

L'uso del tempo in Romeo and Juliet e nel Midsummer Night's Dream

Leo Marchetti*

* Già Docente di Letteratura Anglo-Americana e Lingua e Letteratura Inglese presso l'Università G. D'Annunzio di Chieti-Pescara. leo_marchetti@yahoo.it

Sunto. L'uso del tempo da parte di Shakespeare in due commedie come *Romeo e Giulietta* e *Sogno di una notte di mezza estate*, sembra essere un esperimento nel rendere le storie contenute in un numero artificiale di giorni od ore, a parte l'ovvio adattamento per uno spettacolo teatrale. Una sorta di fast-motion show di avvenimenti, che nella vita reale si è verificato in almeno alcuni anni. Entrambi hanno un'ambientazione relativamente accelerata per molti personaggi co-presenti nella piccola cabina di pilotaggio di un palcoscenico elisabettiano: cinque giorni in "*Romeo e Giulietta*" e un'intera notte in "*Mezza estate*". Nella prima lo scontro tra l'amore ideale basato artificialmente su un rituale cerimonioso e un vero amore basato su un linguaggio veloce, essenzialmente raccontandoci la falsità e la frivolezza del mondo adulto medievale. Nella seconda vediamo uno spettacolo organizzato in un tempo onirico fuori dai calendari, privo di logica storica e, come nei sogni, impacchettato nel tempo curvilineo di una notte d'estate. Favola e amore, gioco nel gioco, mitologia e patriarcato sono i temi recitati in poche ore.

Parole chiave: tempo, teatro, fast-motion, performance.

Abstract: Shakespeare's use of time in two plays like *Romeo and Juliet* and *A Midsummer Night's Dream* seems an experiment in rendering the stories contained in an artificial number of days or hours apart from the obvious adaptation for a theatre performance. A sort of fast-motion show of happenings, that in real life occurred in at least some years. Both have a setting relatively accelerated for a lot of characters co-present in the small cockpit of an Elizabethan stage: five days in *Romeo and Juliet* and a whole night in *Midsummer*. In the first the clash between ideal love based artificially on a ceremonious ritual

and a true love based on a fast language, essentially telling us the falsity and frivolity of medieval adult world. In the second we see a show organized in an oneiric time out of calendars, devoid of historical logic and, like in dreams, packed down in the curved time of a summer night. Fable and love, play-within-the-play, mythology and patriarchy are the subjects recited in few hours.

Keywords: time, theatre, fast-motion, performance.

Sia il riconoscibile tempo storico del primo sia il tempo astorico del secondo obbediscono sulla scena shakespeariana a una torsione temporale che ne rende la narrazione fruibile in una dimensione teatrale, ma anche secondo un modello di sperimentazione che colloca il testo a mezza strada fra il tempo reale e il tempo teatrale stesso. Infatti, l'intera narrazione del *Romeo and Juliet* occupa nel testo di Shakespeare (tempo della diegesi e non della rappresentazione) appena una settimana, laddove le storie in prosa delle fonti italiane, - Masuccio Salernitano, Matteo Bandello, ma anche fonti indirette come Dante e Ariosto - riferiscono di accadimenti che durano diversi mesi. Lo stesso si può dire del *Midsummer*, nel tempo limitato di una notte avvengono fatti che rinviano alla sceneggiatura del potere, della mitologia, dell'amore, del tema oraziano del tempo stesso, del meta-teatro, del patriarcato, dell'orientalismo, della fiaba.

