

ELENA BONELLI

OMONIMIA FATALE IN GIULIO CESARE: IL CASO DI CINNA

Abstract: In Shakespeare's *Julius Caesar*, Cinna the Poet is killed by an angry mob because he is mistaken for another Cinna, one of the conspirators against Caesar. The aim of this paper is to analyse how Shakespeare insists on the unfortunate destiny of this poet whose proper name is fatally misread. From the references to Plutarch and the legend of Orpheus, to the modern adaptation by the British playwright Tim Crouch, the fate of this poet raises questions on the political, literary and intertextual dimensions of the proper names. The uncanny doubling of identities unveils the ambivalence of language.

Keywords: Julius Caesar, Shakespeare, Cinna, homonymy, Derrida, political body

«Le nom propre est une assurance contre la mort [...] Rien n'y est dès lors mieux écrit, plus lisible, que la mort de l'assuré»
(J. Derrida, *Psyché: Invention de l'autre*)

Quando, nel 1590, Shakespeare iniziò a scrivere drammi ambientati nella Roma antica, era già forte la tradizione di opere teatrali che attingevano alla storia e alle leggende romane. Coppélia Kahn, nel considerare *Roman Plays* quelle opere le cui trame e personaggi sono basati sulla storia e leggende romane e/o con ambientazione romana, afferma che tra il 1564 – data di nascita di Shakespeare e della messa in scena di *Appius and Virginia* – e il 1642 – data di chiusura dei teatri pubblici – furono scritte e/o messe in scena ben trentuno opere che prendono il titolo dal nome dei loro protagonisti romani.¹

¹ COPPELIA KAHN, *Roman Shakespeare: Warriors, Wounds and Women*, London, Routledge 2013, p. 11. Kahn aggiunge che «this invocation of famous, resonant personages reveals, I think, an important continuity between the representation of Rome in humanistic studies and in the public theatre [...] Such exemplars (mostly male) are meant to be imitated in somewhat the same way as the humanist pedagogue was supposed to be a model – of Latinity, civility, virtue – for his students to emulate»: *ibid.* Per un approfondimento sul rapporto tra le opere shakespeariane e le fonti classiche, si veda COLIN BURROW, *Shakespeare and Classical Antiquity*, Oxford, Oxford University Press 2013, p. 281, e il libro sui *Roman Plays* recentemente scritto da PAUL CANTOR, *Shakespeare's Roman Trilogy: The Twilight of the Ancient World*, Chicago, Univ. of Chicago Press 2017, p. 320.

Il Nome Proprio assume dunque un ruolo particolarmente importante per i *Roman Plays*: esso diventa carico di significato e diviene un dispositivo narrativo che contribuisce a produrre il racconto. Le gesta o il destino di un personaggio illustre sono racchiusi nel suo nome, che dimostra così tutto il suo potere di citazione dal momento che, proferendolo, se ne può evocare tutta l'essenza.² Evocare i nomi *Giulio Cesare*, *Pompeo*, significava immaginare immediatamente un conquistatore di fama universale, così come *Lucrezia* portava con sé il dramma dello stupro, della vendetta, e di una rivoluzione che sarebbe culminata con la fondazione della *res publica romana*. Shakespeare, pur attingendo a nomi storici, rimotiva all'interno della tragedia il nome proprio dell'eroe e di altri personaggi, inserendoli in una rete testuale ed in un contesto drammatico che danno particolare importanza alla nominazione.

Quando Shakespeare scrisse *Julius Caesar*, nel 1599, il declino fisico di Elisabetta I, che sarebbe morta senza eredi, presentava drammaticamente il problema della successione e del futuro assetto politico di uno Stato che proprio con la Regina Vergine aveva raggiunto una nuova potenza. Il *Caesar* di Shakespeare è visto anche come figura politica, esaltata dalla fortuna e dalla sua abilità nel sapersi accattivare una moltitudine pronta a celebrare chi fosse riuscito ad impadronirsi del potere, ma umanamente mediocre, opportunisto e demagogico; del resto così lo vede anche Plutarco, che sottolinea come, in lui, i supremi valori romani – nobiltà e onore – fossero sostituiti e motivati dall'avidità di potere.

