

IL MOSTRO DAGLI OCCHI VERDI

di Elio De Capitani (*)

Il doppio suono di Shakespeare

Un amico che si occupa di finanza etica (quasi un ossimoro di questi tempi) mi ha chiesto, in un'intervista su una rivista del settore, se l'arte, il teatro, dovesse esprimere anche dei valori.

Come tutte le domande che sembrano avere risposte scontate, ma nascondono problemi di non poco conto, anche quella domanda nascondeva una trappola ma offriva una occasione di chiarezza. Gli ho risposto quindi citando Shakespeare, che fa dire a Bassanio, nel *Mercante di Venezia*: "l'aspetto delle cose spesso inganna e sempre l'ornamento inganna il mondo" e che uno degli ornamenti più ingannevoli è spesso la parola "valori", con cui ci si riempie la bocca, senza pensare che i valori non sono feticci eterni, ma nascono - sempre - dall'esperienza di un male concreto e dalla volontà di evitarlo nel futuro. Isolare un valore dal processo che lo ha generato può significare renderlo ornamentale, vacuo, se non controproducente. Il grande teatro non mostra subito un valore: Shakespeare non lo fa.

Da come Shakespeare costruisce le sue opere, si capisce che sapeva di agire davanti a un pubblico che considerava valori i suoi gravi pregiudizi. Ne cito qui per chiarezza due per tutti: xenofobia e misoginia, l'avversione paranoica per le altre razze e quella altrettanto radicata per le donne (questo secondo argomento riguarda da vicino *Il racconto d'inverno*). Se avesse proclamato direttamente valori, opposti a quei pregiudizi, forse non avrebbe ottenuto l'attenzione della platea, ma dei fischi. Allora la sua è una strategia diversa: lascia che il pregiudizio trovi spazio e forma, che i suoi personaggi dicano frasi che agli spettatori potevano - e possono, ahimè - piacere assai, perché coccolano in loro il pregiudizio. Poi William costruisce abilmente lo sviluppo della vicenda, che mette in discussione il fondamento stesso di quei pregiudizi - visibilmente contraddetti dal comportamento o dagli atti stessi dei personaggi. Una confutazione indiretta, ma molto più sottile e forte al tempo stesso: è lo spettatore che deve scegliere, alla fine del percorso. Lui deve stabilire il "valore", dopo che tutto si è compiuto. Shakespeare lascia sempre, nei suoi finali, un doppio suono sul palco. Misurando e colmando la distanza tra i due suoni con il proprio pensiero, figlio della propria esperienza di vita e della propria cultura (ovvero della propria capacità di coltivare se stesso nella vita) lo spettatore ripeterà dentro di sé tutto il percorso fondativo dei valori.

Uomini che odiano le donne

Abbiamo letto *Il racconto d'inverno* alla luce dello scontro principale che ne muove la trama, quello tra maschile e femminile, connettendolo a quello subordinato, ma altrettanto presente, dello scontro tra generazioni. Nel tradurre il testo - che solitamente viene trattato come una favola un poco elegiaca e in fondo innocua - e nel lavoro drammaturgico di preparazione alla regia, ci siamo sempre più trovati di fronte alla sensazione di una grande consapevolezza dell'autore di star trattando una materia attraente per il suo pubblico, ma assai pericolosa. Il tema della follia gelosa di Leonte - per fare da contrappunto alla follia amorosa di Florizel - serve qui a rivelare il grande turbamento in atto nella società inglese nel rapporto con il corpo della donna. Nel *Racconto* la gelosia spezza un'armonia - almeno apparente - tra tre persone che formano due coppie: la coppia coniugale di Leonte e Ermione e la coppia di fratellanza amicale di Leonte e Polissene. Leonte è l'anello di congiunzione di queste due coppie ed è l'ipotizzarne per gelosia una terza - Ermione e Polissene - che lo scaccia dal suo paradiso terrestre e lo bandisce dalla felicità. Il corpo della donna amata - incinta - diventa un mostro con dentro un mostro. Sconvolgente questa visione doppia del suo corpo: che tuttavia rimane anzi, si amplifica, nella realtà come nell'immaginazione, come oggetto

d'amore e di desiderio. La gelosia genera una schizofrenia peggiore dell'abbandono amoroso quando chi ne è affetto immagina meticolosamente come la propria felicità, ora perduta, venga goduta da un altro.

