



La
de **Haine**
Shakespeare

Élisabeth Angel-Perez
& François Lecercle (dir.)

Après les célébrations du quatrième centenaire de la naissance du Barde, il était nécessaire de scruter le revers de la médaille et de s'intéresser à toutes les formes d'insatisfaction, voire de désaveu, qui poussent à réécrire, transformer, manipuler ou massacrer le grand homme. Il ne s'agit pas de faire une histoire des réécritures, en considérant la simple transposition dans une autre aire culturelle ou la nécessaire adaptation à un contexte nouveau, mais de regarder de plus près les formes de refus qui sont inhérentes aux réutilisations de toutes sortes, en tentant de cerner ce qui, jusque dans l'hommage, se glisse de réticence, voire de rejet profond.

Les études réunies en ce volume émanent d'un colloque tenu en Sorbonne en décembre 2015. Pour prendre la mesure de ces résistances, elles balisent un large empan chronologique (du XVII^e siècle à nos jours), culturel (Angleterre, France, Belgique, Allemagne, Espagne, Italie, Canada) et générique (pièce, essai, pamphlet, film, *fanfiction*).

Entre le sauvage ivre de Voltaire et l'éternel contemporain de Jan Decorte, où situer Shakespeare ?

Élisabeth Angel-Perez & François Lecerclé (dir.)

La Haine de Shakespeare



Ouvrage publié avec le concours de
l'université Paris-Sorbonne et du PRITEPS

Les PUPS sont un service général de l'université Paris-Sorbonne

© Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2017
ISBN du TAP : 979-10-231-0848-4

Couverture : Michaël BOSQUIER
Maquette et mise en page : Emmanuel Marc DUBOIS (Issigeac)

PUPS
Maison de la Recherche
Université Paris-Sorbonne
28, rue Serpente
75006 Paris

tél. : (33) (0)1 53 10 57 60
fax : (33) (0)1 53 10 57 66

pups@paris-sorbonne.fr
<http://pups.paris-sorbonne.fr>

INTRODUCTION

Élisabeth Angel-Perez & François Lecercle

Shakespeare a le rare privilège de n'avoir jamais quitté la scène, d'avoir été très vite proposé comme un modèle du théâtre universel, parlant à toutes les époques et à toutes les cultures – bref d'être, pour le dire avec Jan Kott, « notre contemporain ». Mais l'admiration n'est pas sans partage. Avec des « traits sublimes », *Hamlet* est, pour Voltaire, sorti de « l'imagination d'un sauvage ivre ». Entre le sauvage ivre et l'éternel contemporain, où situer Shakespeare ?

Après les célébrations du quatrième centenaire de la naissance du Barde, l'idée est venue de scruter le revers de la médaille et de s'intéresser à toutes les formes d'insatisfaction, voire de désaveu, qui poussent à réécrire, transformer, manipuler, massacrer le grand homme. Il ne s'agissait pas de faire une histoire des réécritures, en considérant la simple transposition dans une autre aire culturelle ou la nécessaire adaptation à un contexte nouveau, mais de regarder de plus près les formes de refus qui sont inhérentes aux réutilisations de toutes sortes, en tentant de cerner ce qui, jusque dans l'hommage, se glisse de réticence, de résistance, voire de rejet profond.

Au départ, l'idée même d'une « haine de Shakespeare » était une gageure – une façon de prendre à contre-pied les célébrations académiques. À l'arrivée, c'est devenu une évidence. Il ne faut pas gratter beaucoup pour mettre au jour, dans quatre siècles de témoignages, tous les ingrédients de la haine. Voltaire est à cet égard un paradigme. Il y a, dans la haine qu'il exprime à l'endroit de Shakespeare, la passion extrême qu'on met à défendre une opinion minoritaire. Il y a du renversement en son contraire : ce que les autres – et parfois soi-même – ont adoré, on finit par le brûler. Il y a surtout une blessure narcissique : je hais celui qui m'empêche de vivre, qui m'étouffe, parce que son ombre portée dénonce le naufrage de ce que je croyais être l'avenir de la civilisation, me renvoyant peut-être à la certitude refoulée de ma médiocrité.

Cette haine vise diverses cibles. Un anti-modèle absolu, l'incarnation de ce qu'il ne faut pas faire – et dans ce cas, la haine vise aussi bien les thuriféraires que le modèle indigne. Un modèle étouffant : un de ces géants qu'il faut abattre quand on ne se sent pas capable de se hisser sur ses épaules pour atteindre le ciel. Une insulte à des préjugés d'autant plus enracinés en nous qu'on ne veut pas les reconnaître : comment ce petit acteur – nécessairement inculte – peut-il prétendre avoir écrit l'œuvre que quatre siècles plus tard les dramaturges continuent de réécrire, que les metteurs de scène montent plus

qu'aucune autre, et à laquelle les spectateurs n'en finissent pas de s'intéresser? Comment cette face de rat qui s'affiche au frontispice du Folio pourrait-elle se hisser à de telles hauteurs? C'est pour lui qu'il est urgent de réinventer le délit de faciès.

6 Ce volume propose donc plusieurs pistes. La première consiste à suivre les aléas de l'œuvre aux mains d'éditeurs et de commentateurs qui cherchent à la débarrasser de scories intolérables et réaménagent le texte, bien avant la *bowdlerization* du début du XIX^e siècle qui en livre une version expurgée que les femmes et les enfants ont le droit de lire. Cela a commencé très tôt, dans les marges des éditions. Profitant de la découverte récente du folio de la bibliothèque de Saint-Omer, Line Cottegnies analyse les traces d'un rapport ambivalent à l'œuvre de Shakespeare, que des pédagogues jésuites filtrent, voire censurent pour leurs élèves. Plus tard, des pans entiers de l'œuvre seront rejetés comme indignes : on en veut pour preuve la réaction de T.S. Eliot aux « horreurs » de *Titus Andronicus*. À partir du XIX^e siècle, les querelles sur la paternité cherchent à arracher la totalité de l'œuvre à un acteur indigne d'un tel monument. Ces polémiques, dont débattent contradictoirement François Laroque et Daniel Bougnoux, dans les deux interventions en guise de travaux pratiques qui ferment ce volume, ont été récemment réactivées par l'hypothèse Florio, défendue par l'Italo-Canadien Lamberto Tassinari. Il s'agit là d'un ultime rebondissement qui s'inscrit notamment dans le sillage de l'ouvrage de Delia Bacon. S'affrontent, dans cette section « débat » du volume, les thèses stratfordiennes et anti-stratfordiennes dans un espace que l'on a souhaité ouvert, mais engagé dans la nécessité de comprendre les raisons, outre l'attrait du sensationnel, de prendre ses distances avec l'homme de Stratford, voire de le dépouiller tout à fait.

La deuxième piste que suit le volume s'intéresse aux manifestations explicites de désaveu et de haine. L'hostilité la plus déclarée s'exprime dans des pamphlets, des essais critiques ou des commentaires. Si le « *Bard-bashing* » a commencé chez les contemporains de Shakespeare (Greene, par exemple) et a su, plus tard, enflammer les plumes de John Dryden ou de Thomas Rymer, la grande époque du phénomène est le XVIII^e siècle – la réputation de Shakespeare déborde alors le cadre des frontières nationales –, et le début du XIX^e. Yves Hersant analyse la crise anti-shakespearienne de Voltaire, en 1776 : le gardien de l'ordre esthétique français qui, dans les années 1730, avait proposé de réformer la scène française en s'inspirant des Anglais, voit dans le succès de Shakespeare le signe d'une décomposition du goût, voire d'un déclin de la civilisation. Michèle Willems étudie la confrontation entre le modèle classique et le drame shakespearien dans un cadre chronologique plus large pour suivre la

construction de l'image ambivalente du dramaturge en France et en Angleterre. Laurence Marie retrace, quant à elle, les intermittences de la haine, en se focalisant sur quatre jalons essentiels de la réception française (la *Dix-huitième lettre sur la tragédie* de Voltaire, 1734, *Le Théâtre anglois* de La Place, 1745, le *Parallèle entre Shakespeare et Corneille*, 1760, et *Shakespeare traduit de l'anglois* de Le Tourneur, 1776), pour montrer comment la polémique autour de Shakespeare permet de tester une nouvelle conception du théâtre libérée de l'imitation et laissant davantage de place à l'expression. Enfin, Dominique Goy-Blanquet se penche sur la suite de cette histoire, de Voltaire à Hugo en passant par Chateaubriand : elle analyse le mélange d'attrance et d'aversion que les premières vagues d'écrivains romantiques expriment pour le « grand génie inculte », ses facultés d'invention, ses personnages plus grands que nature et son mépris des règles, ou encore pour ses fautes de goût. Elle montre la diversité des trajets, les uns allant de l'admiration à l'horreur, d'autres faisant le chemin inverse, pour prendre le parti d'un Shakespeare libérateur de l'art dramatique ou pour prendre rang parmi les défenseurs du patrimoine national.

C'est sur la réception allemande de Shakespeare que se concentre Romain Jobez. Deux stratégies contraires se dégagent : les uns promeuvent Shakespeare comme une arme anti-française, tandis que les francophiles, à la suite de Gottsched, le prennent pour cible. Romain Jobez montre que la valorisation de Shakespeare participe de la haine de soi : le dramaturge anglais permet de refouler les modèles dramatiques autochtones, il devient même le symptôme d'une incapacité à penser le théâtre comme spectacle vivant, voire d'une franche hostilité à l'égard de la scène, puisque la réception se cantonne délibérément au plan strictement littéraire.

