

«Still Harping
on the Shakespearean Canon».
Annotazioni su autocanonizzazione,
disseminazioni, itinerari del testo
di Antonella Piazza

Negli studi inglesi la *querelle* tra sostenitori e oppositori del canone trova in Shakespeare il suo privilegiato schermo proiettivo e il suo amplificatore. Se, da una parte, Harold Bloom (1994) non esita a collocare Shakespeare ai vertici del suo ideale *western canon* – anzi a identificarlo addirittura con un'imperitura istituzione letteraria, capace di assorbire gli attacchi di quella che lui chiama la “scuola del risentimento” –, dall'altra, Gary Taylor parlava nel '91 di uno “shrinking Bard”, annunciando l'irreversibile declino della sua popolarità e della sua egemonia¹.

Gary Taylor ha probabilmente ragione quando dice che gli accademici shakespeariani non sono alla guida della rivoluzione digitale perché con i video, CD-Rom e Internet non stanno espandendo il dominio shakespeariano, ma solo cercando di difendere la loro fetta di mercato in un ambiente in cui devono difendersi dalle incursioni ostili di un mercato globale e tecnologico. Se si digita tuttavia su Google (ultimo accesso ottobre 2006) la voce Shakespeare, compaiono circa 69.500.000 risultati, che sono più numerosi di quelli riportati per altri autori canonici del calibro di Dante (35.000.000) o Cervantes (25.600.000), Goethe (25.900.000) o Racine (20.200.000), Marx (12.700.000) o Freud (6.740.000), per fare solo qualche esempio². Questo deve pur significare qualcosa e si può tentare, sebbene in modo sperimentale ed esitante, qualche osservazione su questa prevalenza di Shakespeare all'interno del canone nazionale inglese e in quello globale.

Tra le recenti riflessioni sul canone mi sembra che la categoria di “performatività” adottata da Manfred Pfister e quella di *adjustment* messa in campo da John Joughin cerchino di trasformare l'irriducibilità tra difensori del canone e suoi avversari in una tensione produttiva nel tempo che rende la nozione di canone non una categoria assoluta, permanente e atemporale, ma laica e storica e come tale soggetta al mutamento³.

La continuità, l'influenza (*the work of following and the following work*) imposte dall'autorità della tradizione esercitata da una scrittura ca-

nonica si trasformano – secondo John Joughin – per gli scrittori e i critici successivi in un lavoro di continuo *adjustment* con cui il critico intende non solo “adattamento”, ma letteralmente “aggiustamento”, un rendere giustizia per lavorare eticamente al processo di interpretazione, traduzione e mediazione della memoria culturale. Manfred Pfister intende per canone tutti gli atti con cui un testo viene *performed*, attivato e riattivato nel tempo (edizioni, rappresentazioni, citazioni, riduzioni, adattamenti). Canone, dunque, non coincide con archivio, ma con memoria viva. Aleida Assmann afferma che anche per Shakespeare la “vitalità” della scrittura consiste in un processo interattivo: un’idea che si conserva è un’idea che si rinnova⁴.

Pur considerando le differenze tra drammi, generi e culture destinate, il successo di Shakespeare in Europa, soprattutto dal romanticismo in poi, è stato crescente. Le sue opere sono ancora vive in tutta Europa, e non solo nell’accademia. Shakespeare è entrato nell’“inconscio culturale” o nella “memoria collettiva” dell’Europa, e non solo dell’Europa. Al suo primato contribuiscono tutti gli omaggi e i riconoscimenti che vengono attribuiti non solo ai suoi testi, ma anche al libero proliferare dei loro segni: l’immagine di Shakespeare, il suo nome, i versi più famosi che vengono metabolizzati da altri linguaggi come la pubblicità, il fumetto, la cultura giovanile e quella del web.

In ogni caso, quegli iniziali manoscritti effimeri, di ristretta circolazione e di scarso prestigio culturale sono stati sottoposti a un processo che li ha trasformati nei più inestimabili tesori dell’eredità culturale europea che, in quanto tali, esigono il massimo rispetto o, al contrario, provocano reazioni iconoclastiche⁵.

