

REALTÀ E RAPPRESENTAZIONE NE “IL RACCONTO D’INVERNO” DI SHAKESPEARE

DOI: 10.7413/18281567048

di Luca Peloso

Università degli Studi dell’Insubria, Varese – Como

Reality and representation in Shakespeare’s *Winter’s Tale*

Abstract

This paper tries to show that Shakespeare’s *Winter’s Tale* can be seen as the artistic development of a philosophical problem: the relation between reality and representation. By reading the text, we will try to demonstrate that this hypothesis leads us to discover a precise idea of reality, and of the instruments whereby Shakespeare displays it, although not as a thinker but as an artist. In this interpretation, the key role is played by imagination.

Keywords: reality, representation, Shakespeare, imagination, drama.

Rappresentazione della realtà, “realtà” della rappresentazione

“La realtà non è la somma delle impressioni che ci assediano, ma ciò che è coerente con certe evidenze che ci abbacinano”¹

Il rapporto problematico tra realtà e rappresentazione sta alla base del nocciolo drammatico de *Il racconto d’inverno*. Lo si può affrontare da due diverse prospettive: in primo luogo, come rapporto gerarchico, per cui la realtà deriva dalla rappresentazione che se ne fa: in questo senso riguarda il teatro come mezzo, e rinvia allo sguardo che, convocando e ordinando ciò che mette in scena, “crea” al tempo stesso la realtà. Seguendo questa traccia si cerca di definire la concezione della

¹ Nicolàs Gómez Davila, *In margine a un testo implicito*, Adelphi, Milano, 2009, p. 35.

realtà nell'autore, e quindi la sua poetica, per così dire "dall'esterno": è il livello della *rappresentazione della realtà*. In secondo luogo, tuttavia, essa può essere vista come articolazione, interna alla rappresentazione (quindi alla diegesi), tra ordine degli eventi e ordine della finzione. A questo livello si tratta di capire se gli eventi rappresentati sono accaduti oppure no: siamo al livello della *realtà della rappresentazione*. Su entrambi i fronti *Il racconto d'inverno* si offre come materia particolarmente sensibile all'analisi. La nostra ipotesi è che il testo shakespeariano sia concepibile, per questa via, come studio in forma di dramma sul potere dell'immaginazione.

Nella prima scena del secondo atto Leonte pronuncia queste parole:

E così son confermato
Nella mia condanna! Il mio sospetto era verità!
Ah, se potessi ancora dubitare! Quanta maledizione
nella mia conferma! Un ragno può trovarsi
nella tazza, e uno può bere, e andarsene,
senza esserne avvelenato (perché il suo sapere
non è infetto); ma se si mostra
l'abborrito ingrediente all'occhio suo, se lo s'informa
di cosa ha bevuto, la gola gli sconquassa, e i fianchi,
il vomito violento. Io ho bevuto e ho visto il ragno.

[II, i, 37-45]

Si legga ora quanto scrive Montaigne nel saggio "Della forza dell'immaginazione":

«*Fortis imaginatio generat casum*» (una forte immaginazione genera l'evento). Io sono di quelli che sentono moltissimo la forza dell'immaginazione. Tutti ne sono colpiti, ma alcuni ne sono sconvolti. Essa incide su di me tanto da trafiggermi. [...] Ci vengono i sudori, tremiamo, impallidiamo e arrossiamo ai sussulti della nostra immaginazione e, riversi tra le coltri, sentiamo il nostro corpo agitarsi sotto la loro spinta, a volte fino a morirne. [...] È verosimile che il principale credito che si dà ai miracoli, alle visioni, agli incantesimi e a simili fatti straordinari derivi dalla potenza

dell'immaginazione che agisce principalmente sugli animi del popolo, più malleabili. *Si è colpita la loro credulità a tal punto che pensano di vedere quello che non vedono.* [...] Ma tutto questo può attribuirsi alla stretta congiunzione dello spirito e del corpo, che si comunicano reciprocamente le loro condizioni. Altra cosa è che l'immaginazione agisca talvolta non contro il proprio corpo soltanto, ma contro il corpo di altri. E come un corpo attacca il suo male al proprio vicino, come si vede nella peste, nel vaiolo e nel mal d'occhi, che si trasmettono l'uno all'altro: «*Dum spectant oculi laesos, laeduntur et ipsi:/ Multaque corporibus transizione nocent*» (mentre guardano degli occhi malati diventano malati anch'essi: e molti mali passano così da un corpo all'altro), allo stesso modo l'immaginazione, violentemente colpita, lancia dardi che possono offendere l'oggetto estraneo.²

Alla luce di questo brano il discorso di Leonte si presta a molti spunti di riflessione. Nel momento in cui Leonte sta parlando la gelosia si è già impadronita delle sue cognizioni e si appresta a guidare i suoi propositi: il suo caso potrebbe figurare tra i tanti raccontati da Montaigne nel saggio di cui abbiamo fornito un estratto. Eppure – anche prescindendo per un attimo dal personaggio-Leonte – non abbiamo a che fare con la semplice trasposizione in forma drammatica di un'idea. Certo, alla base della vicenda c'è l'immaginazione così come la vede il pensatore francese: ma il genio di Shakespeare la trasfigura, la reinventa, ne amplia il raggio d'azione. Le affinità sono evidenti: in entrambi i passaggi si ha che l'immaginazione altera il corpo di chi ne è preda, con conseguenze che escono dalla finzione; entrambi riconoscono una dimensione reattiva e contagiosa dell'immaginazione; entrambi pongono l'accento sulla vicinanza tra immaginazione e malattia, tra l'immaginazione e il male. Ma non mancano le differenze. Se infatti Montaigne sottolinea che la forza dell'immaginazione si scaglia con particolare fervore sugli “animi del popolo”, considerati “più malleabili”, per Shakespeare nessuno ne è immune. E se l'immaginazione, debitamente sollecitata, agisce su chiunque, tanto più nefasto sarà il suo *potere* su uomini di potere (com'è appunto Leonte, re di Sicilia). Shakespeare si serve dell'intuizione di Montaigne da un lato per estenderne la portata, rendendola così una componente ineludibile della condizione umana,

² Montaigne, *Saggi*, Adelphi, Milano, 2005, pp. 124-35 (cors. nostro).

dall'altro per innestarla sulla sua concezione del tragico (i protagonisti delle sue tragedie sono sempre sovrani, principi, nobili o triumviri). Inoltre se in Montaigne gli effetti dell'immaginazione sembrano perlopiù circoscritti al corpo, in Shakespeare l'immaginazione mostra di sapersi scagliare con altrettanta virulenza sulle menti, provocando effetti non meno "visibili". Insomma, Montaigne sembra propenso a vedere nell'immaginazione una forza che agisce prima di tutto *contro* il corpo (il mio come di altri), alla stregua di una malattia fisica, ma che come tale non intacca lo spirito nella sua essenza; Shakespeare al contrario dimostra come possa essere anche (ma non necessariamente in alternativa) l'origine della malattia mentale. Cioè della follia.

