

## GLI ADELPHI

692

Armato solo di una copia delle *Opere complete* di Shakespeare, della vastità prodigiosa della sua cultura e di un impareggiabile humour – ma soprattutto della convinzione che la critica sia « conversazione dal vivo » –, fra il 1946 e il 1947 Auden guidò un uditorio folto ed entusiasta alla scoperta di uno dei poeti più grandi di sempre. Ricostruite grazie agli appunti degli allievi, le *Lezioni su Shakespeare* sono apparse per la prima volta in volume nel 2000.

Di W.H. Auden (York, 1907-Vienna, 1973) Adelphi ha pubblicato un nutrito gruppo di opere; il titolo più recente è *Poesie scelte* (2016).

*W.H. Auden*

Lezioni  
su Shakespeare

*A cura di Arthur Kirsch*  
*Traduzione di Giovanni Luciani*



ADELPHI EDIZIONI

TITOLO ORIGINALE:  
*Lectures on Shakespeare*

*Prima edizione in questa collana: aprile 2024*

© 2000 W.H. AUDEN  
Reprinted by permission of Curtis Brown, Ltd.  
All rights reserved

© 2000 ARTHUR KIRSCH  
per l'Introduzione e le note

© 2006 ADELPHI EDIZIONI S.P.A. MILANO  
WWW.ADELPHI.IT

ISBN 978-88-459-3869-6

Anno

---

2027 2026 2025 2024

Edizione

---

1 2 3 4 5 6 7

## INDICE

<i>Nota alla traduzione</i>	9
-----------------------------	---

### LEZIONI SU SHAKESPEARE

Ringraziamenti	15
Introduzione	17
LE LEZIONI	39
Enrico VI	41
Riccardo III	55
La commedia degli equivoci · I due gentiluomini di Verona	68
Pene d'amor perdute	82
Romeo e Giulietta	97
Sogno di una notte di mezza estate	110
La bisbetica domata · Re Giovanni · Riccardo II	124
Il mercante di Venezia	139

I sonetti	154
Enrico IV · Enrico V	172
Molto rumore per nulla	188
Le allegre comari di Windsor	202
Giulio Cesare	203
Come vi piace	221
La dodicesima notte	239
Amleto	248
Troilo e Cressida	258
Tutto è bene quel che finisce bene	277
Misura per misura	282
Otello	296
Macbeth	315
Re Lear	330
Antonio e Cleopatra	347
Coriolano	364
Timone d'Atene	380
Pericle · Cimbelino	400
Il racconto d'inverno	419
La tempesta	435
Lezione conclusiva	454
NOTE	471
INDICE ANALITICO	497

## NOTA ALLA TRADUZIONE

I passi di Shakespeare citati nel testo sono tratti dalle seguenti edizioni:

*Amleto*: trad. it. di Agostino Lombardo, Feltrinelli, Milano, 1995.

*Antonio e Cleopatra*: trad. it. di Agostino Lombardo, Feltrinelli, Milano, 1992.

*Cimbelino*: trad. it. di Piero Boitani, Garzanti, Milano, 1994.

*Come vi piace*: trad. it. di Antonio Calenda e Antonio Nediani, in *Teatro completo di William Shakespeare*, a cura di G. Melchiori, Mondadori, Milano, vol. II, *Le commedie romantiche*, 1982.

*Coriolano*: trad. it. di Agostino Lombardo, Feltrinelli, Milano, 2002.

*Enrico IV* - Parte prima: trad. it. di Angelo Dallagiacoma e Claudio Gorlier, in *Teatro completo di William Shakespeare*, a cura di G. Melchiori, Mondadori, Milano, vol. VIII, *I drammi storici - I*, 1979.

*Enrico IV* - Parte seconda: trad. it. di Giuliano e Giorgio Melchiori, in *Teatro completo di William Shakespeare*, a cura di G. Melchiori, Mondadori, Milano, vol. VIII, *I drammi storici - I*, 1979.

*Enrico V*: trad. it. di Agostino Lombardo, Newton Compton, Roma, 1998.

*Enrico VI* - Parte prima, Parte seconda, Parte terza: trad. it.

di Angelo Dall'Agia, in *Teatro completo di William Shakespeare*, a cura di G. Melchiori, Mondadori, Milano, vol. VIII, *I drammi storici - II*, 1989.

*Giulio Cesare*: trad. it. di Agostino Lombardo, Feltrinelli, Milano, 2000.

*I due gentiluomini di Verona*: trad. it. di Sergio Perosa, in *Teatro completo di William Shakespeare*, a cura di G. Melchiori, Mondadori, Milano, vol. I, *Le commedie eufuistiche*, 1990.

*I due nobili congiunti*: trad. it. di Giorgio e Miranda Melchiori, in *Teatro completo di William Shakespeare*, a cura di G. Melchiori, Mondadori, Milano, vol. VI, *I drammi romanzeschi*, 1991.

*I sonetti*: da William Shakespeare, *Tutte le opere*, a cura di M. Praz, Sansoni, Firenze, 1964, traduzioni di Giorgio Melchiori (24, 62, 141, 99, 53, 151, 137) e Alberto Rossi (46, 29, 65, 31, 75).

*Il mercante di Venezia*: trad. it. di Sergio Perosa, in *Teatro completo di William Shakespeare*, a cura di G. Melchiori, Mondadori, Milano, vol. II, *Le commedie romantiche*, 1982.

*Il racconto d'inverno*: trad. it. di Agostino Lombardo, Feltrinelli, Milano, 2004.

*La bisbetica domata*: trad. it. di Masolino d'Amico, in *Teatro completo di William Shakespeare*, a cura di G. Melchiori, Mondadori, Milano, vol. I, *Le commedie eufuistiche*, 1990.

*La commedia degli equivoci*: trad. it. di Andrea Cozza, in *Teatro completo di William Shakespeare*, a cura di G. Melchiori, Mondadori, Milano, vol. I, *Le commedie eufuistiche*, 1990.