Nel mondo accademico anglosassone – negli Stati Uniti e in Gran Bretagna – si sono fronteggiate negli ultimi decenni del Novecento due posizioni diametralmente opposte: quella estetico-idealista (oltre che autoreferenziale e narcisistica) di Harold Bloom e quella storicista radicale e teorico-ideologica dei *gender* e dei *postcolonial studies*, dei materialisti culturali in Gran Bretagna e dei *new historicists* in America. Harold Bloom è l’epigono di una tradizione di critici che instaurano un rapporto solitario con il poeta, istituendosi come privilegiati difensori della sua fama e del suo valore (che diventa anche il loro)⁶. In realtà questi critici difendono se stessi quando attaccano e misconoscono i risultati della critica radicale che, a dispetto delle loro intenzioni, hanno reso negli ultimi decenni Shakespeare ancora più interessante, rafforzandone la posizione di centralità nei canoni nazionali e internazionali delle istituzioni educative e critiche del pianeta. Aprire il canone ha coinciso con

il rendere manifesta la disponibilità del testo Shakespeariano ad altri media: cinema, fumetti, pubblicità, cultura giovanile, rete telematica; lo sguardo di *gender* ha ricostruito attraverso Shakespeare le critiche e le rappresentazioni più convincenti della cultura patriarcale occidentale; i *postcolonial studies*, se hanno denunciato la complicità di Shakespeare e del suo uso nei progetti di conquista e sfruttamento coloniale, hanno anche dimostrato l'apertura del testo di Shakespeare a interessantissime riscritture postcoloniali. L'intenzione iconoclastica nei confronti del canone della critica radicale finisce con il trasformarsi in una posizione che scherzosamente Pfister definisce, con un azzardato neologismo, "canoclastica", perché sostiene e riconferma, piuttosto che indebolire o cancellare, l'autorità di Shakespeare nel canone e nei canoni.

I

Inaugurazione

Prima del canone shakespeariano *tout court* e di Shakespeare nei canoni, consideriamo brevemente quello che Pfister – a cui devo molto in queste pagine – chiama il processo di autocanonizzazione di Shakespeare, analizzandone tre occorrenze.

Il termine "canone" appare più di una volta in Shakespeare; ad esempio in *Hamlet*, nel primo soliloquio: «O that this too too solid flesh would melt, / Thaw, and resolve itself into a dew, / Or that the Everlasting had not fixed / His *canon* 'gainst self-slaughter!» (I, 2, 129-132)⁷.

Si tratta qui dell'accezione di canone che pertiene all'area normativo-prescrittiva della teologia e della giurisprudenza⁸. Ma pur non avendo a disposizione la nostra accezione di canone letterario – nozione sorta solo nel Settecento – Shakespeare disponeva tuttavia dell'idea di canone come corpus di testi in grado di durare nel tempo, come accade nell'ultima quartina e nel distico finale del sonetto 81:

Your monument shall be my gentle verse,
Which eyes not yet created shall o'er-read,
And tongues to be your being shall *rehearse*
When all the breathers of this world are dead

You still shall live-such virtue hath my pen-
Where breath most breathes, even in the mouths of men.

E questo non deve sorprendere nella produzione shakespeariana squisitamente poetica. Con i due poemetti lirici e con i sonetti, Shakespeare si

collocava infatti consapevolmente in una tradizione europea che – con Orazio, Ovidio, Petrarca – faceva dell’eternare della poesia e della fama poetica la misura del valore, della dignità e della nobiltà di un autore.

I versi citati ci trasmettono [...] quella nozione di performatività del canone di cui dicevamo prima: il suo “gentle verse” si iscrive nel nostro canone europeo non per una storica e universale qualità estetica, ma perché noi, nel nostro spazio e nel nostro tempo, le “rehearse”, le rappresentiamo, le ripresentiamo: gli “eyes not yet created” e le “tongues to be” sono le nostre. La nostra rilettura e la nostra performance compiono una volta ancora ciò che il sonetto promette ed è un esempio ed una conferma di ciò di cui parla, cioè della sua canonicità⁹.

Che Shakespeare partecipasse consapevolmente e attivamente all’inaugurazione della sua canonizzazione giunge più inaspettatamente quando ci rivolgiamo alla produzione teatrale. Questa viene, in genere, distinta dalla fissità e stabilità della parola scritta della poesia e viene considerata tutta volta alla performance instabile e collettiva che, in quanto tale, si sottrae alla presunta staticità autoriale del canone. Ma in *Julius Caesar* i personaggi sembrano anticipare, con accenti metateatrali, la durata e la ripetizione nel tempo della loro rappresentazione:

Cassius: How many ages since
Shall this our lofty scene be acted over,
In states unborn and accents yet unknown!
Brutus: How many times shall Caesar bleed in sport
[...]
No worthier than the dust (3, 1, 112-117).

