

SHAKESPEARE, FLETCHER E L'IMPREVEDIBILITÀ DELLA CANZONE

MARIA LUISA DE RINALDIS

Abstract – This chapter explores the way songs are used in relation to female roles by Shakespeare and Fletcher. Contextual interrelated discourses on music and melancholy are highlighted to show how certain problematic assumptions are reflected and also inverted in the plays considered. Contingent and intermedial, songs help definition of female subjectivity through strategies of vicariousness, which open up paths of alternative meaning within Shakespearean ‘textuality’.

Keywords: Shakespeare; Fletcher; song; female roles; subjectivity.

1. Introduzione

William Byrd (1540-1623), autore di madrigali e compositore di musica per la regina Elisabetta I, scriveva che la musica era il modo migliore per avere una buona pronuncia e per diventare un buon oratore.¹ Nel periodo *early modern* la musica viene pensata come una forma di retorica e fornisce anche un modello di ordine cosmico, in base ad una visione neoplatonica dell’armonia universale.² Thomas Campion in *Observations in the Art of English Poesy* esplicita questa interrelazione tra mondo e musica: “The world is made by Symmetry and proportion, and is in that respect compared to Musick, and Musick to Poetry” (1602, p. 2). Se la musica è linguaggio che informa e dà struttura all’universo, è anche un microlinguaggio che opera nel testo teatrale, ibridandolo ed estendendone i livelli di significato. Le canzoni costituiscono momenti in cui si attua uno stacco rispetto alla narrazione drammatica, e si aprono disomogeneità. L’uso di materiali cantati, scritti da altri, circolanti nella tradizione popolare, tocca la questione dell’autenticità dei testi shakespeariani ampiamente dibattuta da Stephen Orgel in relazione

¹ Le sue otto ragioni per lo studio della musica sono riportate in Foster (1908, pp. 220-221). Si veda anche Plett (2004).

² Si vedano gli studi di Marsh (2010) e Lindley (2006). L’impatto del neoplatonismo nell’opera di Shakespeare è stato messo in discussione negli ultimi decenni e continua a suscitare dibattito critico (sono grata a Michael Wyatt per gli spunti forniti sull’argomento).

alle varianti editoriali e di performance.³ Il discorso ‘secondo’ che viene introdotto nei testi ne complica la tessitura e lo status, e assolve a funzioni espressive in rapporto più o meno problematico con la traccia principale. La funzione delle canzoni in Shakespeare è ampia e varia, e pertiene a tutti i generi.⁴ In questo saggio si indagheranno alcuni aspetti del rapporto tra questi momenti compressi nella struttura drammatica e la rappresentazione della soggettività femminile in *Measure for Measure*, *Othello* e in *The Two Noble Kinsmen*, opera di collaborazione tra Shakespeare e Fletcher.

2. Della musica

Un carattere ‘femminile’ della musica viene già espresso da Castiglione: il cortigiano deve essere un “musicò” e deve sapere degli strumenti oltre che dei libri ([1528] 2002, p. 83); tuttavia, se gli animi delle donne “teneri e molli” sono “facilmente [...] dall’armonia penetrati e di dolcezza ripieni”, gli uomini “non devono con delizie effeminare gli animi e indurli in tale modo a temere la morte” (2002, p. 84). Nonostante la sottolineatura di un lato problematico, connotato come femminile, Castiglione non associa la musica alla vanità e all’ozio, ma ne ribadisce il carattere formativo, in quanto induce alla virtù (2002, p. 86).⁵ Roger Ascham in *Toxophilus* (1545) scrive riprendendo Galeno: “Muche musike marreth mennes maners” (1545, p. 40); con arpe, liuti e con il canto “you shall se them quickelye of men, made women” (1545, p. 40). Visioni dualistiche e contraddittorie della musica permangono nel Rinascimento. Su un piano politico-religioso la musica diventa anche terreno di scontro tra posizioni antagoniste, non è compresa nel curriculum delle *Grammar Schools* e rimane una disciplina a cui ci si accosta in modo privato (Foster 1908, pp. 225-227).⁶ Viene criticata nella trattatistica puritana di Stubbes (1583), e anche Puttenham (1589) la situa in contesti di rischio e disordine:

³ Si veda Orgel (2002); sull’autorialità della canzone il seguente commento: “the music for Desdemona’s *Willow Song* is preserved in a manuscript lute book of 1583. This is good evidence that Shakespeare did not write the song; indeed he included it in *Othello* precisely because he wanted Desdemona to sing an *old* song, the song of her mother’s maid Barbary. All this is perfectly well known; nevertheless the “Willow Song” is invariably ascribed to Shakespeare, and the editor of the Arden *Othello* does not even mention the evidence that the song is borrowed” (2002, p. 233). Sull’originalità dei testi shakespeariani si veda lo studio di Clare (2014).

⁴ Si vedano gli studi di Noble (1923), Seng (1967, *The Vocal Song in the Plays of Shakespeare*, Cambridge, Mass.), Duffin (2004) e il recente volume di Henze (2017).

