

STUDI COMPARATISTICI

24

FIGURE DEL TRAGICO

Tragico mediterraneo. Per una geografia delle passioni in Ovidio, Shakespeare e Camus

Il "tragico mediterraneo": qualche premessa

Tra il 1939, vigilia del più grande e tragico conflitto dell'umanità, e il 1953, Albert Camus scrive i saggi raccolti in *L'estate* (or. *L'été*, 1954)¹, dove i personaggi e i simboli del mito classico si offrono all'interpretazione della Storia sullo sfondo di un paesaggio algerino che ne esalta i contrasti, i colori, le percezioni. Come nel romanzo *La peste* (1947), nel racconto *Il minotauro* è protagonista Orano, «città felice e realista» che improvvisamente, come la Tebe di Edipo, si apre al male e al 'sospetto' inteso come una progressiva presa di coscienza dell'esistenza e della Storia². *Le soupçon d'autre chose*, con cui comincia *La peste*, così come il gesto omicida di Meursault disturbato dal sole in *Lo straniero* (or. *L'etranger*, 1942), comporta infatți l'attivazione del tragico, «il congedo da una situazione abituale», come ha scritto Goethe³, e con esso l'avvio del pensiero⁴.

La tragedia non è perciò da confondersi con la disperazione, che è inerte; paradossalmente, scrive Camus citando D. H. Lawrence, «La tragedia dovrebbe essere come un gran calcio dato all'infelicità»⁵.

Il paesaggio del Mediterraneo, di cui Orano interpreta molte caratteristiche in un evidente slittamento di simboli tra l'antica Grecia e il moderno Nord Africa, è emblema di questo movimento - tragico - dalla sonnolenza alla reattività indispensabile alla rivolta. Sovrastata da un cielo «minerale», Orano è il deserto «implacabile», il suo spazio è quello rozzamente circoscritto da un «gran muro circolare e giallo, coperto da un cielo duro»⁶. Il Minotauro è simbolo di noia, ma è anche il pericolo che «divora gli oranesi»7. Esposto a uno spazio di luminosità assoluta apparentemente immobile dove, però, in un momento tutto si svela fino all'eccesso, l'uomo diviene interprete e lettore del proprio destino, delle proprie passioni. È il Prometeo che ruba il fuoco e la libertà a Zeus per finire inchiodato alla roccia, «in nome di quell'umanesimo di cui egli è il primo simbolo», insultato da quelle stesse voci «che echeggiano alla soglia della tragedia eschilea: quelle della Forza e della Violenza»8. È un Prometeo ostinato l'uomo dell'Estate di Camus, ribelle agli dèi, nel sostenere un destino assurdo che appartiene a tutti gli uomini.

Orano vergine di letteratura e di storia diventa pertanto spazio simbolico di una *mediterraneità* che ha radici culturali profondissime, e che Camus contrappone all'Europa «umida e buia» impegnata nel secondo conflitto mondiale, che potremmo coerentemente definire 'più disperata che tragica'.

Per comprendere meglio in che cosa consista questo senso mediterraneo del tragico, per trovarne le radici, occorre però andare indietro nel tempo, e non soltanto alla

civiltà greca classica e alle origini della tragedia, la cui complessità è stata delineata da Nietzsche¹⁰, ma anche al mondo cretese. In La fisiologia del mito, Mario Untersteiner dedica pagine fondamentali a La civiltà mediterranea¹¹. Ad esempio vede la grande dea madre, la potnia, come «realtà demonica rivelante l'immediata esperienza dell'essere»12, alla quale è consacrato il mondo naturale con i suoi simboli animali: tori, cavalli, caproni, serpenti, uccelli, sorta di feticci di significato ambivalente, sinteticamente evocativi di amore e morte¹³. Si tratta di una natura simbolica che rivive nella pittura contemporanea: pensiamo al quadro La Joie de Vivre di Picasso o a quella che Yves Bonnefoy definisce «rivelazione delle forze cosmiche» nei primi quadri di Mirò, negli oliveti di Van Gogh, ovvero «nei migliori paesaggi del giovane Matisse o di Derain»¹⁴. Secondo Untersteiner, «La divinità mediterranea prende, dunque, di volta in volta, quell'aspetto che è richiesto dal bisogno del momento; è il nume dell'immediata esperienza dell'essere» 15. Il demone è al centro di questo mondo, «operatore di cose meravigliose, di miracoli, e agitatore, in quanto eccita altri ad agire»16. È la realtà, l'«immediata realtà dell'essere» che si presenta e si disvela come demone¹⁷.