Con la scelta della tragedia romana, Shakespeare era consapevole di includersi nel dibattito europeo più canonico di filosofia politica, oggetto di svariate versioni letterarie e teatrali. Ma la canonizzazione non riguarda solo l’inclusione nella tradizione. Nelle battute citate, il dramma, come prima il sonetto, parla della sua autocanonizzazione, prevedendone le successive performance e future rappresentazioni, in un rapporto dinamico e interattivo con le generazioni avvenire.

Nostri sono gli «states unborn and accents yet unknown» (gli stati non nati, le lingue ancora sconosciute) in cui la canonizzazione di Giulio Cesare subisce alterne vicende come evento cruciale e significativo della storia europea e la canonizzazione della versione teatrale di Shakespeare si rinnova ad ogni “performance”. Il dramma di Shakespeare non solo anticipa, ma mette in scena la sua

canonizzazione: il canone prende forma davanti ai nostri occhi e orecchi – è da questi che dipende la sua continuità¹⁰.

Consideriamo, per finire, anche la coincidenza – sorprendente e alquanto perturbante – che *Julius Caesar* è il testo intorno al quale si consuma la polemica sulla ricezione europea di Shakespeare: tra Voltaire (che non sopportava la commistione tra uomini di Stato e popolani nella prima scena) e Lessing. Inoltre, nei canoni particolari dei vari Stati nazionali questo dramma ha goduto di un successo ininterrotto: è stato il primo dramma shakespeariano di cui compare un esplicito riferimento in Italia (nella prefazione al *Cesare* di Antonio Conti nel 1726); il primo a essere tradotto in Germania (da Caspar Von Borck nel 1741). Dalla polemica sulla traduzione di questo dramma tra il critico Gottsched e Schlegel, Shakespeare emergerà vittorioso campione, prima tedesco e poi europeo, contro le autorità delle regole neoclassiche. Ma, come vedremo nel punto successivo, saranno i drammi storici, più di quelli romani come *Julius Caesar*, a essere pervasivamente e metamorficamente appropriati nei diversi canoni letterari europei.

2

Disseminazioni

È di questi giorni la notizia del progetto di Roberto Antonelli, preside della Facoltà di Scienze umanistiche dell'Università "Sapienza" di Roma di costituire un gruppo di studio per l'istituzione di un canone europeo. Tuttavia già dagli anni Novanta, dopo la caduta del muro di Berlino, si sono susseguiti in Europa (Anversa, Bankya, Sofia, Murcia, Basilea, Utrecht, Cracovia, e nel prossimo novembre in Romania) convegni che hanno considerato la rilevanza del contributo di Shakespeare a dare forma a una *European self-identity*, a una struttura del sentire europea, rivendicando in qualche modo l'iscrizione e l'appartenenza del drammaturgo non solo al canone letterario e teatrale inglese, ma a quello di molti altri canoni nazionali e a quello europeo *tout court*¹¹.

C'è qui lo spazio per presentare solo una delle questioni emerse in questa "nuova area" di studi. È stata cruciale, come dicevamo, per i canoni o il canone europeo l'interpretazione e la canonizzazione delle *histories* inglesi di Shakespeare. Questi dieci drammi, con la loro rappresentazione della storia e del patriottismo inglese, vennero naturalmente subito inglobati dal canone nazionale inglese, prima che dalle altre nazioni europee, ma in seguito si emanciparono anch'essi da una specificità

locale inglese. Furono accolti e interpretati nei canoni di altre letterature nazionali, come la tedesca e la polacca. Nel corso del tempo le *histories* sono state considerate non solo come drammi individuali, ma anche nella loro configurazione di ciclo storico (le due tetralogie sono state messe in scena come unica sequenza per la prima volta in Germania). Esse, di volta in volta, sono state interpretate – sia dentro che fuori del Regno Unito – come teatro dei re, come racconto di individui, storie di una nazione, come la storia dello Stato, riflessioni su forme di governo e sulla natura del potere o come meditazioni sul significato della storia. Come spesso accade con Shakespeare, le contraddizioni non hanno avuto come esito aporie, ma hanno generato nuove dinamiche: il periodo storico delle *histories* ha acquisito una profondità moderna, multivalente e poliprospectica. La concezione della storia di Shakespeare non è né provvidenziale, né esemplare: è una forma – già machiavellica – di compromesso, un modo di cercare di venire a patti con il cambiamento inesorabile, uno strumento, cioè, per negoziare le trasformazioni imprevedibili che chiamiamo Storia.