⁵ Si veda il saggio di Gerbino (2014) sulla musica nel Rinascimento italiano.

⁶ Riferimenti alla politica di Elisabetta I in relazione alla musica sacra sono in Foster (1908, pp. 205-206); Lindley (2006, pp. 63-64), Heilwood (2014, pp. 61-62).

[...] in small and popular Musickes song by these *Cantabanqui* vpon benches and barrels heads where they have none other audience then boys or countrey fellowes that passe by them in the streete, or else by blind harpers or such like taverne minstrels that give a fit of mirth for a groat, and their matters being for the most part stories of old time, as the tale of Sir *Topas*, [...] and such other old Romances or historicall rimes, made purposely for recreation of the common people at Christmase diners and brideales, and in tavernes and alehouses and such other places of base resort. (1869, pp. 96-97)⁷

Nella pratica sociale la musica rimane invece ampiamente diffusa, e contribuisce alla formazione di un modello di cortigiano quale si affermava, ad esempio, nei trattati di Sir Thomas Elyot, Castiglione, Peacham, o nei precetti di Mulcaster (Foster 1908, pp. 210-212). Ficino aveva sottolineato il valore espressivo *tout court* del canto:

[...] il canto è il più potente imitatore di tutte le cose. Esso infatti imita le intenzioni e le affezioni dell'animo, e le parole, riproduce anche gesti, movimenti, atti e costumi degli uomini; imita e compie tutte le cose con tanta forza, che induce immediatamente sia colui che canta sia coloro che ascoltano ad imitare o compiere le medesime cose. (1995, p. 271)

Ficino indicava inoltre gli aspetti curativi della musica, prendendo ad esempio il rituale pugliese legato al morso di un ragno che provoca malessere:

Che in certi suoni sia presente una potenza febea e medica risulta evidente che coloro che in Puglia sono toccati dal falangio, sono presi da stupore e giacciono mezzo morti, finché ciascuno non sente quel suo determinato suono. Allora infatti <il malcapitato> balla, seguendo quel suono, suda e quindi comincia a guarire. (1995, p.274)

Peacham conferma, nella sezione dedicata alla musica del suo trattato *The Compleat Gentleman* (1634, p. 103), il potere retorico della musica (“[...] no Rethoricke more perswadeth, or hath greater power over the mind”) e le sue proprietà mediche. Sulla scia di Ficino, essa è rimedio esclusivo per il morso della tarantola:

The Physitians will tell you that the exercise of Musicke is a great lengthner of life, by sturring and reviving of the Spirits, holding a secret sympathy with them; Besides the exercise of singing openeth the breast and pipes: it is an enemy to melancholly and dejection of the mind [...]. Yea, a curer of some diseases: in *Apuglia*, in *Italy* and thereabouts, it is most certaine that those who are stung by the *Tarantula* are onely cured by Musicke. (1906, pp. 97-98)

⁷ Nella citazione ‘v’ sostituisce ‘u’.

Nella letteratura coeva sulle passioni e sulla malinconia viene confermato il potere della musica in termini relativistici, imprevedibilmente legati alla natura di chi ascolta. Thomas Wright nel trattato *The Passions of the Mind in Generall* (1601-1630) scrive: “music [...] moveth a man to mirth and pleasure, and affecteth him with sorrow and sadness; it inciteth to devotion, and inticeth to dissolution: it stirreth up soldiers to warre, and allureth citizens to peace [...]” (1986, pp. 204-205). Indaga le ragioni di questo ‘meraviglioso’ operare della musica sull’animo umano (“what quality carry simple single sounds and voices to enable them to work such wonders?”; 1986, p. 208) e individua nella diversità delle affezioni e delle disposizioni interiori la ragione di una risposta diversificata:

Let a good and Godly man heare musicke, and he will lift up his heart to heaven: let a bad man hear the same and he will convert it to lust [...]. Wherefore the naturall disposition of a man, his custom or exercise, his virtue or vice, for most part at these sounds diversificate passions: for I cannot imagine that if a man never had heard a trumpet or drum in his life that he would at the first hearing be moved to wars. (1986, p. 210)

Nella *Anatomy of Melancholy* Robert Burton propone la sua lettura dell’utilità della musica nella sezione *Music a remedy*: “it is a sovereign remedy against despair and melancholy, and will drive away the devil himself [...] to such as are discontent, in woe, fear, sorrow or dejected, it is a most present remedy: it expels cares, alters their grieved minds, and easeth in an instant” (2016, p. 254). Oscillatorio dunque, nel sistema culturale, il valore della musica; utile inoltre, come dice Burton, poiché capace di modificare il vissuto nell’attimo in cui opera.