Autre domaine donnant prise aux pulsions agressives, les réécritures, traductions et adaptations, quand elles opèrent des modifications qui ne servent pas seulement à mettre l'œuvre au goût du jour (avec William Davenant, Nahum Tate et leurs émules) ou à la rapprocher d'une culture et d'un public différents, mais qui impliquent une violence assumée. Il n'y a guère, en vérité, de réécriture qui ne soit ambivalente, puisque la réécriture implique l'inadaptation ou l'insuffisance du modèle. Dans les réécritures contemporaines (et elles sont nombreuses ! rappelons pour mémoire celles de Brecht, Stoppard, Bond, Barker, Heiner Müller, Deutsch, Botho Strauss, etc.), cette ambivalence prend une forme volontiers agressive. François Jardon-Gomez analyse la posture d'amour/haine adoptée par le dramaturge québécois Normand Chaurette dans une pièce née d'une traduction abandonnée de *Richard III*, *Les Reines*, où il campe un univers shakespearien qui est à la fois reconnaissable et insolite, moins pour régler son compte à un modèle encombrant que pour explorer ses coulisses. La pièce,

dont l'intrigue se situe à Londres en 1483, année d'accession au trône de Richard III d'Angleterre, montre ce qui se passe derrière le décor du *Richard III* de Shakespeare : elle réduit à l'extrême la fable et ses protagonistes et gomme les scènes clefs pour en inventer d'autres. Ce faisant, Chaurette déconstruit la tragédie shakespearienne pour développer une réflexion personnelle sur le théâtre qui se situe à la fois dans le prolongement de Shakespeare et bien au-delà de lui.

8 Les réécritures shakespeariennes de Giovanni Testori et d'Eduardo De Filippo, étudiées par Piermario Vescovo, sont quant à elles plus ludiques : le théâtre italien de la fin du xx^e siècle entretient avec Shakespeare un rapport fait de haine et d'amour qui va jusqu'au pastiche, Shakespeare offrant le moyen de renouveler une tradition dialectale et plurilingue qui avait marqué de son empreinte l'histoire du théâtre italien. Le metteur en scène et dramaturge belge néerlandophone Jan Decorte est, lui, bien plus agressif. Il a largement développé son œuvre autour d'une réécriture systématique de Shakespeare dont Klaas Tindemans analyse les enjeux. Il procède à une réduction radicale du texte – *King Lear*, *Hamlet*, *Macbeth*, etc. – qu'il réduit à une solitude à deux ou un ménage à trois, en introduisant des ruptures brutales dans l'action, des changements de rôle inattendus, un langage entre l'enfantin et le ridicule, le tout tournant au triomphe de la pulsion de mort, un peu comme chez Carmelo Bene, l'inspiration parodique en moins.

Avec la *fanfic* (*fan fiction*), on pénètre dans un tout autre univers, auquel Sarah Hatchuel et Nathalie Vienne-Guerrin nous introduisent, à propos de la réécriture d'*Othello* que proposent un court métrage de Pasolini, *Che Cosa Sono Le Nuvole?* (1967), et une vidéo de 2010, *Sassy Gay Friend: Othello*. Tous deux évitent le scandale du meurtre d'une femme blanche par un homme noir, la vidéo permettant en outre aux spectateurs de prendre activement leur part de responsabilité. Il ne s'agit pas simplement de rectifier Shakespeare en proposant une fin alternative mieux adaptée à nos normes idéologiques, mais de se demander si les représentations d'*Othello* qui respectent la fin de Shakespeare peuvent échapper au racisme et au sexisme. Cela n'équivaut pas à condamner une pièce qui serait forcément coupable de véhiculer des préjugés mortifères, car le geste est fondamentalement ambigu : on rectifie, mais pour renvoyer à l'original, la *fanfic* ne fonctionnant vraiment que pour des amateurs et prenant une distance qui tient autant de l'humour que du rejet.

Les réécritures se sont volontiers focalisées sur les personnages. C'est moins des pièces que les adaptateurs et imitateurs s'emparaient, que de la galerie de portraits léguée par le Barde. Véronique Lochert montre comment, dès le xvii^e siècle, les héroïnes féminines ont suscité le débat, d'autant plus que le passage, en Angleterre, des *boy actors*

aux actrices appelait actualisation et controverse, puisque l'œuvre offrait deux visions passablement contradictoires : à quelques exceptions près (Lady Macbeth) les tragédies insistent sur l'impuissance et la fragilité de femmes qui sont souvent montrées comme des victimes, tandis que les comédies de la maturité mettent en valeur leur habileté à manipuler et leur aptitude à conquérir le pouvoir et à l'incarner. C'est à l'une de ces héroïnes, Ophélie, que s'intéresse Anne-Françoise Benhamou pour montrer comment les metteurs en scène du xx^e siècle – Chéreau et Ostermeier, notamment – ont récusé la vision romantique de la folie érotomane et de la « fragilité fleurie » pour faire du personnage non plus une victime passive, étrangère aux principaux enjeux de la pièce, mais une protagoniste active qui renvoie le héros à son « immaturité tragique ». Dans un tel cas, la contestation du canon shakespearien (ou plutôt de sa version romantique et victorienne), s'impose quand la mutation du statut des femmes en Occident rend inévitable la renégociation du répertoire.

Le personnage devient plus radicalement encore la cible de la haine lorsqu'il est marionnettisé, comme c'est le cas, à première vue du moins, dans les pièces « shakespeariennes » d'Alfred Jarry et de Ramón del Valle-Inclán qu'analyse Hélène Beauchamp. Dans ces adaptations masquées, la dégradation parodique que suppose la marionnette vide le héros de sa substance jusqu'à en faire un simple fantoche. Mais le geste est ambigu, car déshumaniser ces personnages et en révéler la face mécanique, instinctive et barbare permet de donner à la fameuse « barbarie » shakespearienne une énergie nouvelle qui permet au personnage-marionnette d'entrer dans ce que Valle-Inclán appelle la « comédie barbare » de l'humanité du xx^e siècle.

La confrontation à Shakespeare prend parfois une forme très indirecte. C'est déjà le cas dans *Ubu Roi*, où l'ombre de *Macbeth* est aussi discrète qu'évidente une fois qu'on l'a décelée. Il en va de même de l'ombre d'*Hamlet* sur *Roberto Zucco*, analysée par Sandrine Montin. Bernard-Marie Koltès sature sa pièce de références discrètes à la tragédie shakespearienne, sans jamais afficher cette parenté. Ce « meurtre symbolique » de Shakespeare opéré par Koltès n'est pas une simple posture d'auteur qui veut s'affranchir de la tutelle d'un « père » littéraire et jouer la rupture avec la tradition dramatique. Si Koltès efface le texte source pour laisser toute la place à un fait divers, c'est qu'il s'est reconnu dans le personnage d'Hamlet, dans la figure d'un fils qui ne partage pas les valeurs du père, et qu'il est travaillé par la question (qui est l'une des questions d'*Hamlet*) de l'impossibilité de rompre avec un héritage qui finit dans le sang. Effacer le texte source, c'est tuer symboliquement le père – biologique ou littéraire – et lui substituer le nom d'un meurtrier notoire, c'est reconnaître que cet héritage-là nourrit la fascination. Bref, inscrire Roberto Zucco dans l'ombre inavouée d'Hamlet, c'est manifester fascination et répulsion pour un héritage problématique.

La personne de Shakespeare n'est pas épargnée. Elle a nourri des spéculations qui vont bien au-delà de la désattribution de l'œuvre, et a donné consistance à un Shakespeare personnage de fiction. Ces fictions ne sont pas forcément hostiles : on veut bien croire que la mièvrerie est une forme d'admiration (*Shakespeare in Love* de John Madden, 1998). Mais le Shakespeare dépressif de *Bingo* relève d'une tout autre veine. Dans cette pièce, qu'analyse Robert Henke, Edward Bond va plus loin dans sa réécriture politique de *Lear*, c'est Shakespeare lui-même qu'il met au cœur d'une fiction incisive pour dénoncer celui qui pourfend dans *King Lear* les inégalités économiques et qui prend, dans les controverses sur les *enclosures* de 1614, le parti des riches propriétaires. Et non content de pointer cette contradiction, Bond va jusqu'au bout de la pulsion agressive : il « suicide » Shakespeare.

10 D'autres fictions s'attachent à l'identité de l'auteur, comme la pièce de Mark Rylance *I am Shakespeare* (2007) ou le film de Roland Emmerich *Anonymous* (2011). Sébastien Lefait montre que ce dernier ne défend qu'en apparence la théorie oxonienne qui fait d'Edward de Vere, 17^e comte d'Oxford, le véritable auteur du corpus. Car la volonté de faire descendre un petit acteur de son piédestal est éclipsée par une réflexion sur l'importance de l'anonymat, la participation d'intervenants multiples donnant toute sa force à un théâtre fondamentalement politique capable de contrer les puissants, un théâtre qui suscite, précisément, un déchaînement de haine. La haine de Shakespeare devient celle que l'œuvre a su déchaîner.

De toutes ces études, on peut tirer quatre conclusions principales. La première est l'ambivalence fondamentale de la haine. Les positions sont, en effet, promptes à s'inverser : si Voltaire va de l'admiration réticente à la détestation absolue, Chateaubriand opère le trajet inverse et le public parisien qui hue les acteurs londoniens en 1822 leur fait un triomphe cinq ans plus tard. Mais il y a une ambiguïté plus intrinsèque. Attaquer Shakespeare, c'est montrer qu'il vous importe : l'attaque est un hommage, fût-il involontaire. La rage de Voltaire est un aveu de défaite. Qui déteste au point de désigner une cible exclusive contribue à assurer la fortune et la gloire de ce qu'il prétend honnir. La meilleure disqualification étant le silence, l'adversaire radical cède à une passion forcément ambiguë. Il n'y a de haine qu'hainamourée.

