





LEXIS

II

---

*Biblioteca delle Lettere*





William Shakespeare e Miguel de Cervantes  
I pilastri della modernità

a cura di  
Silvia Antosa  
Trinis Antonietta Messina Fajardo





© 2018 by Clueb, casa editrice, Bologna

Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume/fascicolo di periodico dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941 n. 633.



Le fotocopie effettuate per finalità di carattere professionale, economico o commerciale o comunque per uso diverso da quello personale possono essere effettuate a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da CLEARedi, Centro Licenze e Autorizzazioni per le Riproduzioni Editoriali, Corso di Porta Romana 108, 20122 Milano, e-mail [autorizzazioni@clearedi.org](mailto:autorizzazioni@clearedi.org) e sito web [www.clearedi.org](http://www.clearedi.org).

Progetto grafico di copertina di Oriano Sportelli ([www.studionegativo.com](http://www.studionegativo.com)).

ISBN 978-88-491-5569-3 – [www.clueb.it](http://www.clueb.it)  
Tutti i diritti riservati.

Finito di stampare nel mese di marzo 2018  
da Studio Rabbi - Bologna



## INDICE

Introduzione, Silvia Antosa e Trinis Antonietta Messina Fajardo	VII
PARTE PRIMA – Shakespeare e Cervantes oggi	
<i>Shakespeare e Cervantes: la Scienza Nuova dell'immaginario,</i> Roberto Tessari	3
<i>Orson Welles e lo spirito barocco in Otello e Don Chisciotte,</i> Andrea Rabbito	19
<i>L'amore platonico. Variazioni sul tema nei Sonetti di Shakespeare,</i> Michele Stanco	35
<i>«That which is lost is found»: Jeanette Winterson riscrive The Winter's Tale di William Shakespeare,</i> Silvia Antosa	51
PARTE SECONDA – Shakespeare e Cervantes transnazionali	
<i>Locura e lectura: quando i libri fanno perdere la testa,</i> Salvatore Ferlita	69
<i>L'isola della poesia. Il ritorno di Siorace,</i> Fabio La Mantia	81
<i>L'asino e il saggio: osservazioni sul Don Chisciotte e Sancier Panza di Giovanni Meli,</i> Pietro Colletta	97
<i>Macbeth patafisico: la riscrittura dell'opera shakespeariana nell'Ubu Roi di Alfred Jarry,</i> Loredana Trovato	121



## VI

## PARTE TERZA – Linguaggi, paremie e giochi di parole

<i>Tras la cruz está el diablo: considerazioni sulle paremie cervantine,</i> Trinis Antonietta Messina Fajardo	143
<i>Forever and a day: i giochi di parole shakespeareiani come attraversamento di senso e risorsa traduttiva,</i> Annalisa Bonomo	157
Note autori	171





## *L'amor platonico.*

### *Variazioni sul tema nei Sonetti di Shakespeare*

Michele Stanco

Università di Napoli «Federico II»

...he that calls on thee, let him bring forth  
Eternal numbers to outlive long date  
(Sonetto 38.11-12)

...thou art all my art  
(Sonetto 78.13)

Per vari secoli, il *Simposio* di Platone, in virtù di una serie pressoché infinita di riscritture e di riappropriazioni, è stato il testo-cardine a cui si sono ispirati pensatori, poeti, artisti alla ricerca di un modello filosofico e di uno schema narrativo utili a dar voce alla variante omoerotica dell'amore. Parafrasando Dante, potremmo dire che Galeotto fu il *Simposio* e chi lo scrisse.

Nel dialogo platonico, dedicato alla discussione di eros, il personaggio di Socrate, rievocando le parole della sacerdotessa Diotima, distingue due tipi di amore: l'eros tra uomo e donna, generatore di un «parto nel corpo», e l'eros tra due uomini, generatore di un «parto nell'anima» (*katà tèn psykhèn*)<sup>1</sup>. È a tale secondo tipo di eros che Socrate/Diotima attribuisce la genesi delle opere più grandi e immortali dell'umanità in ambito poetico, politico e filosofico.

Dunque, mediante la metafora di un «parto nell'anima», Platone legittimò l'amore tra due persone dello stesso sesso – in partico-

<sup>1</sup> Le citazioni dai testi primari sono tratte dalle edizioni indicate nella Bibliografia (i corsivi sono miei). Le espressioni *katà tèn psykhèn*, *en taïs psykhāis* («spiritualmente», «nell'anima») ricorrono più volte nel discorso di Diotima (209a, ecc.) in opposizione a *katà tò sóma*, *katà tà sómata*, *en toïs sómasin* («nel corpo», «nei corpi», «fisicamente»).





lare tra un uomo adulto e un giovane –, mostrandone l'«utilità» sociale (*khbreia*: 204c). Nella loro rispettiva capacità di riscattare la mortalità della natura umana «attraverso la generazione», l'amore fisico tra uomo e donna e l'amore intellettuale tra uomo e uomo risultavano, così, complementari. Infatti, se il primo (l'amore fisico tra uomo e donna) rendeva possibile la continuità della specie, il secondo (l'amore spirituale tra due uomini) permetteva la continuità e la trasmissione nel tempo – dunque, l'immortalità – delle più alte forme di sapere. In tal modo, l'omoerotismo andava a compensare la sua sterilità biologica accendendo una sorta di parto culturale.

Nelle sue linee generali, il modello retorico-narrativo proposto da Platone si può sintetizzare nel modo seguente: un uomo maturo (*erastés*) s'innamora di un giovane (*erómenos*); la visione della bellezza terrena di quest'ultimo, evocando nell'adulto il ricordo del Bello in sé, lo spinge a «partorire» discorsi poetico-filosofici e ad avvicinarsi alla virtù<sup>2</sup>. Attraverso tale modello, Platone e i suoi epigoni non solo posero uno stretto legame tra eros e creazione artistico-poetica, ma ricondussero l'arte essenzialmente nell'ambito dell'affettività omoerotica. È pertanto soprattutto all'autorità di Platone che, nelle età successive, si volsero quanti – intellettuali, artisti o *hommes moyens* – avvertirono il bisogno di legittimare la variante omoerotica del discorso amoroso. Per svariati secoli e fino almeno agli inizi del Novecento, l'«amor platonico» avrebbe offerto, a quanti si riconoscevano nelle sue istanze, un modello etico-relazionale alternativo alla morale sessuale di stampo giudaico-cristiano.

Prendendo le mosse da tale modello, nelle pagine seguenti si tenterà di mostrarne la presenza nei *Sonnets* (1609) di Shakespeare<sup>3</sup>. Presen-

<sup>2</sup> Come osserva ancora Diotima, i discorsi e la virtù stimolati dall'amore rappresentano i «figli» comuni della coppia: «[L'amante e l'amato] vengono ad avere [...] una comunanza molto più forte di quella dei figli [e un affetto più saldo], avendo insieme dei *figli più belli e più immortali*» [vale a dire, le grandi opere della cultura] (*Simposio*, 209c). Le opere «generate» dal modello educativo-affettivo della *paideia* vanno da quelle poetiche (Omero ed Esiodo, 209c-d) a quelle legislative e istituzionali (Licurgo, 209d), fino ai discorsi filosofici.