Un contributo importante per l'osservazione e l'interpretazione della disseminazione geografica e tematica delle *histories* shakespeariane è la raccolta di Ton Hoenselaars¹². In questo testo la straordinaria eredità culturale europea delle *histories* dentro e fuori della Gran Bretagna è analizzata da molte prospettive ed è un primo, importante e incoraggiante passo per cartografare un'area piuttosto trascurata.

In conclusione, nelle due tetralogie – epopea drammatica della guerra delle due Rose vinta da Enrico VII Tudor contro Riccardo III nella battaglia di Bosworth – Shakespeare ha messo in scena il passaggio dal feudalesimo medioevale alla formazione dello Stato dinastico moderno, dello Stato nazionale: un passaggio vissuto – sebbene con tempi e velocità diversi – da tutti gli Stati europei, che si appropriarono man mano del dramma storico shakespeariano come loro specifica epopea nazionale, contribuendo in questo modo alla configurazione dell'Europa delle nazioni. Aleida Assmann, in *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, colloca lucidamente le *histories* nel percorso della memoria europea:

Shakespeare provvede alla traduzione artistica della materia di queste opere trasformando memoria ed etica feudali in memoria ed etica nazionali. In virtù di questa concezione della storia, il singolo pensa se stesso come parte di un'identità collettiva: il processo di immedesimazione avviene nell'ambito della comunità storicamente determinata, che si sostituisce alla sacralità della stirpe e alla legittimazione ereditaria, così come l'amor patrio si sostituisce alla sacralità del nome: l'orgoglio del sentimento familiare è diventato sentimento nazionale. [...]

Come premessa alla definizione di un'identità collettiva la memoria storica non può tradursi immediatamente in azione politica e finisce piuttosto per sostituirla: è, in un certo senso, la serratura che tiene sotto chiave il passato perché non c'è più bisogno di ripetere la storia in un circolo vizioso della quale è simbolo l'angelo vendicatore della Regina Margherita¹³.

Un circolo vizioso, quasi una coazione a ripetere, di cui – aggiungo io – è simbolo invece la dimensione tragica, in particolare quella di *Hamlet*, il cui tempo, al contrario che nelle *histories*, coincide con la ritorsione.

3

Shakespeare e il Libro

Sebbene Shakespeare, come si sa, al contrario di Ben Jonson, non si curò della pubblicazione dei suoi testi teatrali, non è giusto considerare i drammi presentati sulla scena superiori a quelli che appaiono sulla pagina stampata. Davis Scott Kastan afferma, a questo proposito:

Although Shakespeare did indeed write his plays to be performed, they quickly escaped his control, surfacing as books to be read and allowing Shakespeare to “live” no less vitally in print than he does in the theatre. If the 1623 folio is a memorial tribute, “an office to the dead”, as John Heminge and Henry Condell say in their dedicatory epistle (sig. A2v), it is one in which the departed is brought back to life by the very act of publication. «Thou art aliue still», says Jonson in his commendatory poem in the folio, «While thy Booke doth lieu». In print, Shakespeare is not merely remembered but revived¹⁴.

La storia dell'istituzione del canone shakespeariano e delle sue vicissitudini è parallela alla storia dell'editing delle opere e cioè al processo di trasmissione e dei suoi media: la pagina stampata occupa un luogo intermedio tra la provvisorietà delle performance e la volatilità del testo digitalizzato. La *performativity*, la riattualizzazione del testo shakespeariano (che, secondo Pfister – come abbiamo visto – coincidono con la canonizzazione intesa come processo) non sono affidate solo alla messa in scena dei drammi, ma anche alle loro edizioni e riedizioni come testi scritti.