LEONTE

E c'è più di un marito proprio adesso
 Nell'esatto momento in cui vi parlo
 Che tiene sottobraccio la sua donna
 E non sa che in sua assenza sono state
 Spalancate le chiuse e nel suo stagno
 Ha pescato il vicino. Mister Smile
 Il vicino di casa. È un bel sollievo
 Sapere che anche altri hanno le chiuse
 Che queste chiuse sono state aperte
 Senza il loro permesso, come a me.

Qui Leonte descrive con assoluta precisione l'ossessione ripetuta *della violazione del grembo*, luogo di gioia intima dei coniugi, da cui ancora si sente attratto, ma anche respinto per lo schifo della presenza di un altro violatore. E con l'urlo "There is no barricado for a woman's belly" non parla più neppure del ventre di Ermione violato da Polissene, ma parla di tutte le donne. Shakespeare, che ha mostrato di conoscere in molti suoi capolavori precedenti, le malattie sociali della sua epoca, ne evidenzia qui una essenziale, la paranoia misogina: e la combatte con le sue armi taglienti.

Il lato oscuro

Ma prima di parlare della stategia di Shakespeare nel disinnescare e confutare nei fatti il "valore" per l'epoca (inteso come lo ho inteso sopra) della misoginia, parliamo di questa benedetta sua epoca che, grazie anche a lui, è diventata una tra le più studiate a questo mondo. E vediamo se qualche somiglianza può turbarci.

"L'età di Elisabetta e Giacomiana si caratterizza sicuramente come uno di quei periodi della storia dell'età moderna in cui l'ansia per la rottura dell'ordine sociale e una *crisis of order* sono al massimo grado. Si è perfino parlato di quest'epoca in generale in tutta l'Europa - fino al 1650 - come di una delle *most physically disturbed eras*. (...) tensioni e crescente instabilità per via di enormi problemi economici e sociali, come l'eccessiva crescita della popolazione e gli spostamenti delle masse verso la città - per lo più Londra - l'inflazione del 75% dei prezzi sul cibo, la mancanza di terre da coltivare in seguito alla politica delle *enclosures* (recinzioni), insieme a pestilenze, carestie, disoccupazione. (...) Come mai il crimine della stregoneria, conosciuto da secoli, diventa minaccioso e predominante in uno stretto giro di decenni e, in Inghilterra, raggiunge in meno di un secolo il suo climax, per poi nettamente declinare (...) il periodo "caldo" delle esecuzioni viene circoscritto solitamente al 1559-1675, con picchi negli anni ottanta e novanta del Cinquecento; in Inghilterra il 93% degli accusati è costituito da donne. Il teatro che porta in scena processi di stregoneria o che rappresenta personaggi femminili come bisbetiche, puttane e streghe, trionfa (...) nei testi teatrali come in sermoni, omelie, discorsi di autorità pubbliche (...) la donna (è vista) come legata al demoniaco e il "femminile" come eccesso pericoloso e contaminante per l'identità maschile nazionale in formazione. (...) è il re stesso (o il futuro re) a scrivere di demonologia, a partecipare a processi contro presunte streghe (...) così i vorticosi cambiamenti della città e del periodo fanno sì che Londra si caratterizzi nella mentalità del tempo e dei cittadini indelebilmente con una personificazione femminile e quindi, per quanto attraente e potente, fundamentalmente caotica, pericolosa, diabolica, da controllare e reprimere.

Descritto il contesto sommariamente, con questo patchwork rubato alla introduzione del bellissimo *Il teatro delle streghe* di Clara Mucci, immaginate l'effetto delle frasi di Leonte su una parte consistente della platea.

LEONTE

Le donne dicono qualunque cosa.
Sono bugiarde come vesti nere
Ritinte dopo il lutto, come il vento
Come l'acqua, son false come i dadi
Falsificati per il truffatore
Che non distingue più fra il suo e il mio

E siamo solo all'inizio, dirà ben di peggio. È chiaro che Shakespeare usa una tecnica che conosce bene: prima lancia il tema, costruendo abilmente tutto il primo tempo, con un crescendo appassionante, il viaggio di Leonte nella sua follia gelosa, che nulla può fermare. Poi, nella seconda parte, inizia il processo opposto: e a muovere le carte della rinnovata consapevolezza saranno tre donne eccezionali, che Shakespeare crea quasi come confutazione di ognuno di quei pregiudizi che nella prima parte ha così ben descritto. Il lato oscuro allora non si rivela essere quello femminile, ma il maschile in subbuglio: è lui a essere liquido, bugiardo come l'acqua, irrazionale. Le donne sono un'altra cosa: solide, lucide, coraggiose, capaci, sempre un dito sopra agli uomini.