La metamorfosi, esplicita espressione di passione in Ovidio, riguarda tutto questo mondo solare e marino, ed è intesa come «antichissima comunione mediterranea fra il mondo divino, il mondo animale, il mondo vegetale»¹⁸.

Enfatizzate dal contesto, queste forze si conservano nel pensiero greco classico, pregno di passioni¹⁹: non dimentichiamo che nel caldo, e non solo di notte, esplodono i riti dionisiaci, come spiega, tra gli altri, Robert Triomphe nel saggio *Le lion, la vierge et le miel*²⁰, e come ci raccontano le monumentali *Dionisiache* di Nonno di Panopoli che sono,

tra l'altro, un meraviglioso viaggio nel Mediterraneo, nel tempo e nello spazio, dalle origini del mondo fino alla nascita di Dioniso – evento cruciale intorno al quale si raccorda presente, passato e futuro – e dalla Grecia fino all'India, seguendo le imprese del dio.

Il tragico che in epoca classica si sviluppa in questo contesto, a partire da Omero e poi con le opere di Eschilo, Sofocle ed Euripide, assume caratteristiche che tendono a estendersi a tutto il mondo del Mediterraneo, nei suoi aspetti culturali e geografici: resi emblematici dal rapporto con il mare e con il suo universo liquido da una parte, e, dall'altra, con una solarità infuocata e abbacinante, luoghi, simboli e personaggi presentano una fisionomia archetipica del tutto particolare. Perciò a ogni tempo la loro rievocazione contribuisce alla riattivazione del pensiero tragico e alla stimolante compresenza di elementi dialogici e conflittuali, come ha dimostrato Franco Cassano nel saggio Il pensiero meridiano²¹. In Méditerranée, mondialisation, démocratisation, che ha una prefazione di Alain Touraine e una postfazione di Edgar Morin, quest'ultimo intende il Mediterraneo come un luogo culturale in cui le verità del mito classico interrogano altre verità altrettanto profonde, contrarie e uguali²². Analogamente, in Méditations mythologiques, Bruno Pinchard sostiene che, se vogliamo comprendere la cultura mediterranea e appartenere ad essa, dobbiamo essere capaci di unire Javeh e Vulcano, il Dio di Abramo e i culti neo-pagani²³. Credo che spetti non solo a Camus, ma anche agli scrittori africani e arabi il merito di avere raccolto e custodito l'eredità del pensiero greco in questa riscrittura del mito e dei suoi simboli tragici nella luce abbagliante ma nettissima del Mediterraneo, nei suoi contatti liquidi. Pensiamo alle opere contemporanee dell'egiziano Mahmoud Hussein, del

marocchino Tahar Ben Jelloun o del greco Takis Théodoropoulos. Come ha scritto Abderrazak Bannour, autore del saggio *L'écriture en Méditerranée*: «La tragedia greca non è tanto una delle grandi creazioni artistiche dell'Occidente, quanto una delle espressioni più ricche e complesse del pensiero mediterraneo»²⁴.

Possiamo perciò parlare di tragico mediterraneo come di una categoria interpretativa²⁵ diacronica che affonda in questo contesto culturale e nei suoi sviluppi, da Omero e dall'opera dei grandi tragici greci a Ovidio, dall'estetica barocca al romanticismo fino ad alcune significative forme di risemantizzazione del mito e dei suoi simboli tragici legati a questo spazio in autori contemporanei. In questo contributo, tuttavia, intendo concentrarmi su uno sviluppo specifico del concetto, che riguarda la funzione del paesaggio e dei suoi simboli tragici nell'analisi e nella rappresentazione shakespeariana delle passioni. Si tratta di delineare una sorta di geografia delle passioni che fa del Mediterraneo il fulcro e il palcoscenico ideale di molti drammi. Ciò può aiutare a comprendere meglio come la rappresentazione di talune passioni che alimentano il tragico (la gelosia, ad esempio) trovi in questo contesto un'enfasi e una risonanza del tutto particolari, dove le coordinate della tragedia si ridefiniscono non solo in relazione al risveglio di una più intensa coscienza esistenziale ed estetica, ma anche a un senso della «misura» e della «bellezza» che fonde perfettamente il dionisiaco e l'apollineo.