La deuxième conclusion est que la haine a des vertus. Non pas seulement parce que, comme on l'a dit, elle conforte la renommée (au XVIII^e siècle, la montée du rejet de Shakespeare coïncide avec l'amplification d'une gloire qui déborde les frontières), mais parce que la polémique suscite l'inventivité. La haine est productive : elle stimule les défenseurs en les poussant à répliquer, elle permet de prendre mieux conscience de la nouveauté et de la différence. Dans la France du XVIII^e siècle, les attaques des gardiens

de la tradition contribuent à rendre désirable un modèle exotique, à favoriser de nouvelles conceptions du théâtre libérées de la *mimèsis* et des règles et faisant davantage de place à l'expression.

La troisième conclusion est que la haine s'exerce souvent précisément sur ce que Shakespeare compte de plus solide et désigne par là ceux-là mêmes des enjeux qui font l'exceptionnalité du corpus shakespearien. La haine revêt donc une valeur critique qui guide le lecteur-spectateur dans son analyse de l'œuvre.

Dernier constat : la haine de Shakespeare n'est pas une haine du théâtre. Même ses ennemis les plus radicaux ne prennent jamais Shakespeare comme l'incarnation superlative de la nocivité intrinsèque du théâtre. On dénonce ses abus, ses crimes contre la tradition et les règles mais, à la différence de Molière en France, il ne fixe pas pour autant la hargne des théâtrophobes, alors même que la théâtrophobie s'est déchaînée plus tôt en Angleterre qu'ailleurs en Europe et que Shakespeare est contemporain de cette première vague.

Ce volume émane d'un colloque organisé en décembre 2015 à l'université Paris-Sorbonne par le PRITEPS (Projet interdisciplinaire sur le théâtre et les pratiques scéniques) avec la collaboration du projet « Haine du théâtre » du labex OBVIL et de l'équipe « Voix anglophones : littérature et esthétique » (VALE-EA 4085). Le colloque faisait également la part belle aux praticiens de la scène. Particulièrement fascinant au sein d'une communauté de metteurs en scène contemporains qui, de Jean-Michel Rabeux à Vincent Macaigne, se sont emparés de l'œuvre de Shakespeare dans une dynamique à la fois iconoclaste et révérencieuse : Thomas Jolly et son travail remarquable sur la première tétralogie. La présence au colloque du metteur en scène qui a monté avec sa compagnie rouennaise, La Piccola Familia, une remarquable intégrale de *Henry VI* (2012-2014), complétée bientôt par un *Richard III* (2015), a permis de passionnantes discussions sur Shakespeare au plateau. Cet entretien avait été enregistré, mais une avarie de la machine a fait disparaître l'unique copie. À défaut, les lecteurs pourront consulter le [site de la compagnie](#) où l'on peut commander des captations de ces représentations mémorables. En outre, [la performance de Speranza Von Glück](#), « “Hates any man the thing he would not kill?” : une Tentativ de mörtre de Shakespeare en *live* », a permis à la communauté de chercheurs de découvrir en actes une pensée synthétique, hilarante et bouleversante aussi de la haine contemporaine qu'inspire un Shakespeare qui prendrait l'académie en otage, étoufferait les autres voix et dessinerait autoritairement des carrières.

HAINÉ, AMORE, PASTICHE:
SHAKESPEARE, TESTORI, DE FILIPPO

Piermario Vescovo
Università "Ca' Foscari" – Venezia

1.

La letteratura italiana in generale, e in particolare la letteratura drammatica italiana, presenta come carattere costitutivo quello del bilinguismo o del plurilinguismo. Carattere ovvio, ma che conviene ricordare in un'occasione come la presente, soprattutto di fronte a non italiani e non studiosi di cose italiane. Lo farò con una breve citazione di un'affermazione di Gianfranco Contini: "l'italiana è l'unica grande letteratura nazionale la cui produzione dialettale faccia visceralmente, inscindibilmente corpo col restante patrimonio"¹. I termini di riferimento sono quelli del bilinguismo, se si considera la varietà dialettale dal punto di vista del rapporto lingua italiana/dialetti, di plurilinguismo se ci si riferisce alla varia, complessa, differenziata mescolanza. Parliamo ovviamente di "dialettalità riflessa" (secondo la categoria di Benedetto Croce) e non di naturale interferenza, come nella storia scritta degli antichi volgari italiani al di qua delle formalizzazioni della lingua letteraria, soprattutto quella cinquecentesca.

Ogni dialetto e ogni singola varietà dialettale pongono, evidentemente, differenti ma simili problemi nella scrittura, soprattutto in assenza o nella relatività di una codificazione, con la conseguenza – specie nella costituzione in "tradizioni" cittadine o municipali che dire si voglia, ma anche nella loro imitazione esterna da parte di "non nativi" – di un'italianizzazione grafica sulla pagina della dimensione dell'oralità di riferimento. L'impiego, direi quasi obbligatorio, del "parlato" in diversi gradi di naturalità o artificio, trova ovviamente la sua sede deputata nel teatro e nella poesia lirica, non nella "prosa" comunemente intesa, se non per la caratterizzazione del discorso diretto dei personaggi nel romanzo (salvo nei casi in cui – come mostra per esempio l'esperienza di Carlo Emilio Gadda – il livello linguistico tracima dalla parola del personaggio a quella del narratore attraverso il principio di focalizzazione, nel senso narratologico del termine).

1 Gianfranco Contini, *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1970, p. 611.

Parlerei dunque, in questa prospettiva, nell'estesissimo territorio che si disegna, di *soluzioni*, intese nel senso letterale, ovvero chimico del termine (come anche nel francese *solution*, per cui, cito dal Littré, il primo riferimento va ad “*action d'un liquide sur un solide, dont le résultat est que ce dernier prend lui-même la forme liquide*”). Se per l'elemento solido si intende l'italiano di tradizione letteraria (soprattutto prima della storia, del resto molto recente, dell'italiano come lingua effettivamente parlata), la forma liquida si presenta in un ampio spettro di soluzioni, più o meno dense, nei diversi mescolamenti o *mélanges*.

138 Qui trova luogo la questione che si suole – in uno specifico uso italiano – comprendere nella categoria di *espressionismo*, che dall'elemento singolo si amplia in un ricorso esteso al sistema complessivo del discorso, nel senso che dava a questo termine il già citato Contini, utilizzando altresì la forma distintiva di *espressivismo*. Se *espressionismo* si riferisce, infatti, a una distinzione cronologicamente inquadrata (per esempio: l'espressionismo tedesco), *espressivismo* identifica, senza specifico riferimento cronologico, uno scarto, piccolo o grande, dal livello-base in funzione espressiva, emersione sia di risorse della profondità nativa (le radici dialettali) che dell'estraneità alloglotta. La categoria tiene dunque insieme la parola materna (*idioma* secondo il massimo poeta italiano della seconda metà del Novecento, Andrea Zanzotto, che alternava un italiano della tradizione poetica illustre o aulica con il dialetto del suo “paese”, impiegato nella realtà forse da un numero più piccolo di parlanti di quello dei suoi lettori), e, all'opposto, la parola dell'alienazione o dell'allontanamento estraniante offerto dalle lingue “degli altri”.

Anche le figure al centro di questo intervento – nel campo del teatro del secondo Novecento – sono tipicamente caratterizzate da questo doppio movimento o pendolarismo che dire lo si voglia, e il rapporto con Shakespeare si mostra nel complessivo quadro dell'esperienza dell'ultimo mezzo secolo sulla scena italiana nutrire entrambe le direzioni: tanto nella presenza dello scavo nel profondo della tradizione propria che il tentativo di tradurre comporta, quanto nell'allontanamento estraniante che il confronto col grande modello suggerisce.

L'emersione – nel primo campo o polo – riguarda anche e soprattutto quei livelli che i linguisti dicono diastatici, o più semplicemente un rapporto con quelle che potremmo definire le tradizioni storiche di riferimento o (usando sempre un'etichetta di Contini) le “patrie temporali”². Il teatro veneziano, per esempio, è dominato dalla fine del XIX secolo da Goldoni, nel momento in cui egli diventa un autore di repertorio

2 Piermario Vescovo, *I dialetti sulla scena del secondo Novecento. Contemporaneità, regressione e “patrie temporali”*, in *Annibale Ruccello e il teatro nel secondo Novecento*, a cura di Pasquale Sabbatino, Napoli, ESI, 2009, pp. 125-141.

anche per le commedie in dialetto; così il teatro napoletano si è soprattutto specchiato nell'ultimo quarto del Novecento, dopo aver fatto l'esperienza della modernità e dunque della prevalenza dell'italiano, in un dominio rappresentato dall'età barocca: la *langue de plateau* si è così reinventata sulla tradizione antica, chiudendosi nell'atto di recuperare le proprie radici storiche. Ancora il *mélange* pluridialeale, come mostra il caso di Dario Fo, ha inventato un "giullare" moderno in un medioevo di fantasia, dopo *Il settimo sigillo* di Bergman e *L'armata Brancaleone* di Monicelli.

Il presente intervento prende a punti di riferimento per rappresentare un processo o tradizione più ampi i casi del "lombardo" Giovanni Testori e del napoletano Eduardo De Filippo, le cui rivisitazioni shakespeariane si collocano rispettivamente nel 1972 (*L'Amleto*, cui segue due anni dopo un *Macbetto*) e nel 1984 (*La tempesta*), rappresentando al tempo stesso due esemplari riflessioni su una "lingua antica": nel senso letterale del termine, nel guardarsi nello specchio di un'altra "propria lingua" o tradizione: «la lingua che sapevamo e che credevamo di avere dimenticato», secondo le parole di Roberto De Simone, certo il principale referente per il caso napoletano, che elesse a punto di riferimento *Lo cunto de li cunti* di Giovan Battista Basile, massimo "barocco" in lingua napoletana del XVII secolo, a partire dal grande successo de *La gatta cenerentola* (che data al 1976)³.