*La dodicesima notte*: trad. it. di Agostino Lombardo, Feltrinelli, Milano, 1993.

*La tempesta*: trad. it. di Agostino Lombardo, Garzanti, Milano, 1984, 1997<sup>9</sup>.

*Lucrezia*: trad. it. di Adolfo Mabellini, in William Shakespeare, *Tutte le opere*, a cura di M. Praz, Sansoni, Firenze, 1964.

*Macbeth*: trad. it. di Agostino Lombardo, Feltrinelli, Milano, 1997.

*Misura per misura*: trad. it. di Luigi Squarzina, in *Teatro completo di William Shakespeare*, a cura di G. Melchiori, Mondadori, Milano, vol. III, *I drammi dialettici*, 1977.

*Molto rumore per nulla*: trad. it. di Masolino d'Amico, in *Teatro completo di William Shakespeare*, a cura di G. Melchiori, Mondadori, Milano, vol. II, *Le commedie romantiche*, 1982.

*Otello*: trad. it. di Agostino Lombardo, Feltrinelli, Milano, 1996.

*Pene d'amor perdute*: trad. it. di Andrea Cozza, in *Teatro com-*

*Nota alla traduzione*

*pleto di William Shakespeare*, a cura di G. Melchiori, Mondadori, Milano, vol. I, *Le commedie eufuistiche*, 1990.

*Pericle*: trad. it. rielaborata dalla riduzione scenica di Giorgio Albertazzi, in *Teatro completo di William Shakespeare*, a cura di G. Melchiori, Mondadori, Milano, vol. VI, *I drammi romanzeschi*, 1991.

*Re Giovanni*: trad. it. di Andrea Cozza, in *Teatro completo di William Shakespeare*, a cura di G. Melchiori, Mondadori, Milano, vol. IX, *I drammi storici - III*, 1991.

*Re Lear*: trad. it. di Agostino Lombardo, Garzanti, Milano, 1991.

*Riccardo II*: trad. it. di Mario Luzi, in *Teatro completo di William Shakespeare*, a cura di G. Melchiori, Mondadori, Milano, vol. VIII, *I drammi storici - I*, 1979.

*Riccardo III*: trad. it. di Rodolfo Wilcock riveduta da Giorgio Melchiori, in *Teatro completo di William Shakespeare*, a cura di G. Melchiori, Mondadori, Milano, vol. VIII, *I drammi storici - II*, 1989.

*Romeo e Giulietta*: trad. it. di Agostino Lombardo, Feltrinelli, Milano, 1994.

*Sogno di una notte di mezza estate*: trad. it. di Marcello Pagnini, Garzanti, Milano, 1991.

*Timone d'Atene*: trad. it. di Agostino Lombardo, Garzanti, Milano, 1996.

*Tito Andronico*: trad. it. di Agostino Lombardo, Feltrinelli, Milano, 1999.

*Troilo e Cressida*: trad. it. di Luigi Squarzina, in *Teatro completo di William Shakespeare*, a cura di G. Melchiori, Mondadori, Milano, vol. III, *I drammi dialettici*, 1977.

*Tutto è bene quel che finisce bene*: trad. it. di Giorgio Melchiori, in *Teatro completo di William Shakespeare*, a cura di G. Melchiori, Mondadori, Milano, vol. III, *I drammi dialettici*, 1977.



## LEZIONI SU SHAKESPEARE

## RINGRAZIAMENTI

Alla base del presente volume ci sono gli straordinari appunti presi da Alan Ansen quando, nel 1946-1947, seguì le lezioni shakespeariane di Auden. A rivelarmi l'esistenza degli appunti di Ansen è stato Edward Mendelson, l'esecutore testamentario di Auden. Mendelson mi ha affiancato fin dall'inizio nella cura del libro, leggendone ampie sezioni a mano a mano che venivano elaborate e l'intero manoscritto nella versione definitiva, sempre prodigo di informazioni, suggerimenti specialistici e incoraggiamenti. Senza la sua dottrina e la sua generosità, questa edizione non avrebbe mai visto la luce.

Helen Lowenstein e Bea Bodenstein mi hanno gentilmente fornito i loro appunti sulle lezioni tenute da Auden durante la primavera del 1947.

Molti sono gli amici e i colleghi verso i quali ho un debito di riconoscenza. Paul Cantor mi consigliò di mettermi in contatto con Edward Mendelson quando iniziai a interessarmi alle lezioni di Auden su Shakespeare; in seguito ha letto e commentato i testi in bozze di molte di esse, e mi ha aiutato a decifrare parecchi riferimenti impliciti. Gordon Braden, Daniel Kinney e

James Nohrnberg hanno a loro volta offerto un costante contributo nell'individuazione e nell'interpretazione di varie citazioni. Discutendo con me su alcuni aspetti di questo volume, Douglas Day, Robert Kellogg e Anthony Spearing mi hanno permesso di usufruire della loro notevole erudizione. Fra coloro che hanno contribuito a rintracciare specifici riferimenti, meritano una particolare menzione Peter Baker, Paul Barolsky, Janet Beizer, Benjamin Bennett, James Ceaser, Stephen Cushman, Robert Denommé, Hoyt Duggan, Cecil Lang, Violette Lang, Lotta Lofgren, Katharine Maus, Jacek Niecko, Stephen Railton, Richard Rorty, George Rutherglen, Walter Sokel, Herbert Tucker e David Vander Meulen. Ronda Chollock ha letto per intero il manoscritto proponendo svariate correzioni e formulando utili osservazioni.

Ho ricevuto un'assistenza premurosa dai direttori e dal personale di diverse biblioteche, in particolare Rodney Phillips, Stephen Crook e Philip Milito presso la Henry W. and Albert A. Berg Collection della New York Public Library, e Heather Moore della Alderman Library dell'Università della Virginia. La collaborazione offertami da Bruce Cammack, presso la biblioteca della Texas Tech University, è stata straordinaria. Alla Princeton University Press ho potuto contare sull'apporto di Jane Books e Mary Murrell, mentre Lauren Lepow ha seguito la pubblicazione del libro con grande professionalità e dedizione.

