

GIUSEPPE MANFRIDI

SHAKESPEARE SUL TITANIC



GIUSEPPE MANFRIDI

SHAKESPEARE SUL TITANIC


Edizioni **Efesto**

SHAKESPEARE SUL TITANIC



COPYRIGHT 2025, EDIZIONI EFESTO ©



Libreria Efesto - Via Corrado Segre, 11 (Roma)
06.5593548 - info@edizioniefesto.it
www.edizioniefesto.it

*A norma di legge è vietata la riproduzione,
anche parziale, del presente volume
o di parte di esso con qualsiasi mezzo*

Collana: *Satirika*

Autore: *Giuseppe Manfredi*

Copertina ideata da *Massimo Giacci*

ISBN 978-88-3381-682-1
Roma, febbraio 2025

Impaginazione:
Libreria Efesto | **edizioniefesto.it**

Il cofanetto è stato realizzato da Alessandro Scura della legatoria Scura SNC, in Via degli Scipioni 201, Roma.

*Questo scritto è dedicato a Paolo Pelliccia e al suo mondo,
che è custodia del suo essere e al contempo sua creazione:
la Biblioteca Consorziale di Viterbo, dove anche i soffitti,
le porte e le maniglie delle porte sono parola, segno, opera.
Un'anima fatta dimora. È stato questo ad accudirmi nella traversata
a bordo del mio bastimento shakespeariano, e tanto più
nel suo tratto più periglioso: un'accollita d'altri libri,
d'altre vele, e il loro visionario e combattente mago Prospero.*

Benvenuti

A te che leggi, il mio più sincero Benvenuto! Questo elenco di titoli, che sono titoli di sessantacinque sequenze – anche se il termine che preferisco è ‘fascicoli’ – è messo qui subito in apertura perché non vale solo come semplice indice ma come la visione d’un paesaggio visto dall’alto. Un paesaggio non provvisto di strade, ma di itinerari a scelta. Se dunque l’indice generale corrisponde in qualche modo a una mappa, mettiamo cittadina, i singoli fascicoli corrispondono ad altrettanti quartieri. La mappa non pretende di direzionare ma semplicemente di informare, sicché saranno gli itinerari, una volta scelti, a stabilire da dove iniziare e dove e quando terminare, e, volendo, a quale altro itinerario ricongiungersi.

E ancora, la mappa non prevede vie d’uscita che non siano anche degli ingressi. Per cui, il nostro non è un libro da aprire necessariamente alla prima pagina per poi di lì proseguire, *a meno che* pure questo non sia un itinerario scelto. Nell’insieme è un centro fatto di epicentri. Ogni titolo è una chiave d’accesso, ma non quella d’una porta che per forza di cose adduca a un transito verso un’altra porta. È piuttosto il passo oltre la soglia ciò che conta. È il luogo dove ci si viene a trovare. Ogni titolo è al tempo stesso *Prologo*, *Episodio*, *Stasimo* ed *Epilogo*. E se anche tu volessi cominciare, secondo tua abitudine, dall’inizio, non credere: già proverresti comunque da qualcos’altro. Ciò detto, fa’ quel che vuoi. Decidi tu. Giocaci!

INDICE

QUESTO LIBRO	p.	9
<i>(Diarismi - La materia)</i>		
1 - LA PROPALAZIONE	p.	27
2 - PIRAMO E TISBE	p.	47
<i>(La favola - La bibliografia shakespeariana - La presa in giro)</i>		
3 - IL CAOS DELLE TESSERE SPARSE	p.	57
<i>(Boccaccio - Dopo Boccaccio - Da Porto, il primo battista)</i>		
4 - BANDELLO	p.	85
<i>(Nello specifico dei vari snodi)</i>		
5 - BROOKE	p.	99
6 - DUE RICOGNIZIONI	p.	111
<i>(Per scene - I-II-II-IV-V atto - Il paniere della trama)</i>		
7 - LA LOTTA CONTRO IL CORO	p.	159
8 - DIMORE	p.	169
<i>(La città - Due cittadini - Luoghi - Sul paesaggio)</i>		
9 - LA FAIDA	p.	189
<i>(Il lutto - La pace)</i>		
10 - L'INCONTRO	p.	203
<i>(L'attesa - Via da tutto e da tutti - Lo sguardo - Le mani)</i>		
11 - LE STELLE MALIGNI	p.	215
12 - GIULIETTA	p.	225
<i>(Il monologo prima di bere - L'Übermensch)</i>		
13 - LA ROSA	p.	245
<i>(La rosa di)</i>		
14 - CASTITÀ E VERGINITÀ	p.	251
15 - MERCUZIO	p.	259
<i>(François Villon)</i>		
16 - ROMEO	p.	273

17 - ROSALINA	p.	291
18 - ALTRI PERSONAGGI <i>(La Balia - Il Frate - I genitori - Benvolio - Tebaldo - Paride - Escalus - Lo Speciale)</i>	p.	297
19 - COSTELLAZIONI FAMILIARI <i>(il Degree)</i>	p.	321
20 - LE NOZZE	p.	331
21 - IL DUELLO	p.	345
22 - L'ESILIO, LA FUGA, L'ABBANDONO DEL MONDO	p.	351
23 - BALDASSARRE	p.	361
24 - IL MALINTESO	p.	367
25 - IL MACABRO	p.	377
26 - L'ALBA, E I DUE RISVEGLI <i>(L'alba - L'altro risveglio)</i>	p.	393
27 - IL SUICIDIO <i>(Il sacrificio)</i>	p.	407
28 - L'ACQUA, IL MARE <i>(Pedro Salinas - Parlar navigando)</i>	p.	425
29 - I NAUFRAGI, IL NAUFRAGIO <i>(L'Armada - La Sea Venture)</i>	p.	435
30 - LA SCENA <i>(Quel mondo e quel teatro, I - L'efeo - Tadzio - Quel mondo e quel teatro, II)</i>	p.	479
31 - IL TEMPO, L'OROLOGIO, LE DURATE <i>(La velocità)</i>	p.	519

*Io e Antonella Rebecchini siamo gli autori delle tavole contenute in questo libro.
Le abbiamo volute chiamare Scarabocchi.*

Giuseppe Manfridi

INDICE

32 - IL LINGUAGGIO <i>(La lingua madre - Del tradurre)</i>	p. 543
33 - SENTIERI NARRATIVI E DEL PENSIERO	p. 595
34 - LA SCRITTURA <i>(Attorno al canone - Le forme, le maniere - Il narrare, l'ascoltare - L'immaginare del lettore, e di chi scrive di quel che ha letto)</i>	p. 613
35 - UN BUON LIBRO	p. 645
36 - IL NOMINARE, IL RICORDARE, IL DIRE	p. 649
37 - IL DENARO, I TRAFFICI	p. 673
38 - FOGLIETTI	p. 683
39 - IN LOVE <i>(Altrove, sullo schermo)</i>	p. 699
40 - DUE LEZIONI <i>(Per una lezione successiva, e altre note sul Wild - Il Wild - L'uso del ferro - L'altro malinteso)</i>	p. 711
41 - ANTONIO E CLEOPATRA	p. 725
42 - JOYCE	p. 737
43 - SHAKESPEARE	p. 745
44 - L'IMPERSONALITÀ	p. 761
45 - IL PAMPHLET	p. 777
46 - BOND, AUTORE ELISABETTIANO	p. 787
47 - TRE IRRADIAZIONI A PRESCINDERE <i>(Camus - Lorca - Eduardo)</i>	p. 793
48 - ESCATOLOGIE E MORTE <i>(L'altra dimensione - Del nulla)</i>	p. 801
49 - MACBETH	p. 829
50 - AMLETO <i>(L'al di là)</i>	p. 841

51 - LA STORIA, LA POLITICA	p. 871
52 - HOLAN	p. 883
53 - IL GHIACCIO (<i>E la nave</i>)	p. 889
54 - ENZENSBERGER (<i>Altri mari</i>)	p. 909
55 - IL NAUFRAGIO DEL TITAN	p. 917
56 - INNAMORARSI, E FORSE AMARE (<i>Il Simposio - La canzone</i>)	p. 927
57 - TRISTANO E ISOTTA (<i>Da Gottfried. Espunti a ricapitolazione</i>)	p. 955
58 - LE DUE COPPIE (<i>R. & G. - J. & R. - I quattro</i>)	p. 967
59 - DYLAN	p. 997
60 - KELLER	p. 1001
61 - RIMBAUD	p. 1019
62 - BENJAMIN B.	p. 1025
63 - LA GIOVINEZZA	p. 1029
64 - UN ATTORE	p. 1055

QUESTO LIBRO

Inizio visita

*Romeo e Giulietta è la più irrinunciabile delle opere letterarie
per quanto ha saputo donare al genere umano correggendone
l'errore atavico e mostruoso che fa, di chi genera, il padrone di chi è generato,
e per cui la pretesa obbedienza dei figli è il modo mascherato
per ribadire una schiavitù.*

A mia firma, *Il vero incipit di questo libro.*

Ogni storia ha nel capolavoro che sembra cristallizzarla un punto di sosta, non di più.

(Un saggio-ballata, ma in prosa) Questo libro, che è il libro che ho cominciato a scrivere da quando sono nato, è composto di appunti. Pur se tanti, non c'è stato modo di metterli per scritto diversamente da così. A chi legge, il compito di farne un organismo. Io potrei proporvi la mia personale idea a proposito, ma con quest'aggiunta vi toglierei qualcosa: il gioco della ricostruzione e del censimento degli aspetti. A volte lo aprirete come un diario, altre volte come un quaderno di pensieri, e c'è caso che uno almeno tra voi lo affronti come una narrazione degna di essere conosciuta viaggiando dalla prima pagina verso l'ultima. Forse è un saggio-ballata. Io stesso *da lettore* lo vedo procedere a onde che si sovrappongono le une alle altre in un susseguirsi strofico, con la cadenza di una risacca. Materie rimesse in circolo ripetutamente che dopo un loro primo apparire tornano a mo' di *refrain* con la pretesa di incidersi nella memoria per farsi sempre più convincenti, e fidando nel fatto che: *più mi sentite, più mi credete*. Può essere, perciò, che a tratti vi stancherete nel provare la sensazione di essere risospinti indietro ("Di nuovo? Ma questo già l'ho letto!"). A quel punto il fastidio frenante o il piacere consenziente non dipenderanno più da me, ma dal vostro grado di complicità nel voler proseguire come mi piacerebbe faceste: *a spirale*, una spirale in crescita, senza insistere mai su un dato punto ma sopraelevandovi di volta in volta rispetto alla medesima posizione raggiunta in precedenza, e che non sarà mai più esattamente la stessa.

(L'autobiografismo dell'esegeta) Oscar Wilde: "Qualsiasi critica è in ultima analisi un'autobiografia del critico, una narrazione del suo *sogno*". Lev S. Vygotskij, in un suo saggio su *Amleto*: "anche il critico viene a parlare

delle sue proprie esperienze, della creazione artistica, delle sue proprie sofferenze, angosce, speranze, rammarichi, né più né meno del poeta lirico". L'obiettivo possibilità di scrivere questo mio macroquaderno così come lo sto scrivendo (una possibilità comprensiva di note generiche, tipo la presente), non vuole significare anche la sua obiettiva necessità. Peso e contrappeso mi legittimano a procedere.

(La maniera) Se non giocando questo libro non lo si può né scrivere né leggere.

Anche nella virtualità, va maneggiato, *non sfogliato*.

(La formula) "*Tutto è simbolo e analogia*", Ferdinando Pessoa, primo verso del suo *Faust*. La formula che squaderna il cosmo. Il grimaldello. Verrà molto usato. E ripetuto.

(La presunzione critica) John Middleton Murry così parafrasa una battuta di Otello sostituendo la parola 'critico' alla parola 'geloso': "Inezie lievi come l'aria / *per il critico* fan salda conferma / come fossero la sacra Bibbia"; più dico il mio ritenendo di afferrare *il vero senso* del testo che leggo, e più mi trovo a far la parte della farfalla trafitta da uno spillo come me dalla voce che presumo di afferrare. Mi conforta l'idea di quanto l'equivoco sia dovuto proprio all'autore del testo, e quanto sia da lui consentito. Il fallibile è incluso nella perfezione del tutto. Il fallibile mio *entro il fallibile suo*.

(La mira) La vera ambizione quando ci si danno per trovare un proprio modo di scrivere è in realtà quella di inventare un altrui modo di leggere.

(I debiti) Questo libro è fatto di debiti debiti debiti di cui in parte mi scuso, ma in gran parte no, e tutte le volte che non lo faccio, smaltito un breve senso di colpa mi dico che se non me ne sono redento all'istante citando il creditore, vorrà dire che qualcosa mi ha consentito di vedere nel debito un lecito possesso. La letteratura si nutre di certe prepotenze.

(Lo spunto) Dario Pisano ha definito questo mio libro di cui sta seguendo il prodursi in corso d'opera 'un *meeting* letterario', e così mi ha offerto un grande spunto. Come tutti i grandi spunti, utile non a suggerire una rotta, ma a meglio identificarla e a perseguirla.

(Di fatto, per arretramenti) Indiscutibilmente, questo libro è una ricapitolazione. Procedo per arretramenti. Quant'è lento! In me, perlomeno.

Ogni volta, per avanzare, torna indietro a recuperare. Una continua, obbligatoria ricapitolazione. Sia di ciò che va formando entro di sé, sia di ciò che gli sta attorno. – Non fa che chiamarsi a raccolta. Così nello scriverlo, così nel leggerlo. Come i tornanti d'alta montagna di cui parla Heidegger: per condurre in su riportano indietro.

(La ripartizione) Qui i capitoli sono luoghi di addensamento, non di recinzione; i capitoletti interni, un'illusione di messa in ordine; i paragrafi in sequenza, un'utopia analogica.

(Per lasse e frammenti) E non sarà che la straordinaria inorganicità da cui deriva la coesione ultima e attuale dell'opera shakespeariana chieda che proprio così la si indaghi, per lasse e frammenti, come se tutto sommato questa fosse una via consentita giacché naturale?

(Circa la lettura di questo libro) Già so che chiunque avrà tra le mani questo libro ne leggerà *solo un po'*. Come me, del resto, che l'ho interamente scritto ma parzialmente letto. Debbo perciò far sì che questo *solo un po'* riesca a risultare il più possibile esaustivo. Il mio sogno: che ad apertura vi sia ovunque un tutto. Ogni giuntura, un centro. In altri termini...

... **(Senza nessun altro appello)** Data la natura dello scritto e nonostante la sua ampiezza, mi sento più che mai gravato da forti responsabilità a ogni singolo paragrafo, a ogni singola frase, presumendo che proprio quel paragrafo e proprio quella frase potrebbero essere il punto di partenza da cui irradiarsi in qualsivoglia direzione. *Oppure no.* Oltre quelli, basta! Quel paragrafo e quella frase potrebbero essere per taluni l'inizio e la fine dell'intera lettura corrispondendo di conseguenza all'intero libro con l'impegno di doversene far carico. Frase e paragrafo diverrebbero, insomma, ciò di cui, nel caso, quei taluni parlerebbero ignorando il resto. Ciò da cui maturerebbe un giudizio sull'insieme, senza nessun altro appello. Così mi tocca. Curiosa tensione. Esagerata pretesa.

(Espedienti) Un testo letto una volta raggiunge chi lo legge solo a chiazze, con alcune sue parti, che non per tutti i lettori potranno essere ovviamente le stesse. Ciò che risalta all'occhio di alcuni, da altri è tascurato, ma anche da chi avendolo già letto poi dovesse rileggerlo. Non si è mai lo stesso lettore dello stesso libro. Per difendere al meglio la ricezione di un testo bisogna allora fare in modo che possa risultare contemporaneamente leggibile da

ogni singolo lettore più volte all'interno di quella sola volta. Reiterando, ad esempio. Sovrapponendo una chiazza ad un'altra e viceversa, di maniera che apprendendo l'una venga naturalmente appresa anche l'altra.

(A memento) Fare in modo che venga letta la maggior parte di un testo, con la consapevolezza che mai nessun testo potrà essere letto tutto per intero, è il massimo dei guadagni per chi scrive. Non escludendo il fatto che proprio chi scrive dovrà essere messo nelle migliori condizioni per poter poi leggere il più possibile di quanto mano mano ha scritto (e così via, e così via, e così via).

(Scarabocchi) Tutti gli inserti dell'insieme, tra cui questo, non sono 'paragrafi', anche se per chiarezza è così che continuerò a chiamarli, non vorrei che altrimenti sembrasse un vezzo. Dei paragrafi (o delle lasse, o dei mottetti, o delle stanze: fate voi) hanno solo l'aspetto, ma in realtà sono davvero *scarabocchi*, tutti affini a quelli di quando poggio la penna su un foglio e, mentre penso di fare altro, lascio che i vari grovigli di linee si producano all'apparenza da sé. È così che vengono fuori i miei disegni, le mie moltitudini, i miei ammassi, i miei naufragi, ma pure le mie non meno casuali scenette che *solo dopo*, una volta compiute, mi consentono di intravedere cosa potrebbero significare (come le informi nuvole a cui diamo forma battezzando la messa a fuoco dello sguardo, Shakespeare *docet!*). Il principio è davvero lo stesso: un guizzo, da cui il resto, ed è la mano che fa. Anzi, è il prodotto della mano che fa, con linee/sillabe lanciate alla ricerca di analogie. Lì grafiche, qui letterarie. Linee/sillabe e figure/parole che si intersecano, si autoproducono, si ammatassano, si aboliscono, si resuscitano a vicenda per far venire fuori dell'altro: *analogie analogie analogie*. E gli scarabocchi non sono mai incompleti, mai! Molecole provviste dei loro giusti atomi. Si soddisfano di sé, del loro essere minimi come se fossero massimi, il che non evita (sto per annunciare una caratteristica di genere, non un merito) che l'addensarsi in uno stesso foglio di molti scarabocchi produca un insieme *cosmico*, e che quell'insieme sia al contempo infinito e infinitesimale. Una miniatura assoluta. Biologia estetica. I suoi protozoi: *analogie analogie analogie*.

(Le tappelframmento) Leyla Perrone-Moisés, sul *Libro dell'inquietudine* di Pessoa: "ciò che è già chiaro è che questo *Livro* non avrà mai una forma 'vera' e definitiva. Possiamo addirittura immaginare un 'libro' con pagine sciolte come un mazzo di carte capace di essere sfogliato in infinite combinazioni". Vale per molto, non solo per Pessoa. La sorte e la natura di un

singolo libro si apparentano all'idea della propalazione letteraria *in toto*. Ogni tappa corrisponde a un frammento allusivo di una forma compiuta. Frammenti, appunto...

... (Ogni particolare un mondo a sé) Ormai procedo per collazione sinottica, il che mi fa pensare allo specchio che Riccardo II infrange nella prima scena del quarto atto del suo dramma per vedere con esso frammontato il suo volto e, col volto, la sua espressione che è quella di un dolore sparso nei tanti *frame* di un solo preciso istante. Conoscersi, e conoscere, pretende sempre un atto di *ri*-composizione. Ma non solo del proprio *sé*: anche della realtà tutta che lo concerne.

(L'insieme) Le prime righe del racconto di Angela Carter, *Patchwork*, spiegano l'ingegnosa tecnica di cucitura che fa da titolo: "Si tiene in mente uno schema generale infinitamente flessibile e armonioso e lo si realizza con qualsiasi materiale si abbia a portata di mano", ed ecco spiegato me, perlomeno nel frangente di questo libro! In termini più elisabettiani, qui si tratta di un *commonplace book*.

(Circa le competenze esegetiche) Spogliamoci delle competenze e guardiamo semplicemente l'albero. L'albero è il testo. Interrogiamoci. Che ci fa lì? Poi: che ci fa lì *per me*? Poi ancora: che ci faccio io qui, di fronte all'albero? Impossibile fingere di non farne una questione *anche* personale, visto che mai prima mi era accaduto di dovermi confrontare con quest'albero preciso, compresente a me, precisamente adesso. Come posso illudermi che una mia osservazione scientifica applicata al solo albero che adesso vedo, in uno spazio e in un tempo per me vitali, non si veli di un imprescindibile diarismo?

(lo ripeto, e ripeto che ripeto) Considerare ogni paragrafo come un luogo specifico – *anche questo*, tanto per dire – senza un prima e senza un dopo, e relazionarlo *non* con quanto eventualmente si è già letto, ma con quanto è scritto *attorno*. Un'indicazione che al momento sto dando soprattutto a me stesso. Ogni molecola è bastante a sé in un tessuto trapunto di centralità.

(Ancora sulla reiterazione) Tutto è nella prima quartina del *sonetto LIX*: "Se quaggiù nulla è nuovo, ma tutto ciò che è / Già avvenne un tempo, illusi sarebbero i nostri cervelli / Che, tormentandosi a inventare, porterebbero invece / Una seconda gravidanza d'un anteriore figlio!". Ripetere

e generare, generare e ripetere (Eliot, *Sweeney Agonista*: “Nascita, e copula, e morte / Tutto è qui, tutto è qui, tutto è qui, / Nascita, e copula, e morte”). Il cosmo è un cerchio: dove stai inizi, e lì finisci; e dove inizi e finisci, lì è durante. Il presente è un coacervo di passati di cui, tra i tanti, ne viene eletto uno che, nel suo tornare privo di memoria dà consistenza all’attimo facendoci materialmente vivere cose che, pur sapute, riteniamo di scoprire. Questo ‘ritenere’ è quel che siamo. Il nostro aspetto, il nostro nome, la nostra firma. Ripetere è passione.

(All’incirca) E ora un avvertimento (non un’ammissione): alcune citazioni in questo libro sono *un po’* imprecise, nel senso che riportano all’incirca quello che altrove è detto alla lettera. Ma è voluto, o perlomeno non troppo impedito, trattandosi in linea di massima d’un libro che *racconta*, e che per darsi il diritto di farlo ha inoculato in sé ciò di cui tanto narra, ovvero il germe della propalazione: una messa in circolo che comporta l’attitudine a rimodellare ciò che, se rimodellato, sarà maggiormente garantito nella sua possibilità di mantenersi in vita per lungo tempo in futuro (il che vale per tutto). D’altra parte, pur se nato negli anni, non per nulla è un libro che in ogni suo tratto va *a rotta di collo*.

È il libro di un danneggiato che benedice il proprio danno.

DIARISMI

(Predando) 12/10/2022. Vi parlerò di una persecuzione. Agita e subita. Mia nei confronti di una storia, e, nei miei, di tutte le altre storie proliferate da questa.

Il sottoscritto, predando, si è trovato invischiato in una rete ingannevole. Sembrandomi lacerata, ogni squarcio si è rivelato illusoriamente liberatorio. Passandovi attraverso sono finito in volute di maglie ancora più fitte; quindi, per altri squarci, eccomi in altre volute ancora, e sempre ritenendo che ogni volta fosse quella buona per venirne via. Mai successo. Una sindrome. Non ne sono uscito; sono ancora lì. Ho solo smesso di avventurarmi, ma per pura forza di volontà.

Memore della mia convinzione che nulla finisce ma tutto si interrompe, mi sono imposto di sospendere la penna. D’altronde, eufemisticamente, *sospendere la penna* è pratica quotidiana: basta alzare gli occhi all’insù! Guardando il cielo non ne vediamo che una porzione, e lo diamo per scontato. Tutto nel visibile è porzione, nulla è intero, e se così ci appare è perché prescindiamo dal contesto in cui sta.

La storia perseguitata è quella di *Romeo e Giulietta*, che ce ne ha messo prima di intitolarsi così. Da principio anonima, di epoca in epoca si è conquistata varie forme, sino all'apogeo del testo massimo, il 'nostro dramma' (come lo chiamerò spesso), per poi continuare a disfarsi, a ricostituirsi, a liquefarsi e ad aggrumarsi di nuovo in altre forme ancora; così, incessantemente. Avrei potuto scegliere un'altra storia, perché questa? Perché le ossessioni non si danno ragione.

Cesare De Marchi, nella sua premessa alla pubblicazione della novella *La Giulietta* di Luigi Da Porto, quasi a diagnosi della mia sindrome, nota come le narrazioni, con l'andare di bocca in bocca, subiscano progressive, bizzarre, alterazioni, fino a perdere il loro aspetto originario e farsi irriconoscibili. "Così il tronco di una storia – scrive – dirama in cento altre che poi, a poco a poco, cancellano ogni traccia di parentela reciproca". Cogliete o no il senso di un'avventura, che è un'avventura doppia? L'avventura della materia sin dalla sua prima apparizione in abbozzo, e quella mia che ne indago l'alternò scomparire e il riapparire a volte di un aspetto, e talvolta di un altro; spesso per volontà di chi scrive, ma, assai più spesso, in virtù di quella maniera che la letteratura ha di produrre sé stessa come provvista di un'intelligenza sua propria, capiente abbastanza da accogliere le intelligenze dei vari autori che presumono di governarla senza rendersi conto di essere essi stessi dei personaggi di sua ideazione. L'occhio fa da penna; leggendo, scrive.

28 novembre 2022. *Elena* di Euripide. Metterei a sottotitolo di questa tragedia: 'La sostituzione dell'umano'. La *fake news* comporta nell'intreccio la situazione di una donna denigrata, Elena, che a causa di una menzogna virtuale è costretta a soccombere. Il grave è che la menzogna è sempre multipla, mentre la verità è sempre unica. Tutta una questione di quantità, dunque. La virtualità della morte in *Romeo e Giulietta* comporta, di concerto, la sostituzione dell'umano e del disumano. Nuovo fronte della coscienza in cui la coscienza tramonta, ma senza cessare d'essere.

L'AI, esterna a noi, è nelle cose da sempre, *fa i fatti* degli umani più di quanto possano gli umani. Il motto ebraico: "L'uomo progetta e Dio ride" questo dice: che la realtà ha una sua maniera di operare più inderogabile, e quindi più micidiale, di quella immaginata. Una maniera obbligatoriamente terribile. La realtà è sempre corretta. L'uomo non lo è mai, dal momento che la sua intelligenza è appunto *umana*.

Il pensiero non ha stile. Tendere a Shakespeare vuol dire ambire a raggiungerlo ben oltre la sua creazione. Ben oltre il suo stile, dunque, che si smaglia avvenendo. (Scrittura tautologica! Pur questo ho cercato di indagare)

26 febbraio 2024. Mai più trovata né in rete né altrove l'*Ottava lezione su Romeo and Juliet* di Peter H. Band che da ragazzo mi entusiasmo come uno straordinario assolo da recitare ad alta voce tanto da volerla mandare a memoria, e di quanto imparai ancora approfittò. Tutt'oggi costituisce un fantascientifico paesaggio archeologico che porto dentro di me come un'accolita di baluginanti rovine in forma di stralci da cui di continuo si spandono frammenti (ora, ad esempio!). Piccole meteoriti sonore allusive di una galassia svanita. "Romeo graffia l'amore": fuori contesto residua come un enigma, ma alla prima lettura mi parve limpida essenza. Come pure: "Solo il calmiera del ritmo potrebbe arginare i danni dell'urgenza". Ma più misteriosa di tutte galleggia l'immagine: "Giulietta, la curatrice".

5 marzo 2023. Nelle ore in corso. Ho tra le mani una recensione al primo allestimento prodotto dal Piccolo di Milano di *Romeo e Giulietta*. Due passaggi mi interessano particolarmente: "il regista agisce così come faceva il drammaturgo inglese: prende un materiale preesistente e lo rielabora con grande disinvoltura. E se Shakespeare ricavava personaggi e trama da una novella italiana di lunga tradizione, adeguandola alla sua terra e ai suoi tempi, il regista fa altrettanto con figure e temi della tragedia, restando, però, fedele al tracciato narrativo di questa e alle sue tematiche più profonde", da cui quegli slittamenti che sono il sintomo più manifesto di una propalazione: "(il regista) si prende, quindi, libertà narrative di senso, inventando situazioni inedite, trasformando qualche figura, o rendendo più evidente l'allusione alla peste e legandola alla epidemia di questi anni". Cruciale è la fedeltà narrativa pur nella permutazione dei sensi, a conferma che la trama è la confezione che si propone come contenuto di sé stessa, laddove al suo interno nasconde quelle varianti di senso che poco distanziano, *ma un po' comunque sì*, Luigi Da Porto da Bandello, molto invece Bandello da Shakespeare, e così via (*ne parleremo!*).

Quanto al richiamo peste/pandemia, rimando a quanto ho scritto nel mio libro *Il solco*: "Di sicuro (*i protagonisti*) non muoiono arresi. Infatti, non è per quello che muoiono Romeo e Giulietta, ma *per una diffusione virale*. Epidemica. E non è una metafora. Nulla di più concreto, anzi. Andiamo alla storia. Seconda scena del quinto atto. Frate Lorenzo dà a Giulietta il siero della finta morte, e subito dopo spedisce a Mantova un fratello d'Ordine che gli è subalterno perché ne porti notizia a Romeo, rifugiatisi lì dopo l'esilio, e quello va. Solo che i messaggeri, nella storia, sono *due*: uno lento e uno veloce. Uno che arriva e uno no. L'altro è un servo di Romeo che fa tutto per conto suo: spia il funerale di Giulietta, ritiene per vero ciò che non lo è, inforca il cavallo e raggiunge il suo padrone portandogli

un messaggio sbagliato. E il primo messaggero? L'unica volta che appare lo vediamo ripresentarsi anzitempo dal suo superiore con la notizia di uno stupido disguido di cui non sa cogliere per nulla la portata". Quindi, riporto dal dramma. Frate Giovanni: "Ero andato a cercare un fratello scalzo, / uno del nostro Ordine, che stava visitando / gli ammalati in città, perché venisse con me; / l'avevo trovato, quando le guardie, / sospettando che fossimo stati in una casa contagiata / dalla peste, chiusero le porte e non ci lasciarono passare. / Così finì il mio viaggio a Mantova".

Individuare la giusta asola nella narrazione data per premessa (ciò che da noi è letto), è quanto consente di travasare la variante di senso da una scatola all'altra, che all'altra è però identica (divenendo, così, ciò che da noi vien scritto). La 'giusta asola' è il collegamento di passaggio da un 'al di qua' reso noto dal testo, a un 'al di là' ignoto e dipendente dalle conseguenze più o meno efficaci della nostra intuizione, che, per l'appunto, è stata l'intuizione in un certo brano di quell'asola da intendersi come soglia di transito, come accesso.

Parola chiave per un siffatto travaso affinché non fallisca il suo scopo: analogia.

28/11/2023. (*Cosa intendo per analogia*) Istruzioni per l'uso. Immaginiamo presso la specchiera di un bagno il ripiano in cui è incassato il lavabo. D'un lato, il flacone a becco per il sapone; tra questo e lo specchio, un boccale con lo spazzolino e il dentifricio; a fianco del boccale, spazzola e pettine; tutt'attorno, altri flaconcini di varia specie. Un microcosmo. Ogni mattina il padrone di casa entra, smuove le cose, le riposiziona, e, terminato il suo da fare, se ne va pensando ad altro, senonché un dato giorno raggiunge il lavabo oppresso da un certo pensiero e, proprio a causa della troppa concentrazione su ciò che lo angustia, si lascia sfuggire una possibile soluzione al suo problema ravvisabile in un'analogia tra gli oggetti che ha sott'occhio. Come? Supponiamo che sia uno scacchista colto al momento di dover replicare a una mossa cruciale nel pieno di una partita di grande importanza, e che se guardasse davvero bene avrebbe la possibilità di cogliere nella disposizione delle boccette e dei flaconi quella dei pezzi da gioco con implicita la mossa per dare scacco matto all'avversario. A questo punto i casi sono due: potrebbe accorgersi dell'analogia, *oppure no*. Se non dovesse notarla, nulla esclude che possa vincere lo stesso, ma se invece avesse la perspicacia di accorgersene, allora vincerebbe di sicuro. L'annuncio occultato nell'analogia tra le forme sta lì: privo di pretese, ma ostentato dalla realtà.

Ogni analogia è similmente chiusa in un punto nel paesaggio che è pari a certi libri preziosi esposti su un leggio: sempre aperti alle stesse pagine, vietano la visione di tutte le altre. Eppure, ci vorrebbe nulla a voltarle.

Dunque, ecco cosa intendo per analogia: una porzione del percepibile messa sotto il fuoco di una giusta lente, tale per cui ogni cosa, mostrandone altre, si coniuga ad esse in ulteriori forme.

In finis, una soluzione è sempre il risultato di una metamorfosi.

(?) In fondo io non ho fatto niente per Shakespeare, perché lui fa così tanto per me?

30/11/'23. (*Ove che sia*) Più che limare e correggere, superate di parecchio le mille pagine, quel che soprattutto debbo fare con tutto il materiale accatastato è organizzarne *la regia*. Esattamente. Come se dovessi posizionare l'intera massa a mia disposizione in uno spazio tridimensionale.

Che strana idea ologrammatica ho di questo libro! Lo immagino, a volte, come uno spettacolo, *ma itinerante*. Lo si apre, ove che sia, e vi si entra, ove che sia, e non è detto che ciò debba avvenire a sipario ancora chiuso, ma già sollevato. Per questo ho bisogno che ogni zona del testo ribadisca, sia pure senza darlo troppo a vedere, *con artificio*, concetti già espressi e che torneranno ancora, in modo che il lettore possa grossomodo intuire sempre a quale sorta di contratto comunicativo è chiamato ad aderire, e organizzarsi di conseguenza. Quel che, assecondando mano mano il procedere dello scritto, tento di fare io: orientarmi leggendo.

Non sarà, la mia, una ricerca, in ogni sillaba, dell'*Haleph* di cui parla Borges? di un epicentro che inglobi tutto ciò che da sé si espande?

11/7/2023. (*Il quaderno, interminabile oggetto*) Per anni e anni ho ragionato attorno a *Romeo e Giulietta* come fosse un dato occasionale assunto ad emblema, tanto da dedicargli un quaderno sconfinato che a momenti mi è parso impossibile da richiudere, al punto di avermi fatto perdere memoria della sua prima pagina senza mai consentirmi di figurarmene l'ultima.

Una grande massa di appunti vi si è accumulata per meglio chiarire a me stesso l'opera, e tramite il veicolo di questa messa in gioco prossima alla fissazione, per stabilire in via definitiva alcuni principi che la prescindono e che rimandano a un'idea di letteratura intesa come una dimensione altra, organicamente provvista di una sua totale indipendenza. Di questo trattano molti e a volte sin quasi ripetitivi brani del libro (ma ripetere è una mia maniera: anche, ve lo ripeto, ripetere che ripeto). Tanti gli autori compulsati, alcuni doverosamente, altri richiamati come da una eco, da un fruscio onirico, intimo, segreto, quasi fosse un suono che mi ha fatto dire: "C'entra qualcosa! Ha a che fare! Approfondisci! Scova! Connetti!".

La struttura a puzzle si è così imposta in modo ineluttabile, e, obbediente al pensiero per cui non esiste concentrazione se non dopo molta diffusione, al momento di dover concentrare mi è stata chiara l'impossibilità di fondere tra loro addensamenti di pensiero, richiami, sviamenti, ampi passi concepiti sotto forma di cadenze sequenziali in cui un altro titolo, spuntato fuori magari per caso, è stato usato come punto di vista volutamente parziale per indagare il nostro dramma ed evidenziarne tratti altrimenti impossibili da mettere in luce. Sta di fatto che spesso il viaggio fa da sé, consentendo il punto di partenza programmato da chi va, ma variandone la meta e portando il viaggiatore su rotte non solo non previste ma neanche segnalate sulle mappe. E qui mi viene in soccorso, per meglio spiegarmi, un passo che sottraggo al mio zibaldone dall'apparenza aforistica, tutta fatta di aggregazioni, *Il contenuto non corrisponde al titolo*, dove, similmente afflitto dal disagio di dover dare uniformità espositiva e coesione a un deposito di materiale testuale ingigantitosi nei decenni, quasi con rassegnazione scrivo: "Vi sono testi che è possibile mostrare ordinati solo a patto di procedere con criteri sommari e a beneficio di un lettore benevolente. Impresa singolare. Come mappare una superficie marina segnalando a gruppi le onde tra loro più affini senza poterle ovviamente dislocare". E, con ben altra autorità e stringatezza, Pascal: "Farei troppo onore al mio soggetto, se lo svolgessi con ordine, dacché voglio mostrare che esso non ne è capace". Tutti tasselli, dunque, di un dialogo polifonico che non fonde le sue varie singole voci ma che le lascia procedere liberamente nel cosmo smisurato di ogni possibile lettura; a derivarne è un baluginare di scaglie dai riflessi cangianti, eternamente inquieto. *La letteratura*. A metafora della quale cito il mare di *El contemplado*, poema di Pedro Salinas che tornerà altre volte in questo scritto: "Un'onda dietro l'altra, / spuma che insegue spuma fuggitiva", la letteratura, appunto! "Nel tuo azzurro ti ho trovato / che giocavi con gli azzurri, / li accendevi, li spegnevi".

Ecco: immaginiamo ogni azzurro come fosse un'opera o un'epoca letteraria, e in tutti gli altri azzurri immaginiamo l'appropriarsi di questa e il suo trasformarla ma *senza dissiparla*. La letteratura prosegue sempre e da sempre, in un tempo che è il dove in cui sta il mare, per cui anche questi prossimi versi ci servono da codice di decifrazione: "nell'anima hai un ancora / che non ti lascia quieto, / ti muovi / come la cassa del torace: / qualcosa te lo impone / da dentro". Ci vien detto, così, di un *continuum* che non può placarsi. Nei due versicoli finali sta il vero senso.

Già Baudelaire si era messo nella posizione di Salinas, e sembra che a lui parli dicendo: "tu contempli / nell'infinito svolgersi dell'onda / l'anima tua, e un abisso è il tuo spirito / non meno amaro", e di concerto con Lautréamont: "uomo, nessuno ha mai sondato il fondo / dei tuoi abissi".

Oceano! Tanto oceano, e tante sue profondità! Le esploreremo. Bene, ho inteso fin qui annunciarvi un percorso, non promettervi un profitto, né è mia intenzione essere enigmatico, ma solo mettervi nella migliore condizione per passare a una qualsiasi pagina successiva.

Solo nella ripetizione è la novità.

21/7/2023. L'ora notturna mi induce a dirlo. Molti tra i libri che andrebbero messi nella bibliografia di questo mio, vengono usati come tarocchi (non conosco sistemi che non proseguano nell'indistinto).

(Astronauti) Primo appunto mattutino. Nutro una grande invidia per coloro che danno l'idea di conoscere tutto Shakespeare a memoria, che siano critici, interpreti, o semplici lettori. Dico 'danno l'idea' perché in realtà non è così, ma che lo possiedono sì, nel senso che sanno evidenziare combinazioni tra temi, sottotesti e allusioni peregrinando tra versi che succingono un'intera galassia in una costellazione, e la costellazione in un solo mondo ove è contenuta sia la costellazione che la galassia (io li chiamo i critici-astronauti). È di questo che vivono, pur dimenticandosene, potendo così parlare anche d'altro, ma rimanendo sempre immersi in questa temperie fosforescente. L'eterogeneo rende in tal modo ogni sua parte affine a qualsiasi altra, e l'intera condizione umana riverbera come una sostanza cosmica, l'unica da noi concepibile essendo al contempo sé stessa e il doppio di sé. Terrestre, e aliena.

(Luoghi comuni) Non è, forse, tutta l'eloquenza lirica dei due amanti un'effusione sublimata di *cliché* sentimentali? convenzione da canzonetta trascesa in una forma eccelsa? Se ci turba crederlo, leggiamo questo (dal romanzo *Apeirogon* di Colum McCann): "La chiamavamo Principessa, un *cliché*, certo, ma lei per me era esattamente quello, una principessa, un sentimento che ogni padre conosce, niente è mai un *cliché* mentre lo stai vivendo". La principessa di queste frasi è una bimba morta a dieci anni, a parlarne è il padre.

3/10/'23. **(Dello stile)** Una forte perplessità che è questione stilistica mi coglie al momento di accingermi alla parte più erudita e filologica del libro. Vorrei sempre essere, o quantomeno sentirmi, segnatamente autore di quel che scrivo, *anche citando*. Eppure, come ci si può mantenere in linea se tocca riferire di una data o di un luogo di nascita? Come può il referto di un'informazione, di un sunto, di una nozione storica, rimanere

nello stile? Io vorrei che pure quando scrivo ‘Shakespeare’ suoni come una parola selezionata e prescelta, più che come un dato di fatto privo di alternative, ossia un nome d’obbligo che tale è per me come per tutti.

8/12/’23. (***Vivere con Shakespeare***) Bob Smith, col suo libro *Il ragazzo che amava Shakespeare*, traccia la linea biografica paradigmatica di ogni studioso, traduttore, esegeta che abbia dedicato la sua vita a confrontarsi *professionalmente* con Shakespeare come a cercarvi – *da dilettante* però – il proprio giusto completamento, un *alter ego*, la seconda metà dell’essere insita nella prima. Lo scrittore che è nel lettore. Ma quant’è facile travisare un atteggiamento del genere! Ci vuol niente a vedervi un’ossessione. Niente affatto, è solo il frutto della consapevolezza mai eclissabile che ogni coscienza ha di sé. Una propriocezione dell’anima. Vivere con Shakespeare come si vive con tutte le dita delle proprie mani e dimenticarsene spesso. “Da anni vivo nella *Tempesta* di Shakespeare, la leggo, la rileggo. Passano gli anni e io sono qui, *immersa*”, se Nadia Fusini si racconta in questo modo, cos’è a sostegno del suo racconto? una passione? e per chi? per Shakespeare? O per sé stessa che lo legge, traduce e commenta? non vi pare che queste sue parole mettano in gioco una potente questione identitaria? la tensione di chi si stia braccando per capirsi e che abbia trovato il modo più *naturale* per farlo? Come? Con Shakespeare.

13/12/’23. (***La copertina***) Telefonata con mio figlio Lorenzo. Gli racconto del libro. Mi domanda della copertina, gli rispondo che è presto per parlarne, e lui: “Però sarà importante”, e in un attimo mi butta lì un’idea: il profilo del Titanic disegnato da una mano che impugna una penna d’oca.

Sarà? non sarà? Importante è che la sua idea la si sappia. Se non disegnata, per scritto.

23/12/’23. Comincia a preoccuparmi la mole. Ben oltre le mille pagine! e considerando le interlinee, *molto* ben oltre. Temo che, una volta finito, questo libro dovrò pensare a fabbricarlo più che a stamparlo. Qui mi ci vorrà un falegname, non un editore. Un armadio, non una custodia.

23/12/’23. Shakespeare disgregandosi si è atomizzato depositandosi ovunque, *guantando* le cose e permeandole, viepiù pervasivo. Me lo potrei spolverare di dosso. Non vi sarebbe comunque ammanco. Nella stanza discende a falde, fa mulinelli e raramente riposa. Va e torna. Che strana dimestichezza ha preso il posto d’altro! – Oksana, cruna di ogni sillaba,

ma qui tenuta al riparlo da tanto ricasco, mi guarda affettuosamente, forse pensando che seppure è una forma di follia non le sembra poi troppo grave, e lascia che tutto avvenga.

Letteratura. Io credo che ordito e trama siano il tessitore. – Molti scrittori ci offrono la tornitura di qualcosa che tutti noi abbiamo in fosforescenza mentale.

4/1/24. Da una poesia pubblicata sulla pagina *social* di una mia più che cara amica. Due versi tra i più toccanti che abbia mai letto, per un fratello scomparso dieci anni fa: “Perché il mondo ha conosciuto Shakespeare / ma non ha conosciuto te – *Finito 4.1.14*”. Poco vale quel che leggo, ma molto quel che intendo. La mia amica dice di sé, dice del fratello, dice di Shakespeare.

12/1/24. In via di concludere una terza revisione mi accorgo di quante volte io torni su principi analoghi e sugli stessi temi, tanto da far sembrare spesso (se non sempre) che si tratti di autentiche ossessioni. Ma la cosa non costituirebbe neanche una colpa, quanto una messa a repentaglio della mia nudità di pensiero; semmai, la vera *defaillance* sarebbe di carattere squisitamente stilistica, o di apparente opportunismo (“*Non fa che ripetersi! Non fa che ripetersi!*”). Vero. Ma anche ripetermi fa parte del mio dogma (ve l’avevo promesso: lo ripeto di continuo!).

Io intendo ‘ripetere’ come un reiterare, mai come un ricominciare. Una frase ripetuta, nel giusto contesto, non equivale alla precedente, ma prosegue il discorso e gli dà un diverso tono.

Per farla breve, mi sono dato ragione nel farla lunga e nel non voler tagliare. Molte ripetizioni le ho mantenute, ma, per l’appunto, a mo’ di reiterazione, di ritornello concettuale, di cadenza espositiva. Scelta irrefutabile presa immantinente, *ora*, e perciò, *ora*, ne do notizia in questi miei *Diarismi*. Tuttavia, dell’opportunismo c’è, ma del tipo che ha a che fare con quanto sta a premessa dell’*Indice*. Immagino, infatti, che in molti fra i pochi che avranno a che fare con questo mio puzzle possano essere davvero indotti a farlo come suggerisco: apprendo dove vogliono e perseguendo la lettura come vorranno. In tal caso è bene che siano sempre messi nella condizione di potersi orientare al più presto avendo a disposizione quelle ostinate, pervicaci idee attorno alle quale ruota il tutto, e ribadite perciò con frequenza. Per non dire delle tante informazioni *oggettive* (sunti di trame, ecc.) che se messe a verbale una volta sola nell’oceano degli infiniti paragrafi, giusto per mera buona sorte potrebbero tornare utili. E così, *amen!* Mi sono assolto da me.

14/1/'24. Il principio è: non tagliare la pagina ma ridurre la frase. Non tagliare la frase ma ridurre le parole. Non tagliare le parole ma ridurre le sillabe. Un taglio non dev'essere mutilazione, ma astrizione.

14/1/'24. Una faccenda operaia. Qui si tratta di fabbricare un oceano. Voglia di navigazione!

4/2/'24. Stamattina ho incontrato Antonella per definire le immagini da inserire: lavorerò sulle mie *Moltitudini*, o i miei *Caos* (ancora da decidere), colorando e destrutturando. Mi ha detto di aver scorso il *file* che le ho inviato, e, con sincera curiosità, mi ha domandato: "Dov'è Shakespeare?". Non mi è dispiaciuto, tutt'altro. È ovunque e novunque, ecco dove. È nelle carte, ma d'un tipo che le fa essere consistenti ed effimere al tempo stesso. Nella magia fosforescente di Puck. D'altra parte, non continuo a ripetere che Shakespeare è un sole che abbaglia per un eccesso di *inesistenza*? E poi, qui i pezzi ci stanno: il mio Shakespeare non sarà forse da costruire?

22 marzo '23. Che caos! Quante masse di scrittura sparse! Quante spianate d'acqua, quanti convulsi! Nel disordine c'è tutto, *quasi* tutto, *più* di tutto. Ora si tratta di irreggimentare l'oceano. E di pavimentarlo. Forse lasciando l'intera massa divisa com'è per mottetti. O per lasse. O per stanze. Per righe e paragrafi. Chissà mai, poi, se qualcuno leggerà davvero tutto! Che ogni poco, allora, sia di per sé un tutto!

Paragrafi o strofe? Uno zibaldone *à propos de*, o davvero, come da tempo mi vado ripetendo, una ballata? Così mi suona nella testa. Poematicamente in prosa. Una Ballata *ad libitum*.
Niente finisce, tutto si interrompe.

30 giugno, '24. Questo lo chiamo il mio Pandemonio! Già. Me lo sogno così, me lo vedo così. Quando ci penso, è così che lo penso, il che comporta uno spasimo continuo verso una messa in ordine. E tutto ciò, ormai, non potrà più terminare per un semplice motivo: *perché è iniziato*. Un *Big Bang* non può smorzare il passato da cui proviene, costretto com'è a dargli perpetua prosecuzione. Nulla che sia può evitare, essendo, il qualcosa che sarà.

2 luglio, '24. La poesia sintesi. Ricopiata a mo' di appunto, uno fra i primi. Mi ricordo perché. Paul Celan: "Riunito è tutto ciò che vedemmo, / a prender congedo da te e da me: / il mare che scagliò notti alla nostra spiaggia, / la sabbia, che con noi l'attraversò di volo, / l'erica rugginosa, /

lassù, / tra cui accadde il mondo”. Illustra la quintessenza di un dramma (quasi il nostro). Ogni sillaba. L'intero panorama che si congela dai due partner, e che è composto dal mai evocato mare, attraversato 'a volo', di rapina, come a volo tutto nell'opera discende e trascende nell'accadere del mondo, delle identità, dei destini: mondo che accadendo si disfa, sottratto a sé stesso in questo eclatante accadere, risucchiato dallo sguardo che lo produsse e che ora, col proprio svanire, annienta.

14 luglio '24. La poesia del coesistente! – “Se la madre dei morti è sempre polvere / i morti cercano la loro madre / ogni sabato sera sulle spiagge / libere; sotto le sedie o nei gelati / caduti di mano ai ragazzini in chissà quale estati, in chissà quanti / alberghi, marciapiedi, lungomari”. E altre evanescenti schiere di defunti si mescolano ai vivi in un continuo e reciproco disappear lungo transiti di strade consolari e di angusti corridoi che portano da una stanza all'altra!

In tempi di gran lunga successivi alla stesura del presunto ultimo paragrafo con cui ritenevo di aver completato il libro ho conosciuto la poesia medianica di Gabriele Galloni e la sua frequentazione di un oltremondo che magari è il nostro, nel qual caso l'altro ne sarebbe il calco originale, per scoprire infine che solo nel *viceversa* si dà l'interezza del mondo.

Con le sue sedute spiritiche in metrica, Galloni è un evangelista delle realtà parallele, frequentate per riportarne testimonianza, e ogni volta depositando di sé un'ombra altrove. Piccole caparre della propria dissolvenza già prescritta. Scorge la cosa e lo spettro della cosa dentro la cosa. Questo e quello assieme, distinguibili nell'invisibile e solo lì. Poeta di morti senza cadaveri, di teschi senza orrore, di cenere che è sabbia, cipria, fosforo, eoni. La sua poesia è poesia di *coesistenza* (avrei dovuto dirlo di Shakespeare, arrivarci da me, cosa di cui invece m'accorgo solo ora dicendolo d'un ragazzo morto venticinquenne, misteriosamente). Leggendo mi sono riletto e i suoi versi mi hanno suggerito *come evidenti* altri sensi che prima il mio scritto non possedeva. Perlomeno attraverso la cruna della mia personale lettura, Galloni ha reso questo libro migliore e forse anche *più giusto*.

3 agosto '24. Ad ammonimento del sottoscritto e a beneficio di chi leggerà: questo è un libro il cui sviluppo va inteso non in termini di spessore crescente ma di trasparenze replicate. Meglio: attraverso *un incalzare* di trasparenze. Meglio ancora: attraverso un *accumulo* di sovrapposizioni entro una sola superficie. In definitiva, se così sarà, vagheggio che a praticarlo sia chiunque voglia costruirsi da sé una sua personale teologia laica. Me compreso, ovviamente.

27 dicembre 2024. Cielo limpido, aria fredda. È un inverno rigido ma luminoso. Ho entrambi i miei figli a Roma. Frigo straordinariamente pieno. Ieri, dopo decenni, ho riletto *Le diable au corps*. Da tempo mi ero ripromesso di farlo. Ne avvertivo la necessità e avevo ragione. Raymond Radiguet e Gabriele Galloni (molto meno di cinquant'anni in due) sono stati gli ultimi a convenire con un ruolo importante alla fabbricazione di questo mare, ma ci voleva tanto pregresso per accoglierli a dovere e perché entrassero con ragione a far parte dei capomastri.

Sono le 9,33 e mi accingo a scrivere queste righe di commiato. Proprio qui, dove chi mi legge ritiene d'essere ancora alle prime pagine del libro, ecco che s'imbatte nelle sue ultime frasi! Appena avrò terminato di compilare questa nota invierò finalmente tutto all'editore senza più ripensamenti, e questo a capo di tre anni di letture (soprattutto), di scrittura e di varie peripezie; oltre quelle della vita consueta, le più diverse e accidentali: cambi di rotta repentini, distacchi, nuovi incontri e nuove complicità; e, soprattutto, dopo aver più volte dichiarato la certezza di aver terminato. Ma non solo tra me e me: dopo averlo dichiarato al libro stesso e *nel* libro stesso (ne ho lasciato varie tracce non emendate, chi avrà pazienza nel proseguire ci si imbatte). Saluto molte cose con queste righe. I tanti nomi chiamati a raccolta, tante figure, tanti fantasmi. E saluto anche un me stesso a cui lascio il permesso di continuare per i fatti suoi.

Ore 9,37. Aggiungete a discrezione un minuto che mi servirà a rileggere quanto ho scritto, e via!

LA MATERIA

(La doppia inquietezza di ciò che dice e di ciò che vien detto) Dal libro *Il dono di Cadmo* di Alessandro Magrini che narra il modo in cui si è via via formato l'alfabeto latino: "Le lettere per scrivere, sempre per il tramite di avventurosi personaggi, giunsero infine anche in Italia, dove, così racconta Tacito – 'gli etruschi le impararono da Demarato di Corinto e gli abitanti del Lazio da Evandro d'Arcadia' (...). Ma cosa c'è di vero, di attendibile, di fantastico, di credibile o di possibile in tutto questo racconto? È quanto cercheremo di vedere provando a ripercorrere il lungo cammino compiuto da ciascuna delle lettere dell'alfabeto a partire dal momento in cui furono concepite fino a ricevere la forma e l'uso odierni". In pratica, queste frasi annunciano la propalazione dello strumento necessario a produrre materie che, a loro volta soggette a propalazione, si muovono ondivaghe tra varie oralità e scritture. Per strade multiple, spesso recuperabili e spesso no, le storie si modellano a seconda delle voci

che le restituiscono; di converso, adattandosi a quanto di nuovo riferiscono, da questo loro 'in divenire' maturano un racconto segreto contenuto all'interno del racconto raccontato che, così viaggiando e diffondendosi, consegna, al contempo, sé stesso *e quello*.

Romeo e Giulietta, il nostro racconto esemplare, mutando la propria lingua, muta i propri temi e modifica, nell'esito, il proprio scopo. Tutto ciò che vi si addensa, vi dispare. Quel che invece appare è perciò nutrito di antico, ma è solo nell'attualità del suo presente che avviene e ci si rivela. E l'apparire nell'attualità del presente, è la vera epifania: la novità che ci rende tutti quanti contemporanei ad essa.

Il linguaggio si forma tra le storie a cui dà forma.