È stato osservato come *Julius Caesar* di Shakespeare sia una tragedia senza protagonista, in quanto Cesare pronuncia meno del sei per cento dei versi del dramma ed è presente in scena per poco più di un decimo della durata dell'azione. Tuttavia, i titoli alternativi che *l'in-folio* dà al dramma (*La Tragedia di Giulio Cesare* e *Vita e morte di Giulio Cesare*) sono pienamente giustificati, perché la tragedia di Cesare, cioè l'uccisione del tiranno, è il vero tema dell'opera shakespeariana. Spesso i personaggi parlano di lui in terza persona anche quando è in scena, e ancor più interessante è l'uso della terza persona da parte di Cesare stesso nei confronti del proprio nome.³ Il nome

² «The exemplar's name served as a single sign which contains folded within it the entire history of the hero's deeds»: TIMOTHY HAMPTON, *Writing from History: The Rhetoric of Exemplarity in Renaissance Literature*, Ithaca and London, Cornell University Press 1990, p. 25.

³ Nei 150 versi che ospitano i suoi discorsi, Cesare usa il proprio nome ben diciannove volte. Nel *De Bello Gallico*, Giulio Cesare scrive di sé in terza persona (si veda, in proposito, il contributo di Davide De Camilli, *infra*, in questo stesso numero della rivista) e questa forma di cortesia era anche usata presso la corte elisabettiana. Elizabeth I aveva una profonda consapevolezza della propria immagine di monarca, e sia nell'aspetto esteriore che nei discorsi riusciva ad imporre la propria autorevolezza. Per un'analisi approfondita dei suoi discorsi pubblici e dell'influenza sulla corte e

di Cesare è talmente evocativo che la presenza del personaggio sul palcoscenico non è fondamentale per dimostrare l'importanza del Conquistatore per antonomasia; molti critici shakespeariani concordano nel ritenere che la parte di Giulio Cesare fosse affidata non a Richard Burbage, il primo attore, ma ad uno dei caratteristi della compagnia, John Heminges.⁴

Il nome di Cesare viene ripetuto non solo in sua assenza, ma è addirittura oggetto di riflessione metalinguistica tra i personaggi, come accade in uno dei dialoghi più famosi della tragedia, durante il quale Cassio e Bruto si chiedono il motivo della sua fama:

Cassio: Ma amico, lui sta a cavalcioni dello stretto mondo
 Come un Colosso; e noi, piccoli uomini,
 passiamo sotto le sue gambe, sbirciando attorno
 per trovarci tombe senza onore. C'è un momento
 in cui l'uomo è padrone del suo destino:
 la colpa, caro Bruto, non è nella nostra stella,
 ma in noi stessi, che ci lasciamo sottomettere.
 Bruto e Cesare: cosa dev'esserci in quel «Cesare»?
 Perché il suo nome dovrebbe risuonare più del tuo?
 Scrivili vicino, il tuo è altrettanto bello;
 pronunziali, si confà altrettanto alla voce;
 pesali, nessuna differenza di peso; usali
 per evocare gli spiriti, e «Bruto» ci riuscirà
 tanto quanto «Cesare». Ora in nome di tutti gli dei,
 di che cibo si nutre questo Cesare,
 per esser tanto cresciuto? Che tempi vergognosi!
 Roma, hai perduto la razza dei valorosi!
 Quando mai ci fu un'epoca, dopo il diluvio,
 che non fosse rinomata per più di un uomo?
 Quando prima d'ora potevan dire, parlando di Roma,
 che le sue ampie mura albergavano un solo uomo?⁵

sulle opere shakespeariane, si veda ILONA BELL, *Elizabeth I: The Voice of a Monarch*, New York, Macmillan 2010.

⁴ ERNST ANSELM JOACHIM HONIGMANN, *The date of Hamlet*, «Shakespeare Survey» 9 (1956), pp. 24-34.

⁵ «*Cassius*: Why, man, he doth bestride the narrow world/
 Like a Colossus, and we petty men/
 Walk under his huge legs and peep about/
 To find ourselves dishonorable graves./ Men at some
 time are masters of their fates:/ The fault, dear Brutus,
 is not in our stars,/ But in ourselves, that
 we are underlings./ Brutus and Caesar: what should
 be in that 'Caesar'?/ Why should that name
 be sounded more than yours?/ Write them together,
 yours is as fair a name;/ Sound them, it doth
 become the mouth as well;/ Weigh them, it is as
 heavy; conjure with 'em,/ Brutus will start a
 spirit as soon as Caesar./ Now, in the names of all
 the gods at once,/ Upon what meat doth this
 our Caesar feed,/ That he is grown so great? Age,
 thou art shamed!» (I. ii. vv. 133-151): WILLIAM SHAKESPEARE,
Julius Caesar, ed. by D. Daniell, Bloomsbury Academic, «Arden Edition», 1998.