Tre donne

Ermione, Paulina, Perdita. Due donne e una ragazza cui Shakespeare dona tratti di straordinaria modernità. Se Leonte impazzisce per una gelosia priva di ogni legame con la realtà, sua moglie Ermione non perde mai questo legame. La sua autodifesa al processo è un magnifico pezzo di teatro in assoluto, ma è anche una lezione di resistenza civile: se ad accusarci è un tiranno, se ad ascoltarci sono solo orecchie compiacenti, possiamo mantenere la nostra dignità respingendo non solo l'accusa, ma il linguaggio stesso con cui viene formulata.

Ermione non abbassa la testa, non cerca di compiacere o di ottenere benevolenza mostrandosi umile, non vuole commuovere con le lacrime, ma vuole suscitare un sentimento importante, un sentimento *politico*: se l'accusa si basa sulla follia e l'unica testimone a mio favore sono io stessa, dire "sono innocente" è accettare la logica stessa dell'accusa, quindi bisogna solo mostrare l'evidenza della follia del ragionamento, non accettando nemmeno per un istante di venirme contaminati.

ERMIONE

Il linguaggio che usate, mio signore,
non lo capisco. La mia vita ormai
dipende solo da quel che sognate
e io la lascio a voi.

E accanto a lei Paulina, capace più degli uomini di dire sempre la verità ad un amico divenuto tiranno, per difendere la verità stessa e l'ordine delle cose, stravolto dalla visione paranoica di Leonte.

LEONTE – Ti brucerò sul rogo.

PAULINA – Fate pure.

Eretico è colui che innalza il rogo
non chi viene bruciato. Non vi chiamo
despota, anche se quest'inumana

maniera di trattare la regina
senza accuse che non siano le follie
della vostra sgangherata fantasia
puzza di tirannia lontano un miglio.

Con che coraggio Paulina affronta il re e con che parole lui la contrasta! E pensiamo alla forza lucida di Shakespeare che, nel mettere in bocca a una donna una battuta che per l'epoca è come una bestemmia, dà inizio alla sua progressiva strategia di confutazione del pregiudizio antifemminile. È abile Shakespeare: Paulina è un'aristocratica, ma ha quella forza ironica, se non comica, che appartiene di solito a personaggi più popolari, e pratica quella sana spregiudicatezza popolare del motto di spirito che la rende molto vicina proprio alla zona di turbolenza sociale – lo scambio simbolico nelle forme rozze ma pertinaci degli strati bassi della popolazione, fonte di sapienzialità popolare da un lato ma anche, simmetricamente, dei luoghi comuni più nefasti, spesso veicolati all'interno dell'innocente bonomia di proverbi e frasi fatte. Trascendendo al livello del linguaggio di quel mondo, che con sua moglie aveva appena sfiorato (“salta di letto in letto come quelle a cui il popolo affibbia nomi turpi”), Leonte aggredisce Paulina con l'insulto più feroce – che peraltro le scivola addosso.

LEONTE – Una puttana
dotata di una lingua smisurata
che prima alza le mani sul marito
e adesso mi importuna.
(...)
Strega schifosa, e tu deficiente
meriteresti che ti si impiccasse,
non sai tenere a freno la sua lingua?

ANTIGONO – Impiccate chi è reo di questa colpa
e non vi resterà nemmeno un suddito.

Niente da fare per il re, nemmeno con l'insulto scalfisce chi sa opporsi a lui con fierezza e sa distinguere tra la persona e la malattia che lo avviluppa. Ma contrastando il re, si sta contrastando anche la malattia sociale del pregiudizio in platea, creando un disagio col linguaggio ironico popolare, usato sapientemente, creando un cortocircuito disturbante alle certezze misogine, senza confutarle apertamente o ideologicamente. Shakespeare ci insegna a non combattere mai il pregiudizio ideologico con un suo simmetrico opposto, pena l'insignificanza sociale della nostra azione. E questa non è forse una lezione anche per la politica, oggi?