In Italia, ad eccezione di alcune punte di eccellenza, la critica shakespeariana si è poco occupata e preoccupata della critica testuale e dei problemi della filologia shakespeariana (il divorzio tra critica letteraria e testuale è stato una condizione degli studi shakespeariani non solo in Italia, tuttavia). Sembra questa un'occasione pertinente per tracciare a grandissi-

me linee un veloce excursus della storia della formazione del testo di Shakespeare. A questo riguardo particolarmente benvenuta e opportuna è stata la pubblicazione di Giovanna Mochi: *Il viaggio del testo. Shakespeare tra filologia vecchia e nuova*¹⁵. La studiosa – con cui le pagine seguenti sono pesantemente indebitate – ripercorre le alterne vicende del processo di istituzione del canone shakespeariano, fissando utilmente le tappe decisive di un processo che nel corso del tempo rispecchia e, in certi casi, quasi determina le tendenze e le mode, o meglio gli atteggiamenti controversi nei confronti del canone. Se, da un lato, la vecchia filologia o New Bibliography postula un canone unico, fisso, autoritario, inamovibile, imperante nell'Ottocento e nella prima parte del Novecento, dal lato opposto la nuova filologia apre il canone al movimento e alla pluralità¹⁶.

Richard Proudfoot, il *senior general editor* della terza serie dell'Arden Shakespeare scrive ironicamente a proposito dell'instabilità del canone: «“Who wrote Shakespeare?”. “What did Shakespeare write?”. [...] Queste sono domande che sono formulate molto raramente nei dipartimenti di inglese. Sono trattate con lo stesso nervosismo isterico che le facoltà scientifiche dimostrano verso la questione degli UFO, “unidentified flying objects”»¹⁷.

Non possediamo copie autografe dei testi shakespeariani, fatta eccezione per sette firme su vari documenti e forse i 146 versi del manoscritto di *Sir Thomas More*. Un “canone shakespeariano” si istituì *di fatto* con la pubblicazione del primo in folio nel 1623 (sette anni dopo la morte di Shakespeare) ad opera di John Heminges e Henry Condell, che avevano le credenziali migliori per stabilire il canone dei drammi di Shakespeare, avendo lavorato come attori sia per la Chamberlain che per la King's Company (Heminges dal 1594 e Condell dal 1598). Heminges era inoltre il *business manager* della compagnia e quindi al corrente dei pagamenti alle persone e ai testi.

L'in folio si presenta come un'edizione che ha intenzione di correggere gli abusi e le scorrettezze del lavoro di stampa coevo – cioè le famose pubblicazioni dei *Good* e *Bad Quartos* – e ristabilire il testo shakespeariano «as he intended it», fondandosi su «true original copies». Sono queste *original copies* che hanno consegnato al futuro l'illusione dell'esistenza di un autentico e *authoritative* architetto voluto e autorizzato dal suo autore («as he [Shakespeare] intended it»), quello che Stephen Greenblatt ha definito «the dream of the master text»¹⁸.

In ogni caso l'in folio è un testo che presenta tali imperfezioni (errori nell'ortografia, nella divisione degli atti e delle scene, nel nome dei personaggi, nell'esclusione di *Pericles*) che gli anni successivi al 1623 ne vi-

dero quattro revisioni. In tutto il Settecento ci fu un proliferare di edizioni – più di 65 – unite da un progetto comune che non fu tanto, e non ancora, il progetto di ristabilire l'originale, autentico testo shakespeariano, quanto quello di migliorarlo e correggerlo rispetto alle edizioni precedenti per fare di *quel* testo il capolavoro che funzionasse da riferimento e modello canonico per la letteratura inglese. Comincia il conflitto tra lo *stage* e la *page*: se l'in folio "fa testo", allora è il teatro a essere colpevole delle imperfezioni del testo shakespeariano. Come osserva Gary Taylor, i drammi di Shakespeare che erano stati per tutto il Seicento "azioni", "eventi" in un continuum spazio-temporale sempre in evoluzione, divengono nel Settecento "cose" senza o fuori del tempo, ossia primariamente "libri".

Una tappa in questa costruzione del canone "testuale" settecentesco di Shakespeare – ci racconta Giovanna Mochi – si inaugura con l'edizione in sei volumi di Nicholas Rowe (1709), dove i drammi vengono divisi in atti e scene, vengono definite le entrate e le uscite dei personaggi. Rowe segue insomma le regole del teatro della Restaurazione, cosicché il suo Shakespeare rimane in qualche modo ancora legato alla scena.