I personaggi shakespeariani conoscono bene l'importanza della nomina-
zione. Per i soldati volschi, ad esempio, il nome di Coriolano diviene una
sorta di parola magica, da usare come preghiera prima del pasto, come ar-
gomento di conversazione a tavola e come ringraziamento alla fine,⁶ e Cassio
non riesce a spiegarsi per quale motivo il nome di Cesare dovrebbe risuona-
re meglio del suo o di quello di Bruto.

Due *Cesare* diversi animano questo dramma shakespeariano: da un lato
l'imperatore invincibile, che rappresenta il corpo politico perpetuo e im-
mortale, dotato di un nome che tutti temono, dall'altro il corpo fisico di
Cesare che Shakespeare più volte fa descrivere come debole, un po' sordo
(«Come on my right hand, for this ear is deaf...»)⁷ e affetto da epilessia
(«Casca: He fell down in the market-place, and foamed at mouth, and was
speechless»)⁸ Bruto stesso evoca questo concetto dei due corpi, quando
vorrebbe ghermire lo spirito di Cesare senza smembrarne il fisico, un'idea
che sembra riprendere il concetto giuridico dei «Due Corpi del Re», come
descritto da Ernst Kantorowicz:⁹

Bruto: Facciamo un sacrificio, Cassio, ma non siamo macellai.
Tutti contrastiamo lo spirito di Cesare,
e non c'è sangue nello spirito umano.
Oh, se potessimo ghermire lo spirito
senza smembrare Cesare! Ma, ahimè,
dovrà sanguinare.¹⁰

⁶ SHAKESPEARE, *Coriolanus*, ed. by Ph. Brockbank, London, Routledge, «Arden Edition», 1990.
«Aufidio: Corrono sempre tutti appresso al romano?/ Luogotenente: Non so quale potere magico
possieda, ma certo/ i tuoi soldati lo usano come preghiera prima del pasto,/ come argomento di
conversazione a tavola e come/ ringraziamento alla fine» «Auf: Do they still fly to th'Roman?/ Lieu.:
I do not know what witchcraft's in him, but/ Your soldiers use him as the grace 'fore meat,/ Their
talk at table and their thanks at end» (IV. vii. vv. 3-5).

⁷ *Julius Caesar*, I. ii. v. 211.

⁸ Ivi, I. ii. vv. 250-251.

⁹ Nella seconda metà del Cinquecento, infatti, sotto il regno di Elisabetta I, i giuristi della Corona
attribuiscono l'intero corpo politico alla persona del re, che così possiede un corpo *naturale*, di
carne ed ossa, soggetto a malattie, vecchiaia e morte, e allo stesso tempo un corpo *politico*, perfetto
e immortale, collettivo, poiché le sue membra sono i suoi sudditi. Concetto, quello dei Due Corpi
del Re, difficile da gestire, come scrive Kantorowicz, tanto che i giuristi elisabettiani dovettero
procedere con la cautela che usano i teologi nell'atto di definire un dogma. Dopotutto il Re o
la Regina sono esseri umani, che mostrano ai loro sudditi imperfezioni (basti pensare alla gobba
di Riccardo III, o, difetto invisibile ma molto più grave, alla sterilità di Elisabetta I). Cfr. ERNST
KANTOROWICZ, *The King's Two Bodies. A Study in Mediaeval Political Theology*, Princeton, 1957 (*I
due corpi del Re. L'idea di regalità nella teologia politica medievale*, Torino, Einaudi 1989).

¹⁰ «Let us be sacrificers, but not butchers, Caius./ We all stand up against the spirit of Caesar./
And in the spirit of men there is no blood./ O, that we then could come by Caesar's spirit,/ and not
dismember Caesar! But, alas,/ Caesar must bleed for it. *Julius Caesar*» (II. i. vv. 166-171).

La frammentazione del corpo fisico è anche associata, metaforicamente, alla frammentazione del corpo politico:¹¹ l'analogia tra il corpo umano e lo Stato era molto popolare nel Rinascimento inglese, un periodo il cui inizio e la cui fine sono segnati da smembramenti metaforici e reali ovvero, come indica David Hale, «from Henry VIII's break with Rome, the figurative dismembering of the universal *corpus ecclesias*, to the death of Charles I, the literal decapitation of the English *corpus politicum*».¹²

Il termine molto forte di «dismember», che Bruto utilizza in senso metaforico nei confronti di Cesare, troverà triste concretizzazione in un altro personaggio, una di quelle figure secondarie che, come talvolta accade nelle opere shakespeariane, pronunciano poche battute, ma la cui effimera presenza riesce a diventare emblematica. È il caso di Cinna, il poeta che, per un fatale gioco di omonimie, viene scambiato per l'altro Cinna, il cospiratore di Cesare, e brutalmente ucciso da una folla inferocita.

