



La centralità dell'a parte. Di una certa didascalia nei drammi shakespeariani

(Roberta Mullini, *Parlare per non farsi sentire. L'a parte dei drammi di Shakespeare*, Roma, Bulzoni, 2018, 145 pp. ISBN 978-88-6897-114-4)

di Paolo Caponi

C'era una volta il professore, o la professoressa, di Lingua e Letteratura Inglese (o Francese, o Tedesca, o Spagnola...). Poi, un giorno, il big-bang, con l'implosione/esplosione dell'etichetta ministeriale e la sua frantumazione in Lingua vs. Letteratura e la peregrinazione separata, anzi, separatissima di queste negli spazi siderali dei settori scientifico-disciplinari. Con il risultato, tra gli altri, dell'interruzione delle comunicazioni radio tra la linguistica e la critica, e il progressivo rinchiudersi in codici autoreferenziali ossessivamente comunicanti al loro interno in qualche angolo sempre più inaccessibile di galassia.

Eppure, molto potrebbero, e dovrebbero, parlarsi ancora, la Lingua e la Letteratura, giacché è pura follia pensare che non abbiano più niente da dirsi sol perché lo decise il ministero. Roberta Mullini che, appunto, è professoressa di Lingua e Letteratura Inglese mostra, in questo agile ma denso volumetto, che cosa abbiano ancora da spartirsi le due. Anche autrice, insieme a Romana Zacchi, di una *Introduzione allo studio del teatro inglese* (Liguori 2003), scientifico manuale per una volta non rivolto ai neofiti ma agli esperti, e che si vorrebbe vedere sempre aggiornato in tempo reale, Mullini, si diceva, coniuga in questo studio l'inventiva del critico di letteratura, e



il suo tipico interesse per le pieghe e le suture di un testo, con la tassonomia dello studio di pragmatica linguistica, “cioè delle dinamiche e delle forme dell’interazione conversazionale in contesti situazionali specifici” (25). L’occasione di incontro è qui fornita dall’a parte, l’*aside*, quella funzione del parlato drammatico, quella sorta di convenzione teatrale per cui – fatte salve eventuali specificazioni e sottocategorie, sulle quali comunque Mullini puntualmente ci aggiorna – il personaggio di un dramma parla a se stesso o a un altro personaggio, appunto, a parte, per cui in buona sostanza ‘facciamo che’ noi sentiamo ma gli altri personaggi no. Pullula, il teatro elisabettiano, e in genere il teatro pre-naturalista, di tale convenzione, che ci permette un agile tuffo nelle profondità della mente di un personaggio o nei complicati *schemes* di due, o tre.

Nel caso di Shakespeare, l’occasione di mettere a punto una ricognizione delle ricorrenze degli a parte abilita, ed è questo forse il tratto distintivo e più gradevole del libro di Mullini, a una escursione nel mondo del bardo che ci aiuta a meglio capire come questo funzionava e, soprattutto, come è stato fatto funzionare dalla tradizione editoriale di trasmissione del suo canone, tradizione invadente e incrostata quant’altre mai. Sì, perché, in effetti, gli a parte propriamente detti che ci si presentano nei *quartos* e *folios* shakespeariani sono pochissimi, risolto tutto com’è dal dialogo e non dalla didascalia. E cos’altro poteva fare, il drammaturgo, quando ben sapeva che ogni attore avrebbe ricevuto, causa l’impossibilità materiale di dare a ognuno il suo copione, soltanto la sua parte, il suo *ruolo* di pergamena con, quando andava bene, soltanto un richiamo delle battute appena precedenti alle sue? “Ringuainate le spade luccicanti, o la brina / le farà arrugginire”, dice Otello agli uomini di Brabanzio che lo stanno cercando – e che evidentemente lo facevano a spade sguainate non potendo far altro, Shakespeare, che diluire bonissima didascalia nel testo. È la genealogia degli *editors* shakespeariani, ispirati a un principio sistematico e scientifico a partire dall’edizione completa delle opere del bardo curata da Nicholas Rowe del 1709, che le didascalie le ha aggiunte a profusione, onde assimilare il testo alle nostre abitudini di lettura, prima ancora che rappresentative, facendo talvolta bene e talvolta male, o anzi malissimo. (È a Rowe che risale, per esempio, l’abitudine di suddividere nitidamente il testo shakespeariano in atti e scene, prassi rinvenibile soltanto raramente nei testimoni d’epoca). L’edizione di riferimento di Mullini, la *electronic edition* del 1988 dei *Complete Works* di Shakespeare curata da Stanley Wells e Gary Taylor, adotta appunto un criterio piuttosto interventista, che se da un lato entra – qualche volta a gamba tesa – nel dettato shakespeariano, qualche altra volta lo disambigua e ce lo mostra e ce lo descrive, sotto l’egida di una sorta di *horror vacui* che induce appunto a riempire il vuoto spinto della didascalia shakespeariana, spesso irreperibile nei suoi più antichi testimoni, con dovizia di indicazioni di regia. Il che consente, tuttavia, una rilevazione tassonomica degli a parte così come ricorrono in un’edizione moderna che, se non da tutti condivisa e preferita, è almeno in sé coerente.

Molto si ricava, dall’analisi di Mullini, circa i rapporti di potere tra i personaggi che appaiono più nitidi se letti attraverso il tracciato sotterraneo dell’a parte. E risalta, soprattutto, una visione meno statica e più dinamica della scrittura per il teatro considerata nel suo insieme, dalla quale traspare lo sforzo, a volte ammirevole quando anche *naïf* dei lontani autori, di raggiungere, attraverso le plastiche convenzioni di



mise en page, l'eterno obiettivo del parlato della "conversazione naturale" (145). Come si diceva, il tutto avviene perché si può, e si sa, coniugare l'apporto delle moderne risorse digitali, sfruttate a mani basse dalla linguistica, con la conoscenza di una tradizione che ci ha 'cucinato' il testo shakespeariano senza troppo riflettere, come invece oggi si richiede da più parti, sugli additivi. E rimane, il testo di Mullini, quale lampante esempio di una proficua collaborazione tra discipline di cui davvero non si dovrebbe perdere la lezione.

Paolo Caponi
Università degli Studi di Milano
paolo.caponi@unimi.it