

Selected Publications in Shakespeare Studies

Compagnoni, Michela, *I mostri di Shakespeare. Figure del deforme e dell'informe*, Roma, Carocci (Serie AIA Book Prize / 8), 2022, 171 pp.

The “monstrous” is a trope that runs through the most diverse fields of knowledge – aesthetics, philosophy, law, psychoanalysis, medicine – and has always been an integral part of literature and the figurative arts. The “monster”, etymologically a supernatural manifestation that disrupts a pre-established order, but also something that performs the function of divine warning and revelation of the afterlife (Cicero, *De divinatione*, 1, 93), has been identified since ancient times with lawless, irregular, anomalous, subversive bodies, often a hybrid with anthropozoomorphic traits (as in the Sphinx), increasingly manifested in visual and, hence, physical but also moral terms. Oedipus himself, who appears in the famous painting by the French symbolist painter Gustave Moreau, *Oedipus and the Sphinx* (1864), is a monster because, albeit unknowingly, he kills his own father and procreates children with his own mother: a parricide and an incest, two of the capital taboos that human civilisation has established for the sake of progress (Williams 1999, 249-51).

One of the greatest scholars of monstrosity, Jeffrey Cohen, in his “Seven Theses” in *Monster Theory. Reading Culture* (1996) states that monsters are a complex phenomenon, “a cultural construct”, a material that originates as horror and yet attracts like a magnet, an entity that we yearn to normalise and confine in reassuring scientific terms but that never ceases to escape our inquisitorial eye and especially our control.

The contrasting emotional-cognitive complexities that monsters arouse (beautiful/ugly, pleasure/disgust, amusement/fear, love/hate) and the numerous existential and normative-procedural dilemmas that they ignite with their presence (what to do with the creature – how to treat it – does it have a soul – does it have rights and duties?) are treated in a vast bibliography that has been flourishing at a rapid pace, especially since the second half of the twentieth century, both in the Anglo-American area (Friedman 1981; Daston and Park 1981 and 1998; Bates 2005; Crawford 2005; Mittman and Dendle eds. 2012; Calzoni and Perletti 2015) and in Italy (Mazzocut-Mis 1992; Ettore, Gasparro and Micks 2002; Chialant 2002; Di Michele 2002; Marchetti 2004; Pagetti and Palusci 2007; Baratta 2016, 2017 and 2018).

Michela Compagnoni's brilliant monograph, *I mostri di Shakespeare. Figure del deforme e dell'informe*, reviewed here, is part of the large group of publications that have appeared on the subject in recent decades, setting itself the objective of surveying the great Shakespearean canon in search of a specific outline of monstrosity, namely its manifestation in the dichotomous binomial "deformed / formless" (12). These two sides of monstrosity are charged with polyphonic varieties of meaning and are endowed with great expressive power, which the author traces expertly in five of Shakespeare's works, all distinct from one another in genre, style and artistic maturity: *Richard III* (1593), *Othello* (1603-1604), *Macbeth* (1606), *King Lear* (1604-1605) and *The Tempest* (1610-1611). In these plays, interpreted by placing emphasis not so much on the result of the deformation as on the moment of transition from one form to another and with an emphasis on the text over performance, a monster is – as Compagnoni convincingly shows – "any individual or event that upsets, the sudden twist in paradigms and the emergence of their obscene reversal" (pp. 13-14).

Michela Compagnoni gives voice to the distinct ways in which the monsters of these famous Shakespearean dramas are the cause of reversals of the universe's codified forms, whether in terms of anatomy, hierarchies, eros, language, or visible and perceptible realities, by presenting her book to the reader with an agile, streamlined inner architecture, but critically well thought out and very effective in terms of communicative immediacy.

In her Introduction (pp. 11-28), she first summarises the copious scholarship on the theme of the monstrous, thus clarifying the theo-

retical and methodological assumptions that guide her research. Her preliminary considerations are followed by a historically oriented section, which paints a detailed picture of the various epistemic models that the monstrous embodied in early modern England. Initially a corollary of the kaleidoscopic heritage of wonder, and later divine punishment, an instrument of control of female customs, as well as an object of ridicule, a political weapon, and only in its last stages a medical pathology and methodology by which science can evolve, the monstrous undergoes a true cultural journey between the sixteenth and seventeenth centuries. Shakespeare captures key aspects of this peregrination – which is simultaneously spatial, imaginary and replete with signifiers – and, after having absorbed them with surprising sensitivity, reworks them with new metaphorical stratifications that resonate in accordance with the climate of his age.

This short introductory section goes back to back with a much more impactful and insightful part of the book, in which Compagnoni approaches Shakespeare's texts to track down the monstrous as deformed / formless. The investigation starts with Richard III and Caliban (chapter 1, pp. 31-77), the former as a "lump of flesh" and the latter as a "mooncalf", both characterised by a dual monstrosity in that they are repeatedly said to be altered in their bodies but their monstrosity actually goes beyond bodily borders to embrace Renaissance discourses on humours, sexuality, maternal contamination, bestiality, and alterity as a whole. The deformity of these two characters is not attributable only and exclusively to their imbalance of humours or to maternal contagion but is also the result of the point of view that the other characters adopt towards the indefinite, changeable and anti-canonical bodies of Richard and Caliban, explored in the two dramas so compulsively on the physical level as to verge on dissection. This obsessive epistemological questioning does not, however, lead to any hoped-for answers, but only frustrations and uncertainties. Both Richard and Caliban resist any categorisation, thus configuring themselves for all intents and purposes as formless monsters.