Se la nostra ipotesi è corretta – *Il racconto d'inverno* come sede privilegiata per lo studio dei rapporti tra realtà e rappresentazione a partire dalla facoltà immaginativa³ – si tratta dunque di valutare la sua plausibilità esaminando il concreto dispiegarsi del dramma: dai primi atti, profondamente tragici, al quarto, in cui la personificazione del Tempo apre a una convivenza problematica – seppure non ai fini della fruizione – tra piano della realtà e piano dell'immaginazione, oltre che a un vero e proprio trionfo dell'immaginario e dei suoi simboli; fino al quinto atto, il più celebre ed enigmatico, dove il problema della distinzione tra i due piani diventa consustanziale alla lettura stessa.

In questa chiave la riflessione sul tema dello statuto (reale o fittizio) della rappresentazione, e quindi della dimensione *poietica* dell'immaginazione⁴ s'intreccia con quella intorno al genere e allo stile: sia che si legga il testo – in chiave potremmo dire hegeliana – come una sorta di fenomenologia dell'immaginazione, per cui il *Racconto d'inverno* diventerebbe l'itinerario dell'immaginazione in una storia umana particolare, comprendente diverse figure mediante il quale essa, dopo aver insidiato una realtà psichica, infine soppianta l'intera realtà materiale diventando per ciò stesso assoluta (e allora l'ultima scena diventa pura finzione); sia che lo si legga come il

³ Sulla centralità della suddetta facoltà nell'opera del bardo scrive McGinn: "Mentre gli autori tradizionali si limitavano alle tre facoltà di Ragione, Passione e Volontà, Shakespeare aggiunge la facoltà dell'Immaginazione" (Colin McGinn, *Shakespeare filosofo. Il significato nascosto nella sua opera*, Fazi Editore, Roma, 2008, p. 111).

⁴ Lo si evince anche dalla lettura di Northrop Frye, che parla dell'immaginario ("nel senso creativo del termine") come di un terzo livello del *Racconto*, superiore alla gelosia (primo livello) come alla ragione (secondo livello); egli però lo confina alla scena finale, dimostrando di concepirlo come un mondo a se stante, rivelato prima che "allestito": dà quindi per scontato che stia in un rapporto di discontinuità rispetto a ciò che lo precede. Se ne deduce che per Frye l'immaginario creativo è presente solo nella scena finale, e che quindi fino alla terza scena del quinto atto tutto ciò che parrebbe richiamarlo non sia altro che un artificio, interpretabile tutt'al più in chiave prolettica. Vedremo in che senso questo schema (utile ma rigido) pone non pochi problemi. Cfr. Northrop Frye, *Shakespeare*, Einaudi, Torino, 1990.

romanzo psicologico di Leonte, e allora la scena finale costituisce l'ultima pagina "clinica" di un uomo che fino alla fine non vuol riconoscere ciò che la realtà gli mostra – in entrambi i casi il piano dell'immaginazione è strutturale nel dramma, e concorre alla sua catalogazione⁵. Non è casuale che il passaggio dalla tragedia alla commedia si attui proprio quando cominciamo ad avvertire il sospetto di una netta predominanza della componente immaginativa rispetto a quella "reale": ed è per questo che, pur essendo il *Racconto* ascrivibile ai drammi il cui significato nascosto è di natura epistemologica (si occupa non di questioni metafisiche o cosmologiche, ma della capacità umana di conoscere se stessi, gli altri, il mondo), non si può stabilire a priori una sola angolazione da cui guardarlo, una "giusta distanza" da cui guardare l'opera: essa richiede un'attenta e continua messa a fuoco *in itinere*, che sappia coniugare al tempo stesso il primo piano col campo lungo, in modo da non perdere di vista la varietà di forme, toni e registri nel loro insieme. Ora, in Shakespeare l'intreccio fa leva spesso su opposizioni semplici, come la distinzione tra realtà e sogno (*Sogno di una notte di mezza estate*), o tra realtà e apparenza (*Otello*); ne *Il racconto d'inverno*, anche in ragione della sua doppia natura, non si dà un'alternativa assoluta, per tutti i cinque atti, tra un livello e l'altro: si richiede piuttosto un continuo lavoro di contestualizzazione (in alcuni momenti addirittura scena per scena) e di interrogazione tanto riguardo lo statuto della realtà *soggiacente* la rappresentazione (che cos'è la realtà per Shakespeare? Cosa significa per lui rappresentarla?), quanto sullo statuto *della* realtà rappresentata (è realtà o illusione quella che sto vedendo?). Più ancora che in *Amleto*, nel *Racconto d'inverno* il rapporto tra realtà e rappresentazione è fondamentale, e rilancia simultaneamente un'indagine di stampo epistemologico (problema del rapporto tra realtà e sua rappresentazione attraverso il "discorso" del teatro), narrativo (realtà della rappresentazione all'interno del dramma), stilistico (problema del realismo). Rivelandosi un testo sorprendentemente denso.

⁵ A proposito de *Il racconto d'inverno* si parla infatti – e di volta in volta – di dramma romanzesco, tragicommedia, lirica pastorale, commedia grottesca. Cfr. Stefano Manferlotti, *Shakespeare*, Salerno Editrice, Roma, 2010, pp. 247-250; Harold Bloom, *Shakespeare. L'invenzione dell'uomo*, BUR, Milano, 2013, pp. 461-483.

La tragedia della gelosia (atti I-III)

“Insomma, che cos’è la gelosia? È uno dei momenti dell’amore, la base dell’amore, lo sfondo dell’amore, la tenebra originaria nella quale risplende il raggio dell’amore”⁶

Nel tentativo compiuto dalla letteratura di ricreare la realtà, “la cosa più difficile – scrive Walter Siti – è la sua *densità*: la vita non è la somma di elementi discreti, i livelli di significazione vi si affollano in un tutto continuo”⁷. Ecco perché “denso”: ma nel *Racconto* la ricchezza (numerica e qualitativa) di significati simbolici, dispositivi metalinguistici, registri e tonalità diverse è eccezionale, e dà vita a un oggetto stranamente compatto⁸: crediamo dunque sia in ragione del suo *grado* di densità che Auden, nelle *Lezioni su Shakespeare*, possa parlarne come di una rielaborazione del *Pericle* “più simile alla vita”⁹. Cominciamo allora ad avvicinarci al testo per cercare di rendere conto di quest’impressione, seguendo le tracce che ci consentono di non deviare dai nostri temi così come si dipanano nel testo.

Il “tradimento” della realtà è al cuore dello scoppio di gelosia di Leonte: egli interpreta male le parole di Ermione, ed è in virtù di questo fraintendimento che si dischiude l’immaginazione del re, nel senso proprio della liberazione di immagini¹⁰. All’origine di tutto, dunque, le parole (solo dopo vengono i gesti), per giunta sollecitate dallo stesso malcapitato che se ne fa travolgere (a differenza di *Otello*, qui il protagonista fa tutto da solo): e Shakespeare ha buon gioco nel mettere in bocca a Ermione l’invito, proferito con leggerezza, a non trarre conclusioni da associazioni affrettate: parole

⁶ Pavel A. Florenskij, *La colonna e il fondamento della verità*, San Paolo, Milano, 2010, p. 478.