La condizione della drammaturgia comica italiana è quella di un'ovvia priorità dei dialetti nativi e delle lingue mescolate per chiara riflessione della realtà composita, specie delle città più grandi e multietniche. Lingue dei dominatori e dei dominati, politici o solo culturali, ma anche degli stranieri residenti e di passaggio, fino alle *lingue franche* della comunicazione reale e dei *pastiches* artificiali che le riflettono: si pensi al caso del franco-veneto, *jargon* di fantasia impiegato per la *chanson de geste* e la letteratura cavalleresca nel Medioevo, a partire dalla prossimità di tratti fonetici, grammaticali e anche lessicali tra il francese antico e alcuni volgari dell'Italia del Nord, fino alle reviviscenze – guardacaso proprio nel segno di un *revival* medievale – del già ricordato *pastiche* giullaresco padano del *Mistero buffo* di Fo.

Per contro la drammaturgia tragica ha condotto dalla metà del XVI secolo lo stile sublime verso un'opposta astrazione, fissandolo in un italiano di tradizione letteraria, condotto a uno stato di incandescenza dall'obbligatoria forma in versi. Il caso più evidente è rappresentato dal piemontese Vittorio Alfieri, che riflette il francese tragico in un italiano lontanissimo dalla lingua fortemente connotata in senso specifico di appartenza territoriale con cui lo stesso autore ha scritto la sua *Vita*: leggendo insieme le tragedie e l'autobiografia si può anche toccare con mano quanto l'oltranza verso

3 Roberto De Simone, *La gatta cenerentola*, Torino, Einaudi, 1977.

l'alto dei picchi linguistici della lingua tragica possiede una sorta di divaricato esito nel movimento opposto della discesa espressivistica o espressionistica verso il basso di un *récit* che si apre alla realtà o alla dimensione creaturale.

Ovviamente, ma non è questo il tema di oggi, la letteratura e il teatro offrono nella tradizione italiana anche la possibilità di un uso “organico”, cioè non “riflesso”, dei dialetti e delle varietà delle lingue parlate. Si veda, per Venezia, la composizione dei registri dei personaggi dell'anonima *Veniexiana*, capolavoro del xvi secolo dove due nobildonne parlano in veneziano (condividendo la lingua delle loro “donne di servizio”), fino all'intreccio linguistico delle commedie di Carlo Goldoni; oppure, per Napoli, e venendo al xx secolo, la linea di tradizione che caratterizza, pur con ampia differenza, le esperienze di Raffaele Viviani e Eduardo De Filippo, in un quadro in cui la “modernità” agisce con altre chiusure o aperture per mescolanza: tutti fenomeni appartenenti alla realtà linguistica in atto. Questa linea “organica” – per cui potremmo raccogliere vari altri esempi – si differenzia nettamente da quella che è al centro del presente discorso.

140

2.

Shakespeare giunge, come nel resto dell'Europa continentale, ad essere tradotto e rappresentato in Italia tra la seconda metà del xviii e nel corso della prima del seguente; tradotto nei “panni alti”, nella *tenue de soirée* dell'italiano di tradizione aulico-tragica, con un potenziamento derivato dal fatto, per via *francisante*, che Shakespeare si cominciò a tradurre in italiano non direttamente dall'inglese, ma attraverso le prime versioni in francese, con la sovrapposizione di una messa in forma che trovava già il *blank verse* rifatto in *alexandrin* e di qui voltato in endecasillabo sciolto⁴. Si potrebbe dire uno Shakespeare *cornélien-racinien* che, alla fine, diventa alfieriano.

Non è un caso che, specie a lunga distanza cronologica, l'applicazione al *blank verse* ritorni, in tanto più libera e ricreativa, proprio in una ricomprensione e imitazione consentita dalle risorse dialettali, anche per il semplice fatto che, di contro al dominio nell'italiano delle parole piane, i dialetti presentano naturalmente grandi riserve di parole tronche e preparossitone, come pure di forme composte (per esempio nelle forme interrogative dei pronomi personali). Questo negli elementi di base, intonativi, prima

4 Anche se il primo grande lettore dell'Europa continentale, bisogna ricordarlo, fu Giuseppe Baretta, col suo *Discours sur Shakespeare et Monsieur de Voltaire*, scritto in francese nel 1777 per diffondere il “verbo” di Samuel Johnson: un saggio polemico in cui si affronta anche la questione della *haine* di Voltaire contro Shakespeare, a proposito della “barbaricità” di *Hamlet*: Voltaire, dichiara Baretta, testo alla mano, sottolineando i fraintendimenti, non era sufficientemente equipaggiato per comprendere il testo.

ancora che nelle enormi miniere del lessico, a cui appartiene la scelta espressionistica o espressivistica di cui si è detto.

Ecco, dunque, tra i due punti di osservazione una linea da indicare come fondamentale. La domesticizzazione o pulitura, in senso libresco-accademico, della “barbaricità” shakespeareana, che sacrifica al punto di partenza della fortuna nell’Europa continentale la mescolanza degli stili e dei livelli di realtà dell’originale, produce più in là nel tempo e in opposizione – e in alcuni casi con una aperta funzione di *haine*, anche se più contro la tradizione che contro Shakespeare – una linea diversamente caratterizzante, che non ha equivalenti in nessun’altra tradizione europea: quella della rivisitazione o del “rifacimento” dialettale e plurilinguistico.

Alessandro Manzoni – che forma la sua idea di tragedia a Parigi – si batteva contro le unità di tempo e di luogo nella tragedia (eleggendo il povero conservatore Monsieur Chauvet a idolo polemico), ma non pensava minimamente, e proprio muovendo tali rivendicazioni nel nome di Shakespeare, a immaginare una possibilità di mescolanza di livelli stilistici. Il tragico resta storico, in lingua alta, in endecasillabi sciolti. Per contro sarà proprio la poesia d’intonazione popolar-patriottica di Manzoni – *Il cinque maggio* o i suoi *Inni sacri* – a offrire un modello d’intonazione, di ritmo rapido, giubilatorio e quasi “cantabile”, con i suoi brevi ottosillabi alla reinvenzione operistica, e aperta dunque al parlato, al basso, all’espressivo.

Lo Shakespeare italiano, e da qui europeo, sarà quello tragico che si presta con corrispondenza straordinaria, benché del tutto libera, all’opera e sarà la funzione melodrammatica a permettere una prima ricomprensione, forse inattesa, del *mélange* stilistico dell’originale, traslato in altra dimensione. La grossolanità o il “cattivo gusto” che dominano la lingua dei *libretti* sono, in fondo, consoni a ritrovare la “creaturalità” shakespeareana (si ricordi che il principe di Danimarca ha sete di birra: dettaglio splendidamente isolato ed eletto a cifra rappresentativa dell’autore da Erich Auerbach in un capitolo di *Mimesis*).

Secondaria e minoritaria risulta, peraltro, nell’opera italiana l’attenzione per lo Shakespeare comico (con l’eccezione, che conferma la regola, del finale *Falstaff* di Verdi) e sostanzialmente assente risulta anche – in una tradizione che si nutre così tanto di romanzi moderni – l’attrazione per il romanzesco (nel senso dei *romances*), vale a dire per la tragicommedia. Ed è infatti nella ricreazione delle tragedie shakespeareane che il differente “barbarismo” della lingua del *melodramma*, anche a partire dalla sua varietà metrica, recupera quanto la cultura accademica e libresca aveva rimosso: si pensi soprattutto al lavoro congiunto di Francesco Maria Piave e Giuseppe Verdi (solo secondariamente ad Arrigo Boito, autore dei finali *Otello* e *Falstaff*, dove il gusto per il *ribobolo*, per le parole bizzarre e la predilezione per lo sdrucchiolo si mostrano

in realtà – benché maggiormente apprezzate dai letterati – la versione depotenziata e intellettualizzata del ribollente calderone espressivo del più grande Piave).

Non a caso – per trovare un rapido punto di contatto con gli autori che dobbiamo introdurre – vistose tracce di questa tradizione e intonazione tornano nel secondo *pastiche* shakespeariano di Giovanni Testori, dove il suo *Macbetto* (1974) addita precisamente come *humus* e materia di citazione parodistica, vale a dire come carattere tipicamente “italiano” ormai secolarizzato, proprio la lingua shakespeariana dell’opera, ovvero la lingua verdiana.

3.

142 Sono Verdi e Piave gli inventori di una nuova tradizione shakespeariana, italiana ma presto non solamente italiana, dove l’immaginazione tragico-melodrammatica riplasma anche nel diverso assortimento dei ruoli vocali richiesti dall’organico di compagnia dell’opera le “parti” dell’originale. Di contro a una tradizione ottocentesca che rimodella Shakespeare secondo la prospettiva del “grande attore”, ripensando testi modulati e corali secondo l’ottica del protagonista unico, col nome in caratteri vistosi in locandina (per esempio l’uso che trasforma *Il mercante di Venezia* nella “tragedia” di Shylock). L’opera stabilisce una costruzione organica per una gamma combinata di ruoli: un padre basso o baritono, un figlio tenore, un’eroina soprano. Un documento eccezionale delle modalità del lavoro di reinvenzione, nello sforzo di riconduzione alle necessità di organico e ai desideri degli impresari, ma, insieme, attuando una straordinaria comprensione drammatica, è nel raro *canevas* (nel gergo teatrale una *selva*) che Verdi stende per un non realizzato *Re Lear*⁵.