Il Mediterraneo tragico di Shakespeare

«Il Mediterraneo ha la propria tragicità solare che non è quella delle nebbie», scrive Albert Camus, lettore di Nietzsche, in L'esilio di Elena²⁶. Se è così, allora, come si colloca l'opera di Shakespeare in questo contesto²⁷? Innanzitutto, il drammaturgo mescola magistralmente mitologia nordica e classica, come dimostra l'intreccio di A Midsummer Night's Dream. La commedia è ambientata in un'Atene intesa come fulcro storico-mitico, ma anche fuori dalla città, in un contesto pastorale che accosta fate, spiriti e amazzoni, e che fonde i paesaggi arcadici con le foreste inglesi, analogamente a quanto avviene in As You Like It. Come l'Arcadia di quest'ultimo dramma porta alla riduzione del «campo di osservazione al primitivo e al fondamentale» e la sua lezione «da locale e minuta diventa universale»²⁸, così, in generale, le geografie del Mediterraneo riaccendono e ravvivano, nei drammi di Shakespeare, antiche simbologie che enfatizzano le passioni umane e i problemi - storici, psicologici - del presente sottoponendoli a nuove interpretazioni e a una rinnovata dinamica tra ordine e disordine, odio e amore. Se, infatti, noi seguiamo le rotte dei drammi shakespeariani, rintracciamo una geografia delle passioni che trova proprio nel Mediterraneo la sua collocazione più efficace²⁹. Se la Grecia fa da sfondo al Dream, l'antica Illiria, poco più a Nord, ospita la commedia Twelfth Night, mentre in Spagna, vicino alla corte di Navarra, è ambientato il dramma Love's Labour's Lost. Così l'Italia, come è noto, è ambientazione drammaturgica, spazio privilegiato: in un Veneto dai toni talora fiabeschi si svolgono The Taming of the Shrew (Padova e Verona), The Two Gentlemen of Verona (Verona e Milano), The Merchant of Venice, ambientato tra Venezia e Belmonte, e la tragedie Romeo and Juliet e Othello, rispettivamente a Verona e a Venezia e Cipro; si svolgono in Sicilia The Comedy of Errors, Much Ado about Nothing e The Winter's Tale (quest'ultimo anche in una

mitica, favolosa Boemia). All's Well That Ends Well si muove tra le corti di Rossiglione, Parigi e Firenze (dove avviene l'intrigo amoroso: la seduzione da parte di Bertram della fiorentina Diana e la sostituzione di Elena nel letto del legittimo sposo). All'antica storia greco-romana, diffusamente mediterranea e sorta intorno alle letture di Plutarco, sono dedicati i drammi che vanno da Titus Andronicus a Coriolanus, compresi Troilus and Cressida e Timon of Athens, Julius Caesar e Antony and Cleopatra, dove si incontra una «geografia epica»³⁰ che si estende tra la Roma dell'Impero e dei suoi doveri, e Alessandria intesa come «utopia edonistica», «regno del desiderio»31. Sono infine i drammi romanzeschi, attraverso il cronotopo della separazione, dell'agnizione e della ricongiunzione, e quindi del viaggio, a muoversi nel Mediterraneo, a cominciare da Pericles, Prince of Tyre (che traccia un vero e proprioperiplo di Grecia e Turchia, da Antiochia a Tiro, Tarso, Mitilene, Efeso) fino a The Tempest, probabilmente ambientata in un'isola a Nord dell'Africa, che però richiama i nuovi mondi americani appena conquistati, Milano, Napoli, Tunisi e Algeri da una parte e le Bermude dall'altra, in una relazione di simbolica reciprocità³².

Perché questa centralità del Mediterraneo, seppure nel rimando alle nuove vie dell'Atlantico che si stavano aprendo e potenziando sempre di più? È la domanda alla quale cerca di rispondere, tra gli altri, Paul Cantor in *The Shores of Hybridity: Shakespeare and the Mediterranean*³³. Da una parte, secondo lo studioso, nel Mediterraneo rivive la storia antica, dall'altra Shakespeare, attraverso queste ambientazioni, si cala in un mondo multiculturale e ibrido, dal punto di vista umano e religioso (per la convivenza tra cristiani, ebrei, musulmani), che accoglie in se anche la funzione dell'esotico³⁴, e che gli permette un'analisi ampia