Nel *Romeo*, tra l'alba del lunedì del 'Prologo' e il racconto di Frate Lorenzo del venerdì sulla 'vista pietosa' e la pace fra le due famiglie intercorrono cinque giorni nei quali il tempo si incurva intorno ad alcuni nuclei narrativi espressi con brevi frasi e parole, qualche monologo riassuntivo e convenzioni teatrali che funzionano da svolta temporale negli Atti che corrispondono ai giorni. L'opera, in versi, è ricca di artifici retorici con metafore elaborate che rientrano nell'estetica di matrice barocca, ma anche nell'accoglimento della lezione italiana di Petrarca e dell'amor cortese. Sicché, attraverso tali espedienti emerge una tragicità innovativa diremmo, nella quale non tutto vince l'amore, e il Fato, alla maniera dei greci, crea una disillusione che si innesta sul conflitto generazionale, e sull'idea stessa della morte. Nei pochi giorni dell'azione, in una scena elisabettiana povera di supporti ornamentali, si recita con l'unico ausilio della parola una storia di vita e morte densa di

aspetti polemici nei confronti dello *zeitgeist* medioevale italiano. Già nella prima scena un Principe deve dirimere nella strada di Verona una faida fra servi di opposte casate feudali. Dante l'aveva descritto molto bene quando scrive "che lo giardin de lo imperio sia deserto./ Montecchi e Cappelletti, Monaldi e Filippeschi, uom senza cura:/color già tristi, e questi con sospetti!" (Purg. VI). Matteo Bandello, tradotto in inglese nel 1554, col titolo *The tragical Historye of Romeus and Juliet* è chiaramente accolto da Shakespeare per la trama, aggiungendovi però, in una cornice di pochi giorni, il carattere di una dedica 'ad aere perennius' come nel Sonetto 18, "[...] non il marmo né i monumenti dorati dei Principi, sopravviveranno a queste rime potenti, queste risplenderanno più brillanti delle pietre rovinate dal tempo inclemente..." E infatti quella che era una delle 214 Novelle dell'italiano diventa la storia, forse, più emblematica della letteratura inglese. Fra le scene del mattino della domenica e l'alba del lunedì spicca il monologo di Mercuzio, in risposta alle pene di Romeo innamorato per Rosalin. Alla maniera dei trovatori occitanici Romeo declama il peso di un amore non corrisposto, «a madness most discreet [...] One fairer than my love? The all-seeing sun/ Ne'er saw her match since first the world begun», e all' enfasi codificata della passione Mercuzio risponde con un blocco di versi che esprimono una creatività pura dove l'ornato cede il posto all'immaginazione:

Oh, then I see Queen Mab hath been with you/She is the faires' midwife, and she comes/In shape not bigger than an agate stone/ On the forefinger of an alderman,/Drawn with a team of little atomi/Over men's noses as they lie asleep/Her chariot is an empty hazelnut/Made by the joiner squirrel or old grub/ Time o' mind the fairies' coachmakers...

Un immaginario che fa ricorso alla miniaturizzazione e alla trasposizione favolosa di un'accumulazione di oggetti senza spessore reale, eppure con una carica iper-significante intorno al tema altrettanto evanescente dell'amore. Romeo, che trascura il cammeo poetico dell'amico, lo intende come un vaneggiare senza senso allocandolo in una dimensione nichilista: «Basta, basta, Mercuzio, basta, tu parli di niente». Il 'niente' di Mercuzio in realtà tocca ambiti semantici molteplici, dall'ambiguo significato celtico di Queen Mab - puttana, bambino, strega - (Silvia Bigazzi, 2012, di cui ci serviamo

anche per alcune traduzioni) al mondo corrotto di assessori, cortigiani, avvocati, parroci, contrapposto a quello degli 'amanti che sognano d'amore' e delle 'dame che sognano di baci.' Infatti Mercuzio risponde:

*È vero, parlo dei sogni,/che sono i figli di un cervello vuoto,/nati da
nient'altro che vana fantasia,/ che è di sostanza sottile come l'aria.*

Sappiamo che 'l'aria sottile' è anche quella dell'isola della *Tempest* e in Shakespeare ha il significato di una alternativa al mondo corrotto delle corti, talora italiane, ma anche inglesi e danesi.

