigno e i loro artificieri». Come fa Amleto a essere così sicuro di se stesso e a indovinare tutto quello che avverrà? Per inspiegabile che sia, questa consapevolezza è chiaramente espressa nelle ultime battute del dialogo con la madre, alla fine del cosiddetto terz'atto.

Sempre secondo l'in-quarto del 1604, resta invariato, col procedere della tragedia, anche il progetto di vendetta di Amleto. A spingerlo avanti è sempre lo spettro paterno. Uguali sono i dubbi, le esitazioni, i sospetti di viltà e d'inattività coi quali Amleto frustra e ferisce se stesso. Il protagonista non è cambiato. Davanti al passaggio dell'esercito di Fortebraccio, nell'ultimo dei suoi soliloqui (4, 4), Amleto continua a farsi domande, a ragionare, a imprecare, fino al punto da insinuare il sospetto che egli ci stia ripetendo stancamente le stesse cose già pronunciate altre volte con piú fuoco e con piú vigore.

Niente di tutto questo avviene nell'in-folio del 1623. Nell'in-folio – fondamento delle edizioni Oxford di Taylor e Hibbard – figurano due grandi tagli, corrispondenti all'onniscienza di Amleto circa il proprio progetto e al soliloquio davanti al passaggio di Fortebraccio. Nell'in-folio, dopo la morte di Polonio, il progetto di Amleto si disfa e si decompone. Il protagonista si affida alla casualità degli eventi. Non c'è nessuna consapevolezza da parte di Amleto, nessun complotto, nessuna imprecazione verso la propria viltà. Sembra che Amleto abbia imparato a tacere. C'è solo silenzio; un grande silenzio che scende di colpo sulla tragedia. Silenzi di Amleto su di sé, silenzio sui possibili sviluppi del piano di vendetta. Amleto è cambiato, non è piú lo stesso protagonista dei primi tre atti.

Il suo progetto è stato sostituito da un'improvvisa cognizione del destino. E questa cognizione uccide la collera, uccide la ribellione e l'indignazione. Il progetto di vendetta si è consumato con la morte di Polonio, e la cognizione che Amleto ha ora del suo destino e del compito che gli ha assegnato lo Spettro è molto più esangue e triste di un bisogno di vendetta. La vendetta non ha più sapore di vita ma di morte. Non è più una ribellione, non nasce più dall'odio e dal dolore. È una vendetta scritta nella fatalità. Amleto non è più un protagonista, o lo è come un Cristo di passaggio, un visitatore curioso di cimiteri come don Giovanni. Tra la sua azione e la tragedia che si sta compiendo sotto i nostri occhi si è aperta una scollatura insanabile. Protagonista è diventato il destino, il Cielo: «È il Cielo - dice Amleto - a dare forma agli eventi».

E facile intuire come la vendetta, a questo punto, non sia più una vittoria ma una sconfitta. Amleto non può affrontare da eroe il suo destino e dirigerlo; può solo subirlo. La vendetta si compirà; ma Amleto non potrà mai riottenere la corona usurpata né rimettere in se-sto il mondo corrotto e andato fuori di squadra. Questa, per tutta la prima parte della tragedia, è stata l'illusione di Amleto; un'illusione che si è persa insieme a Polonio. Quella morte sbagliata, quella parodia di vendetta è il segno che la vendetta di Amleto non può essere vittoriosa. Può essere solo la vendetta di un vinto, la vendetta di un Cristo dalle parabole sibilline e dai messaggi incomprensibili. Amleto può solo soccombere. Amleto è l'ostaggio di una famiglia corrotta, l'ostaggio di un incesto e di un fratricidio. Nella prima delle

sue battute, al suo ingresso in scena, Amleto si definisce come un prigioniero dei legami famigliari, un'anima infetta, contaminata dalla famiglia e costretta a subirne la corruzione. «Molta famiglia, e molto poco simili»¹. Ma Amleto non può rompere i suoi legami famigliari. Essi fanno parte di lui. La liberazione dalla famiglia può essere solo un sacrificio, non un combattimento. Amleto *deve* immolarsi. Per questo, il prezzo della sua liberazione sarà una carneficina e una strage.

Come può una tragedia nata così barbarica, così piena di sangue, affacciarsi sulla soglia di una spaventosa casa borghese e spiare in tutto ciò che è moderno? Che cosa tiene unite l'antichità e la modernità di Amleto? Io sono profondamente convinto che la tragedia di Amleto sia una tragedia di ferro, una tragedia soldatesca e guerriera, e che la sua perenne attualità sia dovuta proprio alla sua mancanza di modernità e alle sue radici barbariche. Shakespeare ignora le sfumature, le gradazioni, le diplomazie, le relazioni, le mediazioni di una realtà con un'altra. Ignora, in una parola, la dialettica. Per Shakespeare ogni realtà è solo se stessa, è un blocco, una forza compatta, solitaria, che esclude tutte le altre, e quindi sempre in guerra, in conflitto e in antagonismo con le altre: la colpa, l'innocenza, la giustizia, il delitto, l'odio, la lussuria, l'ambizione, ognuna di queste realtà occupa tutto l'orizzonte della realtà, non lascia spazio a niente, è incompatibile non solo con il suo opposto ma col suo diverso. Ognuna di queste realtà è una forza totale, una po-

¹ In realtà nella traduzione qui pubblicata Garboli traduce: «Tanta famiglia e così poco simili» (I, 2, p. 15).

tenza, un blocco emotivo che si oppone agli altri. Per questo Shakespeare è un tragico, e la tragedia di Amleto una tragedia antica, così lontana dai nostri drammi di moderni che siamo e non siamo, viviamo e non viviamo, siamo e non siamo colpevoli, e sappiamo unire, trasformare, mediare, manipolare. Ma Amleto, dentro questo sistema antico, è un personaggio prigioniero di un elemento piú primordiale dell'acqua e del fuoco: la famiglia. La sua appartenenza a un sistema familiare corrotto gli regala tutta l'ambiguità e la negatività necessarie a farcelo apparire fraterno. Il suo paradosso è lo scontro di una natura intellettuale e mentale col sistema barbarico che può solo rifiutarla. Amleto pensa, ed è questa la sua debolezza e il suo errore.