⁷ Walter Siti, *Il realismo è l’impossibile*, nottetempo, Roma, 2013, p. 17.

⁸ Prosegue Siti: “dunque chi vuole rappresentarla deve rendere compatta la rappresentazione mediante contiguità” (*id.*). A mettere in rilievo la compattezza strutturale del *Racconto d’inverno* è anche Manferlotti (cfr. Stefano Manferlotti, *Shakespeare*, Salerno Editrice, Roma, 2011, p. 247). Sul realismo in Shakespeare cfr. Erich Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Einaudi, Torino, 2000, II volume, pp. 63-87.

⁹ W. H. Auden, *Lezioni su Shakespeare*, Adelphi, Milano, 2006, p. 378.

¹⁰ Prima dell’improvvisa vampata di gelosia, Leonte è estremamente parco nell’uso delle parole: si esprime per ordini, domande, esortazioni e commenti di estrema concisione, come si confà a una comunicazione interna a un universo gerarchico, per definizione diretta nei modi e di immediata decifrazione; in seguito diventa un vero e proprio vulcano di immagini (metaforiche ma non solo).

che torneranno in mente più volte al lettore, nel corso dei primi tre atti.¹¹ È solo Ermione, infatti, a ragionare correttamente (almeno prima che faccia il suo ingresso Paolina): sia Polissene che Leonte, con modalità e intensità diverse, tendono a equivocare parole e gesti (Leonte) o a incappare in fallacie di ragionamento (Polissene), mostrando di non sapersi muovere tra una realtà passata, “trasparente” da cui sono decaduti e una attuale, opaca, impastata di parole, che presenta loro insidie da cui non sanno districarsi.

Il tema del dubbio riguardo l’esistenza del mondo, che consegue al tema della corrispondenza tra parole e gesti da una parte, realtà che sottendono dall’altra, presenta notevoli punti di contatto con le istanze familiari all’intelletto scettico: da questo punto di vista il *Racconto d’inverno* è leggibile come uno svolgimento in chiave drammatica di una traccia che lo scetticismo ha affrontato in sede filosofica¹². A noi interessa invece mettere in risalto la fenomenologia del potere che rende schiavo Leonte di una certezza tanto più salda quanto meno si sofferma sul dubbio; un potere che nasce dalla dismisura delle immagini, e conseguentemente dal tentativo di chi ne è soggiogato di renderne conto. Questa impossibilità è evidente sin dal primo monologo del re degno di nota:¹³

Passione, la tua intensità pugnala il cuore.
Tu fai possibile l’impossibile,
sei della natura dei sogni – come può essere? –
Ti associ all’irreale
e consorti col nulla. Perciò è assai credibile

¹¹ Il passo in questione fa seguito a quello in cui Polissene rievoca il passato con Leonte, un tempo in cui “eravamo come agnellini gemelli che ruzzano nel sole / e belano l’uno all’altro: ci scambiavamo / innocenza per innocenza: non conoscevamo / la dottrina della malizia, e neppure ci sognavamo / che altri la conoscesse. / Se avessimo continuato quella vita, / e la nostra natura fanciullesca non si fosse rafforzata / con un sangue più saldo, / avremmo potuto arditamente dire al cielo / «siamo innocenti», una volta riscattata / la colpa originale.” Al che ribatte Ermione: “Da ciò si deduce / che da allora avete trasgredito.” “Mia sacra signora – le risponde Polissene – le tentazioni sono arrivate più tardi: / poiché in quei giorni implumi mia moglie era bambina; / e la vostra preziosa persona non aveva ancora incontrato lo sguardo /del mio giovane compagno di giochi.” Al che finalmente Ermione fa seguire un intervento decisivo per il prosieguo della vicenda: “Adesso poi! / Non tiriamo conclusioni, o direte / che la regina e io siamo due demoni. Ma continuate; / dei peccati che vi abbiamo fatto commettere, risponderemo, / se con noi avete commesso il primo peccato, e con noi / avete continuato nella colpa, senza mai / scivolare con altre.” [I, ii, 67-86, cors. nostro].

¹² Cfr. Stanley Cavell, *Il ripudio del sapere. Lo scetticismo nel teatro di Shakespeare*, Einaudi, Torino, 2004, pp. 225-57.

¹³ Nel senso che è in seguito ad esso che gli uditori cominciano ad allarmarsi.

che tu possa associarti a qualsiasi cosa [...]

[I, ii, 138-143]

Qui la passione (che altri traduttori rendono con “desiderio”, e che si riferisce alla gelosia sessuale) viene assimilata ai sogni e, significativamente, a ciò che è *irreale* (unreal); cosicché il corollario sui suoi infiniti esiti possibili – e quindi *reali* –, unito a quell’esplicito riferimento al “nulla”, diventa una sorta di tentativo linguistico di rendere ciò che la mente di Leonte ha già tentato di effettuare: l’uscita da una realtà materiale da cui non si può far altro che sporgersi – ed è per questo che la si ribalta. L’immaginazione insomma come ciò che sospinge al limite dell’essere, come ciò che può – in virtù della potenza dei demoni che la agitano¹⁴ – sfociare nel nichilismo, evocato dalla serie di “nulla” che Leonte inanella nel suo capo d’accusa, quasi che il riempirsene la bocca potesse scongiurare l’abisso del proprio nulla interiore (la tenebra originaria di cui parla Florenskij), ovvero la possibilità, a priori negata, che davvero di “nulla” si tratti¹⁵ (ma questo Leonte non può farlo, significherebbe negare lo statuto di realtà delle proprie immagini):

Non è niente bisbigliare?

Appoggiarsi guancia a guancia? Sfiorsarsi naso a naso?

Baciarsi a labbra aperte? Interrompere

il riso con un sorriso (segno infallibile

di onestà spezzata)? Premersi i piedi?

Imboscarsi negli angoli? Desiderare orologi più rapidi?

Che le ore siano minuti? Che mezzogiorno sia mezzanotte?

E che tutti gli occhi abbian la cataratta, eccetto i loro.

Tranne i loro, così che il delitto non sia visto? È niente questo?

Be’, allora il mondo, e tutto in esso, è nulla,

¹⁴ “La visione demonologica associa l’unità e la diversità di certi atteggiamenti individuali e sociali a una potenza che ci resta inaccessibile. Per questo tanti grandi scrittori, come Shakespeare, Dostoevskij o, ai nostri giorni, Bernanos, hanno dovuto fare ricorso al linguaggio dei demoni per sfuggire alla piattezza inefficace del sapere pseudo-scientifico della loro epoca e della nostra.” (René Girard, *Il capro espiatorio*, Adelphi, Milano, 2011, p. 301).

¹⁵ Mentre Amleto si sente addosso l’onere di una prova che non trova (cfr. Stanley Cavell, op. cit.), per Leonte le prove sono innumerevoli e sono date una volta per tutte.

il cielo che ci copre è nulla, Boemia nulla,
mia moglie è nulla e tutti questi sono nulla,
se questo è nulla.

