



Alessandria, 17 gennaio 2018

Prot. n. 0002/2018/PDF

Oggetto: Trasmissione di PDF e norme d'uso.

Chiar.mo Prof. Cuppone

Gentile Prof. Cuppone,

nell'inviarvi il PDF del suo estratto contenuto nel volume de *“L'immagine riflessa Testi, società, culture», XXVI (2017)” - TITUS ATTO TERZO OVVERO L'APOLOGIA DEL TEATRO COME SPEECHLESS COMPLAINT*, Le rammentiamo che tale PDF, la cui proprietà è in capo alle Edizioni dell'Orso S.r.l., sostituisce a tutti gli effetti l'estratto cartaceo che in passato veniva ceduto in omaggio agli Autori di articoli pubblicati nella Rivista/volume. La sua diffusione a Colleghi, Riviste, Periodici, Istituzioni, come omaggio o in scambio o per recensioni o per valutazioni concorsuali o di altro tipo (ANVUR) e, comunque, a fini esclusivamente scientifici o a titolo personale, è consentita e autorizzata dalla Casa Editrice.

È invece vietata la sua divulgazione pubblica su *web* in siti accademici, istituzionali o, anche, sul proprio sito. Agli Atenei che impongono l'obbligo dell'*open access* per i lavori pubblicati presso le nostre Edizioni, i docenti sono tenuti a fornire sempre e soltanto – in applicazione delle intese sottoscritte dalle Edizioni dell'Orso – la versione cosiddetta *pre-print* (ossia quella originaria consegnata all'Editore per l'impaginazione) oppure la versione *post-print* (ossia quella sottoposta al processo di *peer review*). L'embargo posto dalla nostra Casa editrice è limitato a un periodo di tre anni a far tempo dalla data di uscita di ogni singolo volume.

La preghiamo, quindi, di attenersi scrupolosamente alle norme qui sopra riportate. In cambio, la nostra Casa propone l'acquisto o l'abbonamento alla Rivista a prezzo scontato, in modo da garantirne la continuità e la sopravvivenza future.

Con i più cordiali saluti.

Edizioni dell'Orso S.r.l.

N.S. Anno XXVI (2017) N. 1-2 (Gennaio-Dicembre)

L'IMMAGINE RIFLESSA

TESTI, SOCIETÀ, CULTURE

MEDIEVALIA SHAKESPEARIANA
1: TITUS ANDRONICUS



Edizioni dell'Orso
Alessandria

L'IMMAGINE RIFLESSA
Pubblicazione periodica semestrale
Registrazione presso il Tribunale di Alessandria
n° 430 del I Aprile 1992

Direttore responsabile: Lorenzo Massobrio

Stampato da DigitalPrint Service s.r.l. in Segrate (Mi)
per conto delle Edizioni dell'Orso
Realizzazione informatica a cura di Arun Maltese (biblioteca.bear@gmail.com)
Grafica della copertina a cura di Paolo Ferrero (paolo.ferrero@nethouse.it)

© Edizioni dell'Orso S.r.l.
Via U. Rattazzi 47 - 15121 Alessandria (Italy)
Tel. 0131.252349 - Fax 0131.257567
E-mail: info@ediorso.it
<http://www.ediorso.it>

ISSN 0391-2973
ISBN 978-88-6274-807-0

L'IMMAGINE RIFLESSA

TESTI, SOCIETÀ, CULTURE

N.S. Anno XXVI (2017)

N. 1-2 (Gennaio-Dicembre)

SOMMARIO

Medievalia shakespeariana. 1: Titus Andronicus

Giovanni Bottirotti, <i>La tragedia della bêtise: il Tito Andronico di Shakespeare</i>	1
Roberto Cuppone, <i>Titus atto terzo ovvero l'apologia del teatro come speechless complaint</i>	15
Maria Dolores Pesce, <i>La violenza del sangue tra servaggio e apatia. Una analisi drammaturgica del Tito Andronico di William Shakespeare</i>	39
Davide Susannetti, <i>La 'lezione' del mito. In margine al Tito Andronico</i>	57
Massimo Stella, <i>Parola al Nero: «and wilt thou have a reason for this coil?». Intorno a Titus Andronicus</i>	73
Sara De Simone, <i>«No man should be mad but I»: Titus Andronicus e il metodo della follia</i>	85
Sonia Maura Barillari, <i>Ovidio, Chrétien e il paradigma medievale nel Titus Andronicus</i>	99
Patrizia Caraffi, <i>Storie di violenza e smembramento tra arte e barbarie. Filomena, Lavinia, Artemisia, Griselda</i>	115
Martina Di Febo, <i>Le mutilazioni di Lavinia e la tradizione della Manekine</i>	137
Martina Noto, <i>La manchote: dalla Manekine di Philippe de Remi a Uliva di Calvino</i>	145
Maria Covino, <i>Gli ultimi drammi inglesi medievali: il medioevo shakespeariano osservato da G. K. Chesterton</i>	163

Contributi e discussioni

Caterina Di Daniel, <i>L'hórkos nei drammi sofoclei: appunti in margine al lavoro di Judith Fletcher</i>	187
Antonella Negri, <i>Nel solco della Chanson d'Aspremont: riscritture italiane in versi fra XV e XVI secolo</i>	209
Paola Valenti, <i>«You can't see yourself»: su alcuni presupposti teorici della funzione dello specchio nella ricerca artistica tra performance e videoarte</i>	223
Simone Turco, <i>Politica e verità. La Life of Franklin Pierce di Nathaniel Hawthorne</i>	249

Sommari dei fascicoli arretrati

Roberto Cuppone

TITUS ATTO TERZO OVVERO
L'APOLOGIA DEL TEATRO COME *SPEECHLESS COMPLAINT*

Et s'il est encore quelque chose d'inferral et de véritablement maudit dans ce temps, c'est de s'attarder artistiquement sur des formes, au lieu d'être comme des suppliciés que l'on brûle et qui font des signes sur leur bûchers (Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*).

Abstract - If we remove the plot of *Titus* of his most 'spectacular' and gender aspects, what is left? The third act where not by chance Shakespeare puts his hands for the *Infolio*: an old father in front of the massacred body of the only daughter, an astonished look in front of a body without (before) words. Then if Titus, in his 'holy' mission to interpret the Ineffable, can look metaphor of the viewer; and if the 'dumb action' of Lavinia evokes the actor mentioned by Artaud, «qui fait des signes sur son bûcher»; here it is that the sense of theater, its origins seem to fit precisely in this twilight zone of 'speechless complaint', between silence and *phoné*, between Philomel and the nightingale.

L'irriducibilità del *Titus* ai nostri parametri di verisimiglianza borghese ne ha fatto spesso bersaglio di stroncature *prudes*¹, mentre oggi gli stessi

-
1. «Vedere Laurence Olivier e Brian Bedford arrancare nel ruolo di Tito, a molti anni di distanza uno dall'altro, mi ha dato l'impressione che il dramma non fosse rappresentabile se non come parodia»; «*Tito Andronico* è spaventosamente brutto se lo si prende così com'è . . . Shakespeare sapeva che si trattava di uno strafalcione, e voleva che i più perspicaci vi si crogiolassero con una certa autocoscienza»; «non credo che sarei disposto a rivedere il dramma a meno che il regista non fosse Mel Brooks con la sua compagnia di buffoni» (Harold Bloom, «Presentazione» (1998), in W. Shakespeare, *Tito Andronico*, cura e introduzione di G. Baldini (1963), Milano, Rizzoli "Corriere della Sera", 2012); e in effetti il teatro ha talvolta realizzato questo desiderio, si veda la parodia di Paolo Poli del 1969:

eccessi di crudeltà, la stessa liminarità di genere ci paiono addirittura innovativi in certi ambiti, dove il cosiddetto *pulp* è considerato ironica esplorazione della ‘banalità del male’, talvolta *forma popolare*² della tragedia. Ma se ci lasciamo andare allo *spaesamento* – del resto, questa Roma non è certo la nostra – ecco allora che *Titus* ci può apparire un’opera non ‘giovanile’, bensì ‘sperimentale’, non incongruente ma visionaria; al punto che si potrebbe dire che William vi prefiguri una sua idea *titanica* di teatro, in questo forse addirittura all’apice della sua poetica, rispetto cui i drammi più famosi e tardi possono essere visti quasi come un magnifico *exploitation*³.