(L'avvio di questo mio oggi) Non ci volevo andare. Avevo tredici anni, comprensibile. Davo per scontato che mi sarei annoiato. Sul giornale, il flano lo ricordo benissimo: si vedeva una fanciulla dai bruni capelli sciolti stesa sul petto di un ragazzo a dorso nudo che aveva più o meno la sua età. Mi pare che lei, con le mani sovrapposte sotto al mento, tenesse sollevato lo sguardo a fissarlo incantata. La scritta diceva all'incirca: "Da allora l'amore ha sempre avuto quindici anni". Non fu tanto la derivazione colta della storia a frenarmi, quanto il tema scopertamente sentimentale, che potevo concepire solo come fautore dell'intreccio vero, ossia un inanellarsi di avventure fatte di combattimenti e, se possibile, di grandi cavalcate, che qui sembravano non abbondare. Poi lo vidi quel film, e dallo schermo si riversò su di me un'esondazione emotiva che mi rifece l'anima. Tutto mi invase: le peripezie dei giovani amanti, le loro parole, l'alternarsi di speranze e timori, la sensazione acutamente avvertita che la storia potesse davvero andare in un altro modo, la veridicità della finzione che però sapevo essere tale, da cui il più assoluto abbandono, la più assoluta compenetrazione; e sottotraccia il teatro; quindi, senza che neanche lo sapessi, Shakespeare. Tornai a casa innamorato perso di Olivia Hussey. O di Giulietta, non so. Mai vissuto prima un transfert così irruente e totale. Mai sino ad allora (e mai più dopo!) un qualsivoglia libro o film o viaggio mi è accaduto di viverli in un momento tanto giusto per far sì che avvenisse qualcosa a cui nulla avrebbe più posto termine.

(Il confidente) Nadia Fusini, *Di vita si muore*. Già subito, nel Prologo, questa dichiarazione destinata a illuminare di un'indefettibile luce le centinaia di pagine a seguire del libro: "Vivo la mia vita con Shakespeare per amico. Confidente".

Io, gentile Nadia, ho stabilito di consegnargli per intero la mia vecchiaia. Sino a.

LA PROPALAZIONE

Intro sala 1

*“Forme differenti confluiscono dunque
in un solo aggregato e le cose consistono di semi commisti.
Anzi, vedi sparsi nei nostri stessi versi
molte lettere comuni a molte parole,
eppure devi ammettere che versi e parole
differenti tra loro consistono di lettere diverse,
non perché ricorrano poche lettere comuni
o due parole non constino mai di lettere tutte uguali,
ma perché non sono del tutto uguali tra loro.”*

Lucrezio, *De Rerum Natura*

(Circa l'inizio di un racconto che è già prosecuzione del racconto stesso)

Ogni storia non è che un segmento di sé stessa. Tutte le storie iniziano sin da prima di iniziare.

Novalis. *Enrico di Ofterdingen*. Incipit, dopo appena poche righe: “Il giovane se ne restava inquieto nel suo giaciglio e ripensava allo straniero e ai suoi racconti...”, racconti, dunque, già raccontati e da cui quello che abbiamo tra le mani proseguirà. Edgar Allan Poe. *Silenzio, una favola*. “Ascolta, disse il Diavolo poggiandomi una mano sulla fronte...”, il diavolo racconta una storia, una storia che è stata anch'essa un fatto e che dal suddetto fatto è in seguito venuta via e che adesso sta qui, *trasformata*. L'assenza *di quello* ha prodotto la sua presenza *in questo*, che è di per sé un altro fatto avveniente con l'apparenza di un fatto primigenio, e perciò, come l'altro da cui questo deriva, destinato a scomparire, e a divenire, e a ritornare.

Da sempre la letteratura è l'inesausta peripezia di un solo palinsesto.

(Circa il narrare una 'prima volta' per sempre) Se parlando di *Amleto* Girard conia l'espressione: “noia della vendetta”, parlando di *Romeo e Giulietta* possiamo usare la parafrasi: ‘noia dell'amore’. Dove la differenza? Nel fatto che i due agiscono all'interno della città qualcosa che la città non ha mai conosciuto: l'avvento di una coppia dissenziente, ribelle senza intenzione di esserlo.

Nella consapevolezza di ripetere un *cliché* letterario, all'interno del *cliché* l'autore soppesa con attenzione ciò che pretende di essere raccontato tante volte allo scopo di confermare come, in una data storia, una data cosa sia avvenuta *per una prima volta*. Una 'prima volta' che però è al di là di qualsiasi *Big Bang* narrativo. Ora, di quella 'prima volta' se ne può solo narrare *una prima* seconda volta, *una prima* terza volta, *una prima* quarta volta, e così via. Per chi ascolta, se è la prima volta che l'ascolta, sarà sempre quella che sta al di là del *Big Bang* narrativo, e così a sua volta la propalerà in giro.

(Ago, cruna, e filo) *Giulio Cesare*, terzo atto. Cassio: "In quante epoche future / questa nostra grandiosa scena sarà recitata / in nazioni e linguaggi ancora non nati!", Bruto: "Quante volte Cesare sarà ucciso nel gioco! / Lui che ora giace sotto la statua di Pompeo, / non più che polvere!", Cassio: "E ogni volta che accadrà / saremo ricordati come gli uomini che dettero la libertà al loro paese". Alle origini vi è qualcosa: un fatto. Qui, la morte di Cesare. Poi, la voce che ne deriva. In epoche future e in linguaggi non nati, e in molti modi. Al punto da poter entrare, questi vari modi, in contrasto l'un con l'altro, pur ripetendo a oltranza la stessa cosa. E ogni volta, con inserti (ma anche con mutilazioni), *aumentandola* inevitabilmente sempre. Non si darà modifica che, col suo innesto, non implichi incremento. Anche il giudizio cambiato entrerà nella storia e, retrospettivamente, nel fatto che l'ha originata. Noi siamo parte di questa tessitura nel suo insieme. Ago, cruna dell'ago, e il filo che attraversa la cruna. Questa io la chiamo: propalazione. Ad esempio...

... **(Per diffusione)** René Girard, *Geometrie del desiderio*: "Aristodemo ha assistito al famoso Simposio; egli lo ha raccontato ad Apollodoro che, sulla strada di Falero, lo racconta a sua volta a Glaucone (...) e, ciò facendo, con la mediazione del libro, lo racconta a noi che ancora ne stiamo parlando. Il *Simposio* non è dunque solo una conversazione". La nascita di un mito letterario si alimenta di un macroscopico pettegolezzo inarginabile nel suo diffondersi nel tempo e nello spazio. E siccome pettegolezzo, si tratta di materia sostanzialmente *orale*.

Tutto si propala per virtù biologica. La propalazione diviene un fatto in sé. È inevitabile. Fa il mondo. È il mondo. Fuoriuscirne è morire.

(Tutti gli autori sono un solo autore, come la nostra storia contiene ogni storia) La letteratura conosce sé stessa pienamente. La letteratura opera per conto di *ogni autore*, grande o piccolo che sia o che sia stato, a nome di un consorzio supremo che è quello costituito *da tutti* gli autori passati

e futuri combinando tra loro innumerevoli richiami da un'opera all'altra col continuo accostarsi in apparente autonomia di elementi insondabili e scissi la cui attrazione sfugge a qualsiasi progetto individuale. È un processo, questo, che si dà da sé tramite un movimento magmatico di maree cosmiche in cui si fondono masse all'apparenza distanti l'una dall'altra per rivelarsi invece misteriosamente coniugabili. Titoli che si dimostrano fertili per altri titoli in un mutuo scambio dalla dinamica trascendentale che solo la letteratura sa e che solo la letteratura governa.

La letteratura conosce sé stessa in quanto conosce *una a una* tutte le penne che presumono di apporre la loro firma su un particolare ritaglio della sua illimitata espansione; la letteratura glielo lascia fare, ma poi quelle opere, *una a una*, le completa da sé iscrivendole in un più vasto cielo la cui ampiezza non potrà mai essere accolta da un singolo sguardo, ma solo da quello dell'umanità intera, sempre che l'umanità sia in grado di fondere tutti i singoli sguardi *in uno e basta*, totale e onnicomprensivo.

(Fonte e delta) La letteratura coincide con la sua stessa *opera omnia* che include l'inespresso, il disperso, e quanto ancora potrà o non potrà essere scritto. Analizziamo dalla sua foce al suo delta il percorso di una sola favola, e le avremo chiamate all'appello tutte quante. O meglio, tutte potrebbero impetuosamente raggiungerci poiché colte all'amo da una sola, ma sarebbe questo un carico che non riusciremmo a sopportare: a nessuno di noi è dato uno sguardo di tale vastità da poter essere definito *onnicomprendente*. Ognuno di noi è umano, ma nessuno di noi è l'umanità. Perciò, ogni paesaggio noi possiamo osservarlo *solo in parte*. Così dicasi per la letteratura.

La nostra favola esemplare, il tratto di paesaggio prescelto, è *Romeo e Giulietta*, e sin da prima, da molto prima che si intitolasse così.

(Ora, nottetempo) 5/12/2024. "Ogni cosa procede nella stessa direzione, pur solcando percorsi diversi, perché ogni cosa fa parte della stessa storia". Mentre sono in piena rilettura di questo fascicolo intitolato *La propalazione* mio figlio Gabriele, nottetempo, mi manda un suo *paper* sulla *Beat generation* preparato per l'università e, trovandovi un'incredibile sintonia col mio presente, leggo le prime righe del suo lavoro, *quelle*, per cui mi affretto a collocarle qui, a termine del paragrafo precedente, la cui lettura avevo interrotto per leggere la sua scrittura.

(La chimica d'una qualsiasi storia, e di questa in particolare) Una molecola d'acqua è composta da due atomi di idrogeno e da uno di ossigeno. Questo recita il catechismo della chimica. Sta di fatto che in una goccia

d'acqua non scorgiamo le molecole da cui è composta, e tanto meno gli atomi che compongono quelle molecole, ma è quella formula chimica che dà consistenza all'acqua nei suoi differenti stati, e sono le gocce a fare di un fiume un fiume, e del mare il mare.

La costruzione dell'acqua avviene nell'invisibile (già in Epicuro: "perché mai atomo divenne visibile al senso"). Lo stesso vale per le storie, la cui trama è la screziatura in superficie dell'oceano, ma sono i suoi temi profondi a definirne la natura. È lì, in una metaforica massa sommersa e imperscrutabile, la sua composizione chimica. Traslochiamo questa composizione dalla forma di un racconto a un'altra, e la storia potrà apparirci diversa, ma nella sua sostanza sarà sempre quella. Il marchio di una *fabula* non è percepibile nella sua sembianza esterna, così come all'occhio è negata la visione dell'atomo ma non quello dell'acqua laddove essa è esposta nel paesaggio, sicché di tutta l'acqua che scintilla alla luce del sole, e quindi a esclusione della sua massima parte, che è quella contenuta al proprio interno. Solo bevendola, o traversandola, o sprofondandoci dentro, possiamo presumere di aver fatto dell'acqua una più compiuta esperienza; tuttavia, mai totale. Parimenti, nessuna storia, nelle sue molteplici varianti, è in grado di restituirci quella storia nell'*unicum* della sua formula chimica, di cui possiamo, però, misurare il modificarsi delle differenti redazioni e, per collazione o per contrasto, riusciremo così a comprendere cosa soprattutto essa sia e cosa di fatto significhi. Basti pensare a come in genere funziona la diffusione di una barzelletta. Quante volte, sentendone una, ci sembra di non conoscerla sin quando, a racconto terminato, ci viene da dire: "Sì, la sapevo, ma *in un altro modo*!"? La battuta finale, in cui si risolve il succo dell'insieme, è tale, infatti, da dover suscitare lo stesso tipo di risata indipendentemente da tutta una serie di dettagli differenti usati nel corso dell'esposizione, ma è proprio nella materia nascosta all'interno delle differenze che è contenuta la chimica della barzelletta; una barzelletta che già sapevamo e che una è, una e basta: sempre quella, pure se non sembrava esserlo affatto. Per forza: gran parte della trama e del contesto (anche le barzellette ne sono rifornite) facevano immaginare ben altro sviluppo.

Veniamo, con ciò, a *Romeo e Giulietta* (menzionato spesso, lo ripeto, come 'il nostro dramma' per sottrarmi a stucchevoli reiterazioni). Il titolo annuncia, per protagonisti, due giovani amanti forse esistiti ma più probabilmente no, la cui tragica vicenda tante volte e in più maniere è stata narrata traversando modificazioni non solo inerenti la trama, ma finanche metaforicamente chimiche per passare infine attraverso gli alambicchi di chi ne ha fatto ciò che sappiamo. Ma quante volte Romeo e Giulietta si sono amati e uccisi prima di Shakespeare, e quante volte dopo! Moltissime.

È proprio in questo sommuoversi inquieto di intrecci simili che si dà la peripezia di una propalazione, ed è di propalazioni che si intesse il grande arazzo della letteratura in cui tutti noi ci troviamo a coesistere al momento stesso in cui vi aggiungiamo una qualsiasi nostra parola, o quando, *con pari autorità*, ne leggiamo una che vi sia già da tempo iscritta.

(Il nuovo è sempre già ripetuto, e sempre di nuovo si ripete) Già nelle *Enneadi* Plotino toglie qualsiasi istanza di novità a questo mio credo nel concetto di propalazione, concetto per cui il vero egocentrismo in letteratura conosce solo l'affermazione del '*noi*': "I nostri discorsi non hanno nulla di nuovo e non sono di oggi; anzi, sono già stati fatti molto tempo fa, anche se non sono stati sviluppati, e i nostri discorsi di oggi non son altro che interpretazioni di quegli antichi discorsi; sono gli scritti dello stesso Platone ad attestarci le antichità di queste teorie". *Ergo*, non c'è caposcuola che, illudendosi di esser tale, non si riveli altro che un semplice adepto di quella stessa scuola di cui si ritiene il fondatore. Nello specifico, con tutta l'ironia del caso, è anche a me che penso: alla vanità del mio orgoglio nel sentirmi dire vecchie, vecchissime cose col veemente entusiasmo di chi ritiene di farlo per primo.

Nulla di più opportuno del nostro dramma per dimostrare quanto la dichiarazione plotiniana, così in contrasto col moderno e falso mito dell'originalità, affermi un puro dato del reale, ovunque verificabile. La verità, in quanto fatto, è che il nuovo si ripete costantemente.

Del resto, non vi pare che quanto avviene per una prima e unica volta, e che mai è avvenuto prima, solo per ciò dichiararsi la propria sostanziale futilità?

(Commentare permutando) Forzando l'idea: in ambito filosofico, il commento al testo è il testo, al pari del discorso filosofico che si traduce soprattutto in una *spiegazione* del testo facendogli così assumere la natura della sua redazione ultima, ma *mai* quella finale. Commentare questo significa produrre nuovamente il nuovo. E per le storie narrate vale l'analogo: raccontandoti ciò che ho ascoltato, ripeto per la prima volta quella storia che ora io stesso ascolto *detta da me*. Dunque, la mia. Ne deriva che commentare significa introdurre un dato esterno all'interno di una pagina preesistente, ma non approfondendola come si ritiene di fare, bensì variandola. E così a proseguire.

(Titanic) Chi direbbe che *Titanic* di James Cameron sia l'esatta parafrasi del nostro dramma? Non per sommi capi, cosa su cui si potrebbe genericamente convenire, ma esattamente la trasposizione puntuale in un diverso

habitat narrativo degli stessi elementi costitutivi. A essere stata trasfusa da una storia all'altra, sino a fare di quella questa, è stata perciò la chimica. Una sola molecola per due diversi nomi.

(Gli altri film) Ho contato almeno otto film sulla tragedia del Titanic precedenti quello di Cameron, che è del '97, e noto che il *focus* è sempre il naufragio. Mai, nelle varie trame, vi è nulla che sopravanzi l'*appeal* della cronaca. Prescindo da un film di Bigas Luna, del '98, quindi, in modo sospetto, di poco successivo all'uscita nelle sale del nostro, la cui novità è proprio nel mettere al centro della vicenda qualcos'altro, in aggiunta al naufragio, che sia in grado di sollecitare nello spettatore la domanda: "Come andrà a finire?". Per i primi spettatori della pellicola, infatti, la storia di Jack e Rose, mentre si snoda, può far immaginare la sopravvivenza di entrambi. In tal senso l'inevitabile catastrofe marina, di cui tutto sappiamo, è l'analogo in *Romeo e Giulietta* della faida, scenario dato comunque per inteso.

(L'impossibilità di arginare una propalazione) Ogni fonte letteraria è l'approdo in cui sfocia la materia portata da un'altra fonte, che non sarà mai la fonte prima ma a sua volta l'esito di un percorso che da un tempo ancor più remoto l'ha raggiunta. Tanto che prima di Ovidio – autore di *Piramo e Tisbe* (*ne parleremo!*), metamorfosi considerata la sorgente originaria del dramma – vi è una nebulosa leggenda ellenistica di ambientazione babilonese. Voltando invece lo sguardo in avanti, scopriremo che nei secoli a venire anche il punto apicale shakespeariano con cui parrebbe concludersi la peripecia letteraria di *Romeo e Giulietta* fungerà a sua volta da presupposto per ulteriori scritture susseguenti, e quindi per altrettanti approdi e per altrettante fonti.

L'espressione *non plus ultra* non suggerisce, dunque, la verità: un *ultra* potrà sempre darsi a dispetto di quanto già realizzato in precedenza. A consentirne sia la nascita che il riconoscimento non potrà essere una patente di superiore qualità formale (che senso avrebbe stabilire gerarchie se in gara abbiamo Shakespeare?), ma il suo semplice prodursi.

Ergo: ogni storia ha nel capolavoro che la cristallizza una tappa di transito, *non di più*.

(Analogie, I) Epicuro parla con tono di rimprovero a: "coloro che non solo non sapevano tener giusto conto dell'analogia tra i fenomeni e quello che non cade sotto i sensi, ma neppure dell'accordo tra le sensazioni e quello non può essere percepito dai sensi". Ebbene, è questa l'istanza prima di

ogni propalazione, sia materiale che concettuale. L'istanza prima della fede nel magnetismo per cui una materia sa prediligere un'altra materia tra tante altre materie consentendo ad alcuni di accorgersi di siffatta analogia e di accingersi a profilare un possibile disegno in cui ogni particolare è sviluppato, dissolto e sovrastato.

E a referenza di una convinzione, un altro elemento a cui *implicitamente* mi richiamerò più volte...

... (*Il puzzle*) Borges nelle *Tre versioni di Giuda* scrive: "Alcuni converranno che le conclusioni precedettero le prove. Ma chi si rassegnerebbe a cercar prove di cosa in cui già non creda, e di cui non gli importi?". È così che si inventano e che si compongono i puzzle, e vivere implica, come ogni forma che è sempre fugace, un comporsi, uno scomporsi e un ricomporsi di puzzle che durano appena il tempo di dire: "Sono". Le tessere di questi puzzle sono i dati franti di una realtà complessa; le linee di giuntura tra esse fanno da sintassi al processo, e ogni conglobarsi di tessere in cui varie linee si accordano in un disegno da nessuna singola tessera percepibile *crea* un'analogia.

(*Analogie, II*) Rimando a una scena del film *A beautiful mind* di Ron Howard. Il protagonista, John Nash, è un matematico che si ritiene arruolato dai servizi segreti americani per decifrare dei codici militari. Nash è un esperto di linguaggi criptati, e nell'apparente caos del visibile sa cogliere l'addensarsi di logiche diverse e lo stratificarsi ordinato di continue allusioni ad altro. Un talento di cui si ammala, tanto da essere sottoposto a cure penose. Convalescente, trascorre gran parte del tempo a meditare in un capanno allestito nel giardino. Un giorno la moglie, sapendolo dentro casa col bimbo, scorge la porta del rifugio discosta. La spinge e si sporge oltre la soglia. Quanto vede all'interno la atterrisce. Pareti, soffitto e pavimento sono completamente tappezzati da fogli di quotidiani, di riviste letterarie e scientifiche, di rotocalchi, di poster, di foto, di opuscoli di ogni specie, e una serie infinita di linee rette tracciate a matita crea collegamenti folli congiungendo uno slogan pubblicitario con un verso di Milton, e il verso di Milton con un articolo di finanza, e l'articolo di finanza coi risultati dell'NBA. L'abnorme reticolo rivela la percezione di un insieme grandioso. Di un cosmo perfettamente plausibile. Di quello che, secondo John Nash, dovrebbe corrispondere a un codice pensato da altri. Di fatto, si tratta di una sua visione in cui innumerevoli disparità gli hanno rivelato le fosforescenti connessioni da cui possono essere congiunte.

Aggiungo solo che il pensiero umano, pur se all'insaputa di quasi tutti, funziona così per tutti.

(Germi di somiglianza) La pulsione al simile costituisce la sola linea di condotta che non sia artificiosa, e questa è la premessa di ogni analogia. In noi ci sono *germi di somiglianza* che l'amore sviluppa. Ma questo vale anche per gli elementi. Da cui, il richiamo alla fusione. Radiguet (che era un ragazzino) scrive: "Le somiglianze più autentiche sono le più segrete". Anche questa è premessa di analogia (o, semplicemente, un altro modo per dirlo).

(Acque lucreziane) *De Rerum Natura*, Libro II: "per quanto può una piccola cosa di cose grandi / offrire un modello e tracce di conoscenza": è sufficiente (purché riletto).

Il distico di Lucrezio ci dice come mai l'interpretare fino a fondo una storia e il perseguirne la genesi per ravvisarne l'esito significhi entrare in confidenza *con ogni* storia, e, tramite l'analisi del suo divenire, ci insegna la maniera per accostarci alla comprensione dei plurimi percorsi fatti da quella che abbiamo sottomano e a cui ci stiamo dedicando.

Gran parte del secondo libro del capolavoro lucreziano è riferibile al concetto di propalazione che sto cercando di mettere a fuoco. Versi 68-76/83-85: "vediamo ridursi ogni cosa e avvertiamo / che svanisce quasi nella distanza nel tempo / e ai nostri occhi la sottrae il passare degli anni, / mentre si vede restare intatto l'insieme, / poiché i corpi che vengono meno a ogni cosa / riducono ciò da cui partono, / quello costringono a invecchiare, questo invece a fiorire, / né indugiano in quel punto. Così l'insieme delle cose si rinnova / sempre (...) / Infatti siccome i principi errano tutti nel vuoto, / bisogna che a muoverli sia la loro stessa gravità / o a volte l'urto con altri (*corpi*)". Si parla nello specifico non del nostro tema, ma, volendo, *anche* di questo: di contaminazioni e di separazioni. In sostanza, dice Lucrezio, il totale darà costantemente il medesimo risultato. La somma sarà invariabile; ogni volta, *quella*. Il reale non riduce né aumenta ciò che è, e che tale è da sempre, essendolo per sempre. Sotto l'epidermide tutto si muove, anche l'epidermide stessa come parte di ciò che delimita e contiene, ma il computo dei valori cangianti all'interno della materia non muterà di un nonnulla il valore dell'insieme. Mai il suo peso, solo il sembiante.

E ancora, insistendo: "anche la materia varia entro un sistema finito di figure". Quindi, in questo suo inesorabile variare, la materia (tangibile o astratta che sia) diventa incessantemente altro pur mantenendo ciò da cui proviene a presupposto di ciò che è. Un'assoluta dimenticanza di sé non avrà mai luogo. Permarrà sempre qualcosa che sarà impossibile alienare del tutto. "I principi delle cose composte da figure simili tra loro / sono infiniti", e

aggiungo: poiché ognuna di esse può entrare nell'altra all'infinito e in *un continuum*.

“È dunque evidente che in ogni specie sono infiniti / i principi delle cose, da cui si alimenta ogni fine”, ogni fine che è di per sé sorgente di infiniti sbocchi. Logico: se infiniti sono i principi, non può essere altrimenti. Oppure: giunto che sarò a un esito, lì troverò una fonte. Oppure ancora: non v'è chiusura che non implichi apertura, e la porta che si riapre non riaffaccia mai sullo stesso spazio di quando la porta fu chiusa. Ogni transito è come l'acqua fluviale, che è sempre *altra*: tale è una storia nel suo passare di bocca in bocca, di pagina in pagina. Anche se copiata; anche se ripetuta a memoria. Mille cose ne insidieranno comunque l'identità: che sia l'errore, l'omissione voluta o l'aggiunta cercata. Per non dire dell'attenzione sempre mutevole di chi ascolta o di chi legge.

(Le umane opere) *De rerum Natura*, Libro III: “Così mai cesserà di nascere una cosa dall'altra / e la vita non è data a nessuno in proprietà, a tutti in uso. / Considera inoltre come sia stata nulla per noi la durata / del tempo, trascorsa prima che nascessimo”, propalazione umana, e delle umane opere. Versi che valgono l'interesse di questo mio libro. Ma quante frasi valgono da sole l'interesse di ben altri libri che se avessero voluto lasciare il passo al già detto non sarebbero mai nati, impedendoci così di riandare a quelle frasi che da sole non sarebbero bastate a farci vivere il tempo di una lettura esaltante?

(La ripetizione) *Così parlò Zarathustra, La visione e l'enigma*: “Ognuna delle cose che *possono* camminare, non dovrà forse avere percorso questa via? Non dovrà ognuna delle cose che *possono* accadere, già essere accaduta, fatta, trascorsa una volta?”. Se il quesito è filosofico ed *esistenziale*, solo in letteratura può trovarsi una risposta *certa e affermativa*. Dovrà sì!

(Il rutilante percorso) Un maestro di maestri, Andrew Bradley, introduce il vastissimo volume che raccoglie varie sue lezioni e saggi sulle tragedie di Shakespeare con queste frasi che vogliono suonare a garanzia di un'onestà intellettuale fuori discussione: “Chiunque scriva su Shakespeare serba inevitabilmente un largo debito verso i suoi predecessori. Dove mi sono accorto di alcuni di questi debiti, l'ho riconosciuto; ma la maggior parte delle mie letture di critica shakespeariana risale a molti anni fa, e posso solo sperare che non mi sia accaduto spesso di riprendere come mio ciò che appartiene ad altri”. Splendido!

Per dire d'altro, Bradley entra nel merito di quanto maggiormente mi interessa, e la cosa straordinaria è che avrebbe potuto farlo benissimo prescindendo

da Shakespeare, visto che quanto maggiormente mi interessa riguarda la trasmissione di una data *lectio* e la dinamica che ne determina le varianti, gli scismi narrativi interni, i plagi involontari, la mutazione dei temi in rapporto a una sola sorgente secondo percorsi che in molti casi finiranno addirittura con l'occultarla del tutto ma a cui un ardito viaggio regressivo potrà sempre ricondurci. La propalazione, insomma, di una storia, che, nella circostanza, è quella di due giovani il cui amore, nato d'un lampo, venne condotto a un esito tragico dalla radicata inimicizia tra le loro famiglie e dalla faida che ne derivò.

(Il diritto di non dirlo) George Steiner: "la storia della grande letteratura drammatica è costellata di plagi geniali. (...). Questo non è più il caso di Dryden (*rielaboratore di Shakespeare*, nota mia). Nei suoi 'adattamenti' di *Antonio e Cleopatra*, *Troilo e Cressida* e *La Tempesta*, egli ha continuamente presente l'originale; sa a priori che il pubblico ricorda l'opera prima", e qui siamo al nodo della propalazione di una storia successivamente al suo essersi conformata in un capolavoro (mettiamo, il nostro dramma) che, per forza di cose, va mascherato se non si vuole incappare nel tranello del confronto. Non che questo sia sempre nelle intenzioni (spesso, anzi, non dispiace approfittare del richiamo dovuto a un titolo noto), ma altrettanto spesso si preferisce non creare interferenze e lasciare campo libero al testo-epigono. Perciò, *Titanic*!

(Nell'intrico del narrabile) (10/9/'24) A conferma di quella costellazione possibile che paragrafo dopo paragrafo sto da tempo provando a configurare, Antonella, che ha collaborato alle immagini di questo libro inondando di variopinta luce i nostri *Scarabocchi*, mi fa notare qualcosa che da sempre avevo vanamente a mia disposizione senza rendermene conto: la magica rima che lega il 1597, anno in cui debutta *Romeo and Juliet*, e il 1997, quando, a quattro secoli esatti di distanza, in tutto il mondo esce *Titanic* di James Cameron. Un appuntamento tra epoche consentito da quella matematica occulta che è a reticolo dell'esistente. La cosa è ormai offerta a chiunque abbia a che fare con questo libro. Nessun'ipotesi a riguardo è confutabile. La verità è assai più abbondantemente vera in sé stessa di quanto sappia esserlo in qualsiasi narrazione che ce la tramanda.

(Il continuum, e le tappe di transito) Harold Bloom, nel suo libro iconico *Shakespeare, l'invenzione dell'uomo*, sostiene che finora nessuno è riuscito a essere 'post-shakespeariano'. Accolgo l'affermazione con entusiasmo, ma anche con raziocinio: nessuno è riuscito ad esserlo dacché non ce n'è mai

stato bisogno, ma ciò non evita che anche le opere di Shakespeare siano *transito* di storie che nessuna grandezza sarà mai in grado di arrestare dal proseguire a farsi narrare altrove e da altri, a volte sciattamente, ma a volte con dignità, anche se mai potrà darsi una vera sfida al capolavoro che, in quanto tale, verrà reputato come la fonte unica e somma di una data *fabula*. La stessa *Elettra* di Sofocle è insuperata e, soprattutto, insuperabile, in quanto noi per primi *non vogliamo* che venga superata, afflitti come siamo dall'idea di una più importante *Elettra* futura che farebbe di quella a cui dobbiamo gran parte della nostra moderna sensibilità culturale una semplice premessa dell'altra rendendo la prima, rispetto alla successiva, *prescindibile e secondaria*. Perciò, gli stessi riscrittori di quella fonte originale sanno che questa ambizione è loro negata in partenza da una prescrizione che pertiene a un patto quasi tribale tacitamente sancito dall'umanità intera a difesa dei propri tratti identitari.

A scendere nel dettaglio filologico, già l'*Elettra* di Sofocle prevede molti precedenti andati perduti, e dunque essa stessa non è fondativa di una tradizione (se non attualmente, in quanto la prima di cui si abbia notizia), ma rappresenta la tappa estrema di un percorso avviato in epoche ancora più arretrate. Ricordiamoci di Aristotele che, nella sua *Poetica*, a difesa proprio di Sofocle, criticato da molti per aver voluto insistere su un soggetto già troppe volte utilizzato, scrive: "Per questo, dunque, le tragedie vertono sempre attorno a poche famiglie. Infatti i poeti alla ricerca di soggetti, non già in obbedienza a canoni artistici ma per caso, hanno scoperto la necessità di usare nelle loro tragedie favole del genere; e quindi sono costretti a ricorrere sempre a quelle poche famiglie, nelle quali si verificarono così drammatici avvenimenti".

Nella storia post-shakespeariana di Giulietta e Romeo – non mi riferisco al titolo, ma alla vicenda (per questo ho volutamente invertito i nomi, secondo una prassi in voga soprattutto presso noi italiani) – si contano versioni che prescindono addirittura da Shakespeare, come se *Romeo e Giulietta*, intendo 'quel' *Romeo e Giulietta*, non fosse mai stato scritto. Un esempio: il melodramma di Giovanni Bellini *I Capuleti e i Montecchi* (anche qui il patronimico riferito a Giulietta è anteposto a quello che rimanda a Romeo). Con tutto che il debutto dell'opera belliniana avvenne l'11 marzo del 1830, il libretto di Felice Romani si ispira espressamente a una novella di Matteo Bandello pubblicata in raccolta nel 1554, quarant'anni esatti prima che nascesse la tragedia di Shakespeare (novella di cui tanto, obbligatoriamente, diremo). Insomma, il capolavoro già consacrato e assai noto in pieno Ottocento, in questo frangente è del tutto tralasciato. Come se non esistesse affatto.

Ergo: ogni storia che inizia è, da subito, una storia che continua. Ogni storia che finisce diviene, immediatamente, una storia che volge in un'altra storia.

(L'inizio e il perdurare della propalazione) Nel 1599 apparve un'altra edizione di *Romeo e Giulietta* contenente numerosi errori nonostante il frontespizio annunci che era stata nuovamente corretta, migliorata ed emendata. Anche questa edizione, al pari di quella di cinque anni prima portata in scena dalla compagnia dei Lord Chamberlain's Men, apparve anonima. Come a dire che la stessa opera shakespeariana ha un proprio flusso di propalazione interna all'insegna dell'anonimato. Nessuna storia è mai ferma, e nel suo non essere mai ferma, continuamente comincia e continuamente finisce, mai sta.

(Circa l'esito) "Il flusso delle cose" per cui Zarathustra chiede redenzione è il suo termine. Ma non c'è mai termine che sia interno a una propalazione, giacché può darsi solo un interrompersi partorito dall'esterno. Ogni interruzione è partorita dall'esterno. Ed è inevitabile che avvenga. È l'esterno che ci colloca dove siamo rendendoci costantemente raggiungibili.

(La propalazione per bocca di una sua creatura, I) Macbeth, al V atto, andando incontro alla sua rovina, pronuncia il distillato della condizione umana: "La vita non è che un'ombra che cammina, un povero commediante che si pavoneggia e si agita sulla scena del mondo per la sua ora, e poi non se ne parla più; una favola raccontata da un idiota, piena di rumore e di furore, che non significa nulla". Addirittura la vita stessa, *una favola raccontata da un idiota*, nella sua propria entità, è già materia interna appartenente a una propalazione che la contiene, la tramuta e *la prescinde*. Così, la nostra stessa vita, nel suo essere da noi vissuta, viene ad altri trasmessa, e ogni nostro respiro si fa sillaba altrui per l'ascolto di molti. Sin quando, presto o tardi, quella storia non coinciderà più con noi.

(La propalazione per bocca di una sua creatura, II) *Riccardo II*, Riccardo: "Per amor di Dio, sediamo per terra a raccontare / tristi storie della morte dei re: / come alcuni furono deposti, alcuni trucidati in guerra, / altri ossessi dagli spettri di coloro che avevano deposto, / altri avvelenati dalle mogli, altri uccisi nel sonno, / assassinati tutti". Parrebbe la storia stessa una *fabula* soggetta a devianze secondo il suo essere narrata, sicché rimodellabile retroattivamente. Se tutto è ipotizzabile nel futuro è perché tutto è riposizionabile nel passato. A rendere tanto fallace l'illazionare una

conseguenza è proprio questo: che l'effetto di una causa presente riverbera spesso *alle nostre spalle*.

(Circa la forma, I) Il compito della propalazione è quello di avvenire. In *Essere e tempo* Heidegger offre due passaggi che trapianto qui a certificazione ontologica della mia idea del propalare: "L'esserci 'è' il suo passato nella maniera del *suo* essere che, a dirla in breve, 'accade' a partire da quello che via via è il suo futuro". Proposizione di poco precedente questa, ancora più perspicua: "L'esserci può svelare una tradizione, conservarla e assumerla espressamente. Lo svelamento della tradizione e lo schiudimento di ciò che essa 'tramanda', e di come tramanda, può essere assunto come l'adempimento di un vero e proprio compito". Tautologicamente, una tradizione si impone a sé come suo stesso compito, sicché il compito del propalarsi è l'essere stesso della storia che nel suo insieme è fatta di tante varianti, ciascuna delle quali è trascinata nell'insieme. A onde, spesso di ritorno, e che sempre di una diversa acqua si alimentano. L'essere di una propalazione è quanto le è dettato dal proprio persistente avvenire, come vuole il DNA fatale della forma.

(Circa la forma, II) Il formarsi di una forma è di per sé una forma.

(Circa la forma, III) L'essendo dell'essere produce la propria forma.

(Dire di nuovo, il nuovo) Ricordarsi di quanto scrive Aristotele nella sua *Poetica* a proposito delle molteplici *Elette* precedenti Sofocle (come già riportato poco sopra nel paragrafo *Il continuum, e le tappe di transito*: "Per questo, dunque, le tragedie, ecc. ecc."). E in affinità, René Girard: "Nell'*Amleto*, Shakespeare parte dalla necessità in cui si trova il drammaturgo di continuare a scrivere per l'eternità lo stesso tipo di tragedia". In questo "continuare" – che è forma alternativa, ma non discordante, a quel che io intendo con 'propalare' – possono pur sempre intromettersi delle cruciali differenze. Dettagli destinati a divenire, di mano in mano, *struttura*. Necessità. La trasformazione di ciò che è superfluo in ciò che alla lunga si farà indispensabile finisce col rendere la stessa narrazione iriconoscibile in rapporto alla propria fonte, ma qualcosa di essa rimarrà sempre presente. Cosa? Riandate all'inizio, ne ho chiacchierato tanto: la sua chimica profonda!

(Circa la favola dopo Shakespeare) Nel 1772 l'allora celebre drammaturgo Jean-François Ducis, in una breve avvertenza al lettore prelusiva

del suo *Romé et Juliette*, riconosce i debiti contratti nei confronti sia di Shakespeare che di Dante. In realtà, la variante della storia che ci offre Ducis non segue né Shakespeare né i novellieri italiani, mostrando semmai di prediligere il gioco dei raggiri con insistenti complicazioni di un intreccio assai farraginoso. Spiazzante, nel dramma, è l'idea di un Romeo che vive adottato sotto altro nome in casa Capuleti pur sapendo di essere un Montecchi, e che viene da ciò indotto ad amare riamato Giulietta sin dall'infanzia. Henry Hauvette (in *La morte vivante*, del 1933) segnala, da parte di Ducis, questa e altre precise reminiscenze di una curiosa rielaborazione esotica della storia degli amanti veronesi che Adrien Sevin antepose alla propria traduzione, datata 1542, del *Filocolo* boccacciano.

Insomma, la bizzarra 'adozione' (termine che va inteso secondo i parametri dell'epoca, quando far parte di una famiglia significava soprattutto appartenere a una cerchia cortigiana, in definitiva a una fazione) già è vagheggiata oltre mezzo secolo prima di Shakespeare, per riproporsi con evidenza nella seconda metà del XVIII secolo nel copione del commediografo francese. Sembrerebbe una bizzarria e basta, e tale sarebbe se non fosse che nel film *Shakespeare in love* (del 1998, insignito di ben sette Oscar) è esattamente questa la trama che proprio il personaggio di Shakespeare interpretato da Joseph Fiennes invia a colei che lui ritiene essere un attore per convincerla a interpretare il nascente ruolo di Romeo (estrosissimo chiasmo: quando è costume che tutte le parti, anche quelle femminili, siano affidate a dei maschi, quella di un maschio verrebbe qui assegnata a una donna). È pur vero che la situazione della crescita condivisa sin dall'infanzia è un luogo narrativo comune non infrequente nelle favole, e, per restare nel nostro ambito, anche riandando alla fonte ovidiana della propalazione, Piramo e Tisbe si conoscono sin da quando sono fanciulli. La loro vicinanza fa maturare un sentimento che si rivelerà gradatamente negli anni col sopraggiungere della pubertà: "*tempore crevit amor*". Ma "i padri lo proibirono". "*Sed vetuere patres*".

Sorprendente, semmai, è che in una sceneggiatura sviante di continuo la verità filologica per quanto concerne la reale gestazione di *Romeo e Giulietta* sia introdotta una finezza inattingibile se non da specialisti dediti alla materia.

(Traduzioni) Yves Bonnefoy, in *La voce di Shakespeare*, scrivendo delle traduzioni shakespeariane del succitato Ducis: "Ho provato una certa simpatia per quelle di Ducis, leggendole divertito, ma in quelle pagine di un classicismo tardivo completamente esangue evidentemente non ritroviamo Shakespeare".

Come che sia, anche tradurre è propalare. Nel senso che anche una traduzione, buona o mediocre che sia – se non addirittura traditrice – è da intendersi come un testo primo, originale, e dunque come possibile fonte di testi futuri. (Ogni comprensione del mondo, sotto qualsiasi forma, è un'aggiunta)

(La firma) Un'opera nasce immancabilmente orfana, quindi, di grado in grado, tende a conquistarsi una firma che ne garantisca la compiutezza; dopodiché, la sua ambizione sarà quella di rifarsi nuovamente *anonima*. Nessun'opera che non sia anonima potrà essere duratura.

(Circa le tradizioni in quanto inerenti alla propalazione) Cesare Garboli: "In definitiva, che cosa sono le tradizioni se non delle veggenze all'incontrario, deformi, né più né meno delle notizie che si strappano al futuro?". Veggenze che presumono l'avvenuto rendendolo avveniente facendo dell'attimo in cui siamo, del nostro *adesso*, un faro che fa ruotare di continuo attorno a sé il raggio della propria luce.

(Il commento prima del testo) Lautréamont, (*Poésies II*): "I giudizi sulla poesia hanno più valore che la poesia". Certo, perché questi giudizi consentono *e sono* la diffusione della poesia, ed è in ciò il vero bene. Qualcosa mi ricorda Miguel de Unamuno, che di sé ha detto: "Se Cervantes è nato per scrivere il *Quixote*, io sono nato per commentarlo", e scrisse infatti *Vita di Don Chisciotte e Sancho Panza*. Più Don Chisciotte del Don Chisciotte, quasi che Cervantes abbia parafrasato De Unamuno, nato dopo di lui per scrivere un'opera già scritta come se mai fosse stata scritta. Ma sì! Il commento che alimenta il testo, questa la vera propalazione. *Veggenze all'incontrario*.

(Circa il possibile plagio, Montaigne) "Ognuno può in tutta libertà far l'uso che vuole di quanto sa e capisce davvero, senza riguardo all'autore da cui l'ha preso", e anche: "Io sono così bravo a dimenticare, che scordo i miei stessi scritti e spesso mi cito senza saperlo", un pensiero, quest'ultimo, a completamento del primo, che potrebbe valere come regola per un teatrante, che sia Molière o che sia Shakespeare. Se mi dicessero che è di Flaiano ci crederei, ma è del Montaigne conservato come *livre de chevet* da Shakespeare; e Shakespeare, assai più di Montaigne, dimentica sinceramente da chi prende e chi cita.

(Circa Brecht, ancora circa il plagio) Nel 1936 è andato in scena a Copenaghen un testo di Brecht scritto nei primissimi anni dell'esilio, *Teste tonde e teste a punta*: un adattamento di *Misura per misura* in cui il contrasto tra morale puritana e morale cristiana è sostituito dai problemi della lotta

di classe. Sappiamo che Brecht sosteneva la tesi dei modelli da cui prendere con pieno diritto e senza remore. Diciamo che non aveva problemi di plagio considerando il patrimonio letterario come aperto a tutti, e usandolo di conseguenza.

D'altra parte, anche il plagio è propalazione.

(Circa il 'continuum') Quando un termine gli è dato, il racconto, al suo inizio, è sin da subito, oltre a ciò che sarà, *tutto ciò che fu*. Nel presente dell'apprendimento si offre a chi lo riceve come un crogiolo di una stessa forma mostrata in molteplici varianti (pregresse o premesse che siano).

(Il lascito, I) Il concetto di propalazione *interna* echeggia in una delle ultime tragedie del canone shakespeariano quasi parafrasando versi ripresi da una delle prime. Ecco come in *Titus Andronicus* Titus, privato della mano e con la famiglia sterminata, parla alla figlia Lavinia, mutilata e stuprata dai goti: "Lavinia, tu vieni con me: / (...) con te leggerò / tristi storie accadute in tempi antichi". E ora ascoltiamo Lear che così dice, con tono carezzato da una dolce demenza, a un'altra figlia, Cordelia, quando con lei sta per affrontare un futuro di carcerazione, ma perlomeno sottratto alla macchina triturante della Storia: "vieni, andiamo in prigione. / Noi due soli canteremo come uccelli in gabbia: / ... e vivremo così, e pregando, e cantando / e raccontandoci antiche favole".

(Il lascito, II) Antonio, al IV atto del *Mercante di Venezia*, rivolgendosi a Bassanio quand'è certo di stare per morire: "La cosa migliore che puoi fare è continuare a vivere e scrivere il mio epitaffio", quel che in pratica, morendo (lui per davvero), dirà Amleto a Orazio: *Raccontami*. Ovvero: *Ricordati di ricordarmi*.

(Il lascito, III) *Riccardo II*, prima scena del quinto atto. Riccardo dà alla regina il compito di iniziare a diffondere la storia del suo regno e della sua deposizione: "e prima di dar la buonanotte, per ricambiare la tristezza, / racconta la mia storia lamentevole / e manda a letto l'uditorio tutto in lacrime. / Si condorranno anche i tizzi / al suono della tua lingua commossa / e per compassione gemeranno / sul fuoco fino a spegnerlo". Nuovamente, alla fine della vicenda troviamo l'inizio della storia, che, come sempre, si dà come origine di innumerevoli versioni.

(Circa la propalazione, I) Nel corso di una propalazione, per quanto la lettera della storia rimanga all'apparenza intatta, la storia in sé può risulterne

radicalmente trasformata. Questo è ciò che sempre avviene quando nel corpo vivo di una data storia, in un certo tratto del suo tramandarsi, si intromette la modifica cruciale destinata a farne, da qualcosa di consueto, un capolavoro.

Così, il definirsi di un capolavoro, ossequiando la propria forma, disturba il procedere del racconto.

(Circa la propalazione, II) Tutto prosegue da una fonte inattingibile procedendo verso un delta irraggiungibile. E mentre ‘procede da’ e ‘prosegue verso’, esso è.

(Circa la propalazione, III) Orwell, 1984: “Come sai, nessun libro è opera di un solo individuo”. Più vastamente e sinteticamente Pessoa: “L’universo è plurale”, ma in questa pluralità è l’inevitabile ragione del segno propalato.

(Circa la propalazione, IV) Se io so e tu non sai, *saprai tra poco*. La propalazione è il muoversi dell’esistente. Dunque, in sé, inevitabile. Ma la sua forma è gestibile. Innanzitutto, non contrastandola.

(Circa la propalazione, V) Italo Calvino, *Se una notte d’inverno un viaggiatore*: “Non ho fatto altro che portare avanti la lettura di un unico libro”, “la conclusione a cui sono arrivato è che la lettura è un’operazione senza oggetto; o che il suo vero oggetto è sé stessa. Il libro è un supporto accessorio o addirittura un pretesto”. Il libro certifica una tappa, ma che sarà sempre segnale di un transito e non avviso di un approdo. Ogni libro è un rilancio della storia verso un altro possibile libro, e nessun eventuale capolavoro potrà mai ambire a farsi conclusivo di questo percorso fatto di incessanti procreazioni (che tali sono *anche se non avvengono*).

(Circa la propalazione, VI) Apro un cassetto. Ne tiro fuori foglietti spillati che so risalire al 1977. Scritti a mano da Claudio Giovanardi, fraterno amico dall’anno prima, e da allora sino ad oggi. Quanto eravamo ragazzi! Uno dei foglietti riporta un mio verso, questo: “Un solo autore non è mai sufficiente”, suo commento: “La storia nasce da una corallità di voci, la cui sintesi è l’urlo”. Poco meno di mezzo secolo fa, ancora studenti, a dirci cose che, né più né meno, sono il mio cibo odierno.

(Propalare e ripetere) Dal mio *Il contenuto non corrisponde al titolo*, troppo idoneo per non replicarmi: “La frase ripetuta è clone di una frase ascoltata

e a sé speculare alla quale si chiede di anticipare quella stessa frase quando una volta ancora essa sarà ripetuta. Così la frase ascoltata si enuncia dapprima e si pronuncia poi esattamente attraverso chi l'ascolta come operando un progressivo trapianto di intenti, del tipo: io dico, e intendo dire; tu ascolti, e devi accettare... io ripeto, e lascio che la cosa accada; tu riascolti, e rammemori qualcosa... io ripeto ancora, e a questo punto non opero che un gesto; tu riascolti ancora, e a questo punto ti predisponi ad agire... io ripeto allora per una quarta volta, e sento quel che dico; tu per una quarta volta ascolti, ed ecco che il tuo ascoltare finisce con l'avere più suono del mio dire. – (In termini teatrali direi che si tratta di attivare la drammaturgia dello spettatore, sempre intento ad anticipare tra sé e sé il proseguire della trama nell'auspicio di non indovinarlo. Solo così, infatti, egli potrà godere della storia nella sua interezza fin quando essa non sarà giunta a compimento).”

(Circa l'avventura che si fa racconto) Ogni atto umano, accadendo, si mette in viaggio verso la propria narrazione. Accade, e si distacca. Una cosa implica l'altra.

(Circa le fonti) Nadia Fusini (da un suo saggio su *Racconto d'inverno*): “c'è sempre qualcosa da conoscere *prima* di quello che vogliamo conoscere”. A proposito delle fonti da cui deriva il testo.

(L'anti-Pascal) Parzialmente contraddicendo il Pascal già citato in apertura (“Farei troppo onore al mio soggetto, se lo svolgessi con ordine, dacché voglio mostrare che esso non ne è capace”), Lautréamont dice ciò che mi sta a cuore: la verità passa dalla faccia alla nuca ma restando la stessa. In *Poesie II*: “Scriverò i miei pensieri con ordine, seguendo un disegno senza confusione. Se sono giusti, il primo venuto sarà la conseguenza degli altri”. Un diverso criterio per intendere la propalazione, qui come corrente narrativa che fluisce all'interno di un singolo testo; o come il discorso che si produce da sé mano mano che s'avventura nel suo stesso procedere. E sempre in *Poésies II*: “Il fenomeno passa. Io cerco le leggi”, che nelle fattispecie sono le leggi della propalazione. Il fenomeno avveniente e transeunte: quello, invece, è il capolavoro.

(Pur sempre, propalazione, I) Limitandoci allo specifico di un singolo testo poetico: a meno che non sia pura struttura, ogni verso consente di essere espanso, succinto, *narrato*. D'essere, dunque, tradotto in un suo ‘più o meno’. Sembra brutale dirlo, ma si può. Del genere: “Ricordo un

verso che diceva *più o meno* così...”, non è sfregio, non è lesa maestà: è reificazione (e dunque, pur sempre, propalazione).

(Pur sempre, propalazione, II) D'altra parte, raccontare un verso non ricordandolo alla lettera è come estrarre la polpa di un gamberetto dall'esoscheletro sillabico (e dunque, pur sempre, propalazione).

(Pur sempre, propalazione, III) Immaginiamoci un verso come un alante portato in quota dalla mano che lo scrive: si sgancia il cavo e l'aereo motorizzato reclina il suo volo verso terra, mentre il velivolo sorretto dalle sue sole ali prosegue altrove nella corrente dei venti. E tra i venti, ciò che più lo sorregge è la dimenticanza. Infine, oltre l'orizzonte, si annuncia la meta che ricongiunge all'origine: l'anonimia.

(Pur sempre, propalazione, IV) Non c'è niente di più esondante della poesia, che mai corrisponde a un'istanza immediata. Il suo mercato è endogamico: solo chi la produce la legge, ma, per paradosso, il suo diffondersi è assoluto. Anche chi non ne necessita ne è raggiunto, e, per conseguenza, è destinato a trasmetterla, *seppure in piena inconsapevolezza* (anche questo significa propalazione).

(Pur sempre, propalazione, V) Se un talento impronta il futuro, un genio modifica il passato. Assumendolo in sé e ricomponendolo, intuendo in esso un certo ordine rimasto a lungo inapparente; quindi, per analogie e accostamenti, *formandolo*. Come nel caso d'una trama che, prima di un dato avvento (qui di nome Shakespeare), andasse fluendo diffusa e smembrata (ed è nuovamente, pur sempre, propalazione).

(Sino a che) Il concetto di propalazione pertiene al senso stesso della vita. Tutto ciò che inizia, dal momento che inizia vuol dire che è già iniziato *prima*, e ciò che gli è precedente ha un precedente. 'Sino a che' è la formula che interrompe il propalarsi del fatto sia nel suo pregresso che nel suo progresso. Come nel passato, così specularmente nel futuro. Ogni testo ha un incipit di cui l'incipit dichiarato è conseguenza. È il fossile residuo dell'inizio occulto ad annunciare il testo, nella cui fine si dà un nuovo esordio. *Sino a che...* Ovidio, la prima firma.

PIRAMO E TISBE

Intro sala 2

“Bene hai ruggito, leone!”

William Shakespeare, *Sogno di una notte di mezza estate*

(Due tradizioni che servono a farne una) Esiste una tradizione dello scritto (di qualsiasi scritto, che si tratti di una leggenda, di un mito, di un apologo o di una favoletta) che viaggia con curve, ramificazioni, aggiunte e perdite inesauste secondo percorsi omologhi e spesso sovrapposti in cui, però, sono mantenute delle costanti in grado di tradurre quelle tante alternative in una sola permanente cosa. E questa *sola permanente cosa* è il testo unico che variamente si pronuncia.

Poi, parallelamente, esiste *una tradizione dell'ascolto* di quel testo, ovvero una seconda tradizione che, di converso, informa il testo pronunciato e lo modella. Una tradizione in cui si aggregano elementi diversamente prediletti da un auditorio che, espanso nello spazio e nel tempo, collabora così a elaborare una cernita di quanto nello scritto sembra valere di più, interessare di più, piacere di più. Il composto di queste due tradizioni ci giustifica nella pedanteria delle pagine seguenti, in cui proprio certe interferenze tra dati fluttuanti ed altri confermati nel fluire del racconto attraverso differenti penne censiscono i tratti di quanto contribuirà a costituire l'amalgama del nostro dramma, senza che questo eviti il suo essere in seguito di nuovo smontato e di nuovo ricomposto.

LA FAVOLA

(Ovidio, una sorgente che è a sua volta uno sbocco) La nostra storia, ma non ancora il nostro dramma, nasce da un'antica fonte ellenistica per l'appunto anonima (da un paragrafo precedente: “Nessun'opera che non sia anonima potrà essere duratura”). La sua prima firma preclara apposta alla sua prima forma compiuta la trova appena oltre la soglia dell'era cristiana, tra il 2 e l'8, in Ovidio. I nomi dei protagonisti sono altri. Troppo ce ne vorrà perché diventino quelli a noi oggi noti degli amanti veronesi!

L'onomastica è ancora ripresa dall'oralità priva d'autore giunta al poeta che, nel dar senso letterario alla leggenda con cui spiegare come mai i frutti del candido gelso incupiscono luttuosi, si limita a comporre poco più di cento versi intarsiati nelle pagine iniziali del IV libro delle *Metamorfosi*.

Prima di avviare il racconto, Ovidio, fautore del concetto che nessuna storia nasce avvenendo ma *solo se riferita*, scrive della tessitrice a cui egli lascia la parola affinché distraiga sé stessa e le sorelle durante il noioso tempo della cardatura. Dopo averle attribuito una breve incertezza circa l'oggetto del suo narrare, la fa decidere per questo melanconico idillio in quanto non comune, sicché *ancora poco divulgato* (*"Hoc placet; haec quoniam vulgaris fabula non est"*). Col viatico di questa premura, da ora in poi il suddetto idillio sarà divulgato, eccome. Oltre ogni previsione. Qui, infatti, è l'innescò che dà il via a una propalazione ormai in corso da oltre due millenni: la prima tessera certificata di un gioco a incastri che tende, da allora, a non darsi un margine, malgrado più volte abbia ostentato un'apparente e insuperabile compiutezza. Col pensiero naturalmente a Shakespeare, già annuncio, ripetendomi, quanto di nuovo ripeterò: ogni storia ha nel suo capolavoro una tappa di transito, *non di più*. Adesso, una rapida incursione nei tesori di questa fonte che è già al contempo il bacino in cui confluiscono svariati ruscelli sgorgati dal più remoto passato.

Si parla di Oriente, della Mesopotamia per la precisione, e di Piramo e Tisbe: "lui il più bello di tutti i giovani, / lei la più splendida di tutte le fanciulle", ma lo saranno stati davvero? Probabilmente no, ma poco importa, è un modo per affermare: *son loro e basta*. La narratrice vuole subito chiarire che l'essere protagonisti questo comporta: il distinguersi immediato da tutto e da tutti. E la bellezza, a tal fine, offre un subitaneo conforto. La bellezza assoluta, s'intende: quella dell'anima e del corpo.