[I, ii, 284-296]

Da dove nasce questo “nulla” che Leonte ha sostanziato? Cos’è che induce Leonte a scivolare dalla possibilità del dubbio all’incontrovertibilità della certezza nello spazio (tempo) di soli tre versi?¹⁶ Questi passaggi oratori, equivalenti imperfetti di repentini sconvolgimenti dell’interiorità, hanno un corrispettivo metaforico nel simbolo della riproduzione per eccellenza: lo specchio. Esso fa capolino quando per la prima volta Leonte ci palesa la sua gelosia, e nell’elenco dei gesti incriminati compare il “farsi sorrisini studiati come allo specchio” (I, ii, vv. 116-17): dove figura come oggetto quotidiano, banale, banco di prova della seduzione e dell’artificio. Ma è in bocca a Polissene che diventa veicolo di una modalità di concepire il mondo e le relazioni:

la vostra faccia alterata è per me uno specchio
che mi mostra la mia, pure, alterata;
perciò devo essere io la causa di questo cambiamento,
trovandomi così cambiato io stesso.

[I, ii, 381-84]

Polissene qui si rivolge a Camillo, incaricato di avvelenarlo, e si avvale di una logica cui Leonte è negato l’impiego (il processo deduttivo di Polissene parte dall’altro, mentre Leonte, totalmente ego riferito, non vede nell’altro che un congiurato): uno degli artifici con cui Shakespeare mette letteralmente in scena la sua interrogazione dell’identità umana. Che cos’è l’identità, se è l’altro a consegnarmela a partire dalle trasformazioni del suo corpo dinanzi al mio? Il mio volto, afferma

¹⁶ “Può tua madre? È possibile? (*may’t be?*)”, v. 137; “sei della natura dei sogni – come può essere? – (*how can this be?*)”, v. 140. Al v. 137 Leonte sembra mettere in dubbio la legittimità delle proprie inferenze, tre versi dopo ha già cambiato modalità di porre le sue domande. Del resto, che bisogno ha di operare inferenze? Le immagini hanno la forza dell’evidenza. È probabile dunque che il passaggio qui sotteso restituisca il processo di sedimentazione che ha luogo nell’animo del sovrano: le sue parole avrebbero allora un mero valore eristico, Leonte starebbe cercando di convincere se stesso per via razionale di una realtà che inconsciamente ha già preso possesso di lui, e che quindi ha già asservito la ragione ai suoi fini.

Polissene, non può essere estraneo al cambiamento riscontrato nel tuo, se è nel momento stesso in cui il tuo sguardo si posa su di me che osservo il tuo cambiamento. Qui lo specchio, ben lungi dall'essere uno strumento passivo di rappresentazione di una realtà fissa, diviene metafora plastica di una realtà cangiante, dove l'io è qualcosa di dato ma inafferrabile, essendo il risultato di una trasformazione a partire dal riconoscimento/disconoscimento di sé nell'altro. L'identità in questo senso è una chimera: chi può essere uguale a se stesso, se non può evitare di rappresentarsi nell'altro, a sua volta soggetto e oggetto di rappresentazioni? L'impossibilità di fissare la nostra immagine deriva a sua volta dalla rincorsa verso un'oggettivazione impossibile: eppure dobbiamo riconoscere una parte di noi nell'altro, altrimenti non riscontreremmo alcun cambiamento (affinché ci si accorga che qualcosa si trasforma, si deve aver chiaro che qualcosa permane in ciò che cambia). È per questo che quella di Leonte è una tragedia del riconoscimento: egli non riconosce nulla di se stesso nell'immagine che ne danno gli altri; più che un caso estremo di trasformazione, la sua è una vera e propria conversione: così intensa, così improvvisa da precludere, per l'appunto, ogni trasformazione possibile, e viceversa di garantirsi come unica possibilità di mutamento, un ritorno allo stato precedente (cioè alla realtà). L'io di Leonte prospera nell'irrealtà delle sue stesse creazioni: per questo la sua "riconversione" non può che essere traumatica: da questo punto di vista la morte del figlio Mamillio è necessaria sul piano psicologico prima che narrativo. Shakespeare ci mostra il volto bifronte dell'immaginazione: all'apice della sua onnipotenza, da un lato si abbatte dolosamente su chiunque si trovi sul suo cammino, dall'altro è la scaturigine di una vitalità che rivaleggia con quella dei giovani (di cui l'atto IV sarà la celebrazione). Quella di Leonte è la tragedia di un uomo che solo la morte di un figlio può ridestare: un uomo che si lascia annientare dalla forza delle immagini da lui stesso prodotte, molto deve perdere prima di riconoscere cosa ritrovare.

Pastorale shakespeariana (atto IV)

“Ciò che si può dire manca di realtà.
Esiste e conta soltanto ciò che resta al di qua della parola”¹⁷

La cesura è netta: dopo tre atti interamente ambientati in Sicilia, succedutisi secondo una sequenza temporale continua e compatta, ammorzata da un’atmosfera greve (per non dire plumbea, se escludiamo la fine del del terzo atto), il quarto rompe totalmente con le convenzioni precedentemente instaurate, e ci invita apertamente, tramite due operazioni, ad un trapasso. La prima operazione consiste nello squarciare il piano di realtà, facendo entrare in scena un personaggio fittizio, il Tempo, a incarnare personalmente quell’oscuro “mistero metafisico, naturale, precedente l’eternità”¹⁸, che anima e scandisce l’intero racconto, ma non ha volto né materia. È lui, pura creatura dell’immaginazione, l’unico soggetto extra-diegetico del dramma: è lui il solo a presentarsi, ad informare dei sedici anni passati – non senza appellarsi alla pazienza di chi ascolta: eppure anche il Tempo, la cui esistenza nessuno oserebbe negare, la sua realtà essendo tutt’uno coi segni del suo passaggio, non è onnipotente. Ad esempio, non può trasportare ciò che modifica da un luogo all’altro con le sue sole forze: per questo – siamo alla seconda manovra – si rivolge alla nostra immaginazione di spettatori:

lasciando Leonte,
così afflitto dai risultati di gelosie malate
che si rinchiude al mondo, *immaginate*,
gentili spettatori, ch’io sia adesso
nella bella Boemia, e ricordate
come menzionai un figliolo del re, che col nome
di Florizel ora vi presento; e subito
passo a parlare di Perdita, cresciuta in grazia
adesso, come in ammiratori. Quel che sarà di lei

¹⁷ E.M. Cioran, *Squartamento*, Adelphi, Milano, 2012, p. 157

¹⁸ J.L. Borges, *Historia de la eternidad*, Alianza Editorial, Madrid, 2010, p. 14.

non voglio profetare; la cronaca del Tempo
sia nota quando accade.