While Richard's and Caliban's monstrosity is – at least initially – determined by the tangible materiality of their 'exceptional' bodies, in *Macbeth* and *Othello* (chapter 2, pp. 79-127), monsters have no concrete shape but stem from social and power structures that are abruptly upturned by delusions, distortions of objects and deceptive visions.

Here, then, the deformed / formless germinates as a result of diseased eyes, which project towards the “outside” and onto the “other” partial images contaminated by a totally warped visual organ. Faced with the obscene contemplation of Duncan’s desecrated corpse, with the deception orchestrated by the elusive and indecipherable Weird Sisters and their equivocal, counterfeited knowledge, Macbeth and Lady Macbeth maintain a hallucinatory attitude that cannot but prevail, and an inability to discern truth from falsity, reality from illusion, the only possible way to support the weight of the many crimes that the tyrannical pair have committed. Likewise, in *Othello*, the gaze that is toxified by Iago’s poisonously and instrumentally vacuous words triumphs, becoming the fundamental trigger for that deforming process that originates from the antagonist to spread towards the other *dramatis personae* and ultimately drags everything and everyone to ruin.

In the third and last chapter (pp. 129-150), Compagnoni focuses on Edgar’s performance as Poor Tom in *King Lear* as emblematic of an exquisitely linguistic staging of the monstrous and, therefore, as the epitome of the deformed / formless monstrosity explored in the book. Poor Tom’s monstrosity is imbued with the broad Renaissance debate on the importance of the word as a means of elevating man from his bestial state, an elevation that enables him to approach the perfection of the divine. If losing one’s ability to express oneself rationally means losing one’s humanity, the evident syntactic and semantic fracture, the maniacal repetitions, the stammerings, the broken lemmas, the tattered speeches, the “roaring voices” of Tom signal his descent towards an even formless monstrosity, no longer rooted solely in a disfigured exteriority.

What in the end forcefully emerges from Compagnoni’s careful and meticulous examination of these five plays is how the intrinsically transversal and interdisciplinary category of the deformed / formless is useful for highlighting the stratification of meanings and valences that the monstrous gains in English Renaissance culture: “disorder”, “emptiness”, “contrary to form”, but also “generative dynamism” and “continuous proliferation of new but never fixed forms” (153).

The excavation that Compagnoni carries out among the creases of these textually fertile plays allows us to make another no less important observation: the perception / portrayal of the monstrous, despite the multiple transformations and mutations it has undergone over the centuries, always maintains – even in the great Shakespearean theatre, in which monstrosity is deeply rooted in the culture of

its time – some distinctive elements that authorise the de-historicisation of the monstrous, elevating it to a universal symbol. Richard III, Caliban, Poor Tom and the monsters in *Othello* and *Macbeth* are undoubtedly monsters within the society and early modern culture that shaped them, but deep down, if we consider it even for a moment, in their deviant bodies, in their features overwhelmed by deformation and in their mad and frenzied language, nest fears, ghosts, expectations and dreams that are innate to human beings.

To conclude, this work by Michela Compagnoni is notable not only for the comprehensiveness of the sources she has used and the large corpus of critical material she has documented in her bibliography (pp. 155-171), but also for the reading she has made from it and the originality of her research itself (in fact, I am unaware of any works of this kind on this specific topic ever being published in Italy).

Hence, this is a fascinating book, which will stimulate scholars to propose new interpretations of the monstrous not only in early modern England and in reference to Shakespeare's theatre, but also in other eras, in different cultural and geographical contexts, and by examining authors whom critics have neglected or of whom they still have little knowledge.

LUCA BARATTA, *University of Siena*

References

- Baratta, Luca. 2016. «A Marvellous and Strange Event». *Racconti di nascite mostruose nell'Inghilterra della prima età moderna*. Firenze: Firenze University Press.
- . 2017. *The Age of Monsters. Nascite prodigiose nell'Inghilterra della prima età moderna: storia, testi, immagini (1550-1715)*. Roma: Aracne.
- . 2018. *Senza Testa / Headless. Minority Reports: Cultural Disability Studies*, no. 7. Milano e Udine: Mimesis.
- Bates, Alan W. 2005. *Emblematic Monsters. Unnatural Conceptions and Deformed Births in Early Modern Europe*. Amsterdam and New York: Rodopi.
- Calzoni Raul, and Perletti Greta, eds. 2015. *Monstrous Anatomies. Literary and Scientific Imagination in Britain and Germany during the Long Nineteenth Century*, Göttingen: V&R University Press.

- Chialant, Maria T, ed. 2002. *Incontrare i mostri. Variazioni sul tema nella letteratura e cultura inglese e angloamericana*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.
- Cicerone, Marco Tullio. 1988. *Della divinazione*. Edited, translated, and annotated by S. Timpanaro. Milano: Garzanti.
- Cohen, Jeffrey J. ed. 1996. *Monster Theory. Reading Culture*. Minneapolis-London: Minnesota University Press.
- Crawford, Julie. 2005. *Marvelous Protestantism. Monstrous Births in Post-Reformation England*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.
- Daston, Lorraine, and Katharine Park. 1981. "Unnatural Conceptions: The Study of Monsters in Sixteenth- and Seventeenth-Century France and England." *Past & Present* 92, no. 1: 20-54.
- .1998. *Wonders and the Order of Nature: 1150-1750*. New York: Zone Books.
- Di Michele, Laura, ed. 2002. *La politica e la poetica del mostruoso nella letteratura e nella cultura inglese e angloamericana*. Napoli: Liguori.
- Ettorre, Emanuela, Rosalba Gasparro, and Gabriella Micks, eds. 2002. *Il corpo del mostro. Metamorfosi letterarie tra classicismo e modernità*. Napoli: Liguori.
- Friedman, John B. 1981. *The Monstrous Races in Medieval Art and Thought*. Cambridge and London: Harvard University Press.
- Marchetti, Leo. 2004. *Anatomie dell'altro. L'immaginario teratologico nella letteratura inglese*. Napoli: Liguori.
- Mazzocut-Mis, Maddalena. 1992. *Mostro. L'anomalia e il deforme nella natura e nell'arte*. Milano: Edizioni Angelo Guerini e Associati.
- Mittman, Asa S., and Peter J. Dendle, eds. 2012. *The Ashgate Research Companion to Monsters and the Monstrous*. Foreword by Jerome B. Friedman. Farnham and Burlington: Ashgate.
- Pagetti, Carlo, and Oriana Palusci, eds. 2007. *Delicate Monsters. Literary Creatures of Wonder*. Milano: Cisalpino.
- Williams, David. 1996. *Deformed Discourse. The Function of the Monster in Medieval Thought and Literature*. Montreal & Kingston: McGill-Queen's University Press.
- Wilson, Dudley. 1993. *Signs and Portents. Monstrous Births from the Middle Ages to the Enlightenment*. London and New York: Routledge.