<sup>3</sup> La prima edizione dei *Sonetti* è del 1609. Il primo riferimento alla silloge risale al 1598 che, dunque, costituisce il termine *ante quem*. La presenza di varie consonanze stilistico-tematiche e di affinità tra il personaggio di Adone e il *fair youth* dei *Sonnets* (ad esempio, la bellezza e la scarsa propensione del protagonista ad ab-





za, peraltro, acutamente rilevata da Oscar Wilde in *The Portrait of Mr W.H.* (1889; edizione ampliata 1921, postuma)<sup>4</sup>. Nell'opera wildiana, a metà tra racconto e saggio critico (Bini, 2013), l'autore, attraverso i suoi personaggi, propone una fantasiosa ipotesi riguardo al dedicatario dei *Sonetti*, il misterioso Mr W.H. del titolo, identificandolo in un fantomatico *boy actor*, tale W[illie] H[ughes], del quale lo stesso Shakespeare si sarebbe invaghito. Si tratta, inutile dirlo, di un ironico gioco letterario e di un sonoro sberleffo nei confronti di quella erudita quanto sterile sezione della critica shakespeariana accanitasi nel vano tentativo di trovare una risposta a un mistero palesemente insolubile. Ciò che però più interessa ai fini del nostro discorso è il fatto che *The Portrait of Mr W.H.* propone un'attenta ricostruzione delle fonti, dirette o indirette, dei *Sonetti*, da cui deriva una suggestiva interpretazione critica: «The Sonnets reveal [...] to us [...] the soul, as well as the language, of neo-Platonism»<sup>5</sup>. Nel contrapporre il messaggio spaventevole dei profeti ebraici alla filosofia d'amore formulata dai greci, Wilde ricorda poi l'influenza esercitata dalla traduzione del *Simposio* di Platone da parte di Marsilio Ficino, aggiungendovi un puntuale riferimento al tema (neo)platonico del «parto nell'anima» («a real spiritual conception with a travail and a bringing forth») e giungendo a ipotizzare la possibile fonte diretta dei *Sonetti*: «if not [...] Ficino's translation, [...] perhaps [...] the French translation by Leroy»<sup>6</sup>.

bandonarsi alle lusinghe dell'amore per una donna) fa ipotizzare che almeno alcuni dei sonetti siano stati composti negli stessi anni in cui fu composto il poemetto *Venus and Adonis* (pubbl. 1593). Rimane irrisolto il dubbio relativo all'autorizzazione alla pubblicazione da parte dell'autore.

<sup>4</sup> *The Portrait of Mr W.H.* fu pubblicato su rivista (nel *Blackwood's Monthly Magazine*) nel 1889. Wilde si mise poi al lavoro per riscriverne e ampliarne il testo, tuttavia la nuova stesura non riuscì a vedere la luce a causa delle note vicende giudiziarie in cui l'autore fu coinvolto. Il manoscritto fu pubblicato postumo, nel 1921, a New York.

<sup>5</sup> «I *Sonetti* ci rivelano [...] l'anima e il linguaggio del neoplatonismo» (Bini, 2013, p. 119).

<sup>6</sup> «[U]n vero concepimento spirituale che fa nascere, attraverso le doglie, la vita», «se non nella traduzione di Ficino [...] forse in quella francese di Leroy» (p. 119). Nella sua interpretazione dei *Sonetti* in chiave (neo)platonica, Wilde si rifa, direttamente o indirettamente, alla lezione di Jowett, di Pater, di J. A. Symonds (del quale ultimo aveva letto alcune opere relative al neoplatonismo nel Rinascimento italiano).



Non solo. Wilde non si limita a fornire un'interpretazione neoplatonica dei *Sonetti*, ma elabora un ben più ampio *paradigma omoerotico* che, partendo da Platone, permea di sé il Rinascimento europeo, manifestandosi, per esempio, nei sonetti di Michelangelo a Tommaso Cavalieri, nel concetto di amicizia virile proposto da Montaigne nei suoi *Saggi*, nell'amore pastorale cantato da Richard Barnfield in *The Affectionate Shepherd*, per travasarsi infine nel culto winckelmaniano della bellezza greca.

In sintesi, per Wilde, i *Sonetti* di Shakespeare lasciano trasparire una personalissima rielaborazione poetica di un modello culturale ben più vasto. Modello a cui Wilde farà poi più volte riferimento: in vari passi del romanzo filosofico *The Picture of Dorian Gray* (1890, 1891)<sup>7</sup> e nel corso del processo a suo carico, per «gross indecency» (vale a dire, per atti osceni, 1895), allorché definisce l'«Amore che non osa pronunciare il suo nome»<sup>8</sup> come «un grande affetto di un uomo più anziano per un altro più giovane, quale vi fu fra Davide e Gionata, quale Platone mise alla stessa base della sua filosofia, e quale si trova nei sonetti di Michelangelo e di Shakespeare – quell'affetto profondo, spirituale, [...] che detta grandi opere d'arte [...], e che in questo secolo viene [...] talmente frainteso che per esso mi trovo dove sono adesso» (Orlandelli e Iorio, 2011, pp. 118-19). Come sappiamo, gli applausi suscitati dalla sua accurata definizione di un amore innominabile non valsero però a sottrarre Wilde alla condanna.

<sup>7</sup> *The Picture of Dorian Gray* ebbe, a sua volta, una vita editoriale alquanto travagliata. Pubblicato sulla rivista *Lippincott's Monthly Magazine* nel 1890, uscì poi in volume in una versione considerevolmente ampliata (da 13 a 20 capitoli), ma verosimilmente purgata dai precedenti interventi apportati dal curatore della rivista nel 1890.

<sup>8</sup> «[T]he love that dare not speak its name» è l'ultimo verso della poesia *Two Loves* (1894), composta da Lord Alfred Douglas. Nella sua poesia onirica, Douglas raffigura due personaggi allegorici: un giovane gioioso che rappresenta l'amore tra «boy and girl» e un altro, dolce ma triste, che rappresenta «l'amore che non osa dire il suo nome». Uno stralcio della poesia di Douglas viene letto dai giudici nel corso del processo quale ulteriore capo d'accusa contro Wilde, ed è a tale, reticente definizione dell'amore virile da parte del suo amato Bosie che Wilde fa riferimento nella sua apologia.



Alla luce di tale premessa, la nostra analisi dei *Sonetti* non può che proporsi come un *commento al commento* di Wilde. In generale, la ripresa shakespeariana del tema simposiastico fu solo un tassello di quella più vasta ripresa dell'intero sistema di pensiero platonico, con la sua contrapposizione tra mondo sensibile e mondo delle idee, tra fenomeno e noumeno, che caratterizzò la cultura del Rinascimento nel suo insieme<sup>9</sup>. Si veda, ad esempio, per rimanere nell'ambito più squisitamente letterario, la rappresentazione sidneiana, in *Astrophil and Stella*, della bellezza terrena come «ombra» della vera bellezza trascendente ([...] «true beauty virtue is indeed, / Whereof this beauty can be but a shade»)<sup>10</sup>. O la scena di *The Merchant of Venice* in cui Lorenzo, sulla base di suggestioni platonico-ficiniane, esalta il potere della musica e la sua capacità di elevare l'uomo dall'ottusità materiale a cui lo condanna il suo corpo-prigione («this muddy vesture of decay») alla visione sovrasensibile delle armonie celesti<sup>11</sup>. O, ancora, l'idea di Bellezza celebrata da Edmund Spenser nei suoi *Fowre Hymnes* (1596).