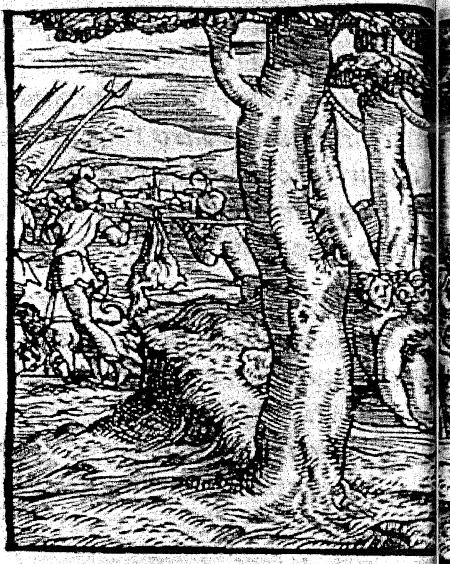
e aspecifica delle tensioni che animavano la sua contemporaneità e con cui l'Inghilterra stessa si stava confrontando. Ciò rientra in una più generale tendenza, tipica della letteratura inglese del Cinque e Seicento (condivisa da Christopher Marlowe e poi da John Donne), a metaforizzare la geografia in relazione con l'uomo, con il suo corpo e il suo linguaggio, specialmente per quanto riguarda il genere tragico³⁵. Geografia è, in fondo, scrittura dello spazio, sua rappresentazione, che si avvale di un sistema codificato non molto diverso da quello della scrittura e del racconto, o della *performance. King Lear*, ad esempio, sarebbe secondo Jerry Brotton «Shakespeare's most explicit meditation on the ways in which geography can be utilized to intensify tragic action»³⁶.

La Sicilia di Ovidio e Shakespeare: gelosia e tragedia tra «misura» e «bellezza»

È, quello indicato da Brotton, un punto fondamentale, se si considera il Mediterraneo come uno spazio simbolico e letterario, oltreché geografico, di vitale attivazione del tragico sotto il segno specifico delle passioni. In questo senso trova ulteriori significati anche la relazione, fondamentale per gli sviluppi del tragico shakespeariano, del drammaturgo con Ovidio³⁷. Il mondo delle *Metamorfosi* è il Mediterraneo. Al suo interno, poi, c'è un territorio che si presta in modo particolarmente efficace a fare da sfondo e da correlativo simbolico di una serie di eventi drammatici in cui la vita tende a conservarsi grazie alla metamorfosi e a trasfigurarsi in bellezza³⁸. Questo spazio è la Sicilia, dove si ambientano alcune storie meravigliose legate al rapporto tra amore e morte. Il libro è il quinto, le

voci narranti sono le Muse, vincitrici sulle Pieridi in una gara – ovviamente impari – di poesia. Il racconto centrale è quello del rapimento di Persefone/Proserpina, figlia di Cerere, da parte di Ade/Plutone, dio degli inferi, della morte, del buio, per volontà di Venere. La dea istiga il piccolo Cupido a scoccare una freccia per contaminare di eros anche il regno dei morti, fino a quel momento risparmiato.

La Sicilia è evocata sotto il segno della grandezza, collegata ai Giganti e al grande ribelle Tifeo, o Tifone, che osò sperare di impadronirsi della sede del cielo e ancora palpita sotto le sue grandi rocce (Met., XI, 346 sgg.)39. A stento tengono ferme le sue membra Pachino e Peloro, citati anche da Dante (Pd., VIII, 67-69), il Lilibeo e l'Etna. Di lì il titano vomita fiamme e fa tremare la terra, incutendo terrore anche nel re dei morti. E nel timore che una voragine squarci la terra e riveli i segreti dell'aldilà (come avviene in Hamlet), Plutone esce dal suo regno e viene colpito dalla freccia di Cupido. Ecco l'incontro tra amore e morte, la contaminazione tra i due regni che farà di Proserpina, rapita alla sua innocenza (colta mentre le cadono di mano viole e gigli, Met., V, 395 sgg.), ora la regina dell'Ade, ora l'allegoria della primavera che torna a vivificare le terre. La Sicilia su cui si consuma questa (parziale) tragedia - tale soprattutto per Cerere che cerca disperata la figlia ovunque, maledicendo la Trinacria, dove trova i segni della disgrazia (vestigia danni, V, 476) vede aprirsi i suoi laghi (il Pergo che affianca Enna dove sprofondano Proserpina e Plutone) tra sbuffi di zolfo e vampe di calore, ma non manca l'acqua, che è refrigerio, e insieme spazio di una tentazione ambigua, che è dissoluzione e fusione amorosa. In questo senso vanno lette, nel medesimo libro, le storie di Ciane minacciata da Plutone. Leonte la bacia, e teme che il colore coli dalle sue labbra