SCENA III

Roma, una via.

Entra CINNA, il poeta

Cinna: stanotte ho fatto un sogno:
mi pareva di stare a banchettare
con cesare, e mi gravano la mente
immagini sinistre. non ho voglia
d'andar girovagando fuor di casa,
ma c'è qualcosa che mi ci trascina.

Entrano dei cittadini

Primo cittadino: qual è il tuo nome?

Secondo cittadino: dove stai andando?

Terzo cittadino: dove abiti?

Quarto cittadino: scapolo? ammogliato?

Secondo cittadino: rispondi a tono alle nostre domande.

Primo cittadino: e breve.

¹¹ Le rappresentazioni teatrali del periodo elisabettiano tendono a leggere le gerarchie, le strutture e anche il malfunzionamento del *commonwealth* con le stesse metafore utilizzate per il corpo umano – come nella celebre disputa tra le membra di Menenio Agrippa in *Coriolano* – e l'opposizione tra i concetti di interezza e di frammentazione è affrontata da Shakespeare nelle sue opere più politiche; in particolare, l'ambientazione romana di opere quali *Coriolano*, *Tito Andronico* e *Giulio Cesare* offre al drammaturgo l'opportunità di rappresentare un sistema politico completamente diverso da quello elisabettiano.

¹² DAVID HALE, *The Body Politic: A Political Metaphor in Renaissance English Literature*, The Hague, Mouton 1971, p. 12.

Quarto cittadino: e con giudizio.
Terzo cittadino: e lealmente.
Cinna: il mio nome? dove abito?...
 dove vado? se ho moglie o sono scapolo?
 ebbene, per rispondere a ciascuno
 direttamente, breve, saggiamente
 e lealmente: dico saggiamente
 che sono scapolo.
Secondo cittadino: che è come dire,
 secondo te, che sono tutti allocchi
 quelli che prendon moglie.
 ma tira avanti, via: direttamente.
Cinna: direttamente andavo, devo dirlo,
 al funerale di Cesare.
Primo cittadino: come?
 da amico o da nemico?
Cinna: come amico.
 Secondo cittadino: ora hai risposto a tono.
Quarto cittadino: e dove abiti? breve.
Cinna: breve: vicino al campidoglio.
Terzo cittadino: come ti chiami, amico, lealmente.
Cinna: lealmente il mio nome è Cinna.
Primo cittadino: a pezzi!
 fatelo a pezzi! è un cospiratore!
Cinna: sono Cinna il poeta, io, il poeta!
Quarto cittadino: fatelo a pezzi pei suoi brutti versi!
 fatelo a pezzi pei suoi brutti versi!
Cinna – non sono il Cinna dei cospiratori!
Quarto cittadino: è lo stesso. si chiama Cinna e basta!
 strappategli dal cuore solo il nome
 e lasciatelo andare.
Terzo cittadino: A pezzi, a pezzi!
 Voialtri là, venite coi tizzoni!
 Tizzoni accesi! Da Bruto e da Cassio,
 bruciate tutto: chi a casa di Decio,
 quali da Casca, quali da Ligario!

(Escono tutti)¹³

¹³ «*A street. Enter Cinna the poet/ Cinna The Poet: I dreamt to-night that I did feast with Caesar,/ And things unlucky charge my fantasy:/ I have no will to wander forth of doors,/ Yet something leads me forth./ Enter Citizens/ First Citizen: What is your name?/ Second Citizen: Whither are you going?/ Third Citizen: Where do you dwell?/ Fourth Citizen: Are you a married man or a bachelor?/ Second Citizen: Answer every man directly./ First Citizen: Ay, and briefly./ Fourth Citizen: Ay, and wisely./ Third Citizen: Ay, and truly, you were best./ Cinna The Poet: What is my name?/ Whither am I going? Where do I dwell? Am I a married man or a bachelor?/ Then, to answer every man directly and briefly, wisely and truly: wisely I say, I am a bachelor./ Second Citizen: That's as much as to say,*

Questa scena sembra tratta da un'opera teatrale di Ionesco, tanto i dialoghi sono serrati e assurdi. La si potrebbe spiegare, simbolicamente, come l'esempio del grande caos che è piombato su Roma dopo la morte di Cesare; certo è che colpisce per la sua rapidità, per l'ingiustizia della morte di un innocente, ma soprattutto perché tutto avviene a causa di un'omonimia fatale.