Veniamo alla giovane Perdita, la terza donna. Persino Polissene, dandole della strega e minacciando di sfregiarle il viso con i rovi, confessa questa superiorità femminile, che confuta il pregiudizio. Riferendosi al figlio, cui ha appena impedito il matrimonio clandestino, schiacciandolo con la sua forza e i suoi insulti, Polissene dice a Perdita:

POLISSENE
Ancora due parole a te, stregghetta:
lui neppure ti merita, purtroppo,
così mi disonora per due volte,
ma guai a te se proverai ad aprire
soltanto uno dei tuoi chiavistelli
per poterti avvinghiare al suo bel corpo:
la morte che per te saprò inventare
sarà crudele quanto tu sei dolce.

(esce)

PERDITA – Ecco, finito, sono rovinata.
 Ma non ho avuto poi così paura.
 In due momenti stavo per rispondergli
 per informarlo che lo stesso sole
 che splende alla sua corte, ogni mattina
 è così buono da splendere anche qui.
 Adesso andate via, fate il favore
 Vi avevo detto che finiva male.
 Su, andate a fare il principe, vi dico.

Ecco alcuni tra i tanti segni della confutazione Shakespeariana, della sua solita abile strategia di disseminazione dei significati lungo tutto il testo. Non sono solo i personaggi femminili a veicolare questi significati – Camillo, Antigono, Polissene stesso ne veicolano di simili - ma il ruolo più significativo in questo campo lo svolgono le donne: non mi pare poco e mostra una consapevolezza davvero moderna in Shakespeare. Ma torniamo indietro, di nuovo al tema principale, allo scoppio del bubbone della gelosia, da cui fuoriesce il veleno dell'odio e del desiderio di vendetta che segnano tutta la prima parte.

La gialla gelosia

La gelosia è materia di tanta arte e se si pensa a Shakespeare, la si associa subito ad Otello. Ma solo qualche anno dopo Otello – siamo attorno al 1611, cinque anni prima della morte dell'autore - in una delle sue ultime opere, ecco il non meno risplendente *Racconto d'inverno* di cui qui parliamo. Se lo paragoniamo ad *Otello*, notiamo che il secondo esperimento è decisamente più radicale: è come se l'autore volesse indagare la natura della gelosia in se stessa, eliminando l'agente esterno e trasferendo cioè Jago nell'animo di Leonte, come schizofrenico doppio di se stesso. L'esplosione brutale e immotivata della gelosia di Leonte è un *colpo di fulmine*, molto simile a quello che colpisce l'innamorato, che scatena rapidamente i suoi effetti e si autoalimenta in un delirio dell'*odio amoroso*, che è pur sempre quintessenza negativa del delirio amoroso puro e semplice.

Questa immotivata gelosia di Leonte è stata spesso vista da alcuni come un'incongruenza del testo, ma ci appare come un'accusa risibile: il tema viene messo in gioco subito, con soliloquio del protagonista che è un crescendo di delirio ma descrive con assoluta precisione introspettiva i percorsi di una mente ammalata dalla gelosia. Shakespeare tratta la gelosia come una patologia ben conscio del suo legame con la patologia dell'innamoramento, da lui trattata in tanti testi.

L'innamorato che perde contatto con la realtà e vive in un universo dove ogni relazione è sottoposta alla nuova legge gravitazionale che irradia dal centro assoluto, la persona amata e così il geloso Leonte, re di Sicilia, soffre del doppio effetto centrifugo e centripeto della gelosia: il centro dell'universo è lo stesso, la sua regina Ermione, ma questo universo esplode come una nova col solo innesco di un istante, *immaginato come reale*, in cui Leonte *crede di vedere* Ermione attratta nell'orbita del suo amico di sempre, che lui chiama fratello, quell'altra sua anima gemella che è il re di Boemia Polissene. Un'amicizia nata prima che nella loro vita apparissero le donne e il peso della corona.

Quanto di conturbante ci sia nell'intrusione delle due sfere – quella dell'amicizia virile e quella del legame matrimoniale – è qui mostrato in maniera tale che abbiamo un'impressione vivissima di verità toccante e di somiglianza con la vita reale, anche se non abbiamo mai vissuto direttamente vicende analoghe.