Ciò detto, occorre, però, aggiungere che l'ammirazione rinascimentale per Platone e il suo modello filosofico non era disgiunta da una certa diffidenza. Non solo si trattava di un filosofo pagano, ma su di lui e sulla sua rappresentazione dell'amore gravava un forte sospetto di pederastia. Com'è noto, nell'Inghilterra elisabettiana, così come nel resto d'Europa, le pratiche omosessuali erano illegali<sup>12</sup>. Gli atti sessuali non procreativi o «innaturali» – soprattutto tra uomini, ma anche tra uomo e donna, o tra esseri umani e animali – venivano generalmente designati con i termini di *buggery* e/o di *sodomy* (termini che, in parte, si sovrapponevano) ed erano associati a forme

<sup>9</sup> Abbiamo vari documenti, per esempio, che ci mostrano la pervasività di Platone nel Rinascimento inglese: tra questi, la biblioteca di Ben Jonson, con la traduzione di Platone da parte di Serranus o Jean de Serres (1578).

<sup>10</sup> «[L]a vera bellezza è la virtù, / della quale questa bellezza non è che un'ombra» (5. 9-10: traduzione mia).

<sup>11</sup> «[Q]uesta nostra corrotta veste di fango» (V.i.64).

<sup>12</sup> Per quanto, per praticità, si usi il termine 'omosessualità' con riferimento alle epoche passate, non bisogna dimenticare che il termine fu introdotto in Inghilterra solo alla fine degli anni '90 dell'Ottocento, rimanendo a lungo confinato all'ambito medico-scientifico (Foucault, 1984).



di devianza non solo sessuale, ma anche sociale (Bray, 1995)<sup>13</sup>. Dunque, nonostante il modello platonico opponesse una concezione alta, «spirituale», dell'amore virile alla più comune rappresentazione della sessualità sodomitica, esso non era, a sua volta, esente da dubbi e ambiguità di vario tipo. Di conseguenza, il neoplatonismo rinascimentale, nella sua ricezione del *Simposio*, tentò di rendere più "accettabile" il modello di amore omosociale ivi proposto. Se alcuni autori si sforzarono di ribadire, con ancora maggiore enfasi che nell'originale, il carattere puramente spirituale dell'eros omofilo (su tale linea si mosse, ad esempio, Marsilio Ficino<sup>14</sup>), altri modificarono il modello in maniera più radicale, riprendendo la distinzione tra amore terreno ed amore celeste, ma applicandola, in entrambi i casi, all'amore dell'uomo per la donna (su tale linea si mosse, per esempio, Castiglione che oppose all'amore fisico per la donna del cortegiano giovane il più nobile amore spirituale per l'universo femminile da parte del cortegiano maturo<sup>15</sup>). Non solo: il percorso ascendente della scala d'amore platonica fu riformulato in chiave cristiana, sicché la visione suprema dell'Idea cedette il posto alla contemplazione finale dell'Amor divino. In sintesi, si tentò, in vari modi e con alterne fortune, di "eterosessualizzare" e di "cristianizzare" l'amor platonico (Kraye, 1994).

Che il modello platonico fosse non solo pervasivo, ma anche potenzialmente pericoloso, ce lo rivela, tra l'altro, un esplicito riferi-

<sup>13</sup> *Bugger* originariamente indicava una setta eretica di origini "bulgare" – o presunte tali –, accusata di commettere pratiche "contro natura"; di conseguenza, l'omosessualità veniva associata all'eresia.

<sup>14</sup> Il *Commentarium in Convivium Platonis de Amore* fu composto da Ficino nel 1469; apparve a stampa nel 1484; fu successivamente tradotto in vernacolo dallo stesso autore (*Sopra Amore ovvero Convito di Platone*). La regina Elisabetta I, come si evince dalle sue traduzioni, conobbe Platone attraverso la mediazione latina di Ficino (cfr. i riferimenti platonici in Elizabeth I, 2009). Elementi platonici, del resto, passarono all'Inghilterra del Rinascimento attraverso la mediazione delle *Rime* petrarchesche.

<sup>15</sup> Nel *Cortegiano* (1528) il discorso su amore al quale si fa qui riferimento è pronunciato dal personaggio di 'Pietro Bembo'. Da notare che in Castiglione il dialogo filosofico, nel trasferirsi dall'ambientazione ateniese alla corte di Urbino, accoglie quella presenza femminile quasi completamente bandita in Platone. Si veda, per un modello abbastanza simile, l'opera dello stesso Bembo e, in particolare, gli *Asolani* (prima edizione: 1505).



mento in *The Shepheardes Calender* (1579) di Edmund Spenser. L'egloga di Gennaio ci mostra un pastore maturo (Hobbinol) che corteggia vanamente un pastore più giovane (Colin Clout), a sua volta innamorato di una donna. Non solo: la rappresentazione spenseriana è corredata dalle note esplicative di E.K.<sup>16</sup>, in cui si sottolinea che l'amore descritto da Spenser non va giudicato come un «disorderly loue», bensì come quell'amore spirituale teorizzato da Platone, spesso frainteso («gathered beside his meaning») ed erroneamente associato alla «unlawful fleshinesse» di un Luciano, di un Aretino o di altri. Anzi, nella sua dimensione puramente intellettuale, l'amore platonico-spenseriano è un amore ancora più nobile dell'amore fisico dell'uomo per la donna: «And so is pæderastice much to be preferred before gynerastice»<sup>17</sup>. Incidentalmente, l'egloga di Spenser, con l'annesso commento di E.K., è importante anche per un altro motivo: il modello omoerotico di stampo platonico vi si trova fuso con quello di matrice virgiliana. Così come le egloghe del già citato Barnfield<sup>18</sup>, anche lo *Shepheardes Calender*, oltre che ai dialoghi platonici, si richiama alle egloghe virgiliane: in particolare, alla seconda egloga, che rappresenta l'amore di Coridone per il giovane e bello Alessi. Ciò a riprova del fatto che il modello platonico, pur nella (o proprio per la) sua pervasività, va incontro a infinite riprese, rivisitazioni, ibridazioni che, nel riattivarlo, lo metamorfosano continuamente, rendendolo “altro” rispetto all'originale.

<sup>16</sup> L'identità del glossatore dello *Shepheardes Calender* rimane tuttora ignota: si è ipotizzato che la sigla E.K. si riferisse a Edward Kirke, a Gabriel Harvey, allo stesso Spenser.

<sup>17</sup> «[A]more fuori dell'ordine naturale», «sensualità [illegittima]», «Quindi il pederastico è molto preferibile al ginerastico» (p. 37). Nella sua nota, E.K. fa riferimento non al più noto *Simposio*, bensì al dialogo *Alcibiade*, quale testo legittimante l'amore spirituale tra un adulto e un giovane (come nella coppia, ivi descritta, Socrate/Alcibiade). È probabile che E.K. rinvii all'*Alcibiade primo*, dialogo effettivamente attribuito a Platone, anziché al meno noto, e forse spurio, *Alcibiade secondo*.

<sup>18</sup> Il poemetto pastorale *The Affectionate Shepheard* fu pubblicato nel 1594; la successiva raccolta di liriche, *Cynthia. With Certaine Sonnets* (1595), contiene una “giustificazione” degli elementi omoerotici contenuti nella prima raccolta, che vengono “purificati” da qualsiasi ipotesi biografica e presentati come una mera esercitazione letteraria sulla base del modello virgiliano.



Nei *Sonetti* di Shakespeare, l'amore platonico è presente in maniera più pervasiva, ancorché meno esplicita, che in Spenser. Si tratta, anche in questo caso – come si avrà modo di spiegare –, di un Platone rivisitato, riletto, ibridato con altri testi e altri modelli filosofico-letterari.