... (*Per cenni*) Ovidio parla di Oriente, immagina che tutto avvenga in Babilonia e specifica: "laggiù si dice che Semiramide cinse di mura di mattoni la sua grande città", un verso di cui approfitto per anticipare qualcosa circa il mondo in cui, tra ben più di un millennio e mezzo, incontreremo Romeo e Giulietta: questa città per me già equivale a Verona, la città circonclusa e autoreclusiva che contiene il mondo poiché *corrisponde* al mondo. Fuori di essa, come dirà Romeo, è "morte e solo morte".

Di nuovo dal Libro IV delle *Metamorfosi*: "*contiguas tenere domos*", i giovani abitavano in due case contigue che già illustrano l'arena narrativa della situazione. Fu proprio grazie a questa vicinanza che si conobbero e che la loro amicizia si fece sempre più intima. E fu così che, di pari passo con le rispettive crescite, crebbe l'amore, tanto che i due si sarebbero uniti in

legittime nozze, se non fosse che i padri lo avrebbero proibito, e neanche per ostilità tra le famiglie, ma, più scelleratamente, per quella scontata degli adulti nei confronti della giovinezza quand'essa si dimostri determinata a voler fare da sé.

La chiusa cruciale del verso 63, "*nutu signisque loquuntur*", ci dice che i due innamorati si parlano con cenni e gesti, e parlarsi così già implica il conformarsi di un idioletto per lo più prossemico, abbozzi di abitudini condivise, di segni noti solo a loro. È il vagito di un *ménage* discreto ma propenso a maturare di giorno in giorno, da un anno all'altro.

"E il fuoco coperto, quanto più vien coperto, tanto più divampa": sotto metafora è così diagnosticato l'innamoramento rallentato che frema per farsi amore. "Il muro delle due case era solcato da una sottile fessura". Il muro fa dunque da ostacolo, ma è proprio lì, nell'ostacolo, che è immessa l'opportunità. Ciò che divide, consente. "Muro cattivo!" esclamano in coro i due ragazzi, ma poi sempre all'unisono gli si dichiarano debitori e gli si rivolgono come al loro solo confidente: "perché consenti alle parole di giungere alle orecchie amiche", mentre nel leggere che "ciascuno dette alla sua parte del muro dei baci che non arrivarono di là" ci sembra di riconoscere il tenero vezzo di abbracciare nottetempo il cuscino immaginandovi la concreta presenza fisica della persona amata. L'elemento-*medium*, il muro, il dolce muro, provvisto di una sua permeabilità – quasi di una sua trasparenza: la fessura –, si fa trasmettitore di messaggi allo stesso tempo in cui impedisce l'incontro dei corpi. Oggi tutto ciò ha un nome da chiunque percepibile: virtualità. La sostanza del non esserci.

... (*Dalle stesse acque emerse la notte*) Infine, dopo una lunga sequenza di tante notti trascorse nel languore di questa separazione lenita dalla vicinanza, giunge l'alba che tutto sconnette: "quando l'aurora ebbe fatto sparire i fuochi notturni e il sole coi suoi raggi ebbe asciugato i prati brinosi". Così descritta la si direbbe la solita alba mirata a enfatizzare lo stato d'animo dell'amore. Niente affatto! Stavolta si tratta di un'alba che nel racconto della tessitrice si distingue da tutte le altre essendo quella, *proprio quella*, in cui viene presa la decisione fatale di rompere il sortilegio che costringe i due giovani a una stasi emotiva inibita a qualsiasi evoluzione. È tempo di sperdersi nell'universo di fuori dove darsi appuntamento presso un discosto sepolcro, lì dove fiorisce "un alto gelso sull'orlo di una gelida fonte, (...) e la luce del giorno (...) alla fine calò nelle acque, e dalle stesse acque emerse la notte". Sentite? Si parla di una fonte, "*gelido contermine fontis*", e del giorno che *naufraga* nel buio. *Naufragio!* Irrompe nella mia scrittura e nel vostro leggermi una parola indiziaria che, nel suo ripetersi, si rivelerà tematica, come

l'acqua diventerà un precetto. Già qui, il paesaggio si fa mare. Non più nella vastità campestre, dunque, ma è in un mare comparso per metafora che si avventurano Piramo e Tisbe. Separatamente, però. Provenendo da case sì contigue, ma non uscendone insieme. Meglio non destare sospetti. Una premura letale. Arriva per prima lei e scorge una leonessa, ragion per cui è indotta a nascondersi. La belva ha "il muso intriso di sangue" e spegne la sua sete "nell'acqua della fonte lì accanto". L'acqua disseta, ma non sfama. Tisbe, spaventata, fugge... "Ma mentre fuggiva, il velo le scivolò dalle spalle". Una disdetta simile toccherà a Desdemona perdendo il suo fazzoletto, ma in Ovidio non è la stessa cosa, qui la sciarpa caduta è preludio del malinteso che farà morire l'eroina in un intreccio affine a quello per cui si ucciderà Giulietta. Altro reticolo. Diversi, però, gli scopi della trama.

La leonessa lacera il velo, lo insanguina e compare. Piramo, trovandolo, ne dedurrà la morte di lei determinando l'epilogo narrativo della storia che lo coinvolge, ma anche quello di tutte le altre future che da questa deriveranno. Più esattamente, *da che?* Da uno sbaglio di valutazione. "Una sola notte – disse – vedrà la fine di due innamorati"; il tempo si apparenta allo spazio per farsi patria eterna: i due amanti saranno uniti nella stessa notte come vorranno esserlo nella stessa urna.

"E neppure sono arrivato per primo" geme lui. Arrivare troppo presto imputandosi di essere arrivato troppo tardi: a suo tempo Romeo la riterrà una colpa, ma non sarà che un errore, e per questo, forse, il suo strazio apparirà ancora più patetico.

... (*Il lenzuolo sollevato*) A questo punto riappare Tisbe e vede in terra il corpo di Piramo agonizzante palpitare in una pozza di sangue, e torna il mare a contaminare la figura umana col panorama attorno in un progredire di allusioni metamorfiche: "Col volto più pallido di legno di bosso Tisbe rabbrivisce, / come tremola il mare se debole brezza ne increspa la superficie". Siamo all'istante tragico allorquando la fanciulla "dopo un attimo, riconosce il suo amore".

È un processo mentale fulminante e tuttavia complesso quello che rivela in una spaventevole immagine cadaverica una figura nota imponendola come un editto del destino allo sguardo di chi, annichilito, è costretto a rendersi conto. Penso al genitore chiamato a riconoscere il figlio sotto il lembo di un lenzuolo sollevato. In *Romeo e Giulietta* un simile processo non ha modo di esprimersi, o perlomeno la piccola Capuleti non si dà il tempo di manifestarlo. Vede e capisce. Sembra che *già sappia*. Lo sgomento, semmai ne fosse pervasa, è celato. Come pure è celato quell'attimo infinitesimale di assurda gioia in cui il riconoscere Romeo in quanto Romeo

e basta, ancora non coincide col riconoscerlo *morto*. Un nonnulla, una fosforescenza che in una qualche parte di lei si accende, e subito si smorza. “Sventuratissima, io sono stata la causa e la compagna della tua fine”: se adesso tocca a Tisbe eccedere nell’accusarsi, questo avviene perché è lei sola a intravedere per intero la meccanica del disguido prodottosi fino all’esito ormai prossimo, e che sarà lei, *da sola*, a dover compiere. Tuttavia, inascoltata, se non dalle acque e dai fiori, prima di trafiggersi Tisbe insuffla un ultimo pensiero inteso a sancire la pace tra coloro che si sono opposti al suo amore: (“O infelicissimi genitori nostri”) e l’implorazione di essere lei e il suo Piramo “composti in uno stesso sepolcro”.

... (*Bacche come statue*) La promessa fatta all’inizio del racconto dalla tessitrice è mantenuta e il cangiante paesaggio, in cui tutto diviene ma nulla si disperde, è spiegato in una parte altrimenti misteriosa del suo insieme. Se i frutti destinati a scurire di una pianta gravida di candide bacche potevano sembrare un enigma, l’amore di Piramo e Tisbe offre la risposta: “E tu, albero, (...) serba un segno di questa tragedia e abbi sempre i frutti cupi, come a lutto, a ricordo del sangue da due insieme versato”. In *Romeo e Giulietta* la mutazione avverrà in una coppia di statue d’oro. È la sublimazione profana delle salme officiata in un mondo non meno pagano di quello in cui Tisbe affida la sua preghiera a un vuoto forse colmo di atomi senzienti.

LA BIBLIOGRAFIA SHAKESPEARIANA

(*Ovidio spiega Lucrezio, o viceversa*) Lucrezio, *De Rerum Natura*: “quanto appare nero, / una volta rimescolata la sua materia, mutato l’ordine / dei principi e aggiunti o tolti alcuni elementi, / subito avviene che appaia bianco abbagliante”. Stupisce che Lucrezio, senz’altro per caso, annunci l’esito inverso della metamorfosi di Piramo e Tisbe, in cui Ovidio, affabulando, spiega come mai la bacca chiara del gelso perda il suo candore per farsi nera. L’esempio del generico scurirsi di una materia chiara è usato da Lucrezio per dire come ogni trasformazione avvenga all’interno di un solo flusso vitale tramite quelli che lui chiama ‘urti’ (*plagis*) tra ‘semi’ di diverso tipo.

(*Circa Ovidio, circa Pitagora*) Shakespeare aveva molto caro il discorso sugli elementi che fa Pitagora nel Libro XV delle *Metamorfosi* di Ovidio. Questo passo soprattutto (versi 253/256): “la natura, che tutto rinnova, ricava dalle figure altre figure. E nulla perisce nell’immenso universo, credete a me, ma ogni cosa cambia e assume un aspetto nuovo”.

Bloom ritiene che per Shakespeare i due poemi omerici tradotti dal collega/rivale Chapman e la *Bibbia di Ginevra* (prima traduzione inglese dei due Testamenti basata interamente sugli originali greci, ebraici e aramaici piuttosto che sulla *Vulgata* latina) non furono altro che semplici fonti, quasi dei tomi da comodino; entrambi, alla resa dei conti, decisamente meno importanti di Ovidio.

(Circa Ovidio, I) Sul finire del terzo atto di *Riccardo II*, il Giardiniere, rattristato per essere stato latore involontario di sventurate novelle presso la regina (che da lui apprende della deposizione del re), illustra una metamorfosi ovidiana tramite la formula per cui da una lacrima germoglia una pianta. La sua concisa narrazione suona affine a quella con cui si conclude il mito di *Piramo e Tisbe*: “Qui le è caduta una lacrima. Qui, proprio in questo punto, / planterò un cespito di ruta, l’erba amara del pentimento. / Ruta, segno di pietà, si vedrà presto crescere / a ricordo di una regina in lacrime”.

(Circa la metamorfosi) L’umanità può essere sia flora che fauna. Solo quand’è fauna dà il peggio di sé. Tramutandosi in fiori di gelso, in magnificente flora, Piramo e Tisbe vengono consegnati a un’innocenza imperitura.

(Circa Ovidio, II) *Re Lear*, terzo atto: “sì che le cose possano / trasformarsi o cessare”, quanto Ovidio in poche sillabe! E quanto Shakespeare in tanto Ovidio!

E, con Ovidio, anche Epicuro, Lucrezio e Pitagora. Non fonti: bibliografia.

(Piramo, dio acquatico) Abbiamo detto dell’acqua (“*gelido contermine fontis*”), del naufragio e del mare come annunci di argomenti pregnanti, e allora ecco un altro tassello del mosaico da collocare sul nostro tavolo di lavoro dove la gran parte delle tessere vagano ancora in cerca di una giusta sistemazione: prima di assumere una dimensione domestica nel racconto di Ovidio, Piramo, remotissimo avo letterario di Romeo, nella tarda antichità è una creatura divina innamorata della ninfa Tisbe. In questa leggenda delle origini la scena si svolge in Cilicia, dove lei, per timore dei genitori, si suicida trasformandosi in una fonte quando scopre di essere incinta dell’amato, che a propria volta si uccide trasformandosi per divenire un fiume, tant’è che in Cilicia scorre un fiume chiamato *Pyrāmus* (Ceyhan). Piramo, un dio acquatico, dunque! E Tisbe, una ninfa che si è fatta polla sorgiva. Cosa dedurre se non che i loro corpi hanno assunto una costituzione di molecole composte da due atomi di idrogeno più uno di ossigeno?

(Piramo e Tisbe altre analogie) Anche Romeo e Giulietta, come Piramo e Tisbe nella versione ovidiana, sono in fondo 'vicini di casa'. Ed entrambi sono vittime di un tragico equivoco, come i due personaggi del mito che vengono ingannati da una stoffa macchiata di sangue e fraintesa da Piramo quale prova della morte di Tisbe, da cui il suo togliersi la vita in anticipo e a premessa del suicidio di lei. Sia in un testo che nell'altro la matematica delle azioni derivate è simile: Tisbe, che stenta a riconoscere l'albero dell'appuntamento e che poi ricostruisce l'accaduto e si uccide, anticipa quanto sperimenterà Giulietta svegliandosi nella cripta a fianco del cadavere di Romeo. Come e in che termini avvenga nella mente della piccola Capuleti l'incastro delle deduzioni non è dato sapere: Romeo morto è il risultato che sovrasta ogni cosa rendendo vano il peso di qualsiasi indagine. Tutto le è subito chiaro, e tutto le si fa subito buio.

LA PRESA IN GIRO

(La parodia, essenza dell'opera) Un'incursione, ora, nella parodia che del racconto di Ovidio ha fatto Shakespeare nascondendo all'interno di un macro-testo un micro-testo, come già ha fatto con *Trappola per topi* nell'*Amleto*, ma che qui corrisponde al suo quarto titolo formato dai nomi di una coppia di amanti, gli altri son quelli da frontespizio di *Romeo e Giulietta*, *Troilo e Cressida* e *Antonio e Cleopatra*. Nello specifico mi riferisco alla versione volutamente bassa e pasticciona di *Piramo e Tisbe* portata in scena dagli artigiani ateniesi del *Sogno di una notte di mezza estate*, ovvero dalla più scombiccherata compagnia amatoriale che si possa immaginare (Stephen Greenblatt la definisce "un'antologia di catastrofi teatrali"), il contrario esatto di quella formata dagli attori professionisti a cui il principe di Danimarca affida il copione da lui rimaneggiato per sondare gli effetti che avrà sullo zio fraticida.

Il quinto atto della commedia si apre con la battuta di Ippolita: "Strani casi, Teseo, narrano costoro", e, senza ancora sapere ciò che le verrà mostrato, con queste parole la regina fa già da preludio al prologo *stricto sensu* della farsa. A Teseo viene proposta da una congrega di guitti improvvisati una lista di possibili spettacoli che i suddetti hanno in repertorio affinché il re scelga quello dal soggetto a lui più gradito. L'insieme è un incongruo menù di insensatezze, ma a incuriosire l'illustre invitato alla recita è la notareella che sponsorizza un 'tragico spasso', una 'uggiosa brevità', al che, affettatamente, Teseo commenta: "Sarebbe dire ghiaccio scottante, / E neve prodigiosa che fiammeggia. / Come trovare un giusto accordo in tale discordo?". Il re, nel fare del sarcasmo su una parodia (e già questo mi pare un magnifico non senso), irride una figura retorica portante del linguaggio

shakespeariano, l'ossimoro, tanto da prendere in giro i coevi Romeo e Giulietta, per i quali l'ossimoro rappresenta la formula standard del loro tentativo di afferrare l'indicibile andando con le parole *oltre* le parole. O cos'altro significherebbe per i due giovani quel condiviso e continuo dire e disdire se non il desiderio di far durare *verbalmente* i cortocircuiti emotivi che il loro essersi incontrati produce a ripetizione? Nella commedia suona sublime la risposta a Teseo del cencioso capocomico Filostrato, che sembra convertire un moto di istintiva permalosità in un guizzo di intelligenza: "Sire, dieci parole è lungo il dramma; / Ch'io sappia non n'esiste uno più breve; / Ma di troppo vi son dieci parole; / Il che lo rende uggioso: in tutto il dramma / Non v'è parola o attor che paia a posto". Ecco illustrati al contempo il senso dell'ossimoro e quello della tautologia. Le dieci parole che esistono comportano le dieci che potrebbero non esistere. Il terrore di tutto ciò che è consiste nel fatto che 'essere' implica il suo poter 'non essere'. Matematicamente, nella sovrapposizione di una entità con la corrispondente contro-entità il risultato darebbe zero, e lo zero non ha dimensioni. Il nulla, invece, probabilmente sì. "Tu parli di nulla" dice Romeo a Mercuzio, dopo che questi si è abbandonato al monologo della regina Mab. Tanta chiacchiera per parlare "di nulla". Dunque, *di qualcosa*. Tornando al *Sogno*, poche battute avanti, nella scena metateatrale in cui avviene la goffa messa in scena di *Piramo e Tisbe*, Teseo replica a Ippolita che ha rimarcato come gli attori siano una combriccola di buoni a nulla dicendole: "Buon per noi ringraziarli di quel nulla". Una volta di più, dire 'nulla' significa qualcosa.

(La mano di Escher) A fare da Prologo è Zeppa, che conclude col verso: "Imparerete cosa a voi non nuova"; "non nuova", d'accordo, ma che non per questo è immeritevole di essere raccontata *un'altra volta*; se possibile, con qualche sfiziosa variante rispetto alle repliche precedenti, e, perché no, alle future (Zeppa ha cominciato dicendo: "Se manchiamo, è col nostro buon volere. / Di non mancare non ci preme infine"). Insomma, lo scalcinato Zeppa sta introducendo il suo auditorio nientemeno che ai criteri della propalazione. Materia nostra! Stupefacente pensare che la propalazione di cui sono chiamati a prendere atto Teseo, Ippolita e tutta la loro corte, sia una delle prime tappe riconosciute della storia destinata, nei secoli, a divenire quella di Romeo e Giulietta. E qui pare di intravedere la mano di Escher che, ostinata a disegnare sé stessa, da doppia si fa multipla, come se ogni corpo, ma direi ogni materia esistente, avesse tra i suoi requisiti poco sfruttati quello di tradurre la propria immagine riflessa nell'immagine da riflettere in un perpetuo viceversa, viceversa e viceversa. Ciò detto, diamo libero sfogo alle sciatterie!

(Il muro, la colonna) Piramo sbarella dicendo: “Veggio una voce: al cretto (*chink*) sull’istante, / Caso mai s’*oda* di Tisbe l’aspetto”... Vedere una voce!... Udire un aspetto!... Più parodia di così! Questo è cabaret. Come non bastasse, ecco gli effetti speciali! Il muro si presenta, parla, interloquisce, e da ultimo saluta e se ne va. Un *flash*. Follia? No: il genio della perenne attualità.

Parliamo di grande drammaturgia contemporanea. Botho Strauss. *Il tempo e la stanza* (1989). D’un tratto, all’interno di un salotto borghese, si ode una voce che non è quella di alcuno tra i presenti nell’ambiente. A parlare è la colonna centrale della sala. Riportiamo.

La colonna: “Anno dopo anno sempre più a fondo. Tanto quanto gli esseri felici crescono in altezza.”, Marie Steuber: “Tu parli? Come puoi parlare?”, La colonna: “Tutto parla. Parlo anch’io!”, Marie Steuber: “Non parlare!”, La colonna: “Quando si tace per tanto tempo, non si trovano subito le parole adatte”.

Chi è andato più oltre tra Shakespeare e Botho Strauss?

(L’altro muro) E sempre a proposito del muro rigenerato nel *Sogno*, dopo l’uscita dell’attore che lo ha interpretato, Demetrio osserva: “È un guaio, signor duca, quando i muri son così protervi da origliare alla chetichella”, una battuta spiritosa all’interno di una commedia: più che logico! Ma, da spiritosi, i muri che origliano si fanno alquanto allarmanti se accostati a tutt’altra vicenda che per un po’ forse è commedia o forse no, e che infine, decidendosi, si converte in dramma: *il nostro*.

I ‘muri che origliano’ mi fanno venire in mente Baldassarre. Baldassarre? E chi è costui? Ne parleremo tanto, per cui cominciamo a conoscerlo: è il valletto a cui Romeo, in procinto di fuggire da Verona dopo che è stato condannato all’esilio per la morte in duello di Tebaldo, affida il compito di vegliare su Giulietta e che, di lì a due giorni, gli porterà la ferale notizia della presunta morte della fanciulla avendone spiato il funerale dal muro di cinta oltre cui si trova il sepolcro dei Capuleti. Lo so: Shakespeare di sicuro non ci avrà pensato, ma ha messo *me* nella condizione di poterlo fare. D’altronde, quando due repliche dopo, rivolta a Teseo, Demetria sostiene: “dovrà dunque mettersi all’opera la fantasia vostra, non quella degli attori”, la donna con grande perspicacia afferma il diritto dello spettatore a farsi coautore di ciò a cui assiste. Un diritto irrecusabile. C’è da domandarsi se non sia un dovere.

(Lo sfregio che lusinga) Sul declinare della parodia, dopo che ha detto la sua anche il leone, entra un attore per dar voce alla luna. Tutto lo scenario

nel suo insieme finisce così col mettersi a discutere, e gli attori questo si rivelano essere: *i macchinisti del paesaggio*.

Quando rientra Tisbe per il lamento conclusivo, una maltollerante Ippolita quasi sbuffa con uno "Spero che sia concisa". Detto fatto! I tre 'Addio' con cui si congeda il personaggio smontano il paesaggio e lo fanno sparire. Teseo: "Il Lume-di-Luna e il Leone restano in vita per seppellire i morti." (*Rientra il Muro*) Demetrio: "Sì, ed anche il Muro".

Gli attori erano essi stessi la scatola ottica, la finzione; smettendo di recitare tutto torna ad essere una cosa sola e basta. Comunque illusoria. Lo spettacolo del vero titolo, *Il sogno di una notte di mezza estate*, ancora non è terminato. Una finzione si è incastonata in un'altra finzione. Quando anche quest'ultima si esaurirà, a noi sarà data licenza di proseguire nel raccontare *sia l'una che l'altra*. Se qualcuno avrà voglia di indugiare sulla buffa vicenda di Piramo e Tisbe, potrà essere che nel farlo la rimetta sulla rotta della propalazione maestra: quella che conduce al sepolcro dei Capuleti, e che *neanche lì* arresterà il proprio espandersi, per il semplice motivo che una storia ha tutto il diritto di continuare a essere narrata senza doversi per forza materializzare in una verticalità e basta.

Ogni opera, del resto, si porta sempre appresso la sua parodia. L'acqua, che sia oceano o che sia rigagnolo, è comunque in grado di infiltrarsi ovunque. E a maggior ragione se si tratta di un capolavoro. Una sagoma ben profilata genera un'ombra più netta.

È esattamente nella parodia di cui è fatto oggetto che un capolavoro può identificarsi sino all'abbagliante rifiuto del significato autentico della storia rappresentata, e che solo la messa in contrasto con una lettura parodistica è in grado di far emergere appieno. Uno sfregio che lusinga e che meglio definisce l'opera vilipesa.

(Circa il ruggito) Al quinto verso del componimento che va sotto il titolo *Il deserto cresce: guai a colui che ceta deserti dentro di sé* Nietzsche parla "Di un leone degno" riferendosi al Piramo sgangherato del *Sogno* (atto V, scena I) a cui è affidata la battuta: "Ben hai ruggito, leone!".

La cartapesta della finzione identifica la vita simulata più di quanto la finzione possa identificare sé stessa.

Con ciò, senza andare a precipizio, cerchiamo di capire il procedere del puzzle.

IL CAOS DELLE TESSERE SPARSE

[Intro sala 3](#)

BOCCACCIO

(Una maniera di fare) *Il mosaico di Giulietta e Romeo – Da Boccaccio al Bandello* di Nicole Coderey Rezzonico: “A provocare la tragedia, spesso in Boccaccio, è una disattenzione degli amanti, resi sicuri dalla consuetudine degli incontri, o il sentimento insano di un rappresentante dell’autorità, o l’ideologia degli amanti stessi, che non permette loro di rivelare il male che li tormenta”, e io già mi domando: quanto si dimostreranno disattenti Romeo e Giulietta? Si può parlare per loro di “consuetudine” negli incontri? Nulla, nel minimo tempo che hanno a disposizione, ha modo di farsi abitudine, e dunque? Se non disattenti, allora *ideologici*? Forse, questo, sì. Ma andiamo per gradi.

(Come Isidore) Vorrei tanto fare come Isidore Ducasse, un ragazzetto di gran genio battezzatosi da sé Conte di Lautréamont, che sin dalle prime righe dei suoi *Canti di Maldoror* induce i lettori ad autoselezionarsi. In verità, lui quasi li scaccia, ma come facendolo per la loro salvaguardia psichica e spirituale: “Non è bene che tutti leggano le pagine che seguono; pochi, solo, assaporeranno questo frutto senza pericolo”. Pur emulando questo vibrante avvio, mi conviene abbassare i toni. Nel nostro caso non si dà nulla di tanto sulfureo. Se siete intenzionati a persistere diligenti nella lettura di questa *suite*, non correrete altro pericolo che non sia quello del tedio, a meno che non abbiate degli interessi filologici, allora sì. Fossimo in montagna parlerei di piste, e questa che ci aspetta la chiamerei la pista dei doviziosi. Consideratela come una perlustrazione nelle vastità del *Decameron* alla ricerca di vari prodromi indiziari, per sboccare di lì in successivi percorsi di minor risalto disseminati di ulteriori prodromi sempre più prossimi al comporsi della nostra storia per come troverà pieno adempimento in Shakespeare.

(*“Amor condusse”*) “Amor condusse noi ad una morte”: chi parla non è più vivo, condannato a una morte brutale a causa di un amore non consentito. Un verso di Dante che ci è utile per anticipare più cose, tutte l’una all’altra addossate. Mi riferisco ai tasselli legati alle storie di amore e morte destinate a confluire in *Romeo e Giulietta* e molti dei quali troviamo sparsi con abbondanza, particolarmente, ma non solo, nella IV giornata del *Decameron* in cui è recuperato gran parte del patrimonio della letteratura sentimentale precedente, facendosi, quelle pagine, al contempo culla di un nuovo genere di impronta tragica sotto la reggenza di Filostrato. Suo è il tema proposto degli amori contrastati.

Di seguito, una sommaria cernita delle occorrenze più rilevanti, ciascuna delle quali è, al solito, snodo di un ingrediente narrativo dal lungo percorso che, nel suo depositarsi nell’opera boccacciana, si rende disponibile a nuove commistioni.

(*Ghismonda e Guiscardo, l’ostilità dei padri*) Già la prima delle canoniche dieci novelle giornaliera fa uso di elementi che più volte verranno riproposti nel diramarsi di narrazioni contigue il cui procedere giungerà al nostro dramma assorbendolo assieme al resto, come momento di invenzione massima, lungo il percorso ininterrotto di una stessa *fabula*. La vicenda racconta dell’amore tra Ghismonda e Guiscardo, un valletto del padre di lei, Tancredi, incapace di accettare un connubio da cui si sente frustrato, vuoi perché vittima di un rovente istinto possessivo nei confronti della figlia, e vuoi, più mondanamente, per una non meno miserevole questione di censo.

“E veggendo molti uomini (...), e considerate le maniere e’ costumi di molti, tra gli altri un giovane valletto del padre (...) più che altro le piacque”: nella novella è una lei, Ghismonda, e non un lui a individuare e a scegliere. Ma Ghismonda non è fanciulla, è vedova; è femmina e già donna (un’ovvietà, ma non di second’ordine se il dato è più volte ribadito), e la sua volitività dimostra che l’amore nobilitante non è mera astrazione ma anche bruciante desiderio carnale. È scritto poi che i due dettero “discreto ordine ai loro amori acciò che segreti fossero”, parliamo dunque di clandestinità, una situazione destinata a farsi ricorrente (se non scontata) nella narrazione di un amore osteggiato. Consideriamolo un reperto degno di nota e mettiamolo da parte. E ora veniamo al malinteso che fa precipitare gli eventi e che, in quanto inciampo fatale reso tanto più odioso dalla sua evitabilità, avrà una gran parte nel progredire del nostro intreccio alla volta di Shakespeare. Tant’è che, per quanto in Boccaccio la narratrice Fiammetta attribuisca la colpa dell’esito drammatico alla fortuna ‘invidiosa’ (in *Romeo e Giulietta* si parlerà di ‘cattive stelle’), tutto rimanda a una leggerezza umana: “Era usato Tancredi di venirsene alcuna

volta nella camera della figliuola e quivi con lei dimorarsi e ragionare alquanto e poi partirsi. Il quale un giorno (...) là giù venutone, essendo la donna, la quale Ghismonda aveva nome, in un suo giardino con tutte le sue damigelle, in quella senza essere da alcuno veduto o sentito entratosene, non volendo lei torre dal suo diletto, trovando le finestre della camera chiuse e le cortine del letto abbattute, a piè di quello in un canto sopra un carello, si pose a sedere; e appoggiato il capo al letto e tirata sopra sé la cortina, (...), quivi s'adormentò. E così dormendo egli, Ghismonda, che per isventura quel dì fatto aveva venir Guiscardo, lasciate le sue damigelle nel giardino, pianamente se ne entrò nella camera: e quella serrata, senza accorgersi che alcuna persona vi fosse, aperto l'uscio a Guiscardo che l'attendeva e andatisene in su il letto, sí come usati erano e insieme scherzando e sollazzandosi, avvenne che Tancredi si svegliò e sentì e vide ciò che Guiscardo e la figliuola facevano”.

Dopo un violento alterco tra padre e figlia, Guiscardo è fatto strangolare ma non prima di avergli sentito proferire le uniche parole a lui affidate nel corso della narrazione e che hanno il peso di una sentenza incontrastabile: “Amor può troppo più che né voi né io possiamo”. Con atrocità tribale, al valletto viene estirpato il cuore, poi orribilmente recapitato alla donna in una coppa d'oro.

Assodata una simile atrocità, riandando una pagina indietro stupisce che Tancredi, scoperta la tresca amorosa della figlia con un giovane di basso rango, pur essendosi già risolto per una condanna a morte, si faccia lagnosamente patetico, e *pianga*. Prima, non dopo. Quasi che quel pianto voglia indulgere a una vana intercessione presso sé stesso, a una richiesta di grazia dall'esito nullo. Testualmente, il padre si rivolge alla figlia “piangendo sì forte come farebbe un fanciullo ben battuto”, ma Ghismonda lo conosce e non si apre per questo alla minima speranza. A contraccollo del suo smodato accasciamento Tancredi deve incassare ironia e disprezzo. In cotanto impudico crollo di nervi, infatti, l'ardimentosa giovane (ma non fanciulla) ravvisa nient'altro che la penosa debolezza di chi sotto ogni aspetto dovrebbe esserle superiore sia per età che per ruolo generazionale: “Or via, con le femmine a spander le lagrime”.

A piangere, in definitiva, è il *villain* della storia, mentre solo adesso ci vien detto di lei come si chiama: col diminutivo di Sighismonda, da *Sighis*, *fortezza*; un'epifania attuata solo quando, cessando di essere figlia, la nostra protagonista si rivela donna e amante; ed è così che dice: “Esser ti dovè, Tancredi, manifesto, essendo tu di carne, aver generato figliola di carne e non di pietra o di ferro (...) sì come giovane e femmina, mi disposi e innamorai mi”. Non si tratta di un abbandono alle passioni, ma del risultato di una meditazione che ha rivelato alla donna di non poter più vivere, poiché morta è ormai la

ragione per cui la sua vita meritava di essere goduta. “Come il fedele accoglie il corpo di Cristo con la consumazione dell’ostia” (intensa immagine della Rezzonico), così Ghismonda accoglie eucaristicamente Guiscardo per ricongiungersi con lui e lo prega di aspettarla per compiere insieme il viaggio: “non altrimenti che se una fonte d’acqua nella testa avuta avesse, (...) sopra la coppa chinatasi piagnendo cominciò a versar tante lagrime”; insieme alle lacrime Ghismonda versa sul cuore di Guiscardo intriso del proprio sangue anche un potente veleno, lo beve e si corica sul letto stringendosi al seno la coppa in attesa che avvenga il miracolo della suprema comunione profana (cosa che non potrà fare Giulietta: bere dalla stessa fiala che Romeo ha vuotato sino all’ultima goccia).

A suggello, come in *Piramo e Tisbe*, la richiesta di una tomba comune che, già nel mondo classico e cortese, rappresentava la soglia di un altro mondo dove agli amanti fosse dato di poter continuare a vivere uniti, e liberi finalmente da ogni impedimento. Non è però lo stesso pensiero che mi pare di cogliere in Shakespeare. Romeo, monologando al quinto atto all’interno della cripta dei Capuleti, farà diversamente: si imporrà da sé stesso come salma da affiancare a un’altra salma senza che questo significhi alcuna coniugazione oltre la fatidica soglia, ma solo uno stare vicini *qui*, affiancati nell’orrore, dapprima come carne in disfacimento, poi in quanto scheletro accanto a scheletro: “resterò con te per sempre / e mai più me ne andrò da questa reggia / della cupa notte. Qui rimarrò / coi vermi che sono le tue ancelle”. Consonante a lui, pochi istanti dopo, una volta risvegliata, Giulietta non pronuncerà la sua richiesta di giacere insieme all’amato come fa Tisbe malgrado nessuno possa ascoltarla. La piccola Capuleti ha troppa fretta di andarsene da un mondo ormai vuoto di Romeo (chissà che i due, rispetto ai loro predecessori pagani, *non siano sintonicamente atei!*).

(L’orrore dei sistemi subordinati!) Trovo in Gadda che la “catena di cause riconduceva il sistema dolce e alto della vita all’orrore dei sistemi subordinati, natura, sangue, materia: solitudine di visceri e di volti senza pensiero”. Sarà un caso che Gadda per dire della vita parli di un ‘sistema’? e che tutto significhi immanenza chimica?

(Lisabetta e Lorenzo, la morte autoindotta) “La mia novella, graziose donne, non sarà di genti di sì alta condizione” dice all’inizio del suo racconto Filomena distanziando l’ambiente dei suoi personaggi da quello altolocato della novella quarta. A prospettarsi è una ‘tragedia borghese’. L’alveo familiare sarà di consueto il fronte nemico opposto a un amore nato quasi in serra e nella più estrema pudicizia, ma con la variante di una generica coetaneità

tra la coppia vittima e i suoi avversari: non i genitori, ma stavolta i fratelli di lei. La vicenda non ha la severità della precedente, nulla di sentenzioso la eleva ma è tutta tessuta di silenzi, mentre orrori altrimenti ripugnanti sono smorzati in una mesta elegia indulgente al patetico.

La giovane Lisabetta, il cui fidanzato le è stato ucciso dai fratelli, avendo saputo in sogno dove si trova il cadavere dell'amato, lo raggiunge, ne spicca la testa e la sotterra in un vaso di basilico che inaffia con le proprie lacrime. La cosa viene scoperta e la testa le è sottratta. Un segno di morte che per lei costituisce il senso della vita.

Lisabetta, che si era rivelata capace di rassegnazione, privata del suo oggetto di culto finisce col perdere tutta sé stessa in questa seconda perdita, più fatale della prima. Il possesso di quell'orripilante reliquia la faceva vivere, la sua scomparsa la fa morire. Se aveva potuto concepire la continuazione dell'amore tramite una testa mummificata, non più le riesce in un mondo privato di questa miserevole materia necrotica. Schiacciata da tanta assenza, lei qui, *e così*, non intende sopravvivere e muore di consunzione. È un suicidio, il suo, instillato come un programma ineliminabile nel corpo che si disfa da sé per forza di una volontà autodistruttiva. Di altri simili rovinii psichici troveremo segni prima di Shakespeare, e dopo. Suicidi che non abbisognano né di lame né di veleni ma che procedono per forza psicosomatica; alcuni ci lasceranno sbalorditi. Incredibili sanno essere a volte le maniere con cui il corpo riesce a farsi arma contro sé stesso.

Il grande dato di novità in prospettiva futura prescinde, però, dalla dimensione drammatica dei fatti e lo troviamo nell'habitat borghese in cui tutto avviene. Anzi: *per cui* tutto avviene. In pratica, la ragione del mancato matrimonio della ragazza va individuata nella volontà da parte dei fratelli di ritardare l'esborso della dote, o nella ricerca di un partito vantaggioso (quello che in *Romeo e Giulietta* è rappresentato da Paride). Nei fratelli si incarna la 'ragione di mercatura', sarebbe a dire l'ideologia spietata di un sistema sociale che disdegna ed esclude del tutto l'universo affettivo, nutrito di sinceri spasimi sentimentali, su cui si incentra la vita di Lisabetta. La novella si muove quindi nella strettoia che separa due discorsi qui inconciliabili: quello economico e quello erotico. E allora, con un eccessivo balzo in avanti che ci spinge fin troppo in altomare in ogni senso, rilancio sul film *Titanic* a mo' di trailer di quanto in seguito più diffusamente dirò.

Penso alla scena in cui la madre di Rose mette il busto alla figlia: alle sue querimonie circa le finanze dissipate, al rischio di dover ridursi a fare la sarta, ai laccioli stretti con violenza come a legare in una morsa definitiva corpo, vita e aneliti di una giovane che tutto vorrebbe tranne qualcosa di imposto (pur se probabilmente affine a ciò che altrimenti non le sarebbe

stato troppo sgradito; lo stesso dicasi per Giulietta e il conte Paride prima dell'incontro con Romeo: chi ci dice che la fanciulla non sarebbe stata felice con lui?).

(Una creatura affine) Lisabetta ha poco a che spartire con Ghismonda. Più in generale, la quinta novella della quarta giornata fa piazza pulita del mondo medioevale della prima. Ragiona di classi medie e di medi profitti, ma che pur sempre comportano grandi avidità.

Inoltre, il risparmio di una dote o la conquista di un buon partito per una sorella nubile valgono un buon introito da difendere senza remore. Siamo poi certi che vi sia tanta distanza culturale tra la grettezza feroce dei fratelli e la sublime brama mortifera di lei nell'appagarsi di un reperto cadaverico? Quanto impressionante nichilismo in questo immaginarsi il vagare nel nulla degli insepolti, che di per sé sono nulla! Quanta sovrumana credulità nella materia allorché si traduce in feticcio un residuo corporeo inteso come un simulacro dell'anima! Ideologicamente e filosoficamente, Lisabetta mi pare la creatura più prossima a Giulietta tra quelle che ne anticipano la nascita nel nostro dramma. C'è un paganesimo fatale e sprezzante di qualsiasi consolazione sia in questa che in quella. La piccola Giulietta, al V atto, ha pochi istanti nella cripta per farcelo intuire. Oltretutto, senza che lei stessa abbia modo di ragionare su questo manifestarsi del proprio credo, come chi mostri ad altri una parte nuda del proprio essere di cui, da sé, non è in grado di accorgersi. Giulietta non cerca alcuna deità a cui appellarsi prima di uccidersi. Neanche Romeo lo ha fatto, ma la differenza fra i due è che lui, al contrario di lei, non ha intravisto l'azione agita contro di loro da quell'entità dispotica che Cioran chiama il 'Demiurgo cattivo', espressione in cui si sostanzia l'avvenire delle cose a dispetto del nostro ragionare circa ciò che è bene e ciò che è male. Giulietta, per un attimo, ne ha invece scorto l'entità.

Se i due sono atei, lo sono in modo diverso: Romeo crede nella persistenza della realtà fisica in cui tutto di certo si disfa per poi *forse* divenire altro. Giulietta il sovrannaturale lo vede: è nell'impossibilità di far sì che un'intenzione umana sia solo guidata da ciò che è umano. Impresa pressoché impossibile. Vi si mescola sempre dell'altro: l'imponderabile dinamica del Demiurgo, più potente di un essere mortale ma non perciò divino.

(La sepoltura facitrice di vita) Carmen Gallo nella sua riproposta di *The Waste Land* di Eliot da lei intitolata *La Terra Devastata*, legge nella prima sezione, *Il seppellimento dei morti*, l'immagine ripugnante, evidentemente mutuata dal *Finnegan* Joyciano, di un cadavere sepolto in giardino perché

germogli (interpretazione che la curatrice chiarisce in sede di commento): “L’inverno ci teneva al caldo, copriva / la neve di terra dimentica, nutriva / con tuberi secchi una vita minima”. Non altri avevano preso questa direzione prima di lei. Mario Praz così restituisce la terzina senza perplessità: “L’inverno ci tenne caldi, coprendo / La terra di neve obliosa, nutrendo / Grama vita con tuberi secchi”. La fioritura della marcescenza: questo il senso che da Lisabetta deriva e di cui Giulietta si fa transito. La neve, sciogliendosi, si infiltra tra le zolle ad abbeverare la materia consegnata a una sepoltura facitrice di vita. Così sottoterra agisce la chimica che, tutto riducendo a detrito infinitesimale, decompone e ricompone.

(Andreuola e Gabriotto, le nozze segrete) Sesta novella della giornata, in cui è detto come i sogni decidano della vita interferendo tra due dimensioni. Gabriotto è uomo di bassa condizione, e in questo caso è la protagonista a infatuarsi per prima. Gli innamorati si sposano in segreto, “marito e moglie segretamente divennero”, continuando lei a vivere come se nulla fosse avvenuto, a casa di suo padre, o perlomeno è presumibile. Vero cuore della novella è il sogno fatto da Andreuola e raccontato a lui, e, viceversa, quello di lui raccontato a lei. Entrambi i sogni, gravidi di annunci funebri, più che presagire la morte di Gabriotto, sembrano provocarla.

Tessera da accantonare: il matrimonio segreto, fatto per non rischiare l’opposizione di un padre che potrebbe dimostrarsi poco consenziente. Di nuovo è la distanza sociale a dettare legge. In generale il matrimonio segreto ha lo scopo di legittimare la coppia facendo sì che gli oppositori (che siano genitori o secondi pretendenti) non possano spezzare un vincolo spiritualmente sancito, per quanto destinato a rimanere assai fragile sotto un profilo strettamente giuridico. Lo dimostrano, in Shakespeare, le battute con cui la Balia, suggerendo a Giulietta di accettare come sposo Paride, si riferisce alle nozze già officiate con Romeo come a cosa di cui basta tacere per far sì che decada. Quasi sempre, insomma, le nozze segrete si dimostrano un espediente fallace, poco più di un palliativo a carattere rituale. Nondimeno, in Boccaccio le difficoltà sociali non impediscono al padre, uomo “benigno e amorevole”, di scusare lo stratagemma e di dichiarare la sua disponibilità ad accettare come genero lo sfortunato amante: “quello che io, per contentarti, vivendo egli, volentieri gli avrei fatto, cioè onore sì come a mio genero, facciagli la morte”. Dal che si può presumere che anche il Capuleti avrebbe forse potuto consentire le nozze di sua figlia col giovane Montecchi. Ma come poterci pensare? L’elasticità mentale ha poco spazio in tutto il corpus della propalazione. Mai si dà la volontà, anche solo il tentativo, di mettere in dubbio l’altro per vederlo *almeno un*

po' diversamente da come appare. Come in questo caso. Non per un solo istante i due giovani ipotizzano che valga la pena di azzardare quanto all'apparenza parrebbe implausibile: che il loro amore possa essere bene accetto alle famiglie, e più estesamente alla comunità. Quale sarebbe stato il rischio a provarci? La stupefazione dei 'grandi' innanzitutto, ma non certo una reazione violenta come quella alla *vera* colpa di cui hanno preferito farsi carico senza ipotizzare alcuna via intermedia: la disobbedienza di un giovane nei confronti dell'età matura.

(Simona e Pasquino, le sciagure del linguaggio) È la settima novella sempre della quarta giornata. A raccontarla una donna, Emilia. Scelta significativa se si considera che il tema occulto è di carattere speculativo, nonché prossimo all'altrettanto occulta saggezza di una creatura ancora di là dal nascere: Giulietta.

Simona e Pasquino si incontrano originalmente all'interno di un contesto lavorativo di natura assai umile. Simona è filatrice di lana e Pasquino è il garzone che la rifornisce. I due giovani si innamorano e per stare insieme "più a agio e con minor sospetto" organizzano una merenda domenicale. Ne consegue una tragedia linguistica, e in quanto tale ci interessa giacché un percorso costante verso il capolavoro si rivelerà essere quello del linguaggio e del nominare, che qui emerge per negazione.

Dopo aver mangiato, Pasquino coglie da un cespuglio una foglia di salvia, "e con essa s'incominciò a stropicciare i denti e le gengie, dicendo che la salvia molto ben gli nettava d'ogni cosa che sopr'essi rimasta fosse dopo l'aver mangiato", ma in breve tempo si sente male e, come avvelenato, muore. Simona, ritenuta colpevole di omicidio, è condotta in tribunale, ma qui non sa come spiegarsi, né potrebbe farlo se anche conoscesse la verità. La sua ignoranza la rende afasica, si esprime a gesti, e, vittima come appare di una balbuzie compulsiva, tenta di comunicare quel che sa attraverso il proprio sostanziale analfabetismo ma a poco le serve. Incapace di farsi capire, altro non può che andare col Podestà nel bosco e ripetere *tali e quali* i gesti di Pasquino, per cui stacca una foglia di salvia e se la sfrega sui denti come a dire: non è successo altro che questo! Pochi secondi e morirà anche lei. L'indagine che ne consegue prenderà poco tempo. Sotto il cespuglio viene trovato un rospo velenoso la cui presenza intossicava la salvia.

Il comico nel terribile è tutto qui: nella goffaggine di una morte a base di rospi e di parole zoppe.

A licenziare la grottesca vicenda che sa di cronaca paesana priva di lustro, il mesto epilogo in cui la povera Simona, una volta che ne è stata appurata a tal prezzo l'innocenza, è miserevolmente sepolta insieme al suo Pasquino. I

corpi vengono affidati alla loro stessa memoria, e niente avanza. Da notare che Pasquino è descritto come “un giovinetto di non maggior peso di Simona”, la quale è “di povero padre figliuola”, per cui il loro amore non viene contrastato. No, non è qui il punto. Il punto è che se la morte del giovane è dettata dalla sfortuna, quella di lei è determinata da una carenza linguistica per cui la ragazza è obbligata a mimare quanto non è in grado di esprimere a parole. Il suo non saper nominare la uccide; ma, insegnerà Giulietta, anche il saper nominare può uccidere (Romeo! La rosa! *Ne scriveremo*).

Il linguaggio è minaccioso sempre, e mai si astiene dall’operare, *anche non esprimendosi*.

Alessandro Magrini, nel suo libro *Il dono di Cadmo, sulla invenzione delle lettere dell’alfabeto* scrive traducendo con grande forza autoriale ciò che qui avrei voluto scrivere io di mia concezione: “Cadmo portò in tutta la Grecia un dono fatto di voce e pensiero: costruì uno strumento in cui risuonava la lingua, e unendo elementi vincolati a elementi svincolati in una sequenza di connaturata armonia tracciò il segno inciso di un silenzio che zitto non sta”.

Un silenzio che zitto non sta, impossibile non ripeterlo!

(*Girolamo e Silvestra, le crescite condivise*) La penultima novella della giornata quarta racconta di una doppia morte psicosomatica, premettendo che, come in *Piramo e Tisbe*, i due giovani protagonisti si frequentano sin dall’infanzia. Lui morirà di crepacuore giacendo castamente nel letto della donna amata che, durante la sua assenza, è andata sposa a un altro uomo a cui, per consacrazione etica, lei intende restare fedele. Dopo Girolamo, a morire di sfinitimento psichico sarà Silvestra. Pietosamente, d’improvviso apprendendo un pregresso altrui di cui era all’oscuro, il marito farà giacere a fianco l’uno dell’altra i due innamorati in una tomba comune. Così Boccaccio mette a referto la morte non violenta ma struggente di Girolamo: “e ristretti in sé gli spiriti, senza alcun motto fare, chiuse le pugna allato a lei e si morì”.

Una tessera del puzzle che *io già so* in quale punto del disegno complessivo andrà collocata.

(*La novella di Ruggieri e quella di Ferondo, la pozione*) Altra morte apparente con ruoli scambiati la troviamo nella decima novella della quarta giornata, e, più buffonescamente, nella terza dell’ottava.

Nella prima l’acqua è un distillato medico in grado di produrre un’apparente catalessi. A prepararla è un vecchio medico cornuto che ne ha bisogno per ottundere i sensi di un paziente a cui dovrà amputare la gamba. La pozione

non viene usata subito e, contenuta in una caraffetta, rimane in giro per casa finché non verrà bevuta nottetempo, tra un amplesso e l'altro, da Ruggieri, amante della moglie del medico. Dall'incidente deriveranno vari equivoci circa la finta morte ritenuta per vera. Il corpo esanime di Ruggieri verrà portato via da due usurai intenzionati ad appropriarsi della cassa dove il giovane è stato nascosto dalla moglie del medico e dalla domestica sua complice. Le donne, infatti, non capendo cosa sia accaduto al ragazzo e adocchiata quella cassa per strada, avevano pensato di usarla per occultarne la salma. L'intreccio è risolto dalla falsa confessione della serva che, saputa la verità riguardo la natura della pozione, distoglie ogni sospetto dalla sua padrona dichiarando che quel giovane era entrato in casa per lei. Da sottolineare l'opera alchemica del medico che "fé la mattina d'una sua certa composizione stillare un'acqua la quale l'avesse, bevendola, tanto a far dormire quanto esso avvisava di averlo poter penare e curare; e quella fattasene venire a casa, nella sua camera la pose senza dire a alcuno ciò che si fosse".

Nella novella ottava della precedente giornata, la narratrice Lauretta non menziona alcun liquido ma parla di "una certa polvere", questo dopo aver annunciato una storia "che ha, troppo più di quello che ella fu, di menzogna sembianza", e, come il Coro/Prologo del dramma (*ne diremo*), anticipando sin da subito il plot: "e quella nella mente m'ha ritornata l'aver udito un per un altro essere seppellito. Dirò dunque come un vivo per morto seppellito fosse, e come poi per resuscitato, e non per vivo, egli stesso e molti altri lui credessero essere della sepoltura uscito, colui di ciò essendo per santo adorato che come colpevole ne dovea più tosto essere condannato".

A sviluppo ben avviato, entra in scena il filtro: "E ritrovata una polvere di meravigliosa virtù, la quale nelle parti di Levante avuta aveva un gran principe (il quale affermava quella solersi usare per lo Veglio della Montagna quando alcun voleva dormendo mandare nel suo Paradiso o trarlone, e che ella, più o men data, senza alcuna lesione faceva per sì fatta maniera più e men dormire colui che la prendeva, che mentre la sua virtù durava, non avrebbe mai detto colui in sé aver vita)".

Stiamo parlando di una pozione. Come può un elemento così romanzesco, o ancor meglio fiabesco, farsi tanto emblematico? Forse perché si tratta di un siero che fingendosi veleno porta chi lo ingerisce *di là* per poi riportarlo *di qua* dopo avergli fatto fare un periplo in quei territori da cui, come dice Amleto, nessun viaggiatore mai fece ritorno. Forse perché in questione è la morte che non uccide ma che cura proponendosi a viatico per una miglior vita nella vita, in questa, non in un'altra. *Fingere di morire*, non è forse ciò che soprattutto seduce nel mestiere del recitare?

E quanto si divertono i bambini a fingere di morire! *Fingere di morire*: fra i primi giochi.

(Gostanza e Martuccio, il malinteso) Nella seconda novella della quinta giornata il naufragio che coinvolge Martuccio, e da cui questi si salverà, introduce un motivo che dal mito di Piramo e Tisbe arriverà a Giulietta e Romeo: quello dell'equivoco fatale. Qui ne è vittima Gostanza che, innamorata di Martuccio, sale nottetempo su un'imbarcazione di pescatori e salpa, decisa a lasciarsi trasportare dalla corrente per andare incontro a un secondo naufragio in cui annegare così come lei ritiene sia annegato lui. Di naufragi e di battelli trascinati dalla corrente parleremo tanto. Già potete cominciare col considerare queste pagine *bagnate*.

(Pietro e Angiolella, la faida) L'unico caso in cui un'inimicizia fra famiglie compare in una novella d'amore del *Decameron* lo troviamo nella terza della quinta giornata. La faida non assume ancora l'importanza che avrà nella vicenda di *Romeo e Giulietta*, ma la sua sola minaccia basta a infrangere i piani di Pietro e a provocare tutti gli eventi che seguiranno.

(Ricciardo e Caterina, l'intesa dialogica) Quarta novella della quinta giornata. Lo schema dialogico delle battute che si scambiano i due protagonisti per dichiararsi il reciproco amore secondo una cadenza quasi sillogistica in cui l'una riprende la semantica dell'altro adombra la maniera in cui Romeo e Giulietta parleranno delle reciproche mani nel sonetto condiviso che sancisce il loro reciproco disvelarsi. Dalla novella: "Caterina, io ti priego che tu non mi facci morire amando'. La giovane rispose subito: 'Volesse Idio che tu non facessi più morir me!' Questa risposta molto di piacere e d'ardire aggiunse Ricciardo, e dissele: 'Per me non starà mai cosa che a grado ti sia, ma te sta il trovar modo allo scampo della tua vita e della mia'".

Dal gioco dei leziosi rimandi ad eco si passa alla praticità della definitiva replica di Caterina che porta lo scambio sul piano della concretezza: "Ricciardo, tu vedi quanto io sia guardata, e per ciò da me non so vedere come tu a me ti possi venire". Quindi, lo stratagemma del dormire fuori sulla veranda suggerito da lui: "io non so alcuna via vedere, se tu già non dormissi o potessi venire in sul verone che è presso al giardino di tuo padre", e così sarà. All'alba, la notte dissipata restituisce la coppia agli affari del mondo *rimettendoli in balia dell'esterno*. Come in Shakespeare, il sorgere del nuovo giorno coglie i due amanti in ritardo: "Ricciardo si svegliò, e leggendo che il giorno era chiaro si tenne morto e chiamò la Caterina dicendo: 'Oimè, anima mia, come faremo che il giorno è venuto e hammi qui colto?'".

Quel che Ricciardo teme con tremolante e inane pigrezza, Romeo lo fuggirà con la svelta complicità di Giulietta. Nel dramma futuro il beato risveglio, subito compromesso dal dover corrispondere alle urgenze del reale, si colloca nella quinta scena del terzo atto. La breve distonia che si accende tra i due novelli sposi nel corso del vezzoso dibattito sull'allodola e l'usignolo si traduce sveltamente in un'alleanza di intenti e in un sincronico alternarsi di gesti. Romeo e Giulietta si muovono come fossero due in uno sino alla scissione. Lei corre a protendersi oltre il parapetto del suo balcone mentre lui scivola giù lungo la scala di seta (*di questo più avanti*) seguito da un mormorio che non lo raggiunge. Le parole profetiche della fanciulla, lanciate e ingoiate al tempo stesso, suonano già a compianto interiore, come pronunciate tra sé e sé.