[IV, i, 17-27; cors. nostro]

Come si confà a un momento di transizione, i toni sono mutati: il Personaggio-Coro indulge a un lirismo maestoso e pacato, che stacca vistosamente dal regno umbratile, pieno di furia della prima parte, e apre alla gioiosità della seconda. Da qui in poi si è legittimati a sospendere l'incredulità: l'immaginazione ha smesso di abitare una mente sola, e dopo essere uscita allo scoperto, "esorcizzata" dal Tempo, può distribuirsi equamente e per ciò stesso attenuare la sua forza. Il suo compito ora è di soffiare come una brezza tanto sul palcoscenico quanto sul pubblico: chi non partecipa non ne afferrerà il senso. È il IV atto, dunque, e non il V, il vero complemento dei primi tre (il V ne rappresenterà una sorta di sintesi problematica, "aperta", impossibile): se là l'immaginazione non era che la fonte di sconvolgimenti, per cui la rappresentazione s'incaricava di tener dietro ai suoi effetti sul piano di realtà, qui diventa principio attivo, senza il quale la rappresentazione stessa resta inerte, priva di luoghi e di forme (dunque di sostanza). Lo ribadisce la scena successiva, in cui Polissene accenna a un pastore (lo stesso che ha sottratto Perdita a una morte certa) arricchitosi "oltre l'immaginazione dei suoi vicini"¹⁹ (*beyond the imagination of his neighbours*, IV, ii, v. 38)²⁰. Ma è ad Autolico che spetta la parola definitiva sulla natura del nuovo universo narrativo e la sua differenza rispetto a quello di Leonte: *for the red blood reigns in the winter's pale*, canta il furfante²¹, laddove il sovrano lamentava l'eccessiva "temperatura" di gesti e parole (*Too hot, too hot!*, esclama, colto dalla gelosia, nel primo atto – I, ii, v. 108). E davvero Autolico è l'anti-Leonte: irride la luna, il cui pallore si proietta su ogni azione del folle, mentre

¹⁹ Vittorini traduce "comprensione"; ai nostri fini è preferibile la traduzione letterale.

²⁰ Non è superfluo notare come si insinui anche qui il tema del nulla, unito questa volta al tema dell'indicibile e dell'indescrivibile (che tanto spazio avrà nel V atto, con tutt'altra funzione); recita infatti il passo: "a man, they say, that *from the very nothing*, and beyond the imagination of his neighbours, is grown into an *unspeakable* estate" (cors. nostri). Il lettore-uditore viene insomma invitato a superare la propria immaginazione, non per andare al di là di essa: al contrario, per spingere la propria immaginazione a superare se stessa pur senza oltrepassare il piano delle immagini: è questo indicibile "al di qua" – *unspeakable* – il vero oggetto di questo IV atto.

²¹ Si noti il gioco di parole col genere del *winter's tale* che dà il titolo all'opera (e che Mamillio aveva precedentemente qualificato come "triste" – II, i, v. 25).

l'allegro briccone si proclama "nato sotto Mercurio" (IV, iii, v. 25), figura del movimento²²; inganna, anziché lasciarsi ingannare; è l'artefice della rappresentazione di cui sembra semplice comprimario, anziché esserne diretto da forze occulte; non si prende sul serio e si adatta alle situazioni, mentre Leonte rimane fermo su di sé (ed è proprio la sua stasi a generare disastri); sprizza contentezza, ed è forse l'unico personaggio del dramma a non darsi pena²³.

Ed è proprio la pena che manca nella splendida scena IV, il cuore del IV atto, un quadro di abbagliante vitalità e inventività (impossibile non pensare al biblico *Cantico dei cantici*, cui è accostabile per la gamma dei sentimenti toccati e la varietà delle sue espressioni concrete, agli antipodi della monotonia ossessiva di Leonte). È a questa altezza che viene ripreso il tema della riproduzione della realtà e della metamorfosi del desiderio: ricompare infatti lo specchio ("potrei svenire, penso, se mi vedessi in uno specchio" dice Perdita – IV, iv, vv. 13-14). Il dialogo tra Florizel e Perdita lo sviluppa su un altro piano; e quello che è dapprima una celebrazione del desiderio amoroso, non più delirante come nei primi atti, si tramuta in uno scambio sui rapporti tra arte e natura, scrittura e vita ... rappresentazione e realtà. Esso avviene tra Polissene, appena arrivato alla festa in cerca del figlio, e Perdita:

POLISSENE

Pastora –
bella pastora – la canizie nostra bene s'adatta
ai vostri fiori d'inverno.

PERDITA

Signore, quando l'anno declina,
e non è morta ancora l'estate, né è nato
il tremolante inverno, i fiori più belli della stagione

²² Ma anche di collegamento. In questo senso Autolico rappresenta l'anello di congiunzione tra la dura, spigolosa fissità dell'universo tragico e la plastica esuberanza della commedia: egli ci guida verso il transito del V atto, scena III. È grazie a lui che la messinscena ordita da Camillo può condurre Florizel e Perdita a riappacificarsi coi rispettivi padri.

²³ *A merry heart goes all the day / Your sad tires in a mile-a*, canta dopo aver derubato il contadino (IV, iii, vv. 119-120). Di nuovo siamo in presenza della contrapposizione tristezza/pallore dell'inverno *versus* gaiezza/rossore del sangue che la vince (cfr. IV, iii, v. 4). Non è possibile qui rendere conto adeguatamente del gioco di contrapposizioni e opposizioni presenti in tutto il *Racconto* (e che coinvolge le generazioni, i registri, gli umori, i colori). Ci limitiamo dunque a segnalare la loro inesausta operatività.

sono i garofani e le violaciocche screziate,
che alcuni chiamano bastarde di natura: ma questo genere
non cresce nel nostro rustico giardino, né io mi curo
di cercarne i virgulti.

POLISSENE

Perché mai, gentile fanciulla,
li trascurate?

PERDITA

Perché ho sentito dire
che, nella loro screziatura, c'è un'arte che rivaleggia
con la grande natura creatrice.

POLISSENE

E sia;
ma non c'è mezzo per migliorare la natura
che da natura non venga: così, sopra quell'arte
che, come voi dite, aggiunge qualcosa alla natura, c'è un'arte
che la natura fa. Vedete, dolce fanciulla, noi sposiamo
un nobile virgulto al più rozzo tronco,
e facciamo concepire una vile corteccia
accoppiandola a un seme più nobile. Questa è un'arte
che corregge la natura – anzi la cambia –
ma quell'arte stessa è natura.

PERDITA

È così.

[IV, iv, 76-98]

Siamo al cuore di un dialogo insieme lirico e filosofico sull'arte, interrotto appena prima che la commedia torni a rubare la scena rimettendo in moto l'azione. Qui è Polissene ad avere l'ultima parola: non si dà arte che sia in grado di sfidare la natura, perché anche laddove l'arte “aggiunga alla natura”, lo fa in virtù di ciò che la natura ha già disposto – i mezzi dell'arte essendo parte della

natura stessa. È una concezione che soggiace all'intera produzione shakespeariana: nessun proposito nobilitante, nessun'intenzione di "elevare", bensì di rappresentare l'umano (e la natura che lo contiene) in tutte le sue manifestazioni²⁴, di scendere in profondità senza per questo costruire un cronotopo verticale²⁵ (di insistere cioè sulla profondità *di campo*); quello di Shakespeare non è un impulso a svincolarsi da un ordine per entrare in un altro secondo una gerarchia assiale, ma al contrario di lavorare sull'estensione, l'ampliamento, la molteplicità di direzioni in luogo della discesa agli inferi o dell'anabasi. Il cosiddetto naturalismo shakespeariano²⁶ non è altro che l'applicazione concreta della posizione di Polissene, di fronte alla quale Perdita capitola: una concezione per cui il primato della natura non è una scelta ma una necessità estetica²⁷: è in questa categoria che rientra l'uomo, parte della natura e della varietà delle sue manifestazioni. L'uomo infatti, lungi dal dominarla, ne subisce gli influssi in profondità ("certo questo mio abito mi cambia di carattere", dice una Perdita coperta di fiori). È proprio su questi mutamenti dell'intimità, che la natura concerta col tempo, dando luogo a metamorfosi dell'animo come del corpo, che farà leva il V atto.²⁸

²⁴ Cfr. Harold Bloom, *Come si legge un libro e perché*, BUR, Milano, 2006, pp. 253-4.