Nel periodo in cui ho lavorato alla presente edizione ho tenuto la cattedra Alice Griffin di Letteratura inglese all'Università della Virginia: vorrei qui esprimere la mia gratitudine a chi l'ha istituita e all'Università nel suo complesso.

Un ringraziamento va, infine, a mia moglie Beverly, che mi ha aiutato a risolvere i numerosi problemi emersi nella preparazione del libro grazie al suo inscalfibile buon senso e al suo affettuoso sostegno.

## INTRODUZIONE

### IL TESTO

Il 27 settembre 1946 il «New York Times» riportava la seguente notizia: «W.H. Auden, poeta e critico letterario, terrà alla New School for Social Research un ciclo di lezioni su Shakespeare che inizierà mercoledì prossimo e si concluderà a maggio del prossimo anno. Auden ha annunciato che intende occuparsi di tutte le opere di Shakespeare in ordine cronologico».<sup>1</sup> La prima lezione,<sup>2</sup> tenuta il 2 ottobre 1946, fu di carattere introduttivo. Le dissertazioni serali sulle singole opere si avviarono il 9 ottobre 1946 con l'*Enrico VI* e proseguirono con cadenza settimanale fino al 14 maggio 1947. Il sabato pomeriggio, inoltre, si tenevano lezioni di approfondimento per gli studenti universitari che intendevano maturare dei crediti, in gran parte dedicate a chiose filologiche su singole parole e frasi dell'*Amleto* e della *Tempesta*. Auden affrontò l'intera produzione teatrale di Shakespeare – ad eccezione del *Tito Andronico* e delle *Allegre comari di Windsor* – e i *Sonetti*. Invece di esprimersi sulle *Allegre comari di Windsor*, come previsto dal programma, dichiarò che l'unico pregio di questa commedia era quello di aver fornito «lo spunto per il *Fal-*

staff di Verdi, un eccelso capolavoro operistico», e ne fece ascoltare una registrazione.

Bernardine Kielty ricorda che le lezioni « riscossero un enorme successo, e il capiente auditorium » della New School al Greenwich Village, il quartiere di New York dove lo stesso Auden viveva, « era stracolmo ». <sup>3</sup> I biglietti si vendevano all'ingresso, e alcune sere affluirono fino a cinquecento persone. C'era chi veniva da lontano. Robert Solotaire, all'epoca un ragazzo di sedici anni che frequentava le scuole superiori e che per seguire il ciclo shakespeariano faceva settimanalmente il pendolare arrivando dai sobborghi di New York insieme a un amico, David Lougee, ha scritto che « l'emozione di quell'esperienza non mi ha mai abbandonato ». « Era bellissimo ascoltare Auden. Ogni settimana cercavo di leggere un'opera di Shakespeare, e il piacere di leggere quei testi mi accompagna ancora oggi, così come quello di gustare i versi dello stesso Auden ».

Quando inaugurò la serie delle lezioni su Shakespeare, Auden aveva trentanove anni e una notevole esperienza didattica alle spalle. In Inghilterra, aveva insegnato alla Larchfield Academy (1930-1932) e alla Downs School (1932-1935). Arrivato negli Stati Uniti, aveva tenuto un corso alla Writer's School of the League of American Writers nell'autunno del 1939, e due corsi alla New School nel 1940: « Poesia e cultura » in primavera e « Linguaggio e tecnica della poesia » in autunno. Per un anno, nel 1941-1942, aveva insegnato anche all'Università del Michigan, e per altri tre, dal 1942 al 1945, allo Swarthmore College, dove nella primavera del 1944 aveva tenuto un seminario sui *Sonetti* di Shakespeare. Aveva poi trascorso la primavera del 1946 al Bennington College, mentre in quella dell'anno successivo, parallelamente alle lezioni su Shakespeare, avrebbe insegnato al dipartimento di religione del Barnard College. Tenne un altro corso alla New School nell'autunno del 1948 sul tema « Significato e tecnica nella poesia ».

Non esistono manoscritti di Auden relativi alle lezioni.

ni shakespeareane. La mia ricostruzione si fonda essenzialmente sugli appunti di Alan Ansen, conservati dal 1976 nella Henry W. and Albert A. Berg Collection della New York Public Library. Ansen prese appunti di tutte le lezioni ad eccezione di quella introduttiva e di quelle sulla *Dodicesima notte*, *l'Amleto* e *Tutto è bene quel che finisce bene*. Li scrisse a matita su quattro quaderni, e quelli relativi alla lezione sui *Sonetti* li ricopiò a macchina. Tranne alcune pagine macchiate e talvolta indecifrabili su *Come vi piace* e *La tempesta*, essi sono facili da leggere e molto dettagliati. In qualche caso risultano frammentari ed ellittici, ma saltuariamente le virgolette contrassegnano la trascrizione letterale delle parole di Auden e nel complesso rispecchiano un senso di scrupolosa e intelligente fedeltà al linguaggio e al pensiero di Auden, come pure dello stesso Shakespeare. Non c'è insegnante che non desidererebbe avere uno studente simile. Durante il ciclo di lezioni Ansen divenne segretario e amico di Auden. I suoi quaderni contengono anche una trascrizione della conversazione con Auden, che poi sarebbe apparsa in *The Table Talk of W.H. Auden*. Nel 1950 Auden dedicò a Ansen *Gli irati flutti*.