A fare la debolezza di Amleto è dunque la sua modernità. E questa modernità è inseparabile dai rapporti di *odi et amo*, dal rapporto conflittuale coi valori familiari. Dover Wilson ha scritto che uno dei punti piú ardui del difficile compito assegnato dallo Spettro ad Amleto è il trattamento da riservare alla madre: non bisogna infierire su di lei, non bisogna svergognarla. A Gertrude penserà il Cielo. Per un istante, Amleto si ribella al mandato, poi ci ripensa. «Oh cuore, non smarrire ciò che sei. Tieni lontana dalla tua natura l'anima di Nerone. Fammi essere crudele, non un mostro». Questo rispetto dei valori familiari viene ribadito, di lí a poco, da un colpo di scena, dall'apparizione dello Spettro alla fine del terzo atto, durante il colloquio tra Amleto e la madre.

Di solito non viene data a quest'apparizione tutta l'importanza che merita. Si tratta invece del momento, altamente drammatico, e insieme di sospensione, du-

rante il quale la tragedia cambia cavalli. Si osservi ciò che accade. Amleto sta parlando con la madre, o, meglio, sta accusando la madre di adulterio, incesto e larvata complicità con l'assassinio del padre. Le parole di Amleto sono ormai solo insulti. A questo punto appare lo Spettro, il quale fornisce ad Amleto un piccolo pronuntario, una lista di cose da fare espresse in forma di memorandum, poche parole dove il metro coincide con la sintassi, ogni verso scandito da un punto fermo. Si può parafrasare la battuta dello Spettro così: «Vengo ad affilarti le armi. Mettiti nell'intimo di tua madre che sta lottando con se stessa. L'immaginazione agisce con piú forza sulle nature deboli. Parlate, Amleto». Proveniente da Montaigne, il verso «Conceit in weakest bodies strongest works» non è certo una sentenza o un'idea generale, ma una battuta funzionale all'azione. Lo Spettro offre ad Amleto l'arma per far saltare le difese materne. E Amleto riprende il colloquio con un tono soave del tutto inaspettato: «Come stai, madre?», e intanto si è già messo a parlare con lo Spettro. «Come stai tu» è la risposta materna, perché Amleto sta fissando imbambolato il punto dove lo Spettro coincide col vuoto e col niente. Succede allora qualcosa di straordinario. La regina viene visitata non solo dalla certezza che il figlio è pazzo, ma, nello stesso istante, dalla certezza opposta: Amleto ha ragione, Claudio è un impostore e un assassino. La pazzia è una coestensione della realtà, non una sua dimensione in contrasto con la ragionevolezza. È un livello della realtà (come fanno i truffatori, i maghi, gli istrioni, i clowns), non una controrealtà. Shakespeare contro il Novecento, l'antico

contro il moderno. Grazie alla visione estatica e soprannaturale di Amleto, la famiglia si ricompone, Gertrude passa dalla parte del figlio. L'assassinio di Polonio, che precede l'apparizione dello Spettro, fa parte della stessa pazzia. Quest'assassinio è un lapsus, esso «*significa*» la vendetta di Amleto, ma la rende, da quel momento in poi, ancora piú difficile. Tutto è rinviato, tutto deve ricominciare.

Questa grande scena di ricostituzione di un nucleo familiare attraverso una visione estatica (la pazzia) si collega direttamente alla misteriosa trasparenza borghese di una tragedia barbarica. L'unità di spirito borghese e barbarico, familiare e guerriero è il grande mistero di Amleto. Si può recitare Amleto, si sa, in abiti moderni, secondo una tentazione così frequente; ma non si potrebbe mai «riscrivere» Amleto in chiave moderna. Non si può infliggere ad Amleto lo stesso trattamento che il Novecento ha riservato ad Antigone. Da dove nasce quest'impossibilità, se non dal fatto che il moderno, in Amleto, è già tutto presente? Un regista mi parlava un giorno del suo progetto d'interpretare Amleto come un sistema dinamico di coppie sovrapponibili, tre figli in cerca di rivendicazione del padre: Amleto/Amleto, Laerte/Polonio, Fortebraccio/Fortebraccio. È uno schema brillante. Ma io penso a certi tratti della «vita in famiglia» che ci è rappresentata in questa tragedia: il figlio matto e incompreso dai genitori; l'amico del cuore sempre tra i piedi nei momenti cruciali; la brava fidanzata figlia del fattore; i perfidi consigli di Polonio a Reynaldo, miserabile catalogo di comportamenti redatto «da chi conosce la vita»; i libri, l'università, il viag-

gio di piacere a Parigi, i riti goliardici e di caserma, e quei rapporti così innocenti tra Ofelia e Laerte, Laerte e Polonio, Polonio e Ofelia...

Quei rapporti così soavi, così idillici, non sono forse lo specchio ottocentesco in cui si riflettono, e si nascondono, come in ogni brava famiglia che sia degna di chiamarsi borghese, l'adulterio, il fratricidio, l'incesto?

CESARE GARBOLI