3. Voci sulla scena: *Mariana, Desdemona, The Jailer’s Daughter*

Il teatro *early modern* è fortemente legato alla cultura della canzone, egualmente diffusa tra gli “illiterate cottagers” (Bownde in Williams 2011, p. 314) e i nobili. Le ballate venivano spesso affisse ai muri di luoghi pubblici per il coinvolgimento del pubblico, come ai muri delle case.⁸ Risulta trasversale in esse il motivo del *complaint*, diffuso nella letteratura ‘alta’ di Petrarca, Sidney, e Shakespeare, e in raccolte popolari come *A handefulle of*

⁸ “Broadsides functioned as, among other things, the tabloids of the sixteenth and seventeenth centuries” (Williams 2011, p. 314). L’attrattività ‘multidimensionale’ delle ballate è discussa ampiamente in Marsh (2010, pp. 225- 327).

Pleasant Delites (1584).⁹ Alcuni titoli in quest'ultima sono esemplificativi: *The Lover complaineth the losse of his Ladie*, *An Excellent song of an outcast Lover*, *The Complaint of a woman Lover*. Nella letteratura del *complaint* era inoltre molto diffuso il motivo del salice, direttamente associato da Thomas Fuller alla tristezza: "A sad Tree" è difatti la definizione che ne dà in *The Histories of the Worthies of England* (1662 cit. in Ronk 2005, p. 64).

La *performance* della canzone costituiva uno spazio collaborativo, tenuto conto dei meccanismi di inversione di genere legati alla recitazione, per ridefinire l'identità femminile già percepita come 'altra' (Dunn, Larson 2014; Orgel 1996). *Measure for Measure* (1604), dramma incentrato sul rapporto tra legge e desiderio, illustra significativamente la sconvenienza 'femminile' della musica. Mariana viene abbandonata, perché non più in possesso di una dote, dal puritano Angelo, il quale riceve dal Duca l'incarico di riportare l'ordine in una Vienna lussuriosa; come Isabella e Juliet, le altre due donne protagoniste del play, Mariana si muove in una terra di nessuno, priva come è di uno status sociale definito.¹⁰ All'inizio dell'atto IV entra per la prima volta in scena assieme ad un ragazzo e in veste di pubblico ascolta una canzone che dà voce al suo desiderio ferito:

Take, o take those lips away
 that so sweetly were forsworn,
 And those eyes, the break of day
 lights that do mislead the morn:
 But my kisses bring again,
 bring again;
 Seals of love, but seal'd in vain,
 seal'd in vain.
 (4.1.1-6)¹¹

All'ingresso del Duca, Mariana assertivamente interrompe il canto ("Break off thy song, and haste thee quick away", 4.1.7) e si giustifica: "I cry you mercy, sir, and well could wish/You had not found me here so musical./Let me excuse me, and believe me so;/My mirth it much displeas'd, but pleas'd my woe" (4.1.10-13). Il piacere che la musica procura può essere moralmente

⁹ Nel 1557 era stata pubblicata dall'editore Richard Tottel la prima raccolta miscellanea, *Songs and Sonnets*.

¹⁰ Per un'analisi si veda Dodd (1979).

¹¹ Le citazioni sono da Shakespeare 1985. Questa canzone appare con una seconda strofa in un'opera di Fletcher rappresentata nel 1617 e pubblicata nel 1639 (*The Bloody Brother*) e nel 1640 (con il titolo *Rollo, Duke of Normandy*); nella seconda strofa si comprende che il lamento proviene da un uomo. Il fatto che la canzone appaia in un'opera di Fletcher ha fatto pensare, tra altri elementi, che la canzone pubblicata nel Folio del 1623 sia un'aggiunta e che la scena stessa non sia stata scritta da Shakespeare ma sia stata 'adattata'. Per una discussione che rinvia all'edizione Oxford di S. Wells e G. Taylor si veda Alexander (2013).

accettabile se viene abbinato a uno stato di sofferenza. Il Duca accetta questa funzione, ma in maniera alquanto debole: “’Tis good; though music oft hath such a charm/To make bad good, and good provoke to harm” (4.1.14-15). La pericolosità della musica consiste nel potere di invertire i valori codificati, il che è anche una motivazione del suo fascino; Mariana infatti esprime indirettamente, attraverso la mediazione del canto, l’ambivalente desiderio del corrotto Angelo.¹² Il rifiuto da parte di Angelo, “like an impediment in the current”, rende il suo desiderio “more violent and unruly” (2.1.243). Informe come l’elemento dell’acqua e impetuoso, il sentimento di Mariana viene strutturato nella forma della canzone. Mariana rimane ascoltatrice ma attraverso la condivisione e la complicità di scena che instaura con il giovane cantante articola la propria sofferenza. La performance rimane tuttavia precaria, la canzone viene interrotta, e dunque cancellata dall’azione drammatica. Mariana a sua volta viene spinta ad agire sostituendosi ad Isabella nell’incontro notturno con Angelo, e ad abbandonare una posizione di marginalità. L’azione è diretta indubbiamente, ma rimane contraddittoria poiché Mariana agisce nelle veci di Isabella. La vicarietà che caratterizza il suo ruolo nel play è ben rappresentata dallo sdoppiamento nella scena musicale in cui la vediamo assieme al personaggio che le dà voce.