(Gentile e Catilina, il sepolcro) Quarta novella dell'ultima giornata. È ancora Lauretta la narratrice. Stavolta a essere messa in circolo non è una pozione narcotizzante ma la notizia di una falsa morte che porta a un seppellimento prematuro a cui la vittima è sottratta dalla passione necrofila di uno spasimante bramoso di poter almeno giacere accanto al cadavere della donna amata. Il contatto dei corpi stesi vicini ha conseguenze. L'uomo, incapace di governarsi, si accende di un desiderio inverecondo e solo all'ultimo si accorge che la donna è viva, come ancora lo è pure il feto di cui era gravida quando venne calata nella tomba. A clausola, l'ansia di espiazione del profanatore messa in voce nel buio del sepolcro. Sembra d'essere più dalle parti di Edgar Allan Poe che da quelle di Shakespeare, sia pure con lugubri segnali del nostro quinto atto.

(Amorosa, gli errori dei genitori) Boccaccio, a proposito delle nefaste conseguenze che l'interferenza dell'autorità familiare può avere su una coppia di giovani amanti, compone il poema allegorico *Amorosa visione* nelle cui terzine il giudizio nei confronti dei genitori è intransigente: sono loro gli unici colpevoli di tanti epiloghi funesti arrogandosi il diritto di sottomettere l'amore a una legge umana. In *Romeo e Giulietta* i due giudicano i loro giudici anticipandone il modo di ragionare ancor prima che siano questi a giudicare loro. Cosa che i ragazzi fanno senza nulla dire, forse senza neanche pensarlo, ma di fatto *non fidandosi*.

“E i nostri genitori?” domandò Vrenchen, volgendo il viso rigato di lacrime, perché non aveva le mani libere per nascondere: parole prese da un racconto di Gottfried Keller del 1819 che tanto citeremo, *Romeo e Giulietta del villaggio*. L'esclamazione della giovane Vrenchen e il suo volto rigato di lacrime valgono già qui, come ben oltre un millennio addietro sarebbero valsi per Tisbe, e un secolo e mezzo prima per Giulietta. *E i nostri genitori?*

DOPO BOCCACCIO

(*L'Istorietta*) *L'Istorietta amorosa fra Leonora de' Bardi e Ippolito Buondelmonti* rappresenta uno degli antecedenti più vicini a *Romeo e Giulietta*, con un'importante differenza: è a lieto fine. La sua presunta attribuzione, più suggestiva che altro, a Leon Battista Alberti serve almeno a farcela collocare con certezza nel cuore del Quattrocento.

La vicenda di Ippolito e Leonora può essere considerata il primo esempio di amore ostacolato da una vera e propria faida della novellistica italiana e, in questo senso, rappresenta un archetipo. Così inizia, con chiaro annuncio di quello che sarà il sonetto incipitario nell'opera di Shakespeare: "Nella magnifica e bellissima città di Firenze sono due casati, ecc. ecc.", come non cogliere in questo esordio l'eco di: "*Two households, both alike dignity, / In fair Verona, where we lay our scene, ecc. ecc.*"?

Pure nell'*Istorietta*, come poi, tutto nasce da un incrociarsi muto di sguardi lanciati a distanza che da subito fanno intendersi senza nulla mascherare: "E siccome si scontrarono con gli occhi, si punsero il cuore d'amoroso disire". Un *topos*.

Leonora, come Giulietta, una volta scoperta l'identità di Ippolito, inveisce contro la fortuna invidiosa e crudele: "Intese come lui era figliuolo di messer Belmonti; della qual cosa ella ne fu dolente e grama, e partita dalla finestra se n'andò in camera dolendosi della fortuna", dopodiché avvia una sequenza di domande enfatiche (Giulietta non sarà da meno). In altro luogo narrativo, la madre di Ippolito si preoccupa per lo stato d'animo umbratile del figlio, affetto da mal d'amore: "in breve tempo divenne melanconico, magro, solitario, pallido, doloroso, saturnino più che altro della città (...) diveniva di giorno in giorno più simile ad uomo morto che vivo", e perciò si rivolge alla badessa di un monastero malgrado sia imparentata con la famiglia avversa. Nondimeno, il suo ruolo si dimostrerà *super partes*. Specifica tutt'altro che trascurabile: è questo il caso di una prima mediazione religiosa nel groviglio di un intreccio amoroso.

Un buon anticipo del carattere determinato della futura Giulietta è dato dalla capacità dimostrata da Leonora nel non farsi travolgere dall'empito amoroso riuscendo a governare lucidamente le insidie della sua situazione. Un segno di precoce saggezza pari a quella attribuita dall'autore agli altri due personaggi femminili della novella: la madre di Ippolito e la badessa. *L'Istorietta* è anche la prima novella italiana in cui compare, a ulteriore intralcio, un secondo pretendente, ed è fra le prime in cui a fungere da complice dei due innamorati risulta un frate. Due figure che sono, non casualmente, il prodotto di vicende maturate nel contesto di una faida. In

Shakespeare apparirà chiaro come Romeo e Giulietta non muoiano *per* essa, ma al suo interno.

Nell'insieme, non c'è che dire: si procede! Tutti incrementi di personaggi e circostanze che apparecchiano sempre più e meglio il tavolo di lavoro su cui è destinato a comporsi il dramma a venire.

(Mariotto e Ganozza) E siamo a Masuccio Salernitano. La novella del suo *Novellino* che più ci preme, datata 1476, è la XXXIII, di ambientazione senese. Per sunteggiare alcuni punti fra i tanti della trama che ne giustificano il ruolo principe nella propalazione della nostra storia, basti dire che vi è un'epistola in cui Ganozza rivela all'amato Mariotto il progetto di fingersi morta in modo da potersi ricongiungere con lui in un secondo tempo (quel che in Shakespeare corrisponde all'appuntamento nel sepolcro), ma la lettera va dispersa in mare (annuncio di turbinii marini), mentre a destinazione giunge quella del fratello di lui in cui è detto del suicidio della ragazza (annuncio di Baldassarre, latore presso Romeo della morte di Giulietta). La vicenda, con uno svolgimento del tutto inedito, coniuga per la prima volta la situazione della morte apparente con uno sventurato malinteso per condurre la trama al suo tragico epilogo. È l'avvento del devastante *qui pro quo*, dell'infausto lapsus. Ma se tanto, in Masuccio, prelude a *Romeo e Giulietta*, non minori sono i suoi indebitamenti con la grande messe narrativa boccacciana, tutti tesori poi trasmessi a Shakespeare. *In primis*, dal *Filocolo*. I pericoli della navigazione sono una costante di tutti i viaggi per mare raccontati nel romanzo giovanile del Boccaccio, e l'intervento dei corsari che uccidono il messaggero di Ganozza può esservi senz'altro ricollegato, come anche il fatto che Mariotto e Ganozza preferiscano rivolgersi a un religioso.

Persistente nel salernitano è il biasimo nei confronti dell'intemperanza giovanile. Anche dopo le nozze celebrate nascostamente, l'amore fra i due è definito "furtivo e licito in parte". Un moto educativo di cui il capolavoro farà piazza pulita.

Tra i vari elementi di contiguità col nostro dramma ne segnalo due: la freggia per smuovere l'avello (tornerà in ogni narrazione, sino a Shakespeare), e il fatto che Ganozza a un certo punto della storia si travesta da uomo praticando quel *crossdressing* che sulle scene elisabettiane si impone in virtù di un precetto puritano. Per contro, diversamente da come sarà nella reinvenzione shakespeariana, la morte di Tebaldo, che qui è innominato, risulta essere conseguenza di una bastonata ricevuta da Mariotto a culmine di un'animata discussione (e mancando il duello, manca pure Mercuzio). Questo omicidio, da cui la condanna all'esilio del protagonista, non necessita di un particolare contesto

(quel che altrove corrisponde alla faida), ma è la scrittura stessa a rendere il fato unico responsabile di tutto: la “prava e inimica fortuna” che volse “per contrario” ogni desiderio. Il fato ottuso, che pur senza intendere *fa*.

Altro significativo punto di contatto: già nella novella, dopo la morte dell’“onorevole cittadino”, il matrimonio programmato dalla famiglia di lei con un secondo pretendente obbliga Ganozza ad agire in tutta fretta. Se fino al momento in cui le trattative ancora si mantenevano su un piano più astratto la giovane poteva sperare in un ritorno di Mariotto, ora non più. La realtà immessa nella trama come un dato fittizio impone un ritmo d’azione improvvisamente accelerato. Proprio quello che toccherà a Giulietta: il doversi improvvisare *attiva* come mai prima la vita le aveva chiesto di essere. Quanto al finale, Ganozza, dopo la morte di Mariotto, si rifugia in un monastero ma sopravviverà per poco: “con interno dolore e sanguinose lacrime, con poco cibo e niente dormire, il suo Mariotto de continuo chiamando in brevissimo tempo finì li suoi miserrimi giorni”. Altra morte per estinzione, autoprodotta dal corpo che sentenzia irrevocabile contro sé stesso e che di conseguenza agisce. Non suicidio, ma eutanasia autoassistita.

(*‘Il Refugio de’ mixeri’*) Sul finire del XV secolo l’anonima raccolta *Il Refugio de’ mixeri* ci mette a disposizione alcune novelle da considerarsi tra le principali fonti di Da Porto, che fu poi fonte di Bandello e, per sua via, di Shakespeare. Cominciamo a dire di quella intestata ai nomi di *Giulia e Pruneo*. I protagonisti del titolo, come già in tanti precedenti (su tutti, Loisi e Martina di Masuccio), sono figli unici di ricchi e nobili genitori (*anche di questo più avanti*).

A elenco, i punti salienti che più ci riguardano.

— Ogni volta che il padre di Giulia parla di nozze la giovane sospira. Questa sintomatica reazione verrà fraintesa e interpretata come un segno di impazienza nell’attesa di sposarsi: “il povero vecchio deliberò non più induci a porre a dargli marito”, conclusione a cui giungono anche i genitori di Giulietta, e tanto più vedendola persa in lacrime per il bando di Romeo; entrambi i padri cercano quindi di procurare velocemente un marito alle rispettive figlie provocandone così la morte.

— Giulia è l’unica donna del corpus di novelle che sono da intendersi come future fonti shakespeariane a togliersi la vita in anticipo sull’uomo amato, cosa che farà non perché lo abbia visto morto ma per altro, e senza alcuna speranza di ricongiungersi con lui nell’aldilà. In assoluto, nella tradizione del genere, è questo il primo caso di doppio suicidio dopo quello di Piramo e Tisbe.

— Contrastando una tradizione di suicidi assai più immacolati a base di veleni o di sfinimenti repentini capaci di condurre a un tracollo per crepacuore, lei si dà la morte trafiggendosi, e lo fa utilizzando il pugnale di lui, come secoli dopo farà Giulietta.

Altra coppia di cui si racconta nel *Refugio* è quella formata da Geronimo e Lucrezia. Sia lui che lei hanno quattordici anni e sono di gran lunga gli amanti più giovani fra quelli di cui è svelata l'età (la stessa della piccola Capuleti). Oltre che coetanei, sono anche loro figli unici e, come Piramo e Tisbe, vicini di casa. Anagraficamente affini, Geronimo e Lucrezia risultano altrettanto sincronici nel modo in cui soggiacciono al destino in cui vogliono sentirsi fusi in tutto e per tutto. Entrambi muoiono di mal d'amore, come dire che muoiono *da sé*. L'adolescenza, nelle varie sfumature delle sue emozioni fugaci e stordenti, è descritta con inedita volontà di comprensione, come l'incrociarsi degli sguardi che, sottratto al puro stilema letterario, è autentico e vezzoso gioco di seduzione.

La morte di Lucrezia merita d'essere riferita. Attraverso il ricordo dell'amante la giovane cerca la forza mentale per congiungersi all'amato, e ci riesce: "vinta si rese a la morte et chiamando con turbida e rauca voce Hieronymo ritrasse el spirito". L'espressione "ritrasse el spirito" indica un procedimento analogo a quello già messo in atto da lui: "ristretti in sé gli spiriti (...) si morì".

(Imelda e Bonifacio) Sempre contenuta nel *Refugio*, meno implicata col nostro puzzle ma non trascurabile per la sua narrazione di un amore contrastato all'interno di un ambito familiare, è la novella di Imelda e Bonifacio, da annoverare in un repertorio di episodi di cronaca nera con risvolti granghignoleschi. Imelda, avendo avuto l'amante ucciso da uno dei fratelli, segue un rivoletto di sangue e ne rinviene il corpo straziato. Desiderando morire fra le braccia del suo Bonifacio, fa colare del veleno nella ferita aperta nel cuore di lui, e da qui lo beve. Un *horror*.

DA PORTO, IL PRIMO BATTISTA

(La confluenza) A questo punto della propalazione, come fossero frammenti di varia provenienza, molteplici motivi narrativi recuperati da altrettante novelle possono essere infine adunati, censiti e tradotti in tessere. Si tratterà adesso di individuare quali fra queste tessere andranno a formare il mosaico di Giulietta e Romeo per opera di Luigi Da Porto, il primo dei due autori (l'altro sarà Matteo Bandello) che racconteranno la storia degli amanti veronesi provvedendoli delle loro definitive anagrafi e di connotati ambientali che già saranno all'incirca quelli ripresi da Shakespeare.

Ricapitoliamo per spanne i tratti salienti che serviranno a quanto verrà appresso.

La faida che un tempo divideva la città si è sedata. Gli innamorati godono per qualche tempo del loro amore, fin quando un riacutizzarsi delle ostilità invischia Romeo in uno scontro di piazza nel quale uccide il cugino della fanciulla, Tebaldo, ed è bandito da Verona. Prima di rifugiarsi a Mantova, Romeo incarica Pietro, che qui è un servo dei Cappelletti, di informarlo di qualunque novità riguardi Giulietta confidando di poterla portar via con sé entro otto o dieci giorni. Da parte sua, lei, stretta dal tempo a scadenza delle nozze anticipate col partito scelto dal padre, il giovane conte di Lodrone, chiede aiuto a frate Lorenzo da cui avrà una polvere che, assunta, la ridurrà a uno stato di morte apparente. Di qui, dopo alcune varianti secondarie nell'intreccio, tutto procede secondo la sceneggiatura che poi Shakespeare, mediandola da altri (*vedremo esattamente da chi*), farà sua. La finta morte, presa per vera, porta al funerale della fanciulla. Pietro, all'oscuro di tutto, crede a quello che vede e si affretta a informarne il giovane Montecchi anticipando il messo del frate.

Nottetempo, nella cripta, Giulietta si sveglia illuminandosi nel vedere Romeo lì presso di lei, ma il suo entusiasmo dura un nulla e tutto si oscura. Il ragazzo ha appena ingoiato il veleno che aveva portato con sé. Quel che ai due giovani è ancora dato di condividere è un sottile margine di tempo: qualche minuto appena per rendersi conto del tragico equivoco prima che lui muoia.

Il frate, in ansia per le conseguenze che potranno coinvolgerlo, cerca di convincere Giulietta a entrare in convento, ma lei ha già deciso e si uccide nel più solenne dei modi: trattenendo il fiato fino a soffocare. I due giovani verranno seppelliti insieme come richiesto da Giulietta e verrà eretto un monumento in loro memoria. Bene, c'è quasi tutto.

(La 'Historia', e lui) Luigi Da Porto nella sua *Historia novellamente ritrovata di due nobili amanti*, pubblicata nel 1530 circa, diede alla vicenda molto della sua forma moderna, rinominando i giovani Romeus e Giulietta e trasportando l'azione da Siena a Verona, nei primi anni del Trecento. Tra le maglie della trama sono già presenti elementi chiave: personaggi corrispondenti a quelli di Shakespeare (Mercuzio, Tebaldo e Paride), la rissa, la morte di un cugino dell'amata per mano di Romeo, il suo essere bandito dalla città e la tragica doppia morte finale.

In questa versione daportiana le cause che inclinano all'esito drammatico (tante volte sviato in Boccaccio e in vari suoi epigoni) sono essenzialmente due e tali permarranno: l'urgere del tempo (ulteriormente accelerato dall'ansia) e l'ignoranza. Ogni ostacolo, complice la sfortuna, ne provoca

un altro, puntualmente prodotto dal superamento del precedente. Inoltre, nel racconto paiono rispecchiarsi vicende autobiografiche entro il contesto delle faide fra famiglie nobili in Friuli, in particolare ad essere più che alluso è l'amore dell'autore con Lucina Savorgnan, nato e durato brevissimo tempo, frustrato come fu dalla guerra che ridusse Da Porto a un'infermità perenne, mentre la ragazza venne fatta sposare ad altri per ragioni di stato in ossequio alla volontà della Repubblica di Venezia.

(Luigi e Lucina) Costretto all'immobilità, ulcerato nell'anima e chiuso in un torrione a Montorso a scrivere le sue *Lettere storiche*, oltre qualche poesia e una *novella*, Luigi, gentiluomo letterato, di lì poté scorgere per lunghissimo tempo, quotidianamente, due castelli che si fronteggiavano: gli opposti poli di una faida che sarebbe durata per quarant'anni ancora, quella tra gli Strumieri, di nobiltà feudale filoasburgica, e gli Zamberlan, capeggiati dai Savorgnan per conto di Venezia. E poteva vedere Montecchio.

Montecchio. Forse fu questa la vera origine del nome dato a una delle due famiglie della storia. Da Porto aveva quel nome a marchio di ciò che il paesaggio gli offriva allo sguardo quotidianamente, mentre Cappelletti, come le sue *Lettere* ci fanno sapere, era il nome dato al reparto di cavalleggeri che nel 1510 giunse a Udine sotto il suo comando, così detti per il berretto che ne caratterizzava l'uniforme. Quanto a Romeo, il suo è un nome che rimanda al romito in marcia lungo la via Francigena. Idealmente, un nomade sospinto a errare da un sentimento in cerca della giusta figura con cui farsi sostanza. Quello di Giulietta, invece, potrebbe avere origini più suggestive. Non è da escludere che anch'esso sia giunto a Da Porto dal panorama che vedeva affacciandosi alla sua finestra, dalle Alpi Giulie, suggerendogli di farne un omaggio alla terra in cui nacque il suo infelice amore, ma può anche essere che sia stato un modo per occultare il nome dell'amata in quello della piccola Giulia, da tutti chiamata Giulietta, sorella minore di Lucina, che di certo lui conobbe a una festa di carnevale a Palazzo Savorgnan. Ballando. Così iniziò.

Ci domandiamo se Romeo e Giulietta siano davvero esistiti? Sì, lo sono.

(La storia vera) La novella, dice Pellegrino (che è il narratore di secondo livello), è "avvenuta a Verona" un paio di secoli addietro sotto la signoria di Bartolomeo della Scala (un Escalus *ante litteram*, come anche il nome fa intendere), e ci tiene a chiarire che il suo racconto corrisponde a quella che oggi definiremmo una *true story*. Dall'accadimento dei fatti avvenuti al racconto del Pellegrino (del 1511) trascorrono più di due secoli, eppure la leggenda viene presentata come ancora viva nella memoria dei veronesi.

(La chimica, appunto) “(...) per lo soggetto, che pieno di pietade mi par che sia”: sicché il soggetto è considerato il vero dono della storia, non i suoi temi, che sono invece la chimica di un vero grande testo. Sia pure nella sua ovvia invisibilità.

(Per ingannare il tempo) Il contesto dell'affabulazione richiama alla mente la prima novella della sesta giornata decameroniana, in cui un cavaliere promette di raccontare la miglior storia del mondo per alleviare il viaggio a cavallo di madonna Oretta, ma l'accingersi a narrare è più importante della trama, giacché la novella, come colta da entropia, si annulla in sé stessa e non viene raccontata affatto a causa dell'incapacità manifestata dal narratore nell'espore come si deve quanto promesso. Nel suo continuo incespicare, infatti, costringendosi a riprendere continuamente il discorso da principio, l'impacciato cavaliere finisce con l'estenuare la sua ascoltatrice che lo solleva con garbo dall'incarico; sicché, il racconto è più quello di un'afasia che, non producendo racconto alcuno, in questo suo ozioso e fallimentare reiterarsi serve almeno a ingannare il tempo del tragitto. Mi domando se la frustrazione di madonna Oretta (alla quale “udendolo, spesse volte veniva un sudore e uno sfinimento di cuore”) non possa essere quella di chi, non avendo ricevuto nulla di degno da essere ascoltato non avrà a sua volta nulla di nuovo da poter raccontare. O forse sì, ce l'avrà: la storia di un cavaliere che per farle cosa grata, tanto si ingarbugliò da tradurre sé stesso in personaggio. La propalazione ha avuto il suo *ictus*, e da una cosa ne è venuta un'altra. Ecco, nello specifico di un diffondersi letterario, il *clinamen* lucreziano all'opera!

(La festa e i camuffamenti) Romeo, in occasione del carnevale, nella versione di Da Porto va alla festa mascherato da ninfa e, come dirà più avanti Giulietta, è “la più bella di tutte le donne presenti”. Un efebo, dunque. Poi, alla fine della novella, si vestirà da contadino per entrare inosservato in città. Quello che è cominciato come un gioco carnevalesco, finisce col divenire una necessità per salvarsi prima e per perdere la vita poi. Ma la finzione estrema e ultima sarà la morte apparente. Culmine di ogni illusione.

L'esistenza di un precedente amore, oltre ad avere la funzione di portare Romeo alla festa in maschera, permette al narratore di mostrare la facilità con cui un'infatuazione giovanile possa venir messa da parte in favore di una grande passione.

Altra consonanza: l'equivocabile pianto di Giulietta dopo la morte di Tebaldo quando, in un convulso di emozioni contraddittorie, la sentiamo

piangere *sia* per il cugino ucciso, *sia* per lo sposo esiliato, ma di fatto solo per quest'ultimo, anche se, paradossalmente, tutti riterranno che il vero motivo del suo sconforto sia la mancata condanna a morte di Romeo.

Borges, *Il minacciato*: "La bella maschera è cambiata, / ma come sempre è l'unica".

(La 'retardatio nominis') Fino alla festa i protagonisti in Da Porto rimangono anonimi. È quando lui viene invitato a partecipare al ballo del cappello che il narratore si decide a rivelarne il nome. Lei, per contro, verrà chiamata Giulietta solo una volta sposata; a quel punto Romeo sarà già stato bandito e il padre vorrà darla sveltamente in sposa ad altri. Esattamente quel che avviene nella prima novella della quarta giornata decameroniana: Ghismonda viene chiamata Ghismonda nel pieno di un atto di crescita. Inoltre, qui Giulietta si rivolge a Romeo chiamandolo per nome da subito, dimostrando di conoscerne l'identità, *e di non temerla*.

(Ancora sui due nomi) Una possibilità, s'è detto, è che, per accostamenti allusivi, i nomi di *R.* & *G.* derivino da un'acclarata ispirazione autobiografica. È una lettura seducente a cui mi sento di dar credito non solo per indulgenza a un riscontro sentimentale, ma perché ben suffragata da riscontri documentati (lo studioso Cecil Clough ha profuso anni di lavoro per recuperarli e per dar loro piena dignità scientifica). Allora diciamone di più. Innanzitutto, torniamo a quello di Giulietta. Il lezioso diminutivo in *-etta* (affettivamente, un accrescitivo) è rintracciabile con frequenza in Dante e sempre inteso a declinare nomi di creature da cui il poeta si sente attratto, quasi fosse un suo modo per segnalare una categoria prediletta del femminile non in competizione *con*, ma *distante da* Beatrice. Anche il nome Romeo non è estraneo alla *Commedia* che contempla un Romeo di Villanova nel Canto VI del *Paradiso*. Uomo giusto condannato per motivi ingiusti. A cosa? *All'esilio*. Similmente, dunque, a chi ne parla, nonché al protagonista della novella. Sarà un caso, ma dice molto, come spesso molto dicono le analogie casuali, laddove non casuale sia però il notarle. I romei non così battezzati ma così definibili per scelta devozionale erano poi i pellegrini diretti a Roma per contemplare il velo della Veronica. Con questa funzione compaiono nella *Vita nuova* dopo la morte di Beatrice. E allora, un'altra analogia: la figura del pellegrino in quanto *peregrinus amoris* è presente in Da Porto nel nome dell'affabulatore veronese che narrerà degli infelici amanti: l'Arciere Pellegrino, uno che "innamorato sempre si ritrovava", con un riverbero dantesco di Virgilio che nel V del *Purgatorio* esorta Dante a conversare camminando: "però pur va, e in andando ascolta".

(Gli altri due) Spostando lo sguardo sull'altra coppia che tanto spazio avrà in queste pagine, quella di *Titanic*, pure i nomi di *J. & R.* ci dicono qualcosa, e in modo più o meno sommerso già sono annuncio della pertinenza che li lega al nostro dramma. Per quanto riguarda Rose, basti pensare che *Romeo e Giulietta* debuttò nel 1594 a opera della compagnia Rose dopo prove fatte in un teatro chiamato Rose, e che avrebbe dovuto anche ospitare lo spettacolo poi dirottato altrove, ma Rose è anche nome che si collega all'immagine-cardine della celebre battuta di Giulietta sulla rosa che pur chiamandosi in altro modo non perderebbe il suo profumo. Aleggianti sia sul nome proprio che sulla nomina del fiore è il loro possibile disfarsi e ricomporsi nell'anagramma: *Eros*. Quanto a Jack, penso al giramondo Kerouac, per cui varrebbe il motto del brindisi fatto a cena nella sala ristorante di prima classe dove il giovane pittore scapestrato Jack Dawson appare più come un intruso che come un invitato, e che Rose, prendendo a pretesto la filosofia *camp* del suo affascinante ospite, fa risuonare così: "Al valore di ogni singolo giorno!". Ma questa non è che una prima incursione. Avrò anche modo di aggiungere a Kerouac, dicendone di più a tempo e a luogo, un altro Jack non meno pertinente: Jack London. Un pellegrino dell'esistenza, un transfuga votato all'eresia del movimento, un eterno sopravvissuto. Meglio ancora: il redivivo. Titolo di un film tra i più londoniani che siano mai stati girati: *The Revenant*.

(Marcuccio/Mercuzio/Brizio) Anche il determinarsi di un nome pretende la sua genesi, di sillaba in sillaba, sino al suono che sarà quello ultimo e definitivo. Inoltre, assieme al nome può accadere che si delinei di converso il personaggio, come passando da Marcuccio a Mercuzio, con quella sibilante che viaggia per altri secoli ancora sino a incistarsi in un altro nome, Brizio, che è il nome di un italianissimo emigrante imbarcato sul *Titanic* col suo amico Jack. Un personaggio, questo Brizio, destinato a morire per disdetta non in un'opera teatrale ma nello *script* di un kolossal. Una eco, e, in quanto eco, mi è difficile ritenere che si tratti di un caso.

(La dedica) Nella dedica *Alla bellissima e leggiadrissima Madonna Lucina Savagnana* (così concepita per l'edizione seconda della novella) si parla di quelle "crudelissime morti" alle quali "i miseri e cattivelli amanti sieno il più delle volte d'Amore condotti". Quel "cattivelli" mi fa pensare al retaggio di una tradizione educativa tesa alla moralizzazione del lettore, in particolare se di giovane età.

(Il gelo) Queste, in Da Porto, le prime parole che Giulietta rivolge a Romeo apprezzando il calore che le è stato trasmesso dalla sua stretta: "Marcuccio

la destra m'agghiaccia", un tassello cruciale. D'un lato il gelo, dall'altra il tepore. Lì i ghiacci, qui il ricovero nella sicurezza. Giulietta, nel pieno della festa, è già scissa tra la morte e la vita. È incarnazione di Rose, sospesa tra l'abbandonarsi assiderata alle acque dell'oceano e il farsi condiscendente alla calda stretta di Jack.

Insomma, a dare importanza al Marcuccio di Da Porto (e quindi, come vedremo, alle sue repliche nella novella del Bandello prima e nel poema di Brooke poi) sarà incredibilmente un inconsapevole James Cameron proprio in ragione di quella "mano fredda" che Shakespeare non menziona.

(“Quello che amor vuole”) In Da Porto, alla domanda di Giulietta su cosa mai lui faccia lì a quell'ora di notte sotto il suo balcone e senza tema di esporsi a un “grandissimo pericolo”, il ragazzo risponde: “Quello che amor vuole” dichiarandosi, consapevolmente, marionetta del destino, come poi si definirà e come, con altra complessione, di fatto sarà nel nostro dramma.

(Il crocevia di entrambi) A proposito della futura Rosalina shakespeariana, qui innominata: “Lassato poco dopo il festeggiare, e tornato Romeo alla sua casa, considerata la crudeltà della prima sua donna, che di molto languire poca mercede gli dava, deliberò (quando a lei fosse aggrado) a costei (quantunque de' suoi nemici fosse) tutto donarsi”. Romeo è al crocevia della sua possibile crescita: da una parte un'ombra, dall'altra un corpo. O godere di sé soffrendo per un'illazionata assenza, o dismettere il proprio narciso per tutto donarsi a una concreta presenza. Quando la questione è annunciata, la si dà in breve per risolta.

Specularmente, Giulietta vive l'analogo, “fra due pensieri di continuo vivendo”, ma con un'intensità di pensiero la cui forza ella stessa ignora appieno. A scuoterla è un umore ondivago che la fa passare dal timore di non essere amata da Romeo alla speranza che il loro matrimonio possa addirittura portare a una pacificazione tra le famiglie, considerazione che in Shakespeare verrà formulata solo dal frate, qui ritratto più opportunista di quanto apparirà nel dramma futuro volendo: “di qualche suo diletto fruire”.

(In velocità) Quando, nei giorni successivi al loro primo incontro, nel pieno del colloquio appassionato fra i due giovani si intromette l'idea del matrimonio, Romeo esclama: “Facciasi ora”, e lei, ad eco: “Facciasi”. Irruenza, sventatezza, esaltazione! Lo spasimo nel voler dare corpo a questo sogno amoroso diventa così il fulcro della novella, anticipando quella velocità d'azione e di battute che troverà il suo acme sulle assi di un teatro.

(La durata) “Et hora sopra la finestra della sua camera per forza tiratosi, ivi senza che ella o altri il sapesse ad udirla parlare si sedeva; et hora sopra la strada giaceva (*Romeo, innamorato*). Avvenne una notte...”, *avvenne una notte* cosa? Che i due si vedono. Il prolungarsi dell’azione in un tempo remoto sta a significare, rispetto al dramma, *una durata espansa*. Come pure appresso: “Deh perché mi fate languire? Non vi stringe pietà di me, che tutte notti in così fatti tempi sopra questa strada vi aspetto?”, e: “più notti del loro amore felicemente goderon”.

(L’attesa) “Oh sciocca me, a qual vaghezza mi lascio io in così strano labirinto guidare? ecc. ecc.”, nell’analisi monologante di Giulietta successiva all’incontro con Romeo sono presenti due temi: quello politico e la castità. L’auspicio che il loro amore porti concordia e che sia proprio questa possibilità a renderlo tautologicamente possibile. Quasi una forma di autoconvincimento per spingersi verso una storia che altrimenti sarebbe meglio evitare. E intanto, lo slancio si raggela nell’attesa, nella non consumazione, e infine nella castità. Una castità sin quasi religiosa, come certo non sarebbe immaginabile nella sveltezza narrativa del dramma, dove tutto è solo rimandato *di poco*: “Accesi dunque gli due amanti di ugual fuoco, l’uno dell’altro il bel nome e l’effigie nel petto scolpita portando, dier principio quando in chiesa, quando a qualche fenestra a vagheggiarsi: in tanto che mai bene né l’uno né l’altro havea, se non quando si vedeano”.

(Il frate, I) “Era questo frate (...) filosofo grande, et isperimentatore di molte cose così naturali come magiche”. Nella *Giulietta* di Da Porto la morte apparente ha un carattere scientifico, degno di un intelletto positivista e poco incline a pratiche da vecchio stregone. A essere distillato non è un elisir, ma un composto chimico. Farmacologia, non magia. La novella racconta di un’amicizia tra Romeo e frate Lorenzo non nata in modo spontaneo; quest’ultimo ha ‘eletto’ Romeo e ne ha fatto il depositario dei suoi segreti. Già nell’autore vicentino l’obiettivo che il frate spera di raggiungere accondiscendendo alle nozze per il momento clandestine, è in prospettiva un accordo di pace e, di conseguenza, la gloria che gliene potrà venire. La sua vanità è una nota che se non spicca però c’è, e *perdurerà*.

(Il trucco) In un dato ceto soprattutto, i matrimoni erano affari commerciali. Romeo e Giulietta con il loro, fatto per amore, contravvengono senza remore alla funzione socioeconomica di questo sacramento così secolarizzato. Lo faranno unendosi in matrimonio con un rito estemporaneo che celebrano tra loro soli e basta, come un serissimo gioco (lo stesso faranno,

secoli dopo, Tony e Maria in *West Side Story*). Solo in un secondo tempo ripeteranno la cerimonia nuziale alla presenza di un frate per la necessità di avere un testimone del vincolo istituito affinché, da quel momento in poi, nessuno possa più negare ciò che già era.

Andrea Cappellano: "*Amor non est causa coniugi*", parole di un trovatore che paiono quelle della legge stessa.

(La forza di lei) L'ostinazione di Giulietta, in Da Porto, è unica nel flusso della propalazione narrativa giunta fino a questo punto. Nessun'altra eroina, prima, ha mai osato affrontare i genitori e disobbedire a quella che, sotto l'aspetto di una profferta dispensata per purissimo amor paterno (il dono di uno sposo), si rivela essere una feroce costrizione. E solo lei, rispetto alle sue precedenti consorelle letterarie, traveste la propria morte da suicidio assumendosi una messa a rischio estrema nella certezza che unicamente nella vita e in nessun aldilà sarà possibile un ricongiungimento col suo Romeo. Tant'è vero che già nella cella del frate, prima ancora di sapere cosa le verrà richiesto di affrontare, la fanciulla così immaginata dall'autore vicentino si dichiara pronta a "passare per l'inferno". Per l'inferno! Qui, sì, c'è vero profumo di Shakespeare.

(Il frate, II) Sempre in Da Porto. Frate Lorenzo, quando Giulietta gli chiede un veleno, replica: "Troppo gran peccato seria, che tu così giovinetta morissi". Un argomento sensato, ma non religioso. Né qui, né all'interno del sepolcro il frate cerca di impedire il suicidio della giovane con motivazioni cristiane ricordandole, innanzitutto, la conseguente morte dell'anima e l'inesorabile perdita dell'amato, discorso che salva, invece, l'Andreuola decameroniana.

Non credo sia azzardato parlare di Lorenzo come di un *frate pagano*.

(Circa la lettera) Nella novella si parla della "lettera della donna (*che Romeo*) ricevuta non aveva", lasciando presumere che la corrispondenza viaggi direttamente da lei a lui senza alcuna mediazione. Il frate in questa sede non ha ruolo, a meno che non abbia voluto imbeccare la ragazza anche riguardo i toni da usare, e non solo in merito alle informazioni da dare, ma è molto probabile che la fanciulla abbia composto la lettera interamente di testa sua.

(Il servo) "Haveva la giovane al servo, che col suo padre stava, il quale del suo amore consapevole era, e che Pietro aveva nome, ciò che la madre le disse, tutto ridetto; et in presenza di lui giurato, che ella anzi il veleno

volontariamente berrebbe, che prender mai, anchor che ella potesse, altri, che Romeo per marito”. Dunque, in Da Porto il servo che diventerà poi il Baldassarre di Shakespeare è al servizio di Giulietta, come dire dei Capuleti, ed è prezzolato.

(La drammatica ignoranza) La tragedia si profila quando all’impazienza si accompagna l’inconsapevolezza degli eventi nel loro incastrarsi in modo sistemico: “Ove credendo (*Giulietta*) che ‘l padre così all’improvviso l’havesse fatta andare per darla subito in mano al secondo sposo, e havendo seco portata la polvere (...), tutta la si bebbe”. Anche in questo caso come altrove prima e a maggior ragione nel nostro dramma dopo, al funerale assiste fra i molti un tal servo Pietro che nulla sa del piano di Giulietta (nome fluttuante il suo: Shakespeare, ricordiamolo, lo battezzerà Baldassarre). È lui, in quanto messaggero inviato a Mantova da frate Lorenzo, la prima vittima della sfortuna che si abatterà tra breve sui protagonisti.

“Essendo due o tre volte alla casa di Romeo stato, né per sua gran sciagura trovato mai in casa, e non volendo la lettera ad altri, che a lui proprio dare, ancora in mano l’haveva”, questo è quanto avviene a frate Giovanni, latore del messaggio giusto (soluzione simile a quella praticata da Luhrmann nel suo film del 1996 *Giulietta+Romeo*, con un corriere espresso al posto del religioso, che, non trovando a chi rimettere il prezioso plico, prende e se ne va). Quanto di veritiero doveva essere detto si eclissa mentre, per bocca di Pietro, verrà riferita la realtà equivocata: Giulietta è morta. A questo punto il lettore della novella, consapevole che l’effetto della pozione dura quarantotto ore, non può non preoccuparsi dinanzi alla determinazione di Romeo a rientrare in tutta fretta a Verona. Chi sa, già lo sa: l’apparente fortuna di un ritorno senza ostacoli non potrà che rivelarsi una disdetta fatale. E il fato, quando avviene, non dà opzioni. Tutto procede secondo l’unico solco ormai segnato. Sino all’ultimo.

Una volta nella cripta, Romeo, che pure bacia più volte il corpo esanime della fanciulla e che a lungo lo osserva, è reso cieco davanti alla verità, laddove altri, in racconti precedenti, trovandosi nella sua medesima situazione hanno saputo cogliere segni di vita in quella finta morta così troppo precipitosamente raggiunta.

(Il risveglio tardivo, o l’atto precoce) Romeo beve, Giulietta si sveglia. Lui, prossimo a morire, si accorge di lei, non più morta, ma viva, e che, da viva, smarrita geme: “Ohimè, dove sono?”; Giulietta si conforta *per un attimo* col vero che vede, e che in realtà è falso, mentre Romeo si sconsolifica *per sempre* nel comprendere come il falso proteggesse il vero.

Giulietta: “Se voi per la mia finta morte morite, che debb’io per la vostra non finta fare?”, e si scopre disarmata. Considera frate Lorenzo il maggiore responsabile di tutto, e quando questi, sconvolto, si introduce nel sepolcro agghiacciando dinanzi all’efferatezza dell’accaduto, gli impone il suo sarcasmo: “O padre mio, ben mandaste la lettera, ben sarò io maritata, ben mi guiderete a Romeo!”. Il frate vede così disfarsi sotto i suoi occhi l’opera immaginata come certa prima ancora di averla potuta inverare col compiersi dei fatti. Per questo suo doppio tratto che sta a mezzo tra il megalomane e il paranoide, frate Lorenzo ci appare, e massimamente in Shakespeare, il personaggio più delirante della storia.

(La morte di Giulietta) Da Porto, dando seguito a una convenzione narrativa che *non* giungerà a Shakespeare, concede ai suoi protagonisti – sadicamente, quasi – un ultimo addio, dopodiché fa morire Giulietta per un atto di pura volontà con una sorta di incredibile apnea prolungata: “E detto questo, la sua gran sciagura nell’animo recatasi, e la perdita del caro amante ricordandosi, deliberando di più non vivere, raccolto a sé lo spirito, e per buono spazio tenutolo, sopra il morto corpo morta ricadde”. L’autore non si contenta di lasciar morire la sua protagonista di dolore *tout court*, ma sente la necessità di spiegare come una tale morte sia possibile, tanto da presentarla sotto forma di un soffocamento che si impone da sé, evidentemente sentito come realistico. Il suicidio della fanciulla ha un modello maschile in quello di Girolamo, che perciò valeva a indizio. Ricordiamolo: “e ristretti in sé gli spiriti, senza alcun a motto fare, chiuse le pugna allato a lei e si morì”. Una morte psicosomatica è anche questa di Giulietta, dunque, ma più intensa ancora, da eroina romana, mentre l’altra sembra quasi il soggiacere a un crollo delle forze vitali patito fuor di coscienza. Per lei non è così, lei muore trattenendo il respiro. Autosoffocandosi senza utilizzare nulla se non la pura forza di volontà. Trattenere il respiro anche quando il cedimento fisico del *self-control* dovrebbe implicare l’abbandono dei polmoni a fare quel che debbono. Un’azione inconcepibile sulla scena ma terribile sulla pagina.

(I pugnali di Pentesilea e Macbeth) Per traslato, nella protagonista di Da Porto possiamo già intravedere un sofisticato annuncio della grande eroina romantica di Von Kleist, Pentesilea (da cui il titolo della tragedia datata 1808), che della Giulietta tramandata dalla novellistica riprende l’idea di un suicidio in cui il corpo funge da arma contro sé stesso (con atto più mentale che realistico, Pentesilea conforma nell’aria innanzi a sé il pugnale con cui si uccide), mentre quella shakespeariana rinnova l’esito

cruento della trafittura con un'aspersione di sangue che, più castamente, il respiro trattenuto non mostra. E appunto *più casto* appare anche per questo il suicidio di Romeo.

Altro grande annuncio shakespeariano di questa visione sostanziata da Pentesilea è in *Macbeth*, prima scena del secondo atto, con Macbeth che vede concretamente la lama da cui è condotto al regicidio: "È una spada questa che vedo davanti a me, / con l'impugnatura verso la mia mano? sù, lasciati afferrare: / non ti stringo, eppure ti vedo ancora". Al pari di un effetto speciale la spada si anima facendosi profezia del delitto che consentirà di compiere, e dunque raccontando l'avvenire come avvenuto: "Ti vedo ancora; / e sulla tua lama, e sull'elsa gocce di sangue, / ciò che prima non c'era".

(L'indagine) Di nuovo alla novella, giunta al finale. Lo scenario che si presenta a coloro che potremmo chiamare gli inquirenti convocati sul posto, pone il frate in una posizione che definire 'scomoda' è poco. La sua reputazione sta per crollare. Tutto ciò che chiedeva a compenso di quanto fatto (non far sapere nulla del suo intervento nella vicenda) viene ora ostentatamente alla luce, al punto che gli si domanda: "Che fate qui, domini, a quest'ora? Fareste forse qualche malia sopra questo sepolchro?".

Lo spunto psicologico offerto da questa inattesa messa alla sbarra del frate si rivela efficace e prezioso, tanto che verrà naturalmente preservato lungo il ribadirsi futuro della narrazione.

(Raccontare perché si racconti) La novella si conclude con una funebre scena di riappacificazione, ma prima di passare a esprimersi personalmente sui fatti narrati, l'autore sigilla la storia con una sontuosa formula di chiusura: "Tal misero fine hebbe l'amore di Romeo e Giulietta, come udito havete, e come a me Peregrino da Verona raccontò", e allora io penso a una raccolta di racconti pubblicati in pieno Ottocento a firma di Nathaniel Hawthorne, *Racconti raccontati due volte*, in cui è messo in atto, come il titolo annuncia, il principio del narrare ripetendo. Una maniera che in fondo ricalca, dichiarandolo, quello del narrare in assoluto. Ascolto, *quindi* ripeto. E ripetendo, inevitabilmente *qualcosa cambio*. È il libero arbitrio non del narratore ma del narrato a volerlo. E così, dopo Da Porto, ci accostiamo sempre di più alle pendici del vertice.

(Non vi sembra che di secolo in secolo il capolavoro si stia formando da sé a misura dei tanti contributi che giungono da devianze impreviste e da inesausti recuperi di un passato sempre all'opera?... non vi sembra che

tutto questo stia componendo, *secondo natura*, qualcosa che vada *implacabilmente* facendosi irresistibile vita?)

Prossima tappa, Bandello.

BANDELLO

[Intro sala 4](#)

(Sentinella di sé stesso) Era un prete domenicano vissuto in epoca di Controriforma, Matteo Bandello. Molto lo preoccupava la pessima reputazione dei religiosi, pernicioso anche sul versante del ridicolo per gli spunti comici di cui era fatta oggetto, eppure scriveva di mondi che con quella materia scabrosa e carnale erano invischiati, e ci affondava bene le mani, ma con premura. La sua allerta nel raccontare era altissima. Non potendosi dimenticare di sé, era però indotto a scrivere ciò che da sé lo distanziava. Prima che fossero altri a mettere all'indice i suoi scritti, ci pensò già lui con un sistema di censure messe a governo di ogni frase e dal funzionamento quasi istintivo. Scrivere sorvegliandosi era divenuto la sua norma, al punto che questo regime di polizia morale autoimposto dalla tonaca che indossava divenne consustanziale alla sua penna, al suo stile e ai suoi scopi. E da domare aveva molto. Di sicuro, al minimo, quanto necessario a compensare il molto di indomito che andava salvato, cosa che, grazie a frequenti deroghe, ancora nelle pagine traspare malgrado le numerose restrizioni.

Considerando che siamo in piena Controriforma, non può essere che il parlar chiaro per consentirsi di pensare oscuro sia già sintomo di un atteggiamento? La parola di questo ispirato frate domenicano si è spinta ovunque a cercare materia di scrittura, sia che si trattasse di un interno domestico o di una folgorazione amorosa. Poi, l'oralità. Tra le sue prime mire era quella di mettere per scritto autentiche voci, frasi da ascoltare più che da leggere, restituite dalla pagina con la vivezza di un racconto perfettamente stenografato.

Malgrado un'epidermide stilistica all'apparenza poco levigata, di basso profilo, a un dipresso minimalista, Bandello conosceva bene i suoi classici, ma il non ostentarli gli conveniva per meglio adoperarli. Debiti ne ha perciò contratti. Per quanto più ci preme, soprattutto con Da Porto, da cui riprese l'argomento del futuro dramma.

Come da titoletto, una sentinella di sé stesso.

(“Che l’uno di veleno e l’altro di dolore”) La sfortunata morte di due infelicissimi amanti che l’uno di veleno e l’altro di dolore morirono con vari accidentii: così si intitola nella raccolta la novella che racconta dei due ragazzetti innamorati. Un vero sunto con anticipazione della fine come poi la troveremo, ma con una ragion d’essere ben diversa, in Shakespeare, trattandosi in quest’altro caso di un’opera teatrale, e come con maggiori orpelli aveva già fatto Luigi Da Porto (*Hystoria novellamente ritrovata di due nobili amanti con la loro pietosa morte intervenuta già nella città di Verona. Nel tempo del Signor Bartholomeo della Scala*); questo dopo avere sobriamente intitolato la prima edizione della storia: *La Giulietta*, focalizzando tutto l’interesse sulla fanciulla, prediletta fra i due della coppia, e alla coppia stessa.

I termini temporali entro cui collocare la novella Bandelliana sono fissati tra il 1531 e il 1536.

(L’oscura oblivione) L’affermazione relativa alla storicità delle vicende, data la notorietà delle fonti, vuole chiaramente essere un espediente retorico messo a garanzia del fatto che anche l’apparentemente inverosimile va considerato vero. *Lasciatevi ingannare senza riserve e credete a tutto, poiché tutto fu*: questo il senso. E *fu* per il semplice fatto che avrebbe potuto essere. La disponibilità a credere al vero che ci è trasmesso per finta è atteggiamento indispensabile a non farci sentire ingenui, consentendo in tal modo l’inganno come una conferma di sincerità. Dilettevoli perversioni senza le quali anche la letteratura, inceppata nel suo sistema di trasmissione, cederebbe come un ricasco di parole morte.

L’origine, dunque, la si dà per intesa come romanzesca, ma il fatto singolare è che questa ammissione di veridicità è spesso *intrinseca* all’origine. Parliamo, in breve, di una diceria tramandata insieme alla trama: “non sono favole, ma vere istorie (...). Non v’è chi si diletta di scriver ciò che a la giornata avviene; onde perdiamo molti belli e acuti detti, e molti generosi e memorandi fatti restano sepolti nel fondo dell’oscura oblivione”, affermazioni indicative del minimalismo connaturato anche al dramma shakespeariano, soprattutto in certe tessiture dialogiche.

Il passo dalla cronaca alla leggenda è un nulla, e pare procedere nello stesso tratto di attualità. *Mentre* la cosa avviene è già narrata, e quando termina è già pronta per riniziare. Come se avesse innescato in sé l’algoritmo di un *continuum*.

NELLO SPECIFICO DEI VARI SNODI

(L'ammonimento) L'indice bacchettante dell'autore pronto alla reprimenda è assai più proteso di quanto non sia in Da Porto, e lo è sin da subito in questo avviso introduttivo: "E perché mi parve degna di compassione e d'esser consacrata a la posterità, per ammonir i giovini che imparino moderatamente a governarsi e non correr a furia, la scrissi".

(Come il Coro) Come sarà poi nel sonetto che farà da prologo nel dramma shakespeariano (*tanto dovremo dirne*), ecco pure qui uno *spoiler* interno al testo quando il racconto è da poco iniziato: "e sentendo gioia inusitata in contemplarla, tra sé propose far ogni suo sforzo per acquistar la grazia e l'amor di quella. E così l'amore che a l'altra donna portava, vinto da questo nuovo, diede luogo a queste fiamme che mai più dipoi se non per morte si spensero".

(Le identità) I due protagonisti tutto ignorano l'uno dell'altra. Giulietta infine *sa*, ne è sconvolta, ma "tanto più pareva che in lei, mancando la speranza, crescesse il disio". Vi è un tempo della percezione sentimentale in cui cadere e ascendere sono moti coincidenti e sovrapposti lungo la stessa direttrice.

(La ragazzina) La Giulietta di Luigi Da Porto ha diciotto anni, quella del Bandello diciassette. Nelle novelle di entrambi il suo compleanno cade il 16 settembre: è della Vergine, mentre in Shakespeare è del Leone, e di oltre due anni ancora più giovane. Questo regredire dell'età non può non acutizzare in chi legge l'angoscia proiettiva alimentata dall'immaginare come una creatura che è poco più di una bimba possa fronteggiare il terrore di un seppellimento prematuro. Ogni circostanza esterna, e quindi la fortuna, dovrebbe apparire per questo ancora più crudele.

(Circa gli sguardi) Quanto al gioco degli sguardi – muti e preclusivi, come sarà in Brooke – leggiamo dalla novella: "si guardavano che riscontrandosi talora gli occhi loro ed insieme mescolandosi i focosi raggi de la vista de l'uno e de l'altra, di leggero s'avvidero che amorosamente si miravano, perciò che ogni volta che le viste si scontravano, tutti dui empivano l'aria d'amorosi sospiri".

(Il dubbio) Dubitando da principio dell'onestà di Romeo, Giulietta, per darsi delle risposte, elabora un monologo che è un misto di fervore e lucidità: "Che so io, sciocca che sono, che Romeo m'ami? Forse lo scaltrito

giovane quelle parole per ingannarmi m'ha dette, a ciò che ottenendo cosa da me che meno che onesta, di me si gabbi e donna di volgo mi faccia, parendoli forse a questo modo far la vendetta de la nimistà che tutto il dì incrudelisce più tra i suoi e i miei parenti. Ma tale non è la generosità de l'animo suo che sopportasse d'ingannar chi l'ama e adora. (...) Ora poniamo che veramente, come mi fo a credere, m'ami e per sua legittima moglie mi voglia: non debbio ragionevolmente pensare che mio padre non consentirà mai? (...) Io ho pure più volte udito dire che per gli spozalizi fatti, non solamente tra privati cittadini e gentiluomini si sono de le paci fatte". È davvero una straordinaria loica questa adolescente capace di imbastire un dibattito di tale tenore con sé stessa per sceverare, in un alterco di accalorate certezze e di subitanee confutazioni, tutti i punti di una questione compromessa fra abbandono sentimentale e strategia politica! E sembra che lo faccia confidandosi segretamente nelle pagine di un diario, al massimo a fior di labbra, senza un timbro che non sia quello del pensiero.

(Il timore che Giulietta ha di non essere riamata) Giulietta è la sola eroina del corpus amoroso composto dai vari materiali della nostra *fabula* a temere di non essere sinceramente riamata e a dubitare che Romeo voglia sedurla per poi rovinare la sua reputazione, e dunque quella di tutta la famiglia. Lo teme perché così è stata istruita? È questa la sua cultura? o per la poca esperienza di chi, proprio perciò, intende agire come se ne avesse molta? Per Giulietta è proprio dal suo intimo, dai suoi stessi sentimenti, che sorge l'idea del pericolo: "v'amo (...) forse più di quello che a l'onor mio si conviene".

(Il guitto) Il personaggio di Marcuccio, appena tratteggiato in Da Porto, acquista vivezza: "perciò che sempre aveva alcuna novelluccia per le mani da far ridere la brigata (...) si sollazzava", come dire un barzellettiere, un guitto, un saltimbanco, un capobanda: i prodromi ci son tutti.

(Questa Giulietta e la sua prassi) Qui la giovane che si presenta dal frate appare assai diversa dalla Giulietta di Da Porto. Non chiede consigli ma complicità, e ad animarla è un forte piglio operativo. Dopo aver tutto soppesato, la ragazza ha articolato un piano di fuga verso il futuro che intende vivere. Se suo padre è sembrato perentorio, lei, tra sé, non è da meno. Il suicidio lo ha messo in conto solo come soluzione estrema. Assurdamente, *pratica*. L'aiuto di cui va in cerca è fattivo: ha bisogno che il suo consigliere spirituale le si faccia domestico e che le procuri degli indumenti da uomo con i quali recarsi a Mantova senza essere riconosciuta e fermata (mentre la Giulietta di Da Porto aveva da subito chiesto un veleno). Il termine su cui l'autore

insiste è “animosa”, e quando lei sta per assumere la pozione, è maestro nel descrivere il terrore della sua eroina, un terrore da cui però la fanciulla non si fa frenare. Ne viene una vera messa a verbale della sintomatologia della paura: “Le venne un freddo per il corpo, e di modo tutti i peli le si aricciarono adosso che oppressa da la paura tremava come una foglia al vento. Oltra questo se le sparse per tutte le membra un gelato sudore, parendole tratto tratto che ella da quei morti fosse in mille pezzi smembrata”.

In confronto a questa Giulietta, Romeo appare un eroe esangue. Da melanconico diventa uno sragionatore: la razionalità, in fatto di materia amorosa, sembra non appartenergli affatto.

(Il frate bandelliano) Rivalutato rispetto alle sue precedenti evocazioni, frate Lorenzo è definito: “distillator mirabile e pratico de l’arte magica”, con ammirazione per la sua scienza, ma senza che questa ne riscatti appieno il profilo da subalterno e cortigiano. Vi è, in più, qualcosa di appassionato nel suo indagare le sostanze di cui fa uso: “Più volte l’aveva sperimentata (*la polvere*) e sempre trovatala perfetta”. Non come in Da Porto e come poi in Shakespeare, qui è lui che s’incarica di scrivere a Romeo nell’auspicio, non solo strategico ma anche sinceramente misericordioso, di riconciliare le famiglie. Da brava persona, non da politico. L’intento propedeutico della novella non consente di tratteggiare in un religioso una figura troppo equivoca, pure a costo di banalizzarne il ritratto con una certa penuria di chiaroscuri.

(Nella rete dei malintesi) Al ballo. Bandello, di suo, inserisce un sotterfugio a cui entrambi i protagonisti, con affinità di pensiero, ricorrono all’unisono per confondere coloro ai quali chiedono informazioni senza far capire chi sia il vero oggetto del loro interesse, cosa che fanno additando vari partecipanti alla festa, tra i quali la persona amata, con distratta *non-chalance*. Siamo già nella rete dei malintesi e dell’ambivalenza linguistica.