Da un punto di vista generale, il principio filosofico che fa da sfondo alla sequenza, così come accade anche in altri canzonieri contemporanei, è l'opposizione platonica tra le "idee" e le loro "imitazioni" o "ombre". Si prenda, ad esempio, l'incipit del sonetto 53: «What is your substance, whereof are you made, / That millions of strange shadows on you tend?»<sup>19</sup>. O si considerino le «shadows like to thee» che ingannano («mock») la vista del poeta-amante, nel sonetto 61 (v. 4). In entrambi i casi, all'uno identificato con il giovane amato viene contrapposto il molteplice delle «ombre». Altrove, il giovane è definito «forma» o «modello» di bellezza («beauty's form», 24. 2; «beauty's pattern», 19.12), assurgendo dunque al ruolo di una sorta di bruniano "fonte delle forme". Nonostante la terminologia non sia sempre coerentemente platonica<sup>20</sup>, né manchino suggestioni accessorie e contaminazioni varie, tuttavia lo schema di fondo nel quale si colloca la "storia" del poeta e del suo giovane amato rimanda, con ogni evidenza, a quell'opposizione tra la perfezione delle "forme" o "idee" eterne e la caduca imperfezione delle loro "imitazioni" terrene che caratterizza l'ontologia platonica. Ciò, soprattutto, nella parte iniziale della sequenza.

Gli stessi protagonisti della storia, il poeta e il suo *fair youth*<sup>21</sup>, pur nella loro specificità, rinviano alla "tipica" coppia platonica, costituita da un uomo adulto e un giovanetto imberbe<sup>22</sup>. Sottesa al-

<sup>19</sup> «Qual è la tua sostanza, di cosa sei fatto, / che milioni di strane ombre ti fanno scorta?» (53.1-2).

<sup>20</sup> Il termine *substance* rimanda più all'ontologia aristotelica che non a quella platonica (in particolare, rinvia al concetto aristotelico di *ypokeimenon* = "ciò che sta sotto", dunque all'"essenza" in quanto risultato dell'impressione della "forma" nella "materia"). Tuttavia, pur con qualche contaminazione, le linee generali sono decisamente platoniche (il riferimento alle ombre molteplici ed effimere in opposizione a ciò che è unico e permanente).

<sup>21</sup> Va ricordato che l'appellativo di *fair youth* («giovane grazioso») – così come quello di *dark lady* («dama bruna») – non ricorre mai nella sequenza, ma è una mera, per quanto utile, invenzione della critica shakespeariana.



l'intera sequenza – ed elemento strutturante della storia – è, difatti, la notevole differenza d'età che separa il poeta dal suo *fair youth* o *lovely boy*; differenza resa peraltro esplicita in vari momenti: ad esempio, nel sonetto 37, «As a decrepit father»; nel 71, «No longer mourn for me»; nel 73, «That time of year thou mayst in me behold», ecc<sup>23</sup>. Così come accade nel modello platonico, la differenza d'età si traduce in una differenza di ruoli all'interno della relazione: se in Platone l'uomo maturo funge da amante (*erastés*) mentre il giovane è colui che viene amato (*erómenos*), analogamente nei *Sonetti* è il maturo poeta a manifestare il proprio sentimento amoroso mentre il *fair youth* si limita – almeno nella parte iniziale della sequenza – a fungere da oggetto d'amore. Più in particolare, la relazione tra il poeta e il suo giovane amico corrisponde a un legame ideale, di scambio reciproco, molto simile a quello tratteggiato da Ficino sulla scorta del modello platonico:

Il più antico [nella trad. latina: Vir] con gli occhi fruisce la Bellezza del più giovane: e il più giovane fruisce con la mente la Bellezza del più antico. E colui che solo di corpo è bello, per questa consuetudine diventa bello dell'Animo: e colui che dell'Animo solo è bello, riempie gli occhi di corporale Bellezza. Questo è cambio maraviglioso all'uno e all'altro, onesto, utile e giocondo (II, ix, p. 45)<sup>24</sup>.

Nei *Sonetti*, similmente, troviamo una sorta di baratto affettivo: il poeta gode dell'acerba bellezza del suo amico (il cui corpo rispecchia il suo io giovanile)<sup>25</sup>, mentre il *fair youth* trae vantaggio dalla superiore saggezza ed esperienza del suo maturo amante (che non gli lesina sug-

<sup>22</sup> Alcuni sonetti, ad esempio il 20, sembrano anche suggerire che il rapporto amoroso potrà durare solo fino a quando il giovane non sarà entrato nel pieno dell'età virile.

<sup>23</sup> «Come un padre decrepito» (37.1), «Più a lungo non piangermi» (71.1), «Quel tempo dell'anno tu puoi vedere in me» (73.1).

<sup>24</sup> Il discorso fa parte dell'orazione di Pausania.

<sup>25</sup> Cfr. ad esempio il sonetto 22.1-2: «My glass shall not persuade me I am old / So long as youth and thou are of one date» («Il mio specchio non mi persuaderà d'esser vecchio / finché tu e giovinezza avrete la stessa età»). Tema, quello dell'uomo adulto che specchia il sé perduto nell'acerbo corpo di un giovane, che giungerà fino alla poesia del Novecento (in Italia, di un Sandro Penna).



gerimenti e consigli). Infine, la stessa enfasi sul carattere puramente spirituale dell'amore da parte del poeta trova pieno riscontro nell'ideale platonico della *philia* – pur con la riserva che sia l'eros platonico che quello shakespeariano tradiscono, tra le pieghe del discorso e a un livello più profondo di analisi, quella forma di coinvolgimento fisico che viene apparentemente negata in prima istanza<sup>26</sup>.

Soprattutto, i *Sonetti* ripropongono i due tipi di amore (tra uomo e donna, e tra uomo e uomo) e i due corrispondenti tipi di parto («nel corpo» e «nell'anima») distinti da Platone. Emblematiche, in tal senso, l'opposizione tra «love» e «love's use» che chiude il sonetto 20 e, più in generale, la tematizzazione dei due tipi di eros che pervade tutta la parte iniziale della sequenza – in particolare, i sonetti 1-23. Nella forma lirico-narrativa che la filosofia d'amore assume nel canzoniere, i due principali protagonisti risultano assegnatari, ciascuno, di un tipo di amore e del corrispondente compito generativo: se al *fair youth* viene assegnato il compito *biologico* di generare prole (sonetti 1-17), il poeta, viceversa, si attribuisce il compito *culturale* di generare una discendenza poetica (15-23, 32, 38, 54, 55, 59, 78, ecc.). Da tale punto di vista, entrambe le forme di amore svolgono – così come accade nel modello platonico – una funzione eternante, opponendosi all'azione devastatrice del tempo. Ed è in tale funzione eternante che consiste l'utilità di eros: l'idea di un «uso» dell'amore e della bellezza, più volte manifestata nei *Sonnets* («love's use», 20, v. 14; «beauty's use», 2, v. 9 ecc.), rimanda, a sua volta, al concetto platonico dell'«utilità» dell'eros. In sintesi, l'utilità dell'amore risiede nella sua qualità generativa, che va a compensare la forza distruttrice del tempo e della morte.

Nel canzoniere shakespeariano, il concetto di «utilità» o di (buon) «uso» della bellezza<sup>27</sup>, contrapponendosi a quello di «spreco»

<sup>26</sup> Tra i sonetti più ambigui si veda il 20, soprattutto la chiusa che evoca l'organo sessuale maschile («prick/ed»), sia pure in maniera metaforica e sia pure per negare qualsiasi interesse erotico. Va da sé che quanto viene negato sul piano delle strutture linguistiche di superficie (l'interesse nei confronti del «prick») riemerge sul piano delle strutture profonde.