Per dimostrare questo assunto, propongo di sfrondare il *plot* dei suoi aspetti effettivamente più ‘spettacolari’ o di genere – ingressi trionfali (*flourish*, ‘squilli di trombe’, prima parola del testo, ritorna dieci volte in didascalia e tre in battuta, per un concerto intonato sei volte da *trumpets* e quattro da *drums*; ben prima di approdare all’‘isola dei suoni’, William salpa da una ‘città delle trombe’), moralità medievali, rovine dinastiche, finali vendicativi; testa e coda del dramma – e di concentrarci sul nucleo più denso e magmatico, quel terzo atto dove appunto si gioca la partita vera di questa creazione di William – l’unico dove non a caso l’autore rimetterà le mani per l’*infolio*.

Cosa ci resta? Un vecchio padre (troppo) assennato di fronte al corpo scempiato dell’unica figlia, suo bene più caro; uno sguardo sbigottito di

[Paolo Poli], *Il suggeritore nudo, divertimento futurista in due tempi di F. T. Marinetti. La nemica, di Dario Niccodemi in due tempi. Tito Andronico di William Shakespeare*, tradotto da Ida Omboni in due tempi, regia di Paolo Poli, [Roma, s.t., 1969].

- È noto che Quentin Tarantino intitola *Pulp fiction* (1994) in omaggio a un truculento genere di *feuilleton* americano degli anni venti, pubblicato su riviste di basso costo dalle pagine interne di carta non rifilata di polpa di legno, *pulp*; termine dall’evidente assonanza con *popular*.
- «Il vero fascino di *Tito* (superiore a drammi teoricamente ‘più grandi’ come *Amleto* e *Lear*) stava nel fatto che, per quanto potesse apparire astratto-stilizzato-romano-classico, per qualsiasi spettatore esso era centrato sulle più moderne fra le emozioni – sulla violenza, l’odio, la crudeltà, il dolore – in una forma che, in quanto *non realistica*, trascendeva l’aneddoto e diveniva per qualsiasi pubblico *del tutto astratta e perciò totalmente reale*»; così Peter Brook a margine della sua regia del 1955 (cit. in Alessandro Serpieri, «Prefazione» a W. Shakespeare, *Tito Andronico*, introduzione di N. d’Agostino, prefazione, traduzione e note di A. Serpieri, Milano, Garzanti, 1989, pp. XLVI-XLVII).

fronte ai “dumb shows” (III, 2) di un corpo prima delle (senza) parole; un'ur-scena dove questi due campioni di umanità stanno uno di fronte all'altro come emblemi dell'uomo di fronte all'impossibilità del corpo di (non) comunicare, in fondo di spettatore e attore, avvinti per sempre in un rito senza tempo che assomiglia tanto a ciò che chiamiamo teatro:

speechless complaint, I will learn thy thought:
 in thy dumb action, will I be as perfect
 as begging hermits in their holy prayers (III, 2)

(lamento senza parole, imparerò i tuoi pensieri: / dei tuoi gesti muti voglio diventare così esperto / quanto gli eremiti oranti nelle loro sante preghiere)⁴.

Se dunque Tito ci appare qui, nella sua sacra («holy») missione di interpretare l'Ineffabile, figura programmatica di spettatore; e se per un attimo accettiamo anche che quella «dumb action», quel corpo senza parole di Lavinia sia metafora dell'attore di cui parla Artaud, «qui fait des signes sur son bûcher»; ecco che il teatro, o meglio la sua genesi sembra collocarsi per William proprio lì, in quella *twilight zone* di «speechless complaint», fra mutismo e *phoné* (fra Filomela e l'usignolo), come già un tempo il ditirambo alle origini della tragedia.

Non sarebbe forse già questo un potenziale, straordinario manifesto di poetica teatrale?

4. Traduzione mia, come le seguenti; per cui mi ispiro alle due più recenti e funzionali: oltre quella già citata di Serpieri, realizzata in occasione della messinscena di Gabriele Lavia (Roma, Teatro Eliseo, 1982), soprattutto a quella di Agostino Lombardo per Peter Stein (Roma, Teatro Ateneo, 21 novembre 1989): W. Shakespeare, *Tito Andronico*, traduzione e cura di A. Lombardo, Milano, Feltrinelli, 1999; in parte già pubblicata in forma di programma di sala (W. Shakespeare, *Tito Andronico*, traduzione di A. Lombardo [adattamento di P. Stein], con materiale critico e storico su William Shakespeare e la sua opera [di Ferruccio Marotti, Mara Fazio, Masolino D'Amico, John Dover Wilson, Marcello Cava], Genova, Teatro di Genova, 1989). Per il testo inglese, mi uniformo qui alla scelta corrente del primo *in-quarto*, in quanto presumibilmente d'autore, con le integrazioni dell'*in-folio* (la scansione in atti e scene e l'aggiunta di III, 2).

1. Tra Frankenstein e Agrippa

In questo rapporto, fin dal principio Tito si giustappone a Lavinia come un Super-io a un 'me' sconosciuto, cognitivamente e affettivamente: il generale è una specie di onni-impotente Frankenstein nei confronti della figlia, cui, dal primo al quinto atto, dà e toglie la vita, e anzi pretende di conferirle *ad aeternum* statuto di *sopravvivenza*, come si fa a una propria creatura:

Lavinia, live; outlive thy father's days (I, 2)

(vivi, Lavinia, sopravvivi ai giorni di tuo padre)⁵.

Die, die, Lavinia, and thy shame with thee,
and with thy shame thy father's sorrow die! (V, 3)

(muori, muori, Lavinia, e la tua vergogna con te, / e con la tua vergogna muoia il dolore di tuo padre).

A queste alfa e omega del rapporto padre-figlia (molti anni dopo troveremo un'altra metateatrale, più ottimistica coppia parentale fra 'creazione' e 'fruizione': Prospero e Miranda, *omen nomen*), come anche del dramma; a questi estremi, corrisponde qui, nel *Titus*, come in un chiasmo, il macabro gioco dello smembramento e della ricomposizione del *corpo sacrificale* in un *corpo sociale*; infine della parola nel testo, come testimoniano le frequenti, paratattiche occorrenze dei termini *limb* e *sign*, 'parti' di un corpo e di un discorso entrambi scempiati per essere ricostituiti⁶.

Del resto, in partenza, lo spettatore elisabettiano non si turbava, anzi aveva familiarità con lo spettacolo del sangue: *vivo*, per i combattimenti di animali dalle cui arene, non si dimentichi, in parte evolve la forma stessa dello spazio teatrale; e *morto*, nei nascenti teatri di anatomia⁷: la dissezione

5. I due verbi, 'vivere' e 'sopravvivere', riecheggiano quasi specularmente nei sei versi successivi, per bocca di Marco: «long live Lord Titus, my beloved brother . . . And welcome, nephews, from successful wars, / you that survive, and you that sleep in fame» (lunga vita, Tito, signore, amato fratello mio . . . E benvenuti, nipoti, da guerre vittoriose: / voi che sopravvivete, e voi che dormite nella gloria).