Freud dedica il primo capitolo della *Psicopatologia della vita quotidiana* alla dimenticanza dei nomi propri, e in uno dei capitoli successivi, intitolato «Lapsus di lettura e di scrittura», lo psicanalista narra un episodio della propria vita in cui confessa di aver storpiato, senza volerlo, il nome di un ostetrico chiamato Burckhardt perché mentre lo scriveva aveva pensato con rancore ad un altro Burckhard, ovvero un pubblicitista che aveva fatto una critica «irragionevole» all'*Interpretazione dei sogni*. Freud giustifica questo lapsus affermando che spesso «la deformazione dei nomi è espressione di disprezzo»¹⁴ e, in nota al suo esempio, cita il passo in cui Cinna tenta invano di dimostrare la propria identità. È significativo che Freud scelga di riprendere un frammento della scena di *Julius Caesar*. Le parole, per Freud, sono magiche, in quanto superano le nostre aspettative e spesso le nostre intenzioni; i nomi propri partecipano a questo gioco della memoria, anzi, spesso ne sono i protagonisti. Tuttavia, la prossimità tra nome e corpo è tale che Freud sceglie di citare esattamente il momento in cui la folla grida «Non importa, il suo nome è Cinna; strappategli il nome dal cuore, e lasciatelo

they are fools that marry: / you'll bear me a bang for that, I fear. Proceed; directly./ *Cinna The Poet*: Directly, I am going to Caesar's funeral./ *First Citizen*: As a friend or an enemy?/ *Cinna The Poet*: As a friend./ *Second Citizen*: That matter is answered directly./ *Fourth Citizen*: For your dwelling, briefly./ *Cinna The Poet*: Briefly, I dwell by the Capitol./ *Third Citizen*: Your name, sir, truly./ *Cinna The Poet*: Truly, my name is Cinna./ *First Citizen*: Tear him to pieces; he's a conspirator./ *Cinna The Poet*: I am Cinna the poet, I am Cinna the poet./ *Fourth Citizen*: Tear him for his bad verses, tear him for his bad verses./ *Cinna The Poet*: I am not Cinna the conspirator./ *Fourth Citizen*: It is no matter, his name's Cinna; pluck but his name out of his heart, and turn him going./ *Third Citizen*: Tear him, tear him! Come, brands ho! / fire-brands: to Brutus', to Cassius'; burn all: some to Decius' house, /and some to Casca's; some to Ligarius': away, go! /*Exeunt.*» *Julius Caesar* (III. iii. vv. 1-42).

¹⁴ «Ricevo le bozze di un articolo destinato allo *Jahresbericht für Neurologie und Psychiatrie*, e naturalmente devo rivedere con la massima cura i nomi degli autori, tra i quali parecchi strani, particolarmente difficili da decifrare e da comporre. Infatti trovo parecchie correzioni da fare, ma, caso strano, uno di questi nomi è stato corretto, e corretto bene, dallo stesso compositore, in contrasto col mio manoscritto. Egli ha composto Burckhardt, anziché Buckrhard, com'era nel manoscritto. Il mio articolo conteneva un elogio di un ostetrico, Burckhard, per un suo lavoro sull'influenza del parto sulla genesi della paralisi infantile; e questo era tutto quanto sapevo su questo autore. Ma Burckhard era anche il nome di uno scrittore viennese la cui sciocca critica alla mia *Interpretazione dei sogni* mi aveva parecchio seccato. Fu come se, scrivendo il nome dell'ostetrico Burckhard, avessi voluto sfogare il mio malumore contro lo scrittore Burckhard, perché molto spesso, come ho fatto osservare anche a proposito dei lapsus, la deformazione dei nomi è espressione di disprezzo»: SIGMUND FREUD, *Psicopatologia della vita quotidiana*, in *Opere 1900-1905*, Torino, Boringhieri 1970, p. 156.

andare»: il cuore è il luogo della memoria di una poesia,¹⁵ il sogno dell'interiorizzazione completa, il modo per godere della poeticità della parola senza intermediazioni. Derrida, nel saggio *Che cos'è la poesia?* ci ricorda l'incorporazione quasi mistica della parola poetica, che attraversa il lettore fisicamente per divenire un «démon du coeur»: «Mange, bois, avale ma lettre, porte-la, transporte-la en toi, comme la loi d'une écriture devenue ton corps: *l'écriture en soi*».¹⁶

La sventura di Cinna è dovuta ad un sogno funesto, sul quale Shakespeare insiste, rifacendosi alla «Vita di Marco Bruto» di Plutarco:

Eravi un certo Cinna, poeta, il quale avuta non avea parte alcuna in quell'uccisione, anzi stato era amico di Cesare, Ora, paruto era in sogno a costui d'essere invitato a cena da Cesare, e di non volervi esso andare, ma d'esserne pur tuttavia pregato e violentato; e preso finalmente per mano dallo stesso Cesare, venir condotto in un luogo vasto e oscuro, tenendogli dietro di malavoglia ed istupidito. Per un tal sogno addivenne che egli febbricitò tutta notte. Pure la mattina, vergognandosi di non intervenire all'esequie di Cesare, mentre se ne portava fuori il corpo, s'inoltrò fra la turba del popolo, che esasperato era e inferocito e come visto fu comparire, creduto essendo non già quel Cinna ch'egli era, ma quell'altro che ultimamente detti aveva in assemblea degli improperi contro di Cesare, sbranato venne dal popolo stesso.¹⁷

Secondo Plutarco Cinna viene «sbranato»; nella traduzione inglese di North a cui Shakespeare attinge, il popolo «falling upon him in their rage slew him outright in the market-place».¹⁸ Il drammaturgo insiste sulla violenza dell'uccisione di Cinna, tanto che l'espressione «tear him» ('fatelo a pezzi') ricorre ben quattro volte, seguita dalla frase «strappategli il nome dal cuore». Il macabro rituale di un poeta fatto a pezzi ricorda il mito di Orfeo, che nei libri degli emblemi, nella letteratura, nei pamphlet e nei dizionari del Rinascimento inglese era considerato simbolo della capacità che la poesia ha di civilizzare il mondo.¹⁹ Ma spesso i poeti devono scontrarsi con

¹⁵ Non a caso il termine «imparare a memoria» per la lingua francese («apprendre par coeur»), per quella araba («hafiza a'n zahri kalb») e per quella inglese («to learn by heart») è collocato nel cuore. A questo proposito, Shakespeare crea un dialogo divertente tra due personaggi di *Love's Labour's Lost*. Armado, parlando della sua amata con il paggio Moth, alla domanda «Have you forgot your love? [...] negligent student!», afferma di averla «by heart and in heart» (II. ii. v. 33).

¹⁶ JACQUES DERRIDA, *Che cos'è la poesia?*, in *Points de suspension*, Paris, Galilée 1992, p. 310.

¹⁷ «La vita di Marco Bruto», in *Le vite degli uomini illustri di Plutarco* versione italiana di Girolamo Pompei, corredata delle migliori note, Volume 5, Milano, M. Guigoni 1875.

¹⁸ PLUTARCH, «*The Life of Marcus Brutus*». Testo tradotto dal greco in francese da Jacques Amyot, e dal francese all'inglese da Thomas North nel 1579, London, Penguin 1968.

¹⁹ A questo proposito, si veda l'interessante saggio di KENNETH R.R. GROS LOUIS, *The Triumph and Death of Orpheus in the English Renaissance*, in «*Studies in English Literature, 1500-1900*», IX, (1969) 1, *The English Renaissance*, pp. 63-80, nel quale vengono analizzati i diversi modi di leggere il mito di Orfeo da parte degli artisti britannici del XVI e XVII secolo.

una realtà avversa. Secondo molti illustri critici shakespeariani, attraverso lo smembramento in scena di Cinna, il poeta, Shakespeare intende denunciare quanto stava accadendo lo stesso anno: sappiamo infatti che proprio nel 1599 l'Arcivescovo di Canterbury e il Vescovo di Londra avevano ordinato il rogo di moltissimi libri e stabilito che «no satires or epigrams be printed hereafter».²⁰ Si noti che nel 1937 Orson Welles, in un adattamento della tragedia shakespeariana con la sua compagnia teatrale Mercury Theatre, ha rappresentato i plebei che uccidono Cinna con camicie nere fasciste. L'obiettivo della violenza sono i libri, e in particolar modo gli scrittori, i poeti. Gary Taylor, in un articolo molto dibattuto tra la critica shakespeariana, afferma che la scena di Cinna non è un episodio casuale, ma un evento ricorrente nella storia della cultura, e che «the poet Shakespeare constructs a scenario in which the poet is unmistakably innocent; the poet's work, unmistakably apolitical; the poet's intentions, unmistakably clear; the popular reading of the poet, unmistakably mistaken».²¹ Shakespeare sembra insistere sul rifiuto dei poeti da parte del popolo romano: nel IV atto, un altro poeta, stavolta senza nome, entra brevemente in scena per cercare di pacificare gli animi tra Bruto e Cassio, ma viene immediatamente messo a tacere con frasi che ne mortificano la sensibilità artistica:

Cassius: Ah, ah! Che rime ci propina questo zotico!
Bruto: Via di qui gaglioffo! Vattene, insolente!
Cassio: Sopportalo Bruto: fa sempre così.
Bruto: Sopporterò il suo umore, ma al momento giusto.
 Che c'entrano questi poetastri con la guerra?
 Vattene, cialtrone!²²

La morte del poeta, dunque, è dovuta ad un errore di identità, per una presenza che si trova nel luogo sbagliato al momento sbagliato, a causa di ciò che Derrida definirebbe un *contretemps*.²³ Il filosofo francese gioca, infatti, tra i vari significati del termine: il concetto di «evento inopportuno», il significato musicale di contrasto ritmico, e infine il verificarsi di qualcosa

²⁰ Cit. in *A New Companion to English Renaissance Literature and Culture*, ed. by M. Hattaway, Blackwell 2010, p. 266.

²¹ GARY TAYLOR, *Bardicide*, «London Review of Books», vol. 14, n. 1, 1992, p. 7.

²² *Julius Caesar*, (IV, iii, vv 131-136) «Cassius: Ha, ha! How vilely doth this cynic rhyme!/ Brutus: Get you hence, sirrah! Saucy fellow, hence!/ Cassius: Bear with him, Brutus; 'tis his fashion/ Brutus: I'll know his humour, when he knows his time./ What should the wars do whit these jiggling fools?/ Companion, hence!».

²³ Nel saggio *L'apborisme à contretemps*, Derrida elabora la sua teoria sull'aforisma e sul contrattempo in *Romeo and Juliet* partendo proprio da una riflessione sul nome proprio. Cfr. DERRIDA, *L'apborisme à contretemps*, in ID., *Psyché. L'invention de l'autre*, Paris, Galilée 1987.

che va contro lo sviluppo normale del tempo e quindi diventa un «tempo sbagliato».²⁴ Per Derrida, il nome proprio altro non è che il simulacro di una presenza. Nel suo libro *Chaque fois unique, la fin du monde*, il filosofo affronta la morte di tanti suoi amici, tra cui Althusser, Deleuze, Foucault, Lyotard, Blanchot e, nel farlo, riflette sull'importanza del nome e del rapporto con la memoria e la traccia, tanto che per Derrida il nome proprio è un'assicurazione contro la morte, ma dove nulla è così ben scritto, così leggibile, quanto la morte dell'assicurato, e prosegue:

Le nom court à la mort plus vite que nous qui croyons naïvement le porter. Il nous porte à une vitesse infinie vers la fin. Il est d'avance le nom d'un mort. Et d'une mort précipitée qui nous arrive en lui, par lui, sans être jamais proprement la nôtre.²⁵

In altre parole, il lutto inizia con il nome proprio, che ci sopravvive perché è separabile dal corpo della persona, così come il *corpus* del testo lo è dall'autore. Esiste sempre un'assenza, uno scarto, come il *contretemps* che impedisce a Cinna di evitare l'omonimia fatale.

I personaggi di Shakespeare sono ossessionati dai nomi e dalla loro prossimità con il corpo e il corpo della scrittura. Nella commedia *The two Gentlemen of Verona*, Julia strappa la lettera con il nome del suo amato, Proteus, e poi, pentita, tenta di ricomporre il nome rivolgendosi ai brandelli di lettera e gridando «Povero nome ferito!»²⁶ Romeo, nella scena del balcone, esclama a Giulietta: «Non so con quale nome dirti chi sono./ Il mio nome, cara santa, è odioso a me stesso,/ perché' è nemico a te:/ se io lo avessi qui scritto, lo strapperei».²⁷ Romeo può negare, rinnegare il proprio nome, ma non può cancellarlo, né strapparli, così come invece vorrebbe fare la folla quando urla di strappare il nome dal cuore di Cinna.

Cinna, indifeso davanti all'accanimento contro la sua persona, vorrebbe poter dire: «Io non sono il mio nome»; solo questo lo salverebbe, ma non può. Nel saggio *Aphorisme à contretemps*, Derrida sembra dare voce a Cinna, il poeta, quando scrive che il nome annuncia sempre la morte:

²⁴ Non a caso Derrida cita spessissimo la famosa frase di Amleto «The time is out of joint», ovvero un tempo fuori dai cardini, sottosopra, un tempo drammatico che coglie in contropiede i personaggi stessi, come accade nella scena di Cinna. Cfr. DERRIDA, *The Time is Out of Joint*, in *Deconstruction is/in America*, ed. by A. Haverkamp, New York, New York University Press 1994.