La canzone in *Othello* contribuisce intensamente alla rappresentazione del personaggio di Desdemona. Il discorso sulla musica nel dramma si sviluppa tuttavia a più livelli che val la pena qui richiamare.¹³ Nel secondo atto, ricongiuntosi con Desdemona a Cipro, Otello marca in termini musicali la propria felicità assoluta: “And this, and this the greatest discords be/That e’er our hearts shall make” (2.1.196-197).¹⁴ Gli amanti sono situati in una dimensione cosmica: “The heavens forbid/But that our loves and comforts should increase” invoca Desdemona; e Otello rinforza: “Amen to that, sweet powers!” (2.1.192-193). Il contesto è simile a quello in cui vediamo Lorenzo e Jessica nel V atto di *The Merchant of Venice* (1596). Nel discorso di Lorenzo Shakespeare condensa le idee contemporanee sulla musica, risalenti a Platone, e mediate per la fruizione corrente principalmente da Boezio e da Ficino. Insieme all’aritmetica, alla geometria e all’astronomia la musica fa parte del quadrivium delle scienze matematiche¹⁵; Lorenzo la interpreta come sistema di ordine e di armonia dal quale però si può rimanere distanti, separati: “I am never merry when I hear sweet music” (5.1.69) dice Jessica, per indicare l’impossibilità umana di accedere alla musica cosmica e divina, secondo un assunto neoplatonico. La musica produce effetti su chi la ascolta,

¹² Angelo ha difatti ricattato sessualmente Isabella che, sul punto di prendere i voti, lo implora affinché salvi la vita di suo fratello.

¹³ Per un’analisi del tema e dell’opera si fa particolare riferimento allo studio di Serpieri (2003).

¹⁴ Le citazioni sono da Shakespeare 1997.

¹⁵ Si veda Lindley (2006); Marsh (2010).

smuove gli animi, ed è per questo che si può diffidare di quell'uomo "that hath no music in himself" (5.1.83). Ricordiamo che per volere di Otello, all'inizio dell'atto III, atto centrale per lo sviluppo del piano di Iago, i musicanti vengono mandati via. Da una prospettiva tutta umana le armonie celesti possono rimanere inascoltate. E Iago difatti ne mostrerà la fragilità rispetto a Otello e Desdemona: "O, you are well tuned now: but I'll set down/The pegs that make this music [...]" (2.1.197-98).

Valenze negative della musica sono evidenziate quando si svolgono i festeggiamenti per la vittoria sulla flotta turca; Iago canta una canzone che introduce il tema del sovvertimento delle gerarchie:

He was a wight of high renown,
And thou art but of low degree;
'Tis pride that pulls the country down;
Then take thine auld cloak about thee.
(2.3.91-94)

Cassio cerca di rimanere puritanamente distante dall'ebbrezza della festa ma l'insistenza di Iago lo porta a ubriacarsi e a eccedere fino a colpire Roderigo. Otello sottolinea l'inversione dei codici: "Are we turned Turks [...]" (2.3.166). La musica in questa scena accompagna il disonore del soldato e, associata al bere, richiama significati sociali problematici e negativi.

Parallelamente alla rovinosa caduta del soldato Cassio, Desdemona espone la frattura che la riguarda e mette in scena la propria precarietà nella musica. All'inizio del play le sue battute sono richieste da Otello e Brabantio; termini come 'warrior' e 'captain' le attribuiscono un'identità mediata da Otello,¹⁶ pubblica, matrimoniale, che nel venir meno lascia apparire un vuoto, sottolineato linguisticamente dalla ripetizione del verbo 'unpin' nella terza scena dell'atto IV in cui Desdemona è assieme a Emilia e si prepara per andare a dormire. Shakespeare lavora sulla rappresentazione del 'nulla' di Desdemona ricorrendo a un gioco di voci a lei esterne. Otello ha già caratterizzato, dalla sua prospettiva sconvolta, il potere di Desdemona in termini musicali, definendola "an admirable musician" (4.1.187); Desdemona canterà una canzone appresa da Barbary, ancella di sua madre, abbandonata dal proprio amante impazzito. Ci dice che è un materiale antico ("An old thing 'twas" – 4.3.27) che ritorna dal passato altrui e dal proprio e diventa linguaggio di autoespressione: "That song tonight/Will not go from my mind" (4.3.28-29).

The Willow Song, che richiama il Salmo 137, era un testo ben noto nel quale un uomo abbandonato esprime il proprio lamento d'amore.

¹⁶ È evidente il meccanismo proiettivo da parte di Otello (Serpieri 2003).

Shakespeare lo adatta rendendolo espressione della sofferenza di una donna.¹⁷ Il canto di Desdemona è adattato e modificato anche nella performance perché viene più volte interrotto da bruschi richiami alla realtà:

Sing willow, willow, willow;
 Her salt tears fell from her and softened the stones-
 [Speaks] Lay by these.
 Willow, willow-
 [Speaks] Prithee hie thee: he'll come anon.
 (She sings)
 Sing all a green willow must be my garland.
 Let nobody blame him; his scorn I approve-
 (She speaks)
 Nay, that's not next. Hark, who is't that
 knocks?