Peter Holland, *Shakespeare and Forgetting, The Arden Shakespeare, London, 2023, 250 pp.*

“Remember me”, dice ad Amleto lo spettro del padre. E lui risponde:

[...] Remember thee?
 Ay thou poor gost, while memory holds a seat
 In this distracted globe. Remember thee?
 Yea, from the table of my memory
 I'll wipe away all trivial fond records,
 All saws of books, all forms, all pressures past,
 That youth and observation copied there,
 And thy commandment all alone shall live
 Within the book and volume of my brain,
 Unmixed with baser matter. (I.v.95-104)

Eugenio Montale ha tradotto così questi versi:

Ricordarti? Oh sì, povero spirito,
 Finché esisterà la memoria in questo globo demente!
 Ricordarti? Ma io cancellerò
 Dalla tavola della mente i ricordi sciocchi e triti,
 Le parole dei libri, tutte le forme, tutte le impressioni,
 Tutto ciò che fu scritto dalla giovinezza
 E dall'esperienza; e il tuo comando
 Solo vivrà nel libro del mio cervello,
 Sgombro da ogni altro intento!

L'impegno solenne a ricordare la tragedia del padre si intreccia così con la promessa di cancellare dalla memoria gli altri ricordi, diventati inutili, “sciocchi e triviali”. La garanzia della memoria si accompagna al tentativo di creare l'oblio. Da questo nesso fra memoria e oblio, e fra memoria e vendetta da un lato, oblio e perdono dall'altro, prende le mosse il libro di Peter Holland.

È un saggio impegnativo, con una struttura labirintica, che nasce da una lunga, appassionata consuetudine con l'opera di Shakespeare e si muove tra piani diversi: il confronto ravvicinato col testo, l'accurata analisi del lessico, considerato nella sua precisa dimensione storica, mentre via via compaiono, sullo sfondo ma anche nel vivo dell'analisi, le riflessioni novecentesche e contemporanee sulla memoria e sul modo in cui i passi che si analizzano e si discutono sono stati interpre-

tati non solo dai critici ma anche a teatro o al cinema. L'autore insegna infatti Shakespeare Studies nel dipartimento Film, televisione e teatro dell'Università di Notre Dame, e uno dei meriti del suo libro è proprio questo, e cioè mostrarci dal vivo come la *performance*, il modo in cui i testi teatrali vengono rappresentati e interpretati sia parte importante della lettura critica e dei processi per cui i classici vivono nel tempo.

Il libro, si diceva, prende le mosse dai versi citati all'inizio in cui Amleto si impegna nello stesso tempo a ricordare il padre e a dimenticare tutto il resto, ma proprio la promessa del dimenticare, di compiere una operazione di "active forgetting", nota Holland, non può essere mantenuta, perché riguarda qualcosa che non è possibile realizzare. Proprio da qui nasce l'analisi, a diverse sfaccettature, della funzione della dimenticanza nei testi shakespeariani, che si fa forte anche dell'affermazione di un autorevole studioso, Stephen Orgel, per cui, "while memory has long been recognized as a basic element of artistic creativity [...] forgetting or subversion of memory, is and equally essential creative principle both for Shakespeare and his audience watching his dramaturgical practice" (Orgel 2011, 101). Nello stesso tempo l'autore è ben consapevole che per un pubblico contemporaneo parlare di memoria e vendetta (o giustizia) da un lato, oblio e perdono (o indifferenza) dall'altro, vuol dire far emergere alcune delle questioni più tragiche della nostra storia, dall'olocausto all'apartheid, alle dittature, alle repressioni sanguinose. E fra gli autori discussi c'è Paul Ricoeur, la sua ricerca su ricordare, dimenticare, perdonare (Ricoeur 2004).

Le parole di Amleto hanno molto interessato la critica, anche perché ci fanno confrontare con una idea della memoria e della cancellazione dei ricordi che è ormai molto lontana da noi. Cosa vuol dire infatti che Amleto ha copiato i suoi ricordi sulla tavola della memoria e che solo il ricordo delle parole del padre resterà vivo "within the book and volume" del suo cervello? La traduzione di Montale qui non ci aiuta molto: traduce 'memory' con 'mente', forse ricordando che in Dante i due termini possono avere lo stesso significato. È inoltre interessante notare come, riprendendo una antica tradizione, Dante dica che la mente-memoria scrive i ricordi nei suoi spazi (*Inf.* II, 8 "O mente che scrivesti ciò ch'io vidi"; *Par.* XVII, 91 "E porterà'ne scritto ne la mente"), per cui l'atto del ricordo e della scrittura nasce dalla lettura di ciò che è scritto nel libro della memoria: "In quella parte del libro della mia memoria dinanzi alla quale poco si potrebbe leggere, si trova una

rubrica la quale dice *Incipit Vita Nova*. Sotto la quale rubrica io trovo scritte le parole le quali è mio intendimento d'asemplare in questo libello, e se non tutte, almeno la loro sentenza", leggiamo all'inizio della *Vita nova*. Solo le parole del padre, dice poi Amleto, resteranno vive "within the book and volume" del suo cervello, che Montale traduce "nel libro del mio cervello". Torna dunque l'immagine della memoria come qualcosa che si iscrive, si stampa negli spazi interiori.