(Sposarsi) La felicità matrimoniale della coppia per essere completa necessita dell’attestato nuziale legittimato dal consenso dei rispettivi padri, il che potrà darsi solo quando i due *leader* delle opposte fazioni si saranno riappacificati. Per quanto legalizzato dalla Chiesa, infatti, il matrimonio dei due risulta trasgressivo per la società sin quando non sarà il potere degli adulti a certificarlo. E su questo Bandello concorda col dogma.

(A caso) Circa l’incidente mortale che porta al bando, l’autore, per scagionare Romeo, precisa che il suo protagonista non si trova nemmeno sul

luogo quando avviene l'assalto, ma che sopraggiunge in seguito e, soprattutto, "a caso".

(Gli adulti) Qui per buon tratto la trama è del tutto simile a quella nota, con la madre di Giulietta che interpreta la melanconia della figlia e il suo deprimersi come sintomi di un languore proprio dell'età, e crede che tanta afflizione dipenda dal desiderio di andare sposa come già hanno fatto la gran parte delle sue coetanee. L'equivoco non esclude toni addirittura grossolani: "Pensò sua madre che la tristezza de la giovane fosse che, per esser state maritate alcune compagne di quella, ella altresì volesse marito". Una preoccupazione che la donna vira in un allarme 'fisiologico' con possibile ricaduta sul buon nome della casata. Ragion per cui il Cappelletti anticipa le nozze col conte trovando un'imprevista opposizione nella figlia, il che dà luogo a una scena già di stampo teatrale, violenta e tragica. La repressione operata dal partito degli adulti non si apre alla minima concessione, tutto è fissato e inalterabile come una sentenza senza appello. Tre gradi di giudizio in uno.

(Il *factotum*) "Aveva Romeo un suo fidatissimo servidore (...) Pietro". A proposito di questo Pietro, che diventerà Baldassarre, il messaggero poi responsabile della notizia sbagliata, è curioso notare come, nel corso della propalazione, il personaggio slitti continuamente di identità onomastica, come pure si alternano le casate presso cui sarebbe a servizio: ora quella dei Montecchi, ora quella dei Capuleti. Qualcosa di svagato sembra essere nella natura di questo nunzio a cui è imposto il carico della virata tragica nello sviluppo dei fatti.

(Circa Pietro) Pietro verrà sorprendentemente nominato *erede* di Romeo, poiché di lui fido complice (un inedito incremento della relazione fra i due non confermato in seguito): "A Pietro anco provide di modo che senza star a mercede altrui poteva comodamente vivere". In pratica, un'adozione *in extremis*, sia pure da parte di un coetaneo. Ma l'adozione, ne abbiām detto a proposito della versione del Ducis (prima *suite*, nel paragrafo *Circa la favola dopo Shakespeare*), è tema che, per l'epoca, ha significati tutti suoi, indicando, più che l'essere accolti in seno a una famiglia, quale lo schieramento a cui si appartiene.

(La scala, che diverrà di seta) Giulietta scrive a Romeo di portare con sé una scala di corda, riprendendo con esattezza filologica l'espedito ideato da Leonora nell'*Istorietta*. A noi preme molto questa scala (che si farà di

seta) poiché ne verrà quell'annuncio di discesa che Shakespeare metterà in bocca a Romeo (*"I'll descend"*) al momento del *farwell* tra i due ragazzi, e, secoli dopo, si collegherà a un'altra discesa a cui assisteremo in *Titanic*: quella di Jack che *scende*, sprofonda, *va*, sino al fondo dell'oceano seguito dallo sguardo offuscato di Rose, come offuscato appare Romeo a Giulietta (*"Either my eyesight fails, or thou look't pale"*). Tasselli! Tutti tasselli!

(Salendo e scendendo) Dalla raccolta *In progresso* del poeta Vladimír Holan: "Scaletta di corda di Romeo! / Con quanta levità oscilla nel vento vespertino, / (...) / Colui che per essa è disceso comprende la grandezza dell'uomo, / (...) / E colui che per essa si arrampica, vive / una passione assai giovane, assai purosangue, / per poterne aspettare la risonanza, / ma una passione troppo divina, / perché non si consumi nel tempo col proprio fuoco...", colui che dapprima sale sarà altro da sé, dopo, scendendo. Alla giovinezza si sarà aggiunta la grandezza dell'uomo. L'atto trasforma chi lo compie consumandolo "nel tempo del proprio fuoco".

Il salire e scendere per quella corda è la copula in sé, è il tempo intermedio in cui, *celata allo sguardo dello spettatore*, intimamente essa avviene.

Di nuovo indietro nei secoli, a Bandello...

... (**"vestirommi da ragazzo"**) Giulietta, nel separarsi da Romeo, si dichiara pronta ad affrontare una vita vagabonda, costi quel che costi. Una vita che non esclude i camuffamenti e la rinuncia al proprio censo. Questo gli dice: "Caro il mio signore raccorcerò la lunga chioma e vestirommi da ragazzo, ed ovunque più vi piacerà andare, sempre ne verrò vosco ed amorevolmente vi servirò. E qual più fidato servidore di me potreste voi avere? Deh, caro il mio marito, fatemi questa grazia e lasciatemi correr una medesima fortuna con voi, a ciò che quello che sarà di voi sarà di me". Addirittura è qui Giulietta a fingersi servo, quasi schiava d'amore, ma pure proponendosi come un efebo (quell'efebo che il teatro imporrà d'obbligo) entro un gioco di malizie bisessuali, tinto d'un controverso candore adolescenziale.

(Il pianto di Giulietta) Il pianto di Giulietta, che solo lei sa per chi sia, fa presumere quella doppiezza linguistica mirata a ingannare i genitori senza rinnegare il proprio sposo che Shakespeare porterà al diapason del virtuosismo. In Bandello: "Dirottamente piangendo, non la morte del cugino piangeva, ma de la perdita speranza del parentado oltra modo s'attristava e miseramente s'affliggeva, non sapendo a che fine la cosa riuscisse ad immaginarsi". Giulietta, pure questa bandelliana, tramutando

ad arte la sincerità del suo pianto in uno scaltro doppio senso, è davvero sincera, essendolo però in un modo che gli altri mai potrebbero immaginarsi. Sicché, per esser sincera è costretta a fingere, cosa per cui dimostra di possedere un talento straordinario.

(La figlia da marito come merce) L'espressione con cui i Cappelletti definiscono la figlia da maritare è crudamente: "mercadantia", e tutto dice. Nessun indugio sentimentale, nemmeno la buona creanza di un linguaggio romantico intermedio è avvertibile nella trattativa in cui sono coinvolti Giulietta e il conte di Lodrone (poi conte Paride in Shakespeare) per la messa a punto degli accordi prematrimoniali in cui, come ovvio, lei non ha alcuna voce in capitolo. È una questione da maschi, e che pertiene la gestione del potere. Tutto si consuma all'insegna del più smaccato utilitarismo borghese mescolato al clima rinascimentale che fa da sfondo alla vicenda.

(Unici e sognatori) Qui Romeo e Giulietta, una volta di più e come poi in Shakespeare, sono figli unici. Un fatto curioso, considerando che siamo in epoche inclini a grandi nidi (figli unici, per inciso, sono anche Jack e Rose). Gli effetti di questa rarità nella composizione di un nucleo familiare, tanto più se di alto lignaggio, non sono da poco rafforzando la pressione che madre e padre ripongono sui figli in quanto unici eredi, intensificando il senso di premuroso assedio agito dalle altre famiglie nei loro confronti, e suggerendo l'idea che i genitori debbano poi avere avuto problemi a procreare, disdetta che potrebbe aver alimentato in loro un senso di frustrazione.

E aggiungiamo che i figli unici sono più sognatori per natura.

(A Mantova) Alla messa al bando Romeo reagisce in modo ottimistico. Circa la sua indolenza nei confronti dell'angoscia di Giulietta, scrive Bandello: "presa una casa, non gli lasciando suo padre mancar danari, onoratamente e ben accompagnato se ne stava". Più che una cacciata in esilio lo si direbbe il soggiorno fuori sede di un rampollo benestante. Quel che lui peraltro è.

(Quasi un Don Abbondio) Il tentativo di dissuasione di frate Lorenzo per evitare che Giulietta raggiunga scriteriatamente Romeo a Mantova ha l'enzima adulto del buon senso, ma pure la doppiezza di chi non vorrebbe essere troppo coinvolto: "Figliola mia, il tuo pensiero non è da mettersi ad esecuzione, perciò che a troppo gran rischio tu ti porresti, ecc. ecc."

(La pozione) Dice Giulietta: “Romeo m’ha detto che voi sète gran distillatore d’erbe e d’altre cose, e che distillate un’acqua che in due ore senza far dolore alcuno a la persona ammazza l’uomo”, è dunque Giulietta, è lei a suggerire l’idea al frate e non questi a proporla come già è stato nelle elaborazioni precedenti, e come di nuovo sarà nel dramma.

(Romeo, il distratto) Alle sollecitazioni della ragazza affinché il suo sposo la sollevi dall’impaccio delle impossibile nozze con Paride già stabilite, l’evasività della risposta di lui riferita da lei riflette tutta l’indolenza del giovane, poco carnale e un po’ sbiadito: “Romeo mi riscrisse che verrà e che farà, ma Dio sa quando. (...) Io non vorrei con questo ‘verrò e ben farò’ che Romeo mi scrive restar avviluppata”. Meravigliosa verbalità colloquiale e di basso profilo! Solo quando il valletto Pietro lo raggiungerà con la notizia della morte di Giulietta, Romeo prenderà infine coscienza della propria apatia e indecisione. Nel complesso, tutto sembra andare al *rallenty* rispetto a Shakespeare.

(La poetica del fortuito) L’episodio del messaggero inviato dal frate a Mantova per informare Romeo è forse l’esempio più evidente di come Bandello abbia riscritto la storia nella prospettiva del fortuito. All’inciampo del messaggero fallace, l’autore aggiunge l’importante dettaglio della peste. Nella novella è detto che il servo, per correre subito a Mantova, è talmente stordito per la morte della giovane da dimenticarsi di parlare col frate come invece è solito fare. *Ci sta.*

(La nutrice) La maniera sciatta e grossolana usata dalla vecchia nutrice nell’apostrofare la sua padroncina credendola addormentata anticipa il vigore prorompente, spesso osceno, della Balia shakespeariana, ma senza portare a compimento un ritratto definitivo.

(La tragica balbuzie) Nell’arca, l’esplosione passionale di Romeo si traduce in una rozza incapacità di esprimersi. In un’afasia incespicante espressa da un linguaggio ulcerato. Parole che sembrano far cilecca. Il monologo accorato che ne viene affonda come un coltello a rimestare nella vera ferita della trama, e ha che fare con un lieto fine schivato d’un nulla che era lì a un passo, già quasi raggiunto. Anzi, di fatto raggiunto, ma non saputo. Romeo: “Ma quale mai fu dolor al mio dolor eguale (...)?”. Il senso della disdetta trascende quello della tragedia, che è pure adombrata di ridicolo, imbastita com’è da un contrappunto di anticipazioni e ritardi, di continui *misunderstanding*.

(Le poche parole) Dopo il risveglio nella cripta, Giulietta vede Romeo accanto a sé, cosa che per lei era logico aspettarsi. Lo vede che atterrito la guarda. Quel che lei ancora non sa è che quel vivo è in realtà un morente. Sarà lui a dirglielo: “Narrolle allora lo sventurato Romeo il caso del veleno che bevuto aveva”. In breve, quel veleno già bevuto lo fa morire lasciando lei in vita per il tempo necessario a farle pronunciare il suo compianto. Una sofferenza d’amore che assume quasi voce di maschio, secondo i codici del linguaggio cortese: “Senza te la vita assai più dura e vie più angosciosa mi sarebbe che ogni sorta di morire che l’uomo immaginar si possa, ché senza te io non viverei, e se pur paresse altrui ch’io vivessi, quel vivere mi sarebbe un continovo e tormentoso morire”. Giulietta, se visse, soffrirebbe così tanto, poiché così tanto vorrebbe soffrire.

(Come si può morire) La morte di Giulietta, come in Da Porto, e come altrove prima, è autoindotta per sola virtù psichica: “Ristretti adunque in sé gli spirti, con il suo Romeo in grembo, senza dir nulla se ne morì”. Nella già citata novella boccacciana di Girolamo e Silvestra, ad esempio, l’ottava della quarta giornata, accade lo stesso: Girolamo, sdraiato a fianco della sua amata Silvestra, “ristretti in sé gli spirti, senza alcun motto fare, chiuse le pugna allato lei e morì”. La diagnosi dei medici, riguardo Giulietta, è soffocamento *per dolore*.

(La scelta del corpo) La sensualità di Giulietta non è mai rimessa al suo governo, è semmai lei a esserle sottomessa agendo sotto l’influenza che ne deriva, come nel suo rivelarsi determinata a non voler sopravvivere all’amato. Inutilmente frate Lorenzo cerca di convincerla a rifugiarsi in un convento dove almeno potrà pregare per il defunto marito. La via del suicidio, dell’annientamento, è l’unica che Giulietta sappia vedere. Bandello, non disertando la tradizione ma estremizzandola, immagina per la fanciulla una morte dovuta all’estinzione di ogni forza vitale, un processo irreversibile quasi non comandato dalla mente ma obbediente alla volontà del corpo che così si esprime: dissipandosi. La volontà non c’entra, c’entra il carattere come espressione del fato. Alla Giulietta bandelliana, per annientarsi, basta consentire alla passione di procedere come deve in assenza del proprio amore. Per vie interne. È la scelta del corpo che si fa mente.

(Il duplice suicidio come giusto castigo) Questo l’avviso con cui Bandello consegna ai posteri la storia di Romeo e Giulietta: “per ammonir i giovini che imparino moderatamente a governarsi e non correr a furia”. Sarà vero, o è forse il domenicano che parla per redimere il peccato dello scrittore?

(L'inutile sacrificio) L'impressione è che i Montecchi e i Cappelletti bandelliani piangano ognuno per sé, e ciascuno solo per il proprio figliolo, non per l'altrui, tanto che il finale mostra come le opposte fazioni non siano state in grado di trarre nessun insegnamento dalla tragica fine dei giovani amanti. Un sacrificio, il loro, prodotto dall'ottuso volere sociale della comunità, e alla fin fine inutile. L'esito della storia è infatti una pace destinata a rivelarsi temporanea. Meno di una tregua, lo si direbbe un arido lutto: già al momento in cui avviene si annuncia irrilevante. Il mondo non cambia, come invece avverrà in Shakespeare: "Il che fu cagione che tra i Montecchi e Cappelletti si fece la pace, ben che non molto dopo durasse".

(Di furto in furto, di dono in dono) Da Porto/Bandello: parliamo di prestito o parliamo di plagio? di invenzione o di cernita, con relativo nuovo montaggio? La questione è aperta, e tuttora fonte di inutili imbarazzi. Nella propalazione tutto avviene, tutto ha diritto di avvenire, e tutto *deve* avvenire: una cosa e l'altra, questo e quello. Le onde dismano le onde e fanno nuove onde, impossibile che sia diversamente. Io stesso, qui, in questo mio quaderno illimitato: prendo, modifico, metto, e *rendo mio*. Rubo, mi approprio, e una volta che una frase altrui viene a far parte di ciò che solo da me è firmato, altrove rimane pur sempre d'altri, mentre qui il furto è emendato dall'insieme, e l'insieme è solo a me che appartiene. A volte modifico poco, e allora son quasi più onesto nel rendere ravvisabile il debito; altre volte no: trasfiguro ad arte, e la provenienza, contraffatta, si fa irricognoscibile. Non solo! Accade che quanto da me preso, rimodellato e assorbito, poi venga a sua volta preso e rimodellato da un chissacchi capace di comportarsi esattamente come me, e che io me ne accorga e *mi risenta*. E il bello è che tutta questa *ronde* avviene a *buon diritto*, mio e del chissacchi. Malgrado ciò, indispettito, vado a dirlo in giro perché si sappia che quel *suo* era all'origine *mio*. Son pronto, insomma, a comportarmi come un ladro che denunci il furto della propria refurtiva. Straordinario il fatto che alludendo a un'origine io la veda in me pur sapendo, o non ricordando di sapere, come io abbia potuto farmi origine solo dopo essere stato approdo. Ma è la vita! E perciò *Romeo e Giulietta* mi si dà a misura di specchio attraverso cui poterla osservare così com'è mentre funziona. Dino Buzzati, *Il deserto dei tartari*: "Più la storia è remota, più gli uomini la deformano con le leggende. Così la verità diventa indecifrabile", o unitaria, nell'intero fascio delle sue possibili alternative, che siano copie o derivazioni. Jean Giraudoux, che ripeto sintetizzandolo, l'ha pur detto: il plagio è il crimine su cui si fonda la letteratura.

(Niente scrupoli) Ma inutile farsi troppi scrupoli! Chi prende altrove per asservire a un'idea solo sua quel che prende, non ruba ma, semplicemente, scrive. *Come Shakespeare.*

Dalla Francia, verso l'Isola

(Ancora in Italia) Girolamo della Corte redige una sua versione di *Giulietta e Romeo* in *L'istoria di Verona* (stampata nel 1596, dunque pressoché contemporanea a quella di Shakespeare), un sunto della novella di Bandello, ma con una notevole variante destinata a storicizzarsi nella tradizione: Romeo muore *prima* che Giulietta si risvegli.

Nel 1553, undici anni prima della *Tragical History* di Arthur Brooke, annoveriamo un ulteriore tentativo italiano di Clizia veronese (pseudonimo, pare, di tal Gherardo Boldieri), autore del poemetto *Lo infelice amore dei due fedelissimi amanti Giulia e Romeo*. Per dire quanto maldestra sia la sua penna, si pensi che Giulietta per uccidersi, non si accontenta di trattenere il fiato, ma “con l'altra man chiude le labbra, e stringe / le nari”. Guance gonfie e arrossate, occhi strizzati. A immaginarselo, si ride. Come che sia, ci siamo quasi.

(Groto, la pura scrittura) Profumo di palco! Il primo che tentò una trasposizione teatrale della vicenda fu Luigi Groto con la sua *Adriana* pubblicata nel 1578. Testo piatto, espositivo e bidimensionale; il travestimento classico è fonte di numerose inverosimiglianze. I personaggi, rigidi e alquanto impersonali nelle loro esposizioni, parlano a lungo e altrettanto a lungo tacciono. Più che esprimersi, vengono in prima scansando gli altri e riferiscono. Frate Lorenzo vi assume la fisionomia di un mago che, sia pure incline a fare il mezzano, non evita a fine tragedia di ammannire la sua morale di quart'ordine: “Imparate, donzelle, / non maritarvi senza / voler de' padri vostri”. Poi però all'improvviso, nel marasma, ecco che la madre di Giulietta, reagendo al rifiuto della fanciulla di sposare il prescelto dai genitori, cosa fa? se n' esce con una battuta abbastanza straordinaria, rivelandosi più acuta del suo stesso autore (come spesso in letteratura fortunatamente avviene): “Noi non vogliam costringerti che vogli, / ma che vogli voler”, un guizzo intellettuale che meriterebbe un trattato di psicologia, convinti come siamo che tutto si possa volere tranne il proprio volere. Anche dopo, quando Giulietta si dichiara “troppo acerba” per il matrimonio, sempre sua madre le ritorce contro l'affermazione con icastica efficacia: “acerba, certo / Al martirio no, ma al voler nostro”. Trovo tra l'altro apprezzabile anche la svelta, stringente assonanza ‘acerba/certo’, da

ripetersi a fior di labbra. E alquanto sgargiante, pur se un po' forbita e decadente, mi pare l'immagine di Adriana allorquando di lei si dice: "già tutta ardendo nelle proprie gemme".

Come che sia, la versione a stampa dell'Adriana (guardacaso, non gli allestimenti che ne vennero tratti) ebbe un clamoroso successo, con dieci edizioni in meno di cinquant'anni. Come a dire di una storia che è vincente di per sé. Vincente, ma non per questo memorabile.

(Un fiore) Dopo Bandello la novella inizia a viaggiare oltre i confini nazionali. Nel 1559 Pierre Boisteau la riscrive inserendola tra le sue *Histoires Tragiques*. Una nota curiosa: dopo aver tradotto alla lettera il sottotitolo della novella annunciando che, dei due amanti, "*l'un mourout de venin, l'autre de tristesse*", il rifacitore se ne dimentica lasciando che Giulietta si trafigga col pugnale di Romeo.

Boisteau, capace di darsi molte libertà per meglio adattare la novella italiana alla *pruderie* francese, elimina e abbrevia con frequenti vantaggi narrativi, e pur senza apportare una sua particolare carica inventiva sa però, con una semplice frase, dirci al meglio della verecondia di Giulietta, e con un tocco come prima di lui nessuno aveva ancora mostrato. Precisamente, nella scena del ballo laddove la "tremante voce" della fanciulla diventa: "*voix tremblante, avec une honte virginale entremêlée d'une pudicité*". Vi è il soffio di un transito dell'essere da un'età all'altra tanto fugace da sfidare qualsiasi nominazione in quest'immagine. Boisteau, trascrittore più che scrittore, intuisce la Silvia leopardiana traducendo l'immacolatezza adolescenziale nell'incanto di uno stato d'animo percepito ma indicibile. Vale anche per lui: a volte la penna sfugge e fa da sé.

(Verso il Nord) In vista delle bianche scogliere! Passando in Inghilterra attraverso la versione di Boisteau, la storia, che ha ormai come protagonisti acclarati Romeo e Giulietta, è ripresa da Walter Painter in *The Palace of Pleasure* del 1567, e, soprattutto, da Arthur Brooke, che nel 1562 manda alle stampe *The Tragical History of Romeus and Juliet* mantenendo le alterazioni all'originale bandelliano effettuate dall'adattatore francese e aggiungendovi una forte caratterizzazione della balia. La sua visione della vicenda è però estremamente puritana, e, in quanto tale, soggetta, presso noi posteri, a rimproveri di eccessivo moralismo. Personalmente, ritengo che questo giudizio limitativo sia frutto di una conoscenza parziale del poema, in particolare condizionata dall'Incipit che non si fa scrupolo nell'espore tesi didattiche e sentenziose in gran parte contraddette dall'effettivo sviluppo dell'opera. Vien da pensare che anche in questo caso,

come già in Bandello (religioso per scelta di spirito, ma spesso profano per attitudine di penna), l'autore abbia voluto garantire i suoi lettori riguardo una premura educativa necessaria perché accedessero ai suoi versi ben disposti, anche se poi nella sua totalità il testo dà l'impressione di indulgere a una *pietas* tale da farci giudicare più benignamente le farragini degli oltre tremila versi da cui, a lampi, qualcosa di bello, di veramente bello, qua e là traluce.

BROOKE

[Intro sala 5](#)

(La soglia che porta a Shakespeare) Shakespeare riceve dunque la trama di *Romeo e Giulietta* da una lunga tradizione che, con un sovraccarico di alterazioni rispetto alle diverse fonti, gli viene riassunta da Brooke nel suo poema *The Tragicall Historye of Romeus and Juliet*, composto di 3020 versi di sei e sette piedi alternati, esametri ed eptametri, a rima baciata. Malgrado i tanti fili precedenti di un medesimo tessuto passati per varie crune e qui addensatisi, sarà questo romanzetto in metrica l'unico vero riferimento del dramma futuro. Nel travaso quasi nulla rimane com'era, ma quasi tutto sta.

Per sommi capi, diciamo che dalle mani di Shakespeare e solo dalle sue nasce la Balia così come la conosciamo: creatura a tuttotondo, sovraccarica di tali corpose evidenze da sorprenderci d'improvviso con le sue ambiguità. Non un Falstaff in gonnella, come la fisiognomica suggerirebbe, ma un tocco di natura sostanziata, e, ci piaccia o no, vera anche quando appare doppia. Il suo buon senso, divertente se straripa in smodatezze scurrili, ci sdegna quando, pragmatico, disattende le nostre condiscendenze di spettatori (tipo, nel reprimere l'importanza di Romeo agli occhi di una Giulietta avida di consigli concreti). Addirittura del tutto nuovo, poiché inesistente prima, è il magniloquente Mercuzio, ormai creatura perenne non più passibile d'essere accresciuta né resa diversa da come la conosciamo.

Per quel poco che è e che fa, shakespeareiano *in toto* è pure lo speciale, distrattamente chiamato dentro la trama dal Bandello, nelle cui pagine lo sciagurato, privo di qualsiasi rilievo, si segnala soprattutto per la fine che gli tocca: d'essere impiccato e squartato. Tratto che identifica non tanto lui, quanto i tempi.

Circa poi la scena del sepolcro, la variante del risveglio tardivo di Giulietta che impedisce ai due amanti di scambiarsi le ultime parole arriva a Shakespeare grazie a un lascito già segnalato di Boisteau e in seguito mantenuto da Brooke,

autore di cui poco abbiamo e poco sappiamo, a eccezione della sua morte avvenuta in un naufragio nel mare della Manica (*ne diremo, giacché tanto diremo di naufragi*).

Dai più bollato di monotonia e di sterile retorica (con troppa severità, io credo), *The Tragicall Historye* non è esente, come tradizione vuole, da un tono moraleggiante dichiarato sin dall'avvertenza al lettore, ma con una tale sollecitudine da far pensare a un obbligo istituzionale rispettato quasi d'ufficio. "Si tratta – scrive Brooke – d'una coppia d'amanti sventurati che si fanno schiavi di un desiderio impuro, che trascurano l'autorità e i buoni consigli dei loro genitori e dei loro amici, e ne accolgono invece da comari ubriache e da frati superstiziosi, naturali strumenti d'impudicizia, e si danno alle avventure più perigliose per cogliere l'oggetto dei loro desideri, usando della confessione auricolare (chiave del meretricio e del tradimento), per ottenere il loro scopo, e abusando del nome onorato del matrimonio per coprire l'onta di clandestine unioni e contratti".

Sta di fatto che, volendo procedere tenaci nella lettura, il corpo vivo del poema non risulta poi troppo compromesso da sì tanto minacciosi e sgradevoli intenti.

Per strappi, una panoramica dell'opera...

... (La violenza della rima) Quando, con passo ferino e assai poco melanconico, Romeus si avventura nel salone dei Capuleti, decisamente brutale per costrizione di rima è l'accostamento "forma/stupro" in un degradare verso la violenza partendo dalla parola "dame" (*"each dame, perfect shape, / ... their rape"*): "Con sguardo attento soppesò / la bellezza d'ogni dama / (...) infine vide / una fanciulla splendida, di perfetta forma / che Teseo di Parigi scelto avrebbe / per il loro stupro. / (...) / Mai così Romeus ne aveva viste prima". Sembrerebbe fuori luogo il senso di predazione che spinge questo Romeus ad avventarsi bramoso addosso alla immacolatezza di Juliet, qualcosa a cui il capolavoro futuro non ci ha certo educati, ma la sua sarà una scompostezza di breve respiro, probabilmente forzata dai necessari incastri sillabici e dalle opportune assonanze. Romeus darà di lì a poco segni di ciò che potrà divenire.

(Il ghiaccio e il fuoco) La messa in versi del primo incontro tra Juliet e Romeus a cui è presente anche Mercutio in veste di corteggiatore racconta di un avvincersi multiplo di mani che, nel cuore del ballo, si stringono ad altre mani: "Con amichevole slancio egli (*Mercutio*) afferrò la nivea mano della bella Juliet: / (...) Non appena imprigionato ebbe / la tenera destra della fanciulla, / nella propria tremante / le prese l'altra Romeus, innamorato".

Il gelo da una parte, il fuoco dall'altra (una tensione fra opposti già evocata parlando di Bandello e che qui si ripropone): le due mani, quella di un cavaliere come molti lì alla festa, e quella dell'unico possibile amante e sposo futuro. Quindi, per dire del doppio soprassalto emotivo di Juliet: "Strano dono le aveva fatto la Natura / di quel viluppo raggelante a mo' di palmo. / Un ghiacciaio mai potrebbe risultare tanto freddo / quanto era quella mano che la prese, / e malgrado mai lei fosse stata sì vicino / a un fuoco lì dentro, capace invero di scaldarla tanto. / Non appena il cavaliere ebbe la destra della vergine costretta, / la sinistra tremante di lei fu avvinta / dall'altra amorevole del giovane Romeus (nota mia: *la sinistra, quella al cui anulare va infilato l'anello nuziale*) / Poi con mano morbida a sé strinse". Entrambe le mani di lei, d'un lato e dall'altro, sono dunque strette da quelle dei due spasimanti: l'una qui accolta, l'altra lì imprigionata.

Proseguendo, a partire da pochi versi dopo: "L'improvvisa dolce delizia ha fermato del tutto la sua lingua (n.m., *un solo senso conta, ed è il tatto*), / (...) / Ma lei subito s'avvide, / cangiando di tono da pallido a purpureo, da questo a quello, / così da pallida che era di nuovo s'arrossava: / l'amore veemente ne era causa, / al punto che la lingua non si mosse / anelando piuttosto di sentire / cosa l'amore potrebbe fargli dire". È la scoperta di tutto: la curiosità suscitata dall'amore quando esso, pur già intuito, non si sa cosa possa davvero essere.

Seguono, poi, i rinsavimenti intermittenti dello stato amoroso in cui entrambi sono precipitati, necessari all'amore stesso per descrivere la propria perdita di senno: "Ciascuno toglie il cuore dell'altro all'altro e lascia all'altro il proprio. / (...) / Il cuore con il cuore fa scambio d'amore a peso pari". E qui sì che anche in Brooke la storia sorprende sé stessa, sa ritirarsi, e c'è vital Juliet, dopo avere invano atteso una parola di Romeus, decide di prendere ella stessa l'iniziativa e dice: "Benedetto sia il momento della tua venuta qui", poi ancora: "La mano ghiaccia di Mercutio la mia ha agghiacciato / e tu col dono della tua me l'hai scaldato", non i ghiacci, ma l'incontro con l'atteso!

(*Dimenticare e rinascere*) L'innamoramento rinnova il mondo dalle fondamenta. Tutto ciò che è stato prima, o muta d'aspetto o sparisce; ma pure, nella sua capacità di addensare il tempo, l'innamoramento subitaneo porta iscritto in ciò che avviene ciò che avverrà, e pronunciando sé stesso, pronuncia il proprio futuro: "E mentre fissava su di lei il suo occhio già in parte trafitto, / il suo antico amore, per il quale era pronto a morire, / ormai è del tutto scordato, quasi che mai fosse esistito: / (...) / Così la nuova passione, dai pensieri ha spazzato via l'antica. / Brughiera ardente", *Brughiera ardente*

è tra le cose belle (non pochissime) dei ponderosi tremila versi di Brooke. Andando al cuore della vertigine erotica: “Questo fuoco improvviso, d’improvviso eccede / (...) / Solo la morte, o il sangue d’ambedue, lo placherebbe”, la precognizione insita nella storia tende ad anticipare sé stessa. È il fuoco nell’uragano, è un ardere di acque. Su questo tono non irrilevante, ancora: “Nel diluvio del Lete le sue fiamme di sempre / si sono stavolta inzuppate nel profondo. / Sì, egli dimentica sé stesso, né il disgraziato è tanto audace al punto / da chiederle il suo nome, / il nome di colei che senza sforzo lo tiene in schiavitù. / Non come sciogliere i suoi legami quello, da sciocco, escogita, / ma un abbozzo di reazione per dar cibo / agli occhi suoi affamati / attraverso i quali inghiotte il dolce amore che l’ha preso in suo potere”.

A precognizione semantica di ciò che avverrà, entra in circolo nella vicenda un veleno assai poco metaforico: “Così è il veleno sparso nelle sue ossa e nelle vene, / che tra breve, ahilui, produrrà plurime pene. / Mentre Juliet, riscuotendosi, di lì si sollevava, / da parte a parte andarono cercandosi con gli occhi, / fintanto che vagando lo sguardo di lei nel volto / di lui prese dimora”. Dal veleno, all’amore tossico: “Che per amor di lei bandì / salute e libertà dalla testa e dalle membra”. Ed erompe piena la luce dell’attimo presente, tema canonico! Più è intenso il fulgore che per breve tempo avvampa, più cieca sarà l’avveniente tenebra: “Come i raggi di Febo superano / lo splendore di una stella!”.

(Juliet nell’agguato di Eros) “Finora era sfuggita al suo acuto dardo temprato per dar fuoco. / E quello prima d’ora non intese aggredire il tenero suo cuore. / Ma l’eccitazione di lei allora sciolse, e la raggiunse in tal modo nel profondo”. Così si disfa la virginalità di Juliet: come un bene dello spirito ancor più che come una condizione del corpo.

(La resa della ragione, con la complicità della ragione) Cuore e intelletto divengono una cosa sola allorché l’uno dell’altro s’impossessa: “Attraverso l’occhio percuoteva il cuore, / e lì pure la mente si immergeva”, è il cedimento dei sensi, dolcemente osceno: “Si avviava a non più lottare, giacché la forza altrui gli fu a quel punto cara. / Il più debole, infine, al più forte si costringe da sé stesso a cedere”. La resa della ragione, con la complicità della ragione.

(Tutto avviene ancor prima che inizi) Si compie, così, *la fusione nella distanza* tra Romeus e Juliet senza che ancora un solo passo li abbia avvicinati; i due iniziano a divenire una singola entità, l’*uno* plotiniano in

amore: “Quando, fatti nuovi, i loro cuori / trafitti in beatitudine / si erano nutriti di amorevoli bagliori, / mentre muovendosi irrequieti gli occhi, / mescolavano a vicenda i loro raggi / (...) / radici profonde mise / il vincolo d’amore nei reciproci petti / perché ne avessero cura e crescere potesse”.

(Il risveglio) “Ancora Romeus non vedeva il giorno, / poteva chiamarlo ancora notte; / con pari forza il buio decrescente combatteva / con la luce che aumentava”. Già qui, come nella corrispettiva scena in Shakespeare, la natura entra organicamente nel dialogo degli innamorati facendosi idillio. E sul mattino che sopraggiunge, non dimentichiamoci dello splendido distico che nell’*Amleto* pronuncia al primo atto Orazio: “Ma guardate il mattino, avvolto in un manto rossigno, / avanza sulla rugiada di quell’alto colle a oriente”. Di nuovo non è il tempo che, passando, produce cambiamento, ma è il cambiamento in sé a sopraggiungere come un nume spiritualmente vivo.

(Via dalla cerchia) L’istantanea e istintiva rinuncia alla mondanità di Romeus e Juliet è già preludio di una volontaria esclusione dall’intero consorzio umano: “Le gioie della festa il suo cuore ora disdegna; / e solo gode dello sguardo dell’amata”, questo dice anche l’incedere di Juliet al centro della sala, nel vivo di quella *élite* di alto lignaggio che certo non immagina di poterla avere con sé ancora per poco: “Con la torcia in mano un cavaliere / di bell’aspetto la chiamò a ballare, / e lei si lasciò condurre così bene, / con una grazia tale da ottenere / grandi elogi, quella sera, da tutto il bel mondo di Verona”. Dire “di Verona” equivale a dire *il mondo* in assoluto, e mentre Romeus la attende ai margini di un sofisticato convivio completamente disinteressato al primo muoversi dell’uno verso l’altra, sia lui che lei già si sono collocati ben al di fuori della nobile cerchia: “Il nostro Romeus aveva scaltramente conquistato un posto, / dove sedere al termine del ballo. / La bella Juliet torna al suo angolo felice / d’essere stata da lui accostata così da presso. / D’un lato, non distante da lei stava Romeus / che la fanciulla sentiva già d’amare, / e dall’altro invece un tal Mercutio; / un cortigiano invero rinomato assai / perché cortese nel parlare e dall’incedere elegante”. In questi versi Mercutio appare quasi coi tratti di Paris, a suggerire, forse, che appartiene alla stessa razza. D’un certo effetto è lo spadroneggiare della sua figura; ben più di un’apparizione: “Proprio come un leone avventato tra gli agnelli mostra audacia, / tale era Mercuzio tra le vergini fanciulle”. C’è da dire che, in modo consonante, scrive già con identica metafora ma con minore incisività ritmica Painter in *Palace of Pleasure*: “Mercutio, la cui audacia nei confronti delle fanciulle ricordava quella di un leone tra gli agnelli, afferrò bramosamente la mano di Julietta”.

(Il frate) Il padre spirituale, il confidente intimo! Lo sgorgo di tutti i peccati, anche di quelli solo intenzionali! Il ricettacolo dei progetti e di ogni ipotesi di futuro! Eccolo col suo rappresentativo saio: il frate, di verso in verso, si introduce nella storia desideroso di ampliare il proprio ruolo dandosi meriti oltremisura, il che lascia trapelare, come mai è venuto prima, il tratto distintivo di una percepibile vanità. A nulla, tanto per dire, gli serve celebrare i suoi pupilli, ma lui indulge lo stesso nel farlo. Non sarà che intende celebrare sé stesso? Recita il poema: “Tuo marito, sai quant’è che lo conosco? / Dalla fonte benedetta, era un infante, / e per lui, che ho visto crescere, dispensai mille consigli. / Già fanciullo a me veniva per avermi a confidente. / Quante volte l’ho guarito dall’angoscia e da un soverchio ragionare! / Ho saputo meritarmi l’amicizia che ci lega, / e lo tengo stretto in cuore come figlio, e non signore. / (...) / E se tu sei la sua sposa, giusto obbligo è il mio amarti. / (...) / E con ciò, figliola cara, ti sian cari i miei consigli”. Quanto al timore che il frate ha per la messa a rischio del suo credito sociale, sappiamo che in Shakespeare questa preoccupazione si manifesterà solo dopo, nel pieno del disastro. Qui no, da subito. Un passo falso e tutto volgerà al peggio per colpa di quei destini che si sono vincolati al suo: “Non dir nulla alla balia di cui ti fidi, di Romeus tuo cavaliere; / si bilanciano, per te, vita e morte sopra un filo, / e per me fama o vergogna, mentre a lui che ti ebbe in moglie / non potrà che venirne bene o disdetta”.

(La balia) La diffidenza nei confronti della balia è riferita per tempo: un annuncio evitato invece da Shakespeare, per cui l’agnizione del personaggio produrrà un autentico colpo di scena identitario. A ogni modo, la nutrice di Brooke, pur tradendo alla fine la sua padroncina, ha tratti di vivacità e di sincerità che mai prima le erano stati concessi.

(Lo sperimentatore) Quanto frate Lorenzo racconta di sé come uomo che ha esperito il mondo saggiandone gli elementi sino a maturare la natura eretica dell’alchimista, espone l’eccentrico religioso a un rischio straordinario illuminando (estremo ossimoro) oscurità inimmaginabili. Il frate è davvero un coacervo di eresie. Ascoltiamo cosa si azzarda a dire a una fanciulla che per molti aspetti è ancora una bambina: “Ho colto un frutto segreto che presto saprai: / quanta forza hanno le pietre, e quanta le piante / e i metalli se messi bene all’opera, / e altre cose misteriose che si ascondono nelle viscere terrestri. / Con occulte dottrine mi sono cimentato e con immensa / dedizione tutto ciò di cui ti dico l’ho provato”. In questo francescano tutt’altro che umile, ma per contro scriteriato, balena l’ombra di Faust: “E che la mia matematica si accosti, / il suo procedere è

dunque inevitabile. / Dovrò rendere conto, lo so, di tutto ciò che ho fatto, / (...) / Fu la folle giovinezza ad accecarmi". Il frate parla di "folle giovinezza", ma non la abiura! Confrontandosi con la passione dei due giovani, sa bene, dunque, ciò che provano; ha amato solo la scienza, o anche i corpi? "Quando l'amore e il desiderio ardente mi ribollivano nel petto, / donde speranza e terrore i pensieri avevano bandito, / lottando, ogni forma di riposo. // Sappi dunque, figlia mia, (...) / Di certe radici ed erbe rare la virtù ho scoperto / derivandone una pasta / che cotta e macinata sì da farne una polvere sottile, / e poi bevuta con acqua di condotta, o con del vino, / in mezz'ora ammaestra tutti i sensi". È la nascita del narcotico, a cui vengono dedicati molti e molti altri versi.

Si passa, quindi, alla solitudine dell'azione che toccherà presto alla fanciulla; a lei, e a lei sola; per farlo, le dice in pratica Lorenzo, la ragazza dovrà crescere, e crescere in fretta; farsi da subito adulta; farsi addirittura uomo per essere maggiormente sia donna che moglie: "E impara così che cosa dovrai fare d'ora in poi. / Getta via subito da te la mala erba del terrore femminile! Àrmati con coraggio virile dai calcagni alla testa! / (...) / Ricevi, piccola, questa fiala e tienla cara come hai caro l'occhio, / e giunto che sarà il giorno del matrimonio, prima che il sole schiarisca il cielo (...) bevilo, e sentirai all'istante in ogni vena / un piacevole sonno che ti pervaderà, e che infine ti farà / serenamente sua". Il frate prosegue senza lesinare a Juliet l'elenco degli orrori che l'aspettano, ma la determinazione di lei è totale: "e così sarà d'accordo". Una volta rientrata a palazzo, inizia la recita della piccola: "Tornata a casa di suo padre gioiosa si ritira; / (...) / Vede la madre sulla porta, quasi che stesse lì per incontrarla / (...) / Onde con viso amabile e allegria inconsueta / (...) cominciò lei così per prima: / 'Signora, mi son recata stamattina / su nella chiesa di San Francesco (...) il mio cuore, già sul punto di morire, / ora è risorto (...)! / il santo frate, dallo spirito sapiente, / mi ha reso un'altra da quella che sino a poco prima ero". La cedevolezza verbalmente ostentata da Juliet giunge quasi a una sfrontata e irridente oscenità, poiché nulla può essere meno casto di una vergine vogliosa: "Eppure penso che l'abbigliamento / potrebbe un po' modificare / tanto la mia bellezza quanto la mia forma".

La madre, ingannata, riferisce con uno slancio di gioia al marito quanto Juliet le ha fatto intendere. Questi, pensoso e "dal viso amabile", è raffigurato commosso. È sorprendente l'ingenuità di entrambi: "Con le mani e gli occhi alzati ringrazia Dio nel suo cuore, / e poi dice: 'Questo, moglie, è merito del frate; / molte volte ci ha mostrato una grande amicizia fino ad ora, / aiutandoci nei momenti difficili con la rara dottrina della sua saggezza'".

(Le prime conseguenze) A questo punto, nel poema, entra in scena dapprima la fretta, di cui il Capuleti è massimo interprete: “Detto questo, il vecchio, felice, uscì di casa immediatamente / e si recò al maestoso palazzo dove abitava Paride”, e, appresso, la mollezza erotica del giovane conte: “Nel frattempo, il suo cuore desidera ancora di vederla, / più di quanto non brami la sua carne”. E siamo all’educazione della futura sposa, simile a quella impartita dalla madre di Rose alla figlia mentre, a bordo del Titanic, le stringe a tutta forza i lacci del busto. Da Brooke: “Ella l’avverte e la esorta a non risparmiare in alcun modo / parole cortesi, l’aspetto piacente e la grazia avvenente, / (...) / Come un astuto artigiano per la vendita squaderna / le varie mercanzie, prima che il Conte / discosti dalla giovane lo sguardo, / a lui in modo inconsapevole dovrà il cuore essergli sottratto”. Juliet, la sposa bambina, è spinta verso l’ara al pari di Ifigenia, quale dono sacrificale offerto in ossequio alla ragion di stato. Il tempo a scadenza non lascia scampo.

(L’ordito) Seguono il panico e la reazione al panico. L’idea del filtro, e la messa a rischio di Juliet che non declina la prova. Nessuna esitazione, solo paura, ma irrilevante.

Come in Shakespeare verrà detto nello spazio di pochi versi appena, anche qui abbiamo, con un bel giro di vite, innescata la ‘sceneggiatura’ del fatto nei suoi dati essenziali di modo che tutto, da un momento in poi, proceda sino alla fine con cadenza ineluttabile: “Questa lettera chiusa per Romeus dà Lorenzo a un confratello / raccomandandosi che a nessun altri venga data se non a lui”, ma “poiché in Italia è consuetudine / che i frati della città di rado vadano da soli, / (...) / il frate (...) / Non sapendo che cosa contenesse quella lettera, rinvia l’impegno al giorno dopo”.

Sicché, frate Giovanni (come pure si chiamerà nel nostro dramma) ritarda, mentre il domestico si sbriga. È il rovinio dei messaggi incrociati: quello giusto non arriva, quello sbagliato sì. Il servo, qui ancora di nome Pietro, vede ciò che ritiene vero e: “Ahimè, di gran fretta, con pesanti notizie si mise per via; / e in casa sua trovò Romeus, il suo padrone, / al cui cospetto, lacrimando, cominciò il valletto a parlargli così”. È il momento dell’ambasciata fallace: “Signore, ultimamente ai tuoi danni è accaduto un così grande guaio / che temo possa indurti ad esalare il tuo ultimo respiro. / E io, disgraziato, proprio io, mostro!, causa sarò della tua morte. / Oh, signore, colei che ieri poteva dirsi mia signora e vostra moglie, / non so per quale improvvido dolore, passata è ad altra vita”.

Seguono versi che saranno teatralmente parafrasati da Shakespeare: “E se in terra non altro le fu dato che inquietudine, / in cielo ha cercato il suo quieto riposo. / Con questi occhi piangenti io stesso l’ho vista / dentro la

tomba dei Capuleti su un marmo deposta', e qui si fermò. / L'erompere di questo messaggio improvviso, / emesso con sospiri e in grande pianto, / il nostro Romeus ricevette come un rombo d'uragano dal cielo squarciato. / E il cuore gli cadde in un tale dolore, / che pare farsi morto il suo spirito schiacciato dal tormento. / Ah, se evadere potesse da questa sua prigione / per volare d'un lampo presso quella di lei! / O che almeno cedesse questo suo enorme amore, ma no! / Mai potrà abbandonarlo, né lui mai lo vorrebbe". Ciò che fin dall'inizio era implicito come componente dell'amore neonato, era anche avviso della sua fine: "Questa appassionata e improvvisa / fantasia gli inviò nella testa la parola: Morte".

Ormai, non rimane che il veleno come farmaco: "Un unguento adatto alla sua piaga, un olio adatto alla sua ferita; / e cercando a lungo... ahimè, troppo presto! – / quel che cercava, lui infine lo trovò". È l'incontro con lo speciale, che è già personaggio anche in Brooke: "Un farmacista sedeva quasi distratto sulla soglia. / Dal suo aspetto aggravato sembrava in gran bisogno. / Romeus, entrando, notò che la bottega scarseggiava. / Quanto lì esposto non offriva troppe scelte, era un misero spettacolo; / per cui il nostro Romeus di sicuro avrà pensato: / 'Ciò che neanche l'amicizia potrà darti, / lo si compera coi soldi. / Poiché solo la miseria può il povero costringere / a vendere quanto la legge vieterebbe.' / Sicché preso lo speciale per un braccio lo trascina in un angolo nell'ombra / e con la vista dell'oro scintillante lo induce a vacillare infiammandogli il cuore".

Per quanto vogliamo essere severi, ammettiamolo: qui qualcosa c'è.

(Il procedere catastrofico degli eventi) I tempi premono, la storia assume la sveltezza di una sequenza cinematografica, che dunque accelera i ritmi secondo una dinamica intrinseca alla vicenda, il cui cronometro è quello della giovinezza e ove il ritmo dei fatti surclassa quello biologico: "Ritornato a casa, mandò tosto via il suo uomo, / che a Verona ritornasse, e gli ordinò che, senza indugio, / procurasse gli strumenti per schiudere il sepolcro, / e le luci per mostrargli il corpo di Juliet; (...) / E gli ordina di fare buon uso dei soldi che gli affida. / Pietro lo ascolta, prende atto e dal padrone si congeda; / prima ancora di giungere in città, una gran fretta afferra il giovane sconvolto / che si sbriga ad adempiere con affanno ai suoi doveri", dopodiché, il dissennato auspicio della fuga dalla trama: "Volesse Dio che avesse infranto qui l'ordine impartito! / Volesse Dio che al buon frate svelato avesse tutto ciò che si teneva in seno!".

(L'ignoranza di colui che diventerà Baldassarre) "Ora Pietro, che non sapeva lo scopo del suo cuore, / obbediente si ritirò in disparte. / E poi Romeus (la

pietra di volta posta bene in verticale), / discese in basso, lasciando trapelare il lume della cera oltre la mano. / Poi con occhi pietosi scrutò il corpo di sua moglie / e baciò quello che era stato l'armonium del respiro. / Per chi ora è infelice, ma prima era beato, / la inondò di lacrime (...) / Le posò le mani tremanti sopra il ventre gelato, / (...) / Dalla sua maledetta scatola trasse il veleno (...) / gridò, (...) / 'O Juliet, di cui il mondo non fu degno, / (...) / quale morte più piacevole potrebbe vagheggiare il cuore mio / di quella che qui dentro mi può cogliere al tuo fianco? / Né sepolcro più glorioso darsi potrebbe alla mia età, / mi sia concesso almeno questo: / in una stessa volta con te per sempre esser racchiuso! (...) / Ma mentre parla in questo modo (...) / Il suo tenero cuore iniziò a venir meno, soppresso dal veleno / (...) / E mentre l'occhio frenetico attorno si muoveva, / vide, aggravato dal corpo di Juliet addormentata, / morto il corpo di Tebaldo il temerario, / che non ancora tutto era disfatto; / e a quello, come se l'avesse lì presente, così disse: / 'Ah, caro cugino, Tebaldo caro, dov'è ora il tuo spirito in affanno? / Chi con la forza delle armi ti mozzò il respiro, / lo stesso e con la stessa sua mano, vedi, avvelena sé stesso dandoti vendetta.'". Infine, concluso il carosello micidiale delle missive mal distribuite e il tetro *showdown* del sepolcro, a editto: "Il caso si è svolto così e ora svela la menzogna".

Curiosamente, come pure sarà in *Romeo e Giulietta* una volta giunti all'ultimo atto, già nel poema di Brooke vengono intonati versi il cui senso tornerà sonante decenni dopo nel primo atto di *Amleto*, ma qui, all'inverso, dalla cerimonia nuziale ci si affretta a quella funebre: "Ahimè! Sembra strano: / invece dei guanti da matrimonio, ne indossano ora da funerale, / e chi dovrebbero veder sposato, lo conducono alla tomba. / La festa che dovuto avrebbe / dispensare piacere e gioia, / ha ogni piatto e ogni tazza traboccanti / dolore e compianto".

(Affinità nei modi, oltre che nella materia) "Ancora egli non vedendo il giorno, insistere poteva a chiamarlo notte; / con pari forza il buio declinante combatteva con l'incipiente luce".

Il bisogno che ha Brooke di chiarire l'ora è tutto narrativo, ma in questa sua efficacissima maniera già vi sono i rudimenti di una tecnica che verrà poi usata dagli elisabettiani per dare pienezza plastica a ogni singolo momento della rappresentazione senza mai sminuire la capacità di informare la platea su tutto ciò che va saputo.

(Reperti) Giorgio Melchiori, chiamando in causa *I due gentiluomini di Verona*: "Più significativo ancora è che il nome di Julia, l'ambientazione iniziale a Verona, l'esilio di Valentine, la menzione di Mantova, il convegno presso la

cella di Friar Patrick, testimonino quanto Shakespeare fosse influenzato dal poemetto di Brooke”. Quindi, anche altrove, non solo per quanto concerne il nostro dramma! E a parte gli esametri e gli eptametri giambici della *Tragical History*, nonché un impianto narrativo già discretamente strutturato, qualcosa in più Shakespeare può averlo ripreso. Probabilmente, questo minore del '500, che ci ha lasciato una sola opera ma cruciale, era *un suo autore*: letto e riletto.

(E lui?) Ma Arthur Brooke, di cui quasi nulla si sa, come era giunto, da non scrittore quale sostanzialmente era, a interessarsi di questa vicenda?

Trovo che vi sia molto fascino in una notazione biografica, resa quantomai misteriosa dal non detto che la avvolge, una piccola preziosa cosa riportata, per quanto ne so, da un solo studioso, Peter Quennell, che ne parla nella sua ampia dissertazione *Shakespeare, biografia critica*: “Il Brooke ci dice di aver assistito ‘al medesimo argomento recentemente rappresentato sulla scena’”. Dove? a opera di chi? esattamente quando? in un teatro? e in quale?

Curioso: ci lasciamo incantare tanto dalle carenze inerenti i fatti personali di Shakespeare, ci piace dubitare, essere sospettosi, farci detective, quando comunque di lui abbiamo un intero canone a sua firma, eppure questo sembra che non ci basti. Invero, per quanto mi riguarda sì, mi basta e come; a me è quasi più Arthur Brooke a solleticare la fantasia. Lui: la soglia che proprio a Shakespeare mi conduce, e che, per il resto, nulla di sé mi fa sapere tranne due cose. Anzi, mercé quanto scrive Quennell, tre: che ha assistito a una qualche versione di *Romeo e Giulietta* (opera, sino a quegli anni, di tradizione soprattutto novellistica), che da quella visione ne fu entusiasmato al punto da derivarne un poema, e che, shakespeareanamente, morì in un naufragio.

(Le modifiche ‘profonde’) Dinanzi a *Romeo e Giulietta* non si tratta di trovare *per inerzia* ciò che è stato ribadito nelle versioni precedenti del racconto sino al poema di Brooke (in particolare l’aspetto educativo), quanto di coglierli essenzialmente il nuovo. Pensiamo all’innamoramento che tutto affretta, addirittura quasi il moto astrale, al contrario dell’amore che ha coscienza di sé e che indugia e si prolunga passando dall’orologio al calendario. Per non dire della giovinezza assurta a valore gerarchicamente prioritario, dalla valenza di fatto politica.

Di questo, più o meno ovunque e soprattutto, stiamo per dire.

(In un’opera altrui) Non so in quali circostanze esatte, per quale precisa disdetta, Arthur Brooke sia naufragato nel mar della Manica, né so in quanti siano morti con lui, sempre che non sia morto solo lui. Una tempesta? Una

manovra marinara sbagliata? Un assalto di pirati?... Da nessuna parte ho trovato nulla, solo questo: "Arthur Brooke morì nel naufragio della sua nave al largo del mar della Manica mentre stava raggiungendo le truppe inglesi in Francia". Nel corso di un'operazione militare, dunque. E il poeta di un solo poema aveva una sua nave, a suggerire una vita direi più seria e compromessa coi tempi di quanto non potesse essere quella di un semplice poeta discosto dal mondo.

Quali i pensieri di un naufrago un istante prima di annegare? Quali *i suoi* pensieri prima di annegare? Forse, pensieri intrisi dalla percezione di scivolare in un'opera altrui densa di naufragi e fornita di una storia d'amore per cui calando nei profondi abissi potrebbe essersi sentito avvolto da un misterioso "Grazie".