Un secondo e meno affidabile gruppo di appunti, custodito anch'esso nella Berg Collection, è quello di Howard Griffin, che sostituì Ansen nel ruolo di segretario di Auden, e che in seguito pubblicò in riviste di scarso prestigio una serie di «Conversations on Cornelia Street», presentate come presunta trascrizione fedele delle sue conversazioni con Auden.<sup>4</sup> Gli appunti di Griffin, battuti a macchina, furono redatti dopo le lezioni, con ogni probabilità a distanza di parecchi giorni. Rispetto a Ansen, Griffin aggiunge qua e là dei passi connettivi per dare alla sua stesura una maggiore continuità argomentativa, e a volte contribuisce a chiarire punti che Ansen espone in forma parziale o incomprendibile. Griffin, però, non fa quasi nessun riferimento ai testi di Shakespeare (Ansen al contrario li cita sempre in modo puntuale, preciso, spesso con dovizia), e i

suoi appunti lasciano sospettare che egli non fosse sempre attento durante le lezioni e che non sempre avesse letto le opere discusse da Auden. Ansen, ad esempio, riferisce che nella lezione sul *Coriolano* Auden confutò l'interpretazione secondo cui al centro di quest'opera ci sarebbe lo scontro di classe tra i patrizi, appoggiati da Coriolano, e i plebei – tesi che si trova in Plutarco e non in Shakespeare. Nel dattiloscritto di Griffin relativo alla lezione sul *Coriolano* si fa dire a Auden che « argomento » della tragedia è lo « scontro di classe » e che Shakespeare « si schiera dalla parte degli aristocratici ». Il resoconto di Griffin della lezione sul *Riccardo III* scompiglia l'ordine concettuale della trascrizione di Ansen e tralascia una significativa analisi tratta da un libro di Hunter Guthrie, citato da Ansen ma ignorato da Griffin.<sup>5</sup> Le sue note su molte altre lezioni sono ugualmente incomplete. Stando a Griffin in quella concernente *Antonio e Cleopatra* Auden avrebbe sostenuto che Antonio e Cleopatra « nel film figuravano fin troppo bene ». Nel resoconto di Ansen Auden fa solo un accenno a come un ipotetico film « potrebbe » alterare il dramma. Il commento di Griffin dà l'impressione di essere un'aggiunta successiva, forse derivante da una conversazione con Auden, se non addirittura un'interpolazione arbitraria dello stesso Griffin. Simili errori, lacune, orpelli costellano tutto il suo dattiloscritto, che va quindi utilizzato con estrema cautela.

Un'altra fonte importante per la ricostruzione del testo delle lezioni è la copia personale di Auden dei *Complete Works of Shakespeare* a cura di George Lyman Kittredge,<sup>6</sup> oggi conservata nella biblioteca della Texas Tech University a Lubbock. Ansen descrive Auden che « sfoglia il suo Kittredge » durante la lezione sui *Sonetti*, e sulla sua copia del Kittredge Auden sottolineò a matita numerosi passi che lo interessavano nelle opere di Shakespeare. Alcuni brani, che forse si riprometteva di citare in altre occasioni, sono sottolineati a penna. La maggior parte (non la totalità) delle citazioni di Shakespeare che Ansen segnala nei suoi appunti trovano ri-

scontro nelle sottolineature di Auden, per cui a volte ho ritenuto che queste sottolineature mi autorizzassero a inserire nel contesto delle lezioni una citazione che mi sembrava particolarmente consona a questa o quella osservazione registrata da Ansen. Auden inoltre tracciò in margine all'*Amleto* e alla *Tempesta*, annotazioni a matita spesso illeggibili, che fornivano la base per i dibattiti del sabato pomeriggio.

Mi sono avvalso anche di altre due serie di appunti che ho ricevuto in risposta a un annuncio pubblicato l'11 ottobre 1998 sul «New York Times», in cui chiedevo di entrare in contatto con chiunque avesse seguito le lezioni di Auden. Helen Lowenstein e Bea Bodenstein, entrambe di New York, hanno avuto la squisita cortesia di inviarmi copie dattiloscritte degli appunti presi da ciascuna di loro. Entrambe si erano iscritte al corso di Auden nel semestre primaverile del 1947, iniziato il 5 febbraio di quell'anno con la lezione sulla *Dodicesima notte*. Per quanto riguarda le lezioni a cui Ansen non assistette, in particolare quelle sulla *Dodicesima notte* e l'*Amleto*, le loro note si sono rivelate preziose, addirittura indispensabili, mentre nel caso di altre lezioni hanno consentito di recuperare dettagli sfuggiti a Ansen. È significativo, ad esempio, che ambedue abbiano osservato come Auden paragoni Cressida al personaggio di Mildred in *Schiavo d'amore* di W. Somerset Maugham: un paragone di cui non si trova il minimo cenno né in Ansen né in Griffin.

Le lezioni newyorkesi contengono in germe molte idee sviluppate da Auden in successive pagine saggistiche. In qualche caso, puntualmente segnalato in nota, ho incorporato frasi o brevi passi enucleati da questi scritti posteriori, oppure da altri anteriori, al fine di chiarire e arricchire determinate sezioni delle lezioni – ma solo dove, e nella misura in cui, gli appunti di Ansen o quelli di Griffin, Lowenstein e Bodenstein giustificavano le integrazioni. Nel ricostruire il dettato delle lezioni, ho cercato di essere il più possibile fedele alla voce di Auden. Il poeta confidò a Ansen che butta-



va sempre gli appunti preparatori delle lezioni, che d'altronde consistevano sostanzialmente in « citazioni e simili supporti », perché « la critica è conversazione dal vivo ». Ho quindi osservato una rigorosa fedeltà a questo registro colloquiale, ad esempio punteggiando il testo di virgole e lineette, laddove un testo più formale richiederebbe semmai dei punti e virgola: il mio intento è riprodurre sia il ritmo del discorso di Auden sia la sua attitudine a esprimersi in termini di apposizioni e antitesi. In base allo stesso criterio, ho rispettato il suo gusto per le citazioni anche abbondanti, senza ridurne la misura. Mirando a fornire un accurato resoconto storico delle lezioni, non ho interferito neppure con le ripetizioni e i riassunti delle trame. Auden parlava a braccio, tenendo aperti dinanzi a sé l'edizione di Kittredge, i testi di altri autori e qualche foglio di appunti. Le sue lezioni non rientravano nel registro della scrittura saggistica.