Dal mattino del martedì all'alba del mercoledì, si accumulano avvenimenti decisivi per lo svolgimento dell'azione: in una strada di Verona muoiono Mercuzio e Tebaldo, nella stanza di Giulietta la balia porta la notizia, vero punto di svolta verso la soluzione tragica, confermato dalla descrizione alquanto gotica della cella di Frate Lorenzo, un compromesso fra l'alchimista e lo studio di un mago più che una rassicurante cappella cristiana. Segue il matrimonio segreto fra i due amanti e il bando per l'esilio di Romeo. Nel momento più difficile della storia emerge, nonostante la giovanissima età, la superiore maturità psicologica di Giulietta, fatta di frasi/versi che la allontanano sia dalla temperie dei matrimoni combinati fra le famiglie, sia dalla codificazione cortese: già di Paride aveva detto, non senza un certo pragmatismo, «vedrò di farmelo piacere» (I'll look to like, if looking liking move), e di Romeo «you kiss by the book», ma è nella scena cruciale del balcone che Giulietta rivela la natura di quello che diversi critici considerano il 'vero amore' contrapposto alle varietà meno sublimi (matrimoni combinati fra minorenni, codificati da norme cortesi o più prosaici, di natura sessuale, come nelle parole della Balia e di Mercuzio in vena goliardica). Giulietta introduce il realismo romantico - che tanta fortuna avrà in seguito - riassunto nella definizione di Romeo: «love, lord, ay, husband, friend»:

*Tu sai che mi oscura il volto la maschera della notte, altrimenti
vedresti un fanciullesco rossore dipingere la mia guancia per ciò
che or ora mi udisti dire. Potrei rigorosa salvare le apparenze,*

potrei facilmente rinnegare le mie parole. Ma basta con le forme esteriori! Mi ami tu? So che dirai di sì, e io sulla parola ti crederò.
[...] (trad. A. Lombardo)

Segue il rimprovero di Capuleti ai dinieghi di Giulietta circa il non più possibile matrimonio con Paride, dove mostra la violenza verbale di un padre dittatore che esercita il suo potere in nome della consuetudine: «È una puttanella cocciuta e presuntuosa» dirà. Tutta la trama del dramma precipita nel breve tempo dall'alba del mercoledì al tardo pomeriggio e notte del mercoledì fino all'alba del giovedì. L'intervento di Frate Lorenzo per evitare il matrimonio con Paride simulando una morte apparente di Giulietta ha l'epilogo che tutti conoscono, ma è notevole l'incertezza e il terrore che assale la ragazza pensando alla tomba di famiglia: "non morirò strangolata prima che arrivi il mio Romeo? E dove, come dicono, in certe ore della notte si adunano i fantasmi?" da cui si evince l'acuta anticipazione shakespeariana di un tema che sarà tipico del preromanticismo, l'amore e la morte di una bella fanciulla. Romeo intanto, nello stesso clima romanzesco di una storia fatale, dopo la notizia della morte di Giulietta, si procura il veleno da un vecchio speciale. Si aggiunga a tale cornice il dettaglio della peste che impedisce a Frate Giovanni di portare il messaggio risolutore a Romeo, esiliato a Mantova, e capiremo come alcune convenzioni del gotico abbiano radici più antiche. La tragedia si consuma a latere degli ignari preparativi in casa Capuleti per il matrimonio con Paride, dove con grande sfarzo vengono assoldati "venti buoni cuochi" e il conte Paride già definito 'il miglior partito di Verona' accresce il pathos degli avvenimenti mostrando un sincero innamoramento per Giulietta: «fammi giacere con Giulietta» sono le ultime parole di Paride nella tomba, ucciso in duello da Romeo che si pugnala subito dopo. Una simile scansione temporale obbedisce ovviamente alla necessità teatrale di contenere la rappresentazione nelle poche ore di una serata o di un pomeriggio, ma stabilisce anche un principio di *fast-motion* della storia, per un riutilizzo seriale che avrà progenie nel cinema. I cinque giorni della condensazione shakespeariana serviranno in seguito ai diversi media per una unità di tempo che accorcia i tempi morti del calendario, presentandola come vera realtà. Sennonché, il *cronos* della vita in carne e ossa cede il posto a un immaginario tempo della rappresentazione che è già una intuizione estetica che, si direbbe,

arriva fino alla 'dimensione qualitativa' del tempo di Bergson che taglia la totalità della vita per privilegiare una 'durata' senza soluzione di continuità.