²⁵ È noto come *cronotopo* il concetto, coniato da Michail Bachtin, che richiama "l'interconnessione sostanziale dei rapporti temporali e spaziali dei quali la letteratura si è impadronita artisticamente" (Michail Bachtin, *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino, 2001, p. 231). Su questo versante Shakespeare si contrappone sia a Dante che a Dostoevskij: "Rendere simultaneo ciò che appartiene a tempi diversi, e sostituire tutte le divisioni e i legami storico-temporali con divisioni e legami puramente semantici gerarchico-extratemporali, questo è il proposito formativo di Dante, che ha determinato la costruzione di un'immagine del mondo secondo una pura verticale[...] Dopo Dante, in questo campo, il tentativo più profondo e coerente è quello di Dostoevskij" (ibid., pp. 304-5).

²⁶ "L'arte di Shakespeare è *imitativa* o *mimica*. Ci presenta quello che già c'è e non ci impone una nuova prospettiva" (Colin McGinn, *Shakespeare filosofo. Il significato nascosto della sua opera*, Fazi Editore, Roma, 2008, p. 226).

²⁷ "Il genio shakespeariano deve essere visto alla luce della sua sottomissione alla natura. Shakespeare non impone la sua visione sulla realtà, ma lascia che la realtà si imponga alla sua visione. Ci ha mostrato il mondo visto dalla prospettiva del mondo stesso" (ibid., p. 228).

²⁸ Un ultimo cenno su una fondamentale opposizione che non abbiamo finora menzionato. Il IV atto è intessuto sulla distinzione tra il perdurare del sentimento amoroso, che nulla può intaccare, e che Shakespeare associa alla giovinezza, e la caducità che contraddistingue l'universo dei padri, dove l'unico avvicendamento riscontrato è quello tra le fasi della gelosia (sessuale) e del possesso (filiale); a questo proposito cfr. IV, iv, vv. 456-8 e *ibid.*, vv. 567-71. In entrambi i casi Florizel e Perdita non possono non negare la transitorietà del sentimento amoroso, significherebbe negare se stessi; per questa ragione la contrapposizione con il "sano realismo" dei padri non può che essere incondizionata.

Realtà o immaginazione? (Atto V, Scena III)

“L’ambiguità è la via della vita”²⁹

Il ricongiungimento ha avuto luogo: Leonte ha scoperto l’identità di Perdita, Florizel ha avuto il consenso del padre a sposarla, Polissene ha ritrovato nel re di Sicilia l’amico e fratello. Ma non è ancora tempo di riconciliazione, c’è ancora una visita da compiere: a casa di Paolina si nasconde la statua che ritrae Ermione, una scultura tanto perfetta da farla sembrare viva. Così Leonte, Polissene, Perdita e Camillo vi si recano, con tanto di personale di corte al seguito: è l’ultima scena del dramma. Paolina tira una tenda e scopre Ermione “in piedi come una statua”. Non appena la vede, Leonte, pur abbagliato dalla sua bellezza, è colpito dalle rughe sul volto, come se lo scultore avesse saputo unire la sua perizia al lavoro del tempo. Paolina gli ingiunge di non toccare la pietra, il colore è ancora fresco, allora Leonte chiede di poterla ammirare ancora a lungo, per altri vent’anni ... Paolina dichiara che è in suo potere far muovere la statua, ma è necessario “risvegliare la fede”: ed ecco che al suono della musica, non prima dell’invocazione di Paolina, Ermione scende dal piedistallo, abbraccia Leonte, chiede alla figlia di raccontarle le peripezie passate. Paolina le esorta a lasciar perdere, invitando tutti a posticipare la rievocazione delle disavventure passate per vivere con gioia il momento: lei se ne andrà lontano, a piangere il suo compagno morto e perduto per sempre. Ma Leonte la rimprovera: è tempo della riconciliazione, che prenda Camillo per marito. Poi si rivolge a Ermione e a Polissene, chiedendo perdono delle sue azioni, celebra l’unione di Florizel e Perdita, infine invita Paolina a guidarli fuori dalla casa.

Realtà o immaginazione? Dove sta la verità, dove l’illusione? È davvero una statua quella che prende vita, o si tratta di Ermione che, scampata alla morte, si è nascosta per sedici anni dalla fidata Paolina? Inganno magistralmente orchestrato o rinascita miracolosa? O ancora, piuttosto, la rappresentazione di una rinascita? Un trucco di Paolina per guarire un Leonte ormai pentito, o un “reale” risveglio dopo un lungo sonno?

Nel caso si propenda per la messa in scena di un inganno³⁰, l’unico personaggio per cui non si può parlare di rappresentazione³¹ è Leonte: per lui *viverla* – *non assistervi!* – è la condizione necessaria

²⁹ Carl Gustav Jung, *Il libro rosso*, Bollati Boringhieri, Torino, 2012, p. 57.

a guarire, a ritornare in se stesso (il fatto che Paolina ed Ermione abbiano atteso sedici anni può significare sia che i tempi non erano maturi, sia che la metamorfosi di Leonte richiede un perdono che non è gratuito, ma che va “guadagnato”: richiede una penitenza da scontare, che inerisce cioè alla conta degli anni). Nel secondo caso Shakespeare effettuerebbe un salto (narrativo, ontologico) rompendo la lunga catena di inganni: farebbe assistere ai personaggi e al pubblico, per opera di Paolina, a un evento letteralmente incredibile quanto l’irruzione del Tempo-Coro all’inizio del quarto atto.