Giovanni Antonio Rusconi, xilografia per l'edizione veneziana (1553) de *Le Trasformazioni* di Lodovico Dolce.

dipinte, poi una musica la sveglia e Paulina le ordina di muoversi. «O, she's warm!», dice Leonte, «If this be magic, let it be an art /lawful as eating» (V, iii, 109-110). È calda: se questa è magia, lasciamo che sia un'arte lecita come il nutrirsi.

«Il Mediterraneo ha la propria tragicità solare che non è quella delle nebbie»

Torniamo a Camus. «In questi luoghi si può capire come i Greci abbiano sempre parlato della disperazione solo attraverso la bellezza [...]. In questa infelicità dorata la tragedia giunge al sommo»⁴⁴.

È questa idea meravigliosa di tragico – che secondo Camus accosta perfettamente «bellezza» e «misura» – a rischiare di svanire nelle brume dell'Europa moderna, anche se in fondo tenacemente resiste:

Nonostante il prezzo che agli artisti costeranno le loro mani vuote, si può sperare nella loro vittoria. Sopra il mare scintillante ancora una volta si dissiperà la filosofia delle tenebre. O pensiero meridiano, la guerra di Troia viene combattuta lontano dai campi di battaglia! Anche questa volta le terribili mura della città moderna cadranno, per darci, "anima serena come la calma dei mari", la bellezza di Elena⁴⁵.

La tragicità solare o il tragico mediterraneo, come abbiamo voluto definirlo, pur nelle sue differenze, può essere perciò inteso come risveglio di un pensiero tragico e critico attraverso una simbologia che collega l'interpretazione della Storia e dell'uomo al paesaggio, rivivendo infine in arte e perciò in bellezza. Esso si manifesta in Shakespeare, forse proprio su suggestione ovidiana, soprattutto laddo-

ve il tragico esplode, si manifesta nelle sue passioni per essere rappresentato e compreso, ma insieme si trasfigura in bellezza. Lo si può cogliere specialmente nei drammi romanzeschi che sono più legati a un'idea meno radicale o oscura del tragico, stemperata da una serie di condizioni e di simboli, come la confusione tra sonno e sogno, e di forme speciali di agnizione⁴⁶.

Vorrei concludere, a questo proposito, con un accenno a *Pericles*, che avrebbe meritato un'ampia analisi in questo contesto di *mediterraneità*, e con le parole con cui il principe di Tiro ritrova la figlia Marina, anch'essa creduta morta, in quello che definisce «the rarest dream that e'er dull sleep / Did mock sad fools withal»⁴⁷ (sc. 21, 149-150). Come in *The Winter's Tale*, anche in *Pericles* arte e vita perdono i loro confini per confondersi: Marina, «born at sea, buried at Tarsus, and found at sea again» (sc. 21, 184-185), è viva, ma il padre Pericle vuole ancora dolere e sanguinare per rendersi conto di essere vivo davvero, prima che questo mare impetuoso di felicità («this great sea of joys», sc. 21, 180) travolga gli argini della sua vita e lo affoghi in dolcezza. Che la preghiera, levata su di esso, sia forte come il tuono minaccioso (sc. 21, 186-187).

Chiara LOMBARDI

NOTE

⁽¹⁾ Albert Camus, Opere. Romanzi, racconti, saggi, a cura e con intr. di R. Grenier, apparati di M. T. Giaveri, Milano, Bompiani, 2000 (1ª ed. 1988). La raccolta L'estate è alle pagg. 953-1104. L'ed. fr. di riferimento, è Id., L'été, Paris, Gallimard, 2010.

⁽²⁾ Ibid., p. 957.

⁽³⁾ Johann Wolfgang von Goethe, Scritti sull'arte e sulla letteratura, a cura

di S. Zecchi, Torino, Einaudi, 1992, p. 190.