6. Cfr. E. Bonelli, *Tito Andronico: il testo come simulacro del corpo*, Urbino, Quattro venti, [2004].

7. Sebbene la storia di questi luoghi, teatri a tutti gli effetti, sia ancora da fare, cfr. almeno C.

pubblica dei cadaveri, attestata almeno dagli inizi del cinquecento in Scozia, era stata recentemente diffusa in Europa dall'atlante anatomico di Vesalio (1543), tre anni dopo introdotta pubblicamente da John Caius alla Barber-Surgeons' Hall, nel giro di trent'anni divenuta materia obbligatoria nelle università di Cambridge e Oxford; e in seguito ispirerà a Inigo Jones l'invenzione di un teatro, il Barber Surgeons' Anatomy Theatre (1636), che sembra una sintesi fra il Globe e il Cockpit-in-Court, incarnazione architettonica del *wooden O*. Ma sui possibili incroci fra arene, teatri di anatomia e teatri *tout court*, luoghi di *crudele* indagine e rappresentazione di spazi *ulteriori*, interni come esterni (non caso confluenti nella metafora, ma non troppo, del Teatro della Memoria di Robert Fludd, 1619, sulla scorta del nostro visionario Giulio Camillo Delminio) si quietava qui questa vertigine di analogie.

Per ripartire da una più concreta analisi testuale.

Non a caso a inaugurare le occorrenze di *limb* è Lucio, il predestinato alla ricomposizione del corpo sociale, il Fortebraccio di casa, quando in I, 1 per ben tre volte ostenta la sua determinazione a portare a termine il sacrificio di Alarbo, primigenie nemica e per questo oggetto di ancor più propizio *sparagmòs*:

give us the proudest prisoner of the Goths,
that we may hew his *limbs*

(dacci il più orgoglioso prigioniero fra i Goti / ché possiamo farlo a pezzi).

Let's hew his *limbs* till they be clean consumed

(facciamolo a pezzi finché non siano tutti consumati).

Alarbus' *limbs* are lopped,
and entrails feed the sacrificing fire

(le membra di Alarbo sono troncate / e le sue interiora alimentano il fuoco sacrificale).

Mascardi, *Il teatro anatomico nella cultura moderna. Storia e storie di teatro, arte, scienza e società*, tesi di dottorato, Università di Bologna, relatore G. Guccini, 14 giugno 2011 (oggi in parte in Id., «Il Teatro Olimpico di Vicenza e il Teatro Anatomico del Bo: scambi fra lo studio di Padova e l'Accademia Olimpica, *Odeo Olimpico XXIX* (2013-2014): 643-670).

Meno istituzionale ma non meno animale è questo smembramento quando lo degusta Tamora, augurandolo a Bassiano, nella foresta, a compimento di una mitologica metamorfosi:

thy temples should be planted presently
with horns, as was Acteon's; and the hounds
should drive upon thy new-transformed *limbs* (II, 1)

(sulle tue tempie spunterebbero subito / le corna, come fu per Atteone; e i cani / si avventerebbero sulle tue membra trasformate).

Infine, pedagogico e moralizzante, giunge Marco alla fine a suggerire, anzi, predicare («teach») la ricomposizione di tutte queste *diseicta membra*, narrative, oltre che fisiche, tanto da costituire un finale *political correct*, in quella prospettiva *politica*, che manca invece al mito borghese di Mary Shelley:

you sad-faced men, people and sons of Rome,
by uproars severed, as a flight of fowl,
scattered by winds and high tempestuous gusts:
o, let me teach you how to knit again
this scattered corn into one mutual sheaf,
these broken *limbs* again into one body (V, 3)

(voi, uomini dal viso triste, gente e figli di Roma, / divisi dai tumulti come uno stormo di uccelli / disperso dai venti e dalle raffiche della tempesta: / oh, lasciate che vi insegni come radunare ancora / questo grano sparpagliato in un comune covone, / queste membra sparse ancora in un unico corpo).

In questo svolgendo la più ‘classica’ delle funzioni della retorica, accomunando spettatori antichi e contemporanei, finti e veri, in un ammonimento di sapore antico, sapienziale quanto un apologo (Agrippa)⁸ o

8. «Olim humani artus, cum ventrem otiosum cernerent, ab eo discordarunt, conspiraruntque ne manus ad os cibum ferrent, nec os acciperet datum, nec dentes conficerent. At dum ventrem domare volunt, ipsi quoque defecerunt, totumque corpus ad extremam tabem venit: inde apparuit ventris haud segne ministerium esse, eumque acceptos cibos per omnia membra disseverere, et cum eo in gratiam redierunt. Sic senatus et populus quasi unum corpus discordia pereunt concordia valent» (Un tempo alcune parti dell'uomo, vedendo lo stomaco

una favola (Esopo)⁹; e chiudendo come in un cerchio quell'invito già fatto a inizio del dramma allo stesso Tito, mentre lo eleggeva «candidatus» all'impero, da questi tragicamente reclinato:

MARCUS: Be *candidatus* then . . .
 and help to set a head on headless Rome.
 TITUS: A better head her glorious body fits,
 then his that shakes for age and feebleness (I, 1)

(MARCO: *Sii candidatus, dunque . . . / e aiuta a mettere un capo a Roma senza capo. / TITO: Un capo migliore si adatterebbe al suo corpo glorioso, / che non uno tremante di vecchiaia e debolezza*).

Mostrando, se mai ve ne fosse bisogno, come un discorso a sé meriterebbe l'uso nel *Titus* del latino, lingua della sapienza e della scienza, dei monumenti e della legge, delle lapidi e del lutto¹⁰.

ozioso, si dissociarono da lui e si misero d'accordo che le mani non portassero cibo alla bocca, né la bocca lo ricevesse, né i denti lo masticassero. Ma mentre volevano sottomettere lo stomaco, vennero meno anch'esse e l'intero corpo arrivò all'estrema prostrazione; da cui apparve che il ruolo dello stomaco non è affatto l'inerzia e che esso distribuisce i nutrimenti ricevuti per tutte le membra; e ritornarono d'accordo con lui. Così Senato e popolo, come un unico corpo, in discordia muoiono, in concordia stanno bene); Tito Livio, *Ab urbe condita libri* II, 16, 32, 33; traduzione mia.

9. «Una volta la coda del serpente ebbe la pretesa di precedere lei il corpo e di dirigerlo. Le altre membra dicevano: “Ma come potrai dirigere tu, se non hai né occhi né naso come gli altri animali?” Ma non riuscirono a persuaderla e il buon senso dovette battere in ritirata. La coda andò dunque avanti e comandò la marcia, trascinandosi dietro alla cieca tutto il corpo, finché precipitò in una buca piena di pietre, dove il serpe ebbe piagata la schiena e tutto quanto il corpo. Allora la coda, tutta carezzevole, si mise a supplicare la testa, dicendo: “Salvaci tu, o signora, per piacere; ho fatto male a mettermi in lotta con te». La favola bolla gli uomini infidi e perversi che si rivoltano contro i loro capi»; Esopo, *Favole*, 228: «La coda del serpente e le sue membra»; ma forse cercare in quella antica buca pietrosa (the hole) di II, 3 è solo suggestivo.
10. In tutte le sue strategiche occorrenze: per giustificare il sacrificio umano («ad manes fratrum»; I, 1), nobilitare l'idea di potere («candidatus»; *ibidem*), postulare una giustizia naturale («suum cuique»; *ibidem*), epicizzare la scelta del male («sit fas aut nefas . . . per Stygia per manes vehor»; II, 1), nominare, anzi scrivere sulla sabbia la natura del crimine («stuprum»; IV, 1) e poi elevarne al cielo l'enormità, con le parole di Seneca («magni dominator poli tam lentus audis scelera? tam lentus vides?»; *ibidem*), con Orazio minacciare («integer vitae, scelerisque purus / non eget Mauri jaculis, nec arcu»; IV, 2) o alzare poeticamente gli occhi ai numi («terras Astraera reliquit»; IV, 3) salvo subito irriterli («ad

2. «Make some signs»

Insomma il viluppo fra Tito e Lavinia, fra corpo interrogante e corpo interrogato – che qui cercheremo di raccontare in quattro *steps* – caratterizza il *Titus* come un *dramma di segni*, ben più e prima di quanto lo sarà il *Macbeth*, dove il loro valore di verità (predizione) sarà fondato sulla capacità umana di inverarli; mentre qui è letteralmente *incarnato*, costituente di una grammatica del corpo da individuare e condividere.

E appunto *sign* è l'altra *keyword* dell'intero dramma, l'altra funzione dello smembramento simbolico del *Titus*.