Studiosi di storia del libro, come Stallybrass e Chartier (2004), hanno, ricorda Holland, ricollegato la 'tavola della memoria' di Amleto con delle tavolette che venivano usate così che vi si poteva scrivere e poi cancellare e riusare, e vi hanno individuato "a tension between the erasable and the permanent", osservando tuttavia che le tavolette si potevano cancellare in modo radicale, ma che Amleto non riesce a compiere un'operazione uguale nella sua mente e quindi nel suo comportamento.

Direi che, come spesso accade nella tradizione dell'arte della memoria, ci può essere una tensione, una ambiguità tra interno ed esterno, tra dimensione mentale e dimensione fisica. Il modello della scrittura si afferma già nel mondo classico come un esempio, una metafora efficace della possibilità di fissare nella mente un percorso ordinato di luoghi e immagini. La "tavola della memoria" e il "libro e il volume del mio cervello" sembrano piuttosto debitori a questa tradizione, anche se forse potevano in qualche modo rispecchiarsi nell'effettivo uso di tavolette riusabili, pur segnandone la differenza e la lontananza.

È interessante d'altra parte che proprio all'interno della tradizione secolare dell'arte della memoria si affacci fin dalle origini anche la questione del peso della memoria, delle difficoltà e delle pene che può portare con sé. Se Borges nel 900 in *Funes el memorioso* ci offre il ritratto perturbante di un giovane afflitto da una memoria implacabile, già nel momento in cui trasmette al mondo romano i precetti dell'arte della memoria Cicerone (*De finibus*, 2, 32.104 e *De oratore*, 2.74.299) ricorda la disavventura capitata a colui che di quell'arte era stato l'inventore, Simonide di Ceo. Questi propone a Temistocle di insegnargli l'arte, e Temistocle gli chiede di insegnargli piuttosto l'arte di dimenticare.

La questione da cui il libro di Holland prende le mosse – l'impossibilità per Amleto di mantenere la promessa di cancellare dalla sua mente i ricordi che non hanno a che fare con il 'remember me' del padre, e più in generale l'impossibilità di un "active forgetting" – ha

una presenza non secondaria nella tradizione dell'arte della memoria. Molti trattati, infatti, contengono una parte dedicata all'*ars oblivionalis* che insegna tecniche via via sempre più violente per cancellare dalla mente le *imagines agentes* che si sono costruite per affidare loro i ricordi (Bolzoni 1995, 143-47; 2002, 145-57). Ed è davvero affascinante vedere come, in un tempo e in un contesto in cui non si conosceva l'arte della memoria, queste tecniche siano del tutto simili a quelle che Sheresevski, il mnemonista, l'uomo che non dimenticava nulla, studiato dal neuropsicologo russo Aleksander Lurija, metteva in atto per liberare la sua mente dal peso eccessivo dei ricordi legati alle sue esibizioni (Lurija 1979, 54-57). Vorrei osservare che se, come nota Holland, la promessa che Amleto fa di cancellare parte dei suoi ricordi non può essere mantenuta, forse non è strano che l'idea (o l'illusione) si affacci in un mondo in cui l'arte dell'oblio faceva parte della tradizione della memoria, o meglio delle tecniche con cui si cercava di controllare e di potenziare il funzionamento della nostra mente.

I diversi capitoli del libro di Holland si confrontano, come si accennava, con le diverse sfaccettature del rapporto fra Shakespeare e la dimenticanza. Si inizia analizzando tre casi di personaggi che dimenticano in *Coriolano*, *Enrico V* e *Amleto* per mettere in risalto quale funzione la dimenticanza può svolgere nella creazione di un personaggio e quale rapporto può contribuire a creare col pubblico. Così ad esempio quando Amleto, davanti alla compagnia degli attori, fa un errore citando un verso e poi si corregge, Holland vi vede un tocco di realismo, "and hence of recognition: the character is like us because of the way in which he searches his memory" (p. 31).

Segue una analisi del lessico che Shakespeare usa per dimenticare e perdonare (termini che in inglese sono molto vicini) per vedere, in testi diversi come si delinei un difficile bilanciamento fra i due e come Shakespeare sia "far less concerned with forgetting events than with forgetting one's own identity, one's character, one's status, one's relationships and associated forms" (p. 59).

Tra le altre questioni affrontate c'è quella di una eventuale caratterizzazione in termini di *gender* dei modi in cui il dimenticare viene rappresentato. Dal punto di vista delle passioni, mostra Holland, è interessante vedere come permangano anche al di là dell'oblio. Tra gli esempi che dà c'è il momento in cui, in *Macbeth*, si sentono le grida delle donne e Macbeth chiede a Seyton di che rumore si tratta. "I

have almost forgot the taste of fears" (V.v.9), commenta Macbeth, che poco prima aveva chiesto al medico un rimedio capace di dare l'oblio, di estirpare dalla memoria il suo peso doloroso. Con "almost", scrive Holland (p. 115), mostra che la traccia della memoria perdura, come ha ben colto un interprete, Simon Russel Beale, che nel 2005 lascia una lunga pausa tra "I have" e "almost", una pausa, uno spazio di "intense mental self-inspection" da parte di un Macbeth che è sorpreso, quasi divertito di guardare entro di sé e di ritrovare le tracce di una emozione che pensava di aver sradicato.