<sup>27</sup> Nell'invito rivolto al *fair youth* a far buon uso della sua bellezza si può leggere, in senso lato, un invito a far buon uso di sé. Idea che, pur essendo contenuta – almeno in forma germinale – nello stesso concetto platonico dell'utilità di eros, va verosimilmente ricondotta anche all'influenza, diretta o indiretta, di un modello etico e di un linguaggio neotestamentario.





(«waste»), investe soprattutto la *generazione biologica*, dando origine a una complessa metaforologia economica, sviluppata nella parte iniziale della sequenza (1-17), nella quale trova un posto centrale il motivo, a un tempo biologico ed economico, dell'«increase» – ovvero, dell'incremento biologico attraverso la progenie.

Sovrapponendosi al tema della generazione biologica, il tema speculare della *generazione poetica* si affaccia a partire dal distico finale del sonetto 15, si congiunge esplicitamente con il tema della generazione biologica nel sonetto 17, per poi svilupparsi in maniera (parzialmente) autonoma nei sonetti successivi. Al pari della procreazione, anche la produzione poetica viene stimolata dalla «bellezza» e, come in Platone, un unico lemma, quello del «generare», accomuna i prodotti intellettuali ai prodotti dell'amore fisico: il verbo «bear» («portare in grembo», «partorire») e i sostantivi correlati («birth»: «parto», «nascita»). Nel sonetto 32, ad esempio, il poeta fa riferimento, con una certa modestia, alla raccolta stessa, paragonandola ai «parti» più raffinati dei poeti futuri («A dearer birth than this», v. 11). Nel verso precedente del medesimo sonetto, il lemma «grow», a sua volta, attiva un'analogia area semantica, quella dell'ingrossarsi per una gravidanza, riferendola però all'ingrossamento della Musa poetica: «Had my friend's Muse grown with this growing age» (32.10). Non solo: la ripetizione di «grow» nello stesso verso, nel riferirsi al «crescere» delle età («growing age»), vale a dire al passare del tempo, unisce – in forma di ossimoro – i due principi antagonisti del crescere/generare e del crescere/morire. Così, l'atto generativo, che in apparenza costituisce l'unico antidoto possibile al fluire del tempo e, dunque, alla morte, è, esso stesso, in quanto principio di trasformazione, parte di quell'inesorabile flusso di temporalità e di morte al quale vorrebbe opporsi. A sua volta, il sonetto 24 declina, in particolare, il tema dello sguardo, ovvero della «visione» della bellezza del giovane, la cui «forma» si imprime negli occhi e nel cuore del poeta-pittore e, da lì, al verso: «Mine eye hath play'd the painter, and hath steeled / Thy beauty's form in table of my heart»<sup>28</sup>. Il sonetto 38, che presenta un'ulteriore immagine di «parto» («bring forth», v. 11), associa, in maniera ancora più esplicita, il *fair youth* al-

<sup>28</sup> «Il mio occhio ha fatto il pittore e ha tracciato / la forma della tua bellezza [nella] tavola del mio cuore» (24.1-2).



la Musa ispiratrice, generatrice della sequenza poetica nel suo insieme. Altri sonetti ancora declinano i temi del sodalizio spirituale tra il poeta e il giovane come «matrimonio di anime sincere» («marriage of true minds», 116.1) e/o fanno riferimento ai versi come «figli» («child», 59.4). O ribadiscono l'associazione tra l'amore per il giovane e la genesi della raccolta. Come il verso del sonetto 78, «thou art all my art» – ricordato da Wilde in *The Portrait of Mr W.H.* (pp. 62-63) – nel quale, con una superba antanaclasi, l'arte del poeta («art») viene ricondotta all'essere del giovane («art»), e, implicitamente, l'essere del giovane viene fatto coincidere con la sua rappresentazione poetica. In sintesi, il corpus stesso dei sonetti viene presentato, a più riprese, come il risultato di quel parto spirituale stimolato nell'autore dalla bellezza del giovane al quale sono dedicati.

Nondimeno, come si è anticipato, il modello platonico non si presenta “puro”: da un lato, il platonismo dei *Sonetti* si intreccia variamente con altri modelli culturali, dall'altro, la stessa ripresa di Platone lascia trasparire elementi di dissonanza rispetto al platonismo originario. Nel Canzoniere, infatti, si trovano aperture nei confronti di temi biblici e, in particolare, neotestamentari (si veda, per esempio, il sonetto 146, celebrazione dell'immortalità dell'anima, capace di vincere la morte del corpo, e, in generale, la concezione del buon «uso» di sé che ricorre più volte nella sequenza). Vi si trova, a tratti, un'inquietudine petrarchesca che è agli antipodi della visione neoplatonica di un eros rarefatto e intellettuale (si vedano, tra gli altri, i sonetti 27-28, incentrati sugli affanni notturni dell'innamorato). In vari sonetti, poi, la coppia del maturo amante e del suo giovane amato, pur richiamando la coppia platonica dell'*erastés* e del suo *erómenos*, lascia intuire un rapporto di potere molto diverso, se non inverso, dal momento che al rapporto amante/amato associa il rapporto poeta/mecenate: l'amore e la celebrazione poetica diventano, così, anche, una forma di omaggio nei confronti di un personaggio socialmente superiore (si vedano, su tutti, i sonetti 25-26). Non solo: in maniera ancora più radicale, in alcuni sonetti si trova espresso il dubbio che alla bellezza esteriore del giovane non corrisponda una pari bellezza interiore (si veda il sonetto 69)<sup>29</sup>. O anche,

<sup>29</sup> Altri sonetti, viceversa, a dimostrazione del carattere asistemático della sequenza, affermano l'identità, nel giovane, della bellezza esteriore con la bellezza interiore, ovvero, in termini platonici, del *kalós* con l'*agathòs* (si veda, tra questi, il ce-





che la bellezza esteriore del giovane sia un mero inganno sensoriale: non, cioè, un dato oggettivo, ma il risultato fallace dell'inevitabile soggettività dello sguardo (si veda il sonetto 104; un concetto analogo sarà poi ripreso anche in vari sonetti dedicati alla *dark lady*). Per non dire del fatto, opportunamente rilevato dalla critica, che la stessa incarnazione di un archetipo di bellezza in un corpo mortale quale quello del *fair youth* rappresenta un fraintendimento o una deliberata deviazione rispetto al concetto platonico di una Bellezza ideale, immutabile ed eterna, totalmente sganciata dal mondo terreno (Medcalf, 1994). Soprattutto, l'immortalità del verso, affermata in alcuni sonetti, viene negata in altri, e presentata in maniera ambigua in altri ancora. Così, se in alcuni sonetti la poesia perde la sua dimensione atemporale – e dunque eternante –, per calarsi nella storia e nelle trasformazioni del gusto (nel già citato sonetto 32), in altri il poeta giunge addirittura a invocare l'oblio sulla sua opera e su di sé (sonetto 71). Nulla di più lontano, insomma, da quell'idea eternante del verso, di “parto poetico” stimolato dalla bellezza del giovane che pure pervade tanta parte della sequenza.

In conclusione, come suggeriscono i *Sonetti*, nonché vari testi di epoche successive a noi molto più vicine (tra cui, in particolare, le opere di Oscar Wilde), il modello platonico sopravvive proprio perché si trasforma continuamente, adattandosi a nuove forme di testualità, a nuovi modelli culturali, alle infinite trasformazioni del gusto.