#### LE LEZIONI

Le lezioni di Auden su Shakespeare costituiscono, al tempo stesso, una ricca introduzione al pensiero di Auden e un significativo commento all'opera di Shakespeare. Esse variano nelle dimensioni e nel livello d'interesse di Auden per i singoli testi,<sup>7</sup> ma in conformità con tutta la sua produzione riflettono l'immensità e la coesione del suo universo intellettuale. Come ha osservato Clive James, Auden era « un uomo nel quale è presente l'intera storia della cultura », nella cui « prosa rivivono e discutono fra loro tutti gli artisti del passato ».<sup>8</sup> Nelle lezioni shakespeariane Auden cita soprattutto, e con dovizia, Kierkegaard, che in quel periodo lo assorbiva in modo particolare, ma l'ampiezza dei suoi interessi e dei suoi riferimenti ad altri scrittori e artisti che popolavano la sua mente ha del prodigioso, spaziando da Omero a T.S. Eliot e abbracciando un insolito panorama di letterature europee, senza trascurare il melodramma, i quotidiani e le riviste di allora, il cinema e i fumetti. A parte Kierkegaard, tra le opere che ricorrono più di fre-

quente nelle lezioni di Auden, e che maggiormente esercitavano la sua immaginazione, figurano *La città di Dio* e *Le confessioni* di Agostino, la *Divina commedia* di Dante, i *Pensieri* di Pascal, *Il flauto magico* di Mozart e *Peer Gynt* di Ibsen.

Un filo conduttore che nella sua mente collegava questi e molti altri autori con le rispettive opere consisteva in quella che Auden definiva la « psicologia cristiana ». Nella sua ultima lezione, egli afferma: « Si può discutere per ore delle vere convinzioni di Shakespeare, ma un fatto è certo: la sua concezione della psicologia è fondata su presupposti cristiani condivisi da tutti gli esseri umani. Gli uomini sono uguali non in rapporto alle capacità individuali, ma nel senso che ciascuno possiede una volontà in grado di scegliere. L'uomo è un essere esposto alla tentazione, che vive con ciò che fa e soffre nel tempo – il *medium* nel quale realizza le potenzialità del proprio carattere. L'indeterminatezza del tempo significa che gli avvenimenti non si verificano mai una volta per tutte. Il buono può cadere nella colpa, il cattivo può pentirsi, e la sofferenza può essere non un semplice castigo ma un trionfo ».

« Tra i presupposti non cristiani » continua Auden « vi è, in primo luogo, che il carattere è determinato dalla nascita o dall'ambiente, e in secondo luogo che l'uomo può raggiungere la libertà grazie alla conoscenza – in altri termini, che conoscere il bene equivale a sceglierlo. Ma come ben sapevano gli elisabettiani, la conoscenza non fa che accrescere il pericolo ... Il terzo presupposto non cristiano è l'interpretazione della giustizia divina in termini retributivi, con la conseguenza che il successo equivale al bene e il fallimento al male, senza margini per il perdono o la pietà. Nella letteratura moderna il personaggio è in balia delle circostanze, mentre un'utopia sognatrice immagina gli uomini come angeli, trascendenti nel loro potere. E non si contano i libri incentrati sulla tesi che il successo riflette il progresso storico e come tale è giusto ».

Alcune conseguenze di una lettura di Shakespeare

fondata su queste premesse risultano immediatamente evidenti, altre sono meno ovvie. Auden tratta gli eroi tragici essenzialmente come dei peccatori, e interpreta gran parte delle commedie quasi fossero percorsi nella direzione di una comunità redenta, rappresentazioni del compimento di *Eros* nell'*Agape* cristiana. Queste idee sono tanto evidenti quanto centrali nella sua analisi critica, ma non sono né allegoriche né dogmatiche, anche perché la sua concezione della « psicologia cristiana » si nutre in egual misura di una conoscenza eclettica della psicologia, incluso Freud, nelle cui opere Auden s'imbatté fin dall'infanzia nella biblioteca paterna.<sup>9</sup> Come rivela l'elegia a lui dedicata,<sup>10</sup> Auden credeva che Freud « spesso sbagliava e a volte era assurdo ». Ma ciò non gli impedì di cogliere il suo potere mitico (« per noi non è più una persona / ormai, ma tutta un'atmosfera di opinione. // In nome suo viviamo vite diverse ») e la sua capacità artistica di illuminare le infinite peculiarità delle motivazioni e del comportamento umano (« Se riuscisse nel suo intento, be', la Vita comune / diventerebbe impossibile »). « Chiunque generalizza è perduto »<sup>11</sup> era per Auden « la massima dell'artista », e in una recensione alla biografia di Freud scritta nel 1953 da Ernest Jones ebbe a scrivere: « Il passo rivoluzionario compiuto [da Freud], quello che ne farebbe comunque un grande uomo anche se tutte le sue teorie si rivelassero false, fu la decisione – non sono del tutto sicuro che egli se ne sia mai veramente reso conto – di trattare i fatti psicologici come pertinenti non all'ordine naturale, e quindi da indagare secondo le metodologie della chimica e della biologia, bensì all'ordine storico ... Il mondo storico è un luogo orribile dove, anziché forze ben distinte e misurabili, ci sono cose confuse come le motivazioni ambivalenti, dove le classi si sovrappongono e dove ciò che si suppone sia accaduto è altrettanto reale quanto ciò che è effettivamente accaduto; un mondo, inoltre, che non può essere definito in termini tecnici ma solo descritto per analogie ».<sup>12</sup>