È, invece, uno Shakespeare poeta, non più drammaturgo, quello che emerge dall'edizione del più grande poeta della Restaurazione, Alexander Pope (in sei volumi, 1723-25), che contribuisce in modo determinante all'erezione del monumento al grande poeta nazionale della lingua inglese che, in quanto tale, doveva essere salvato dalla degenerazione a cui era stata ridotta la sua poesia da messe in scena teatrali che con irresponsabilità avevano tagliato e modificato il testo.

Nel 1790, invece, l'edizione di Malone inaugura una seconda fase, quella di un'archeologia del testo shakespeariano. L'operazione editoriale di Malone è, infatti, tutta volta al restauro della parola originale di Shakespeare, ossia di quelle *authentick copies* che egli identifica con le più antiche, affermando un principio che sarebbe rimasto fondamentale per la filologia shakespeariana.

Si afferma, in termini più generali, una linea "conservativa" che tende a identificare la "verità" del testo con la sua "antichità" e a restituire Shakespeare al passato diffidando di tutto quel percorso intermedio, legato al processo di trasmissione, che aveva affrontato il problema del testo shakespeariano anche secondo criteri interpretativi e critici che [...] avevano costituito, comunque, una tradizione di lettura, di pensiero e di riflessione testuale volta a recuperare e a *comprendere* la parola di Shakespeare in un senso più ampio, più storicamente e socialmente marcato, e certamente più impuro di quanto non consenta l'accezione strettamente filologica del termine¹⁹.

Ha inizio quel divorzio tra critica letteraria e critica testuale che si sarebbe ricomposto solo a partire dagli anni Ottanta del Novecento con la nuova *philology*. Fatta eccezione per i romantici – che, insofferenti della strumentazione neoclassica di apparati e note, nonché delle riscritture e degli adattamenti, cercarono la parola originaria del poeta attraverso un contatto diretto ed emotivo, individuale e lirico e privilegiarono «uno Shakespeare da leggere e da esperire privatamente attraverso un rapporto empatico di comunicazione con lo *spirito* piuttosto che con la *lettera*, con i personaggi più che con le loro singole parole»²⁰ –, fatta eccezione per i romantici, dicevo, per circa due secoli, nell'Ottocento e fino agli anni Sessanta del Novecento, il testo shakespeariano fu prima monopolizzato (una volta e per tutte) dall'accademia (la Globe o Old Cambridge Edition) e poi dal movimento della New Bibliography.

A. W. Pollard, R. B. McKerrow e W. W. Greg sono i fondatori della New Bibliography. A partire dai primi anni del Novecento e per tutta la prima metà del secolo, questi tre studiosi e altri più giovani (John Dover Wilson, editor della New Cambridge Shakespeare e Peter Alexander) danno contributi fondamentali al progetto di costruire una scienza e una teoria dell'editing basate sull'acquisizione di dati e conoscenze e sulla formulazione di un sistema di regole per arrivare al testo, a *quel* testo, che il più possibile si avvicini all'originale manoscritto perduto, sottostante alle prime edizioni a stampa. La ricerca di questo luogo "autentico" e originale ha comportato l'individuazione e classificazione – sarebbe più corretto dire l'invenzione o la supposizione – di una serie di documenti – i *foul papers*, le *fair copies*, i *prompt-books*, le *revised copies*, le *memorial reconstructions* – che, nati come ipotesi, sono stati ordinati in una narrazione plausibile e persuasiva di un "mondo possibile", dotato dei suoi buoni e cattivi (*Good e Bad Quartos*) e controllato da un autore unico e compatto.