Uguualmente, nel *Midsummer Night's Dream*, che nel titolo contiene la cornice temporale dell'azione, la qualità onirica del narrato consente a Shakespeare di inserire ad libitum diverse realtà senza scandalo della ragione. Il tempo di una notte, il solstizio estivo, vigilia di S. Giovanni, viene scomposto in almeno quattro narrazioni che coesistono in un sincronismo perfetto: la vicenda ateniese di Teseo e Ippolita, in un bosco che sembra contenerle tutte e quattro, una storia di folklore inglese di matrice favolosa con Oberon, Titania e Puck, una vicenda 'italiana' con nomi come Egeo, Ermia, Demetrio, Lisandro e Elena, una scalcinata filodrammatica di artigiani inglesi che si impegnano in un omaggio a Teseo - teatro nel teatro - a mettere in scena una commedia, *Piramo e Tisbe* che riflette grosso modo il *main theme* del *Romeo and Juliet* e dello stesso *Midsummer*. A personaggi reali come Teseo e Ippolita, Ermia, Demetrio, Lisandro, Elena, e gli artigiani Snug, Bottom, Snout, Quinzio, Flute, Starveling, si aggiunge un mondo favoloso da mitologia nordica dove le fate coesistono con gli umani e lo spiritello Puck si diverte a scombinare le coppie spremendo un liquido fatato sugli occhi degli innamorati. Anche qui una legge patriarcale impedisce alle giovani coppie di sposarsi senza il consenso paterno, ma nel mondo immaginario creato da Shakespeare è l'autore che assegna le parti, diremmo in modo parallelo a quello del capocomico degli artigiani e di Oberon, giocando soprattutto sulla dimensione del tempo: la notte di cui si parla è anch'essa una creatura della commedia - porta dell'estate nella mitologia celtica che Teseo in conclusione magnifica dicendo: «[...]questa grossolana commedia ha felicemente ingannato il tempo in cui giungeva la notte dal passo lento». Sicché, nel corso di una sola notte è ribaltata la situazione di partenza, i vecchi padri dittatoriali sconfitti assistono a un triplo matrimonio felicemente ristabilito nel suo sesto; il *time out of joint* della iniziale sconfitta dell'amore, ristabilito in una razionale realtà teatrale che rende reale la sostanziale falsità di un tempo illusorio; infatti, è ancora Teseo a dire: «[...] in queste antiche favole frutto dell'immaginazione di cui sono fatti i pazzi, gli innamorati e i poeti», riassumendo in tre figure lo spirito della commedia. Si tratta, secondo René Girard (*Elena e Ermia nel Sogno*, 1998) di un "caleidoscopio in continua accelerazione" dove il trionfo dell'amore