Allo stesso tempo, però, oltre a insistere sulla respon-

sabilità morale individuale in questo frammentario mondo storico, Auden percepisce anche l'inevitabile dipendenza dell'individuo dalla sua comunità o dalla società. In un articolo apparso nel 1953 sul «New York Times», scrive a proposito del *Mercante di Venezia*: «Di tutti i drammaturghi, Shakespeare è forse il più "realistico"». Le sue opere possono essere in versi, e dunque configurarsi come tutt'altro che "naturalistiche", eppure nessuno comunica con altrettanta perfezione la doppia verità che, se ogni uomo è un individuo unico, responsabile delle scelte che compie e non una vittima impotente delle circostanze, noi siamo nel contempo partecipi l'uno con l'altro, reciprocamente dipendenti e reciprocamente responsabili. Nessun uomo è ciò che è o sceglie ciò che sceglie indipendentemente dalla natura e dalle scelte di coloro a cui è associato». <sup>13</sup>

Auden scruta i personaggi che popolano le opere shakespeariane – e tratto distintivo delle lezioni è l'assenza di remore a immaginarli e analizzarli come «persone» – attraverso queste prospettive multiple di valori cristiani e di percezioni psicologiche e sociali ad ampio respiro. La loro convergenza gli consente di valutare il teatro di Shakespeare con una combinazione insolitamente esaustiva di partecipazione e giudizio critico. T.S. Eliot, ad esempio, un critico molto apprezzato da Auden, considerava a sua volta gli eroi di Shakespeare come peccatori, spesso con grande acume, specialmente nella sua analisi delle loro derivazioni formali di stampo senecano. Ma mentre l'approccio critico-religioso di Eliot agli eroi tragici di Shakespeare, e a Shakespeare in generale, è austero e sovente arido, quello di Auden mantiene una generosa apertura. <sup>14</sup> Eliot non è mai riuscito a tollerare, nel pensiero e nei versi di Shakespeare, la mancanza della precisione tomistica propria di Dante. Auden, estimatore anch'egli di Dante, e in parte per le stesse ragioni, aveva però una «carità» artistica nettamente superiore.

Le lezioni di Auden sul *Giulio Cesare* e sull'*Antonio e Cleopatra* ci danno una misura dello straordinario respi-

ro del suo senso religioso nei confronti del personaggio e della dimensione culturale. Anche se in seguito avrebbe modificato il suo punto di vista sul declino di Roma,<sup>15</sup> nella lezione sul *Giulio Cesare* Auden asserisce che la società romana fu «condannata non dalle perverse passioni di individui egoisti, poiché tali passioni sono sempre esistite, ma da un fallimento intellettuale e spirituale a livello di sistema nervoso che la rese incapace di reggere la sua situazione», incapace «di elaborare un modello religioso con cui comprendere il mondo e conferire un senso a quanto andava accadendo». Prosegue, Auden, analizzando i diversi personaggi del dramma e le loro reazioni individuali di fronte a questo fallimento collettivo. Sostiene che «Cassio è invidioso in modo infantile – nuoto meglio io!» e lo giudica «un personaggio comico, perché il suo temperamento emotivo è agli antipodi della filosofia epicurea da lui professata»; e dimostra come il nobile tentativo di Bruto di mantenere uno stoico distacco lo renda «ancora più disorientato di Antonio, così brutale e privo di scrupoli». Nella lezione conclusiva osserva che un tema storico semplificato si riduce «a una storia moralistica che non attiene né alla storia né alla morale», e in generale denota una precisa consapevolezza dell'estrema complessità insita nell'esperienza di scrittura storica che Shakespeare aveva maturato durante l'apprendistato sui *chronicle plays*. La sottigliezza della sua analisi del *Giulio Cesare* dipende comunque anche dall'intelligenza delle implicazioni psicologiche e spirituali sottese ad alcuni tratti del paganesimo dipinti da Shakespeare: l'incapacità di costituire una comunità, il conseguente potere della folla, il fallimento dell'*ataraxia* stoica e quella peculiare vacuità che, non riducibile alla pur palese freddezza, stende la sua ombra sul dramma e sui personaggi – ciò che Kierkegaard, ripetutamente citato da Auden in questa lezione, denota come la disperazione non pienamente cosciente, dunque impropria, della cultura pagana.

La lezione sull'*Antonio e Cleopatra*, il testo di Shake-

speare più ammirato da Auden, offre un parametro ancora più probante sull'ampiezza della sua percezione della « psicologia cristiana », come anche sulle sue qualità di critico shakespeariano. Nel mezzo secolo seguito alle lezioni di Auden, la critica accademica dell'*Antonio e Cleopatra* – persino nella sua punta più avanzata, gli studi di Northrop Frye – si è spesso ostinata a discutere se questo dramma storico metta in scena l'amore o la lussuria o entrambi, se abbia un esito trascendentale, se i suoi numerosi ossimori e movimenti oscillatori trovino mai un punto di stasi, se la sua poesia entri in conflitto con la realtà dell'azione drammatica. Auden evita simili diatribe e collega invece la scintillante complessità dell'opera alla sua rappresentazione dell'attaccamento alla vita terrena. Rileva che « l'attrazione fisica » tra Antonio e Cleopatra « è reale, ma gli anni continuano a passare per entrambi, e la loro lussuria non è tanto una necessità fisica quanto un modo per dimenticare il tempo e la morte ». « Volendo esprimere il loro amore, » argomenta « Romeo e Giulietta dicono: “Che bello sentirsi così”. Benedetto e Beatrice duellano sul tema dell'amore per mettersi reciprocamente alla prova. Antonio e Cleopatra dicono, invece: “Voglio vivere per l'eternità”. La loro poesia, come la cucina raffinata, è una tecnica per alimentare l'eccitazione del vivere ». Le incrinature nei grandi eroi tragici – prosegue Auden – determinano particolari, « puri stati esistenziali »: « L'incrinatura di Antonio e Cleopatra, invece, è di ordine generale e comune a tutti gli uomini in qualsiasi epoca: l'attaccamento alla vita terrena – al piacere, al successo, all'arte, a noi stessi, e per converso la paura della noia, del fallimento, di apparire ridicoli o di ritrovarsi dalla parte sbagliata, di morire. Se Antonio e Cleopatra hanno un destino più tragico del nostro, è perché hanno avuto molto più successo di noi, non perché siano sostanzialmente diversi da noi. “Ora è il momento, quando tutte le luci si fanno fioche”, come scrive Herrick nella poesia *To Anthea*. Per noi tutti arriva un momento in cui il dio Ercole ci abbandona. Ogni giorno può nascere in noi un'os-

sessione nei confronti di persone che detestiamo, ma da cui per svariati motivi non possiamo separarci. Siamo tutti al corrente di intrighi negli uffici, nei musei, nella vita letteraria. E infine noi tutti invecchiamo e moriamo. Tragico non è che ciò accade, ma che noi non lo accettiamo.