Non è il registro o livello del parlato “naturale” a muovere questa esigenza di *mélange*, le cui tracce sono infatti successive e di riconduzione, come mostra il caso già menzionato del *Falstaff*, alla tradizione dell’opera buffa, ma è la necessità di rivisitare/interrogare la tradizione del tragico di ambientazione medievale, intrecciandolo con le prospettive patriottiche e “romanzesche” del presente. Una scelta che si impone a partire dal *Macbeth* di Verdi-Piave del 1847, quasi un “48” nella storia del teatro, che testimonia una fusione perfetta di aulico-sublime e di basso “popolare” ed espressivo nel segno della parola cantabile.

Interessante è, per esempio, comparare il libretto originale di Piave con la traduzione in francese di Nutter e Beaumon (1865), per verificare la normalizzazione delle

5 Per il “*Re Lear*”. *Giuseppe Verdi, Antonio Somma*, a cura di Gabriella Carrara Verdi, Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 2002.

punte espressive. Un'esperienza che si riproporrà nei tentativi di tradurre in francese alcuni *mélanges* shakespeariani del secondo Novecento, dove in maniera differente ma con risultato analogo la resa attraverso una sintassi scomposta e la deformazione nella storpiatura gergale affrontano, ad armi impari, la densità della stratificazione storica delle lingue italiane. Vorrei osservare almeno, tornando alla traduzione del libretto di Piave, come nella versione di arrivo scompaiano proprio quegli elementi di caratterizzazione commista di aulico e basso-comico che ne caratterizzano il tono, come per esempio le parole bizzarre e scolpite che Piave volutamente incastona, fortemente marcate di espressività ma al di qua della scelta toscana di ritorno o *ribobolaia*, insomma pesantemente letteraria, che costituirà la cifra dominante di Boito. Si veda – anche perché fortemente caratterizzata – la scena iniziale delle Streghe:

STREGHE

I. Che faceste? dite su!

II. Ho sgozzato un *verro*. E tu?

III. *M'è frullata nel pensier*

La mogliera di un nocchier:

al dimon la mi cacciò...

Ma lo sposo che salpò

col suo legno affogherò.

I. *Un rovaio* ti darò...

II. I marosi leverò...

III. Per le secche lo trarrò.

odesi un tamburo

TUTTE

Un tamburo! Che sarà?

Vien Macbetto. Eccolo qua!

si confondono insieme e intrecciano una ridda

Le sorelle vagabonde

van per l'aria, van sull'onde,

sanno un circolo intrecciar

che comprende e terra e mar.

E poco dopo:

Le streghe ritornano.

STREGHE

S'allontanarono! - *N'accozzeremo*

Quando di fulmini - lo scroscio udremo.

S'allontanarono, - fuggiam!... s'attenda

Le sorti a compiere - nella tregenda.

Macbetto ridere - vedrem colà,

E il nostro oracolo - gli parlerà.

Fuggiam, fuggiam!

144 Il registro tragico-alto si compiace della vicinanza con parole bizzarre e rare, con un effetto di *mélange* espressivo, con decisa scansione “popolare”, in un tono che sente più del ritmato che del parlato; si vedano alcuni lemmi, in traduzione francese: l'arcaico *verro* diventa il comune *porc*, il raro *rovaio* il semplice *vent du nord*, l'enormemente espressivo *n'accozzeremo* cede il passo a un normalissimo *nous nous réunirons*, che ha semmai un'intonazione da lingua parlata. *Haine* (apparente) di Shakespeare, in realtà *amour de Shakespeare*, almeno come principio di reazione (nel senso chimico della parola che abbiamo detto) per rinnovare la lingua tragica italiana, cantando anziché parlando o declamando. E non c'è dubbio che si tratti di una direzione non restituita, e forse impossibile da restituire, in lingue diverse dall'italiano.

La “barbaricità” di Shakespeare viene dunque, in qualche modo, compresa e ritrovata attraverso l'opera, col suo *mélange* sovente ai limiti della parodia involontaria e dell'effetto, ricercato o meno, di “cattivo gusto”. Una linea che si oppone alla o si differenzia dalla tradizione declamatoria, d'intonazione accademica della parola “declamata”, di quello che appunto – nel teatro del “grande attore” e del ripensamento dello stesso repertorio shakespeariano in direzione del “primo nome” in locandina – gli italiani chiamano “teatro di prosa” (anche quando si tratta di “teatro in versi”), per distinguerlo dal “teatro lirico”, separando la scena in cui si canta (il teatro “italiano” per definizione) da quella in cui si parla⁶.

6 Niccolò Tommaseo era fortemente disturbato da quest'uso (si veda la registrazione nel suo Vocabolario), che si impone a partire dalla seconda metà del XIX secolo, quando appunto il teatro italiano si identifica soprattutto con l'opera. Ma ancora Carmelo Bene indirizzava negli anni '70 del Novecento una richiesta ironica di chiarimento al Ministro dello spettacolo sul modo di intendere la parola “prosa” nelle circolari relative alle sovvenzioni teatrali.

Lo Shakespeare dialettalizzato, espressivizzato, rifatto in *pastiche* di lingue inventate e inesistite, ha alle spalle anche, oltre alle differenti tradizioni cittadine o municipali che guidano le singole reinvenzioni, la tradizione nazionale dell'opera (nazionale anche perché caratterizzante l'epoca in cui l'Italia è diventata una nazione).

4.

L'intrapresa che mette insieme il drammaturgo Giovanni Testori e Franco Parenti (milanese, formatosi con Dario Fo e Eduardo De Filippo, grande interprete di Ruzante e del suo *pavano* negli anni sessanta e nei primi settanta) conduce a una *Trilogia degli scarozzanti*, che immagina una *troupe* di poveri guitti ambulanti mettere in scena, nelle due prime parti del trittico, *Hamlet (L'Ambleto)* e *Macbeth (Macbetto)*, inventando una mescolanza di italiano d'impronta barocco-secentista e di dialetti lombardi, con una forte deformazione espressionista, con inserti di latino e spagnolo (proprio come il Ruzante della *Moschetta*, che, travestito per provare la fedeltà della moglie, si sforza di parlare italiano), nel quadro di una dimensione grottesca che privilegia il laido e l'osceno, e attraverso cui l'autore mette in gioco una fede tormentata (prima della sua conversione) e un'omosessualità vissuta come condizione dolorosa.

Testori, ormai riconosciuto come uno dei massimi drammaturghi italiani della seconda metà del Novecento, insieme a Eduardo e Pasolini, è anche autore di un "manifesto" che reca il titolo *Il ventre del teatro*, in cui si trova l'enunciazione di un'istanza secondo la quale la parola (il *verbum*) si deve fare carne sulla scena. Fondamento evangelico e suggestioni da Artaud, assai diffuse nell'avanguardia teatrale degli anni tra i sessanta e i settanta, vengono così ad incontrarsi, ma in una personale dimensione provinciale: i vecchi *scarozzanti*, artisti girovaghi di un "teatro di varietà" fuori tempo (come poteva essere quello al di qua del secondo conflitto mondiale) incrociano i *zitanes de l'underground*, non della "capitale" Milano ma della provincia di Como, in quel di Lomazzo dove la finzione si riambienta, ricollocando qui non solo i guitti ma anche Elsinore.

Difficile cogliere – fuori d'Italia e forse anche in Italia – questi caratteri di rinnovamento, non solo nel segno della tradizione caratterizzante (quella lombardo-secentista, del Testori allievo di Roberto Longhi, nel segno di Caravaggio: *L'Ambleto* si apre con descrizioni di tinte e grumi di colore per definire la scena), ma determinati da una caratterizzazione "provinciale", anche se il *pastiche* viene inventato a Milano, in una delle città allora al centro della vita teatrale europea (e siamo, peraltro, negli anni esatti della separazione tra Giorgio Strehler e Paolo Grassi).

"C'est une parodie qui suit, à sa manière, en le détournant, le Hamlet de Shakespeare et qui tient compte, dans son arrière-plan, du théâtre de 'variété' italien. L'effet parodique

est exalté par un idiolecte qui emprunte ses couleurs au dialecte lombard”: annotava nell’Introduzione alla sua traduzione in francese Jean-Paul Manganaro. Non saprei se si tratti, appunto, di un “idioletto”, anche se è evidente che se si è certo di fronte a un’invenzione particolare: penso piuttosto a un forte e decisivo aggancio con quella lingua parodistica neo-medievale – dunque nel tempo della storia, non dell’autore. Una lingua che corrisponde insomma, per via parodistica, a una libera immaginazione del tempo di Am(b)leto, non di Shakespeare, che la contempla semmai in uno specchio barocco (quello, a propria volta, in cui si specchiava il Manzoni de *I promessi sposi* che, non a caso, offrirà la materia dell’ulteriore tappa, però italiana, della ricerca di Testori-Parenti ne *I promessi sposi alla prova*). Una lingua che, a mio avviso, trova il suo indubitabile punto di partenza nell’invenzione de *L’armata Brancaleone* di Mario Monicelli (1966), senza cui mi sembra difficile immaginare la stessa esperienza di Fo e del suo *Mistero buffo* (1969). Inoltre il carattere di Brancaleone fu chiaramente modellato sulla recitazione enfatica del *mattatore*, anche o soprattutto “grande interprete” shakespeariano, Vittorio Gassman: un attore “tragico” che Monicelli valorizzò al cinema nel suo vero, principale, talento comico, giungendo dopo precedenti prove proprio alla parodia dell’attore “di prosa” e dell’attore shakespeariano dentro a un medioevo immaginario, insieme derelitto e stilizzato. Questo il punto di partenza o il riferimento maggiore, mentre il *pastiche* propriamente lombardo venne suggerito a Testori da Parenti, come attore di Ruzante, con un passaggio dal *pavano* (antico dialetto del contado di Padova) al lombardo, non milanese ma di “territorio” o provincia. Tutto questo mi sembra molto evidente, specie se si osserva attraverso il video – disponibile in rete – dell’originale messa in scena dell’*Ambleto*, a complemento di una lettura del testo che rischia altrimenti nell’assenza del riferimento a Parenti l’astrazione⁷.