La dimensione pubblica

Il potere di un re esalta la proiezione malata della gelosia a dimensione di catastrofe pubblica. Nessuno può contraddirlo per un così palese abbaglio, perché la gelosia vede inganno in chi vuole placarla e si placa solo con la vendetta e la distruzione. Leonte vuole che i suoi fidi consiglieri si trasformino in assassini: vuole che Camillo avveleni Polissene e che Antigono bruci sul rogo la bambina appena partorita da Ermione, dichiarandola figlia bastarda di Polissene e dopo aver fatto imprigionare e processare la regina, vuole la sua condanna a morte, dichiarandola colpevole contro ogni ragione, persino dopo la lettura dell'oracolo di Apollo che ripristinava la verità. È la catastrofe: questa commedia tragica in veste di favola vede la morte del primo figlio di Ermione e Leonte, Mamillio, l'erede al trono ancora ragazzo, nello stesso istante in cui Leonte bestemmia Apollo. E vede immediatamente dopo la morte di Ermione stessa. Leonte torna di colpo alla realtà, come se fosse finito l'effetto di una droga, e vede di nuovo il mondo con i suoi occhi e non con quelli stregati della gelosia: scoprendo la devastazione generata dalla sua follia, che in fin dei conti è stata follia amorosa.

La stretta porta dove si infila il destino, nella forma di favola

Spesso, chi arriva a questo punto della vita, trova via di fuga dal peso di quel che ha fatto nel suicidio. Ma una coppia di personaggi stanno a vegliare sullo stretto cunicolo attraverso cui riesce a infilarsi un futuro diverso in questa storia: Paulina e lo stesso Antigono, suo marito. Lui convincerà il re a rinunciare al rogo e lasciargli almeno abbandonare viva la bambina in una landa desolata, cibo per predatori, con la sola debole speranza di essere raccolta da una mano pietosa. Tutti dicono che il *Racconto d'inverno* è una favola: lo è, ma come le favole vere, la cui leggerezza è affiancata da una crudeltà da lasciare senza fiato, il lieto fine non cancella del tutto le impressionanti ferite di un viaggio, che poteva finire nella pancia dell'orco o nel calderone della strega. E nel *Racconto d'inverno* qualcuno in una pancia ci finisce: Antigono, sbranato da un'orso, mentre ha deposto la bambina in piena tempesta in un landa desolata di Boemia.

La tenacissima e sapida Paulina - vedova bianca del disperso Antigono di cui non sa il destino - che ha sempre difeso Ermione scontrandosi col Leonte, veglierà su di lui e sarà la chiave dell'universale riconciliazione finale. Intanto la macchina del tempo in sedici anni prepara la sua sorpresa mischiando il caso, la coincidenza fortuita, alla tenacia di un progetto: e facciamo i misteriosi per non rovinare il finale raccontando la spiazzante seconda parte di questo bellissimo e appassionante apologo, che si tinge di sapori comici e buffoneschi attraverso i personaggi popolari del *fool* Autolico e di una coppia madre-figlio di esilaranti *clown* (nel senso che aveva allora di campagnoli sprovveduti, ingenui ma non stupidi, e molto divertenti).

Ma un tema ancora dobbiamo affrontare, per collocare il lieto fine, apparentemente conciliatorio, in una prospettiva critica meno ingenua e superficiale.

Il dilemma del perdono.

Quando la regina Ermione viene accusata da suo marito, il re Leonte, di essere un'adultera e che è stato Polissene "a gonfiarla", la risposta di Ermione vola lontano: al futuro, al momento in cui, di certo, Leonte si renderà conto, tornando in sé, dell'enorme bestialità dell'ingiustizia che sta compiendo.

ERMIONE – Giuro sulla mia vita: non è vero.
 Come vi pentirete, mio signore
 quando sarete ritornato in voi
 di avermi svergognata in questo modo.
 Non basterà per rendermi giustizia

dire: ho sbagliato, non è vero niente.

(...)

Addio, signore:

non ve l'ho mai augurato, ma stavolta
credo davvero che sarete triste.

Vi sarà un tempo del ravvedimento, ma potrà essere il tempo del perdono e della riconciliazione? Conosciamo molto bene pentimento e perdono: siamo un paese cattolico, dove si fa un uso disinvolto di queste parole, mischiando etica e giustizia, senza che nel ravvedimento vi sia una seria assunzione di responsabilità e al tempo stesso con la convinzione che tutto quel che è fatto può essere disfatto, dicendo “mi dispiace”.
abbiamo trattato lo stesso tema, in una prospettiva più ampia del nostro orizzonte nazionale, in *Angels in America*: Louis, dopo aver abbandonato Prior malato e disperato, tornava all'amato, cercando di ricostruire la coppia da lui stesso spezzata con una fuga vigliacca: ma per Prior era impossibile ricomporre ciò che era stato infranto, poteva restare solo l'animo rappacificato, ma senza ricomposizione. E il lieto fine del *Racconto d'inverno* cosa ci insegna a questo proposito? E il fatto che questo lieto fine avvenga, crudelmente, dopo 16 anni di penitenza, anni in cui Paulina non rivela la verità su Ermione e lascia soffrire il re Leonte, tormentandolo anzi col ricordo: tutto questo non ha qualcosa di esorbitante, di eccessivo? O è giusto che la ricomposizione avvenga solo quando, come per magia, la figlia abbandonata riappare viva, salvata per miracolo dall'abbandono? E perché Ermione non dice una parola a Leonte, non lo ha forse mai perdonato, dentro di sé? Eppure lo abbraccia, gli mette le mani al collo...