La narrazione della New Bibliography è stata decostruita e sostituita dalla *fiction* della New Philology (nata negli anni Ottanta). Questa parla ora non più di un testo, bensì di testi, meglio di *versioni* di testi, multipli e fortemente instabili, aperti a interventi e alterazioni continui da parte di una pluralità di agenti (scribi, attori, agenti teatrali, stampatori e naturalmente l'autore, con le sue misteriose e irrecuperabili intenzioni). È il momento della "desacralizzazione" e della vanità della ricerca di un manoscritto perduto, che, se pure potesse essere prodigiosamente identificato, non garantirebbe quell'autenticità unitaria e definitiva della voce dell'autore. Conclude Giovanni Mochi:

È se pure la consapevolezza di questa mobilità e precarietà può e deve arricchire, sfumare e problematizzare le nostre prospettive di lettori, di critici, di interpreti e di insegnanti, c'è un momento in cui tutto questo gioioso e libero proliferare di voci multiple e incrociate (il testo insomma che riflette il modo in cui è nato e si è più e più volte trasformato in quello straordinario evento che è il teatro elisabettiano) deve fermarsi di fronte alla durezza inevitabile di scelte e decisioni, e deve ahimè immobilizzarsi in *una* forma, *un* linguaggio, *un* testo: è il momento dell' "editing", che consegnerà ancora una volta al più fortunato lettore, felicemente irresponsabile, l'illusione della parola shakespeariana²¹.

Il viaggio del testo shakespeariano ripercorso fin qui da Giovanna Mochi continua e approda ai nostri giorni sugli schermi del computer. Se il libro a stampa non era il mezzo di trasmissione che Shakespeare intendeva usare, di nuovo il bardo è catapultato in un medium diverso da quello che aveva scelto, è il *brave new world* dei testi elettronici. Tuttavia, si tratta di un mondo in cui ora abitiamo e anche quello in cui Shakespeare vive – come dicevamo all'inizio – su hard disk, CD-Rom, Internet, digital tape. Le sue parole ci si presentano non con i caratteri tipografici sulla carta, ma in transitorie rappresentazioni di stringhe codificate di dati tradotti in forma di lettere dai processori dei nostri computer. L'ambiente delle nostre letture si sposta sempre di più dal libro allo schermo.

The familiar dichotomy of the play on the page and the play on the stage gives way to another: the play on the printed page and the play on the computer screen. On the page, the play is stabilized, by print and editorial comment: a commitment to the author's final intention. [...] The codex is always about choices and boundaries. [...] On the screen, the play is always potentially multiple and unstable²².

Ma il mezzo è anche, in termini McLuhaniani, il/un messaggio. Il medium, l'ipertesto, non solo espandono la capacità della tradizionale edizione a stampa, comprendendo un gran numero di versioni testuali e consentendo a queste di essere collegate a una fitta rete di informazioni contestuali; l'ipertesto dà forma anche a una concezione del dramma completamente diversa, forse più fedele alla sua natura, perché l'ipertesto con la sua struttura riconosce e rappresenta, più dell'edizione stampata, che il dramma è meno stabile e coerente. Come e più della New Philology, l'ipertesto ci allontana dalla certezza della presenza dell'autore e delle sue intenzioni, evocandone, purtuttavia, paradossalmente l'illusione e la spettralità. E per finire queste brevi annotazioni sul canone shakespeariano, concludo con Kasten:

In the shift from codex to computer we will not lose Shakespeare, but neither we will find him in some more authentic way. As I have been arguing. [...] He has never really been in *any* of those textual spaces where we pretend he resides. Nonetheless, we endow each of them with his name, discovering in the various forms of their materiality imagined signs of his presence. We are a bit like Hamlet, looking at a ghost that according to everything he has been taught cannot be his father's spirit. It stands before him in "questionable shape", yet nonetheless the Prince decides to recognize in the apparition an authenticity his Wittenberg education, anyhow, should tell him is impossible: «I'll call thee Hamlet, / King, father, Royal Dane» (I, 4, 44-5).

Looking at the various questionable shapes in which the plays appear to us, we too are motivated (and like Hamlet, more by desire than by knowledge) to find beside the "solid" or "sallied" texts, displayed in whatever media in which we encounter them, a ghostly presence that we call Shakespeare²³.

Note

1. G. Taylor, *Afterword. The Incredible Shrinking Bard*, in C. Desmet, R. Sawyer (eds.), *Shakespeare and Appropriation*, Routledge, London & New York 1999.

2. La presenza sul web è un ulteriore fenomeno che collabora alla sopravvivenza e alla continua ricanonizzazione del bardo. È opportuno registrare in questa sede la notizia apparsa sulla prima pagina dei quotidiani nazionali in Italia il 25 maggio 2007 sul' improbabile ritrovamento del 38° dramma di Shakespeare (*Cardenio*), che rafforzerebbe il primato canonico di Shakespeare, perché proverebbe la sua conoscenza del *Don Quijote* di Cervantes: due autori in competizione per il primo posto nel canone globale.