La scopriamo per la prima volta insinuarsi cautamente nelle parole di Aronne mentre si rifiuta alle profferte sessuali di Tamora (II, 3), quasi in forma di un antioroscopo:

madam, though Venus governs your desires,
 Saturne is dominator over mine.
 What *signifies* my deadly-standing eye,
 my silence, and my cloudy melancholy,
 my fleece of woolly hair that now uncurls
 even as an adder when she doth unroll
 to do some fatal execution?
 No, madam, these are no venereal *signs*

(*signora, se Venere governa i tuoi desideri / Saturno è dominante sui miei. / Che significa il mio occhio fisso come la morte, / il mio silenzio, la mia annuvolata malinconia, / il mio vello di capelli lanosi che ora si snoda / proprio come una serpe quando si srotola / per compiere una esecuzione fatale? / No, signora, questi non sono segni di Venere*).

Inutile ricordare come proprio lo Zodiaco, improbabile, infantile sistema di *segni*, sarà più avanti grottescamente e insieme provocatoriamente interrogato – anch'esso *smembrato* – in punta di freccia da Tito e dai suoi familiari:

Jovem . . . ad Apollinem . . . ad Martem»; IV, 3). Ma forse più di tutto la battuta testamentaria di Aronne ne riassume la funzione, l'uso che uno straniero, un barbaro (anche William?) può fare di queste *lettere capitali*: «and on their skins, as on the bark of trees, / have with my knife carved in Roman letters / "Let not your sorrow die, though I am dead"» (V, 1: sulle loro pelli, come sulla cortecchia degli alberi, / col mio pugnale ho inciso a lettere romane: / «Seppur io sia morto, non muoia il dolor vostro»).

- TITUS: Ha, ha! Publius, Publius, what hast thou done!
See, see, thou hast shot off one of Taurus' horns.
- MARCUS: This was the sport, my lord: when Publius shot,
the Bull, being galled, gave Aries such a knock,
that down fell both the Ram's horns in the court (IV, 3)

(TITO: Ah! Publio, Publio, che hai fatto? / Vedi, hai staccato uno dei corni del Toro. / MARCO: Era questo, signore, il gioco. Quando Publio ha tirato / il Toro, essendo colpito, ha dato un tale colpo all'Ariete / che entrambe le corna del Becco sono cadute nella corte).

Ma, tornando a *sign*, il lemma si affaccia prepotentemente in tutta la sua emblematicità, seppure ancora in un uso capovolto e derisorio, quando Demetrio e Chirone dileggiano la povera Lavinia appena stuprata e mutilata, e la sfidano appunto al racconto della sua sofferenza:

- DEMETRIUS: So, now go tell, and if thy tongue can speak,
who 'twas that cut thy tongue and ravished thee.
- CHIRON: Write down thy mind, bewray thy meaning so,
and if thy stumps will let thee play the scribe.
- DEMETRIUS: See how with *signs and tokens* she can scrawl (II, 4)

(DEMETRIO: E ora va', racconta, se la tua lingua può parlare, / chi è stato a tagliarti la lingua e a violentarti. / CHIRONE: Scrivi, butta giù i tuoi pensieri, svelane il senso, / se i tuoi moncherini ti lasciano fare la scrivana / DEMETRIO: Guarda, come può scarabocchiare, con segni e contrassegni).

E se poi ritornerà ancora come un mantra, nelle interrogazioni («MARCUS: What means my niece Lavinia by these *signs*?»): cosa intende mia nipote Lavinia con questi *segni*?, IV, 1; «TITUS: Give *signs* sweet girl, for here are none but friends»): fa' qualche *segno*, dolce ragazza, ché qui non siamo che amici, ivi) o fin nella metafora («*alehouse painted signs*»: insegne di bettola mal dipinte, IV, 2) o nella retorica («*frosty signs and chaps of age*»: segni di brina e rughe di vecchiaia, V, 3); è soprattutto sempre nel terzo atto, nel *corpo a corpo* tra padre e figlia e particolarmente nel momento della scoperta della mutilazione (III, 1), che la parola *sign* esplode in tutta la sua valenza drammaturgica.

Quando Marco gli conduce davanti *quel che resta* della figlia, come è prevedibile Tito reagisce subito alla *mancanza* più oltraggiosa allo «sguardo», quella delle mani.

Speak, Lavinia, what accursed hand
 hath made thee handless in thy father's sight?
 . . .
 My grief was at the height before thou cam'st,
 and now like Nilus it disdaineth bounds.
 Give me a sword, I'll chop off my hands too,
 for they have fought for Rome, and all in vain:
 and they have nursed this woe, in feeding life:
 in bootless prayer have they been held up,
 and they have served me to effectless use.
 Now all the service I require of them
 is that the one will help to cut the other.
 'Tis well, Lavinia, that thou hast no hands,
 for hands to do Rome service is but vain

(Parla, Lavinia, quale maledetta mano / ti ha fatta senza mani alla vista di tuo padre? / . . . / Il mio dolore era al colmo prima che tu venissi/ e ora come il Nilo disdegna gli argini. / Datemi una spada, voglio mozzare anche le mie mani / ché hanno combattuto per Roma, e tutto invano, / e hanno allevato questo dolore nutrendone la vita: / in preghiera inutile sono state alzate / e mi son servite a un uso senza effetto. / Ora tutto il servizio che cerco da loro / è che una mi aiuti a troncare l'altra. / È bene, Lavinia, che tu non abbia mani / perché le mani a servizio di Roma sono solo inutili).

In un balletto quasi grottesco di mani visibili e invisibili – *hands* torna cinque volte solo qui, mentre in tutto il testo, con i suoi derivati, ben 83 volte (!) contribuendo non poco a quel discusso effetto di *danse macabre* dell'intera opera – Tito tenta di arginare la tracimazione dei propri sentimenti identificandosi con la mutilazione della figlia: esplicitando a se stesso come questa identificazione lo porterebbe però a una negazione retrospettiva della propria identità di eroe romano difensore del diritto: a una sorta di castrazione ideale¹¹.

E dunque Lucio, forse anche per distoglierlo, si rivolge di nuovo alla sorella, all'altro suo organo preposto alla significazione, la lingua; di cui però Marco testimonia lo sradicamento («torn»):

11. O piuttosto *secondaria*, che in analisi si definisce appunto non più «espressa dalla dissoluzione e dallo smembramento, ma da mutilazioni. L'Io, più attivo, non si dissolve nell'inconscio, ma sacrifica una parte al tutto . . . nella relazione emotiva con la madre arcaica si radica il complesso di castrazione, che può portare a fissazioni per l'oggetto materno . . . espresse a volte anche nei rituali religiosi»: www.treccani.it.

o, that delightful engine of her thoughts,
 that blabbed them with such pleasing eloquence,
 is torn from forth that pretty hollow cage,
 where like a sweet melodious bird it sung
 sweet varied notes enchanting every ear.
 . . .
 O, thus I found her straying in the park,
 seeking to hide herself as doth the deer
 that hath received some unrecuring wound.

(oh! Quella deliziosa macchina dei suoi pensieri / che li pronunciava con sì piacevole eloquenza / è stata strappata da quella graziosa concava gabbia / dove come un dolce melodioso uccello cantava / dolci mutevoli note, che incantavano ogni orecchio. / . . . / L'ho trovata così. Vagava nel parco / in cerca di un luogo dove nascondersi, come la damma / che ha ricevuto una ferita senza speranza).

Se ci è stata sottratta anche la lingua, organo o codice, «delightful engine of her thoughts»¹²; e Lavinia privata così di ogni possibilità di condivisione sociale della propria sventura; in questo Eden alla rovescia, in questa foresta della perdita dell'umanità Lavinia non poteva che aggirarsi come una specie di Eva fuggitiva, di prima donna vergognosa «seeking to hide herself», tal quale un animale ormai condannato dalla sua ferita senza rimedio («unrecuring»).