Le risposte Shakespeare non le dà, tratteggia la vicenda con ironica leggerezza, facendoci sorridere persino nei momenti di maggior fulgore tragico. Perché il segreto di quest'opera di Shakespeare è nella sua strana forma.

Lo stato d'animo della transizione

Siamo in una pausa delle prove e ci stiamo interrogando su questo bel testo, che s'è rivelato pian piano - lungo l'intera estate in cui abbiamo lavorato alla traduzione - fino a conquistarci completamente. Ci aveva già affascinato, al punto di avere deciso di metterlo in scena, ma ha mantenuto assai più di quel che aveva promesso alla prima lettura. È un testo che mantiene il suo fascino misterioso e il gran divertimento, anche se scavandolo si può scoprire l'abile strategia di Shakespeare nel dislocare i significati, in ogni piega dell'intreccio favolistico, e vedere nitidi tutti i fili che sa tirare, per farci arrivare dallo sconvolgimento iniziale alla catarsi finale, senza perdere la suspense del racconto.

Si è molto dibattuto sulla forma di questo *romance*, sulla commistione di stili: il serio e il comico mischiati, la favola e la tragedia, il buffo, il quasi farsesco, il lirico-sentimentale, il nobile e il popolare. Il tutt'uno di Shakespeare è fatto della discordanza dei sentimenti nella vita e del loro mischiarsi, come le singole parti non rimandano compattamente ad ognuno dei generi suddetti, ma ogni parte è al suo interno contaminata da tutti i generi. L'ironia irrompe nella tragedia - come quando scappa da ridere a un funerale - e il dramma irrompe nel momento comico, senza perdere mai di leggerezza.

Per capire questo miscuglio, ci si permetta una digressione. Pensiamo alla modernità come a un processo che ha origine già con l'umanesimo e il rinascimento, e che al suo interno è costellato di *momenti di transizione*. Uno di questi, estremamente significativo, ma non esclusivo, è accaduto nel secolo scorso, la tragedia storica del secolo breve. Lo scacco dell'arte dopo quel che gli occhi umani hanno visto: due guerre mondiali, la Shoah, ha fatto parlare di una crisi epocale, e ha dato il via a un'idea di post-moderno. Ma noi crediamo che il nostro post-moderno non sia il primo, che ce ne siano stati altri e si tratta di capire in che *momento-post* si trovava Shakespeare attorno al 1611.

Era il momento che abbiamo descritto con le parole di Clara Mucci più sopra, ma era anche il momento post-elisabettiano, un cambio di clima culturale e politico di portata notevole per quel paese, che non poche domande poneva a Shakespeare e a cui Shakespeare rispondeva con un nuovo teatro, che travestiva le sue problematicità dentro contenitori nuovi, accogliendo le mode del momento, come quella dei grandi *masque* a corte, e ammantando di favola il suo tentativo di interrogarsi ancora una volta sulla sovranità, sul potere e sui rischi della sopraffazione tirannica, tanto nei confronti della nazione a livello pubblico, quanto nei confronti della donna e dei figli a livello privato.

Elisabetta è morta, Giacomo è re, ascoltiamo il suo discorso di incoronazione:

Io sono il marito e l'intera Isola è la mia fedele Moglie; io sono la Testa e lei è il Corpo, io sono il Pastore e lei è il gregge: e vorrei altresì sperare che nessuno sia così irragionevole da pensare che io, un re Cristiano sottomesso al Vangelo, possa essere Poligamo e marito di due mogli; che essendo il Capo possa avere un Corpo diviso e mostruoso: che essendo pastore di un così bel gregge (il cui ovile non ha bisogno di muri a recingerlo se non i quattro mari) possa vedere il mio gregge ripartirsi in due.