Del resto, una trasformazione ancora più radicale che nei *Sonetti* il modello platonico la subisce all'interno del corpus drammatico dello stesso Shakespeare, come allusivamente suggerisce ancora Wilde nel suo *Portrait of Mr W.H.* L'ipotesi fantasiosa, apparentemente “aberrante”, sostenuta dai personaggi del *Portrait*, che Shakespeare avesse dedicato i *Sonetti* a un suo *boy actor* suggerisce, in realtà, qualcosa di ben più profondo: l'idea, su cui si è interrogata gran parte della critica recente, che la scena teatrale del tempo, con i suoi travestimenti di genere, evocasse uno spazio intrinsecamente omoerotico (Orgel, 1996; McCandless, 1997). Anzi, più precisamente, l'idea che la prassi di affidare i ruoli femminili a giovani attori di sesso maschi-

lebre sonetto 54 in cui il giovane è assimilato alla rosa coltivata, bella sia dentro che fuori).



le evocasse sul piano performativo, nel rapporto scenico tra attori adulti e *boy actors*<sup>30</sup>, un'ennesima variazione del sempiterno rapporto platonico tra l'amante adulto e il suo giovane amato.

### Bibliografia

#### Edizioni

- Elizabeth I, *Translations. 1544-1589*, ed. J. Mueller and J. Scodel (2009), Chicago-London, The University of Chicago Press.
- M. Ficino, *Sopra lo Amore ovvero Convito di Platone*, SE, Milano, 2003.
- P. Orlandelli, e P. Iorio (a cura di), *Imputato Oscar Wilde. Gli atti dei due processi per oltraggio al pudore e oscenità*, Viterbo, Stampa Alternativa, 2011.
- Platone, *Simposio*, trad. it. di G. Calogero, introduzione di A. Taglia (2007), Roma-Bari, Laterza, 1996.
- B. Reade (ed.), *Sexual Heretics. Male Homosexuality in English Literature (1850-1900): An Anthology*, London, Routledge and Kegan Paul, 1970.
- W. Shakespeare, "Sonnets" and "A Lover's Complaint", ed. K. Duncan-Jones (2010) London, Bloomsbury, "Arden", 1997 (trad. it. *Sonetti*, a cura di A. Serpieri (2000), Milano, Rizzoli, 1995).
- W. Shakespeare, *The Merchant of Venice*, ed. J. Drakakis (2010), London, Bloomsbury, "Arden" (trad. it. *Il mercante di Venezia*, a cura di A. Lombardo (1992), Milano, Feltrinelli).
- Sidney, Sir Philip, *A Critical Edition of the Major Works*, ed. K. Duncan-Jones (1989), Oxford-New York, Oxford University Press.
- E. Spenser, *The Shepherdes Calender*, in *The Shorter Poems*, ed. R. McCabe (1999), London, Penguin (trad. it. *The Shepherdes Calender/Il calendario pastorale*, a cura di A. M. Crinò (1950) Firenze, Sansoni).
- O. Wilde, *The Portrait of Mr W.H./Il ritratto di Mr W.H.*, a cura di B. Bini, Venezia, Marsilio, 2013.

#### Critica

- R. Aldrich, *The Seduction of the Mediterranean. Writing, Art and Homosexual Fantasy*, London, Routledge, 1993.

<sup>30</sup> Tanto più che alcuni intrecci costringevano i *boy actors* a un doppio travestimento, allorché le eroine da loro impersonate si travestivano da giovani uomini (come, ad esempio, Viola/Cesario in *Twelfth Night* o Rosalind/Ganimede in *As You Like It*).

- A. Baldwin and S. Hutton, (eds.), *Platonism and the English Imagination*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.
- B. Bini, "Falsari per amore", in O. Wilde, *The Portrait of Mr W.H./Il ritratto di Mr W.H.*, a cura di B. Bini, Venezia, Marsilio, pp. 9-39, 2013.
- A. Bray, (1995), *Homosexuality in Renaissance England*, with a new Afterword, New York (NY), Columbia University Press, 1982.
- E. Cantarella, (1995), *Secondo natura. La bisessualità nel mondo antico*, Milano, Rizzoli, 1988.
- Curi, U., *La cognizione dell'amore. Eros e filosofia*, Milano, Feltrinelli, 1997.
- A. Deidda, *The Metaphor of Increase and the Poetics of Decrease in Shakespeare's "Sonnets"*, in K. Elam, F. Cioni (a cura di), *Una civile conversazione. Lo scambio letterario e culturale anglo-italiano nel Rinascimento*, Bologna, CLUEB, 2003, pp. 225-34.
- L. Dowling, *Hellenism and Homosexuality in Victorian Oxford*, Ithaca (NY) and London, Cornell University Press, 1994.
- M. Foucault, *Storia della sessualità 2. L'uso dei piaceri*, Milano, Feltrinelli, 1984.
- J. Kerrigan, *Introduction*, in W. Shakespeare, *The "Sonnets" and "A Lover's Complaint"*, London, Penguin, 1986, pp. 7-74.
- J. Kraye, *The Transformation of Platonic Love in the Italian Renaissance*, in Baldwin and Hutton (eds.), *Platonism and the English Imagination*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, pp. 76-85.
- D.F. McCandless, *Gender and Performance in Shakespeare's Problem Comedies*, Bloomington and Indianapolis (IN), Indiana University Press, 1997.
- S. Medcalf, *Shakespeare on Beauty, Truth and Transcendence*, in Baldwin and Hutton (eds.), *Platonism and the English Imagination*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, pp. 117-25.
- S. Orgel, *Impersonations. The Performance of Gender in Shakespeare's England*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.
- A. Serpieri, (1988), *I sonetti dell'immortalità*, Milano, Bompiani, 1975.
- A. Serpieri, (2000), *Introduzione*, in W. Shakespeare, *Sonetti*, a cura di A. Serpieri, Milano, Rizzoli, 1995, pp. 7-65.
- M. Stanco, *Omosessualità e gravidanza poetica. Figure dell'amor platonico da Shakespeare a Forster*, in S. Manferlotti (a cura di), *La retorica dell'eros. Figure del discorso amoroso nella letteratura europea moderna*, Roma, Carocci, 2009, pp. 35-61.
- T. Zamir, *Philosophy*, in A.F. Kinney, *The Oxford Book of Shakespeare*, Oxford, Oxford University Press, 2012, pp. 623-40.