DUE RICOGNIZIONI

Intro sala 6

PER SCENE

(Circa il concetto di argomento in pittura, un esempio. Appunti sull'insieme) Argomento e tema li dobbiamo considerare come quelli *di un dipinto*: l'argomento può anche essere lo stesso, ma il tema che lo supporta varierà a seconda dell'autore. Facciamo l'esempio del convulso pittorico leonardesco immaginato per *La battaglia di Anghiari*, raccontata nel pieno del suo infuriare, mettendolo a confronto col tempo teso precedente lo scontro che consente allo sfidante Michelangelo, in cimento con la *Battaglia di Cascina*, di raffigurare le anatomie dei nudi maschili immersi nell'acqua di un lago dopo aver deposto elmi e corazze. Il primo trova il suo tema nell'azione deflagrante, l'altro nella densità di una stasi a rischio. Il terzo dato, l'intreccio, è squisitamente narrativo/romanzesco poiché si dispiega nel tempo. Potremmo parlare di *narrazione di un quadro*.

Venendo al nostro dramma, molte parti della trama si consumano *dietro il sipario narrativo*; nel senso che il loro avvenire non è mostrato agli spettatori. I personaggi son colti quasi tutti in *medias res*. E per chiarire subito qualcosa su cui tanto insisterò: si tratta di una commedia tragica non sull'amore, ma *sull'innamoramento*. Su qualcosa che accade, e non che è. O meglio: su qualcosa di atteso. Eccedendo (cosa che farò), potremmo asserire che il tema forte dell'opera è *la giovinezza in sé e per sé*. Il suo svilupparsi in vicende ragguardevoli è dovuto a un'elaborata giustapposizione di reciproche ignoranze. Raramente un personaggio sa quello che sta accadendo o che è accaduto all'altro. Di qui, il motore dei fatti. Di *questi* fatti. Circa l'epilogo, già tutto è nel Prologo. L'intreccio, sotto forma di predizione, contempla costantemente nel suo farsi la propria rivelazione finale. Sotto il profilo dell'estetica letteraria, il testo propone in più punti *la messa in scena di uno stato d'animo* (alla stessa maniera per cui ritengo il monologo parmenideo

‘Essere o non essere’ la verbalizzazione di una particolare forma di vaghezza esistenziale). Quanto al resto, che è tanto, meglio sparpagliarlo. E ora, con qualche memoria del film di Cameron, procuratevi il copione e sfogliamoolo insieme.

I ATTO

(La piazza) Inizio. Scena corale e polifonica, come corale e polifonica è la prima del *flashback* che, in *Titanic*, ci porta immediatamente al 1912. Due branchi in un consueto tran-tran cittadino qui, una moltitudine e il suo gran daffare lì.

(La difficoltà dell'esser donne) Sansone: “È per questo che le donne, che sono i vasi più deboli son sempre spinte contro il muro. Io cacerò gli uomini dei Montecchi dal muro, e ci spingerò contro le loro ragazze”. Si parla, in pratica, di un possibile stupro da razzia. Il concetto relativo alla difficoltà d’esser donne, creature subiette, è rimarcato dalla mamma di Rose in *Titanic*, cosa che quella farà spingendo davvero la figlia di faccia contro una parete mentre le impone il busto e carcerandola in tal modo all’interno di sé.

(Baldassarre, citato ma assente) “Entrano due altri servi (Abramo e Baldassarre)”, così la didascalia. Con tale Abramo, dunque, fa il suo ingresso anche Baldassarre. Il responsabile involontario della virata tragica nel quarto atto è in questo modo già citato nella prima scena, a cui prenderebbe parte ma, stranamente, senza pronunciare una sola parola. Silente e non più menzionato per alcun motivo, *però entra*. Che mistero c’è? La soluzione la ritengo esterna all’intreccio e da collegarsi a una pragmatica gestione della compagnia. Magari per il gusto di assemblare più figure in scena e dare un senso di pienezza sul palco. Quindi, Baldassarre nel senso di: colui che lo interpreta.

(Benvolio, il paciere) Benvolio, un Montecchi, per placare l’animosità del Capuleti Tebaldo, intenzionato a fomentare gli scontri: “Cercavo solo di metter pace. Rinfodera la spada, / o usala con me per dividere costoro”. Il ragazzo, che parrebbe a tutti gli effetti ‘un bravo ragazzo’, non avendo ragioni personali si comporta adesso come si comporterà il giorno dopo Romeo, quando questi ricuserà la sfida sempre di Tebaldo, ma lì sì per ragioni imperscrutabili agli altri della brigata, essendo tutti all’oscuro delle nozze segrete con Giulietta dalle quali il giovane sarà appena reduce.

(Le due Lady) Nel pieno dei tumulti. Lady Montecchi (*al marito*): “Non ti lascerò muovere un passo per cercar nemici”. Ecco come si presenta in scena, con la prima delle due sole battute a sua disposizione, la moglie del Montecchi, premurosa e stanca della faida, destinata a morire di crepacuore per l’esilio del figlio al quinto atto. C’è differenza tra le due Lady, e bastano pochi interventi dell’una e dell’altra a farcelo capire. Trepidante la prima, assai più belluina la seconda, nelle cui vene sembra scorrere lo stesso sangue che infiamma suo nipote Tebaldo. E...

... (Escalus, il principe, la faida) per sedare gli scontri sopraggiunge l’unico titolato a governare sulla città, il principe Escalus. Tra l’altro, delle due fazioni, il principe dice che “hanno tre volte disturbato la quiete delle nostre strade”, quindi si tratta più di una persistente turbolenza che di una vera guerra. E così apostrofa i due *leader*: “voi, arrugginiti nei vostri odi (...)”. Sembra che il principe parli di un conflitto quasi tautologico, di un volano che si autoalimenta all’infinito, senza mai progredire né regredire. E se poi si parla di “vecchia lite” significa che non si tratta di una cosa all’ordine del giorno o estemporanea, ma di una sorta di energia elettrostatica. Di una guerra dormiente declinata in una guerriglia permanente. Benvolio: “E mentre si scambiavano affondi e colpi, / si fece avanti un mucchio di gente / schierandosi chi di qua, chi di là”. La città è un saloon da Far West (e in una vera e propria sparatoria fallimentare per il pistolero arriverà lo scontro fra Cal e Jack in *Titanic*).

(Il buon amico, l’affine) In un ordine temporaneamente ripristinato, i due Montecchi moglie e marito, prima di ricoverare nel loro palazzo cercano di sapere dal nipote Benvolio qualcosa circa l’umore del figliolo, ancora una volta disertore della faida, e quello, in confidenza: “Io, pensando che la sua malinconia fosse come la mia / che mi spinge a cercare luoghi dove nessuno può trovarmi, detestando persino la compagnia di me stesso, / m’abbandonerai alla mia depressione lasciando lui alla sua, / volentieri sfuggendo chi mi sfuggiva”. Benvolio, vero *alter ego* di Romeo.

(L’innamorato) Dopo l’avvio bellicoso da cappa e spada, la descrizione che vien fatta del giovane Montecchi prima che entri in scena e di cui si propaga lo spirito saturnino, annuncia il vero tema (l’accadere dell’amore e quel che ne consegue) attraverso un autentico depistaggio dell’intreccio. Protagonista della storia, infatti, non sarà l’imperversante Rosalina, invisibile responsabile della sofferenza amorosa di Romeo nel corso di questa prima prolungatissima scena, ma l’ancora assente Giulietta.

(I genitori) Montecchi, dicendo del figlio: “Io e molti ci abbiamo provato: / ma egli confida solo a sé stesso / i suoi dolori”. L’amletico Romeo! Sì, *qui* amletico. Se è vero quanto dice Borges che un genio sa crearsi i suoi predecessori, perché non potrebbe farlo anche un personaggio con un suo pari, ma inventandosi in questo caso un successore nel quale accrescersi, e smisuratamente?

(La malinconia di Romeo) Il Montecchi, con accenti quasi materni, dà voce a un’apprensione silenziosamente condivisa dalla sua sposa: “quel dolente mio figlio / fugge in casa, chiude le finestre alla sua stanza / perché non entri la bella luce del giorno, / per crearsi da solo una notte artificiale”. L’amore introverso! Questo Romeo ostinatamente melanconico, che si reclude da sé in una notte artificiale, è personaggio votato, e non solo per una sensibile misantropia, all’autostracismo. La notte lo accompagna, come gli indumenti neri saranno la divisa del principe di Danimarca. Prove di sartoria! Lui non veste di scuro, ma si avvolge di penombre fantasmatiche. Questo bozzolo di pallida foschia rappresenta il suo inapparente studiolo di *homo senza lettere*.

In Romeo, l’attuale e infeconda sollecitazione creativa è una dimensione visionaria parallela a quella in cui entrerà al momento dell’incontro con Giulietta, poiché non altrove se non lì, nel disinnescare subitaneo di questa sua implosione, potrebbe frequentarla.

(Le cadenze del giorno e il loro fantasma) Benvolio: “Sono appena suonate le nove”, nella nostra storia il tempo è regolato più dalle ore che dai giorni. Romeo: “Dove andiamo a cena?”, dopo tanto dissertare cortese circa una donna più sfuggente che ritrosa, uno scarto improvviso, di basso profilo. Tutto è vasto, e tutto è quotidiano. A seguire, si parla d’amore in assoluto. ‘Amore’, in questo contesto iniziale – un amore che ancora nulla sa dell’amore – non è che una parola disossata, senza volto né figura. Un’evidenza semantica buona a esprimere solo un generico moto interiore, pur se nell’ignoranza.

Benvolio: “Dimmi seriamente chi ami. (...) dimmi in serietà, chi è?”, Romeo: “(...) amo una donna”, vale a dire nessuna. Tuttavia Romeo *vuole* amare, ne ha bisogno. Dapprima ormonalmente, poi tutto vira nel pensiero e si fa idea, e l’idea linguaggio, e il linguaggio può esprimere la necessità definendola in modo che non la si possa più scansare.

(Il discorso amoroso) Romeo: “Oh, amore litigioso, odio amoroso, ecc. ecc.”, ossimori che si traducono in una rissa interna al concetto *linguistico* di amore. Se per amore si soffre, non si può non confliggere con ciò che

ci fa soffrire. Nelle espressioni messe in voce si impiantano così minuscoli ring da combattimento. Questi ossimori, appunto.

(*L'evanescente*) Romeo, di sé: “Non è Romeo questo che vedi, è da un'altra parte, lui”. È un simulacro di sé questo Romeo. Impalpabile effigie! Non è dove è, ed è solo così che può continuare a essere chi è: non più trovandosi dove chiunque si immaginerebbe che sia, ovvero laddove appare in semplice sembianza. Dire “da un'altra parte” è una maniera per affermare la realtà di un esilio stabilito di propria volontà, nell'inconsapevolezza di predirne uno futuro voluto dalle leggi di quella città da cui Romeo sarà non metaforicamente discacciato.

(*Le convenzioni descrittive*) Romeo: “In tutta serietà, / cugino, amo una donna. (...). Ed è bella quella che amo”. Curioso esempio di linguaggio referenziale squalificato, altezzosamente affetto da entropia; alla ricerca di una piattezza quasi voluta. Nulla che raffiguri alcunché. Lirismo onanistico. L'eccitazione di *questo Romeo* non potrebbe che appagarsi da sé. Detta banalmente, dubito che questo Romeo con questa Rosalina *ce la farebbe*. Una Rosalina “ben chiusa nell'armatura salda della sua castità”. Ma cos'è che la fa essere così? Pudicizia o vezzo? Ingenuità o schermaglia? La suspense della tensione sessuale: questo significa la di lei castità, che è l'equivalente del suo erotismo. E sempre a proposito di Rosalina: “risparmiandosi ha fatto un grande spreco”; richiamo ai sonetti. Tra i molti che potrebbero apparentarsi, il primo: “Dalle più belle creature noi desideriamo discendenza / sì che la rosa della bellezza mai non muoia”. Oppure il quarto: “Perché mai, bellezza troppo prodiga, / spendi solo per te stessa il patrimonio della tua beltà?”. E Benvolio: “dimenticati di pensarla”, (...) Romeo: “Ma questo è il modo migliore per far sì che lei, / di tutte più bella, mi torni sempre alla mente”. Rosalina appartiene totalmente alla città. La sua stessa avvenenza corrisponde alla cinta muraria di Verona; oltre di essa, *c'è Giulietta*.

(*Una Capuleti*) Per come viene narrata dal suo pseudoinnamorato (e ideatore), questa misteriosa ragazza (un *fake*?) è un composto di figure retoriche che la prescindono e non la fanno mai apparire. Rosalina non è un ritratto: è un argomento.

Già lei risulterà imparentata con la parte avversa. Andare incontro all'inimicizia la si direbbe davvero una vocazione di Romeo.

(*Di nuovo la faida*) Nell'altro palazzo. Capuleti, dopo l'intervento repressivo di Escalus, si rivolge al giovane Paride, promesso sposo del virgulto

di casa Giulietta, nemmeno quattordicenne: “Anche il Montecchi è ormai legato come me, / con la minaccia della stessa pena”. La faida mostra la propria inconsistenza non demordendo, però, dai suoi ribaditi colpi di coda. Ne consegue la stasi minacciosa del precario. La Storia, nei suoi prolungati armistizi, funziona così. Un brontolio perenne che sgrava in sporadici ruggiti.

Sempre il Capuleti: “Penso, del resto, che non sarà difficile / a uomini vecchi come noi di stare in pace”, a garanzia di una pace ringhiosa non è messo il buonsenso, ma il declino delle forze che tuttavia non può esser dichiarato ma solo auspicato come reciproco.

(La spartizione del territorio) Paride, che in questo contesto a lui tutto sommato estraneo incarna il ruolo svagato del *super partes*, a messer Capuleti: “è un peccato / che così a lungo siate vissuti in discordia”, motivo? forse la spartizione del territorio. Della città stessa (come in *Romeo e Giulietta del villaggio* di G. Keller che vedremo, e come in *West Side Story*). È la faida/rissa/lite. Nessuna guerra, ma uno stato di cose.

La faida campeggia stanziale nelle giornate della città come una fontana al centro di una piazza.

(La messa sotto esame delle donne alla festa: Paride/Giulietta, Romeo/Rosalina) Dice Paride al Montecchi, ansioso di averlo al più presto come suocero: “Tuttavia, ragazze più giovani di lei son già madri felici”. Anche Paride è incalzante. Come mai smania tanto? La ama? di sicuro *la vuole*. Il personaggio si mostra più volte decisamente eccitato. Capuleti gli suggerisce: “corteggiatela”, linguaggio a cui, evidentemente, il conte nemmeno si è accostato. E poi, sempre Capuleti aggiunge: “dentro la sua scelta / sarà il mio consenso”. Falso! E ancora, quasi bluffando, col rischio di perdere un genere eccellente (e perciò nuovamente falso) azzarda con spirito quasi sportivo: “ascoltatele tutte, guardatele tutte, e innamoratevi / di quella il cui merito vi sembrerà superiore”. Se già Benvolio, da buon amico, ha suggerito qualcosa del genere a Romeo per liberarsi la testa da Rosalina (“Vacci anche tu, e con occhio imparziale confronta / il suo viso con quelli che ti mostrerò, / e ti convincerò che il tuo sogno è un corvo”, ma detto senza strategie particolari), similmente a Paride la festa è offerta come un’occasione per selezionare donne. Un’esposizione erotica. Un’aristocratica Amsterdam col suo menù di vergini in vetrina. Starà a lui, al cortese Paride, trovarne una migliore di Giulietta (ma nel caso, avrà il coraggio di dirlo? è quasi una sfida). A Romeo, invece, toccherà trovarne una che abbia più carne di un fantasma. Nessuno dei due sembra però

volerci nemmeno provare. E infatti non ci proverà. Per Romeo l'apparizione di Giulietta rappresenterà un'autentica teofania. L'esperienza che farà, sarà quella dell'irresistibile.

(Circa l'ammaestramento da parte degli adulti) Capuleti: "intanto fatele la corte, mio gentile Paride, / cercate di conquistare il suo cuore". Con insistenza, quelli più avanti negli anni intendono educare i giovani all'età adulta del corteggiamento; in altri termini: dell'accoppiamento.

(Il caso) Finalmente, il vero plot. Ad avviarlo, un inghippo voluto da nessuno, quasi comico. Il servo analfabeta dei Capuleti, rigirandosi tra le mani la lista di coloro a cui deve recapitare l'invito alla festa (il che fa intuire che debba aver mentito ai suoi superiori facendo credere loro di saper leggere e scrivere), non sapendo come fare per cavarsi dall'impiccio mugugna a mezza bocca l'ordine che gli è stato impartito: "Trova le persone i cui nomi, ecc. ecc.", della serie: *Facile a dirsi!* È il caso che dà annuncio di sé. Questa battuta in cui il tipo buffamente denuncia la propria deficienza innesca l'intreccio sotto il segno di ciò che non avrebbe dovuto essere: la cortesia chiesta a Romeo, come a un passante qualsiasi, di compitare lui l'elenco, mettendolo così nella condizione di apprendere la presenza al ballo di Rosalina. Testualmente, nel foglietto è scritto: "La mia bella nipote Rosalina con Livia", ciò vuol dire che una Rosalina esiste. Ma sarà lei? la stessa? Strano che imbattendosi nel suo nome Romeo non abbia la minima reazione. Oltretutto, la lettura fatta ad alta voce dal giovane Montecchi ci fa sapere che, tra gli altri, interverranno al ballo pure "Mercuzio e suo fratello Valentino". Mercuzio! L'amico Mercuzio! Se Romeo non si stupisce affatto anche di questo, vale la pena di riflettere sulla natura endogamica delle *dramatis personae* che popolano il dramma, dunque Verona, e dunque il mondo. Peraltro, come poi apprenderemo, anche Escalus è parente di Mercuzio.

(L'amore degli uomini e quello delle donne) Nel contrasto fra la fine della seconda scena, che vede Romeo e Benvolio interrogarsi sulla natura mutevole del sembiante femminile, e l'inizio della terza, con lady Capuleti a contrastare il linguaggio smodato della Balia (ma non più di tanto quel che dice), sono messi a confronto l'amore biologico delle donne e quello mentale degli uomini.

(Circa lo sguardo) Di nuovo sul fronte dei giovani maschi. Premuto dal cugino, Romeo dichiara l'impossibilità di sostituire il demone Rosalina con qualsiasi altra e il suo esserne incapace anche volendo: "Quando la

religiosa devozione del mio occhio, / crederà a una simile menzogna, / si trasformino pure le mie lacrime in fuoco, / ecc. ecc.". Tutto è egoriferito, tanto che Benvolio replica: "sulla bilancia dei tuoi occhi lei è stata misurata con sé stessa", vale a dire con un'immagine creata a misura del desiderio di Romeo, *da* Romeo.

(La sensale plebea) Sospingendola verso il suo "ingresso in società", ossia nel salone della festa, La Balia propaganda a Giulietta con spirito di mezzana lo sposo che le è stato promesso. Definisce il giovane conte: "bello come una statua", sicché un idolo. Ma la sua è un'uscita inconsapevolmente equivoca e presaga. In statua, da ultimo, si muterà Giulietta, e con lei Romeo. Poco vuol dire ma ugualmente lo dico: una statua farà da approdo al viaggio del Carpatia, transatlantico che porterà bordo con sé i sopravvissuti al naufragio del Titanic, dunque al viaggio per mare di Rose, e sarà la Statua della Libertà.

(Il computo del tempo contadino) Balia: "Deve compiere i quattordici... quanto / manca alla festa del raccolto?". Voilà! La Balia ci offre l'anagrafe di Giulietta misurando il tempo della vita con sapienza stagionale da contadina. Degli orologi meccanici, contrapposti a quelli in dotazione della natura, avremo agio di parlare poi.

(Circa l'intreccio) In una lunga battuta lady Capuleti illustra alla figlia quale la maniera per soppesare le sue emozioni interne e tradurle in giudizio al momento in cui incontrerà il suo *già quasi* sposo Paride, senza che questi sia mai stato, mai!, il suo fidanzato. Nelle parole della donna è messa in atto un'autentica forma di educazione al giusto amore, che altro non potrà essere se non amore futuro, da vivere nel dispiegarsi di un tempo futuro. *Ora*, però, l'amore non serve. *Ora* basta piacersi. La retorica dilata l'argomento, l'intreccio lo renderà fulmineo.

(L'educazione allo sguardo) Giulietta, in replica: "Vedrò di gradirlo, se il vedere può accendere il piacere, / ma non lascerò che il mio occhio scagli frecce / con più forza di quanto il nostro consenso / non permetta loro di volare", e va in tal modo prendendo consistenza *l'organizzazione degli sguardi*, a specchio di quel che sono stati indotti a fare per un verso Paride (da messer Capuleti), per un altro Romeo (dal cugino Benvolio).

(Circa la precognizione) Romeo: "Perché il mio cuore predice / qualche sciagura ancora appesa alle stelle". Predicendo ciò che sarà, Romeo lo programma

per via istintiva. Addirittura, ha percezione della “durata paurosa” delle conseguenze della festa, con l’inizio di una nuova vita portatrice al contempo di un amore espantato (per Rosalina) in nome di un altro, laddove il primo lo si ascrive a una “vita spregevole chiusa nel mio petto”; dopodiché il ragazzo fa un oscuro riferimento a un “qualche vile scacco di una morte prematura”, ma di chi? quale? della sua? dell’amore concepito ai tempi di Rosalina? di qualcosa di ignoto che ancora va affrontato?

E infine esclama: “Ma colui ch’è al timone della mia rotta / diriga il mio cammino”. Considerando le parole premesse e la metafora transitata, c’è da dire: *verso il naufragio!*

(L'apparizione lucente di Giulietta) Alla festa, Romeo: “Chi è quella donna (*Lady*) che arricchisce la mano / di quel cavaliere?”. La parola *‘Lady’* nulla dice dell’età quasi infantile di Giulietta, ma molto del suo status d’eccellenza non solo sociale. E di qui prende il via la messa a fuoco di una creatura *che c’è*: non sublimata dalle parole, ma *descritta*. È palese lo sforzo di fare aderire quello che Romeo dice a quello che prova prevaricando ciò che *davvero stavolta* vede. È la scesa in campo di Shakespeare, dispensatore di luci che scavano il buio.

Ancor prima di parlarle, solo vedendola, questa la propaganda della fanciulla che Romeo fa presso di sé: “Oh, essa insegna alle torce a splendere. / Sembra pendere sul volto della notte / come ricca gemma all’orecchio d’una Etiope. (...) Come colomba bianca / in una lunga fila di cornacchie / sembra la fanciulla tra le sue compagne”. G. B. Shaw (una *boutade* che ricordo a memoria): “In fondo, innamorarsi cos’è? Aumentare di poco l’importanza che una donna ha rispetto a tutte le altre”. Per l’appunto questo. Romeo: “come sarei felice se la mia mano rude / sfiorasse quella sua”, precognizione dell’atto, non del destino: la mano. In questo caso, sineddoche del corpo tutto; dei corpi. Anzi: di quello di lui e di quello di lei, e del loro incontrarsi ed avvincersi.

“Ha forse amato mai il mio cuore?”, è questa la prima identificazione di Romeo con il proprio sé.

(L'altro Romeo) Romeo: “Una colomba di neve in un branco di corvi”, questa è ora Giulietta. La novità! La novità dei sensi e del cuore. Romeo riprende, tra l’altro, pari pari il paragone di Benvolio (“confronta / il suo viso con quelli che ti mostrerò, / e ti convincerò che il tuo cigno è un corvo”) dopo aver giurato che mai lo avrebbe fatto suo, a ulteriore conferma che Benvolio è l’*alter ego* ben più integrato nella convenzionale urbanità del giovane Montecchi, votato di suo alla diserzione mondana.

Nel dialogo col cugino, Romeo sfida sé stesso. Si esalta e si mortifica in un tutt'uno.

(Il primo contatto) Romeo: “toccando la sua, / renderò felice la mia rozza mano”, il tatto sopravviene a primeggiare sugli altri sensi. Le parole già toccano. Anche l'aria toccano, anche i profumi e la luce. Tutto si fa concreto, palpabile. Il fatto, come il fato, è stabilito.

Mani che colgono mani da cui non vengono lasciate: vale qui per *R. & G.*, varrà altrove per *J. & R.* (*mani che ci aspettano più avanti*).

(Gli esiliati dal ballo, e l'annuncio del dramma in quanto tale) Al ballo, ma ai suoi margini! Il primo dialogo fra Romeo e Giulietta è notoriamente in forma d'un sonetto, il *sonnet shared*, in cui il distico finale è suggellato dal bacio tra i due protagonisti. È questo il vero *happy ending* della storia *interno alla storia*. In nessun momento successivo è mai più lasciato intendere che l'andamento della commedia possa continuare con simil passo, prova ne sia che a subentrare in chiusura d'atto è Tebaldo con le sue funeree e rissose maledizioni. L'autore ci tiene a ribadire da subito il patto narrativo stipulato col suo pubblico a partire dal Coro incipitario per scongiurare un approccio sbagliato alla scoperta degli eventi che stanno per sopravvenire.

(Il primo bacio) Giulietta, a Romeo, partecipando alla formulazione del sonetto che li fonde in un dialogo dall'esito fatale come la rima che lo fissa: “Non si muovono i santi, / anche quando ascoltano le altrui preghiere”, di nuovo il testo riporta: *come statue!* O come corpi in stato di atonosi. Romeo ne approfitta e le dice: “E allora resta immobile”, e la bacia fingendo di baciare un'insenziente, come invece non più per gioco riterrà di baciarla all'ultimo atto, ma nella certezza che Giulietta in quel caso sia davvero morta. E la piccola: “Tu baci a regola d'arte”. La bimba è *bagnata*. Questo è il vagito dell'esperienza erotica che chiama a raccolta quanto in lei è già noto anche se mai vissuto. Ed è proprio da qui che Giulietta inizia a dismettere la propria verginità.

(La scoperta) Il primo incontro è giunto a termine, dissolto. Ognuno dei due lestamente è richiamato all'ordine e va per la sua strada, sperando sia per poco.

Giulietta, alla Balia, domandandole di Romeo: “E l'altro, dietro a lui che non ha mai ballato?” (da notare che nelle versioni precedenti della storia Romeo danza sempre). Dopo aver saputo chi è colui dal quale ormai non può più prescindere, ancora lei, tra sé: “Uno sconosciuto / troppo presto

visto e troppo tardi conosciuto!”. È il conflitto che impone i suoi tempi scorretti, anarchici, disinteressati alle necessità personali, facendosi semenza dei malintesi a venire. Tutte conseguenze private della faida.

(La gerarchia dell'età) Capuleti: “sono io / il padrone di casa, o tu?”, detto a Tebaldo, che trova insopportabile l'intrusione del rampollo Montecchi alla loro festa e che perciò è andato a protestare con lo zio da cui è subito rimesso in riga. La gerarchia dell'età colpisce anche un intimo della famiglia, e addirittura a vantaggio di uno della fazione avversa. Ma il giovane intemperante, il Principe dei gatti, non demorde, insiste: “Ma zio, questa è una vergogna!”, Capuleti: “Andiamo, andiamo, / sei un ragazzo insolente, non è vero? ecc. ecc.”, parole spicce, di basso conio, ma teatralissime. La velocità improvvisa di cui Shakespeare dà spesso prova! Sticotimie eccelse! Poi, Tebaldo, da solo, furente: “la presenza di Romeo, / che ora può sembrare dolce, diverrà amarissimo fiele”.

La visione del futuro si manifesta in quanto minaccia. Non qualcosa che si presume possa avvenire, ma che ci si determina a far sì che avvenga. In più, è battuta d'uscita (assai simile a quella di Antonio a chiusa della terza scena del terzo atto del *Giulio Cesare*: “Ora che la cosa vada avanti da sé! / Malanno, sei scatenato, / prendi pure il corso che vuoi”), dunque provvista di un innesco narrativo utile ad agire in modo sommerso, mentre, nell'immediato, l'azione assumerà per buona parte toni lirici e sentimentali.

(Circa l'impazienza dei giovani) La sentenza di Tebaldo, sigillata da un allarmante improprio, comincia coi versi: “La pazienza imposta, mescolandosi contro natura / con una collera irrefrenabile, / rende tutta tremante la mia carne”. Anche il focosissimo Capuleti dimostra impazienza: lui per la collera; tra breve a farsi impazienti saranno Romeo e Giulietta: loro per amore e desiderio fisico.

(Giulietta creatrice del proprio mondo) A clausola dell'atto, Giulietta: “Il mio unico amore nato dal mio unico odio!”. Giulietta colloca Romeo al centro del proprio universo emotivo. Si crea un sistema tutto suo di riferimenti col mondo, che da questo sistema verrà assorbito.

II ATTO

(L'epifania dell'altro) Prologo dell'atto secondo. Il Coro che dice: “Ora Romeo è amato e ama a sua volta” certifica qualcosa che *stavolta* è. L'epifania dell'altro. “I due amanti sono legati dall'incanto degli sguardi”. Romeo e

Giulietta si traducono in vicendevoli specchi. Si riconoscono e, nel riconoscersi, si definiscono, ma la cosa potremmo benissimo averla capita da noi senza bisogno di riceverne informazione. Per cui, questo Coro a cosa mai serve? Forse, a suggerirci la sua posizione riguardo la vicenda che si va dipanando. Seppure reso necessario da un problema di movimenti scenici, con opportunità e mestiere è stato concepito quasi come un passaggio *amicale* e per ripristinare il *Now*. Tutto, infatti, è focalizzato sul procedere dei fatti, e l'andamento narrativo dei versi si apparenta per breve tratto a quello di una novella a ricordo della propria radice genetica.

(Circa Mercuzio, circa Rosalina) La notte susseguente al primo giorno. Dopo la festa. Per strada. Mercuzio, che nulla sa di quanto è accaduto all'amico, senza riuscire più a trovarlo dopo la fuga da palazzo Capuleti, lo pensa sempre tormentato dalla sua antica passione e disperso "per gli occhi luminosi di Rosalina, per la sua fronte alta / e le sue labbra scarlatte, per i suoi piedini, / per le sue lunghe gambe e le sue cosce eccitate, ecc. ecc.". Stavolta ad abbozzare un ritratto di Rosalina, in un crescendo di morbosità trasfigurante, è dunque lui, ma neanche il suo impeto visionario serve a descrivercela per davvero, limitandosi piuttosto a farne una parodia letteraria *à la manière de* Romeo, per sfociare nel carnascialesco.

Il fraintendimento plurimo in cui via via saranno un po' tutti coinvolti, comincia proprio qui, con una certezza decisamente fuori luogo di Mercuzio che sa quasi di dabbennaggine: "sono certo ch'è già a casa nel suo letto". E con ciò la smette di dargli la caccia.

(Circa l'amore che si attribuisce da sé un passato) Romeo, non visto ma vedendo, presso il balcone: "Oh, è la mia donna, è il mio amore!", come se ciò fosse da sempre, mentre ancora non lo è da mai. Come se le nozze fossero già avvenute. L'amore si attribuisce da sé un passato che ancora non ha, quasi a specchio del proprio futuro.

(Circa l'amore che si stupisce di sé) Giulietta, sbirciata e origliata: "Solo il tuo nome mi è nemico; tu, sei tu, / anche se non fossi uno dei Montecchi". Tu, dice Giulietta, sei *oltre* il tuo nome, ma il tuo nome ti vincola, ti mette alla prova. Il sottotesto, o *uno* dei sottotesti, allude anche a come invalga nel presente l'assenza di un *ménage* e quanto ciò sia condizionante. Fra i due innamorati nemmeno ha fatto in tempo ad annunciarsi un idioletto, un prodromo di abitudine, nulla. La loro storia è di già iniziata, ma ancora non è iniziata una vicenda di coppia. Al momento siamo alla soglia narrativa della sua epifania.

Così, all'unisono, due tumultuose congerie di aspettative adolescenziali sono chiamate a convergere una nell'altra.

Alcune battute appresso, sempre Giulietta: "Il mio orecchio non ha bevuto cento parole / di quella voce, e già ne riconosce il suono", proprio come la Lucia manzoniana, che si dichiara capace di riconoscere i passi di Renzo su per le scale, ma a differenza di Romeo e Giulietta, nel caso di Renzo e Lucia l'amore è già tale poiché di lungo corso, in quanto parte di una storia iniziata prima che ne sia iniziato il racconto.

Giulietta predice una maniera d'essere: ciò che vuole avvenga convincendosi che già sia. Da innamorata, *in procinto d'amare*. Tutto è *in prospettiva*.

(Circa il parlare di Giulietta per sé, ma a beneficio d'altri) L'ampia battuta di Giulietta a Romeo che ha per incipit: "Sai che la maschera della notte è sul mio viso" denuncia l'affanno dovuto allo sforzo di identificarsi. Dalla stessa: "ma vedrai che sono più sincera delle donne / che più di me conoscono l'astuzia / di apparire timide. E più timida / certo sarei stata, se tu, a mia insaputa, / non mi avessi sentito parlare del mio amore": un autoritratto della propria coscienza.

Al contempo, l'amato si fa garante di sé presso di lei esponendo le ragioni per le quali ritiene di meritarsi non tanto di essere a propria volta amato, ma di essere *creduto* quando dice che ama. Poi, c'è di mezzo l'idea di parlare discorsivamente ad alta voce anche se da soli: una maniera di fare concepibile unicamente sulla scena. In pratica, Giulietta esprime un concetto metateatrale prendendo atto di aver parlato da sola ad alta voce e volendo far credere che ciò sarebbe avvenuto realmente e non solo per convenzione scenica. L'autore è già un funambolo: gioca a nascondino col linguaggio, che finge di non sapersi finto alludendo al fatto che potrebbe sembrarlo, ma perché un intento simile vada a segno c'è bisogno di ritenere il pubblico capace di recepire l'allusione, cosa che quello elisabettiano evidentemente era.

(Il lampo che non essendo è) Giulietta, di quel che le sta e *che sta* accadendo: "improvviso, inaspettato, rapido, / troppo simile al lampo che finisce prima / che si dica 'lampeggia'".

Velocità! Velocità! Velocità! L'apparire, il consistere, il scomparire. Tanta messe di sillabe per definire ciò che non ha *nel tempo* lo spazio per essere pronunciato! Una velocità tale da farsi assenza di velocità, mai potendo, cotanta velocità, contemplare nemmeno sé stessa.

(L'impegno a rinascere di Romeo) Romeo: "Chiamami amore e sarà il mio nuovo battesimo"; non è qui la rinascita, ma qui è l'impegno a rinascere.

Nulla è avvenuto, ma tutto sta per. Nella replica successiva, sempre lui: “Con un nome non so dirti chi sono”. E lei: “questo posto, col nome che porti, / significa morte per te”. Giusto, a Romeo non è necessario agire per essere colpevole e condannato, gli è sufficiente questo: essere chi è.

Giulietta: “Se ti vedono ti uccideranno”. E lui: “Guardami con dolcezza / e sarò corazzato contro il loro odio”. Lei: “non vorrei ti vedessero qui”. Lui: “lascia pure che mi trovino qui”. Ognuno dei due fa derivare la propria battuta dalla semantica dell’altro. Figliolanze linguistiche. Già era accaduto, e riaccadrà. Il vocabolario che usano è il loro libro spartito. Il loro libro *galeotto*.

Anche Jack e Rose hanno una sorta di libro su cui si incontrano, ben più reale, sfogliato con premura e necessario all’accostarsi dell’uno all’altra: è l’album dei disegni di lui.

(Il magnetismo non dell’incontro ma del rincontro) Giulietta, riguardo al suo balcone (potremmo dire: il suo indirizzo privato): “Come hai fatto a scoprire questo luogo?”. Concretezza, ma anche curiosità. Per risposta, una straordinaria evocazione del magnetismo che ha fatto avvenire l’impatto tra loro e che ora ne sta preservando gli effetti: “È stato l’amore che mi ha spinto a cercarlo. / Lui mi ha prestato consiglio, io gli ho prestato i miei occhi. / Non sono certo un pilota di nave, ma se tu fossi lontana da me, ecc. ecc.”. Giulietta poi parla del suo rossore verginale. Il dirlo è al medesimo tempo un accentuarlo e un renderlo ancor più attrattivo, quindi prossimo a negare la causa che lo produce. *La verginità stessa*. Per difenderla, Giulietta se ne vergogna. Il dirsi che è vergine è come se implicasse un: “Per adesso”.

(La determinazione di Giulietta) Giulietta: “Mi ami davvero? So che mi dirai di sì / e che io ti crederò”. Fa tutto lei! Da dove le viene questo moto dei sensi mai sperimentato prima? E ancora: “Dirò di no, così tu potrai corteggiarmi”. Non è strategia, ma voglia di *non perdersi nulla*.

(L’amore famelico) Giulietta: “Non giurare (...)”, e ancora dopo, sempre lei: “No, non giurare. (...) questo patto, stanotte, non mi dà gioia”: straordinaria assennatezza di una tredicenne nell’attesa delle nozze! Giulietta vuole preservare integro l’atto del giurare, come la propria verginità.

E lui: “Ah, mi lascerai insoddisfatto?”, e lei: “E che soddisfazione vuoi avere stanotte?”, e lui: “Scambiare il tuo amore con il mio”. Un modo per aggirare ben altra richiesta: “Dimmi che avverrà!”. Proseguendo, Giulietta: “Prima che lo chiedessi, io t’ho dato il mio. / E non vorrei averlo ancora dato.”, Romeo: “Vorresti, forse, / riprenderlo? E per quale ragione, amore

mio?”, Giulietta: “Per offrirlo ancora una volta. Io desidero / quello che possiedo; il mio cuore, come il mare, / non ha limiti e il mio amore è profondo / quanto il mare: più te ne concedo / più ne possiedo, perché l’uno e l’altro / sono infiniti”. Nella mente, forse anche *sua*, risuona Catullo: “mille e mille baci, e mille ancora”, la messa in gioco dell’indeterminabilità e, all’unisono, della finitezza dell’attimo condiviso, una finitezza che non ne preclude la smisurata capienza. *In finis*, la bulimica mescolanza. E in quanto a: “La mia generosità è sconfinata come il mare, / e come lui è profondo il mio amore”, son versi che allestiscono lo scenario di un possibile sia pur fastoso naufragio.

(La proposta) Giulietta: “Se l’intenzione del tuo amore è onorevole, ecc. ecc.”, la proposta matrimoniale è fatta sveltamente da lei, quasi di straforo tra un richiamo e l’altro della Balia, richiami ottusi, un po’ ostili, che battono il tempo dell’urgenza domestica.

(Circa la propria identità e il tempo che corre) Romeo: “È la mia anima che chiama il mio nome”: è l’anima che risuona al proprio appello. L’identità conquistata.

Giulietta: “Due parole, mio caro, e poi / davvero, buona notte. (...)”, questa è sveltezza ancor più che velocità. In sbrigativa concordia. L’abbassarsi del tono ci fa origliare suoni sin quasi prossimi a consuetudini private: già pressappoco un’idea di quella che potrebbe essere la loro futura vita di coppia. Giulietta: “separarci è un dolore così dolce / che dirò buonanotte sino a domani”, altri versi che trasmettono echi di Catullo, stranamente poco citato parlando di *Romeo e Giulietta*.

(L’orologio) Poco più avanti Romeo specificherà l’ora in cui lei dovrà mandare il suo ‘messaggero’ per definire la frugalissima cerimonia nuziale: “Alle nove”, ed è segnale di un tempo a scadenza, anche se è presto per dirlo, *ma già lo è*. Qualche verso appresso, ancora Romeo: “Il mattino dagli occhi grigi sorride alla cupa notte”: l’estinguersi del tempo si mimetizza in una battuta adornata che ha pure funzione di servizio risultando utile a farci sapere in quale momento del giorno ci troviamo. Più cresce l’empito lirico e il senso di una gioia a portata di mano, più si avverte sottotraccia il fremito di un’impellenza a rischio di farsi turbolenza.

(il negromante, lo sciamano, l’indovino, l’alchimista, l’eretico) Al convento, abitato da *un solo frate*. Un recluso, quasi. Un san Girolamo degli orti.

Frate Lorenzo si presenta parlando di “erbe velenose” e dice: “Madre della natura è la terra, ma anche la sua tomba”, perché? Parole ingiustificate dal frangente, a meno di non considerarle come quelle di un Coro che prescinda dal momento specifico per ergersi a commento di una fase della vicenda in cui è riassorbito anche il senso di quanto ineluttabilmente avverrà. Frate Lorenzo parla tra sé, si direbbe a caso, tuttavia quel che dice è in perfetta corrispondenza con quanto sta per accadere. La sua non è nemmeno una premonizione, ma una fortuita sintonia coi dati salienti del contesto narrativo che è in procinto di chiamarlo in causa. Fortuita secondo i criteri della realtà, ma niente affatto secondo quelli della scrittura che sovrintende ogni dettaglio, ogni sillaba, e in ragione della quale tutto è scelto e distinto perché sia come deve, ma apparendo per come potrebbe.

(L'annuncio del filtro che verrà) Frate Lorenzo, solo: “La virtù spesso, male adoperata, può diventare un vizio, / e qualche volta il vizio si nobilita per la sua azione. / Sotto la tenera membrana di questo fragile fiore, / c'è insieme un veleno e un potere medico: / infatti se l'odori, eccita ogni senso, / se lo assaggi, ferma il cuore in tutti i sensi”. Sembra che la trama proceda attraverso *spoiler* continui, e se non proprio del finale, quanto meno di successive svolte della vicenda. Sarà poi il procedere dei fatti a rendere retrospettivamente intenzionale ciò che verso dopo verso ha l'apparenza d'essere messo in parole *senza alcun fine*.

(Il giusto saluto) Romeo: “Buon giorno, padre”. A questo semplice saluto discorsivo il frate replica: “*Benedicite*”, a negare il ‘mago’ che ha parlato sinora. Quando è solo, Lorenzo sprofonda nella sua eresia; all'arrivo di un fedele rientra nel dogma.

(Romeo chiamato ‘pazzo’) Tra gli effluvi delle piante destinate a farsi ‘magiche’ passando per i giusti alambicchi, frate Lorenzo non si trattiene dal rimbrottare il ragazzo che sulle prime pare ravveduto e non più preda della sua stucchevole melanconia: “Perché facevi il pazzo, figlio mio, non l'innamorato”. Innamorato di Rosalina, *ça va sans dire*, e non ci sarebbe da stupirsi: un pazzo può anche crearsi oggetti d'amore inesistenti per cui ulteriormente impazzire manomettendo a ritroso le proprie azioni già compiute in modo che condizionino tutte quelle future. Riducendosi, insomma, a una trappola per sé stesso. E il frate, compiacendo l'intelligenza di una Rosalina che forse non ha nemmeno conosciuto: “Si vede che aveva capito che il tuo amore / non sapendo leggere, recitava a memoria”. Esatta diagnosi di quel che Romeo era. Un recitante. Ciò non toglie che

un buon attore, ce lo insegna il capocomico che in *Amleto* piange *davvero* per Ecuba, solo recitando sa vivere le proprie emozioni al massimo grado di intensità. Romeo è così stato attore e spettatore di sé stesso.

(La nominazione) Romeo, a proposito di Rosalina: “Ho dimenticato quel nome e ogni sua tristezza”, un nome che rimanda a una persona (a un ectoplasma) da respingere (Rosalina), e un’altro che, secondo Giulietta, sarà invece da *obliare* affinché renda immacolato colui che da quel suo proprio nome viene intossicato (Romeo).

(Circa Rosalina e il mutato stato d’animo di Romeo) Frate Lorenzo: “Il sole non ha ancora schiarito il cielo dalla nebbia / dei tuoi sospiri, e i tuoi lamenti di un tempo / risuonano nel mio orecchio; e qui sulla tua guancia / è rimasto il segno di un’antica lacrima / che non si è ancora asciugata. Se tu eri te stesso / e tuoi i sospiri, tu e i sospiri eravate unicamente / per Rosalina. Sei tu dunque mutato?”. È il deflagrare del *Now*, dell’attimo che uncina all’assoluto presente il tempo diffuso nel suo continuo procedere! L’attimo teatrale per eccellenza! È l’adunanza di più cose nel più microscopico tutto che sempre sorprende per quanto sa rendere remoto, *ancestrale* addirittura, ciò che realmente era prima di esso. Questa è la vera velocità shakespeariana, come il passaggio dal funerale alle nozze in *Amleto*. E quasi ad ammonire l’intera storia, così il frate esorta alla prudenza: “Chi corre troppo, inciampa”, non c’è che dire! L’eretico bonario, il botanico intossicatore. Un contrasto vivente. Gli ammonimenti di buon senso vengono prima delle profezie. Per non dire che l’enzima di una asseverativa catechesi pedagogica è nei cromosomi del teatro elisabettiano sin dai *Mystery Plays* del XIV secolo, che altro scopo non avevano oltre quello di ammaestrare le nuove generazioni alla più giusta obbedienza. Ma ci basterà giungere all’atto successivo perché questa attitudine disciplinare mostri tutta la sua tracotante villania nel modo in cui il Capuleti strapazzerà la figlia.

(Continuando a non sapere) La lancetta gira, l’ombra della meridiana scorre. Mercuzio, in piazza, in un’ora canicolare, conversando con Benvolio torna a battere su un tasto che mai potrà sapere quanto sia stonato: “Certo quella pallida sguadrina dal cuore duro, / quella Rosalina lo tormenta fino a farlo diventare pazzo”. Equivoco a parte, Mercuzio sembra sincero nel commiserare l’amico che lui vede patire per una mortificata richiesta di carità sessuale (per quanto infinta da profferta sentimentale). Nella memoria mi si muovono retaggi della tensione erotica frustrata nel film di Buñuel *L’oscuro oggetto del desiderio*, dove chi ama farà della giovanissima

donna amata, dedita al culto della castità, una creatura a lui consacrata in tutto e per tutto tranne per il fatto che mai potrà averla sessualmente.

(Il dialogo strampalato tra Romeo e Mercuzio: uno non dice, l'altro non domanda) E a Benvolio e Mercuzio si aggiunge Romeo. La cosa potrebbe essere chiarita. Ma no, si parla d'altro (anche perché nessuno ritiene che vi sia alcunché da chiarire). Si parla di rose. Mercuzio: "Sono la rosa stessa della cortesia, io.", Romeo: "Forse con rosa vuoi dire il fior fiore?", Mercuzio: "Sì.", Romeo: "Beh, io ho un fior fiore di scarpe.", Mercuzio: "Questa è buona, ma su questo tono non devi or ora continuare finché la scarpa non sia rosa, perché quando l'unica suola sarà rosa, lo scherzo, portato una volta, sarà da risuolare.", Romeo: "Che freddura pedestre, sta in piedi solo perché fatta coi piedi". Imperniato sul gioco di parole *sole/soul* (suola/anima), questo dialogo lo si direbbe la versione disinvolta, nonché un po' sciatta, della logica stringente che governa il sonetto d'incontro tra Romeo e Giulietta. Qui, più i due parlano, e più assume peso ciò che *non avviene*, ossia il fatto che Romeo non dica nulla all'amico Mercuzio del suo nuovo amore, e che questi nulla abbia da domandargli. È lingua in maschera.

(La parodia di sé) "È un gentiluomo che ama sentirsi parlare, capace in un minuto di dire più parole di quelle che ascolta in un mese". Mercuzio viene così descritto da Romeo alla Balia: come *il signore del controtempo scenico*, come un affastellatore di pensieri e argomenti che si aggrovigliano di continuo tra loro senza che nessuno giunga mai a compimento. Nel suo sproloquiare a getto continuo molte cose iniziano, poche terminano. E anaforicamente insistendo: "Un uomo, mia signora, che Dio ha fatto a parodia di sé stesso". Sì, ma la parodia di un capolavoro che, se ben concepita, non sperde il sentore del capolavoro da cui deriva. Tale è Mercuzio: tuttora partecipe di una deità apollinea. Graziosa, pur se beffarda.

(La benpensante) Recuperata una parvenza di intimità a due, la Balia, a Romeo: "se avete intenzione di condurla, come si dice, in un paradiso di matti, vi comportereste, come dire, da vero mascazone, perché lei è ancora una bambina". La brava donna teme qualcosa di irregolare che quasi prescinde dalla sua premurosa tutela della padroncina: teme la fuoriuscita dalle norme borghesi. Lo sviamento della dottrina sociale. È tanto esagerato dire che teme la bohème?

(Circa l'eros) Romeo, chiamando davvero la Balia a mezzana, ruolo assai meno forbito di quello con cui l'ha investita la sua padroncina da sensale

di matrimoni: “Tra un’ora ci sarà un mio uomo, con una scala di corda, e su quella gomena salendo, nel segreto della notte, arriverò al pennone della mia gioia”. La vera meta delle nozze è l’appagamento sessuale, non l’inizio di un *ménage* che non avrà mai corso.

(Paride, bramoso di Giulietta) La Balia avvertendo Romeo della presenza di Paride, ne parla come di uno che per Giulietta “tirerebbe fuori il coltello”, a sottolineare quanto il conte desideri fortemente la fanciulla. A Paride si apparenta Cal, il fidanzato di Rose.

(L’attesa della Balia) Stacco. In un qualche punto di Palazzo Capuleti. L’assolo affannoso di Giulietta ad apertura di scena, la quinta, (“Battevano le nove quando ho mandatola la Balia, / aveva promesso di tornare in mezzora, ecc. ecc.”) è in funzione di una fretta sincopata per cui, anche non potendo farci nulla, ci si dannava lo stesso (Wittgenstein parla dello stato mentale di chi, col pensiero, vorrebbe far andare più veloce nel traffico l’autobus su cui viaggia). È la descrizione di un’ansia compulsiva, produttrice di suo (e non ‘per vocazione’, come in Mercuzio) di illogici e ribaditi controtempi.

(La scomparsa dell’altro) Dio mio, che fine ha fatto il partner? non dà più segni di sé?

Tornando al monologo torrentizio della fanciulla, angosciata per il ritardo della Balia nel portarle notizie, notiamo come esso spazi entro un’area semantica ben circoscritta. Il passare dei minuti la fa da padrone. Giulietta: “Battevano le ore (...) Aveva promesso di tornare in mezzora. (...) più rapidi (...) Cupido, veloce come il vento, possiede le ali. (...) il sangue caldo della gioventù, (...) veloce come una palla, ecc. ecc.”. Velocità! Velocità!... Velocità e ansia!

(La perfida reticenza della Balia) Giulietta, alla Balia, finalmente giunta: “Di’ solo una parola, sì o no”. Dalle sacre Scritture: “Che il tuo parlare sia sì sì, no no. Il resto vien dal maligno”. Poi: “Contentami; / buone o cattive?”. Non c’è sfumatura possibile. *In medias non est virtus*. La giovinezza consente il dispregio per la moderazione. Un requisito che, se non dominato, può sbranare.

(La Balia e la sua oscenità) Balia: “Va’ pure per la tua strada, bambina, per far piacere a dio... ma avete già mangiato in questa casa?”. Uno scarto dialogico repentino. Sin quasi assurdo. Siamo a cospetto di un minimalismo vibrante. E ancora, con intensità aritmica crescente: “Il tuo amore,

da vero gentiluomo, dolce, / come si addice a un uomo cortese, gentile, bello, / e, posso garantirlo, virtuoso... dov'è tua madre?", Giulietta, spasesata: "Dov'è mia madre? È in casa, dove dovrebbe essere?". Vi rendete conto? Ci troviamo nel pieno sfasamento di un botta e risposta distonico. E sempre su questa falsariga, la Balia: "Avete avuto il permesso d'andare a confessarvi?". Giulietta le dice di sì, al che quella va dritta al sodo: "Allora andate in fretta alla cella di frate Lorenzo, / ecc.". È l'incipit di una lunga battuta in cui il profano sopravanza il sacro, arrivando a far dire alla Balia in qual modo Romeo nel buio "potrà arrampicarsi / nel nido di passera". È l'apoteosi dell'oscenità delibata da un'impiccione arruolata per necessità, sboccata per statuto e garantita da un ruolo che le consente di usare il linguaggio a lei più consono come le pare e piace.

(Gli avvisi interni alla storia) Le nozze. Clandestine. Frate Lorenzo: "Il Cielo sorrida a questo vostro sacro rito, / e che l'avvenire non lo rimproveri con qualche dolore". Insistendo con questo tono un po' sinistro e asseverativo: "Le gioie violente hanno fine violenta, e muoiono". Con ciò, tramite il puro linguaggio, torna l'allarme, ma stavolta in aspetto di proverbio, quasi un rabbuffo. Anche così, consentendosi di esorbitare da un tono obbligatoriamente tragico, la storia costruisce la propria fine con mormorii *a latere*, con dei tra sé e sé sfuggenti, appena accennati. Può farlo *poiché già la conosce*.

(Circa l'irruenza dell'innamoramento) L'appuntamento presso l'altare è rispettato con puntualità cronometrica. I due erompono l'uno alla presenza dell'altra, all'ora convenuta. Il frate dovrebbe arginarne l'impeto, non può, non ce la fa. Romeo: "Oh, Giulietta, se la misura della tua gioia / è piena come la mia nell'esprimerla, allora fa dolce / col tuo respiro l'aria che ci circonda / e lascia che la soave armonia della tua voce / esprima la felicità sovrumana che noi riceviamo / l'uno dall'altro con questo caro incontro!". La mescolanza identitaria si fa più pronunciata, quasi programmatica e pretesa, come l'amato la pretende dall'amante: con un'irruenza che può apparire addirittura prepotente. Giulietta: "il mio amore sincero è cresciuto in così forte misura, / che non posso calcolare nemmeno la metà della mia ricchezza".

L'innamoramento galoppa e irrompe; sarà poi l'amore, quando avrà modo di consistere, a maturare nella lentezza; ma questo ai due non sarà concesso di viverlo.

(A rotta di collo) Romeo, a un passo dall'essere un neosposo: "Amen, amen. Venga pure qualsiasi dolore, (...) poi la morte, che divora gli amori, / faccia pure ciò che vuole: / mi basta di poterla chiamare mia". La velocità

assume un aspetto preciso, quello dell'urgenza. Dell'urgenza spericolata. Il futuro per come in effetti sarà ha il beneplacito del presente per come in effetti è. Romeo qui dichiara di volere ciò che sta per avvenire. Frate Lorenzo: "come la polvere da sparo e il fuoco, / che si consumano al primo bacio", prendiamola come una variante virile e violenta del lampo per cui non si fa in tempo a dire "lampeggia" di Giulietta. Tutto per i due innamorati va a rotta di collo poiché sono le loro cosmogonie ad andare a rotta di collo.

(Di due, una persona) La formula nuziale pronunciata dal frate recita: "finché la Santa Chiesa non abbia fatto, di due, una persona", ma sarà, questo, un vero matrimonio cristiano, o non piuttosto un più tenace coniugarsi pagano? Come per i germani di Tacito, che pronunciano Dio nel segreto dei boschi.

III ATTO

(Benvolio e la sua natura) Di nuovo in piazza. Di nuovo a conversare in un'afa vieppiù asfissiante, Mercuzio e Benvolio. Quest'ultimo si rivela, stando alle parole che lo descrivono, personaggio dalla natura polivalente: amico cauto di Romeo, ma anche, l'abbiam visto, suo doppio, e, in più, conosciuto come un irascibile violento e gran bevitore. Eppure, mai che in scena si mostri tale. Son tutte cose di lui che sappiamo perché a dirle sono gli altri, in particolare lo straparlatore Mercuzio.

Benvolio: "Assomiglio a un tipo del genere?", lui per primo pare inconsapevole di sé. Mercuzio: "Tanto facile al cattivo umore, quanto d'umore pronto a eccitarti subito.", Benvolio: "E per che cosa?", Mercuzio: "Per niente".