A partire da quel discorso comincia il cambiamento di clima e il re norma la vita d'Inghilterra sui rapporti di sottomissione derivanti direttamente dall'investitura divina. Non vogliamo qui analizzare la teoria della sovranità nel pensiero politico di Giacomo I, ma limitarci ad un aspetto: le disposizioni che il re in persona impartisce contro ogni minima forma di emancipazione femminile, fino alla lotta spietata della moda di vestire panni maschili cui alcune donne indulgevano: è una lotta contro il turbamento di un regno così lungo e felice di una re-donna, Elisabetta, e la contraddizione che aveva creato – secondo la visione di Giacomo – nell'ordinato governo delle cose, in cui la scala gerarchica della società deve tutelarsi, nella sua endemica mancanza di stabilità, dalla sfida dell'emancipazione femminile. La sottomissione della donna – e dei figli – è il primo gradino della sottomissione del suddito.

Il Racconto d'inverno tratta di gelosia, di potere, ma come abbiamo visto, è la violenza, implicita ed esplicita, nel rapporto tra uomini e donne – e tra padri e figli, tra sudditi e sovrano – l'argomento vero del testo. E sono le donne, continuamente descritte come streghe intriganti, mentitrici abituali, manipolatrici, che contrastano nei fatti la devastazione e la tracotanza esorbitante del re. Mentre per i tragici greci, ma soprattutto in Eschilo, l'elemento femminile manteneva il suo potere perturbante, non solo sulla bocca dei personaggi, ma anche nel valore sapienziale che l'autore voleva trasmettere – e ho in mente soprattutto la conclusione dell'Oresteia e la vittoria con il voto determinante di Apollo e Atena sulle Erinni, del maschile sul femminile, che vede cancellato il legame di sangue della madre con i figli e vede la donna ridotta a vaso, contenitore di un seme tutto maschile che genera da solo – in Shakespeare, qui come in altri testi, le donne confutano direttamente il lato oscuro che si attribuisce alla loro liminalità, e il punto di vista dell'autore trapela attraverso l'edificio generale del testo.

Il segreto mimetico di Shakespeare

Cosa accade a molti di noi teatranti quando si entra in contatto con la sorprendente *materia-shakespeare*? Vorrei sfuggire ai luoghi comuni di *grandezza* e di *vertice della poesia* che ce lo fanno apparire troppo lontano, come se l'arte per essere bella debba essere sublime, irraggiungibile e possibilmente misteriosa se non poco comprensibile. E gli altrettanti luoghi comuni di *Shakespeare nostro contemporaneo* ce lo fanno apparire troppo vicino, per adeguarsi al guaio di un'epoca, la nostra, in cui solo quello che è immediatamente agguantabile è degno di attenzione, senza capire che quell'agguantare tocca la superficie di noi stessi, un nostro modo di vivere semplificato – necessario per

molte cose quotidiane che vanno rese semplici e fruibili, ma che non ci serve a nulla quando la vita, in tutta la sua sfrenata e crudele fantasia, ci si para davanti coi suoi guai.

Il segreto *mimetic*, imitativo, della sublime arte di Shakespeare - che è anche *abile artificio* - è nel mostrarci una superficie che non si discosta troppo dal luogo comune, perchè alla base di ogni luogo comune - per esempio i pregiudizi sull'inferiorità e necessaria subordinazione della femmina al maschio o di una razza all'altra - c'è magari più di un elemento basato sull'esperienza concreta di una contraddittoria realtà antecedente, su cui il luogo ha comune opera un rattrappimento, una cristallizzazione, una semplificazione estrema, intellettualmente illogica: ma che sul piano della vita sociale funziona molto bene.

Ma il punto nodale, il cuore della forma-Shakespeare, è nella sua capacità farci ri-vivere, con parole d'una intensità calcolata al fine smuovere le nostre ben costruite difese d'incredulità, una incandescente ricchezza d'attimi unici: di consapevolezza di noi stessi, dei nostri sentimenti e della violenza del nostro smarrimento di fronte alle tempeste della vita. Quando Shakespeare ci tocca così a fondo, siamo turbati per un istante e per un istante quel turbamento è simile a quello vissuto da milioni di persone, mille volte in ogni istante in ogni parte del mondo, sempre in modo diverso ma tutte con qualcosa in comune.