Giovanni Testori resta poco conosciuto fuori d’Italia, anche se in Francia risultano alcune traduzioni e, per le due riezioni *scarozzanti*, quella, già ricordata, di *L’Ambleto* (1994: Manganaro si è occupato in particolare di Carmelo Bene)⁸ col titolo di *L’Hamblette*, e quella di *Macbetto*, come *Macbette*, di Sylvia Bagli e Giampaolo Gotti (2009).

7 Si vede [qui](#). Devo alla cortesia di Luca D’Onghia la segnalazione di Age-Scarpelli-Monicelli, *L’armata Brancaleone. La sceneggiatura*, a cura di Fabrizio Franceschini, Livorno, Eraso, 2016 (l’analisi di Franceschini dimostra come i personaggi dell’*Armata* si esprimano non in un indiscriminato amalgama di arcaismi e dialettismi, ma secondo una complessa architettura). La Fondazione Testori conserva parti di versioni preliminari dell’*Ambleto*, con interessantissimi, diversi, caratteri di realizzazione linguistica, di cui si sta occupando Chiara Pianca.

8 Giovanni Testori, *L’Hamblette*, a cura di Franco Quadri, testo in francese di Jean-Paul Manganaro, Paris, Dramaturgie, 1994.

In questa sede mi rivolgo ad ascoltatori-lettori non italiani e non italianisti, e mi sembra opportuno citare alcune righe dalla nota di traduzione che accompagna il secondo:

Il est entendu que la traduction en est quasiment impossible.

Si avec L'Amleto Testori a cherché a se distancier de la littérature, ici avec Macbetto il tente une opération littéraire ambitieuse, totale, [...]: la construction ex novo d'une langue qui n'existait pas auparavant et qui n'existera plus ensuite. Macbetto est dérivé de Shakespeare, évidemment, mais, en tant que structure dramaturgique, il dérive plutôt du livret que Piave a écrit pour le Macbeth de Verdi et en effet il en a conservé, à peine modifiées, les attaques des grands airs.

Les rimes sont d'autant plus significatives que la structure métrique est libre. La rime prend son importance dans l'oralité. En effet, elle offre la structure et le rythme. Ceci appartient au registre de la tragédie et répond à un style très imagé. Nous y trouvons un style direct, parfois trivial suivi d'une envolée poétique de toute autre envergure. Nous avons donc tenté de respecter les différents niveaux de langue afin que se côtoient, comme dans l'œuvre originale, les différents registres. Nous avons prêté une grande attention au rythme et pour transmettre l'étrangeté nous avons souvent joué sur une musicalité propre à la langue française à travers l'éllision parce qu'elle permet un rythme court, haché, une sorte d'urgence qui nous a semblé correspondre à la langue originale.

La pièce elle-même nous semble essentielle dans le contexte actuel où la tragédie semble difficilement représentable. Cette difficulté nous semble liée à la qualité du langage, la langue de Testori triviale et novatrice est pour nous vecteur d'une tragédie moderne.

Si è già brevemente ricordato che *L'Amleto* è anche la messa in scena di una condizione o *mythe personnel* (nel senso di Charles Mauron), dove delle *métaphores obsédantes*, già caratterizzanti la poetica di Testori, trovano una sorta di inflazione espressionista in un gioco di teatro nel teatro, nello specchio non solo della prodigiosa invenzione linguistica, ma nell'idea di uno Shakespeare recitato da *scarozzanti* (con un'unica attrice che assume i personaggi di Ofelia e Gertrude come può una scalcinata *soubrette* da "rivista").

A rileggere questo testo quarant'anni dopo si può, io credo, vedere con maggior nettezza la figura di Amleto, nel nichilismo o nella vertigine di "vuoto", nella volontà del personaggio di annientarsi e sparire, attraverso un ritorno – dunque anche principio linguistico – a ciò che precede il suo concepimento, nella continua invocazione a un padre che non appare mai sulla scena, nemmeno in forma di fantasma. Là – in questo corpo a corpo (o regressione al seme nel corpo del padre) – c'è anche l'incubazione

della conversione dell'autore, attraverso l'aggressione blasfema e l'oltranza espressiva: "la crose lassatela income è. Ultimi resti, frattaglie ultime et estreme della fede"⁹.

5.

La principale rotta shakespeariana nella tradizione italiana della seconda metà del xx secolo passa tuttavia soprattutto per Napoli, e si lega quindi alla navigazione di ritorno di Prospero dall'isola lontana e sostanzialmente incollocata nello spazio in cui egli, fuggito da Milano, era giunto molti anni prima, con Miranda bambina. E Napoli è il luogo, del resto, dove Prospero dichiara di voler vivere in una pace ritrovata gli ultimi anni di vita che gli restano.

148 Napoli ha dato al teatro italiano – nel quadro di un ritorno caratterizzante alla propria tradizione del xvii secolo o dell'età barocca che segna gli ultimi anni '70 – numerose ricreazioni shakespeariane, fino al nostro presente immediato. Si può senz'altro citare, ultima, la napoletanizzazione della stessa, enigmatica, figura del *Bardo* e della storia che sembrano disegnare i suoi sonetti, in *Shakespea re di Napoli* di Ruggero Cappuccio (1994), dove il gioco di parole del titolo suona chiarissimo: non certo per una verosimile proposta di natali napoletani, inventando uno dei tanti personaggi della storia o della fantasia che gli studiosi hanno proposto di scorgere dietro il nome di Shakespeare, ma un'impossibile, e tanto più culturalmente plausibile, ascrizione ideale a Napoli, alla sua vita plurima e stratificata, alla sua profondità di spazi e tempi, come quella fatta nel nome di Prospero, appunto. Se Prospero arriva a passare i suoi ultimi anni a Napoli, Shakespeare ci passa una notte come viceré, conducendo poi con lui a Londra Desiderio, attore e amante. Si ritrova qui, all'interno o aldilà di un dialetto napoletano chiuso e difficile, un'intonazione "fiorita" in stile "barocco" italiano. Così al centro della *pièce* – nello stesso senso in cui Testori trovava il suo principale referente visivo nella pittura Lombarda del primo xvii secolo – si impone una visione che prende a suo referente l'esperienza napoletana, preludente alla fine tragica, di Caravaggio, in particolare nella composizione del *tableau* finale sulla scena.

Ma vorrei, ancora, citare almeno un'altra mirabile creazione, di un regista che ammiro molto, Davide Iodice: un'altra rivisitazione napoletana di *La tempesta*, intitolata *Dormiti, gallina, dormiti* (1999), dove Prospero, grande mago barocco, fratello dei maghi di Calderón e Corneille, diventa guitto da *varietà*, come il Sik-Sik

9 Si veda anche un estratto di *L'Hamblette messo in scena da Giampaolo Gotti*, nella traduzione Manganaro, con la compagnia La Nouvelle fabrique (2010).

di Eduardo De Filippo, producendosi nel numero di ipnosi di una gallina, con, al suo fianco, un Ariel in veste di cantante da matrimoni (interpretato da Nino d'Angelo)¹⁰.

Mi sono recentemente dedicato, in occasione delle celebrazioni del 2014 per il trentesimo anniversario della morte di Eduardo De Filippo, a un caso shakespeariano notevolissimo: la libera traduzione-ricreazione della *Tempesta* in napoletano arcaico, alla Giambattista Basile, del vecchio Eduardo nel 1984, o, per dire meglio, il suo straordinario *fin de partie* attraverso il congedo di Prospero (che fa vela verso Napoli). Ed è in questa occasione che Eduardo realizzò, “per voce sola” o quasi, dopo la traduzione, la registrazione di tutti i personaggi del dramma di Shakespeare, eccettuato quello di Miranda. Qui si offre, peraltro, un legame stretto, quanto inatteso, del vecchio De Filippo con Carmelo Bene.

Eduardo, un grande attore “di tradizione”, non però accademica – “figlio d’arte” e di definizione dialettale – e Carmelo Bene, grande attore “all’italiana” e teatrante d’avanguardia. Ma i due, in effetti, si sono frequentati e hanno realizzato insieme dei recital nel 1982 (quando Eduardo viene altresì nominato senatore a vita della Repubblica italiana e comincia ad essere considerato autore tale da interessare i grandi registi, anche se egli morirà nel 1984, prima dell’andata in scena de *La grande magia* per la regia di Giorgio Strehler. Bene, evidentemente (beninteso: dal suo punto di vista) non amava la drammaturgia di Eduardo, ma, per contro, considerava Eduardo il più grande attore vivente (e non solo italiano) del suo tempo. E il vecchio Eduardo – che era invece assai aperto e ricettivo, anche negli anni estremi della sua vita – ha dichiarato a più riprese una grande considerazione per Bene, di trentasette anni più giovane, e una sorta, non certo di *haine* ma piuttosto di *envie*, per la sua sperimentazione, per i mezzi di amplificazione, deformazione e caratterizzazione della voce, attraverso le risorse di una tecnica allora all’avanguardia. Riporto una dichiarazione di Gianfranco Cabiddu, il tecnico del suono che registrò, durante l’estate 1983, le voci dei personaggi de *La tempesta*:

Durante il montaggio del materiale del primo atto [...] Eduardo si appassionò, parlò spesso delle commedie recitate alla radio e della sua esperienza fonica nei recital di poesie fatti con Carmelo Bene.