Il problema della dimenticanza in questo libro attraversa per così dire le diverse componenti del teatro: investe i personaggi che dimenticano qualcosa, gli attori che magari hanno una crisi di memoria dopo una lunga carriera e una lunga familiarità col testo, riguarda il pubblico, e ancora lo stesso Shakespeare, per cui ad esempio in *Antonio e Cleopatra*, all'inizio della seconda scena, si annunciano molti personaggi di cui tre non interverranno mai. E anche i nomi possono essere dimenticati: "I have been concerned so far – confessa Holland – with names not spoken, with characters staying unnamed and hence unnameable. But the revers can also occur: characters can have multiple names" (p. 194).

Il libro si chiude con una *Coda: Bookends*, che prende in esame due testi narrativi: *Theories of Forgetting*, di Lans Olsen, del 2014 e *The Chimes* di Anna Smaill, del 2015, ambientato in un futuro post-apocalittico, in una società senza memoria, e cita il consiglio di Peter Brook a un giovane attore: dimentica Shakespeare e solo allora comincerai a trovarlo.

L'esplorazione, tendenzialmente infinita, che Holland compie del ruolo della dimenticanza nell'opera di Shakespeare e anche in chi tale opera legge, rappresenta o vede rappresentata, si apre e si chiude così sul nostro mondo, sul nostro presente, e sulle angosce che la memoria individuale e quella sociale portano con sé.

LINA BOLZONI, *Scuola Normale Superiore*

Bibliografia

Bolzoni, Lina. 1995. "Il potere dell'immaginazione e la fatica di dimenticare". In *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, 143-47. Torino: Einaudi.

- . 2002. "L'art de la mémoire et le travail de l'oubli." In *Mémoire et oubli au temps de la Renaissance*. Actes du colloque de Paris 2000-2001, a cura di M. T. Jones Davies, 145-57. Paris: Champion.
- Lurija, Aleksander R. 1979. "L'arte di dimenticare." In *Viaggio nella mente di un uomo che non dimenticava nulla*, 54-57. Roma: Armando editore.
- Orgel, Stephen. 2011. "King Lear and the Art of Forgetting." In *Spectacular Performances*, 101-08. Manchester: Manchester University Press.
- Ricoeur, Paul. 2004. *Ricordare, dimenticare, perdonare. L'enigma del passato*. Introduzione di Remo Bodei. Bologna: Il Mulino.
- Stallybrass, Peter, and Roger Chartier. 2004. "Hamlet's Tables and the Technologies of Writing in Renaissance England." In *Shakespeare Quarterly* 55, no. 4: 379-419.

Fabio Ciambella, *Teaching English as a Second Language with Shakespeare (Elements in Shakespeare and Pedagogy)*, Cambridge, Cambridge University Press, 2024, pp. 116.

Fabio Ciambella's book is a valuable linguistic contribution to the Cambridge Core series *Elements in Shakespeare and Pedagogy* as it offers an insightful pragmatics-oriented approach to teaching English as a second language (ESL) through Shakespeare's plays. Ciambella skilfully employs Shakespeare's texts both as literary content and linguistic means in content-based language teaching (CBLT) and content-based instruction (CBI) in a foreign language classroom. Renaissance literature as content not only provides a wide range of topics for discussion but is also combined with linguistic knowledge with the aim to create ready-made lesson plans for instructors teaching ESL courses both at a secondary school and university level.

In the book's Introduction, Ciambella describes the theoretical framework (Lyster 2007, 2018) for his discussion of the most suitable CBLT approaches for teaching English as a second language using Shakespeare's works. His book offers pedagogical solutions for language teachers in English for Special Purposes (ESP) courses in secondary schools and English as a Medium of Instruction (EMI) programs taught by content experts at universities. The main linguistic goal is the teaching of pragmatics or "language in a meaningful context" (p. 3) whereas the principal content goals vary from English lit-

erature to the history of the English language. Ciambella sketches a short history of literature in the ESL classroom, which started almost 100 years ago. Literary texts served as source texts translated from L2 to L1 as examples of grammar rules to be applied by students, but when the Grammar-Translation Method in teaching was taken over by the Communicative Approach, literature in ESL courses started to be neglected and finally ignored because it was perceived as “old fashioned and lacking in communicative intent” (p. 5). This study reinstates literature into its “privileged central educational position” (p. 5) claiming that the teaching and learning of grammar is still possible with literature as source texts adopting the Communicative Approach in the ESL classroom (see also Atmaca and Günday 2016; Fenn and McGlynn 2018). The book follows the well-established tradition of language instruction through literature as postulated by Wellek and Warren (1956), Widdowson (1975), Carter and Long (1987) and Maley (1989).

Each of the three sections of the book tackles a different pragmatic aspect employing a single play by Shakespeare as a source text for analysis, which serves as linguistic exemplification. The structure of the lesson plans in each section is based on the proactive approach to CBLT, namely on ‘pre-planned instruction designed to enable the students to notice and to use target language features that might otherwise not be used or even noticed in classroom discourse’ (Lyster 2007, 44). All activities are student-centred and use new technologies (analysing techniques, memorising and producing techniques, completing, constructing and transforming techniques), which are described in more detail in the introductory section. Despite certain difficulties with original versions of the plays (outdated grammar and vocabulary), the focus of the lesson plans is on avoiding the paraphrased or reworded versions of Shakespeare as source texts for the classroom because such versions (Sparknotes.com) are often intralinguistic translations that distort the original language of Shakespeare.