Che si scelga l’una o l’altra via, in entrambi i casi la rappresentazione finale risulta premeditata da Paolina sin dalla prima scena del quinto atto. Questa ci mostra Leonte in preda al rimorso, e Paolina intenta a magnificare le virtù della padrona scomparsa, per poi strappare al re il solenne giuramento di non risposarsi se non col suo (di lei) consenso: ma subito aggiunge “a meno che un’altra, simile a Ermione come il suo ritratto, non gli compaia innanzi” (V, i, v. 74), il che lascerebbe pensare – col pensiero alla scena III – si riferisca a una vera statua di pietra, a una copia “reale”; ma quando Leonte ribadisce che non si sposerà finché non sarà lei a dirglielo, Paolina dice che “sarà quando la prima regina respirerà di nuovo: fino ad allora, mai” (V, i, vv. 83-4). Una battuta sufficientemente ambigua da poter alludere sia all’uno che all’altro scenario (la rinascita di Leonte, o la metamorfosi

³⁰ È questa la strada imboccata da Auden e Girard. Il primo in ragione della fitta rete di inganni presenti: la continuità nella rappresentazione dei personaggi prevale su ogni considerazione di stile o di genere. Girard invece legge la scena alla luce del desiderio mimetico di Leonte, dunque della natura proiettiva della conoscenza legata al desiderio così come opera, secondo Girard, in Shakespeare. Si tratta di un’interpretazione ricca e dettagliata; ha il difetto tuttavia di piegare la rappresentazione a una lettura univoca, priva di spiragli, ricondotta per soprammercato a categorie che ne intaccano l’universalità. Egli giunge infatti a ritenere che Shakespeare ricrei “qualcosa che appartiene esclusivamente alle Scritture, la qualità non magica e tuttavia non naturalistica della resurrezione” (Girard 2012, op. cit., p. 543), e che “la verità più alta scoperta da Shakespeare [...] si ricongiunge a quella dei Vangeli” (p. 542). Confessa di essersi servito della Genesi come di un “inestimabile modello di analisi mimetica” (p. 515) per l’interpretazione del *Racconto*, il che non stupisce: uno dei capitoli dedicati al testo è incentrato sul concetto di peccato originale; dulcis in fundo, Girard sostiene che l’opera in questione occupa un posto particolare nel corpus shakespeariano in quanto “l’umanità dell’autore traspare più che in ogni altra” e “per la prima volta nel teatro di Shakespeare una prospettiva trascendentale (leggi “apertura alla trascendenza”, n.d.r.) si schiude silenziosamente” (p. 544). Ora, riconoscere dei punti di contatto tra Shakespeare e i testi della tradizione giudaico-cristiana – *Genesi* o *Vangeli* poco importa – può essere indubbiamente utile e stimolante per fini comparativi; diverso è ricondurre un genio letterario come il bardo a un modello di riferimento in sede di analisi del testo: questo significa effettuare gerarchizzazioni non pertinenti, negarne l’assoluta originalità e sminuirne la grandezza. Per noi vale quel che ha scritto Cioran: Shakespeare è passato “a fianco del cristianesimo” (ma potremmo dire di tutte le religioni: cfr. E.M. Cioran, *La tentazione di esistere*, Adelphi, Milano, 2012, p. 147-8). Ogni discorso critico in quest’ambito che non si limiti a mettere in rilievo somiglianze e differenze, contiene a nostro avviso una fallacia d’impostazione.

³¹ Sia nel senso specifico di “rappresentazione di rappresentazione”, sia come rappresentazione in generale: perché per Leonte, trucco o “magia” sono due volti intercambiabili di una realtà il cui peso comunque lo travolge.

di Ermione. In tutti e due i casi Ermione “torna a respirare di nuovo”). Anche le parole dei gentiluomini che hanno assistito al ricongiungimento non favoriscono un’interpretazione piuttosto che l’altra, semmai preparano il terreno a una massima apertura del senso, accentuandone l’eccedenza, la polisemia, l’irriducibilità a ogni verbalizzazione³² (“avete perduto uno spettacolo che bisognava vedere – si afferma nella scena II – *non si può descriverlo a parole*”, V, ii, vv. 41-2, cors. nostro; e ancora: “non ho mai sentito di un incontro come questo che storpia il racconto che se ne vuole fare e distrugge la descrizione che si cerca di darne”, V, ii, vv. 54-56). Tutta la scena III è caratterizzata dalla massima valorizzazione di questo spessore irriducibile del linguaggio: dove le scarse indicazioni di regia di Shakespeare (*Paolina tira una tenda e scopre Ermione in piedi come una statua*, V, iii, vv. 20-1; *Ermione scende dal piedistallo* – ancora più secco nell’originale inglese: *Hermione comes down* –, V, iii, vv. 103-4) hanno la sola funzione di rendere indubitabili le azioni cui si riferiscono: il disvelamento (l’immobilità) della statua e la discesa (il movimento) di Ermione, le uniche a non poter essere desunte dai dialoghi, le uniche a dover essere “fissate”. Insomma, Shakespeare dissemina sufficienti indizi per suffragare l’una o l’altra “soluzione”. Quale scegliere, come scegliere? Ma soprattutto, siamo obbligati a scegliere?

Alla fine del primo episodio del *Decalogo* di Krzysztof Kieslowski, il padre-scienziato, distrutto dalla morte del figlioletto, entra in una chiesa, si avvicina all’altare su cui è appoggiato un ritratto della Madonna e, in un impeto di rabbia, lo spinge, facendo cadere alcune gocce di cera delle candele sull’effigie, proprio sotto gli occhi della Vergine. Si tratta di cera che cola, o è la Madonna che piange? Questa domanda apparentemente fuori luogo non è estranea al nostro percorso, anzi la sequenza potrebbe essere utilizzata come didascalia alla scena shakespeariana. L’alternativa che vi soggiace – il caso o la volontà divina? Le cause efficienti o un disegno imperscrutabile? – è analoga, nella forma, a quella che si pone il lettore-spettatore del *Racconto d’inverno*; ciò che viene chiamato in causa è l’apparente ineluttabilità del prender parte, l’instirpabile tendenza a scegliere una pista interpretativa, la decisione come prodromo della comprensione³³. Finché non ci si rende

³² “L’unica azione espressiva alta, e indefinibile come le azioni della realtà”: così Pasolini definisce la musica (cfr. Pier Paolo Pasolini, *Poeta delle ceneri*, Archinto, Milano, 2010, p. 61). Non è superfluo sottolineare l’assonanza – è proprio il caso di dirlo – tra musica e realtà: non può essere una coincidenza che Paolina, nell’ultima scena, affidi alla musica il compito di ridestare Ermione.

³³ “Ha significato solo l’incomprensibile. L’uomo si è svegliato in un mondo che non comprendeva: ecco perché cerca d’interpretarlo” (Carl Gustav Jung, *Opere 9. Gli archetipi e l’inconscio collettivo*, Bollati Boringhieri, Torino, 2008, p. 30).