Ma, tanto più in questa ineluttabile regressione, il padre ne assume tutta la *natura* (di *deer*, cerbiatta, la più *dear*, vicina a sé) e *in quanto tale* ne fa oggetto della sua interrogazione:

it was my dear, and he that wounded her,
 hath hurt me more than had he killed me dead;
 for now I stand as one upon a rock,
 environed with a wilderness of sea,
 who marks the waxing tide grow wave by wave,
 expecting ever when some envious surge
 will in his brinish bowels swallow him.
 This way to death my wretched sons are gone:
 here stands my other son, a banished man,

12. Quanto a *engine*, l'anatomia stessa metaforizzava il corpo come *fabbrica*: *Andreae Vesalii Bruxellensis, scholae medicorum Patauinae professoris, de Humani corporis fabrica Libri septem*, Basileae, Ex officina Joannis Oporini, 1543.

and here my brother, weeping at my woes:
 but that which gives my soul the greatest spurn
 is dear Lavinia, dearer then my soul.
 Had I but seen thy picture in this plight,
 it would have maddened me. What shall I do
 now I behold thy lively body so?
 Thou hast no hands to wipe away thy tears,
 nor tongue to tell me who hath martyr'd thee.
 . . .
 Gentle Lavinia let me kiss thy lips,
 or make some *signs* how I may do thee ease.

(era la mia cosa più cara, e quello che l'ha ferita / mi ha fatto più male che se mi avesse fatto morto / perché ora me ne sto come uno su uno scoglio, / circondato dalla natura selvaggia del mare, / che si vede la marea montante crescere su onda, / aspettandosi sempre che qualche flutto maligno / lo inghiotta fra le sue viscere salmastre. / Per questa via sono andati alla morte i miei disgraziati figli, / qui sta l'altro figlio mio, un uomo bandito, / e qui mio fratello piange i miei dolori; / ma chi dà alla mia anima il colpo più duro / è la cara Lavinia, più cara della mia anima. / Ti avessi vista anche solo in ritratto così ridotta, / già mi avrebbe reso pazzo; cosa faccio / adesso, che vedo il tuo corpo vivo... così? / Non hai mani per asciugarti le lacrime / né lingua per dirmi chi ti ha martoriata. / . . . / Lavinia gentile, lascia che ti baci le labbra / o fammi qualche segno, come posso consolarti).

Questa sottrazione del piano linguistico, questo azzeramento dell'umanità di Lavinia (e dell'umanità *tout court*) costringe Tito a un *ricominciamento*, a una specie di rito di iniziazione, «more than had he killed me dead»: lo induce dapprima a un senso di *isolamento* assoluto di fronte alla marea montante del dolore, di sbigottimento di fronte alla sua ineluttabilità, «expecting ever» di esserne inghiottito; quindi a un tentativo di controllo, di riposizionamento dall'alto, quasi satellitare, delle proprie disgrazie («this way . . . here . . . and here»); infine al riconoscimento di essere giunto oltre qualsiasi possibilità di gestione dell'ordine simbolico degli eventi, di loro *rappresentazione* («thy picture in this plight, / it would have maddened me»).

Così finalmente alla faticosa domanda «what shall I do / now I behold thy lively body so?» – dove quel *so*, 'così', in tutta la sua devastante teatralità, ci attesta come appunto in teatro il punto di arrivo di ogni enunciato sia la deissi! – non può che giustapporre un'altra, atavica: «make some *signs*», dacci un segno.

La madre di tutte le preghiere.

2. «What a sympathy of woe is this»

E come un guerriero ormai in balia degli eventi, piuttosto che come uno sciamano posseduto, Tito continua a riformularla (lasciando appunto nei detrattori quel dubbio di ripetitività sul testo): se il corpo di Lavinia non detiene più gli strumenti del linguaggio, sarà dunque scrutando *insieme, su di sé* i segni del suo stesso dolore che gli Andronici, la sua *familia*, potranno comprenderlo? Inseguendolo nelle sue ragioni fisiche, oggettive, e dunque emulandolo nello scempio di mani e lingua – non bastando più le sole mani? In uno scimmiesco, infantile, crudele gioco di corrispondenze? Regredendo, come direbbe un analista lacaniano, alla fase dello specchio?

Shall thy good uncle, and thy brother Lucius,
and thou, and I, sit round about some fountain,
looking all downwards, to behold our cheeks
how they are stained, like meadows yet not dry
with miry slime left on them by a flood?
And in the fountain shall we gaze so long
till the fresh taste be taken from that clearness,
and made a brine-pit with our bitter tears?
Or shall we cut away our hands like thine?
Or shall we bite our tongues, and in dumb shows
pass the remainder of our hateful days?
What shall we do?

(Dobbiamo il tuo buon zio e tuo fratello Lucio / e tu e io sederci attorno a qualche fontana / e guardar giù, tutti, a vedere le nostre guance / come sono sfigurate, prati non ancora asciutti / per il limo fangoso lasciato dall'inondazione? / E nella fontana fissare lo sguardo così a lungo / finché il suo fresco gusto non sia tolto da tale limpidezza / e per le nostre lacrime amare diventi un pozzo salato? / O dobbiamo tagliar via le nostre mani, come le tue? / O dobbiamo morsicarci le lingue, e in spettacoli muti / passare il resto dei nostri giorni odiosi? / Cosa dobbiamo fare?).

La risposta arriva, ma naturalmente impreveduta, fuori dai binari della logica discorsiva: al *gesto* di Lucio di asciugare le lacrime di Lavinia, questa sussulta.

Che genere di *sign* sarà il suo?

Lo possiamo solo immaginare, dalla reazione di Tito: non può che essere un gesto complesso e ambivalente in cui ci sia tutta la disperazione della sua condizione, la comprensione del compianto parentale, la gratitudine per la

tenerezza fraterna, la sfiducia di poterne trarre consolazione. Quale frase o quale parola, da sole, potrebbero mai esprimerlo?

È forse proprio questa ineffabile complessità che colpisce Tito, che sembra quasi volerla catturare annotandola («Mark, Marcus, mark!»), incurante della cacofonia – o piuttosto eccitato dall’inaspettato *calembour*.

Mark, Marcus, mark! I understand her *signs*;
had she a tongue to speak, now would she say
that to her brother which I said to thee.
His napkin, with her true tears all bewet,
can do no service on her sorrowful cheeks.

(Guarda, Marco, guarda! Capisco i suoi segni! / Avesse una lingua per parlare, ora direbbe / a suo fratello quello che io ho detto a te: / che il suo fazzoletto intriso di vere lacrime / non serve a nulla alle sue guance gonfie di pena).

Ma, chiaro, questa si rivela subito come un’antropologia dal respiro corto.

Se, come abbiamo detto, questo di Tito e Lavinia, spettatore e attore, è anche un teatro, allora è un teatro senza catarsi, dove la condivisione, «understanding her signs» ormai oltre ogni convenzione linguistica e sociale, non è fonte di sollievo, premio a una qualche fatica di vivere, ma semplice sospensione, rimando infinito a una *quête* di significato:

o, what a sympathy of woe is this!
As far from help as Limbo is from bliss!

(oh, che comunione di dolore è questa! / Così lontana dal conforto quanto il limbo dalla gioia!).

E infine, nella scelta della metafora ultramondana, del paragone fra paradiso e limbo, si insinua ancora un dubbio, *il* Dubbio, sul senso del capriccio divino: «se parlo, il mio dolore non ne sarà lenito; / se cesso di parlare, che sollievo ne avrò?» (*Gb* 16, 6).

L’antico tarlo di Giobbe, non a caso a suo tempo interrogato con inquietudine da Jung¹³.

13. C. G. Jung, *Antwort auf Hiob*, Zurigo, Rascher, 1952 (in it.: *Risposta a Giobbe*, Milano, Il Saggiatore, 1965).

3. «I am the sea»

«Ah, se il mio travaglio si pesasse, / se le mie calamità si mettessero tutte insieme sulla bilancia! / Sarebbero trovati più pesanti della sabbia del mare» (Gb 6, 2).