Section One titled *Shakespearean Performative Speech Acts: The Case of Richard III* describes speech acts as the main rhetorical strategies adopted by Shakespeare’s characters and demonstrates how performative speech acts contribute to the performativity of the dramatic dialogue. The first part is an overview of the Speech Act Theory based on Searle’s (1969) taxonomy, and it introduces the basic classification into locutionary, illocutionary and perlocutionary acts, and felicity condi-

tions, which are crucial for the successful execution of a speech act. Importantly, this part defines *inferencing* or how speakers arrive at the pragmatic, often subtle, meaning of an utterance, which is fostered by their knowledge of the world, context and interpersonal relationships – this skill proves extremely useful while reading Shakespeare’s plays. For more advanced readers, the section offers a brief discussion of speech acts from a diachronic perspective (Jucker and Taavitsainen 2008), thus laying the ground for an analysis of speech acts in the play. The next part of the section offers a pragmatic analysis of *Richard III*, focusing, among others, on the language of curses as the source of power to check if female characters have an actual (linguistic) power in the play. Ciambella examines lemmas ‘curse’ and ‘wish’ to notice that women, statistically speaking, use curses more than men and that some women’s curses (Queen Margaret) are more effective than other women’s unfulfilled curses (Lady Anne). The final part of this section is a lesson plan on how to teach speech acts through Shakespeare and how to sensitise students to the linguistic behaviour of female characters through their emotions expressed as behabitives. Secondary school students are encouraged to join a TV debate in which Queen Elizabeth and the Dutchess of York are the TV presenters asking questions to Anne, a future queen, who grants her first exclusive interview to national television – both presenters can have prompts and sticky notes to ask questions. The suggestion for university students is to work in small groups and prepare seminar-like presentations with slides made during guided practice, in which they would comment on the pragmalinguistic strategies employed by women in *Richard III* as their reaction to the patriarchal world of the play.

Section Two titled *Teaching Shakespearean Discourse Markers with Romeo and Juliet* acquaints readers with the discourse markers used by Shakespeare and demonstrates how they influenced modern English. Ciambella claims that discourse markers are multifunctional linguistic expressions that do not form a recognised word class and it is difficult to classify them as a strictly syntactic or pragmatic category (p. 41). Discourse markers occur frequently in speech, mostly spoken interaction, they can affect single words or entire sentences, and they perform various functions (e.g. hedging and politeness functions). The next part of the section is an overview of discourse markers in Early Modern English adopting a historical perspective and looking

at the usage of specific expressions, e.g. 'oh', 'why', 'well', 'pray' and 'prithee', 'marry'. Next, Ciambella presents linguistic analyses of discourse markers in Shakespeare (Culpeper 2009, 2014; Busse and Busse 2012; Crystal and Crystal 2002) and puts the examples into specific categories. The lesson plan in this section offers a rich scope of activities for the classroom – secondary school students get the gapped version of the text where several students read the lines of the characters and the rest of the group is invited to fill the gaps by guessing the missing DMs, which is followed by a listening comprehension (a multiple choice quiz). University students are expected to read the play by themselves and guess the pragmatic value of discourse markers highlighted by the teacher; they are introduced to the field of historical DMs and to various frameworks to classify them. Students are asked to write a(n) (in)formal letter to another character in *Romeo and Juliet* and invite her/him to the wedding – discourse markers will set the register and tone of the letter.

Section Three titled *(Im)polite Shakespeare in The Taming of the Shrew* looks into taboo language and insults in Shakespeare's play and how language contributes to characterisation. The first part presents an overview of approaches to teaching swearwords and taboo expressions (S-T words) and points at the sociolinguistic and sociopragmatic significance of teaching and learning S-T words. Next, the reader is familiarised with the Impoliteness Theory and positive and negative impoliteness strategies (Culpeper 1996). Ciambella provides examples of other studies (Del Villano 2018) investigating impolite language in Shakespeare and, specifically, how gendered impolite expressions in *The Taming of the Shrew* help reflect the impolite interpersonal dynamics between Katerina and Petruchio. The final part is traditionally a lesson plan proposing teaching impoliteness through S-T words in the play, and it focuses on a scene in Petruchio's household (Act IV, scene i) in which the reader observes Petruchio's use of impolite expressions towards the servants and surface politeness towards Kate at supper as a way of taming his wife by starving her. Secondary school students are encouraged to write polite versions of the fragment (rephrasing exercise), or they are provided with a drag-and-drop exercise and asked to combine a series of adjectives and a noun to explore the lexical creativeness of insults in the play. University students are expected to classify the text's taboo language and dysphemisms after having been

introduced to the Impoliteness Theory; working in groups they set up a courtroom debate in which Katerina, Grumio and other servants bring charges against Petruchio for offending them and a judge, based on linguistic evidence provided by the students, decides whether to condemn or absolve Petruchio. This Element ends with the Author's concluding remarks and a glossary of linguistic terms.

Fabio Ciambella's study successfully demonstrates that employing Shakespeare's plays in a foreign language classroom not only turns out to be a worthwhile and entertaining activity for students learning English as a second language but also serves as an immense help for an instructor, who can teach both English grammar and vocabulary to secondary school students and introduce more advanced linguistic terms and theories at a higher university level. A clear and succinct structure of this Element serves the main aims of the Cambridge Core series, proving a useful resource for students and scholars and presenting outstanding research on Shakespeare and pedagogy. The combination of literary and linguistic analysis for pedagogical purposes is to me the most intrinsic academic value of this book.