- (4) Si vedano Peter Szondi, Saggio sul tragico, Torino, Einaudi, 1996, pp. 33 sgg.; Pierpaolo Fornaro, Tradizione di "tragedia". L'obiezione del disordine da Omero a Beckett, Novara, Arcipelago, 2009.
 - (5) Albert Camus, I mandorli, in L'estate, in op. cit., pp. 979-981, p. 980.
 - (6) ID., Il minotauro, o La sosta ad Orano, ivi, pp. 957-978, p. 965.

(7) Ibid., p. 963.

(8) ID., Prometeo agl'Inferi, in L'estate, ivi, pp. 982-985, p. 983.

(9) Ibid.

- (10) Rimando a Friedrich Nietzsche, La nascita della tragedia (1872), Roma-Bari, Laterza, 1971.
- (11) Mario Untersteiner, La civiltà mediterranea, in La fisiologia del mito, Firenze, La Nuova Italia, 1972, pp. 13-46.

(12) Ibid., p. 19.

(13) Ibid., pp. 21-22.

(14) Yves Bonnefoy, Miro, Milano, Abscondita, 2014, p. 15.

(15) Untersteiner, Op. cit., p. 24.

(16) Ibid.

(17) Ibid., p. 25.

(18) Ibid., p. 31.

- (19) Cfr. Giulio Guidorizzi, I colori dell'anima. I Greci e le passioni, Milano, Cortina, 2017.
- (20) Robert TRIOMPHE, Le lion, la vierge et le miel. Mythes dionysiaques de la canicule, Paris, Les belles lettres, 1989, pp. 141-155.
- (21) Franco Cassano, *Il pensiero meridiano*, Bari, Laterza, 2005. Si veda anche il ciclo di romanzi di Alessandro Spina, *I confini dell'ombra*, Brescia, Morcelliana, 2007.
- (22) Edgar Morin et al. Méditerranée, mondialisation, démocratisation. Hommage à Paul Vieille, Librairie orientaliste Paul Geuthner, 2017.
- (23) Bruno Pinchard, Méditations mythologiques, Paris, Les Empêcheurs de penser en rond, 2002.
- (24) Abderrazak Bannour, Il Mediterraneo vede, scrive, ascolta, Milano, Jaca Book, 2005, p. 147.
- (25) Cfr. Massimo Scotti, Gotico mediterraneo. Letteratura fantastica sul mare nostrum, Parma, Diabasis, 2008.

(26) CAMUS, L'esilio di Elena, in Op. cit., pp. 991-995, p. 991.

- (27) Si veda Susan Brock-Vicente Forest-Thomas Clayton, Shakespeare and the Mediterranean, Newark, University of Delaware Press, 2004.
- (28) Franco Marenco, Gli inizi del teatro moderno, in Roberto Alonge-Guido Davico Bonino (a cura di), La nascita del teatro moderno. Cinquecento-Seicento, Torino, Einaudi, 2000, pp. 277-472, p. 381.
- (29) Cfr. François Laroque, Shakespeare's Imaginary Geography, in Andrew Hadfield-Paul Hammond (a cura di), Shakespeare and Renaissance Europe, London, Arden, 2005, pp. 193-220; Jarry Brotton, Tragedy and Geo-

graphy, in Richard Dutton-Jean E. Howard, A Companion to Shakespeare's Works. The Tragedies, Oxford, Blackwell, 2003-2006, pp. 219-240.

(30) Brotton, Op. cit., p. 221.

(31) MARENCO, Op. cit., p. 402.

(32) Si veda il bel saggio di Claudia Corti, Quel che Shakespeare sapeva (per inventare "La tempesta"), in Emilia Di Rocco (a cura di), Storie del grande Sud. Per Piero Boitani, Bologna, il Mulino, 2018.

(33) Paul Cantor in The Shores of Hybridity: Shakespeare and the Mediterranean, in «Literature Compass», n. 3/4, 2006, pp. 896–913.

(34) Su questo, si veda John Gillis, 'The open worlde': the Exotic in Shakespeare, in Id., Shakespeare and the Geography of Difference, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, pp. 99-155.

(35) «Tragedies display a growing awareness of the dramatic and rhetorical opportunities afforded by geography in its varied metaphorical possibilities» (Brotton, *Op. cit.*, p. 220).

(36) Ibid., p. 229.