(4.3.46-52)

Con il riferimento alla necessità di riporre i vestiti, l'anticipo dell'arrivo di Otello, l'intoppo della memoria e così via, Desdemona scardina la performance ed evoca la propria frammentazione interiore.¹⁸ Da un lato assistiamo all'abbandono 'musical' alle proprie passioni, dall'altro vediamo mettere in atto strategie di controllo razionale. A un'idea del femminile come variabile e incline all'eccesso delle passioni, Shakespeare sembra accostare il canto come maschera dell'esposizione di sé e paradigma di struttura e contenimento.¹⁹

La canzone attiva, come detto, circuiti della cultura rinascimentale in cui si allentano le differenze tra generi 'alti' e 'bassi', tra materiali laici e religioso-sapienziali, e contamina voci maschili e femminili. Tale significativa apertura del testo drammatico alla pluralità attraverso la canzone assume uno specifico valore in *Othello*. Funziona bene come rappresentazione di una soggettività 'altra' rispetto a quella ideata dallo sguardo maschile di Iago e Otello, tutta interna alla mente. Il canto di

¹⁷ Gavin Alexander discute le versioni di questo testo che si ritrova in modo frammentario in due *broad-sides* dell'inizio del 1600, stampate probabilmente dopo la performance di *Othello*. Un manoscritto datato 1614-16 presenta solo 8 delle 23 stanze di cui sono composte queste ballate; in comune queste versioni hanno il fatto di riportare il lamento di un uomo, non di una donna, come in Shakespeare (Alexander 2013). La complessa vicenda testuale della canzone, tagliata nell'edizione in Quarto del 1622 e pubblicata nel Folio del 1623, è stata inoltre diversamente interpretata; si veda per una discussione Henze (2017).

¹⁸ Sul rapporto tra abito e corpo moderno in Shakespeare si veda lo studio stimolante di Paola Colaiacono (2012).

¹⁹ Per un'analisi musicologica relativa all'ambivalenza di Desdemona si veda Henze (2017); sulla valenza allegorica della scena, variamente interpretata, si veda Ronk (2005). Sull'esperienza del canto come forma di contenimento si veda Holst-Warhaft (1992). (Ringrazio Subha Mukherji, Università di Cambridge, per il confronto sul tema).

Desdemona può essere pensato come anti-retorico rispetto al potere violento della parola parlata che muove dalla psiche monocorde di Iago, e che viene fatto proprio da Otello (Serpieri 2003). Con un movimento che parte da un altrove, quello della memoria individuale ma anche collettiva, Desdemona rigenera la propria soggettività: le associazioni con la natura negli elementi dell'albero, del fiume, del vento suggeriscono una visione del femminile non segnata dalla 'cultura'. In *conduct books* del periodo, il femminile veniva difatti associato all'artificio e alla falsa apparenza.²⁰ Tale assunto sembra invertito o sovvertito nel momento in cui Desdemona promuove la prospettiva del rimedio e dell'adesione a un'identità autoriconosciuta, iscritta nella propria storia. Per farlo irrompe nella contingenza del canto e ricrea, lavorando di memoria, una diversa immagine di sé, pur prossima alla distruzione, che rimane disomogenea rispetto alla narrazione drammatica, e si articola con sdoppiamenti e accumuli. Le canzoni sono momenti estemporanei, legati alla performance e per questo venivano spesso eliminate dai drammi, o sostituite per necessità varie legate al momento (Stern 2009, pp. 120-173). Nel rifarsi a materiali esterni e instabili, la canzone cantata da Desdemona suggerisce la capacità della musica di esprimere il presente mutevole; come per Lorenzo e Jessica, essa è anche terreno della non corrispondenza, evidente nello spostamento da Desdemona a Desdemona-Barbary. Il legame della musica con la contingenza determina anche, come detto, la sua problematicità, poiché, in quanto retorica e strumento di persuasione, essa esercita un potere imprevedibilmente legato a chi la usa.²¹ Desdemona alterna l'abbandono al desiderio passionale a strategie di controllo ed esprime nella gestione del canto e della scena il potere di autorappresentarsi nel momento di massima e definitiva perdita di potere. Se pensiamo a questo come a un momento di forte affermazione di sé, non appare casuale il fatto che il primo ruolo femminile recitato da una donna nei teatri inglesi sia proprio quello di Desdemona in una produzione di *Othello* nel 1660 (Smith, in Allen Brown 2008, p. 3).

La lacerazione dell'io per la perdita della persona amata è una tematica presente anche nell'opera di collaborazione tra Shakespeare e Fletcher *The Two Noble Kinsmen*, datata 1613.²² Il personaggio di *The Jailer's Daughter*, incarna significative transizioni nel teatro e nel contesto politico-sociale del tempo. Un teatro urbano e di corte si sovrapponeva al teatro della tradizione shakespeariana, e promuoveva un rafforzamento dei ruoli femminili (Bruster, p. 277). In *The Two Noble Kinsmen* l'eroina non ha altro nome se non quello

²⁰ Si veda Aughterson (1995).