## Note autori

SILVIA ANTOSA è Professore Associato di Letteratura Inglese presso l'Università di Enna «Kore» e membro del Direttivo dell'Associazione Italiana di Anglistica (AIA). È autrice di uno studio sul viaggiatore e traduttore vittoriano Richard Francis Burton (*Richard Francis Burton: Victorian Explorer and Translator*, Peter Lang 2012) e di una monografia sulla scrittrice inglese contemporanea Jeanette Winterson (*Crossing Boundaries: Bodily Paradigms in Jeanette Winterson's Fiction 1985-2000*, Aracne, 2008). Antosa ha curato diversi volumi interdisciplinari sulle teorie e pratiche queer. Essi includono: *Queer Crossings: Theories, Bodies, Texts* (Mimesis, 2012); *Gender and Sexuality: Rights, Language and Performativity*, (Aracne, 2012) e *Omosapiens II: Spazi e identità queer* (Carrocci, 2007). Ha inoltre pubblicato numerosi saggi ed articoli sulla narrativa vittoriana, sulla poesia e la scrittura di viaggio nell'Ottocento (Jane Austen, George Eliot, Dante Gabriel Rossetti, Richard F. Burton, Frances Elliot) e sul romanzo britannico contemporaneo (Martin Amis, Jeffrey Eugenides, Stephen King, Eimear McBride, Will Self, Ali Smith, Sarah Waters e Jeanette Winterson). Antosa ha recentemente curato con Joseph Bristow (UCLA) un fascicolo della rivista di studi inglesi *Textus: English Studies in Italy* (1, 2015) sulla costruzione di genere e sessualità nella narrativa britannica moderna e contemporanea. Attualmente sono in corso di pubblicazione: una sua monografia sulla viaggiatrice vittoriana Frances Elliot (*Frances Elliot and Italy: Writing Travel, Writing the Self*, Mimesis) e una sua curatela sulle morfologie del corpo tra visioni e narrazioni in ambito anglo-americano per Mimesis. Antosa è membro del comitato editoriale della rivista di fascia A: *Textus. English Studies in Italy*, e co-dirige la Collana di Studi *AngloSophia. Studi di Letteratura e Cultura Inglese* (Mimesis).

ANNALISA BONOMO è Ricercatrice di Lingua Inglese e Traduzione presso l'Università di Enna «Kore» e dal 2017 è in possesso dell'Abilitazione Scientifica Nazionale al ruolo di Professore Associato nel set-





tore 10/L1 (Lingue, letterature e culture inglese e anglo-americana). Da anni svolge attività di ricerca nel campo dei *Translation Studies* e della comunicazione interculturale, con particolare attenzione al plurilinguismo investigato alla luce del fenomeno dei *World Englishes*. È stata relatrice a numerosi convegni nazionali e internazionali e coordina due progetti di ricerca internazionali relativi alla lingua inglese e al suo crescente numero di varietà. È co-direttrice della collana internazionale di studi transdisciplinari dal titolo *In-Between Spaces: le scritture migranti e la scrittura come migrazione*, intesa ad investigare la “migrazione” come macro-area ricca di spazi capaci di disgregare le logiche lineari dell’appartenenza etnica oltre che specificamente linguistico-culturale. Tra le sue pubblicazioni: *World English(es) and the Multilingual Turn* (Cambridge Scholars Publishing, 2017), *Discutere di plurilinguismo nell’epoca della complessità* (Guerra Edizioni, 2012), *Philip Pullman. «Finzione originale» e «verità tradotta» in His Dark Materials* (Maremmi, 2009). Svolge regolare attività di *peer-reviewing* per diverse riviste scientifiche nazionali e internazionali (anche di fascia A) ed è autrice di numerosi articoli scientifici apparsi su riviste e volumi nazionali ed internazionali specializzati.

PIETRO COLLETTA, già Dottore di Ricerca in Storia Medievale, poi ricercatore a t.d. di Lingua e letteratura latina, è Professore Associato nel settore 10/E1 - Filologie e letterature medio-latina e romanze, presso l’Università di Enna «Kore», dove è coordinatore del corso di laurea in Lettere. Dopo l’edizione del memoriale latino sulla Nuova Spagna del religioso messicano Pedro Nieto (*Il memoriale di Pedro Nieto*, Euno Edizioni, 2013), ha curato l’edizione critica della *Cronica Sicilie* di Anonimo del Trecento (Euno Edizioni, 2013), alla quale ha dedicato anche un volume di commento e di interpretazione complessiva (*Storia cultura e propaganda nel regno di Sicilia nella prima metà del XIV secolo: la Cronica Sicilie*, Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, 2011, *Fonti per la storia dell’Italia medievale. Subsidia 10*) e numerosi saggi di carattere storico, esegetico e filologico. I suoi principali ambiti di ricerca sono il *dictamen*, la retorica di cancelleria, la tradizione storiografica meridionale del XIV e XV sec., in latino e in volgare, in una prospettiva comparatistica aperta al confronto con le produzioni coeve dell’Italia centro-settentrionale, della Francia, della Catalogna. A Giovanni Meli ha già





dedicato un altro contributo, *Modelli classici e ispirazione popolare nell'opera di Giovanni Meli*, in *Giovanni Meli 200 anni dopo. Poesia, scienza, luoghi, tradizione* (a cura di G. Ruffino, Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani, 2016).

SALVATORE FERLITA, nato a Palermo nel 1974, è Professore Associato di Letteratura italiana contemporanea presso l'Università degli Studi di Enna «Kore», dove insegna Letteratura italiana contemporanea e Composizione in lingua italiana. È responsabile di diverse collane editoriali e da anni collabora a “la Repubblica” (edizione siciliana) e al mensile “Segno”. Ha scritto, tra l'altro, *I soliti ignoti* (Dario Flaccovio, 2005) con la prefazione di Andrea Camilleri, *Sperimentalismo e avanguardia* (Sellerio 2008), *Novecento futuro anteriore* (Di Girolamo, 2009), *Contro l'espressionismo. Dimenticare Gadda e la sua eterna funzione* (Liguori, 2011), *Le arance non raccolte. Scrittori siciliani del Novecento* (Palumbo, 2011), *Alla corte di Federico* (Bonanno, 2012), *Non per viltade. Papi sull'orlo di una crisi* (Mimesis, 2013), *Palermo di carta. Mappa letteraria della città* (Palindromo, 2013), *La fine del tempo. Apocalisse e post-apocalisse nella narrativa novecentesca* (Franco Angeli, 2015, assieme a Fabio La Mantia) e *Letture ricreative. Traiettorie e costellazioni letterarie* (Palindromo, 2016).

FABIO LA MANTIA è Ricercatore Confermato presso l'Università degli Studi di Enna «Kore», dove insegna Letterature comparate e critica letteraria. Tra le sue pubblicazioni: *Leadership e Citizenship nei drammi storici di Ola Rotimi* (Clueb, 2008); *La tragedia greca in Africa. L'Edipo re di Ola Rotimi* (Franco Angeli, 2010); *Il dramma della straniera* (Franco Angeli, 2012); *La fine del tempo. Apocalisse e post-apocalisse nella narrativa novecentesca* (Franco Angeli, 2015).

TRINIS ANTONIETTA MESSINA FAJARDO è Professore Associato di Letteratura spagnola presso l'Università di Enna «Kore», dove è coordinatrice del corso di laurea in Lingue e Culture Moderne. È Direttrice della collana *Miscellanee Mediterranee. Vecchi e Nuovi Mondi* (Aracne), Coordinatrice editoriale e membro del comitato scientifico della rivista *Phrasis. Rivista di studi fraseologici e paremiologici* (Avant editorial). È membro del Comitato Scientifico della Collana