Come appunto nel libro di *Giobbe*, come se in questa parabola di sprofondamento ci fosse ancora, sempre spazio per un'ulteriore traiettoria di caduta (ed è appunto la negazione di questo spazio che induce in alcuni critici quel senso di imbarazzo verso il *barnum* di orrori del finale di III, 1 – che, non dimentichiamo, in prima stesura doveva essere finale d'atto e quindi sostenuto anche da ragioni oggettive di spettacolarità), sopraggiunge la finta proposta di Aronne, dello scambio di una mano per la salvezza dei figli, della beffa della gara di solidarietà fra Lucio e Marco, della beffa nella beffa di Tito che li allontana per sacrificare invece la propria.

Finalmente la «sympathy» di Tito con Lavinia è ora anche oggettiva; anche lui ha il suo moncherino da levare al cielo, e insieme si inginocchiano, accomunati nella mutilazione, *da ciò che loro manca*, aspettandosi che finalmente per questi «signes sur leur bûchers» il Cielo si accorga di loro:

what, wouldst thou kneel with me?
Do then, dear heart, for heaven shall hear our prayers,
or with our sighs we'll breathe the welkin dim,
and stain the sun with fog, as sometime clouds
when they do hug him in their melting bosoms

(cosa? Vuoi inginocchiarti con me? / Fallo, allora, cuore mio, ch  il cielo udr  le nostre preghiere / o coi nostri sospiri appanneremo la volta celeste / e offuscheremo di nebbia il sole, come talvolta le nuvole / quando lo stringono al loro seno che si scioglie).

E come nei segni dei suppliziati, nell'inginocchiarsi di questi corpi offesi, rovesci simbolici di quello integro di Capaneo inerpicato sulle mura di Tebe, resta tutta l'indecidibile ambiguit :   un atto di preghiera o gi  di bestemmia?

Nel dubbio, il prudente Marco mette in guardia Tito da questi «deep extremes»; ma la sua sincera preoccupazione   rivolta meno alle convenzioni e pi  allo stato del fratello, che mostra segni di sragione: «let reason govern thy lament».

Come se questo fosse or(mai) possibile; come se una qualsiasi prudenza linguistica potesse privarci ora di uno dei pi  straordinari monologhi del canone shakespeariano, e di sempre, in cui l'attore, l'uomo, si ricongiunge

con le radici più rituali e sciamaniche del teatro e della sua animistica ragion d'essere: "I'm the sea".

TITUS Is not my sorrow deep, having no bottom?
Then be my passions bottomless with them.

MARCUS But yet let reason govern thy lament.

TITUS If there were reason for these miseries,
then into limits could I bind my woes:
when heaven doth weep, doth not the earth o'erflow?
If the winds rage, doth not the sea wax mad,
threat'ning the welkin with his big-swoln face?
And wilt thou have a reason for this coil?
I am the sea. Hark, how her sighs doth blow:
she is the weeping welkin, I the earth:
then must my sea be moved with her sighs,
then must my earth with her continual tears
become a deluge, overflowed and drowned:
for why my bowels cannot hide her woes,
but like a drunkard must I vomit them.
Then give me leave, for losers will have leave,
to ease their stomachs with their bitter tongues.

(TITO: Non è profondo il mio dolore, che non ha fondo? / E così siano anche le mie passioni, senza fondo. / MARCO: Ma lascia almeno che la ragione governi il tuo lamento! / TITO: Se vi fosse ragione per queste miserie / allora potrei dare ai miei dolori qualche limite. / Quando il cielo piange, non strappa la terra? / Se i venti infuriano, non impazzisce il mare / minacciando la volta celeste con la sua faccia rigonfia? / E tu vuoi una ragione per questo groviglio? / Io sono il mare. Ascolta come i suoi sospiri soffiano. / Lei è la volta del cielo che piange, io la terra... / Dunque deve il mio mare essere agitato dai suoi sospiri; / dunque deve la mia terra, per le sue continue lacrime, / farsi diluvio, inondata e annegata; / ecco, le mie viscere non possono nascondere le sue pene, / ma, come un ubriaco, devo vomitarle. / Concedimelo, allora: ai perdenti va concesso / di liberarsi lo stomaco con le loro lingue amare).

Questo atto di riconoscersi e perdersi nella smisuratezza degli elementi, di umiltà e orgoglio insieme, è tanto più significativo perché, oltre la potente metafora barocca qui espressa – Lavinia che, come il Cielo stesso, quando piange sconvolge mare e terra – vi ritroviamo un'altra simmetria, questa volta diacronica, rivelatrice della tensione che sottende tutto lo *speech* di Tito in III, 1: quello stesso mare dei dolori, accerchiante e minaccioso, che aveva ispirato dal principio il suo percorso di iniziazione («for now I stand as one upon a rock, / environed with a wilderness of sea»), ora non è più una incomprensibile minaccia *esterna*, ma *interna*, fisiologia stessa dell'uomo e della sua condizione.

Ecco perché le ragioni del teatro sono le stesse della vita, ecco perché «*must my sea be moved with her sighs, / then must my earth with her continual tears / become a deluge*», farsi catastrofe imprevista e aliena quanto quell'evocativo francesismo: «deluge». Ed ecco perché questi segnali di sragione, questa annunciata 'pazzia' (che appunto avrà nei due atti successivi il suo più teatrale sviluppo) è forse qui, nel suo farsi, la più radicale e motivata nell'opera di Shakespeare; rispetto cui altre, ad esempio quella di Amleto, appaiono in principio più 'convenzionali', cioè ingenerate piuttosto dalla convenzione narrativa. Tito (come l'uomo, come l'attore) non può non sviluppare questa identificazione in forma di 'pazzia' (teatro), perché all'uomo si deve consentire «*to ease [his] stomach with [his] bitter tongue*», gli va concesso di liberarsi di ciò che *ha sullo stomaco*.

Salvo che questa figura di ubriacone («drunkard») piegata in due nel suo vomito, in balia della proprie viscere («bowels») e con l'amaro in bocca (proveniente da quella stessa 'lingua', «tongue», macchina di parole), si configura ormai definitivamente come quella di un «loser» – agli antipodi dunque di quella del generale acclamato, vincitore di nemici, *candidatus* imperatore.

Accantonata la tragica immagine di Artaud, trovato morto proprio così, sconfitto, seduto ai piedi del suo letto; o forse proprio pensando a quella; subito ci si insinua una diabolica generalizzazione.

È questo il teatro per William (e per noi)? Un ospedale di verbosi perdenti?

4. «Thou map of woe»

Forse è anche per non lasciarci in balia di questa domanda che William ci fa fare un quarto *step*: rimette in cantiere il suo *Titus*, già di grande successo, per aggiungere, in occasione della pubblicazione nell'*in-folio*, proprio qui, in questo cruciale terzo atto, dopo una chiusura che era già un finale efficace e prolungato (col monologo del mare, e seguente passerella degli orrori; corredati dal controfinale dell'addio di Lucio al pubblico, in stile Coro) una seconda bizzarra scena ai limiti del surreale.

Dopo tutto un atto in esterni, fra Cielo e Terra, ci ritroviamo in un banale interno, di fronte a un poco invitante *banquet* che dovrebbe rappresentare la vita che continua, ma «*no more / than will preserve just so much strenght in us / as will revenge these bitter woes of ours*» (non più di quanto ci conservi

in forze abbastanza / da vendicare tante nostre amare sofferenze; III, 2). Ma sotto questa scorza da *revenge play*, tanto più ostentata quanto apparente, si continua a giocare la partita ben più sottile iniziata nella scena precedente: la progressione (il senso) di una ‘pazzia’ che se avesse per fine la banale vendetta, il medievale regolamento di conti, si perderebbe nel conto degli infiniti intrecci, azzerandosi nella contrapposizione del più e del meno.