²⁵ ID., *Chaque fois unique, la fin du monde*, Paris, Galilée 2003, p. 172.

²⁶ «Poor wounded name!»: SHAKESPEARE, *The two Gentlemen of Verona*, I. ii. 114, ed. by Roger Warren, Oxford, Oxford Univ. Press 2008.

²⁷ «By a name I know not how to tell thee who I am./ My name, dear saint, is hateful to myself/ Because it is an enemy to thee./ Had I it written, I would tear the words»: ID., *Romeo and Juliet*, II. ii. vv. 56-59.

Je ne suis pas mon nom. Autant dire que je pourrais lui survivre. Mais d'abord il est destiné à me survivre. Il m'annonce ainsi la mort. Non-coïncidence et contre-temps entre mon nom et moi, entre l'expérience selon laquelle je m'appelle ou m'entends appeler et mon présent vivant. Rendez-vous avec mon nom. *Untimely*, intempestif, au mauvais moment.²⁸

Cinna ha un appuntamento con il proprio nome, ma al momento sbagliato. La scena della morte di Cinna è un contrattempo anche nel senso musicale: interviene come contrasto ritmico nell'andamento del dramma stesso, e si inserisce tra una scena e l'altra come un incubo, o come un lapsus. Momento dissonante che attorno al nome proprio crea un fantasma, e rivendica il nome dell'autore.

Lo sfortunato personaggio shakespeariano ha di recente ispirato il regista e scrittore britannico Tim Crouch, che nel 2012 ha scritto per la Royal Shakespeare Company l'opera teatrale *I, Cinna (the Poet)* della quale il poeta è l'unico protagonista. Si tratta del lungo monologo di un uomo qualunque, nostro contemporaneo, in accappatoio, che all'inizio della *pièce* afferma fieramente che le parole possono cambiare il mondo, per poi accorgersi che, fuori dalla porta, nelle strade, ci sono black block in protesta e la guerra civile. Con questo monologo Tim Crouch non fa un semplice adattamento di un dramma shakespeariano: insistendo sul ruolo del linguaggio e sul significato della poesia, riesce a mostrare al pubblico il mondo con gli occhi di un poeta. Cinna, che si definisce un poeta vigliacco – perché un buon poeta, egli dice, dovrebbe essere in grado di prevedere il futuro, mentre lui non riesce neanche a ricordare un sogno – in realtà vuole solo scrivere poesie d'amore e, al termine dell'opera, prima di uscire di casa e morire, si chiede: «A cosa servono le parole se ci sono i carri armati nelle strade?».²⁹

Per Shakespeare come per Crouch, la presenza di Cinna è il modo per continuare a interrogare, a cinque secoli di distanza, temi quali il rapporto tra letteratura e politica, la morte dell'autore, il ruolo delle parole e della poesia nel mondo contemporaneo. Il nome proprio, con le sue infinite sfaccettature, è protagonista del destino beffardo di Cinna; quando urla al popolo la propria identità «sono Cinna il poeta! Cinna il poeta» il suo messaggio rimane inudito e inaudito: Cinna si chiama, nel senso che chiama se stesso, ma l'eco del proprio nome altro non è che una sentenza di morte.

²⁸ DERRIDA, *L'aphorisme à contre-temps*, cit., p. 532.

²⁹ *I, Cinna (The Poet)* full-length film | 2012 | Royal Shakespeare Company <https://www.youtube.com/watch?v=6xQAr5le0UU>.

Biodata: Dopo aver conseguito un M.A. e un Ph.D in *Critical and Cultural Theory* alla University of Wales, College of Cardiff, (UK), Elena Bonelli ha insegnato Lingua inglese e Letteratura inglese dal 2001 al 2008 come Professore a contratto (Univ. di Siena, Perugia e Urbino). Ha curato il libro *Segni particolari. L'immagine del viso, l'immaginario del nome proprio*, QuattroVenti, Urbino 2005. Per «il Nome nel testo» ha scritto 'Only that name remains': *i nomi propri come resti testuali in Coriolano* (2003), 'Must a name mean something?': *traduzioni italiane dei nomi propri in Lewis Carroll* (2007), 'Dame Eleanor Davies: never so mad a ladie'. *Anagrammi profetici nell'Inghilterra del XVII secolo* (2008) e *L'Inconnue de la Seine: il nome proprio tra veli e simulacri* (2016).

elliebonelli@gmail.com