*Topoi* e Responsabile delle Giornate siciliane di studi iberici del Mediterraneo. Ha tradotto all'italiano l'edizione di *Alceste* di Pérez Galdós (Nuova Cultura, 2010) e ha curato la traduzione all'italiano de *I Rari* di Pere Gimferrer (Aracne, 2012). Ha due monografie sul romanzo picaresco: *La picardía del nombre, Onomástica, Literatura, Lazarillos* (Bonanno, 2008); *El pesimismo en la picaresca. El caso del Guitón Onofre* (Bonanno, 2008) e diversi saggi pubblicati in volumi e riviste nazionali e internazionali. Tra i principali si segnalano: *Nombres y símbolos en Marianela de Benito Pérez Galdós*, in «Castilla. Estudios de Literatura» (Universidad de Valladolid, 2010); *Diosas abnegadas, ángeles liberales y mujeres demonio en el universo galdosiano*, in *Le voci delle dee* (Arcibel editores, 2012); *Intriga de nombres: máscaras, disfraces y desdoblamientos en La Dorotea*, in «Il nome nel testo. Rivista Internazionale di Onomastica letteraria» (Edizioni ETS, 2012); *Mujer, guerra y exilio en Las peregrinaciones de Teresa de María Teresa León*, in *Artistas, Activistas y Académicas. Mujeres al otro lado de las trincheras* (Arcibel editores, 2014); *Mario Verdaguier, ¿un escritor raro? Viaje en los meandros de la mente en Un intelectual y su carcinoma*, in *Viaggi rari. Letterature iberiche, letterature comparate* (Aracne, 2015); *La funcionalidad de las paremias en La desordenada codicia de los bienes ajenos de Carlos García, con algunas correspondencias paremiológicas italianas*, in *Gutta Cava Lapidem. Indagini di studi fraseologici e paremiologici* (Universitas Studiorum, 2017). Nel 2017 ha pubblicato la monografia: *Paremiologia e traduzione. La Cestina e il suo repertorio paremiologico* (Universitas Studiorum).

ANDREA RABBITO è Professore Associato di Cinema, fotografia e televisione presso l'Università degli Studi di Enna «Kore». È autore di una tetralogia sull'illusione e i rapporti tra il cinema e l'arte della modernità, di cui è stato pubblicato l'ultimo volume: *L'onda mediale. Le nuove immagini nell'epoca della società visuale* (Mimesis, 2015). Gli altri capitoli sono costituiti dai volumi: *L'illusione e l'inganno. Dal Barocco al cinema* (Bonanno, 2010), *Il cinema è sogno. Le nuove immagini e i principi della modernità* (Mimesis, 2012), *Il moderno e la crepa. Dialogo con Mario Missiroli* (Mimesis, 2012). È autore inoltre de *La violenza del sacro e il disordine del dolore. Il mito di Medea secondo Pasolini*, in F. La Mantia, S. Ferlita, A. Rabbito, *Il dramma della Straniera* (Franco Angeli, 2012) e di diversi saggi riguardanti

particolari aspetti della storia del cinema e sull'ermeneutica filmica. Ha curato la nuova edizione de *Lo spirito del tempo* di Edgar Morin (2017) per la casa editrice Meltemi. È direttore, assieme a Steve Della Casa, della collana *Videns* presso Mimesis. Dirige inoltre, con Damiano Cantone, la rivista *Scenari - Il settimanale di approfondimento culturale di Mimesis*.

MICHELE STANCO insegna Letteratura inglese all'Università degli studi di Napoli «Federico II». Si occupa di Shakespeare, del Rinascimento inglese, di teoria e storia della critica letteraria, delle influenze classiche sulla letteratura inglese, cercando di coniugare l'analisi delle forme testuali con l'indagine storico-culturale. Su tali temi ha pubblicato numerosi articoli e monografie, tra cui: *Il caos ordinato. Tensioni etiche e giustizia poetica in Shakespeare* (Carocci, 2009; rist. 2011), *Rinascimento inglese. Lessico della cultura e tecnologie della comunicazione* (Liguori, 2013). Ha curato il manuale *La letteratura inglese dall'Umanesimo al Rinascimento. 1485-1625* (Carocci, 2016), e i volumi di saggi *Inspiration and Technique. Ancient to Modern Views on Beauty and Art* (con John Roe) (Peter Lang, 2007) e *La letteratura dal punto di vista degli scrittori* (Il Mulino, in corso di stampa). Recentemente ha curato un'edizione di *Edoardo III* (Introduzione, traduzione e commento), in William Shakespeare, *Tutte le opere*, vol. III, *I drammi storici*, coordinamento generale di Franco Marengo (Bompiani, 2017).

ROBERTO TESSARI è stato – dal 1971 al 1973 – *Maitre de conférences associé* per l'insegnamento di Lingua e Letteratura Italiana presso la Facoltà di Sciences Humaines dell'Università di Saint-Etienne (Francia). Nel 1973 ha pubblicato *Il mito della macchina. Letteratura e industria nel primo Novecento italiano* (Mursia). A questo volume, insieme a quello in precedenza dedicato alla Commedia dell'Arte (*La Commedia dell'Arte nel Seicento*), l'Accademia delle Scienze di Torino ha conferito, nel 1975, il Premio Bonavera per la Letteratura. A partire dal 1980, ha ricoperto l'incarico di docente di Storia del Teatro presso l'Università di Pisa. Dal 1989, in qualità di professore prima straordinario e poi ordinario, ha insegnato all'Università di Cosenza. Dal 1994 al 2013 ha insegnato discipline teatrali prima presso il Corso di Laurea in Discipline Artistiche Musicali e dello Spettacolo (DAMS) dell'Università di Torino, e poi nella Fa-



coltà di lingue e letterature straniere della medesima Università. È stato direttore del Dipartimento delle arti dell'Università di Cosenza, e del Dipartimento di arte, musica e spettacolo dell'Università di Torino. Attualmente insegna Letterature comparate presso il Dipartimento di Lingue e letterature straniere dell'Università di Torino. Tra gli ultimi suoi volumi pubblicati: *Come un angelo di fuoco. Verità, immaginario e scenotecnica in Pirandello*, Bonanno Editore, 2012, *Commedia dell'Arte. Genesis d'una società dello spettacolo*, Laterza, 2013; *Divine oscenità. Alle origini dello spettacolo*, Medusa, 2015.

LOREDANA TROVATO è Professore Associato di Lingua Francese presso l'Università di Enna «Kore» dall'a.a. 2013-2014. Dal 2005 a oggi, ha partecipato, in qualità di relatrice, a oltre trenta convegni in Italia e all'estero, pubblicando per case editrici prestigiose e su riviste di risonanza internazionale. Nel 2005, ha conseguito il titolo di Dottore di ricerca in Francesistica presso l'Università degli Studi di Catania. I suoi attuali ambiti di ricerca sono la traduzione intersemiotica, con particolare riferimento al *sous-titrage* cinematografico, l'analisi del discorso e l'argomentazione retorica, l'argot dei soldati della Prima Guerra Mondiale nei *journaux de tranchées*. Tra le pubblicazioni principali: *Nouvelle Vague, Nouveaux Langages. Un approccio interdisciplinare e interculturale* (Guerra Edizioni, 2012); *Armonia della forma - alchimie della lingua. Guignol's Band di Louis-Ferdinand Céline* (Bonanno Editore, 2008); Alfred Jarry, *Ubu sulla collina*, traduzione, introduzione e note di Loredana Trovato (A&B Editore, 2008). Ha curato, assieme a Paola Paissa, il numero *L'exemple historique dans le discours*, in "Argumentation & Analyse du discours" (n° 16, 2016). Su Alfred Jarry, ha pubblicato diversi articoli, tra cui: "D'une théorie 'pataphysique des genres: formes du non-roman dans l'œuvre d'Alfred Jarry", in A. Sivetidou-M. Litsardaki (dir.), *Roman et théâtre. Une rencontre intergénérationnelle dans la littérature française* (Garnier, 2010, pp. 271-283); "De l'inutilité du théâtre au théâtre: Alfred Jarry théoricien de l'art dramatique", in M. Bury-H. Laplace-Claverie (dir.), *Le Miel et le fiel. La critique théâtrale au XIX<sup>e</sup> siècle* (Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2008, pp. 285-296).