URSZULA KIZELBACH, Adam Mickiewicz University

References

- Busse, Beatrix, and Ulrich Busse. 2012. "Methodological Suggestions for Investigating Shakespearean Discourse Markers on the Old Texts of Shakespeare's Plays." In *Developing Corpus Methodology for Historical Pragmatics*, edited by Carla Suhr and Irma Taavitsainen. Helsinki: University of Helsinki https://varieng.helsinki.fi/series/volumes/11/busse_busse/ (Accessed 15/01/2023).
- Culpeper, Jonathan. "Keyness: Words, Parts-of-Speech and Semantic Categories in the Character-Talk of Shakespeare's *Romeo and Juliet*." *International Journal of Corpus Linguistics* 14, no. 1 (2009): 29-59.
- Del Villano, Bianca. 2018. *Using the Devil with Courtesy: Shakespeare and the Language of (Im)politeness*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Lyster, Roy. 2007. *Learning and Teaching Languages Through Content: A Counterbalanced Approach*. Amsterdam: John Benjamins.
- . 2018. *Content-Based Language Teaching*. New York: Routledge.

Shakespeare, William, *Tutti i sonetti*, a cura di Paul Edmondson e Stanley Wells, traduzione di Silvia Bigliuzzi, Roma, Carocci, 2023, pp. 524.

Questo volume presenta, testo a fronte, “tutti i sonetti di Shakespeare” nella traduzione di Silvia Bigliuzzi, eminente studiosa dell’opera del grande drammaturgo. È una importante novità nella serie di traduzioni in italiano già pubblicate dei *Sonnets*, poiché il testo inglese di riferimento non è una delle classiche edizioni critiche della raccolta shakespeariana, pubblicata in-quarto nel 1609 dall’editore T. Thorpe, ma è invece quella di *All the Sonnets of Shakespeare*, volume edito da Paul Edmondson e Stanley Wells appena qualche anno fa (Cambridge 2020). Il lavoro di traduzione si somma e si integra, dunque, con tutto ciò che di nuovo la edizione Cambridge presenta.

Innanzitutto la intrigante ridefinizione inclusiva di ‘sonetto’, implicita nel titolo sopra citato. Viene concepito infatti un nuovo corpus lirico che ai sonetti del 1609 associa quelli che sono sparsi e compresi nella produzione drammatica di Shakespeare. Tali numerosi momenti di stacco lirico nei plays, non limitati soltanto alle funzioni particolari di ‘prologo’ o di ‘epilogo’, ma volti a fondersi nel flusso drammatico, conducono poi a considerare anche le sezioni di testo più ridotte, o più estese che – caricate di particolare enfasi – risultano in qualche modo sezionabili ed estraibili dai *plays*. Una definizione elastica di sonetto pur presente all’epoca (per cui componimenti anche non strettamente aderenti alla definizione di 14 versi totali in pentapodie giambiche, svolti entro un preciso schema rimatico di tre quartine e un distico finale, potevano comunque cadere sotto quella definizione)¹, così come la presenza, all’interno della raccolta del 1609, di un nucleo di componimenti formalmente ‘anomali’ (quali il 99, 126, o 145), danno un fondamento a tale procedere, pur restando comunque aperto un problema di limiti: qui pragmaticamente, e plausibilmente, risolto, in quanto sono accolte nel corpus unità costituite, di norma, da almeno due quartine e un distico²; o unità al massimo di 4 quartine più distico, per 18 versi totali³.

1 Cfr. p. 11. Si escludono perciò le abbondanti “sestine” (p. 46).

2 Si veda un esempio da *The Two Gentlemen of Verona*, pp. 84-85.

3 Si veda un esempio dal *Cymbeline*, pp. 438-39.

Questa estensione, che include alcune varianti, o anche sonetti di incerta attribuzione, pubblicati indipendentemente (William Jaggard, *The Passionate Pilgrim*, del 1599), non è disposta tuttavia come semplice appendice ai sonetti dell'in-quarto, ma si interseca con quelli secondo un criterio cronologico di composizione, il cui effetto sta anche nella riorganizzazione per blocchi della sequenza del 1609. Abbiamo così un nuovo corpus in cui i vari componimenti si susseguono secondo un ordine che ambisce a una datazione di massima anche in base al rapporto con i drammi, palese nella significativa voce "Analogia drammatica" ricorrente nell'apparato testuale, pur se al metodo non possiamo riconoscere una attendibilità assoluta. L'intenzione è, da un lato, quella di scardinare una sequenza che è stata spesso letta in una pregiudiziale chiave autobiografica; dall'altro, quella di conferire ai brani lirici un di più di autonomia estetica che consente, piuttosto, di apprezzarne meglio la varietà tematica, o di ripercorrere la complessiva maturazione artistica dell'autore, superando barriere di *genre* in un senso nuovo e diverso anche rispetto a quell'intreccio di qualità liriche e drammatiche dei *Sonnets* già colto in passato dagli studiosi come elemento unico e vitale della raccolta del 1609.

Da ciò si capisce quanto profondamente il volume presentato de-familiarizzi, e sottragga i sonetti ad attese di lettura consolidate, con una scossa di novità al loro dettato. Nel ricco, articolato e complesso apparato critico possono, inoltre, risultare utili – specie ad un primo approccio – le "parafrasi letterali" che orientano nei punti testuali più intricati e oscuri; mentre qualche dubbio può investire quegli estremi condensati della materia poetica apposti a ciascuna lirica, di una o due righe, non sempre adeguati a individuare qualità specifiche o elementi di marcata riconoscibilità.