« *Antonio e Cleopatra*, dunque, deve proporre uno spettro completo dell'esperienza umana. Uno storico potrebbe lamentare l'irrilevanza della storia d'amore, un drammaturgo classico l'insignificanza dei dettagli storici, e un regista teatrale la pleora di scene brevi. Ma Shakespeare ha bisogno di questa onnicomprensività per mettere in scena la tentazione del mondo, il mondo reale in tutti i suoi domini, in tutte le sue glorie ».

La lezione sull'*Antonio e Cleopatra* ci rivela un Auden nel pieno possesso dei suoi mezzi critici: intelligenza, ironia, aggancio costante con la vita quotidiana e quell'intima sintonia con l'opera di Shakespeare che solo un grande scrittore sa compiutamente esprimere. La sua lettura di questo dramma si mantiene moralmente incisiva senza mai diventare moralistica. Auden interpreta l'attaccamento alla vita materiale nei tradizionali termini cristiani che, se da un lato cristallizzano l'opera, dall'altro ne ampliano il significato. Il suo atteggiamento non è semplicemente omiletico, e certamente non è liquidatorio. Come Shakespeare, Auden è pienamente aperto verso le « glorie » del mondo, sebbene ne denunci senza compromessi la vacuità.

Le qualità critiche di Auden emergono con irresistibile evidenza nella lezione sull'*Antonio e Cleopatra*, anche per una ragione particolare: il genere di amore adulto ed erotico che egli scorgeva nel dramma shakespeariano era il più congeniale al suo vaglio critico. Auden si sentiva a disagio se doveva trattare dell'amore giovane e romantico, almeno nei termini divenuti tradizionali negli ultimi secoli. Era fortemente influenzato da *L'amore e l'Occidente*, uno studio antiromantico di Denis de Rougemont che aveva recensito con entusiasmo,<sup>16</sup> e dall'elogio tributato da Kierkegaard a quel tipo di amore che può essere messo alla prova solo nel ma-

trimonio.<sup>17</sup> Sia de Rougemont sia Kierkegaard erano fautori di un impegno spirituale nell'amore di impronta cristiana e il loro influsso stimolò in Auden l'innata predisposizione a considerare l'ideale dell'amore romantico e sessuale come – in ultima analisi, se non dal principio – un'illusione comica. La « storia americana » incorporata nella lezione sui *Sonetti* rispecchia appunto questa disposizione antiromantica:

« Un uomo è in visita a Chicago. Entra in un ristorante e vede una bella ragazza, di una bellezza delicata, incantevole. È simpatica, gli sorride, gli parla. La conversazione è molto vivace, la ragazza ha un tratto piacevole, divertente. Vanno all'opera. La ragazza si rivela anche molto intelligente, dimostra un raffinato apprezzamento per le cose belle della vita e un'acuta consapevolezza dei valori morali. Poi vanno in un night-club. Lei offre una compagnia stupenda, entra con grande cordialità nello spirito delle cose. Più tardi, reagisce in modo meraviglioso al corteggiamento di lui, confessando di amarlo a sua volta. Nel taxi, i suoi baci sono elettrizzanti. E dopo? Dopo è come a Cincinnati ».

Auden guarda con scetticismo all'amore romantico in tutta la sua attività letteraria. Sotto la voce « Amore romantico », nel volume in cui stigmatizza alcuni luoghi comuni, *A Certain World*, scrive: « Devo confessare che, malgrado il loro splendore verbale, trovo imbarazzanti le liriche d'amore personali di Dante, Shakespeare, Donne. Il vocabolario romantico mi sembra tollerabile solo nelle poesie allegoriche, dove la "dama" non è un essere umano in carne e ossa ». E aggiunge: « Semplice o elaborato, l'elogio della bellezza fisica è sempre incantevole, ma quando si passa a descrivere il rapporto emotivo tra i sessi, in poesia o in prosa, preferisco la nota comica o volgare piuttosto che quella passionale-turbata o lamentosa-patetica ».<sup>18</sup>

Questo atteggiamento nei confronti dell'amore romantico fa sì che Auden sia pienamente solidale con lo scetticismo di personaggi comici quali Benedetto, Beatrice, Rosalinda, o con la fedeltà di un'eroina sposata



come Imogene, e gli consente di dire cose interessanti sulle opere in cui agiscono. Il suo disagio di fronte all'amore romantico gli consente anche di cogliere stati d'animo discrepanti che altri critici sottovalutano o trascurano del tutto, ed è un tonico efficace contro il romanticismo acritico di molti studi shakespeariani. Ma ha anche, ovviamente, dei limiti. Nella lezione su *Romeo e Giulietta*, ad esempio, Auden afferma che i due innamorati « confondono *romance* e amore » e che dietro i loro suicidi, come anche dietro la loro reazione quando Romeo viene bandito, « c'è in definitiva un deficit di sentimento, la paura che il rapporto non possa reggersi e l'idea che l'orgoglio imponga di troncarlo subito, con la morte. Una volta sposati, non farebbero più discorsi meravigliosi – e chissà che non sia un bene. Allora inizierebbero le vere prove della vita... ».