(Mercuzio, il vero facinoroso) Nella malia della controra più stordente giunge, col suo branco, Tebaldo. Vede Mercuzio, ma non è lui quello che è venuto a braccare: "Mercuzio, tu fai gruppo con Romeo?". Tebaldo giudica Mercuzio un transfuga, se non proprio un traditore: l'inventore di Mab è imparentato con quelli della sua parte e se la fa con gli altri. Mercuzio: "Gruppo? Per chi ci hai preso, per dei suonatori? Prendici pure per dei suonatori, ma attento, sentirai solo stonature". Vien quasi da pensare che il vero rissoso sia lui, non Tebaldo. A mettersi in mezzo, e di nuovo per fare da paciere, chi? Benvolio.

(La frustrazione di Tebaldo) Mercuzio, a Tebaldo, dicendo di Romeo: "Mi possano impiccare, signore, se indossa la vostra livrea. / Su, forza scendete

per primo in campo, vedrete come vi seguirà". Una battuta che fa il punto sulla stima che Mercuzio ha dell'amico; di qui la delusione successiva. Ma eccolo che arriva, Romeo. Svagato, sognante. Un maritino fresco di nozze. Viene insultato a ripetizione lasciandosi scivolare addosso ogni insulto senza replicare. Possibile?

A Tebaldo: "Ti garantisco che non ti ho mai offeso, / anzi, ti voglio più bene di quanto tu possa immaginare". Ci siamo: l'omertà autolesionista, improduttiva, suicida di Romeo, che tace sul matrimonio appena celebrato, fa esclamare a Mercuzio, in un totale crollo delle aspettative: "Che fredda, disonorevole, ignobile resa!", al che Romeo, a Tebaldo, che insiste a provocarlo, e vieppiù irritato per come le sue scalmane stiano facendo cilecca: "Potrai cedere al mio affetto, / quando ne conoscerai la ragione. E questo dovrebbe bastarti, / mio buon Capuleti, nome che mi è caro quanto il mio". Se Romeo dichiara di amare Tebaldo lo fa perché è entrato in un nuovo gioco linguistico.

Romeo *il pacifista*; l'apolitico. Il femminilmente docile. L'equivocabile. Romeo *imago Christi*. Queste sue parole a un nemico che gli è diventato cognato verranno echeggiate da quelle che pur sempre lui dirà a Paride davanti alla cripta, quando di nuovo sarà chiamato, non volendo, a sguainare la spada. Stessa benevolenza, stessa esposizione di sé al martirio di dover uccidere.

(La remissività di Romeo) Determinato a fare sua la parte ricusata da Romeo nel rispondere alle offese, Mercuzio intima a Tebaldo: "Vuoi prendere la tua spada per le orecchie e farla uscire dalla tua giubba?". Dobbiamo dunque immaginare che, malgrado l'avventatezza dell'ira, Tebaldo non abbia ancora sguainato la sua, mentre Mercuzio, a quanto pare, sì, tant'è che è proprio lui a passare sveltamente dalle parole ai fatti. Tebaldo, quasi controvoglia: "A tua disposizione.", Romeo: "Caro Mercuzio, metti via la spada". E come l'amico si è sostituito a lui, ora lui sembra voler sostituire Benvolio nella sua smania di sedare la lite: "Il Principe ha espressamente proibito questi scontri / per le strade di Verona". Lo dice coi toni di lady Montecchi e lady Capuleti senza andare oltre. Solo noi spettatori possiamo interpretare la sua sottomissione come un atto di coraggio.

(La morte di Mercuzio) Nel pieno del duello Romeo si butta nella contesa frapponendosi non più solo a parole, ma di fatto. Un gesto inconsulto di cui nessuno s'accorge. Nemmeno chi è in platea dovrebbe. Mercuzio viene colpito a morte proprio a causa di questa orribile gaffe prossemica, e impreca: "perché diavolo ti sei messo in mezzo? Mi ha colpito passando sotto il tuo braccio". Nel testo la battuta corrisponde a una rivelazione,

anche se la didascalia apocrifa ne smorza l'effetto: (*Tebaldo colpisce Mercuzio passando sotto il braccio di Romeo*). "Pensavo di agire per il meglio". La pallida replica di Romeo è la messa in voce del primo dei suoi più gravi errori.

(La maledizione) Mercuzio: "Peste alle vostre famiglie! / Mi hanno ridotto a cibo per vermi". Mercuzio si vede al di fuori di qualcosa che lo contempla: nella realtà parallela in cui ancora è. Non per gioco di parole: nella realtà parallela alla propria realtà parallela.

(Il punto di svolta, la caduta) Dopo essersi battuto con Tebaldo e dopo averlo passato a fil di spada, Romeo, in una pozza di sangue che mescola quello dell'amico a quello di chi lui stesso ha ucciso, geme: "O dolce Giulietta, la tua bellezza m'ha reso femmina / e ha indebolito nella mia tempra l'acciaio del coraggio". Una tempra che però, sinora, non ha mai mostrato. Ciò detto, annuncia l'inizio "di una sofferenza che altri giorni compiranno". Romeo scivola da un *kairòs* fallito a un altro. *kairòs*: il momento esatto. Non uno di tanti riesce a farsi cogliere da colui che si definirà il "buffone della sorte".

(Circa l'ambiguità delle fazioni) Chi l'intruso, dunque? Romeo nel gruppo di Mercuzio o l'inverso? Tebaldo, una volta morto Mercuzio, più che vedere in lui un traditore della famiglia, vede in Romeo un di lui insopportabile sodale. Uno che andandogli appresso avrebbe finito col contaminarlo trascinandolo dalla propria parte sino a farne un proprio seguace. Qualcosa del genere la si può cogliere quando il bellicoso Capuleti urla contro il giovane Montecchi: "Tu, maledetto ragazzo, che facevi gruppo con lui qui, / andrai a farlo anche di là".

(Il buffone) Per Romeo la visione del corpo trafitto di Tebaldo è la presa d'atto della realtà, e la realtà è quanto è stato da lui compiuto. Ma dov'era il suo volere? Il ragazzo sembra che lanci il proprio urlo dritto al cielo: "Ah, sono il buffone del destino!", e Giulietta ancora non sa nulla, mentre lui ha completamente perso il controllo degli eventi. Romeo, il disastroso incolpevole! Anche se i suoi sono da considerarsi errori deleteri, avvengono tutti per forza di inerzia, come nel vortice di una tempesta. Ora non può far altro che fuggire, come un qualsiasi *vero* colpevole.

(Il testimone attendibile) Benvolio, davanti a Escalus, si conferma quel che è dall'inizio: un eterno testimone. Non ha mai parte nei fatti, a meno che non si consideri di per sé un fatto il certificarli.

(Parente di quanti?) Benvolio, a Escalus, intervenuto per riportare ordine: “Ecco, lì, giace l’uomo, ucciso a sua volta dal giovane Romeo, / che ha ucciso il valoroso Mercuzio, vostro parente”.

Quale la posizione familiare di Mercuzio? né Capuleti, ma caro ai Capuleti; né Montecchi, ma caro a Romeo, e imparentato col principe. Eppure, nella stessa scena la pedanteria nel computo delle ore ha il suo equivalente proprio nella più pedissequa precisazione delle parentele. Lady Capuleti: “Tebaldo, mio nipote! Il figlio di mio fratello!”, e di Benvolio: “Costui è un parente dei Montecchi”.

(La deposizione di Benvolio) Sempre Benvolio, riferendo i fatti all’autorità costituita: “Tebaldo fuggè, (...) E verso la vendetta si precipitano entrambi come fulmini: / prima ancora che potessi estrarre la spada per dividerli”. Tipico di uno stato di guerra è cercare la pace con le maniere della guerra. Per dire delle buone intenzioni di Romeo, Benvolio ribadisce la responsabilità involontaria che suo cugino ha avuto nella morte di Mercuzio. Se Tebaldo è poi fuggito via, questo significa che in quell’affondo c’è stato qualcosa di preterintenzionale. Infine (“verso la vendetta si precipitano entrambi”), entrambi? di cosa deve vendicarsi Tebaldo? Forse, assurdamente, del delitto che Romeo lo ha costretto a compiere.

(La messa in gioco del principe) “Del mio sangue è stato sparso per le vostre crudeli contese”. È al sangue di Mercuzio che allude il principe di Verona. Solo un coinvolgimento diretto nei drammatici effetti della contesa induce Escalus a una sanzione che mira a essere definitiva. Sinora ha sempre tollerato. “Non ascolterò né difese né scuse; né pianti né preghiere / serviranno a riscattare gli arbitrii in danno della legge; / perciò saranno inutili. Dunque Romeo si allontani / subito; se venisse trovato ancora qui / dopo il bando sarebbe messo a morte. / Portate via il corpo di Tebaldo e rispettate i miei ordini: / la clemenza è un delitto quando perdona un assassino”. Escalus: un legislatore moderato; da cui, la moderazione come fomento di violenza. Un’altra di quelle contraddizioni che conformano la realtà.

(L’impudicizia di Giulietta) Nel frattempo, Giulietta, ancora all’oscuro dei fatti, può dilettersi con un presente posticcio che vale solo per lei: “Galoppate, destrieri dai piedi di fuoco, ecc. ecc.”. Tra l’accaduto e il diffondersi della notizia si dà uno struggente margine in cui la vita continua al suo solito per un po’. *Il margine*. Come il film che ha questo titolo. Lo struggente margine: qualcuno ancora non sa, mentre altrove tutto è già compiuto. Lì, nel film, a non sapere è un marito (*ne diremo*).

Giulietta: “Vieni, dunque, notte severa (...) insegnami a perdere una partita già vinta, / là dove sono in palio due verginità immacolate”. Incantevole è la certezza di Giulietta circa la verginità di Romeo, nel senso che lei gliela attribuisce a prescindere da quel che nessuno le ha detto, e che dunque non può sapere per certo (ogni parola intercorsa tra loro è stata da noi udita). Che sia vergine o no, la cosa importante è che *adesso*, a dispetto di qualsiasi verità, la realtà dei sentimenti renda Romeo vergine in ogni caso.

(Infestati) Tanti personaggi di Shakespeare, non solo i suoi *villains*, sono come case infestate di fantasmi (così Stephen King definisce il suo Jack Torrence di *Shining*). Non essere questo è ciò che dà a Romeo e Giulietta il carattere di immacolatezza, prima ancora della loro conclamata verginità.

(Le perversioni del linguaggio) Giulietta, alla Balia che sta per dirle del duello: “Povera me, che notizie? Perché ti torci le mani?”. L’effetto della notizia, prima della notizia. Poi: “Può il cielo essere così invidioso?”. Esclamazione pagana: è solo in quella teologia mitologica, fatta di dèi accumulati nell’Olimpo, che si dà invidia tra le varie divinità. “Se lui è morto di’ ‘sì’, altrimenti ‘no’: / questi brevi suoni decidano la mia gioia o il mio dolore”. Giulietta attorciglia poche frasi l’una con l’altra senza costruito per rimandare il più possibile la risposta che dice di voler ricevere. Che senso dare alla replica imprecisa della Balia che riferisce solo di un morto ma senza specificare chi sia? volontà di essere fraintesa? sadismo? Perché quel nome ostinatamente *non pronunciato*?

Giulietta tempesta la Balia di domande che sono una sola: “Che diavolo sei tu che mi tormenti così? / (...) / Romeo si è ucciso?”, e dopo la battuta ambigua della donna che parla di un cadavere ma cocciutamente determinata a non dire di chi si tratti, la piccola Capuleti geme straziata: “Oh, spezzati, mio cuore! Povero disperato, spezzati subito! ecc. ecc.”. A questo punto scatta l’equivoco su Romeo, immaginato morto pur essendo vivo; come poi Romeo, di converso, immaginerà lei ‘star bene’ appena prima di sentirsi dire da Baldassarre, con un ampio giro di parole, che no, è morta.

(Il doppio lutto e la priorità fra i defunti) Giulietta: “Il mio più caro cugino e il mio sposo ancor più caro?”. Tant’è! La gerarchia degli affetti funebri è stabilita.

(Giulietta che maledice Romeo) Balia: “Sì l’ha fatto, l’ha fatto! Maledetto questo giorno, l’ha fatto!”. È la terza maledizione che finora, nel corso dell’opera, colpisce Romeo, dopo il sordido anatema masticato da Tebaldo

sul finire del primo atto e la peste invocata da Mercuzio morente. La prima da un nemico, la seconda da un amico, e questa dalla donna amata.

(Lo sfogo di Giulietta e il ritorno ciclico degli stessi temi e delle stesse forme) Giulietta, scagliandosi contro Romeo di cui ha appena saputo che ha ucciso Tebaldo: “O cuore di serpente, in corpo simile a un fiore! / Quale drago abitò in un antro così bello? / (...) / C’è mai stato un libro pieno / di cose tanto vili, rilegato in modo più prezioso?”. La metafora del libro si assimila, ma con intento opposto, a quella usata da lady Capuleti per descrivere Paride alla figlia. Comunque, l’espettorazione nervosa di Giulietta è tutta qui. Le basta poco per farle cambiare rotta sorvolando su quanto ha appena proferito e ripudiando la complicità che le viene offerta dalla Balia. Qualcosa di endogamico, di introflesso, infetta in modo progressivo il linguaggio del dramma: ciò che è stato già detto viene ciclicamente ridetto ad altri, in altri momenti e in altri contesti.

Lo sfogo di Giulietta non avrà prosecuzione né repliche. Lei, anzi, se ne pentirà, ma più per devozione coniugale che per una mutata opinione, a conferma che i due, poiché ancora *solo innamorati*, non si conoscono, e lei deve accettare di vedere Romeo come i fatti al momento glielo fanno apparire: nei panni di un assassino, ma senza che ciò scalfisca quanto prova per lui. È solo l’amore già consacrato, quello nutrito di stima e rispetto *nel tempo*, a consentire una piena comprensione dell’altro, e non l’innamoramento, che è invece uno spasimo psicofisico rapinoso siccome il *lampo per cui non si fa in tempo a dire ‘lampeggia’*.

In fondo, anche Rose è indotta a credere che Jack le abbia rubato il gioiello, e malgrado la cosa non venga mai risolta, lei non smetterà di esserne innamorata come lo era prima, a dispetto dell’ombra che le è scivolata nel cuore.

(L’irrimediabile guaio) Giulietta, disperata, nella sua cameretta, che è pure la cameretta di lei infante, bimba e adesso ragazzina: “quel ‘Romeo è bandito’ mi colpì come se avesse detto: / padre, madre, Tebaldo, Romeo, Giulietta, / tutti uccisi, tutti morti! Romeo è ‘bandito’! / Non c’è fine, non c’è limite, non misura, né confine / alla morte contenuta in quella parola. Nessuna parola / può esprimere quel dolore”. L’esilio è disconoscenza, obbligo alla dimenticanza. Se non sarà lei a dimenticare lui, prima o poi sarà lui a voler dimenticare lei. L’uno è bandito dall’altra; dunque, da Verona; dunque, dal mondo (solo che Giulietta, il mondo, sembra volerlo chiamare all’appello in ogni sua parte, nome per nome). Stesso argomento di Romeo una scena dopo. Non cito alla lettera, ma più mi preme il senso: “L’esilio da Verona è l’esilio dal mondo, e l’esilio dal mondo è morte e solo

morte". Affinità nel sentire, *e nel dire* (affinità anche tra opere, con l'*Amleto*, di cui ricordo lo scambio tra il principe e Rosencratz: "La Danimarca è una prigionia", e lo spione di corte, cogliendo più dell'altro il pensiero del suo autore: "Allora il mondo lo è").

Ma di nuovo al nostro dramma! Romeo, che ha cercato rifugio nel convento, al frate: "Ah, l'esilio! Abbi misericordia; dimmi 'morte', / piuttosto. La paura è più negli occhi dell'esilio / molto di più, che in quelli della morte. / Non dirmi più 'esilio'". Battuta che non si può capire pienamente senza la precedente di Giulietta. Le due sembrano messe in rima. A controbattere quella di lui, e, per traslato concettuale, anche quella di lei, *il vano buonsenso* di frate Lorenzo. La condanna all'esilio, con la perdita dell'onore e dei diritti che la cosa comporta, va inquadrata nello spirito dei tempi per misurarne tutta la straordinaria gravità. Un vero guaio. Una disdetta fatale.

("Perché piango?") Giulietta: "Fermatevi, stupide lacrime, tornate alla vostra sorgente! / Le vostre gocce sono una giusta offerta di dolore, / e voi, sbagliando, le offrite gioia. È vivo mio marito, / che Tebaldo avrebbe voluto uccidere, ed è morto Tebaldo, / che avrebbe voluto uccidere mio marito. / Tutto questo è conforto. E allora perché piango?". Giulietta anticipa i ragionamenti di frate Lorenzo sulla fortuna benigna nella sfortuna dimostrando una maturità da adulta. Intanto, di nuovo il linguaggio si fa endogamico ripetendosi o anticipandosi nei concetti e nei punti di vista. Come endogamica è la natura della città. Giulietta: "Romeo è esiliato, ecc. ecc.": già qui, per dire, suona qualcosa che verrà poi detto da Romeo. La giovane sposa parla come a breve parlerà il suo sposo, dopo aver parlato come al suo sposo parlerà frate Lorenzo. Quanti altri personaggi del dramma sono contenuti in lei! Quante voci si addensano nella sua!

(La specularità) Ancora sull'identificazione tra Romeo e Giulietta. Dice la Balia al frate: "Oh, è proprio nelle condizioni della mia signora, / proprio nell'identico stato!". È nelle favole che accade questo: l'opacizzarsi a distanza dell'uno equivale a quello dell'altro.

(Circa frate Lorenzo, circa l'unicità del mondo) Frate Lorenzo, a Romeo: "Abbi pazienza, il mondo è grande, vasto", purtroppo, però, non è in questione la vastità del mondo, ma la sua *unicità*. Dovunque, *in questo* mondo, Romeo e Giulietta sono fuori *dal loro* mondo, che è la loro Verona e non *questa* Verona. "Morte e solo morte": il loro mondo è già lì. "Solo morte" significa: l'intera morte. Un universo. Un possibile punto di riunificazione. La morte come un abitabile altrove.

(Romeo che immagina un altro da sé) Romeo, al frate: “Fossi tu giovane come me, fosse Giulietta il tuo amore, / fossi tu sposato da un’ora, ecc. ecc.”. Quanto vorrebbe, Romeo, essere un altro Romeo, e che qualcun altro fosse al posto del Romeo che questo Romeo è divenuto adesso!

Romeo: “Oh, ditemi, padre, ditemi in quale parte miserabile / di questo corpo è chiuso il mio nome! / Ditemelo perché io possa saccheggiare / quel luogo odioso”, quasi che Romeo possa acquisire la sua vera identità solo perdendo *di nome e di fatto* l’identità che lo fa essere Romeo.

(La natura benigna della Balia, contraddetta dal suo stato di classe) La Balia, insistendo sulla coincidenza delle nature: “Ah, lui è proprio come la mia padroncina, proprio come lei. / Oh, che armonia di dolori, che pietosa situazione!”. Questo mi pare il momento di più alta affezione dimostrata dalla donna. La sua condizione di subalterna glielo potrà consentire ancora per poco.

(La confidenza usata da Romeo con la Balia) Romeo, quand’è ancora rintanato da reietto tra le mura del convento (“Ubriaco delle sue lacrime” lo definisce frate Lorenzo) vede entrare la Balia, e al primo scorgerla subito la chiama: “Balìa”, come se fosse *la propria* balia. La chiama come la chiamerebbe Giulietta, quasi fosse stata la balia di entrambi. Ipotesi che curiosamente si collega alla versione del Ducis in cui i due giovani lì si immagina cresciuti insieme, con un Romeo adottato, quand’era bimbo, dalla famiglia Capuleti.

(Il risolutore) “Romeo verrà subito”. Frate Lorenzo nell’organizzare il da farsi per reagire allo stato di crisi si fa più tramestatore della Balia, che replica: “Oh signore, sarei rimasta qui tutta la notte / a sentirvi dare buoni consigli. Che gran cosa è la cultura!”. La Balia incantata dal frate! Niente male! Come a far presumere un principio di attrazione lasciato lì a galleggiare nell’inespresso della vita.

(L’improvvisa estraneità di Giulietta) In città. Palazzo Capuleti. Il Capuleti, brigando al fine di dare rapido corso a un matrimonio conveniente che potrebbe incagliarsi nel lutto per la morte di un nipote: “Conte Paride, oso farvi sicura promessa dell’amore di mia figlia”. La cecità del padre è tale non solo da fargli presumere, ma addirittura da indurlo a determinare, ignorandole, le emozioni della fanciullina. Dopodiché, alla moglie: “prima di coricarti, / rendile noto l’amore del mio nuovo figlio, Paride”. E già! dopo i funerali di Tebaldo, un morto in famiglia lascia il posto a una nuova recluta. È anche

una questione *di quantità* che non va scompensata. Il Capuleti, in linea di massima, non contraddice quanto detto giorni prima allo stesso Paride: il padrone di casa crede veramente che sua figlia abbia il diritto di decidere secondo un criterio di cui egli è certo di condividere la logica. A essergli insopportabile è l'idea che lei non sia più quella da sempre conosciuta, ma *un'altra*. Dalla *sua* Giulietta un rifiuto al matrimonio avrebbe anche potuto accettarlo, ma almeno in questo la sua ottusità lascia trapelare un lampo di chiarezza che gli fa comprendere quasi 'a pelle' di avere dinanzi a sé un'estranea e la rifiuta.

Capuleti: "Allora mercoledì è troppo presto; / facciamo giovedì". Quanto pedestre e paradossale questa messa in calendario delle nozze anticipate di quasi due anni, di lì a tre giorni, e poi addirittura a due! Paride: "Mio signore, vorrei che giovedì fosse domani". Il conte qui sbava.

(La goliardia smemorante del Capuleti) Capuleti, con l'aria di fregarsi le mani, nel chiudere la trattativa col conte: "Perbacco, è così tardi che tra un po' diremo che è presto", come nella *Dodicesima notte*, come in una commedia, dunque. Frase degna di chi è reduce da bagordi. Tebaldo è già del tutto dimenticato e spodestato. Ora, con la *new entry* Paride, più di un semplice nipote c'è di mezzo un nuovo figlio. Tra l'altro, non aveva genitori Tebaldo? Non sarà forse stato lui, qui, a fare la parte dell'adottato che tocca a Romeo nella precedente versione del Ducis, ripescata e menzionata dagli sceneggiatori del film *Shakespeare in love*?

(Circa la metafisica di Romeo) Romeo, guardando il cielo, come parlando: "quelle strisce di luce invidiose". È l'invidia del trascendente! Vano è lo sforzo tentato dal ragazzo di abbandonarsi a una metafisica che non può appartenere a un amore governato dallo spirito di Dioniso insinuato da Giulietta, colei che modella lo stato d'animo del paesaggio da cui sono entrambi contenuti (nelle seguenti pagine un intero fascicolo sarà dedicato alle stelle).

(Il 'logos' fattore di realtà) Romeo: "Dirò che quel barlume grigio non è l'occhio del mattino, / ma il pallido riflesso del viso di Cinzia". La descrizione del paesaggio determina il paesaggio. La cosa detta, diventa così come essa è detta. Il *logos* si rivela essere fattore di realtà.

(L'eternità scandita) Giulietta: "per ogni giorno che sta in un'ora, / ché in ogni minuto stanno tanti giorni!". Il calendario degli amanti divisi in questo consiste: in un cronometro con cui contare i giorni e le settimane, sino

alle miniature delle ore e dei minuti. È l'eternità in terra. Costipandosi, il tempo si dilata.

(L'addio) Romeo, venendo via dalla camera di Giulietta dopo la notte trascorsa insieme: "*Farewell, farewell, one kiss.*", Giulietta: "Mi pare di vederti, adesso, che sei così giù in basso, / come un morto, in fondo a una tomba. (...)", Romeo: "Credimi, amore, anche tu, ai miei occhi, sei pallida". Altrettanto pallidi sono Jack e Rose nei pochi istanti in cui, per l'ultima volta, si fissano occhi negli occhi, tra le onde gelide dell'oceano. Giulietta: "O mio Dio, ho nell'anima un triste presagio. / Ti vedo, ora che sei giù, come un morto / in fondo alla tomba. / Forse non vedo bene, ma tu mi sembri pallido". Tramite il linguaggio, i due muoiono insieme. Sembra la messa in metrica della sequenza in cui Jack scivola in fondo al mare sul finale di *Titanic*, come già accaduto nel di poco precedente *Romeo+Juliet* di Baz Luhrmann, con uno sprofondare di Romeo nell'acqua non preteso dal testo.

(La formula infantile della salvezza) Giulietta, ora rimasta sola: "Oh fortuna, fortuna! (...) / Sii incostante, fortuna, così potrò sperare / che non lo terrai a lungo ma lo rimanderai indietro". È di Romeo che parla, con un'apostrofe alla fortuna che sa di gioco linguistico e mentale dall'intento apotropaico, tipo: "Facciamo che..."; di quei giochi un po' astrusi che fanno i bambini.

(Dal funerale alle nozze) Lady Capuleti, alla figlia inconsolabile: "E che, vuoi forse riempire la sua tomba di lacrime, / e farlo galleggiar fuori?". Anche da lady Capuleti trapela l'entusiasmo per il nuovo accordo matrimoniale che anticipa di due anni le nozze con Paride. Lo dice il tono quasi beffeggiante usato nei riguardi del nipote morto e ormai passato di moda. Di fatto, diventato inutile.

(Circa l'equivoco di lady Capuleti) Lady Capuleti: "Tu, fanciulla, non piangi tanto per la sua morte, / quanto per quel vile, ancora vivo, che l'uccise": un tratto, fra i molti, dell'aggravigliato equivoco. Anche perché la donna vede le cose come la ristrettezza della sua logica le consente. D'altronde, ogni logica individuale è giocoforza ristretta. La madre ragiona in ragione di ciò che sa.

(Circa la fretta degli adulti, che non è la stessa dei giovani) Giulietta, di Paride: "Mi meraviglio di tutta questa fretta, / che mi vorrebbe sposata prima che corteggiata". E ha ragione: la fretta può essere affar suo, ma non dei suoi parenti. Oltretutto, secondo un *topos* del dramma, Giulietta

fa propria la stessa tesi con cui nel primo atto il Capuleti ha suggerito al conte di pazientare.

(La metafora marina) Capuleti, alla figlia: “Tu, mia piccola, sei nello stesso tempo / una barca, il mare, il vento; perché nei tuoi occhi, / che potrei chiamare il mare, c’è il flusso e il riflusso / delle lacrime; la barca è il tuo corpo che naviga/ in questo flutto salato; i tuoi sospiri, il vento. / E questi sospiri lottano con le lacrime, e queste / contro il vento, che, se non verrà un’improvvisa / calma, travolgerà il tuo corpo sbattuto dalla tempesta”. Con questa eloquente iperbole il Capuleti non può certo immaginare di raffigurare ciò che sua figlia davvero è per il suo sposo, realtà a lui peraltro ignota: un mare in cui, *e con cui* naufragare. Un mare che annega entro sé stesso. Osserva Nietzsche nella *Nascita della Tragedia*: “Per il vero poeta la metafora non è una figura retorica, bensì un’immagine sostitutiva che gli si presenta concretamente, in luogo di un concetto”.

Dopo un simile dispendio linguistico, segue la brutale battuta di lady Capuleti: “Vorrei che quella sciocca sposasse la sua tomba”. Tanta disumanità da parte della madre nel controbattere alla figlia determinata a non sposarsi credo abbia una parte nell’innescare la furia smodata del marito. Forse, se rimasto incerto sul parere della moglie, il Capuleti avrebbe reagito con minore violenza.

(Circa gli insulti a Giulietta) Messer Capuleti, aggredendo la figlia: “ti trascino io su una carretta (*intendendo: all’altare*). / Via, carogna anemica! Via, puttana!”. Su una carretta come una condannata al patibolo! Un’esplosione di collera inaudita.

(Le nozze opportune con Paride) Per farne ulteriore propaganda, di Paride viene ricordato, assieme alle sue virtù fisiche e morali, il suo stato di “proprietario terriero”. Dunque, non solo il casato, ma anche le finanze hanno a che fare con queste nozze d’un tratto messe in discussione (come nel caso di Cal in *Titanic*). E qui siamo giunti al brutale ribaltamento di ogni etica educativa che fa strame delle soavi e proverbiali reprimende di frate Lorenzo a cui abbiamo già accennato (“Chi corre troppo, inciampa”). Questa l’inarginabile espectorazione del Capuleti contro la figliola che immaginiamo agghiacciata dallo sgomento più che dalla paura dinanzi all’apparire improvviso di un vero e proprio orco domestico (non meno di Giulietta atterrisce Rose quand’è investita dalla furia del fidanzato il giorno dopo la sortita di lei nei meandri della terza classe): “Chiedi la carità, muori di fame, / crepa in mezzo a una strada, perché, / per l’anima mia, non ti riconoscerò più, / né ciò che è mio ti sarà mai d’aiuto”.

Chiedere la carità... patire la fame... languire per strada... ma questo è quello che in ogni caso le toccherebbe fuggendo a Mantova con Romeo. Figurarsi quanto, alla lunga, certe minacce possano davvero spaventare la fanciulla!

(La sudditanza coniugale) Lady Capuleti, a Giulietta: “Non rivolgerti a me, poiché io non dirò più una parola. / Fai come vuoi, tra me e te tutto è finito”. Eppure lady Capuleti sino a qualche minuto prima ha cercato di fermare la furia del marito. Come mai ora, d'improvviso, appare del tutto allineata nel ripudiare la figlia? La donna sembra forte ma in realtà è una succube, e questo la rende spietata.

(La ricusazione) Hall, calzata sul capo la corona che fa di lui Enrico V, scaccia via da sé Falstaff, che gli fu maestro e compagno di bagordi, con la più sprezzante delle ricusazioni: “Non ti conosco, vecchio!”. Così come messer Capuleti ripudia la figlia quando costei, più che disobbediente, si dimostra in grado di affermare i propri desideri (ricordarsi della Ghismonda di Boccaccio).

Successivamente a Shakespeare, una delle più drastiche e traumatiche ricusazioni raccontate dalla scena è nell'*Andromaque* di Racine allorché Ermione – dopo aver indotto Oreste, innamorato di lei, a uccidere Pirro, a sua volta innamorato di Andromaca e amato da Ermione – sprezza il regicida che le si presenta con mani lorde di sangue urlandogli contro: “Chi te l’ha detto?”.

Nel *Riccardo II* qualcosa di simile tocca a Exton che vantandosi di aver avuto la sua parte nella morte di Riccardo, il monarca destituito, si presenta da Bolingbroke ansioso di avere la propria ricompensa profondendosi ossequioso: “Potente sovrano, entro questa bara, ecco io ti offro / la tua paura sepolta”, ma la risposta che riceve lo atterrisce e lo annienta: “Exton, non avrai il mio ringraziamento; / con la tua mano assassina hai perpetrato un delitto / obbrobrioso per me e per tutta questa gloriosa terra”. E quando il miserevole sicario protesta: “Dalla vostra stessa bocca ebbi, mio signore, quest’ordine”, la replica del nuovo re anticipa quella di Ermione, ma con ben altra *ratio*: “Non amano il veleno coloro che del veleno hanno bisogno. / Così non amo te. Sebbene lo desiderassi morto, / odio l’assassino e amo lui assassinato”.

(L'ambiguo buon senso della Balia) Il tradimento della Balia, col suo suggerimento alla padroncina di mandare al diavolo Romeo e sposare Paride, è indubitabile, ma a condannarla può essere solo Giulietta e non

lo spettatore, a cui non può sfuggire un sincero moto di affetto della nutrice per la piccola di casa, anche se tradotto in parole marchiate da un orripilante buon senso.

Giulietta: “Parli col cuore?”.

L'agnizione della Balia: un autentico colpo di scena.

IV ATTO

(Il ‘countdown’) Al convento, nell’urgere delle nozze, frate Lorenzo: “Giovedì, signore? Il tempo è davvero poco.”, Paride: “Mio padre Capuleti ha deciso così, e io non sarò / tanto indolente da rallentare la sua premura”. Il *countdown*, ormai avviato, incalza anche nel ribadirsi del linguaggio, oltre che in un anticipo tanto sconcertante, al punto che le nozze sembrano in parte già essere avvenute. Prova ne sia che il giovane conte chiama Capuleti ‘padre’. E di nuovo insorge la misconoscenza come origine di incalzanti equivoci. Paride, al frate che vorrebbe richiamarlo a più ponderatezza: “Essa (*Giulietta*) non fa che piangere la morte di Tebaldo. (...) Ora conoscete il perché di tanta fretta”. Frate Lorenzo, fra sé: “Così non conoscessi la ragione per la quale bisognerebbe rallentare questa fretta”. Due cronologie in lotta: quella umana contro quella del fato.

(Il ridicolo in Paride) Paride, a lei, incrociandola tra le mura del convento: “Povera anima, come il pianto ha consumato il tuo viso!”. Il giovane conte è qui a un soffio dall’essere raffigurato come personaggio non solo ridicolo ma anche comico. A dirlo è il suo modo di parlare asseverativo e nella totale ignoranza dei fatti reali, di cui invece sono ovviamente a conoscenza entrambi i suoi interlocutori. Addirittura, poche battute appresso, si spingerà a usare nei confronti di Giulietta le stesse gentili trappole linguistiche con cui la fanciulla è stata avvinta la sera prima da Romeo, quelle della mescolanza per sineddoche: “Il tuo viso è il mio, e tu lo hai offeso”, lì erano le mani, qui il viso. Ma lì era Romeo, qui è lui. Lì l’amato, qui il non amato: la più impossibile delle disfide.

(L’egotismo di Paride) Sempre il conte alla sua promessa sposa, che ha mentito dichiarando di aver raggiunto l’eremo per confessarsi: “E confesserete anche, ne sono sicuro, che amate me”. *Me*. questo pronome personale autoriferito è un chiodo nel cuore di Giulietta. Nulla potrebbe indispettirla di più, e replica: “Se mai lo farò, avrà certo più valore / detto alle vostre spalle, che non davanti a voi”. L’ignoranza di Paride a questo punto ha del patetico. Un autentico cornuto anzitempo. Quante cose avvengono alle sue spalle!

Lo sentiamo dire: “Ma il tuo viso è mio, e tu l’hai offeso”, e prontamente, Giulietta: “Può essere, perché non è mio”. Lui non si domanda di chi sia: lo dà per scontato. Poi, sempre lei, quasi schifandolo, passa seccamente ad altro rivolgendosi al frate: “Avete tempo adesso, / padre, o devo tornare per la messa serale?”. Lo sdegno della ragazza si manifesta senza sgarbi palesi, ma come il più aspro degli insulti. Che questo non venga avvertito è prova o dell’ottusità del conte, o del fatto che la sua mediocrità ha fatto di lui un *candide*, ma tutt’altro che innocuo. Anche senza l’avvento di Romeo c’è da pensare che il suo futuro coniugale sia quello d’un marito destinato a essere fatto becco comunque. Ed è da cornuto che muore. Da cornuto egotista. E cornuto *poiché* egotista. Possiamo dire che, per certi versi, muore *da deficiente*. Come Cal muore da fallito, tirandosi un colpo a causa della crisi del ’29.

(Lo strazio di Giulietta) Giulietta, a frate Lorenzo, dopo che Paride se n’è infine andato via: “Ora chiudi la porta e vieni a piangere con me; / non c’è più speranza, non c’è riparo, non c’è aiuto”. Battuta deittica che crea spazio e situazione, e tramite la quale, coinvolgendo un religioso, Giulietta chiama a raccolta attorno al proprio dolore il Cielo stesso.

(L’idea) Frate Lorenzo: “Calmati, figliola mia, forse possiamo sperare”, e le dice del distillato e della prova che, nel caso, dovrà affrontare. Malgrado tutto sia noto, in questo momento esatto la speranza del frate è la stessa di chi legge (o di chi assiste). In generale, non c’è passaggio, nel racconto, in cui la vicenda impedisca di far credere che potrebbe andare in modo imprevisto, magari per una sola volta... ma soprattutto qui, adesso. Giulietta, pur di non fare ciò che non vuole e d’avere ciò che vuole, è disposta a tutto, anche a farsi rinchiudere “di notte in un ossario”. La si direbbe Antigone *vs* la città. Frate Lorenzo: “Intanto con una lettera avvertirò Romeo / del nostro progetto, ecc. ecc.”, e Dio ride! Il progetto fallito.

(L'icona) Frate Lorenzo quasi *racconta* a Giulietta per filo e per segno come il corpo di lei, ritenuto morto, verrà tumulato (ma perché lo fa? la sua cos’è? perversione?): “in una bara aperta, vestita dei tuoi abiti più belli”, e Giulietta inizia già a farsi icona. Idolo da venerare. Dapprima, sdraiata, sarà salma; poi, eretta, sarà statua.

(La finzione di Giulietta) “Eccola: guardate come torna felice dalla confessione” dice soddisfatta la Balia a lady Capuleti vedendo Giulietta fare rientro dal convento ammansita, come se questo fosse merito della fida

governante. La piccola, dunque, se in necessità di farlo, sa mentire; anche se dubitiamo che lo abbia mai fatto prima.

Giulietta appare nella storia virginale *in tutto*. E, dunque, *in tutto* sverginevole.

(Il linguaggio doppio di Giulietta) Giulietta, al padre, dovendo tenerne a bada le pretese, finge di non insuperbire per la proposta matrimoniale e atteggiava probità di spirito: “Non ne sono orgogliosa, no, al più, riconoscente; / non potrei mai essere orgogliosa d’una cosa che detesto; / ma riconoscente sì, anche per ciò che detesto, / se è conseguenza del vostro affetto”. La piccola prova così a scorporarsi per divenire ambasciatrice di sé e della propria causa, che però non può svelare, ma sviare sì. Perciò di qui in poi, parlando coi genitori, tenderà sempre a dire *due cose in una*: la verità e il suo inverso. La diplomazia all’opera.

(L’anfitrione) Capuleti, a un servo. Innominato! Chissà se lo stesso già fautore di una gaffe al primo atto allorquando avrebbe chiesto a Romeo di leggergli l’elenco degli invitati al ballo, e al quale, nel caso, verrebbe ora pervicacemente affidata una seconda lista: “Va’, e invita tutte le persone segnate qui”. Messer Capuleti: il pianificatore di matrimoni, nonché signore delle feste! Tuttavia, alla sua battuta toccherà la stessa malasorte che verrà riservata dalla trama a quella precedente di frate Lorenzo (“Intanto, con una lettera, ecc. ecc.”). L’uomo progetta, e *Dio ride!* Subito poi, a un altro servo: “E tu, ragazzo, va’ a ingaggiare venti abili cuochi”. Venti cuochi? Per quattro invitati? Quattro, sì: non di più. Così è stato detto in precedenza dal Capuleti a Paride. Per rispetto di Tebaldo appena morto. E per un invito tanto contenuto – praticamente, un rinfresco privato tra familiari – servirebbero nientemeno che “venti abili cuochi”? Ah, la falsità data per scontata degli adulti! Scontata, e assolta lì per lì. Fatto sta che tutto ricomincia daccapo come pochi giorni prima.

Di Tebaldo, lo abbiamo detto, non c’è più memoria, si pensa solo alla festa. Nient’altro dà ansia, solo la festa! “Siamo molto indietro coi preparativi per l’occasione”, è questo che preoccupa il Capuleti, nient’altro davvero.

(L’approssimarsi dei tempi) Quarantadue ore di sonno catalettico, tante ne garantisce il filtro e tante sono state calcolate. Con l’anticipo imprevisto delle nozze da giovedì a mercoledì, i conti però non tornano più. Strano che né frate Lorenzo né Giulietta si soffermino a valutare la gravità del fatto. Messer Capuleti: “Questo nodo va stretto domattina stesso”, detto davanti alla figlia che o non ci bada, o non sa dare il giusto peso alla cosa.

Ma lei è una fanciullina stordita dagli eventi che cerca di mantenere un forte equilibrio per gestire il suo ‘doppio linguaggio’, ragion per cui la sua concentrazione pare tutta mirata a questo, semmai grave è che a non farci caso sia anche il frate.

Giulietta, con fare sempre obbediente, a capo chino: “Balìa, vuoi venire con me nella mia stanza / per aiutarmi a scegliere gli ornamenti / che riterrai adatti per domani?”. Anche lei, dicendo “domani”, sottolinea l’anticipo dei tempi sfalsati senza metterlo in discussione. Una trascuratezza fatale. E il Capuleti ribadisce: “Andremo in chiesa *domani*”. L’inganno è lì, praticamente ‘a vista’. Nondimeno, forse proprio perciò, irrilevabile.

(L’ultima esitazione) Giulietta, ricoverata nella sua stanza, è a un nulla dal nulla. Un nulla orrido: “La mia lugubre scena dovrò recitarmela da sola”. D’un tratto cerca la vita, cerca il mondo... esclama: “La richiamerò a confortarmi – Balìa!”. La Balìa... retaggio di antichi affetti, di antichi accudimenti di quando era bimba, sino all’altroieri; cosa che da poco non è più. Giulietta, già cresciuta, mantiene memoria di arti fantasma della psiche. Come della sua antica nutrice dalla quale ha succhiato il latte. Un po’ quel che Yorick, il clown, è stato per Amleto. Poi sola, con la fiala tra le mani: “E se fosse un veleno, che il frate / a tradimento, mi ha dato per uccidermi / ed evitare il disonore di queste nozze, / dopo che lui stesso mi ha già sposata con Romeo?”.

Il tradimento della Balìa ha reso Giulietta avveza al sospetto convincendola che l’inimicizia può essere ovunque. Ha dubitato di lei, eppure è sul punto di richiamarla. Nulla di strano che ora dubiti anche del frate. Ma ciò che lei sola dovrà sperimentare è che un’ostilità ancor più grave può darsi anche per volontà divina sotto forma di inciampi e fraintendimenti. Un sistema di complessità che nell’insieme si chiama: sorte, o ‘caso’. Il cosmo si è per lei disordinato. Il dubbio che la agita è *esistenziale*. Il monologo a cui si abbandona mi sembra che rappresenti il suo Getsemani.

(Il traffico dei preparativi, e il tempo doppio) Il tempo corre, il tempo stringe. Il daffare della casa non dà respiro. È il gran giorno! La figliola che va sposa! Il Capuleti non sta nella pelle: “Andiamo – svelte! Svelte! Il gallo ha cantato / per la seconda volta, la campana ha suonato: sono le tre. Sta’ attenta al forno, / mia buona Angelica; e non badare a spese”.

Il padrone di casa si conferma creatura soprattutto dinamica; un gran fomentatore di movimento attorno a sé. Tutto è messo in moto sotto le bordate dei suoi comandi. Urge più che mai il computo serrato delle ore (il gallo, la campana, le tre) affinché il mordente delle lancette non perda

di presa sullo spettatore garantendo un accumulo di conti alla rovescia. Esonda l'entusiastica di una prodigalità smodata. L'inclinazione compulsiva del Capuleti a spendere può anche spiegare il sollievo di essere sul punto di accogliere in seno alla famiglia un genero ricco di capitali.

(La scoperta) La Balia, venendo via angosciata dalla stanza della bimba: "La mia signora è morta! (...) / Un po' d'acquavite". L'acquavite! Ognuno fa quel che può rimanendo fedele al proprio mondo di pertinenza.

(I gemiti di lady Capuleti) Lady Capuleti geme: "Maledetto, fatale, sventurato, odioso giorno" (*"Accurs'd, unhappy, wretched, hateful day"*). Quasi a eco, ma riferendosi alla notte, inizierà l'*Oreste* di Alfieri (Elettra: "Notte! Funesta, atroce, orribil notte", un avvio su cui torneremo). Nel nostro caso, però, si tratta di un tono da tragedia greca fondata su una fandonia narrativa. Capuleti: "Tutto ciò che avevamo preparato per la festa / servirà ora per la cerimonia funebre", battuta luttuosamente icastica che, impossibile non ricordarlo ancora, si apparenta a quanto dirà Amleto a proposito del minimo tempo intercorso fra il funerale del padre e le nuove nozze della madre con l'usurpatore Claudio.

(Circa la grottesca risposta di Capuleti a frate Lorenzo) Frate Lorenzo: "Andiamo; la sposa è pronta per entrare in chiesa?", Capuleti: "Pronta per andarci, ma non per ritornare!". Un'uscita tanto agghiacciante quanto formidabile. La comicità del linguaggio erutta in pieno dramma. È la scrittura che non vuole identificarsi. Una battuta, questa del Capuleti, della stessa pasta di quella con cui Baldassarre porterà a breve il suo fatale annuncio a Romeo.

V ATTO

(I sogni fallaci di Romeo) A Mantova. Romeo, solo: "Se devo credere alla verità lusingatrice del sonno / i miei sogni presagiscono che è vicina qualche lieta notizia". Che dire di questo Romeo interprete fallace (o incompetente) del proprio sogno?... Cos'è sbagliato? il testo o la sua esegesi?

(La battutaccia) "Come sta la mia Giulietta? / Se ella sta bene nulla può andar male!". Romeo accoglie con queste parole Baldassarre, appena giunto a Mantova per riferirgli del funerale a cui ha assistito, e questi: "Allora ella sta bene e nulla può andar male. / Il suo corpo dorme nel sepolcro dei Capuleti, / e la sua parte immortale vive con gli angeli". Non male come battuta d'ingresso. Colpito e affondato.

L'ordine che Baldassarre ha ricevuto di vegliare sulla fanciulla è una deissi, poiché ancora mai dichiarato dal testo. Solo più avanti sentiremo dire allo sciagurato servo: "ma mi avete lasciato / a Verona per darvi notizie". Il povero Baldassarre è costretto a giocare la sua parte in una zona accidentata dell'intreccio dove tutto è mal detto, poco inteso e molto equivocabile. Da cui, la sua sballatissima sortita di valletto non affidabile per eccesso di fedeltà.

(Circa lo speciale, circa frate Lorenzo) Romeo ha brama di morte, ha bisogno del nulla, e, per viatico, di veleno: "Mi viene in mente uno speciale (...) tutto vestito di stracci, con la fronte aggrondata, / che raccoglieva le sue erbe medicinali". L'analogo, verrebbe da dire, di frate Lorenzo, che, per la proprietà transitiva, rivela, tramite lo speciale, la sua natura occulta di fuorilegge. Proseguendo nella stessa scena, Romeo, allo speciale: "Eccoti l'oro – è un veleno peggiore del tuo". Forse lui si riferisce alle ragioni della faida, ma a noi la battuta può far pensare anche alle finanze di Paride che il Capuleti ha sognato come garanzia del proprio benessere. Uno come Romeo non sembrerebbe incline a fare discorsi moralistici sul denaro. Ne pratica poco, il suo stato di rampollo 'bene' glielo consente. È come se qui fosse percepibile una eco della vita prossima futura che il ragazzo sarebbe di certo disposto a vivere nel bisogno semmai andasse in porto il piano organizzato da frate Lorenzo.

Lo speciale, riferendosi ai soldi che sta per prendere: "La mia povertà li accetta, non la mia volontà". La furezza nell'umiliazione. Un atteggiamento parallelo a quello raccontato in una scena del *Don Juan* di Molière dove il protagonista offre l'elemosina a un mendicante in cambio di una bestemmia ricevendo per risposta un netto rifiuto.

(L'impiccio) Frate Giovanni, di ritorno al convento senza aver potuto consegnare il messaggio a Romeo, a frate Lorenzo: "Avevamo tutti paura dell'infezione". Paura dell'epidemia. Paura, ci verrebbe da dire, della viralità.

(Gli equivoci del quinto atto) Al cimitero. Frate Lorenzo: "Povera morta / che vive chiusa nella tomba, destinata ai morti". Inizia così la nera farsa degli equivoci.

Incalza sulla scena Paride, sente dei rumori: "Qualcuno si avvicina: quale piede maledetto / viene a turbare il rito d'amore?", avverte la presenza di Romeo ma la fraintende: "Forse viene qui per profanare i morti", e Romeo, inducendolo a scansarsi: "Giovane buono e gentile, non tentare un disperato", quasi la stessa preghiera che ha rivolto a Tebaldo. Anche stavolta la sua protesta è vana, si combatte. Paride, dopo essere stato colpito a morte, è

identificato grazie a una nozione recuperata da Romeo alla periferia della memoria: “Che diceva il mio servitore quando cavalcavamo / durante il viaggio e la mia mente sconvolta / non badava alle sue parole? Non diceva forse / che Paride avrebbe voluto sposare Giulietta? (...) tu che sei segnato con me nel triste libro della sventura. / Io ti seppellirò in una tomba sontuosa”.

Sarà in un sepolcro che avverrà l’adunanza della giovinezza. Così come nell’oceano di Cameron.

(La scansione esatta) Al cimitero. Frate Lorenzo, domandando di Romeo: “Da quanto tempo è lì?”, Baldassarre: “Da più di mezz’ora”. Ancora, cruciale, il computo delle frazioni d’ora e dei minuti messi a referto come elementi necessari a un’inchiesta prossima futura.

(La resa) Al cimitero. Infine, tutto converge verso la resa ontologica di frate Lorenzo: “Una forza superiore a cui non possiamo opporci / ha contrastato i nostri progetti”. Niente più fa da argine all’emersione esplicita del fato, al pieno manifestarsi dell’ostilità celeste. A somma ironia, la quasi comica disdetta paventata dal frate sembra sia soprattutto per il timore dei rimbrotti che sa di doversi aspettare da parte di una ragazzina: “Fra tre ore la bella Giulietta si sveglierà, / e io avrò le sue maledizioni quando saprà / che Romeo non è stato informato dei nostri progetti”. Siamo al crollo del personaggio. È lui, frate Lorenzo, il vero fallito della storia.

(L’indagine) Il paggio di Paride, alla guardia venuta a indagare: “È questo il posto. Lì, dove arde la torcia”. Stesse parole dette da Baldassarre al frate. Sembra un *crime*.

(L’armonia dissuasiva) Romeo, nel sepolcro, rivolgendosi al corpo di Tebaldo disteso sul suo catafalco: “Perdonami, cugino”. A conferma dell’anelito conciliativo di Romeo nel farsi di un solo consorzio familiare sotto il segno della comune gioventù esposta al sacrificio di sé.

(“Thou desperate pilot”) Romeo, al veleno che ha portato con sé: “Vieni, pilota disperato, ecc. ecc.”. Si muore come in un naufragio. In queste parole leggo premonizioni del finale del racconto di Keller *Romeo e Giulietta del villaggio* e del *Bateau ivre* di Rimbaud (*due appuntamenti futuri*).

(Non altro potendo) Romeo: “Giulietta, stanotte dormirò con te”, affermazione in cui urge l’urlo estremo della disperazione che ambisce alla speranza. O altrimenti, la ribellione al Coro.

(Il suicidio di lei) Giulietta si pugnala come aveva supposto di fare prima, al convento, con esclamazioni che potevano apparire isteriche, mentre dicevano nient'altro che la verità.

(Lo scenario del crimine) Sul luogo del dissesto. Prima guardia: "Il terreno è insanguinato; bisogna cercare qui intorno, / e arrestare chiunque si trovi nel cimitero". È ora il turno dei poliziotti.

(Tenera madre) Montecchi, sopravvenendo: "Ahimè, mio signore, stanotte è morta mia moglie. / La pena per l'esilio del figlio le ha fermato il respiro". La morte riservata a Giulietta da Luigi Da Porto e da altri prima di lui, qui tocca alla madre di Romeo: svanita fuori scena con elegante *nonchalance*. La sua fine è forse da imputarsi all'estrema fragilità del figlio patita dalla fragilità della donna, che sentiva il ragazzo molto affine a sé e che lei ormai vedeva *senza futuro*. Lady Montecchi non avrebbe certo voluto morire, ma non per sé: non lo avrebbe voluto per lui, perché Romeo avesse almeno sua madre su cui poter contare; senonché, la spossatezza d'animo a cui pareva caratterialmente esposta, ha tradotto tanta amorevole premura in una tensione insostenibile. Immagino la povera donna oppressa sino all'estremo dall'immane angoscia per un figliolo abbandonato *fuori dal mondo*, e, proprio perciò, quanto più lady Montecchi, tenera madre, avrà cercato di resistere, tanto prima sarà stata costretta a cedere.

Sì, tenera madre... pensando ai tanti ragazzi che vediamo morire in scena... se pensiamo a Mercuzio, a Tebaldo, a Paride, a Romeo, a Giulietta... questa dolce Lady avrebbe potuto dire di loro: "Eran tutti miei figli".

E quanto all'unico suo vero figlio...

... **(L'orfano)** La vita autentica, che non ha bisogno di troppa scrittura per trasparire dalla scrittura già in atto, è la vita *cachée* nella suprema ironia per cui ad arrivare dove non dovrebbe è la notizia di una morta finta e non quella di una morta vera, sicché Romeo muore non sapendosi orfano ma credendosi vedovo.

(Il doppio rimprovero) Montecchi, alla salma del figlio: "Oh, screanzato!". È il secondo parodistico rimprovero proferito a mo' di insulto che Romeo riceve *post mortem*, sia pure con affetto da coloro che più lo amano (a parte la madre ormai defunta). Prima dalla sposa ("Egoista!"), e ora dal padre.

(La goffaggine degli adulti) Capuleti: "O Cielo! O moglie mia! Guarda com'è insanguinata / nostra figlia! Questo pugnale ha sbagliato. / La sua custodia

è vuota a fianco di Montecchi: / è entrato per errore nel petto di mia figlia”. Che dire della castroneria di questo messer Capuleti? Un demente. Senz’altro uno dei personaggi più detestabili di tutto il teatro shakespeariano. Peraltro, la sua è una carenza contagiosa, visto che al più sopportabile Montecchi ci vuol poco per non essergli da meno: “O figlio, mi hai mancato di rispetto”, altro demente.

È incredibile l’incapacità dei vecchi (di fatto, abbiamo a che fare con dei banali adulti: dei ruminanti dell’età di mezzo), dicevo che è incredibile l’incapacità dei vecchi a gestire il linguaggio di un lutto tanto doloroso. La loro goffaggine suona come la più ottusa delle campane a morto.

(L'autoprocesso) Frate Lorenzo, il *moderato* frate Lorenzo: “ecco mi dunque pronto ad accusarmi / e a difendermi, a condannarmi e ad assolvermi”. Come definirla? Autarchia teologica!

(La tribù) Escalus: “Ho perso due parenti”, anche Paride, dunque. O addirittura Romeo? tutta la cittadinanza è una sola estesa famiglia? un intreccio tribale di legami incestuosi?

Poi, a vera clausola, in anticipo sulle più meste battute finali: “Siamo tutti puniti”.

(Le due statue) Montecchi: “Le innalzerò una statua d’oro puro, / così finché Verona conserverà il proprio nome / nessuna immagine sarà tenuta in pregio / quanto quella della leale e fedele Giulietta”, e il Capuleti, anche per non rischiare una figuraccia: “Con uguale splendore Romeo, / riposerà accanto alla sua donna; / povere vittime della nostra inimicizia”. Le due statue! Per una riconciliazione che, di fatto, è frutto del crollo delle energie e della senilità ormai aggravata dei due capifamiglia. Escalus: “Una grigia pace (*A glooming peace*) porta con sé questa mattina”. Se le due statue d’oro erette a lode di chi le vuole più che a compianto dei defunti dovranno fungere da premessa delle trattative, che altro potrà conseguire se non una grigia e fragile pace?