Per ciascun sonetto si dà poi la precisazione di un/una destinatario/a, con un quadro sintetico offerto nella apposita tabella, alle pagine 35-36 dell'apparato⁴. Tale quadro funziona per porre in dovuto rilievo tanto la numerosità di quelli che possono essere letti come rivolti all'uno o all'altro sesso (sottratti quindi alla incasellante bipartizione sancita a partire dalla edizione ottocentesca di Edmond Malone, secondo cui i primi 126 sarebbero rivolti al Fair Youth e i restanti alla Dark Lady);

4 Apparato che include un indispensabile indice numerico dei *Sonnets*, e un indice per capoversi.

quanto, e forse ancor più significativamente, i similmente numerosi che hanno un destinatario o un tema più astratto. Sezione speciale dell'apparato è comunque l'ampia nota alla traduzione (pp. 53-75), ricca di indicazioni, che espone in dettaglio i criteri adottati, quali le "scelte di compensazione" dovute alla rinuncia a riprodurre sistematicamente gli schemi rimatici (compensazioni multipiano, che vanno dal campo della fonetica fino a quello della disposizione sintattica, con accentuata "variazione dell'ordine naturale delle parole", p. 58). Punti cruciali della traduzione sono poi individuati nella resa del sistema pronominale (pp. 60-62), e nell'approccio a un lessico di marcata polivalenza e densità valoriale, come "store", "true", "increase", "churl" (pp. 62-73).

È un puro caso che relativamente a due sonetti correlati, il 147 e il 148 (ma ne viene lo spunto per sottolineare l'utilità della ricognizione delle ben "Diciannove coppie e quattordici mini-sequenze" in tabella, alle pp. 26-27), si verifichi, per il primo, il refuso "worn" in luogo di "sworn" (p. 136, v. 13); e per il secondo, a p. 64 della "Nota", un salto che interessa i vv. 5-6 del passo discusso. Infatti, nella presentazione individuale del sonetto alle pp. 138-39, sia il testo origine sia la traduzione si presentano nella loro regolarità. Ma un'altra coppia caratteristica (nn. 135 e 136) consente invece di approfondire alcuni problemi, testuali prima che traduttivi, gli ultimi affrontati puntualmente nella voce "bisticci lessicali" della "Nota" (p. 58). In entrambi i sonetti, cioè, ricorre la parola "Will", che sta per 'voglia', 'desiderio sessuale' ecc., ma è anche scoperta allusione al nome di Shakespeare, William. I curatori, nella loro introduzione, sottolineano come – a parte i pochi provenienti dalla tradizione letteraria e dai miti classici – sia questo il solo nome proprio che compare nella raccolta del 1609. Da ciò dovrebbe trarsi la conclusione che sia opportuno dare al corpo di parola piena enfasi e visibilità. Tuttavia, mentre la edizione critica *New Oxford* su cui si basano rispetta l'in-quarto mantenendo la iniziale maiuscola (seppure non il concomitante corsivo di *Will*), Edmondson e Wells si discostano curiosamente tanto dall'in-quarto quanto dal loro riferimento testuale diretto con una scelta duplice: dal 135 tolgono maiuscole e corsivo; dal 136 solo il corsivo, con le maiuscole rispettate. Silvia Bigliazzi si confronta brillantemente con questa disparità, nel 135 traducendo sempre "voglia" (ben 13 occorrenze su 14 versi, a insistere sul tema centrale del desiderio sessuale), mentre nel 136 accetta le tre occorrenze di Will con iniziale maiuscola e lascia

la parola non tradotta – a suggerire il nome di Shakespeare accanto, forse, a quello del marito e dell'amante della Dark Lady – salvo che nella stupenda occorrenza finale al v. 14 del 136, con quel risolutivo ed esplicativo “perché il mio nome è ‘Voglia’” (p. 113) che aiuta a recuperare l'eco di doppi sensi anche nel sonetto che precede.

“Molti altri potrebbero essere gli esempi di straordinaria complessità di questi sonetti” giustamente afferma (p. 73). Ma se è già notevole di per sé il portare a conoscenza del più vasto pubblico italiano l'opera di ridefinizione del canone poetico-lirico shakespeareiano condotta da Edmondson e Wells, va detto che ciò trova piena rispondenza nel lavoro di traduzione letteraria di Silvia Bigliuzzi, la quale si misura peraltro con una lunga serie di prestigiosi approcci traduttivi ai sonetti da parte – tra gli altri – di Alberto Rossi e Giorgio Melchiori, Maria Antonietta Marelli, Lucia Folena e, in particolare, di Alessandro Serpieri (1975), con cui più immediatamente dialoga. Se ne apprezza, accanto alla finezza e duttilità linguistica, anche l'intensità poetica delle traduzioni (laddove quelle di Serpieri, ad esempio, hanno una disposizione più logica). A fronte della rinuncia a riprodurre una regolare misura di lunghezza del verso o dello schema rimatico del sonetto, l'effetto poetico è cercato e raggiunto sia attraverso la modulazione dei fonemi e del lessico, sia attraverso il gioco di inversioni sintattiche di stacco rispetto al linguaggio ordinario a cui si accennava sopra; sia, soprattutto, attraverso la interiorizzata e ricorrente costruzione del verso con quattro accenti principali. È forse questo il metodo più flessibile e adeguato per rendere il pentametro giambico in italiano, e che tanto più risalta se confrontato con le tecnicamente elaborate soluzioni poetiche di Ungaretti o Montale.

In tal modo *Tutti i sonetti*, per intensità, scrupolo filologico e originalità sollecita e nutre l'interesse certo di un largo pubblico e di studenti e studiosi di materie shakespeareiane e traduttive.

MARIO MARTINO, *Sapienza Università di Roma*