- (37) Cfr. Domenico Musti, I telchini, le sirene. Immaginario mediterraneo e letteratura da Omero e Callimaco al Romanticismo europeo, Ghezzano, Istituti Editoriali e Poligrafici («Rivista di cultura classica e medievale»), vol. mon. 1999. Sul rapporto tra Shakespeare e Ovidio, tra gli altri si vedano: Laurence Lerner, Ovid and the Elizabethans, in Charles Martindale (ed.), Ovid Renewed. Ovidian Influences on Literature and Art from the Middle Ages to the Twentieth Century, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, pp. 121-135; Jonathan Bate, Shakespeare and Ovid, Oxford, Clarendon Press, 1991; Anthony Brian Taylor (ed.), Shakespeare's Ovid, The Metamorphoses in Plays and Poems, Cambridge University Press, Cambridge, 2000; Lynn Enterline, The Rhetoric of the Body. From Ovid and Shakespeare, Cambridge, Cambridge University Press, 2006; Id., Shakespeare's Schoolroom: Rhetoric, Discipline, Emotion, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2012; Agnès Lafont, Shakespeare's Erotic Mythology and Ovidian Renaissance Culture, London, Routledge, 2016.
- (38) Su questo mi permetto di rinviare al mio saggio Metamorfosi figura del desiderio impuro. Venus and Adonis tra poesia e performance, in Chiara LOMBARDI., La passione e l'assenza. Forme del mito in poesia da Shakespeare a Rilke, Torino, Accademia University Press, 2018, pp. 3-20.

(39) OVIDIO, Metamorfosi, a cura di Piero Bernardini Marzolla, Einaudi, Torino 2015 [1979], p. 190-191, con un saggio di Italo Calvino, Gli indistinti

confini, pp. VII-CVI.

(40) William Shakespeare, The Winter's Tale, in The Complete Works. Second Edition, ed. by Stanley Wells-Gary Taylor-John Jowett, Cambridge, Cambridge University Press, 2005. Cfr. Racconto d'inverno, in Franco Marenco (a cura di), William Shakespeare. Tutte le opere, vol. IV, Tragicommedie, Drammi romanzeschi, Sonetti, Poemi, Poesie occasionali, Milano, Bompiani, 2019, pp.1243-1484.

(41) Cfr. Claire McEachern, Believing in Shakespeare: Studies in Longing, Cambridge, Cambridge University Press, 2018, p. 140.

(42) Giordano Bruno, De gli eroici furori, in Opere italiane 2, a cura di Giovanni Aquilecchia e Nuccio Ordine, Torino, UTET, 2 voll., II, pp. 485-754, pp. 575 sgg.

(43) Cfr. supra, n. 3.

(44) CAMUS, L'esilio di Elena, in Op. cit., p. 991.

(45) Ibid., p. 995.

(46) Cfr. Piero Boitani, Riconoscere è un dio. Scene e temi del riconoscimen-

to nella letteratura, Torino, Einaudi, 2014, pp. 291 sgg.

(47) Shakespeare, Pericles, Prince of Tyre, in The Complete Works, cit. Cfr. Pericle, Principe di Tiro, in Marenco (a cura di), William Shakespeare. Tutte le opere, vol. IV, Tragicommedie, Drammi romanzeschi, Sonetti, Poemi, Poesie occasionali, cit., pp. 999-1242.

«Gli incantesimi di Circe» L'immaginario mediterraneo tra novella italiana e teatro elisabettiano

Tra i pittori attivi alla corte degli Este al tempo di Ariosto, Dosso Dossi fu autore di quadri dalle ambientazioni fantastiche e i tratti esotici. Uno dei suoi lavori più noti rappresenta *Circe e i suoi amanti in un paesaggio* (1525), in cui la maga, circondata di animali, ai margini di un bosco, nuda ad eccezione di un drappo verde che le copre il grembo, è raffigurata nell'atto di compiere un sortilegio¹.

La cornice esotica era ancora più chiara in un quadro di alcuni anni prima, *Melissa* (1522-1524), dedicato all'omonimo personaggio ariostesco. A lungo interpretata come una Circe, la maga è raffigurata in vesti orientali, e alla sua sinistra è affiancata da un cane dagli occhi umani, che lascia presagire l'atmosfera di languido incanto e sospeso pericolo che la circonda².

Proprio questa ambivalenza di incanto e pericolo fu alla base della percezione che in età elisabettiana accompagnò, nell'immaginario letterario, l'Italia e i paesi mediterranei³. Non a caso l'accostamento tra la figura di Circe e i libri che venivano dall'Italia fu al centro di un noto