Un commento per certi versi condivisibile, originale e divertente, ma del testo shakespeariano ignora quel grado di arguzia e tenerezza che fa sembrare la catastrofe, come ha osservato Northrop Frye, un oltraggio quasi intollerabile. È questa una nota che Auden non pare mai disposto ad ascoltare, e non a caso egli non cita nessuno di quei « discorsi meravigliosi », né si cura di sottolinearli nella sua copia dell'edizione Kittredge. Il suo pregiudiziale sospetto verso l'amore romantico gli impedisce anche, nella lezione sull'*Otello* e nel saggio successivo su questa tragedia in *Lo scudo di Perseo*,<sup>19</sup> di riconoscere l'idealismo, o meglio l'idealismo scritturale, di Desdemona, liquidata seccamente come « una scolarotta che più di ogni altra cosa vuole diventare adulta », « una ragazza romantica in giro nei bassifondi della città », una ragazza che « col tempo, magari, si sarebbe rivelata una moglie infedele ».

Questa opinione su Desdemona coincide in qualche modo con quella di Iago: una affiliazione che rimanda a una caratteristica saliente dell'ermeneutica shakespeariana di Auden. La tendenza all'isolamento insita nella sua intelligenza prodiga<sup>20</sup> e imparziale e la sua « selvaggia, straordinaria, demonica immaginazione »,<sup>21</sup> per non parlare della sua omosessualità, indussero spesso

Auden a sentirsi un *outsider*. Secondo il fratello John, c'erano in lui una «solitudine e una tristezza che nascevano dalla sua esistenza sradicata e appartata», nonostante «la fama e la quantità di amicizie in America come in Europa»: tutto ciò si riverbera profondamente sul suo approccio critico a Shakespeare. In ciascuno dei saggi o delle corpose analisi su Shakespeare che scelse di pubblicare in *La mano del tintore - Lo scudo di Perseo*, la sua esegesi è animata e resa particolarmente interessante dall'adozione di una prospettiva «esterna», e le lezioni corrispondenti presentano di norma un profilo simile. Quella sull'*Otello*, parallela al saggio *Il jolly nel mazzo*, analizza tutta la tragedia dal punto di vista di Iago. La lezione fa di lui un'incarnazione dell'idea dell'*acte gratuit*: quell'idea che Agostino evoca nell'episodio dell'albero di pere nelle *Confessioni*, il perseguimento del male fine a se stesso, o – come dice Auden «tanto per». Nella lezione sul *Mercante di Venezia*, omologa al saggio *I fratelli e gli altri*, Auden valuta Shylock come un *outsider*, in pari tempo, come l'unica persona seria in «un certo tipo di società, una società che si rapporta con qualcuno che non può accettare, ma di cui neppure può fare a meno». Analogamente al saggio *Il cane del Principe*, la lezione dedicata all'*Enrico IV* e all'*Enrico V* manifesta una posizione decisamente ostile al Principe Enrico e alla politica della casa reale. Enrico è sì «un personaggio machiavellico, padrone di se stesso e della situazione – sennonché in definitiva ha ragione Falstaff a dirgli che è “fondamentalmente pazzo, senza darlo a vedere” (*1Enrico IV*, II, iv, 515-16 [ma con diversa lettura])». Il Principe Enrico, commenta Auden, «è il tipo che diventa preside di un college, capo di governo, ecc.: una di quelle persone di cui detestiamo la grinta». E in *Il cane del Principe*, in un'epifania della sua critica shakespeariana, Auden simpatizza profondamente con Falstaff: «L'ubriaco è sgradevole a guardarsi, intollerabile ad ascoltarsi, e la sua autocommisurazione è spregevole. Ciò nonostante, proprio perché non è solo un fallimento mondano, ma soprattutto un

fallimento volontario, costituisce una presenza inquietante per il sobrio. Il suo rifiuto di accettare la realtà, per quanto puerile, ci obbliga a osservare più attentamente questo mondo e a meditare sui motivi che ce lo fanno accettare. La sofferenza dell'ubriaco può essere autoinflitta, ma è sofferenza reale e ci ricorda tutte le sofferenze di questo mondo alle quali preferiamo non pensare perché, dal momento che lo abbiamo accettato, ci siamo caricati di una parte di responsabilità per tutto ciò che in esso succede ».<sup>22</sup>

Nella lezione sul *Re Lear* Auden giudica il Matto « in un certo senso il personaggio più interessante », e al Matto riserva l'intera riflessione sul *Lear* in *La mano del tintore*. Nella lezione sulla *Tempesta* colpevolizza Prospero per la condizione in cui versa Calibano: « Cercando di fare di Calibano un individuo consapevole, Prospero non fa che renderlo peggiore ». Nelle pagine dedicate alla *Tempesta* in *La mano del tintore* è ancora più critico verso Prospero e indulgente verso Calibano: « Come organismo biologico, l'uomo è una creatura naturale soggetta ai bisogni della natura. Come essere dotato di coscienza e volontà, è anche persona storica in possesso di libertà di spirito. *La tempesta* è, a mio avviso, un'opera manichea, non perché caratterizzi il rapporto tra natura e spirito in termini di dissidio e ostilità, il che risponde al vero per l'uomo caduto nel peccato, ma perché di tutto questo rigetta la colpa sulla natura considerando innocente lo spirito ».<sup>23</sup>

Nel suo adattamento della *Tempesta* in *Il mare e lo specchio* Auden trasforma Calibano in un narratore jamesiano e arriva quasi a dargli l'ultima parola.

La tendenza a essere un *outsider* non è tuttavia, in Auden, né un riflesso né un'opzione a favore del distacco, che egli considera anzi la peggiore delle illusioni, « l'illusione di essere libero da qualsiasi illusione ». Approva quindi, citandole, le parole di Rosalinda in *Come vi piace*, quando dice a Jacques: « E la vostra esperienza vi rende triste. Preferisco un matto che mi renda allegro a un'esperienza che mi faccia triste » (IV, I, 27-29). In una commedia piena di esuli, Jacques « si autoesilia ».