Quello stupore della *prima volta* che vediamo, sentiamo o proviamo qualcosa, lo stupore della scoperta ma anche, e soprattutto, la misura di una *differenza*: tra quello che realmente è e la visione semplificata e riduttiva che ne abbiamo in testa. Già solo la capacità di far rinascere in noi quello stupore, farebbe di Shakespeare un genio: ma il vero vertice d'arte è che il suo sublime poggia sul banale, lo supera senza nemmeno confutarlo fino in fondo - se ne avvale sguisciandolo e tirando fuori il seme fresco - compie il miracolo della parabola che scardina il senso comune mostrando che si tratta solo di pigrizia.

Mai la vita imitata è stata così vera.

Perché lo chiamiamo segreto *mimetic* di Shakespeare lo spiega bene il nostro carissimo amico Stefano Levi Della Torre:

“È l'imitazione a portare le cose dalla distrazione all'attenzione, a farcele riconoscere. Nel riconoscerle si risveglia in noi la rimembranza della conoscenza iniziale che abbiamo avuto di esse, quando nell'infanzia per la prima volta hanno acquistato per noi immagine distinta e nome. Il ri-conoscere i fatti e le cose rievoca in noi il momento in cui si sono sedimentate le cose nelle sensazioni e nella mente, a formare il linguaggio e l'immaginario con la carica di emozioni, associazioni di idee, sinestesie proprie della scoperta. (...) Se provassimo a ricostruire a memoria, mentalmente o in disegno, qualche oggetto o ambiente familiare, saremmo sorpresi dai vuoti della nostra conoscenza. Noi ripensiamo alle cose in modo semplificato o confuso; la nostra naturale economia percettiva le sfiora quel tanto che ci serve, e noi le ricordiamo in funzione nostra, e non in funzione della loro autonomia o oggettività. Che invece l'imitazione ci ripresenta rompendo il velo del nostro pre-giudizio, del nostro riassunto “utilitario”. E la restituzione imitativa della loro oggettività a farcele riscoprire e a ridestare in noi memoria, fantasie e sentimenti, “perché il sentimentale non è prodotto dal sentimentale ma dalla natura *qual ella è*, e la natura *qual ella è* bisogna imitare”; più che manifestare sentimenti, il poeta riproduce le condizioni che suscitano sentimento: queste sono le immagini e i suoni della poesia, che, imitando le cose, ce le rivelano.

E qui cita Leopardi “Difficoltà di imitare (...); quindi la meraviglia nata dall'imitazione e diletto nato dalla meraviglia; (e c'è) maggior facilità di esprimere un bello ideale che il proprio bello naturale anche minore dell'ideale.” (*Zibaldone 8*) e “Gran facoltà delle arti imitative (...) di far sì che le cose che, per essere comuni, non si notano, (...), nell'imitazione si notano”. (Leopardi, *Zibaldone 16*)

Della magia della scena come strumento di redenzione (ambigua) e di conoscenza (ancor più ambigua) tratta l'intero finale del *Racconto d'inverno*. Ma dovremmo rivelare troppe cose allo spettatore per parlarne qui, riservandoci di farlo nei numerosi incontri che sempre accompagnano la nostra attività di spettacolo, dalle università alle biblioteche e

alle librerie che sempre ci ospitano, per approfondire la seconda parte, il viaggio verso la parziale guarigione che rende davvero speciale questo *Racconto d'inverno*.

Mai la vita imitata è stata così vera, dice Paulina scoprendo la statua somigliatissima di Ermione. Ma non è solo Paulina che ci parla, è Shakespeare e ci parla di teatro, del suo utopico gran teatro del mondo. The Globe.

Monza - Milano 10-14 ottobre 2010

(*) Questi appunti portano la mia firma e sono il frutto di una elaborazione personale che nasce però dall'esperienza di lavoro su Shakespeare che, separatamente o in coppia, Ferdinando Bruni e io abbiamo condotto in questi anni e dalle riflessioni incessanti che accompagnano il lavoro drammaturgico o di palcoscenico. Nasce anche dal bello e fruttuoso scambio d'idee che, assieme a Cristina Crippa, intratteniamo da tempo con Clara Mucci, purtroppo con grande intermittenza a causa dei numerosi fronti di impegno di tutti noi. Due suoi libri, in particolare, sono alla base del lavoro del *Racconto d'inverno*. Si tratta di *Le ultime opere di Shakespeare* a cura di Clara Mucci, Chiara Magni e Laura Tommaso e di *Il teatro delle streghe. Il femminile come costruzione culturale* di Clara Mucci, entrambi editi da Liguori. Un tributo anche a Stefano Levi della Torre dal cui *Zone di turbolenza: intrecci, somiglianze, conflitti* è la lunga citazione a conclusione di queste note.