Invece no. Il motivo per cui Tito resiste, per cui è ancora qui, pur dopo aver trovato *in sé* le ragioni dell’inutilità di qualsiasi opposizione, è la volontà di continuare a scrutare in questa cartografia del dolore¹⁴, di farsene *astronomo* (più avanti anche *astrologo*, come vedremo); di continuare a ballare quella danza dei segni di cui ormai si riconosce interprete.

Perché c’è una differenza fra un *loser* inconsapevole e uno consapevole: ed è la poesia – pur in forma antifrastica di gemito (“groan”):

thou map of woe, that thus dost talk in signs,
 when thy poor heart beats without outrageous beating,
 thou canst not strike it thus to make it still.
 Wound it with sighing, girl, kill it with groans

(*tu, mappa di dolore, che parli a segni, / quando il tuo povero cuore batte battiti oltraggiosi / non puoi colpirlo, così da farlo fermare. / Feriscilo di sospiri, ragazza, uccidilo di lamenti*).

E quando Tito invita Lavinia a rivolgere verso se stessa un piccolo coltello, tenendolo fra i denti, per scavarsi in cuore uno scolo alle lacrime, un buco (“hole”) non meno nero di quello in cui si sono già persi i suoi fratelli; e Marco prende alla lettera questa improbabile acrobazia e rimprovera Tito di aver suggerito alla figlia di rivolgere *le mani* contro se stessa; Tito, come prima, si attacca a un gioco di parole per affermare insieme l’irrealtà della proposta e la realtà della propria ‘pazzia’:

how now! Has sorrow made thee dote already?
 Why, Marcus, no man should be mad but I.
 What violent hands can she lay on her life?

14. Sono noti i parallelismi, in poesia come nella scienza, fra macrocosmo e microcosmo in epoca tardorinascimentale e in particolare elisabettiana; cfr. ad esempio Mauro Spicci, *Corpo e ibridazioni discorsive nell’Inghilterra elisabettiana: The Purple Island (1633) di Phineas Fletcher*, Catania, ed.it, 2009.

Ah, wherefore dost thou urge the name of hands,
 to bid Aeneas tell the tale twice o'er,
 how Troy was burnt and he made miserable?
 O, handle not the theme, to talk of hands,
 lest we remember still that we have none,
 Fie, fie, how frantically I square my talk,
 as if we should forget we had no hands,
 if Marcus did not name the word of hands.

(come! Il dolore ti ha già rimbambito? / Perché, Marco, nessun altro dovrebbe esser pazzo, tranne me. / Quali mani violente può alzare sulla sua vita? / Ah, perché insisti con questa parola? Mani! / Come tu invitassi Enea a ripetere e ancora la storia / di come fu arsa Troia e lui ridotto in miseria. / Non maneggiare questo tema, parlare di mani, / per farci ricordare ancora che non ne abbiamo più. / Vergogna, via! In che modo isterico formo il mio discorso! / come se potessimo dimenticare di non avere mani / se Marco non nominasse la parola mani).

Con una ripresa frenetica, quasi patologica del balletto delle mani, «frantically», di nuovo dal rogo di una divampante città degli antenati (la «bright-burning Troy» di III, 1 che però qui troviamo ormai significativamente al passato: «Troy was burnt»), Tito si attesta nella sua 'pazzia' quasi come in un privilegio, comprendente il diritto di macabri giochi di prestidigitazione verbale.

Finché di nuovo inaspettatamente, dietro un invito a mangiare e a bere, per sostenersi, Lavinia sembra *dire* («says») un altro *sign*; ormai assunto dall'esperto Tito a dignità di linguaggio, da ascoltare («hark», non più «mark»!) e interpretare, come ogni altro discorso.

Hark, Marcus, what she says;
 I can interpret all her martyred signs:
 she says she drinks no other drink but tears,
 brewed with her sorrows, meshed upon her cheeks.
 Speechless complaint, I will learn thy thought:
 in thy dumb action, will I be as perfect
 as begging hermits in their holy prayers.

(Ascolta, Marco, cosa dice... / Posso interpretare tutti i suoi segni martoriati: / dice che non beve altra bevanda che lacrime / infuse di dolore e fermentate sulle sue guance. / Lamento senza parole, imparerò i tuoi pensieri: / dei tuoi gesti muti voglio diventare così esperto / quanto gli eremiti oranti nelle loro sante preghiere).

Ed ecco che in questa III, 2, il linguaggio del corpo è ormai diventato un alfabeto sacro, un repertorio di segni da divinare; ecco ormai che in questa

postilla matura William scopre le sue carte e ci offre la chiave del suo scrigno giovanile, dichiarando il gioco del teatro: che è quello in cui si dà nome a ciò che prima non lo aveva¹⁵:

thou shalt not sigh, nor hold thy stumps to heaven,
nor wink, nor nod, nor kneel, nor make a sign;
but I of these will wrest an alphabet,
and by still practice learn to know thy meaning.

(non potrai sospirare, levare al cielo i tuoi moncherini, / batter ciglio, dar cenno, inginocchiarti, fare un segno / senza che io di questo non ne strappi un alfabeto / e da questa ferma pratica non impari a capirne il senso).

La pratica della significazione è dunque frutto di reciprocità; comprendere non è un meccanico recepire i segni, ma strapparli («wrest») letteralmente dal buio della loro pre-esistenza.

In un corpo a corpo cui il *wooden O* del teatro presta il suo crudele *ring*.
Finis.

Zzzz...

No, non è finita. C'è ancora qualcosa che ronza nell'aria.

William sfida la nostra postuma fede scespriana con un nuovo controfinale d'atto, un ultimo tragicomico episodio che, se discendesse dalla tradizione italiana della Commedia dell'Arte – cosa del resto non così improbabile, almeno per suggestione – potremmo definire il 'lazzo della mosca'¹⁶, dove vediamo Tito e Lavina (tre moncherini in due), l'attentato

15. Per una tautologia scienziata di questo concetto, cfr. K. W. Heaton, «Body-conscious Shakespeare: sensory disturbances in troubled characters», *Med Humanities* 37/2 (2011): 97-102.

16. Lazzo di antica tradizione (ad esempio associato ad alcuni aneddoti della buffoneria veneziana del cinquecento), basato sulla imprevedibilità dell'insetto, motivo di improvvisazione; alle ormai 'storiche' versioni di Marcello Moretti in *Arlecchino servitore di due padroni* (dal 1947) e di Dario Fo in *Mistero buffo* (dal 1969), dove non a caso la mosca finisce mangiata, si aggiunge oggi *The complete deaths* (2016) del gruppo inglese The Spymonkey, diretto da Tim Crouch, dove, scandite dallo spernacchio elettronico di un *counter*, si elencano tutte le morti in Shakespeare, «75 if you count the black ill-favoured

Marco e il Ragazzo (Lucio jr., nipote di Tito) accanirsi sulla carogna di una malcapitata mosca, già spacciata sul tavolo da Marco con un coltello (!) – forse gli attori inglesi erano meno versati nel mimo di quelli italiani, che invece preferivano competere scenicamente con l'insetto *vivo*?

Ironia a parte, questa scena risulta oggi quella di più difficile lettura (se è vero che alimenta gran parte degli scetticismi critici sul *Titus*), ma invece è forse potenzialmente il più grande *coup de théâtre* di William, nella sua liminalità, fra tragico e grottesco, autentica dimostrazione elisabettiana di crudeltà 'popolare': insomma prototipo del *pulp*.

Non dobbiamo dimenticare che il teatro elisabettiano, come la Commedia dell'Arte (e come il cinema di oggi!) – non ultimo per ragioni commerciali – era spesso alla ricerca delle economie di genere, frugando negli interstizi fra rodati numeri comici, effetti realistici di trame storico-drammatiche, potenzialità evocative del mito; più o meno negli stessi anni, con una disinvoltura che oggi mette alla prova le nostre tassonomie, Flaminio Scala annotava una discreta serie di «opere regie», che oggi potremmo definire fra *pulp* e *fantasy*, da pubblicare poi nel suo *Teatro delle favole rappresentative* (1616; *mutatis mutandis*, il corrispettivo à la Commedia dell'Arte del *corpus* shakespeariano). E negli *exempla* che il teatro inglese ha dato di queste esplorazioni di genere, dalla *Spanish Tragedy* di Thomas Kyd, appunto, via via fino a *The String of Pearls* di George Dibdin Pitt (1847; fonte, mediata dal *mélo* di Stephen Sondheim e Hugh Wheeler, del più celebre *Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleet Street*, il film del 2007 diretto da Tim Burton), passando per la *Punch's pantomime*¹⁷ di tradizione; ha sedimentato

fly killed in *Titus Andronicus*»; e dove appunto l'irriducibile mosca, in quanto tormentone, è l'ultima a morire.