Credo di non sbagliare nel dire che a una persona curiosa come Eduardo non doveva essere passata inosservata la nuova frontiera di quel teatro della *phoné* in cui Carmelo

¹⁰ Sono lieto di poter citare, mentre rivedo questo testo per la pubblicazione, il ritorno di Davide Iodice a Shakespeare con *Mal’essere* (2017), rilevante operazione di ricreazione dell’*Amleto* in un approccio davvero profondo e rigenerativo, col coinvolgimento di un nutrito gruppo di rapper napoletani. Qui, in un *Elsionore* tra Forcella e Sanità, si ascolta una libera ed espressiva misura di ricomposizione del *blank-verse*.

Bene si era avventurato, con perizia tecnica maniacale: cura del suono, ricerca di tecnologie di registrazione ultra-avanzate, microfoni di ogni tipo, effetti, ecc.

[...]

A poco a poco fu chiaro quello che Eduardo andava realizzando non era una lettura a tavolino di un testo teatrale, ma uno spettacolo teatrale completo. In quel periodo parlava spesso della sua registrazione della *Tempesta* come di un lavoro adatto al teatro dei pupi, pupi a grandezza umana; oppure come di una colonna sonora per accompagnare uno spettacolo di mimi su di un palcoscenico rotante al centro dello spazio scenico, o anche filmato¹¹.

L'attore solitario o la "macchina attoriale", come Carmelo Bene si definiva, e la (progressiva) sparizione della persona fisica dietro l'amplificazione o il montaggio della banda sonora, si realizza soprattutto negli ultimi anni settanta e nei primi ottanta, e proprio nel segno di Shakespeare: *Riccardo III* (che attirò, nel 1977, a Parigi, l'attenzione di Gilles Deleuze, che dedicò a Bene uno scritto), *Otello* (1979), le diverse realizzazioni di *Amleto*, e soprattutto *Macbeth horror suite* (1983 et 1996): l'attore in scena anche come presenza viva e muta (o quasi muta) rispetto alla banda sonora, e "attore solo" che diceva (non però interpretava) le parole di tutti i personaggi, in una sorta di *play-back*, quasi a ritrovare l'autore che scrive o "detta" l'intero testo.

Il "grande attore" può essere la parodia di sé stesso (e abbiamo visto la linea Gassmann-Brancaleone e le sue ricadute nella storia del teatro italiano degli anni sessanta e settanta): in Carmelo Bene l'attore tragico, il "sublime" declamatore all'italiana, alimenta la dissoluzione, tra profondità estrema e parodia, del teatro stesso, e in generale. E Shakespeare – il "vero" Shakespeare o per *Amleto* Shakespeare-Laforgue – rappresenta certo per Bene la linea sottile o il filo rosso di sperimentazione, nella protratta dissoluzione-ricreazione del testo e del suo tessuto drammatico in *concerto*. Un *concerto* – perché il teatro di Bene risulta caratterizzato da una fortissima componente visiva – accompagnato (usando ancora Mauron) da *images obsédantes*, di cui il fazzoletto di Otello o la benda insanguinata (che svela però sotto la carne intatta) di Macbeth sono quelle più vive nella mia memoria di spettatore. Si tratta, ancora, di esempi fortissimi di Shakespeare "cantato", dove la parola-canto dell'attore da solo incontra Verdi e la tradizione dell'opera, specialmente in *Homelette for Hamlet*

11 Piermario Vescovo, *Eduardo De Filippo, infatti, è un re mago (Presepi e voci di dentro)*, in *Eduardo, modelli, compagni di strada, successori*, a cura di Francesco Cotticelli, Napoli, CLEAN Edizioni, 2015, pp. 146-158 e "Li incantesime mieje songhe fernute". *L'ultimo nastro di Eduardo*, in "Eduardo De Filippo tra testo e scena", Napoli, ESI, in corso di stampa, 2017. Per l'intervista con Cabiddu: Agostino Lombardo, *Eduardo e Shakespeare. Parole di voce e non d'inchiostro*, Bulzoni, Roma 2004.

(1987: con stupende immagini ispirate a Bernini, tanto per ribadire la presenza del segno barocco) o nella protratta gestazione – che occupò Bene nei suoi ultimi anni – in [montaggio video dell’Otello del 1979](#).

Bene definiva *phoné* la sua recitazione, insistendo su una abbinata dissoluzione grammaticale e semantica, che mi sembra rappresentare – nel campo di considerazione che abbiamo provato fin qui a definire – il rovescio della stessa medaglia la cui altra faccia è rappresentata dalla tradizione del dialetto-*pastiche*. L’una la faccia tragico-sublime (ma non sprovvista di forte dimensione parodistica), l’altra quella comico-grottesca (ma intrisa di tragico).

Nei *collages* o *découpages* shakespeariani di Bene non si dà traccia di penetrazione di elementi dialettali, anche se, come abbiamo appena ricordato, la parodia del “grande attore” gioca, insieme alla sua sublimazione, un ruolo fondamentale: ma si dovrà qui ricordare che è esistito anche un Bene poeta, e che la sua opera o “raccolta” finale reca ampia traccia di scrittura dialettale (il dialetto nativo del Salento ma addirittura un *pastiche padano* che può ricordare Ruzante, se non Fo o Testori). Il titolo è un sfrontato *calembour*: *Il mal de’ fiori* (2000), che inverte aggettivo e sostantivo de *Les Fleurs du mal*, e non solo per gioco parodistico.

Ma torniamo a Eduardo, al più grande “attore en vieux homme” (penso naturalmente a Thomas Bernhard e al *Re Lear* sullo sfondo di *Minetti, Ein Portrait des Kunstlers als alter Mann*): Eduardo come attore-*alter Mann* che va spegnendosi. Il vecchio Eduardo che nel classico *Natale in casa Cupiello*, soprattutto nel momento di inizio e di fine della “recita”, non aveva quasi bisogno di pronunciare le parole del suo celebre e tante volte da lui recitato testo: dissoluzione, rumori, borborigmi, in una prova eccezionale d’attore, realizzata *per via di levare*.

Non ho dubbi che *the last tape* di Eduardo, dopo la sua traduzione in un napoletano arcaico e secentista della *Tempesta*, e le sedute di registrazione delle voci dei suoi personaggi, fino praticamente agli ultimi giorni della sua vita, quando un enfisema polmonare gli impedì la fine dell’impresa, possiedano una relazione precisa con il lavoro di Carmelo Bene. In queste registrazioni, si assiste al ritorno di decise caratterizzazioni dei personaggi, secondo le modalità della tradizione *féérique* all’antica napoletana, rievocata nell’introduzione alla sua traduzione del testo shakespeariano: repertorio in cui egli aveva recitato da bambino, col suo patrigno e il suo fratellastro, Eduardo e Vincenzo Scarpetta, tra le fate, i geni, le trasformazioni e tutto il *bric-à-brac* d’illusionismo da fantocci e di cartapesta. Un ritorno, dunque, di magia *naïve* e d’illusionismo artigianale e povero, rievocato come punto di partenza della sua vocazione teatrale, nel segno della rivelazione del potere di fascinazione della scena,

aldilà della costrizione o all'eredità obbligatoria tipica del mestiere dei "figli d'arte", o meglio nel caso specifico dei "figliastri d'arte".

152

Il *fin de partie* di Eduardo riunisce, dunque, il sottile e diafano Ariel al pesante e truce Caliban, e tutti e due a Prospero: le marionette dei teatrini poveri alla figura dell'uomo di teatro come mago o illusionista, non solo però il grande mago barocco alla Shakespeare o alla Corneille o Calderón, o il regista moderno, ma i maghi del teatro di varietà e dei numeri di illusionismo da quattro soldi. Uno dei primi e più famosi personaggi inventati e interpretati dal giovane Eduardo – quando egli "faceva ditta" con i suoi fratelli Peppino e Titina – è Sik-Sik, *l'artefice magico*, illusionista da strapazzo che si produce in povere sale: un miserabile nemmeno capace di pronunciare la parola italiana, recentemente importata dal francese, *prestigiatore*, che nella sua bocca si storpia in *pristingiatore*. Eduardo inventa negli anni seguenti, messi in proprio, altri ciarlatani della magia e dell'illusione, come Otto Marvuglia de *La grande magia* (che egli immaginava di poter far interpretare al cinema a Orson Welles), fino all'omaggio che gli intendeva dedicare Pier Paolo Pasolini, col progetto non realizzato, intitolato *Pornoteokolossal*, che prevedeva per Eduardo (dopo una prima ideazione per Totò) il ruolo di un Re Mago napoletano, Epifanio: un de quei "magi randagi", re magi perduti e ritardatari, che si trovano nei racconti popolari antichi, fino al *Gaspard, Melchior et Balthazar* di Michel Tournier, che data cinque anni dopo il progetto di Pasolini, al 1980¹².

Il progetto estremo di Pasolini, poco prima di morire assassinato sull'idroscalo di Ostia nel novembre 1975, si apriva, secondo le parole di una lettera a Eduardo del 24 settembre, con la dichiarazione di un'idea da molto tempo inseguita:

Caro Eduardo, eccoti finalmente *per iscritto* il film di cui ormai da anni ti parlo. In sostanza c'è tutto. Mancano i dialoghi, ancora provvisori, perché conto molto sulla tua collaborazione, anche magari improvvisata mentre giriamo. Epifanio lo affido completamente a te: aprioristicamente, per partito preso, per scelta. Epifanio sei tu. Il "tu" del sogno, apparentemente idealizzato, in effetti reale.