²¹ Nel trattato attribuito a J. Case *The Praise of Musicke* (1586) si legge: "Music is a species of rhetoric, a kind of persuasion". Si veda Marsh (2010).

²² Si veda, anche con riferimento alla questione dell'autorialità, Frey (1989).

di figlia del carceriere dei due nobili Arcite e Palamon, fuggiti dalla corte del crudele tiranno di Tebe e prigionieri di Teseo, Duca di Atene, suo nemico. Diversa per condizione sociale dalla nobile Desdemona, essa fa esperienza della follia per essersi perdutamente innamorata del nobile prigioniero di suo padre, Palamon, che decide di liberare trasgredendo la legge. Palamon non la attenderà nel luogo previsto, e la giovane donna guarderà al proprio destino in termini di dissolvimento: “An end, and that is all” (3.2.38).²³

L'eroina esprime in un monologo il proprio disorientamento fisico e simbolico (“Where am I now?”, 3.4.4) e proietta l'infrangersi della propria identità nell'immagine di una nave naufragata. Esprime quindi il desiderio di conoscere “news from all parts o'th'world” e di viaggiare “[b]y east and northeast to the King of Pygmies” (3.4.13,15). Il pensiero del padre e del rischio che potrebbe correre per la liberazione di Palamon le fa dire, subito prima di cantare, “I'll never say a word”(3.4.18). Questo proposito è riferito alla necessità di nascondere quanto è accaduto, ma potremmo dire che indica anche il passaggio alla canzone come discorso ‘altro’. Il testo che canta nella breve quarta scena dell'atto III potrebbe essere parte di una vecchia ballata; sono stati sottolineati i riferimenti all'anonima *Nut-brown Maid*, che esprime il desiderio di andare alla ricerca dell'amato, assumendo, per attenuare il rischio che questa audacia comporta, un aspetto maschile:²⁴

For I'll cut my green coat a foot above my knee,
And I'll clip my yellow locks an inch below mine eye;
Hey nonny, nonny, nonny.
[...] (3.4.19-21)

Nella scena successiva l'eroina rientra in scena cantando nel mezzo di una conversazione tra gli improvvisati componenti di un gruppo di musicanti; il canto si conferma come rimedio alla sua condizione, diventa la sua parola:

The George Alow come from the south,
From the coast of Barbary-a,
[...] (3.5.54-55)

La ballata di George Alow mette in evidenza significati legati ad un ritorno a casa e rimanda al canto di Barbary-Desdemona, con un doppio gioco metaforico e intertestuale. Incongruenze rispetto alla ballata originaria sono state messe in relazione alla rappresentazione della mente sconvolta

²³Le citazioni sono da Fletcher and Shakespeare 2012.

²⁴Nel dialogo di cui si compone il testo viene contraddetta l'idea dell'incostanza della donna (si veda Wharton Edwards 1896).

dell'eroina.²⁵ Anche qui la canzone apre un circuito attorno al testo e al personaggio femminile. Se già la collaborazione tra Shakespeare e Fletcher è un'indicazione in questo senso, occorre ricordare che un modello per questo personaggio è certamente costituito da Ofelia. Il linguaggio di *The Jailer's Daughter* diventa significativamente più esplicito e provocatorio, nonostante tale forza comunicativa sia situata nell'ambito della follia (Bruster 1995).²⁶ Come dice chiaramente il suo corteggiatore, "She sung much, but no sense" (4.1.66). Questi racconta ciò che ha sentito dire e cantare alla donna impazzita e consegna alla pietà dell'audience tale ritratto: "Alas, what pity it is!" (4.1.93). Con una voce delicata che poteva attribuirsi tanto ad un uomo quanto ad una donna, la donna canta anche in questo testo, come sembrano suggerire le parole seguenti, il proprio annullamento: "Then she sung/Nothing but 'Willow, willow, willow'" (4.1.79-80).

La stigmatizzazione della donna abbandonata dall'uomo che ama, e abbandonata al proprio desiderio, è costruita secondo i codici del tempo anche in rapporto al canto: "[t]he pathetic mad singer in early modern drama is always female" (Bruster 1995, p. 281). La canzone pertiene al discorso della follia, essa stessa formula liberatoria da un eccesso di sofferenza: per questa ragione alla domanda che le viene rivolta da uno dei rustici "Are you mad, good woman?" la donna risponde "I would be sorry else" (3.5.72). Il linguaggio dell'eroina diventa sconnesso, come vediamo nella prima scena dell'atto IV. Socialmente marginale, esterna all'ambiente aristocratico rappresentato nel play, scambia tuttavia alcune battute con un maestro e mostra di riconoscere tanto la lingua latina quanto quella italiana (3.5.77-81). Le canzoni rinforzano la differenza dagli altri protagonisti del play, ma strutturano anche il suo potere espressivo. La scena in cui l'eroina esprime con maggiore forza le proprie fantasie su Palamon viene introdotta dal verso di una canzone non identificata, e dalla dichiarazione della sua capacità di cantare numerose altre canzoni, citate immediatamente dopo. Per quanto marginale e modellata sugli stereotipi della donna folle, la figlia del carceriere si fa percepire come serbatoio di una cultura popolare, quotidiana, non distante da circuiti letterari alti. Spersonalizzata come Lear e Ofelia (Bruster 1995, p. 293), opera immaginativamente su materiali popolari per creare spazi 'testuali' di espressività. La finzione e l'immaginazione sono di per sé intese come curative. Su suggerimento del medico, il vecchio corteggiatore si fingerà difatti Palamon e potrà guarire l'eroina dalla sua "thick and profound melancholy" cantandole "green songs of love" (4.3.40,67).²⁷