è dovuto a un intervento sovranaturale incarnato dal mondo delle fate e degli elfi in un contenitore altrettanto favoloso come il bosco dominato dalla luna e da presenze mitiche tratte dal folklore, dall'orientalismo dei primi viaggi e da Ovidio. Come per lo spazio, si tratta di far coesistere su un palcoscenico di quattro tavole di quercia inglese (nell'*Enrico V* dirà «Can this cockpit hold the vasty fields of France?») un mondo di richiami culturali molteplici in un tempo di apparente realtà cronologica: la scena del *Sogno* è sovraffollata e i quattro innamorati ricompongono le loro passioni in una sorta di immersione dionisiaca al chiaro di luna. La compresenza di attanti lontani nel tempo e nello spazio, si pensi al miscuglio cronologico di fatti come l'Atene dei primordi greci, il periodo elisabettiano degli artigiani e verosimilmente dei quattro innamorati, e l'indefinita *ucronia* senza tempo delle fate, elfi e gnomi, permette all'autore di rinserrare il tutto nella parentela che instaura fra l'inconscio del sogno e la falsità della teatralità stessa. A teatro sembra dire 'si mettono in scena i sogni', e nei sogni, come si sa, esiste una arbitrarietà assoluta. Si assiste nel sogno, propiziato dalla notte, a un abbassamento simbolico della coscienza e all'iniziazione di giovani sottratti per un momento all'autorità paterna. Per cui il lasso di tempo di una notte assume il carattere di una divinità benigna che restaura i diritti dell'*eros* e fa progredire l'azione verso una maturità ulteriore: come la magia bianca di Prospero nella *Tempest*, anche qui si assiste a quelli che Aniela Jaffé chiama "i misteri della materia" (*L'uomo e i suoi simboli*, 1980), dove Puck conosce l'arte di spremere i fiori per gli incantesimi. Nei sogni, come si sa, nulla è totalmente spiegato e il tempo del sogno è un tempo privo di scansione logica e riguarda una indefinibile 'memoria dei sogni', (Freud, 1900) riproduttiva, di notte, sia delle più lontane esperienze sia di quelle più recenti. Uno dei soggetti, nel dramma, è senz'altro la notte, *single setting* ideale per una messa in scena di una divinità, Oberon, protettrice delle nozze e quindi come nei sogni luogo del desiderio e della libertà. Il Tempo ingannato dal 'passo lento della notte', come dirà Teseo, è il luogo dove si confondono le identità: il re delle fate e degli elfi è il vero re che controlla ciò che accade di notte e Teseo, l'autorità diurna, è qui spodestato di ogni capacità di intervento. Solo quando la commedia finisce, alle prime luci dell'alba, Teseo invita tutti 'a ritirarsi nel letto', per dire che la veglia magica è finita e gli spiriti del tempo e dello spazio incantati verrebbero meno con

la luce del giorno. Si può dire che il bosco ha proprie leggi che regolano un tempo fatato: in poco tempo Oberon è tornato «dalle giogaie dell'India» che Puck può sorvolare «in quaranta minuti». Gli stessi attanti della favola si rendono conto di stare in un mondo piacevole e perfino licenzioso, come in Apuleio, Oberon sottopone Titania a un incantesimo che la obbligherà a innamorarsi di Bottom con la testa d'asino e Titania a Bottom: “No, non cercare di uscire da questa selva! Che tu voglia o no, qui devi restare, con me”, infatti l'artigiano è l'unico mortale in grado di vedere i folletti e alla fine può dire di aver fatto un sogno meraviglioso.

Come è stato osservato da qualche critico, alla fine, Ippolita, l'amazzone conquistata con la forza da Teseo, appare più concreta e realistica del marito dicendo: «I casi di questa notte, come ce li hanno raccontati, attestano più sostanza che fantasie e raggiungono una certa consistenza di contenuto...» che, come si può capire, è anche il punto di vista autoriale.

Bibliografia

BIGAZZI Silvia (2012). *Introduzione a Romeo and Juliet*. Torino: Einaudi.

BULLA Guido (2004). *Il verso e la tragedia, Forme del linguaggio in Romeo and Juliet*. Roma: Bulzoni.

GIRARD René (1998). *Shakespeare, il teatro dell'invidia* (contiene quattro saggi sul Sogno). Milano: Adelphi.

LOCATELLI Angela (1986). *Anticipazione e performance in "Romeo and Juliet"*. Bologna: CLUEB.

MELCHIORI Giorgio (1988). *"Romeo and Juliet" la retorica dell'Eros in l'Eros in Shakespeare*, Parma: Pratiche.

MULLINI Roberta (1986). *Vieni a veder Montecchi e Cappelletti, Romeo and Juliet da Dante a Shakespeare*. Bologna: Clueb.