L'itinerario di Epifanio si svolge a partire da una vecchia città d'Europa, Napoli: una città plurima e stratificata che assomiglia al paesaggio di un *presepio*, come quello sognato da Luca Cupiello nel già citato *Natale in casa Cupiello*. Ma in questo viaggio la stella cometa non conduce alla nascita di Gesù a Betlemme, ma all'attraversamento

12 Per *Pornoteokolossal* e la lettera ad Eduardo: Pier Paolo Pasolini, *Per il cinema*, a cura di Walter Siti e Franco Zabagli, Milano, Mondadori, 2001, II, pp. 2749-2759. Si veda ora anche *Pornothéo-Kolossal, suivi de Le Cinéma*, édité par Davide Luglio, Milano-Udine, Mimesis, 2017.

di città diversamente perdute – a differenza di Napoli – e trasformate dal Moderno: Roma-Sodoma, Milano-Gomorre, Numanzia-Paris (in *état de siège*) e infine Ur, senza nome accoppiato, luogo estremo, extraeuropeo e terzomondista, dove resta come ultimo avamposto della civiltà occidentale un vecchio Hôtel desolato, che guarda verso il deserto:

E quando arrivano al presepio, su cui la Stella si posa, tutto è finito. È passato tanto tempo! Forse anni! Eh, le guerre e i dopoguerra sono lunghi! Il Re è invecchiato, non si regge più in piedi; è malato, è povero; non ha più nulla, neanche la speranza.

Dieci anni dopo Eduardo morirà registrando le voci dei personaggi de *La tempesta*, diventando davvero un mago, nel senso alto della categoria: Prospero. “Li incantesime mieje songhe fernute”, egli traduce l’attacco “*Now my charms are all o’erthrown*” che apre il celeberrimo congedo, che diventa anche il suo congedo, dal teatro e dalla vita. Abdicazione della magia e anche, per colui che pronuncia queste parole, che si appropria di esse traducendole nella propria lingua materna, abdicazione dal potere dell’illusione teatrale, però nel riaccostare la ribalta da magia ingenua ed infantile in cui aveva mosso i suoi primi passi sulla scena.

Qui si trova, in questa apparente infedeltà o libera manipolazione del testo, un vero atto d’amore per Shakespeare e, nel suo nome, si sigla una delle più memorabili uscite di scena della storia del teatro del xx secolo, dove il passato di una tradizione e il proprio ingresso in scena coincidono, come il vecchio e il bambino.

BIBLIOGRAFIA

AGE-SCARPELLI-MONICELLI, *L'armata Brancaleone. La sceneggiatura*, a cura di Fabrizio Franceschini, Livorno, Erasmo, 2016.

CONTINI, Gianfranco, *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1970.

[DE FILIPPO, Eduardo,] *La tempesta* di William Shakespeare nella traduzione in napoletano di Eduardo De Filippo, Torino, Einaudi, 1984.

DE SIMONE, Roberto, *La gatta cenerentola*, Torino, Einaudi, 1977.

LOMBARDO, Agostino, *Eduardo e Shakespeare. Parole di voce e non d'inchiostro*, Roma, Bulzoni, 2004.

PASOLINI, Pier Paolo, *Per il cinema*, edité par Walter Siti e Franco Zabagli, Milano, Mondadori, 2001, II, p. 2749-2759.

154 *Per il "Re Lear". Giuseppe Verdi, Antonio Somma*, a cura di Gabriella Carrara Verdi, Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 2002

Pornothéo-Kolossal, suivis de Le Cinéma, a cura di Davide Luglio, Milano-Udine, Mimesis, 2017.

TESTORI, Giovanni, *Opere*, Milano, Bompiani, III (1961-1977), a cura di Fulvio Panzeri, 2003.

—, *L'Hamlette*, a cura di Franco Quadri, testo in francese Jean-Paul Manganaro, Paris, Dramaturgie, 1994.

VESCOVO, Piermario, *I dialetti sulla scena del secondo Novecento. Contemporaneità, regressione e "patrie temporali"*, in *Annibale Ruccello e il teatro nel secondo Novecento*, a cura di Pasquale Sabbatino, Napoli, ESI, 2009, pp. 125-141.

—, *Eduardo De Filippo, infatti, è un re mago (Presepi e voci di dentro)*, in *Eduardo, modelli, compagni di strada, successori*, a cura di Francesco Cotticelli, Napoli, CLEAN Edizioni, 2015, pp. 146-158.

—, *"Li incantesime mieje songhe fernute". L'ultimo nastro di Eduardo*, in *"Eduardo De Filippo tra testo e scena"*, Napoli, ESI, in corso di stampa, 2017.

NOTICE

Piermario Vescovo enseigne la littérature italienne et la littérature théâtrale à l'université Ca' Foscari de Venise. Ses recherches portent principalement sur la littérature dramatique (avec des éditions critiques de Calmo, Goldoni, Gozzi, Gallina, Nievo), sur la théorie théâtrale (*Entracte. Drammaturgia del tempo*, 2007 ; *A viva voce. Percorsi del genere drammatico*, 2015), sur les rapports entre littérature et peinture (*La virtù e il tempo. Giorgione: allegorie morali, allegorie civili*, 2012). Il est secrétaire scientifique des Éditions nationales de Carlo Goldoni, Carlo Gozzi et Ippolito Nievo.

RÉSUMÉ

En étudiant les réécritures shakespeariennes de Giovanni Testori et d'Eduardo De Filippo, l'article s'efforce d'analyser le rapport de récréation – entre haine, amour et pastiche – que le théâtre italien de la fin du xx^e siècle entretient avec Shakespeare, en se focalisant sur la tradition dialectale et plurilingue qui a marqué de son empreinte l'histoire du théâtre italien.

MOTS CLEFS

Eduardo De Filippo, dialectes italiens, plurilinguisme, Giovanni Testori

ABSTRACT

By examining Giovanni Testori and Eduardo De Filippo's rewriting of Shakespeare, this article analyzes the treatment – a mixture of hatred, love and pastiche – of Shakespeare's work in Italian theater of the last part of the 20th century, in light of the vernacular and multilingual tradition that marks the history of the Italian stage.

KEYWORDS

Eduardo De Filippo, Italian dialects, plurilingualism, Giovanni Testori

TABLE DES MATIÈRES

Introduction

Élisabeth Angel-Perez & François Lecerclé	5
---	---

PRÉAMBULE

LA RÉCEPTION ORTHOPÉDIQUE

Les jésuites lisent Shakespeare : pratiques de lecture « réservée » dans un collège anglais du xvii ^e siècle Line Cottagnies	15
---	----

323

LA HAINE DE SHAKESPEARE • PUPS • 2017

PREMIÈRE PARTIE

LES INTERMITTENCES DE LA HAINE : SHAKESPEARE NÉOCLASSIQUE ET ROMANTIQUE

Voltaire contre Shakespeare : la crise de 1776 dans les lettres de Voltaire Marc Hersant	37
---	----

Haine ou envie ? L'ambivalence de la réception de Shakespeare à l'Âge classique, en Angleterre et en France Michèle Willems	53
---	----

« Juger le procès entre la tragédie de Londres et la tragédie de Paris » : Shakespeare contre le modèle tragique français ? Laurence Marie	67
--	----

Shakespeare pré-romantique : un lion en sabots chinois Dominique Goy-Blanquet	85
--	----

En haine du théâtre : l'« esprit allemand » de Shakespeare et les ambiguïtés de sa réception dans le monde germanique Romain Jobez	101
--	-----

DEUXIÈME PARTIE
POUR EN FINIR AVEC SHAKESPEARE

Chaquette contre Shakespeare : de <i>Richard III</i> aux <i>Reines</i> François Jardon-Gomez	121
Haine, amore, pastiche: Shakespeare, Testori, De Filippo Piermario Vescovo	137
Enterrer Shakespeare: l'œuvre de Jan Decorte Klaas Tindemans.....	157
Quand Shakespeare fait scandale: au diable, la fin d' <i>Othello</i> ! Sarah Hatchuel & Nathalie Vienne-Guerrin	175

324

TROISIÈME PARTIE
TRIBULATIONS DES PERSONNAGES SHAKESPEARIENS

La haine des héroïnes de Shakespeare Véronique Lochert	195
<i>Othello, j'aurai ta peau</i> . Shakespeare aux marionnettes : la haine du personnage? Hélène Beauchamp	213
Ophélie <i>versus</i> Hamlet : Shakespeare à contre-courant Anne-Françoise Benhamou	231
Zucco/Hamlet: le fantôme de Shakespeare Sandrine Montin	247

QUATRIÈME PARTIE
SHAKESPEARE PERSONNAGE

Bond hating Shakespeare Robert Henke	265
« <i>Our Shakespeare... For he is all of ours, is he not?</i> » Enjeux du <i>bardicide</i> fictionnel dans <i>Anonymous</i> Sébastien Lefait	277

CINQUIÈME PARTIE
DÉBATS ET POLÉMIQUES

Shakespeare, pourquoi tant de haine ?

François Laroque 297

Hair quel Shakespeare ?

Daniel Bognoux 309

SIXIÈME PARTIE
PERFORMANCE

« *Hates any man the thing he would not kill?* » :

une Tentativ de Mörtre de Shakespeare en *live*

325

Speranza Von Glück 321

Table des matières 323

E-THEATRUM MUNDI

La collection « *e-Theatrum Mundi* » considère le théâtre sous tous ses angles et dans tous ses états. Dans la continuité de la collection papier à laquelle elle est adossée, elle se veut un lieu de réflexion sur les diverses manifestations d'expression théâtrale à travers le monde, et rassemble des travaux de recherche sur l'écriture, le jeu, les pratiques et les formes scéniques, la mise en scène et le spectateur. Sa particularité est de proposer uniquement des volumes interdisciplinaires, en lien avec le Programme de recherches interdisciplinaires sur le théâtre et les pratiques scéniques de l'université Paris-Sorbonne (PRITEPS), dont elle reflète les activités. En croisant les angles d'approche, la collection vise à provoquer des confrontations fructueuses entre les scènes, les langues et les méthodologies, dans le domaine des études théâtrales.

DÉJÀ PARU

La Scène en version originale

Julie Vatain-Crofdir (dir.)