3. Cfr. M. Pfister, *In States Unborn and Accents Yet Unknown: Shakespeare e il canone europeo*, in A. Piazza (a cura di), *Shakespeare e l'Europa*, CUEN, Napoli 2004; J. Joughin, *Shakespeare's Genius: "Hamlet", Adaptation and the Work of Following*, in J. J. Joughin, S. Malpas (eds.), *The New Aestheticism*, Manchester University Press, Manchester and New York 2003.

4. A. Assmann, *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, il Mulino, Bologna 1999, p. 215. Cfr. anche M. Ascari, *I linguaggi della tradizione: canone e anticanone nella cultura inglese*, Alinea, Firenze 2005.

5. Pfister, *In States Unborn and Accents Yet Unknown*, cit., p. 77.

6. Cfr. V. Fortunati, *Il dibattito sul canone shakespeariano nella recente critica europea*, in Piazza, *Shakespeare e l'Europa*, cit.

7. «Oh se questa troppo, troppo solida carne
Potesse disfarsi, squagliarsi e sciogliersi in rugiada.

Oh se l'Eterno non avesse scritto

La propria legge contro il suicidio»

(W. Shakespeare, *La tempesta*, trad. di A. Lombardo, Feltrinelli, Milano 2000).

8. A questo proposito non posso tacere un aneddoto. Per combinazione, mentre ero impegnata nella scrittura di questo breve articolo ho partecipato a un convegno presso l'università di Pisa (*La traduzione di Shakespeare in Europa: editoria, teatro, cinema*), in cui il professor Angel Luis Pujante dell'università di Murcia presentava la traduzione della fine del Settecento di Moratín. Per dimostrare il sospetto e le resistenze al riconoscimento del valore di Shakespeare, condizionato a quel tempo dai veti del neoclassicismo francese, portava come esempio un terribile e divertente lapsus – per non dire strafalcione – di Moratín che traduce *canon* con *cannon* ("cannone"), commentando anche con aria supponente: «Immaginare Dio

– the Everlasting – sparare un cannone d’artiglieria è indubbiamente una cosa singolare. Inoltre, è da notare che ai tempi di Amleto non vi erano né cannone, né polvere da sparo».

9. Pfister, *In States Unborn and Accents Yet Unknown*, cit., p. 74.

10. Ivi, pp. 74-5.

11. È prossima la fondazione di un’associazione internazionale di studiosi di ShInE (Shakespeare in Europa).

12. T. Hoenselaars (ed.), *Shakespeare’s History Plays: Performance, Translation and Adaptation in Britain and Abroad*, Cambridge University Press, Cambridge 2004.

13. Assmann, *Ricordare*, cit., p. 86.

14. D. Scott Kastan, *Shakespeare and the Book*, Cambridge University Press, Cambridge 2001, p. 9.

15. G. Mochi, *Il viaggio del testo. Shakespeare tra filologia vecchia e nuova*, Bulzoni, Roma 2003.

16. Si possono tracciare quattro fasi nella storia dello Shakespeare testuale. Da una prima fase che tendeva a correggere l’in folio come lezione scorretta della parola di Shakespeare, la seconda vede un ritorno all’in folio sentito come autorità dell’originale. Una terza vede la critica da parte della nuova filologia della nozione di autore e, infine, nella quarta, la competizione tra testo scritto e testo digitale se, da una parte, riconferma e rafforza l’assenza dell’autore e delle sue intenzioni, ne rievoca e diffonde, dall’altra, la spettralità.

17. R. Proudfoot, *Shakespeare: Text, Stage and Canon*, The Arden Shakespeare, London 2001, p. 61 (trad. mia).

18. Il senso del termine *originall* – spiega Margreta de Grazia – è ancora associato, nel XVI e XVII secolo, alla produzione teatrale (con il che si intende variabile, collettiva ecc.), piuttosto che alla creazione autoriale di un testo.

19. Mochi, *Il viaggio del testo*, cit., p. 31.

20. Ivi, p. 32.

21. Ivi, p. 43.

22. Scott Kastan, *Shakespeare and the Book*, cit., p. 130.

23. Ivi, p. 136.