17. «In my opinion the street Punch is one of those extravagant reliefs from the realities of life which would lose its hold upon the people if it were made moral and instructive. I regard it as quite harmless in its influence, and as an outrageous joke which no one in existence would think of regarding as an incentive to any kind of action or as a model for any kind of conduct. It is possible, I think, that one secret source of pleasure very generally derived from this performance... is the satisfaction the spectator feels in the circumstance that likenesses of men and women can be so knocked about, without any pain or suffering»; Ch. Dickens, *Letter to Mary Tyler*, 6 November 1849, in *The Letters of Charles Dickens*, vol. V, 1847-1849. Una curiosità: Lindsay Kemp, ultimo epigono di carne del sadico burattino, soleva riconoscere che il suo maestro Marceau gli aveva «dato le mani», giocando sul doppio senso della tecnica delle mani nel mimo, ma anche del mimodramma *Les mains*, cavallo di battaglia del mimo francese.

un percorso ben inquietante, forse più di quanto non lo siano per noi oggi gli analoghi episodi francesi della *pantomime macabre* (*Pierrot valet de la mort*), dei presentimenti del surrealismo (*Ubu roi*) e del cascame positivista del Grand Guignol. Shakespeare intercetta nella forma più ‘alta’ gli appetiti teatrali del suo pubblico affamato di *coffins* (‘bare’ e ‘pasticci’); per cui oggi *the sausage machine* di Punch, la sedia da barbiere di Sweeney Todd, la *trappe da décervelage* di Ubu ci appaiono solo pallidi, meccanici discendenti del più antropologico *hole* di Titus.

Tornando al ‘lazzo della mosca’, dunque, e alla sua rappresentabilità; in rapporto a queste riflessioni di ‘genere’ gioverebbero oggi forse tre ordini di considerazioni, tutte *pragmatiche*.

Innanzitutto bisognerebbe forse partire dal *casting*: non possiamo non immaginare nel ruolo di Tito un attore *capace* di quei guizzi, di quelle ambiguità inquietanti, alla Nicholson o alla Hopkins – riflessione che quasi certamente avrà fatto anche William che, come si sa, scriveva *addosso* ai suoi attori e che dunque ci lascia con la curiosità di quale attore (vicino o lontano dal primo debutto?) possa avergli ispirato questa surreale modifica.

In secondo luogo la scena potrebbe essere vista come una specie di *prova di pazzia* per Tito, prima di quelle pubbliche e conclamate, ormai esplicitamente metateatrali, degli atti successivi: un momento in cui il *pater* testa la disponibilità dei suoi *familiars* (e del pubblico) ad accettarne tutti i più paradossali portati. E che appunto per questo differisce da quella successiva del *closing* (V, 2), dove invece l’esplorazione della credulità di Tamora avrà una finalità più convenzionale: dove ormai Titus può contare sulla più incondizionata complicità del pubblico, pregustando con lui l’imminente caduta e punizione dei *villains*, giocando con essi come il gatto (i gatti) col topo:

TITUS: Good Lord, how like the empress’ sons they are,
and you the empress, but we worldly men
have miserable, mad, mistaking eyes

...

TAMORA: This closing with him fits his lunacy.

(TITO: Buon Dio, come somigliano ai figli dell’imperatrice / e tu all’imperatrice! Ma è vero che a questo mondo noi uomini / abbiamo occhi miseri, folli, fallaci / . . . / TAMORA: Questa arrendevolezza si confà alla sua demenza).

Scelgo qui ‘demenza’, per l’aleatorietà di «lunacy», perché il termine

‘pazzo’, risultato della consapevole strategia di Tito, sarà sua prerogativa poco dopo, in un *a parte* quasi pleonastico se non fosse che funge da conferma di quel gioco di complicità col pubblico:

TITUS: I know them all, though they suppose me mad,
and will o'er-reach them in their own devices,
a pair of cursed hell-hounds and their dam.¹⁸

(Tito: Li riconosco tutti, anche se mi credono pazzo, / e li supererò nei loro stessi intrighi, / maledetta coppia di cani infernali, loro e la loro cagna).

Ma, tornando al ‘lazzo della mosca’, William, grande conoscitore d'uomini, ci ha forse lasciato anche una terza spiegazione, per gli amanti delle giustificazioni letterali (o letterarie): si può trovare nella stessa richiesta del Ragazzo, che cerca di distogliere il nonno dalla sua tristezza:

good grandsire, leave these bitter deep laments,
make my aunt merry with some pleasing tale

(nonno caro, lascia questi lamenti amari e profondi, / fai sorridere la zia con qualche storia piacevole).

Perché in effetti Tito lo accontenterà due volte: dapprima offrendo in luogo di «pleasing tale» la sua senile improvvisazione, cogliendo al volo l'opportunità offertagli dal gesto casuale, e perciò vitale, di Marco *killer* di mosche; e, infine, letteralmente, in uscita, accompagnando in quinta figlia e nipote (e «imaginary forces» del pubblico) in cerca di «stories» più antiche e conformi:

TITUS: Come, take away. Lavinia, go with me:
I'll to thy closet, and go read with thee
sad stories chanced in the times of old.
Come, boy, and go with me: thy sight is young,
and thou shalt read when mine begin to dazzle.
Exeunt.

18. E poco dopo, non a caso proprio prima di lanciare la sadica descrizione della sua vendetta ai corpi appesi dei due figli di Tamora, ribadirà: «you know your mother means to feast with me, / and calls herself Revenge, and thinks me mad» (sapete che vostra madre mostra di voler festeggiare con me / e si chiama Vendetta, e *mi crede pazzo*).

(TITO: Avanti, sparecchiate. Lavinia, vieni con me: / verrò nella tua stanza, per leggere con te / tristi storie accadute in tempi lontani. / Su, ragazzo, vieni anche tu con me: la tua vista è giovane, / leggerai tu quando la mia comincerà ad annebbiarsi. / *Escono*”).

Storie (*Metamorfosi*) fra le quali, solamente, nell'atto successivo, si troverà effettivamente la chiave dell'enigma: lontane figure per significare il crimine più indicibile e vicino.

Quanto alla mosca, è ironico come William lasci poi al *villain* di «crederci» veramente, in una delle sue iterate esibizioni di crudeltà, smargiassate alla Capitan Spaventa, da pubblico popolare: nella sua tirata di congedo, mentre sciorina come in una carrettella le migliaia di futuri potenziali crimini - e dunque, per noi, di nuove spettacolari azioni teatrali¹⁹.

AARON: But I have done a thousand dreadful things
as willingly as one would kill a fly,
and nothing grieves me heartily indeed,
but that I cannot do ten thousand more (V, 1)

(ARONNE: Ma ne ho fatto mille, di cose terribili, / col piacere con cui uno potrebbe uccidere una mosca; / e niente veramente rimpiango di cuore / tranne di non poterne fare altre diecimila).

Per un regista, c'è di che immaginare un *sequel*.

19. Che enumera iperbolicamente per ben tre volte, come classico tormentone di uscita: poco prima aveva parlato solo di «thousand more»; qui decuplica la dose; e infine quando Lucio lo fa seppellire, riesce a rincararla di nuovo, minacciandone «ten thousand worse, / then ever yet I did»: diecimila peggiori / di quanti ne abbia mai fatti (del resto, a testimonianza dell'iperbolicità del *Titus*, *thousand* ricorre in tutto ben tredici volte).