²⁵ Si veda Child 2015, p. 610 e i commenti sulle varianti nell'edizione di *The Two Noble Kinsmen* di Turner e Tatzpaugh (2012, p. 217).

²⁶ Bruster ne fornisce una densa analisi socio-linguistica.

²⁷ Bruce Smith traccia le valenze affettive del termine 'green', ricorrente ad esempio nella ballata popolare 'Greensleeves' e associato alle passioni e al desiderio (Smith 2004).

4. Conclusione

Caroline Bicks rilegge da una prospettiva inusuale la rappresentazione di giovani eroine che nel periodo *early modern* sperimentano “gender-based networks of oppression” e mostra come “[m]ultiple stories feature these girls using their minds in focused and inventive ways” (2016, p.182). La canzone può essere interpretata come una forma di teatro che contiene e struttura menti “incited” e ‘wandering’. Tuttavia Mariana vicariamente, Desdemona e l’eroina senza nome in *The Two Noble Kinsmen* recitano con immaginazione le proprie cognizioni in un circuito di uso e riuso dei materiali circolanti. Questo spazio intermedio, tra passato e presente, cultura alta e popolare, maschile e femminile, è quello nel quale rappresentano la propria libertà e la propria ‘pericolosa’ soggettività. In questo senso potremmo accostare la canzone come forma di espressività femminile alla traduzione, linguaggio anch’esso intermedio, ‘silenzioso’ in quanto derivato, e personificato come femminile. Nelle traduzioni le scrittrici negoziavano la propria marginalità culturale. Similmente, il linguaggio della canzone, misurato sul silenzio, come per contrasto, opera per densità e accumulo, ed esemplifica uno dei modi in cui percepiamo, come scrive Ronk, “the objective, material, and external – that which one experiences in the theater – as the site of the subject” (2005, p. 53).

In quanto materiale legato alla contingenza della performance, la canzone incapsula l’idea della perdita: “[e]xisting songs in a play are always moments of loss, for songs are so performative as to be already semi-‘lost’ when without their music” (Stern 2009, p. 173). Questa contingenza guarda criticamente alla rigidità delle categorie in base alle quali la soggettività femminile veniva pensata, e fornisce per contro voci iperudibili.

Bionota: Maria Luisa De Rinaldis è professore associato di Letteratura inglese nell’Università del Salento. Si è occupata prevalentemente di problemi di critica e interpretazione shakespeariana nel periodo tardo-romantico (*Walter Pater critico di Shakespeare*, ed., 1999), di Walter Pater (*Corpi umani e corpi divini. Il personaggio in Walter Pater*, 2010), di rapporti anglo-italiani e traduzione nel periodo *early modern* (*Giacomo Castelvetro Renaissance Translator*, 2003; *Englishing. La Traduzione nel Rinascimento inglese. Prefazioni e scritti*, ed., 2004).