conto che le soluzioni sono equipollenti: il problema con cui lo spettatore del film si confronta in sede interpretativa è già stato svolto in sede drammatica attraverso le parabole dei personaggi del padre e della zia, o meglio attraverso i loro contrapposti atteggiamenti esteriori: due forme di fede, una nella scienza e l'altra nella religiosità dei sentimenti: per cui lo spettatore si trova spontaneamente di fronte alla tentazione di fare suo uno dei due principi-guida per orientarsi nell'abisso che gli è stato spalancato davanti (nel testo di Shakespeare come nel film di Kieslowski la morte ha un'importanza primaria, è una sorta di limite della parola: nel primo richiama Leonte alla realtà, ponendo fine al suo profluvio verbale; nel secondo vanifica ogni possibilità di "spiegazione", scientifica o religiosa che sia). Kieslowski riunisce ciò che prima ha dissociato, mostrando come dietro ogni (inevitabile?) presa di posizione sullo statuto della realtà e del mondo si celi una precisa volontà di avere un accesso privilegiato ad essa. Ma i fatti sono muti (da qui i numerosi passi shakespeariani, alcuni dei quali sopra riportati, sull'impossibilità di descrivere una scena, sull'indicibilità, sull'inadeguatezza delle parole). Non è un caso che Shakespeare (e Kieslowski con lui) si serva di un'immagine per metterci di fronte l'intrinseca ambivalenza del reale, la sua resistenza ad ogni prensione umana, alla *hybris* insita in una conoscenza che sempre si esaurisce nell'inconfessato impulso di fornire prove a ciò che istintivamente abbiamo già scelto. È nel segno dell'impermeabilità, dunque, che si consuma, per chi sia disposto a riconoscerla, l'epifania della realtà come pura, impenetrabile presenza. Il finale del *Racconto d'inverno* acquisisce così il sapore della vita stessa, invitandoci a prendere atto della parzialità univoca e paradossalmente totalizzante dello sguardo (di ogni sguardo) sulla realtà, conseguentemente dell'equivocità connaturata ad ogni autentica riflessione artistica su di esso³⁴. L'ultima scena dell'atto quinto ci invita ad abbandonare uno sguardo rapace sul mondo, a lasciarci interrogare dalla realtà anziché interrogarla: caso raro di enigma che sconfinava nel mistero.³⁵

³⁴ "L'ambiguità è un carattere intrinseco, inalienabile di ogni messaggio concentrato su se stesso: è, insomma, un corollario della poesia" (Roman Jakobson, *Saggi di linguistica generale*, Feltrinelli, Milano, 2009, p. 209). È in questo senso che si può definire Shakespeare un poeta della realtà.

³⁵ Su questa scena del *Racconto d'inverno* grava tuttora un curioso equivoco. La critica infatti è pressoché unanime al riguardo: in essa tutti vincono, nessuno rimane fuori (così Bloom, Auden, Girard). Eppure l'ultimo discorso di Paolina parla chiaro: celebrate voi la vittoria – questo dice in buona sostanza Paolina –, io non riavrò comunque il mio Antigono; da qui il suo canto di dolore: "Io, vecchia tortora, volerò verso qualche ramo secco, e lì mi poserò per far lamento fino alla morte su quel compagno che nessuno troverà più, finché anch'io sarò perduta." V, iii, vv. 132-4. È vero che la interrompe prontamente Leonte, al quale viene affidato il compito di chiudere il dramma su toni concilianti, ma le parole di Paolina hanno ormai gettato un'ombra di dolente malinconia sui presenti, che nulla può consolare (del resto non sapremo mai se

Bibliografia

La Bibbia, San Paolo, Milano, 2009

Auden, W. H.: *Lezioni su Shakespeare*, Adelphi, Milano, 2008

Auerbach, Erich: *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, 2 vol., Einaudi, Torino, 2000

Bachtin, Michail: *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino, 2001

Baldini, Gabriele: *Manualetto shakespeariano*, Einaudi, Torino, 2001

Bloom, Harold: *Come si legge un libro e perché*, BUR, Milano, 2006

Bloom, Harold: *Shakespeare. L'invenzione dell'uomo*, BUR, Milano, 2013

Borges, Jorge Luis: *Historia de la eternidad*, Alianza Editorial, Madrid, 2010

Cavell, Stanley: *Il ripudio del sapere. Lo scetticismo nel teatro di Shakespeare*, Einaudi, Torino, 2004

Cioran, E.M.: *Squartamento*, Adelphi, Milano, 2012

Cioran, E. M.: *La tentazione di esistere*, Adelphi, Milano, 2012

Cori, Elisabetta: *La messa in scena dell'inganno. Iconografia e retorica manieristica nel Winter's Tale*, Pàtron, Bologna, 2000

Florenskij, Pavel A.: *La colonna e il fondamento della verità*, San Paolo, Milano, 2010

Franzen, Jonathan: *Libertà*, Einaudi, Torino, 2011

Frye, Northrop: *Shakespeare*, Einaudi, Torino, 1990

Girard, René: *Il capro espiatorio*, Adelphi, Milano, 2011

davvero sposerà Camillo). Si tratta quindi di un lieto fine apparente, tutt'altro che pacifico. L'ha capito benissimo Jonathan Franzen, che riporta il brano da noi citato in esergo al suo romanzo *Libertà*, il quale a sua volta sembra chiudersi con un lieto fine (il ricongiungimento tra Walter e Patty): ma tanto grande è la prostrazione del lettore-modello, tanto deliberatamente "costruita" la scena del ricongiungimento, tanto rigorosa la gestione da parte dell'autore dei propri punti di fondazione poetica – simbolismo (il "bianco inverno"), segnali metalinguistici (si parla esplicitamente di "finali plausibili"), atmosfere (la morte negli sguardi dei personaggi), ecc. – da negare ogni dimensione consolatoria, ogni chiusura "lieta" a sigillare come una palingenesi la vicenda. Non siamo dunque d'accordo con Siti (e con lui la maggior parte dei critici) laddove sostiene che quella franzeniana è una versione moderna del "vissero felici e contenti" (cfr. Walter Siti, op. cit., p. 73).

- Girard, René: *Shakespeare. Il teatro dell'invidia*, Adelphi, Milano, 2012
- Nicolàs Gómez Davila, *In margine a un testo implicito*, Adelphi, Milano, 2009
- Jakobson, Roman: *Saggi di linguistica generale*, Feltrinelli, Milano, 2008
- Jung, Carl Gustav, *Gli archetipi e l'inconscio collettivo*, Bollati Boringhieri, Torino, 2008
- Jung, Carl Gustav: *Il libro rosso*, Bollati Boringhieri, Torino, 2012
- Manferlotti, Stefano: *Shakespeare*, Salerno Editrice, Roma, 2011
- McGinn, Colin: *Shakespeare filosofo. Il significato nascosto nella sua opera*, Fazi, Roma, 2008
- Montaigne, Michel de: *Saggi*, Adelphi, Milano, 2005
- Pasolini, Pier Paolo: *Poeta delle ceneri*, Archinto, Milano, 2010
- Shakespeare, William: *Il racconto d'inverno*, trad. it. Demetrio Vittorini, Garzanti, Milano, 2009
- Siti, Walter: *Il realismo è l'impossibile*, nottetempo, Roma, 2013

Filmografia

- Decalogo 1*, regia di Krzysztof Kieslowski, Polonia, 1988



Sesto San Giovanni (MI)
via Monfalcone, 17/19

© Metabasis.it, rivista semestrale di filosofia e comunicazione.
Autorizzazione del Tribunale di Varese n. 893 del 23/02/2006.
ISSN 1828-1567



Quest'opera è stata rilasciata sotto la licenza Creative Commons Attribuzione- NonCommerciale-NoOpereDerivate 2.5 Italy. Per leggere una copia della licenza visita il sito web <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/it/> o spedisci una lettera a Creative Commons, 559 Nathan Abbott Way, Stanford, California 94305, USA.