Recapito autore: marialuisa.derinaldis@unisalento.it

Riferimenti bibliografici

- Alexander G. 2013, *Song in Shakespeare: Rhetoric, Identity, Agency*, in Post J. (a cura di), *The Oxford Handbook of Shakespeare's Poetry*, *Oxford Handbooks Online 2015*, Oxford University Press, Oxford, pp. 248-269.
- Allen Brown P. e Parolin P. (a cura di) 2008, *Women Players in England 1500-1660. Beyond the All-Male Stage*, Ashgate, Farnham.
- Ascham R. 1545, *Toxophilus*; ed. by Arber E. 1868, Southgate, Londra.
- Aughterson K. (a cura di) 1995, *Renaissance Woman. Constructions of Femininity in England*, Routledge, Londra/New York.
- Bicks C. 2016, *Incited Minds: Rethinking Early Modern Girls*, in "Shakespeare Studies" 44, pp. 180-202.
- Bruster D. 1995, *The Jailer's Daughter and the Politics of Madwomen's Language*, in "Shakespeare Quarterly" 46 [3], pp. 277-300.
- Burton R. 2016, *The Anatomy of Melancholy*, Benediction Classic, Oxford.
- Campion T. 1602, *Observations in the Art of English Poesy*, by Richard Field for Andrew Wise, Londra.
- Castiglione B. 2002, *Il Cortegiano*; a cura di Quondam A., Mondadori, Milano.
- Child F.J. (a cura di) 2015, *The English and Scottish Popular Ballads*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Clare J. 2014, *Shakespeare's Stage Traffic. Imitation, Borrowing and Competition in Renaissance Theatre*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Colaiacono P. 2012, *Le cuciture dell'acqua. Shakespeare alle origini del corpo moderno*, Bulzoni, Roma.
- Dodd W.N. 1979, *Misura per Misura: la trasparenza della commedia*, Il formichiere, Milano.
- Duffin R. 2004, *Shakespeare's Songbook*, WW Norton & Co, New York.
- Dunn L.C. e Larson K.R. (a cura di) 2014, *Gender and Song in Early Modern England*, Ashgate, Farnham.
- Ficino M. 1995, *Sulla vita*; trad. it. di Tarabochia Canavero A., Rusconi, Milano.
- Fletcher J. and Shakespeare W. 2012, *The Two Noble Kinsmen*; ed. by Turner R.K. e Tatzpaugh P., Cambridge University Press, Cambridge.
- Foster W. 1908, *The English Grammar Schools to 1660: their Curriculum and Practice*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Frey C.H. (a cura di) 1989, *Shakespeare, Fletcher and 'The Two Noble Kinsmen'*, University of Missouri Press, Missouri, Columbia.
- Gerbino G. 2014, *Music*, in Wyatt M. (a cura di), *The Cambridge Companion to the Italian Renaissance*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 224-238.
- Heilwood M. 2014, *Alehouses and Good Fellowship in Early Modern England*, The Boydell Press, Woodbridge.
- Henze C.A. 2017, *Robert Armin and Shakespeare's Performed Songs*, Routledge, New York/Londra.
- Holst-Warhaft, G. 1992, *Dangerous Voices. Women's Laments and Greek Literature*, Routledge, Londra.
- Leigh L. 2014, *Shakespeare and the Embodied Heroine. Staging Female Characters in the Late Plays and Early Adaptations*, Palgrave Macmillan, Houndmills, Basingstoke.
- Lindley D. 2006, *Shakespeare and Music*, Bloomsbury, Londra/New York.

- Marsh C. 2010, *Music and Society in Early Modern England*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Mattison A. 2014, *Literary Listening. Shakespeare, Pater and Song in Print*, in "Shakespeare Quarterly" 65 [1], pp. 49-73.
- Noble R. 1925, *Shakespeare's Use of Song*, Oxford, Oxford University Press, Forgotten Books, Londra.
- Orgel S. 2002, *The Authentic Shakespeare, And Other Problems of the Early Modern Stage*, Routledge, New York/Londra.
- Orgel S. 1996, *Impersonations. The Performance of Gender in Shakespeare's England*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Peacham H. 1906, *The Compleat Gentleman*, London, Constable, Clarendon Press, Oxford.
- Plett H.F. 2004, *Rhetoric and Renaissance Culture*, Walter de Gruyter, Berlino/New York.
- Puttenham G. 1589, *The Art of English Poesie*; ed. by Arber E., London, Field, Birmingham.
- Robinson C. 1584, *A Handful of Pleasant Delites*, Richard Iohnes, Londra.
- Ronk M. 2005, *Desdemona's Self-Presentation*, in "English Literary Renaissance" 35 [1], pp. 52-72.
- Serpieri A. 2003, *Otello: l'eros negato*, Liguori, Napoli.
- Shakespeare W. 1985, *Measure for Measure*; ed. by Lever J.W., Methuen, The Arden Shakespeare, Londra/New York.
- Shakespeare W. 1985, *The Merchant of Venice*; ed. by Russell Brown J., Methuen, The Arden Shakespeare, Londra/New York.
- Shakespeare W. 1997, *Othello*; ed. by Honingmann E.A., Thomas Nelson and Sons, The Arden Shakespeare, Walton-on-Thames.
- Smith B. 2004, *Hearing Green*, in Paster G.K., Rowe K. e Floyd-Wilson M. (a cura di), *Reading the Early Modern Passions. Essays in the Cultural History of Emotion*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, pp. 147-168.
- Smith S. 2008, *Love, Pity and Deception in Othello*, in "Papers on Language and Literature" 44 [1], pp. 3-51.
- Stern T. 2009, *Documents of Performance in Early Modern England*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Stubbes P. 1583, *The Anatomy of Abuses*, John Kingston for Richard Jones, Londra.
- Watt T. 1991, *Cheap Print and Popular Piety, 1550-1640*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Wharton Edwards G. 1896 (2009), *A Book of Old English Ballads*, Project Gutenberg Ebook.
- Williams S.F. 2011, 'A Swearing and Blaspheming Wretch': *Representations of Witchcraft and Excess in Early Modern Broadside Balladry and Popular Song*, in "Journal of Musicological Research" 30, pp. 309-356.
- Wright T. 1986, *The Passions of the Mind in General*; ed. by Webster Newbold W., in Orgel S. (a cura di), *The Renaissance Imagination*, vol. 15, Garland Publishing, New York/Londra.