E se, come scrive Benedetto Croce, dobbiamo parlare di una commedia *dentro* una tragedia, perché è fatale che il contenente debba avere più forza del contenuto?

(La ‘ceremony’) La cerimonia funebre che conduce a sepoltura i due giovani affiancati su un feretro nuziale – non contrapposta a una precedente cerimonia celebrativa, quale può essere un’incoronazione – riconosce una crescita di valore retrospettiva della coppia, ma in quanto avvenuta *sua*

*spon*te nel passato e all'oscuro di un potere che ancora si riteneva indiscutibile. Questo riconoscimento postumo può darsi solo all'interno di una mutazione culturale e politica di cui proprio la cerimonia così voluta dalla città è al contempo indizio della fuoriuscita da un primitivismo feudale e, per contro, di un nuovo mondo già protorinascimentale.

In finis, nei versi di congedo affidati al principe già cova il germe della mitizzazione di ciò che ancora appartiene alla cronaca: "Andiamo a parlare ancora di questi tristi eventi. / Alcuni avranno un perdono, altri un castigo. / Ché mai vi fu una storia così piena di dolore / come questa di Giulietta e del suo Romeo". *Ad libitum*.

IL PANIERE DELLA TRAMA

Per schegge, passiamo a una seconda ricognizione del testo improvvisata senza particolari intenzioni parecchio tempo addietro, come dire che questa, pur risultando seconda rispetto a quella già inserita, dovrebbe precedere l'altra. La sua natura sincopata, da appunti presi a margine di un quaderno e non scandita per atti ma piuttosto per temi, rende conto di un'andata a caccia di punti focali da fissare come dei *flash* destinati a riprese future.

Mi sono ovviamente domandato se darle spazio o meno, se non fosse una ripetizione. Sostanzialmente sì, lo è. Appunto! Siccome ripetere è nelle mie corde, proprio per questo ho risolto di tenerla. Magari solo per qualche lieve spostamento dell'angolo visuale dovuto al criterio alquanto affannoso usato nel buttarla giù, quasi d'un fiato.

Fate conto che sia una specie di tessera a sé, esterna al puzzle, ma con qualche necessità.

(Solo nella ripetizione si manifesta la differenza, e nella differenza la novità. Solo la ripetizione fa proseguire il discorso)

(In sunto) Benvolio, parlando alla coppia Montecchi che è tanto in apprensione per l'umore del figlio, tratteggia, a riflesso di una propria insondabile malinconia, un Romeo innamorato, ma dell'amore in sé. L'amore che ad apertura prova Romeo per la sua invisibile Rosalina è nebuloso, informe, come Rosalina stessa: casta, evanescente e senza volto; mai descritta se non tramite degli scontati parametri lirici. Quello di Romeo è un amore che corrisponde a un'istanza intellettuale. Quando il cugino gli domanda: "Seriamente, ma per chi mai soffri tanto così?", lui risponde: "Seriamente, per una donna" con tono sin quasi sciatto, e tutto l'argomentare che ne segue ha i tratti di una voluta pedanteria da amor cortese. Montecchi: "quel dolente mio figlio / fugge di casa, chiude le finestre della sua stanza / perché

non entri la bella luce del giorno / e fa notte per sé”, parole che illustrano la sintomatologia dell’amore introverso, ma anche una prima messa in prova della nerezza di Amleto. Da dopo la rissa in piazza, più o meno per tutta la prima scena del primo atto si parla d’amore assoluto, e se ne parla *in assoluto*, il che è un modo per vanificare l’essenza stessa dell’amore e disincarnarlo (l’amore, qui, non è che una parola).

Dal verso 211 al 228 (I, 1) il discorso verte sulla castità di Rosalina. Uno stato inattuabile, quasi di inesistenza.

Capuleti: “Anche Montecchi è oramai legato come me, / con la minaccia della stessa pena. / Penso, del resto, che non sarà difficile / a uomini vecchi come noi di stare in pace”, la quartina evoca uno scenario politico *ammorbido*. Successivamente, con toni più intimi, il Capuleti induce Paride a corteggiare l’innamorabile Giulietta. Per contro, Giulietta ancora non ama ma è, appunto, *innamorabile*. Tanto più che c’è per lei un matrimonio in vista e tutto il discutere, addirittura corrivo, di questioni sentimentali si traduce, nel suo caso, in un *affaire* puramente sessuale. A sguazzarci è la sboccattissima Balia riducendo la palpitante vita affettiva della fanciulla a una mera questione fisiologica e riproduttiva. Gli argomenti messi in campo dalla fantesca sono di bassa lega e hanno a che fare con l’essere penetrate pancia all’aria e col rimanere incinte. Roba da femmine che debbono solo imparare a essere tali. Destino di donne!

Versi 18/19 (I, 2): la Balia, da mera fattrice di una cucciolata, riferisce con molta disinvoltura di una figlioletta che le è morta alla stessa età odierna della sua padroncina, di cui la sua piccola defunta Susanna potrebbe essere un sinistro doppio aleggiante nell’inespresso. Declinata l’ombra inopportuna di questa luttuosa rievocazione, lady Capuleti, con maniere ben più autorevoli e compassate, introduce Giulietta al codice amoroso (quasi a calco, di quel che farà in *Titanic* la madre di Rose preparando la figlia per una cena con la grande nomenclatura a bordo della nave).

Romeo (I, 4): “Il mio cuore predice / un triste avvenimento, / ancora sospeso nelle stelle”, un’autoprofezia che ribadendo lo *spoiler* iniziale predispose il personaggio a combattere contro il fato, contro il Coro, contro lo stesso Shakespeare. Una lotta titanica.

La storia di Romeo da un lato e quella di Giulietta dall’altro procedono per un buon tratto avulse e in parallelo, sino a un punto di convergenza. Le due rette, accudite da una forza imperscrutabile, si incontreranno in un punto all’infinito che assumerà forma di realtà divenendo un ‘qui’ e

un 'adesso' dalla poderosa forza attrattiva. Cosa che avviene nella quinta scena del primo atto, mentre fra i due l'ultimo saluto è pronunciato nella quinta scena del terzo, quando ancora avanzano più di due atti prima di giungere alla fine.

Romeo (*a un servo*): "sai chi è quella donna che con la sua preziosa mano / onora quel cavaliere?", l'annuncio della mano! Prima lo sguardo, poi il tocco. Versi 94/108 (I, 5): il meccanismo da cui *R. & G.* verranno resi imprescindibili scatta sotto forma di un sonetto a due voci che nel suo svilupparsi fa avvenire la coniugazione. Il bacio procede e matura in uno sgranarsi di sillabe e rime. A seguire, per bocca di Tebaldo è ribadita la sentenza del Coro.

(I, 5) "Il mio unico amore nato dal mio unico odio!": Giulietta colloca Romeo all'interno del proprio sistema emotivo e inizia così a definirlo.

Venendo via in branco da palazzo Capuleti, Mercuzio, in modo emblematico, denuncia di non poter sapere cosa stia vivendo il suo amico Romeo, e dunque cosa stia diventando. È l'istanza di un *non conoscere* che sarà prodromo della sua stessa morte. Sua di Mercuzio, intendo.

Verso 10 (II, 2), Romeo, nascosto tra le siepi a ridosso del balcone: "Oh, è la mia donna, è il mio amore!": 'è'. Per due volte, 'è'. Un'imposizione del paesaggio. È la piena visibilità di Giulietta che, come natura vuole, colma il vuoto perimetrato dall'invisibile Rosalina. E Giulietta, che ancora non si è accorta di lui: "Tu, sei tu" (*"Thou art thyself"*), come dire: tu sei oltre il tuo nome, ma il tuo nome ti vincola, ti mette alla prova. Riflettiamo sul fatto che la forza attrattiva del vuoto è una forza erotica. Abbiamo tutti avidità di vuoti. Il vuoto avoca a sé, come dice, in *Moby Dick*, Ismaele del mare. Fatto tanto eccitante quanto terribile. Il vuoto può corrispondere a un posto reso d'improvviso vacante e capace di suscitare in noi la brama di occuparlo per aumentarci. Un posto che magari corrispondeva alla presenza nel mondo di un altro *che non era me*. Perciò, non c'è morte che non produca presso qualcuno il drammatico sollievo di una speranza.

Versi 100/105 (II, 2): Giulietta traccia un autoritratto della propria coscienza, cosa che forse può fare e comprendere solo adesso. Del resto, a chi potrebbe aver mai detto prima certe parole ("E più timida di sicuro sarei stata / se tu senza ch'io me ne accorgessi / non mi avessi sentito parlare del mio amore")? Divenire l'altro vuol dire comprendere sé, in piena mescolanza.

Giulietta: “Due parole, mio caro”, la sveltezza si fa ansia appassionata, stringente. “Alle nove” dice Romeo. Sono queste informazioni rapide, quasi furtive, le nuove parole dell’amore, che è realtà, concretezza, vita vissuta nel tempo che passa.

Frate Lorenzo (II, 3): “Il mattino dagli occhi grigi sorride alla cupa notte”. Il frate entra nella storia senza neanche rendersi conto di ribadire la cattiva profezia che sin dai primi versi grava su di essa. La palingenesi di Romeo misurata dalla dimenticanza totale di Rosalina, quasi un rinnegarsi, prende corpo in un singolo verso: “ho dimenticato quel nome e ogni sua tristezza”. Nella stessa scena frate Lorenzo ribadisce la convinzione del ragazzo domandandogli: “Sei tu dunque mutato?”. No: si sta identificando. Il buon senso del religioso traduce la velocità da cui è spinto il suo trepidante ospite in proverbio: “chi corre troppo inciampa”, la qualità spiccia del luogo comune mostra quale sia la mediocre dimensione espressiva del frate, se non prolisso, convenzionale. Eccezion fatta per quando parla di piante e dei loro possibili prodigi, il suo linguaggio rimane sempre confinato entro argini molto angusti.

Mercuzio: “Certo quella pallida squaldrina dal cuore duro, / quella Rosalina lo tormenta fino a farlo diventare pazzo”, e “quella Rosalina”, mai apparsa sulla scena e ora anche dispersa dalle fantasie erotiche di Romeo, sopravvive come una chimera necrotizzata nell’inconsapevolezza degli altri personaggi, e si avvia così l’equivoco che monterà sino al tracollo.

Di Mercuzio, parlando con la Balia che ne è stata molestata, Romeo dice che “è capace di dire in un minuto più parole di quelle che dice in un mese”, definizione epigrafica utile a rimarcare la costipazione dei tempi corrispondente alla costipazione del linguaggio. E a questo proposito, in apertura della quinta scena del secondo atto, Giulietta, che è in trepida attesa della nutrice mandata da Romeo per stabilire i termini del matrimonio clandestino, considera con apprensione: “Battevano le nove quando ho mandato la nutrice, ed essa mi ha assicurata che sarebbe tornata / in una mezzora, ecc. ecc.”, la velocità *di ciò che non avviene* è accelerata dal tempo del cuore in attesa. Una velocità, per paradosso, intesa come una durata senza limite. La storia costruisce la propria fine, *poiché la conosce*: “Le gioie violente hanno fini violente, e muoiono”, a dirlo è il buon confessore. Torna l’allarme ma, secondo la consuetudine di frate Lorenzo, motteggiando una sapienza annacquata.

Romeo, a Tebaldo (III, 1): “Ti assicuro che non ti ho mai offeso; / e ripeto che ti voglio bene, più di quanto / tu possa immaginare”: scatta un altro

equivoco, ma stavolta non scongiurato a bella posta da Romeo, che non ha alcuna intenzione di dire al suo avverso di come ormai possano ritenersi parenti acquisiti. A lui basta *essere convincente*, senza bisogno di chiamare in causa circostanze che siano esterne a loro. Con questo tentativo di rigenerare Tebaldo, Romeo, mettendo ordine dentro di sé, vorrebbe rimettere in ordine il mondo a lui vicino. Un'utopia di concordia sociale che scatena il caos.

Mercuzio si batte al posto di Romeo con Tebaldo da cui è ucciso, per essere a stretto giro vendicato da Romeo invaso da un *furor* omicida come accade ad Achille dopo la morte di Patroclo. Il principe, non più potendo evitare di farlo, punisce. Non con la pena di morte, ma con l'esilio. Una sentenza cauta, quasi clemente. Forse politica. Sarà proprio questa sua moderazione che darà impulso alla velocità della trama, il cui fuoco si sposta su Giulietta e sulla sua ansia, tutta tessuta di aritmie. L'identità della fanciulla vacilla non riconoscendo più Romeo, dunque non più riconoscendo una parte di sé. I versi 120/126 della seconda scena del III atto questo dicono: l'esilio è rimozione, oblio. Con la battuta di lei rimerà quella di lui detta a frate Lorenzo: "Ah, l'esilio! Abbi misericordia; dimmi 'morte', / piuttosto, ecc. ecc.", e: "Non esiste mondo oltre le mura di Verona, ecc. ecc.", e: "Oh, ditemi, padre, ditemi in quale parte miserabile / di questo corpo è chiuso il mio nome! / Ditemelo perché io possa saccheggiare / quel luogo odioso". È il sé che combatte con l'*anti-sé* prendendo il proprio nome a campo di battaglia.

A dispetto di questi tormenti interiori, il conto alla rovescia batte il suo tempo col Capuleti che si affretta a calendarizzare il matrimonio della figlia, ed è ancora il presagio che si pronuncia, ma adesso per bocca di Giulietta nel vedere il suo amato che scende lungo la stessa scala di seta grazie alla quale, poche ore prima, è potuto scivolare nella cameretta di lei: "O mio Dio, ho nell'anima un triste presagio. / Ti vedo, ora che sei già, come un morto / in fondo alla tomba. / Forse non vedo bene, ma tu mi sembri pallido", e in casa Capuleti riprenderà, tetra, la commedia degli equivoci. Il primo riguarda le ragioni di un pianto: tutti a credere che Giulietta si disperì per il cugino ucciso, mentre lo fa per un marito esiliato. Le vengono annunciate le sue prossime nozze (capziosamente, per consolarla), e il pianto si acutizza. La disobbedienza della ragazzina scatena la ferocia degli adulti con gli osceni vituperi del padre e con l'auspicio di morte della madre.

E qui tocchiamo il tema politico del dramma: vecchi *vs* giovani. L'insopprimibile vocazione dei primi per il filicidio *vs* l'istintiva reazione di autodifesa dei secondi.

Quando la Balia, sconsolata dalla deriva che hanno preso le circostanze, azzarda il consiglio che dà alla padroncina di rassegnarsi a prediligere Paride a Romeo, per Giulietta è una crudele caduta delle maschere.

Il quarto atto comincia col computo del tempo in fuga. Frate Lorenzo, a Paride: “Giovedì, signore? Il tempo è veramente poco”. Nel convento, a cospetto dei due, si presenta Giulietta venuta in cerca di conforto, e qui è Paride a catalizzare l’equivoco. Il giovane conte, a frate Lorenzo: “Essa (*Giulietta*) non fa che piangere per la morte di Tebaldo / (...) / Ora conoscete il perché di questa fretta”. I tempi confliggono e cozzano l’uno contro l’altro. Un vero e proprio tirante narrativo.

Paride: “Povera anima, come il pianto ha consumato il tuo viso!”, ma povero anche lui, non solo povera lei! Il conte si mette a fare lo smanceroso non immaginando quanto questo lo renda grottesco. In ossequio alle norme dell’amor cortese, nel frangente è lui a tentare una fallace mescolanza di identità con la promessa sposa, ma il suo eloquio produce a malapena un vacuo manierismo verbale. Parole senza idee. Solo nel suo padre spirituale che la conosce da quando è bimba Giulietta trova per breve tempo una figura sostitutiva del suo Romeo. La complicità di cui ha bisogno in parte la ottiene: “Calmati, figliola mia, forse possiamo sperare”. Malgrado frate Lorenzo si sia immesso da sé dentro la profezia malaugurante, la folle speranza da lui annunciata è quella di contraddire la profezia stessa, e dunque il Coro che ha fatto da Prologo. Viene progettato lo stratagemma del filtro e della finta morte.

È giunta l’alba delle nozze con Paride. Lo stolido patriarca scuote festante gli abitanti della casa: “Andiamo – svelte! Svelte! Svelte!, ecc. ecc.”. Un’euforia che dura poco. Viene scoperto il corpo esanime di Giulietta. Nel convulso che ne deriva, c’è spazio per un’atroce sortita. A frate Lorenzo che domanda se la sposa sia pronta per andare in chiesa, il Capuleti, alquanto sconnesso, replica: “Pronta per andarci, ma non per ritornarci”. Segue una querimonia da tragedia greca che esalta la fandonia narrativa su cui poggia l’intera scena.

E siamo alla calata delle carte taroccate messe in mano all’inconsapevole domestico Baldassarre da un fato truffaldino. Volendo sapere come sta la sua signora, Romeo si sente rispondere che “sta bene”, visto che la sua parte immortale “vive con gli angeli, e la sua parte mortale è sottoterra”. Poi: “Giulietta, stanotte dormirò con te. Vediamo come!”, è l’urlo estremo della disperazione che ambisce ancora alla dissennata speranza di un gesto da agire *come che sia*.

Frate Lorenzo comincia a dare annunci della sua pusillanimità, mentre il malinteso, come un persistente *fil rouge*, torna a governare la dinamica dell'opera.

Paride, in visita funebre al sepolcro, vede sopraggiungere Romeo e lo prende per un profanatore di tombe. Questi, accorgendosi dell'altro, tenta di farsi chiaro circa le trame collaterali. È tutto un lavoro multiplo di sistemazione del puzzle, finché si giunge all'identificazione tematica e non solo anagrafica di Paride. Romeo, presso il corpo del conte che ha appena ucciso: "tu che sei segnato con me nel triste libro della sventura".

Quando tutto è a un passo dall'essere consumato, frate Lorenzo non si trattiene dal proclamare altisonante a una Giulietta appena risvegliata: "Una forza superiore a cui non possiamo opporci / ha contrastato i nostri progetti". Così, alla sua consueta maniera grossolana, il frate sancisce l'emersione del fato, e quindi la veridicità del Coro.

Sulla scena del crimine. Quanto va messo a verbale dell'intero groviglio è tutto nella battuta della Prima Guardia. L'adunata finale presso il sepolcro con cui il dramma si conclude ratifica, direbbe Elias Canetti, il costituirsi della 'muta del lamento'. I due falliti consuoceri si uniscono in un arido abbraccio da cui verrà perlomeno il progetto di un'opera pubblica con fondi privati: la realizzazione di due statue d'oro da erigersi in memoria degli amanti suicidi. Quanto alla "grigia pace" di cui si fa nunzio Escalus, già abbiamo detto ma molto di più diremo.

LA LOTTA CONTRO IL CORO

Intro sala 7

“Noi scegliamo di essere ingannati.”

S. T. Coleridge, *Lezione su Shakespeare*

(L'ergastolo della trama, I) Il racconto è lo scrigno del fato. Vale a dire: la cosa avveniente e la cosa avvenuta compresenti nello stesso tempo. Il sottratto di ogni storia, che è interno all'apparente involucro della trama e che lega l'ascoltatore al narratore in una sorta di contrattualità comunicativa, consiste nell'occulta lotta dei personaggi per affermarsi liberi dalle maglie dell'intreccio, anche quando l'intreccio ad altro non tenda, narrativamente, se non a farli liberi. È questo un paradosso indispensabile affinché l'ascoltatore sia immesso in una condizione emotiva sempre all'erta.

Leggiamo il Coro con cui inizia *Romeo e Giulietta*: “Tra due famiglie / di antica nobiltà, per antico odio nasce una nuova discordia (...) / Da questi nemici discendono due amanti, / che, nati sotto contraria stella, (...) con la loro morte, annientarono l'odio di parte. / Le tremende lotte del loro amore, / già segnato dalla morte, (...) / ecco quello che la nostra scena vi offrirà”. Ripeto: “Due amanti nati sotto contraria stella”, e il “loro amore già segnato dalla morte”: in questo caso la lotta è contro il Coro/*spoiler* che prelude la narrazione; contro ciò che è prima del testo, ma già di per sé testuale, e quindi incluso nel testo al punto da determinare quel che il testo dovrà dire in ossequio a quanto per forza dovrà avvenire (la storia tragica di due giovani amanti), ma senza con ciò pretendere di determinare la maniera in cui questo sviluppo privo di speranza dovrà essere detto. Il che pertiene all'avveniente. E in questa ‘maniera’ riposa l'ardore che lega la cosa narrata a chi si dispone ad ascoltarla.

L'ansia di libertà che occultamente abita in ogni personaggio, corrisponde non tanto al suo voler essere libero all'interno della trama (il modo in cui ciò si verifica costituisce l'epidermide della narrazione, il suo involucro esterno), ma al suo voler essere libero dalla trama stessa al punto da consentirsi di prediligere un'altra trama sognando di entrarvi, e questo, va da sé, non potrà mai accadere. Senonché, la prigionia del personaggio all'interno della trama

in cui sta, suscita nell'ascoltatore un moto di complicità profonda, quasi inavvertibile ma reale, ed è in ragione di questa complicità che una storia può essere seguita, ascoltata e riascoltata a prescindere dalla cognizione che si ha del suo esito ultimo.

In letteratura l'ergastolo della trama non fa sognare al personaggio la fuga *sic et simpliciter* dalla prigione in cui si trova, bensì, l'abbiamo detto, un'altra prigione in cui trasferirsi. Come se Romeo e Giulietta, inaspettatamente accuditi da una provvidenza favorevole, potessero trasferirsi dall'ergastolo che li obbliga, ogni volta, a innamorarsi e a morire solo per noi, all'ergastolo di Renzo e Lucia, destinati invece a una coniugalità infine conquistata, ma di cui non ci vien detto nulla del suo durare successivo, poiché a un certo punto la storia li abbandona. *La trama* li abbandona, quasi stanca di loro. Così come Thomas Mann abbandona, dopo centinaia e centinaia di pagine, Hans Castorp quando la sua vicenda smette di stargli a cuore. Ecco come l'autore lo congeda concludendo *La montagna incantata*: "una grossa zolla di terra lo ha colpito alla tibia, gli ha fatto male, certo, ma è cosa da nulla. Si tira su, barcolla, avanza zoppicando coi piedi pesanti di terra, e canta ma non sa cantare... E così, nel trambusto, nella pioggia, nel crepuscolo scomparire alla nostra vista. Addio, Hans Castorp (...) Addio, che tu viva o soccomba, addio!". Logico: la trama, in questo caso, si è esaurita prima del personaggio, il che fa del personaggio un personaggio non più necessario a mantenere in essere l'apparenza del narrato. L'intreccio, appunto. Tanto vale che Hans salti fuori dalla trincea e che si perda pure nei fumi della battaglia col rischio di essere, un rigo appresso, fatto a brandelli dall'esplosione di una granata. Ma quel rigo si colloca oltre il punto conclusivo e non verrà mai scritto. O, se sì, all'esterno di quel romanzo, per far parte, casomai, di un altro romanzo e di un altro intreccio.

Quando si è personaggi, è più facile evadere da un carcere di massima sicurezza isolato al centro dell'oceano che dalla storia di cui si fa parte.

(L'ergastolo, II) La materia dell'universo, afferma Lucrezio, è composta da un numero infinito di atomi che si muovono disordinatamente nello spazio, del tutto a caso, come granelli di polvere in un raggio di sole, urtandosi, congiungendosi, formando strutture complesse e tornando a separarsi, in un processo ininterrotto di creazione e distruzione. Egualmente, la materia fa da racconto a sé stessa, è provvista di un suo ordito che le è connaturato solo per il fatto di essere, e non esiste via di fuga da questo processo. Come non esiste via di fuga da un racconto non più *in fieri*. Da una trama, insomma. Non esiste via di fuga *da Verona*.

(La molecola alchemica del 'come') *Riccardo III*. Tutto ciò che lo spettatore dovrà aspettarsi dalla tragedia è messo in chiaro sin da subito dal monologo esordiale di Riccardo, che, prendendo di prepotenza la scena, esautora il Prologo di ogni funzione per dichiarare esplicitamente da sé il proprio intento di agire da malvagio (*"I am determined to prove a villain"*). In tal modo il futuro despota illustra il percorso della trama a venire assimilandosi al Coro di *Romeo e Giulietta*, dal quale (s'è visto) apprendiamo il senso dello spettacolo, e addirittura il suo esito, quando la storia è appena all'inizio. Alessandro Serpieri, *Polifonia shakespeariana*: "La suspense drammatica, quindi, non sta tanto nello sviluppo dell'azione, quanto nella conferma punto per punto dell'azione annunciata dal protagonista, nel *come* il piano si realizza". Ne deriva che se abbiamo detto di personaggi costretti all'ergastolo della trama, possiamo andare oltre e parlare della trama *tout court* in termini di una realtà *bloccata*. Neanche la minima variante le è consentita. Ciò che invece è comunque preservato – anzi, esaltato – è il vincolo emozionale che si stabilisce tra gli eventi rappresentati e la platea tramite quel *come* che nel passo dell'anglista è giustamente scritto in corsivo. Significa tanto quel 'come', essendo l'elemento alchemico indispensabile a distillare il *Now* che coniuga la molecola temporale della realtà con quella della finzione.

(A proposito del 'Now') Jean-Louis Barrault per dire dell'accadimento teatrale parla di un "sempre mutevole presente". Questo è il mio *Now*: l'elemento in cui tutto avviene e che tutto diviene.

(Parteggiando inutilmente) Secondo atto. Coro: "lei (*deve*) rubare da ami tremendi la dolce esca d'amore". L'aggettivo "*feareful*" (tremendi) è la ragione che giustifica il verso, e se, più avanti, il "vecchio letto di morte" in cui giace "l'antico amore" si riferisce per metafora all'obliata Rosalina, è al contempo ostensivo di quanto nel concreto avverrà a Giulietta.

Questo secondo Coro, che nulla di nuovo ci dice su quanto sappiamo e che nemmeno è chiamato a commentarlo, sotto il profilo narrativo (in ottemperanza a probabili esigenze sceniche) ha una sola funzione: rifornire la storia di una drammaticità che altrimenti non avrebbe. Prova ne sia che lo scorrere dei fatti continua a raccontarci le peripezie di qualcosa di fundamentalmente lieto: lo sbocciare di un amore fra due ragazzini. Sotto il profilo stilistico tutto ci conferma che non siamo in una tragedia, dove ogni singola sillaba ribadisce senza flessioni l'appartenenza al genere, e dove il presente è sempre compresso tra l'inaffidabilità del passato e l'implacabilità del futuro. Qui no, qui tutto freme, tutto è in bilico nel

procedere di una vicenda *che potrebbe anche finire bene*; ma allora perché toglierci ogni speranza in corso d'opera? perché devitalizzare la suspense? Ma proprio per incrementarla facendoci combattere insieme ai personaggi (e addirittura con più pathos di loro, che son tutti ancora all'oscuro dei "tremendi ami") contro l'editto inciso in quella lapide che è il Coro d'apertura e mentovata a inizio del secondo atto. Così, mentre l'avvenire delle cose continua a illuderci, l'editto metatestuale che avvia la storia insiste a non darci scampo approfittando della nostra faziosità di spettatori propensi a confidare nel meglio, tanto da parteggiare comunque a dispetto del destino. Ebbene, questa è la vera suspense: coniugazione fra l'anelito delle nostre aspettative di ascoltatori e il riverbero profondo che esso produce nel sottosuolo di una condizione umana su cui sempre grava la sentenza di un nostro, e solo nostro, personalissimo Coro, un Coro per noi concepito e che di noi racconta, consapevole com'è di cosa ci dovrà accadere.

(Contro il Coro) Romeo, già al primo atto: "il mio cuore / predice un triste avvenimento, / ancora sospeso nelle stelle: questa notte, / durante la festa, avrà un tremendo inizio, / anche alla vita inutile, chiusa nel mio petto, / segnerà un limite con una vile / morte violenta. Ma chi guida il mio viaggio / diriga ora la vela. Alleгри, compagni, andiamo!". La scrittura *predice* sé stessa e il linguaggio si velocizza. Dalla cogitazione cupa al balzo di umore: è la giovinezza che imperversa! Tutto ciò, in realtà, non profetizza nulla, *ma è semplicemente naturale*.

Ripeto il già detto, che se detto una sola volta non appare vero e certo quanto dovrebbe: Romeo, qui, combatte contro il fato, dunque contro il Coro. Combatte già allo spasimo *contro Shakespeare*.

(La scrittura imm modificabile) In realtà, il Coro d'apertura non predice, ma *dice*, e dice quel che dice sapendo che quanto dice è imm modificabile. Dunque, *ci* dice non di qualcosa che avverrà, ma che *sta già avvenendo* nel tempo in cui vien detto. Dopodiché, contemporaneamente al proprio avvenire, mercé la sua *durata* dispiegata nel tempo (che è come dispiegare la conta da 1 a 100 implicita nella parola 'cento'), tutto l'avveniente ci mostra *come sia possibile che avvenga*.

La scrittura, in quanto scrittura, è sempre veritiera anche quando vuol farsi ingannevole, poiché la sua mira è pur sempre una lettura significativa e giustificata (frintendibile, forse, ma a quel punto la cosa non la riguarda più: a frintendere non potrà essere che il lettore). La scrittura nel suo insieme è un dato di realtà irresolubile, e altro non è da quel che è. Un personaggio ambiguo non rende ambigua la parola che lo descrive; un personaggio

che tenda un tranello non fa sì che a tenderlo sia la storia in cui agisce; un protagonista efferato non comporta nessuna morale riguardo al libro che lo contiene. Se leggiamo oscenità, sono pur sempre di un autore che fa del proprio *io* il personaggio del testo, ma da questa oscenità il testo rimane comunque indenne. Il testo *porta*, non è. E ciò che porta è nunzio. Ciò che porta pertiene a una dimensione che sta fra più dimensioni. Il nunzio letterario è la creatura più fantascientifica che si possa immaginare. E se non il personaggio ma la pagina ci dice che il cielo è grigio, in quel momento di sicuro *così è*, anche se una pagina dopo leggeremo: “No, quella mattina il cielo non era affatto grigio”. Noi lettori di quanto abbiām letto in una pagina precedente, non saremo mai più riagguantati in quel momento lì da alcuna frase che potremo leggere dopo. Ogni *Now* può essere confutato da altri *Now* a quello susseguente, ma mai da nessuno essere sostituito.

Il Coro che fa da Prologo al nostro dramma non può mentire, poiché si manifesta non come un personaggio provvisto di intenzioni che potremmo anche supporre truffaldine. Il Coro è certificato dal suo istituto di epigrafe, di motto, di sentenza elaborata in forma di sonetto. Quel che pronuncia è un fatto: un fatto che *contemporaneamente* è avvenuto, sta avvenendo ed è in procinto di avvenire. La scrittura è immodificabile. Dal momento in cui è prodotta, nessuno la potrà mai più manomettere, per quante possano essere le letture che ne deriveranno.

Questo mi fa pensare all’irritazione che provavo da scolaro quando venivo rimproverato per un errore di ortografia commesso nel comporre un compito scritto. Ma parlo dell’irritazione non per quanto mi veniva imputato la prima volta, bensì la *seconda*, nel probabilissimo caso che l’errore rispuntasse in una frase successiva, e col maestro anch’egli irritato, quasi che il suo precedente rimprovero non fosse servito a nulla. E se, per disdetta, lo stesso errore si riproponeva una terza volta e una quarta, la sfuriata si faceva ancora più veemente, come di chi non si capacitasse che dopo avermi fatto notare la cosa *già ben due volte* io ci fossi cocciutamente cascato di nuovo. Il fatto mi sembrava davvero assurdo. Per me era ovvio che la stesura del testo, mentre veniva letto, non avrebbe mai potuto correggere da sé, in corso d’opera, un lapsus ortografico in cui non ritenevo di essere incorso già la prima volta, e dunque neanche le altre a seguire. Nell’impossibilità di chiarirmi il contro-senso più di tanto, avvertivo acutamente il dissesto di chi non si faceva ragione del fatto che la scrittura già prodotta in un tempo passato si rifiutasse di assoggettarsi a modifiche istantanee dovute a un’assurda interferenza col presente. La pagina, così come era stata sottoposta all’esame del suo giudice, per forza di cose rimaneva quella che era. *Eppure*, il maestro, intriso del proprio egoistico *Now*, non riusciva a giustificare la prepotente immobilità del già

definito. E io, dopo il terzo e più severo rimprovero, pregavo dio che quel maledetto errore non spuntasse fuori una volta di più. La quarta! Sarebbe stato davvero troppo. Quattro errori, che per me non erano che uno, uno solo. Lo stesso, *quello*, semplicemente ripetuto, e non ogni singola volta *un altro errore* che non aveva saputo fare esperienza dei precedenti. Ma il più frustrato non ero io, era lui, il maestro, per la dannazione del voler imporre il tempo del reale a un tempo consacrato nell'intangibile, dove anche uno sbaglio non è più modificabile al pari di un personaggio.

Tuttavia, lungo il transito imponderabile tra scrittura e lettura, l'autorità dell'autore va dispersa e chi legge fa ciò che vuole operando, nel giudicare, prepotenze autorizzate solo dai codici della realtà, mentre quelli astrali della finzione ne sanno prescindere come le "maligne stelle", che tali ci appaiono poiché del tutto disinteressate tanto a chi le ammira quanto a chi le ignora.

(Shakespeare vs Shakespeare) Se già so come tutto andrà a finire, se questo mi vien detto sin dall'inizio, ma che emozione potrà darmi l'ascoltare una storia? Io credo quella di scoprire come sia possibile che vada a finire *proprio* così: attraverso quali trucchi e quali procedimenti. Come se la vera peripezia in grado di sollecitare il mio interesse fosse costituita né più né meno che dalla messa alla prova dell'artefice. Poniamo il caso di un ritrattista da piazza attorno al quale, quand'è all'opera, tende a formarsi un capannello di gente che vuole vedere *come fa...* ecco che si profila l'ovale, poi la linea di un occhio, ora quelle delle labbra... tutti curiosi e in attesa. E dire che lo *spoiler* è lì, a disposizione: il volto reale del modello in posa. La drammaturgia da cui sono avvinti gli spettatori è dunque quella della forma in formazione, che non è da intendersi come una prestabilita esecuzione, ma come una continua messa a rischio di deroghe, di devianze, di errori, e di colpi di scena. A ogni successivo tratto della matita sul foglio, il testimone, a prescindere dalle sue personali capacità artistiche, si trova in tal modo a vivere una personalissima immedesimazione immaginando come avrebbe fatto lui. La tensione emotiva è perciò qui: tra *ciò che è già scritto mentre vien scritto* (il volto del modello, ovvero quelle morti prestabilite), e la profonda competenza del testimone in quanto *esperto fruitore di storie*.

Non può essere, allora, che l'emozione di chi è in platea consista proprio nel suo privato processo di invenzione della storia a cui sta assistendo?

La storia di Shakespeare creata all'unisono con quella di tanti Shakespeare a fare da pubblico!

(Stoner, il viaggio del Coro) "William Stoner si iscrisse all'Università del Missouri nel 1910, all'età di diciannove anni. Otto anni dopo, al culmine

della prima guerra mondiale, gli fu conferito il dottorato di ricerca e ottenne un incarico presso la stessa università, dove restò a insegnare fino alla sua morte, nel 1956. Non superò mai il grado di ricercatore, e pochi studenti, dopo aver frequentato i suoi corsi, serbarono di lui un ricordo nitido". È l'inizio, quantomai neutro e che nulla annuncia, del romanzo *Stoner* di John Williams. O meglio, annuncia che non c'è nulla da aspettarsi, e così è. Il racconto susseguente, mantenendo le promesse dell'incipit, si conferma essere quello di una vita consueta, ai limiti della frugalità, e perciò indagata di pagina in pagina senza che nulla si aggiunga per renderla più degna di quanto ci fanno intendere le sue righe esordiali. Di questo avvio scrisse il *New Yorker* come di un azzardo "audace", e che "rinunciando alla solita suspense, negandoci anche solo la promessa di una qualche forma di tragedia catartica, Williams ci costringe a domandarci: cosa sarà questo libro?". È l'onda lunga del nostro Coro che si estende sino al secolo scorso insistendo a suscitare domande circa la stranezza di far sapere tutto sin da subito, di modo che, non già per sapere ma per altro, il lettore possa essere avvinto dalla storia introdotta. Un'altra forma di suspense è messa in gioco quando si sceglie una strada del genere, una suspense suscitata dall'attesa di un ineluttabile futuro con cui addensare di palpiti il presente che gli va incontro. Ad attivarsi è quel senso del cronometro di cui partecipa nell'intimo ciascuno di noi. La straordinaria gloria postuma del romanzo ci dice di una partita nuovamente vinta.

(Circa il fato, come in una forma chiusa) Titanic. Un acme. A bordo. Mentre consulta una carta nautica, l'ingegnere Thomas Andrews sente vibrare il ripiano della scrivania e vede oscillare il lampadario. Un'anomalia decifrata all'istante: il Titanic l'ha progettato lui. Saputo dell'impatto, si affretta a convocare nella sua cabina un summit col comandante e con l'amministratore delegato della *White Star*, l'azienda costruttrice. Dispiega l'immagine di uno spaccato per lungo del transatlantico e illustra l'inappellabilità di quanto accadrà in ragione di quanto è accaduto: "Sono già cinque i compartimenti allagati. La nave può sopportare lo squarcio e rimanere comunque a galla con quattro compartimenti allagati, ma non con cinque. *Non con cinque.* Mentre affonda a prua, l'acqua passerà sopra le paratie del Ponte E arrivando sino a poppa. E non c'è alcun modo per impedirlo. Da questo momento, qualsiasi cosa facciamo, il Titanic affonderà. È fatto di ferro, vi assicuro che può affondare e affonderà. È una certezza matematica".

La micidiale disamina dell'ingegnere ha la stessa infallibilità dei versi messi a prologo del nostro dramma. Un senso di asfissia ci coglie. Noi sappiamo che sarà così, e che ogni istante presente sarà intossicato da un dispiegato futuro,

qualsiasi cosa avvenga. Un futuro che *già è*. Nel paesaggio non si dà più scelta. La vita s'è ridotta al pari di una forma chiusa, per cui di un sonetto non si può dire se sia lungo o breve: dura quanto deve durare. 154 sillabe (stesso numero dei sonetti di Shakespeare), con obblighi interni di accentazione e rime. A questo punto della storia, le parole di Andrews verbalizzano il fato.

(La commedia possibile e l'abbandono dei personaggi) *Romeo e Giulietta* non è una tragedia *anche perché*, fino al quinto atto, l'*happy ending* è sempre a portata di mano. Da un certo momento in poi avvengono, è vero, fatti tragici e luttuosi, ma pur sempre all'interno di una trama non conclusa che si premura di salvaguardare ciò che la giustifica: la storia d'amore tra i due protagonisti.

Ora, sforzandoci di ignorare l'epilogo annunciato dal prologo, supponiamo che questo amore venga coronato: in tal caso il sangue sparso nella prima metà dell'opera da Mercuzio e da Tebaldo, caduti sul campo come cavalieri avversi nel corso di una narrazione in cui l'avventura mette in conto tutto, vedrebbe diluita la propria gravità nel prosieguo degli eventi e non contaminerebbe più di tanto la soddisfazione per il finale desiderato. Da chi? Da noi spettatori, che non impiegheremo troppo a seppellire nella gratificazione prodotta dall'opera compiuta quei morti necessari all'intreccio. E i sopravvissuti? Il loro rimorso non ci riguarda più, giacché relegato nell'intimità di anime letterarie. *Solo* letterarie. O *nientemeno* che letterarie. Il loro avvenire si colloca al di là della scrittura, in una galassia dove tutto ciò che accade possiamo ritenerlo estraneo.

Nessun dovere ci spetta nei riguardi di chi ha cessato di essere scritto.

(L'ultimo saluto) *Un ultimo bacio e addio*. Da principio, e per parecchio tempo, avrei voluto intitolare il mio libro così, anche se non sono esattamente queste le parole dell'estremo saluto tra Romeo e Giulietta. La lettera del testo recita: "Un ultimo bacio, *e scendo*". Più che logico: rifacendo a ritroso la strada percorsa per salire, il ragazzo dovendo andar via scende. In pratica, si cala, sprofonda, scivola. O, sgranando la sequenza diversamente, si abbandona, si immerge, *affoga*. E diventa così Jack del film *Titanic*, a cui Rose, se voltasse verso di lui lo sguardo e lo indirizzasse in giù, potrebbe mormorare al pari di Giulietta: "Ti vedo *scendere* sempre più giù, sempre più pallido". Parole pronunciate dalla piccola Capuleti quasi tra sé, sporgendosi oltre il parapetto del suo balcone. *Tutto è simbolo e analogia* (per me, questo è un mantra).

(La captazione dell'opera) L'opera altro non è che una tappa interna al percorso di una narrazione, quasi che a un dato punto del suo propalarsi la

scrittura intervenga a fissare lo stato di attualità che le corrisponde. Come, insomma, a farne un'istantanea. Il Coro prelusivo in Shakespeare echeggia in tal senso la narrazione dell'Arciere in Luigi Da Porto, ma pure l'assemblea momentanea delle donne che si affollano per raccontarsi vicendevolmente le vicende di Mariotto e Ganozza nella novella di Masuccio.

Nulla declina, tutto si scansa.

(Due Cori) Mettiamo a confronto il Coro d'apertura di *Romeo e Giulietta* col Coro/Prologo di *Enrico V* e con la sua esortazione al pubblico determinata ad attivarne l'immaginazione.

A proposito di questo secondo, l'intervento del Coro serve soprattutto all'intento rappresentativo. Gli eventi della vittoriosa guerra con la Francia che alimentano l'avvio della narrazione scenica vanno proiettati, o meglio *accesi* nella mente di chi assistendo ascolta secondo l'angolazione prospettica di una voce narrante, quella del Coro appunto, a cui tocca il compito di suggerire alla platea come far deflagrare ogni sillaba udita in un'immagine vista, e ogni immagine in figure, e quelle figure in un fatto, in un fatto che è: da un soldato, mille soldati, da mille soldati una battaglia. Questa la formula: "un regno per palcoscenico, principi per attori, / e monarchi per guardare la grandiosa scena!".

Ebbene, in *Romeo e Giulietta* non funziona affatto così. Il Coro, lì, non richiede alcuna collaborazione, non guarda in faccia la platea, non partecipa di alcun *Now*, è perennemente dicente, come cosa scritta su pagina che sia infissa in un non-spazio e in un non-tempo. Non istruisce *solo chi c'è* su come comportarsi, ma informa un potenziale chiunque (che potrebbe anche non esserci mai) circa tutto ciò che conviene sapere, e nulla chiedendo affinché l'eventuale recita funzioni al meglio. La peripezia dell'assistere e dell'ascoltare sarà solamente pertinenza di ogni singolo spettatore, nella consapevolezza che tanto, da qualche parte e in qualche modo, la storia procederà comunque. Al contrario, il Coro di *Enrico V*, inducendo chi gli sta di fronte a 'fare massa' al pari dei soldati in procinto di affrontare la battaglia di Agencourt, dice chiaramente: "Senza di voi, io che della storia sono l'inizio, non posso nulla. O collaboriamo, o il gioco muore qui".

Il Coro di *Romeo e Giulietta* è la trama sino alla fine, miniaturizzata. Quello di *Enrico V* è una proposta, ma come di bambini, la solita... lanciata quasi con estemporanea sventatezza, tipo: "Facciamo finta che...".

(Una professione di fede) *Romeo e Giulietta* non esprime una filosofia ma è di filosofia intrisa, purché si intenda per 'filosofia' una religione ignara di qualsiasi metafisica. Una teologia laica.

(Una convenzione) Tanta importanza ho dato, *e do*, al Coro iniziale del dramma *per ciò che già ci dice* facendone un criterio peculiare dell'opera, *eppure*, l'abbiam visto, questa maniera di anticipare la conclusione è convenzione già presente in quasi tutti gli scrittori precedenti Shakespeare. Lo è in Masuccio, lo è in Da Porto, e in tanti altri ancora, compresi gli anonimi. Annunciare l'esito della storia per poi proporla comunque nell'auspicio di incuriosire circa il suo finale: in mille lo hanno fatto e senza che nessuno venga accreditato dell'aver inventato alcunché. Cosa c'è, allora, di peculiare in Shakespeare se a farlo è lui? In fondo, nulla; in sostanza, la nostra intenzione, *se proprio di lui si tratta*, di dare maggior senso a tutto. E dunque, c'è di suo non meno di quanto vi sia in una storia che senza la sua scrittura in pochi conoscerebbero.

Possiamo ben dire che, *se by William Shakespeare*, il nostro dramma ha svaligiato la tradizione precedente da cima a fondo, quasi al punto da sostituirsi addirittura alla firma di Ovidio e di Boccaccio opacizzandole. Ma non solo: per di più imponendo pesanti caparre sul futuro. È perciò che ci soffermiamo tanto sul Coro introduttivo come fosse un *La* imprescindibile: ormai questo è, significando in via definitiva una sfida particolarissima a produrre scrittura che sia in grado di distrarci dalla consapevolezza dell'esito ultimo per costringerci a un'immersione in tutte le variabili dell'attualità come se ciascuna di esse fosse tuttavia possibile, e senza che la certezza di un epilogo predetto possa in alcun modo compromettere l'incertezza del presente.

D'altronde, non è proprio questo quanto di fatto avviene in qualsiasi vita, che mai consente un lieto fine decretando da subito la sua fine?

DIMORE

Intro sala 8

*“Interroga la bellezza della terra, interroga la bellezza del mare,
interroga la bellezza dell’aria diffusa e soffusa.
Interroga la bellezza del cielo, interroga l’ordine delle stelle,
interroga il sole, che col suo splendore rischiara il giorno;
interroga la luna, che col suo chiarore modera le tenebre della notte.
Interroga le fiere che si muovono nell’acqua, che camminano sulla terra,
che volano nell’aria: anime che si nascondono, corpi che si mostrano;
visibile che si fa guidare, invisibile che guida. Interrogali!
Tutti ti risponderanno: Guardaci, siamo belli! La loro bellezza li fa conoscere.
Questa bellezza mutevole chi l’ha creata, se non la bellezza immutabile?”*

Agostino d’Ippona, *Sermoni*

(Quel che per me è il paesaggio) Leggete bene ogni proposizione, calibrate la qualità particolare degli snodi tra l’una e l’altra, e penetrate quel che esattamente dicono; date il giusto peso a ogni esortazione, a ogni verbo, a ogni aggettivo del brano messo a esergo del presente fascicolo: questo per me è il paesaggio. È il visibile che si fa guidare e l’invisibile che guida. Un composto di anime che si nascondono e di corpi che si mostrano, poiché anche le anime sono accadimenti: realtà *che stanno* tra il tangibile e le ombre del tangibile. Tutto è parigrado. Il paesaggio è la molecola-cosmo, e, nella sua sostanziale apparenza, è la bellezza che dà principio a sé stessa al di là di sé. Nulla in Shakespeare che non lo ribadisca di continuo.

LA CITTÀ

(Oltre le mura) Verona ha una natura di città comunale, e così era percepita da Shakespeare: come una città muraria, quindi recinta; un *hortus conclusus* all’interno del quale la litigiosità di famiglie addossate l’una all’altra in una situazione di coatta contiguità effondeva un clima da macroscopico saloon. Di qui un’ulteriore affinità tra l’idea di un luogo espanso ma definito quale può essere un’intera città, e le pareti che contornano e costringono il teatro elisabettiano formando quella *O* di legno di cui è detto nel Prologo dell’*Enrico V* (dove pure si dice: “Nella cerchia

di queste mura”). In questo senso Verona si contrappone a Venezia, che è invece città illimita, senza confini ben definiti, paesaggisticamente aperta, e semmai provvista di forme reclusive al proprio interno (il Ghetto), ma estesa su una superficie d’acqua e terra la cui espansione può idealmente considerarsi smisurata. Da Verona, se si vuole esser liberi, si fugge. A restarvi si verrebbe giocoforza ripresi, da Venezia non è necessario: basta scappare di casa, come fanno Jessica e Lorenzo.

Ora, se si considera che la maggior parte dei copioni presenti nel canone non ci danno informazioni chiare sul numero di firme coinvolte nella loro stesura e che nei tantissimi *plays* dell’epoca andati perduti dev’esserci stato molto Shakespeare genuino, possiamo dire che la sua stessa *opera omnia* smargina senza limiti certi. Non ha mura. Come Venezia.

(Chi la abita) Maximus, *Gnomolocium*: “Se il dio dovesse esaudire i voti umani, più tosto morirebbe ogni uomo, poiché assiduamente fra loro si augurano fra loro molti mali”. L’umanità, in buona sintesi, è malvagia. L’umanità è in sé stessa distopica. In questo senso Verona è il villaggio che si fa sineddoco del mondo intero di cui parla Balzac (“Scrivi le storie del tuo villaggio e avrai scritto le storie dell’umanità”).

(La comunità endogamica) Romeo, dopo il duello con Paride, vuol vedere il volto di colui che ha ucciso, e lo scopre, rivelando a noi qualcos’altro: “Il parente di Mercuzio, il nobile conte Paride”. Mercuzio si rivela un vero e proprio ganglio familiare. Parente di Escalus, parente di Paride e probabilmente anche di Giulietta: a ribadire la natura totalmente introflessa e genealogicamente autarchica dell’intero contesto. Verona: la città-mondo letteraria per eccellenza! Tutto vi si somma e, nella somma, si sottrae, si restringe. Un universo quanto mai ‘tautologico’.

È tanto improbabile che a candidare Paride come genero del Capuleti sia stato lo stesso Mercuzio? Parente dell’uno e dell’altro, avrebbe avuto solo dei vantaggi dall’imporre il suo *imprimatur* su un matrimonio d’eccezione e politicamente prezioso.

(Lo stallo) Verona, questa Verona, preconizza uno scenario distopico dove una rissa ancestrale ha avuto inizio in tempi immemori senza che se ne ricordino le ragioni e per non aver più termine. È il mondo diviso in due metà e irrigidito in uno stallo che, in brevi scoppi di violenza, centellina una guerra pagata a piccole rate ma con regolare intermittenza. Il clima statico che ne deriva è lo stesso della Guerra Fredda. La faida è conflitto incagliato che crea la stasi, e la stasi garantisce un’inerzia capace di simulare la sopravvivenza.

(L'incentivo) Anthony Burgess, *Shakespeare*: “(Verona) era una città troppo preziosa per sprecarla; così *Romeo e Giulietta* arrivano a fare di Verona una città forse più importante di quanto non sia realmente: se oggi uno straniero visita Verona è soprattutto perché Shakespeare ha scritto *Romeo e Giulietta*”. Se, come tornerò a dire, Shakespeare da oltre quattro secoli si conferma il più grande produttore di posti di lavoro mai esistito, parte di questo merito è da ascrivere anche alla sua capacità di farsi formidabile promotore turistico.

(L'alienazione) Epicuro, sostiene Nietzsche, opponeva tra loro il suo meccanicismo e il suo ‘materialismo’, che altro non sono se non l’espressione di “una alienazione superata” e di “una realizzata conciliazione con la realtà”. Sicché, la vita non appare armonizzata dall’opacità che le è data dal velo di Maya, ma è interamente *vista*. Se la vita è in sé una Gòrgone, allora sarà *interamente vista* in quanto Gòrgone, ma leggendo di una “alienazione superata” mi faccio ancor più convinto di come la nostra Verona sia luogo dove l’alienazione impera. La stessa a cui sottostà l’umanità di *Metropolis* di Fritz Lang, e quella prona alla dispersione del sé in *1984* di Orwell.

“Ogni società ordinata assopisce le passioni”, sempre Nietzsche, *La Gaia Scienza*. Ma questa è la città che può essere una fabbrica di zombie, come in *Fahrenheit 451* di Ray Bradbury, o fomento di malignità, come nel film *Dogville* di Lars von Trier! E in *Al di là del bene e del male*: “Non esistono affatto fenomeni morali ma soltanto una interpretazione morale di fenomeni”, ma è già Amleto a sostenere che è il pensiero a rendere le cose innocenti o turpi, ed è in questa confusione di mentalità e comportamenti che precipita la città distopica. La città coriacea. Ostile sino alla cattiveria a tutto ciò che rischia di minare la sua uniformità. Per noi, Verona.

(La città mortificata) La città è da ultimo costretta a eternare in due statue d’oro la raffigurazione del proprio insuccesso e ad ammirarlo in ossequio a quella perversione filistea che fa dire a Pascal come vi siano amanti dell’arte estasiati davanti alla riproduzione fedele di immagini di cui disprezzano l’originale. La città sottomessa dovrà così patire la pena di una simile umiliazione. A perenne memento. O almeno, sin quando la discordia non torni a ripristinare il consueto disordine che le è connaturato. Così è quando l’armonia dell’insieme è il composto di innumerevoli disarmonie calmierate singolarmente una ad una.

(Gli ‘zombie’) Nella sala ristorante del Titanic possiamo immaginare un frammento della Verona di R. & G. – Jack, a lei: “Ti tengono in trappola, Rose, e morirai se non ti liberi!”. È la tribù, la comunità, la cittadinanza

della realtà distopica a tenerla in trappola. Sono i reparti dei poliziotti incendiari in *Fahrenheit 451*, sono i ciechi del *Paese dei Ciechi* di Wells. Sono gli zombie.

(Il mondo a parte) John Donne, *La Canonizzazione*: “Folli falene, siamo / anche candele e moriamo di noi / e in noi troviamo l’aquila e la tortora / (...) noi / fatti misteriosi in quest’amore // E possiamo morirne se non viverne”. Noi due e basta! Noi due *tutti*! Non pochi, ma bastanti. Noi, il non oltre. Noi, a noi dimora. L’indispensabile e il necessario. In noi – che siamo due: qui dove noi siamo è il *qui e non altrove* – troviamo l’esclusione dal mondo poiché *insieme* diventiamo il mondo. Un mondo a parte, mentre tutto il resto arretra e incattivisce. Un universo utopico all’interno della città distopica. Ma così essendo e così stando, a quale struggente entropia del proprio essere dovrà sottomettersi la città assediata dalla stessa città in cui si sta?

(La città lenta) Una delle pochissime deroghe della sceneggiatura del film *Romeo+Juliet* di Baz Luhrmann rispetto al testo originale è proprio nelle prime parole affidate a una cronista del telegiornale che dallo schermo di un televisore analogico, assumendo il ruolo che toccherebbe al Coro, legge una notizia di cronaca il cui incipit recita: “Nella nostra bella Verona *beach*”. Con quell’aggiunta, *beach*, da subito è evocato il mare (che nelle pagine a venire ci raggiungerà con onde di piena), per di più imposto a una città che non lo prevede affatto (a meno di non volervi vedere la palingenesi di una futuristica New York), e comunque a conferma che la possibile topica shakespeariana presente nei *Due gentiluomini* di assegnare a Verona un suo mare può tradursi in realtà, che la cosa sia vero o no (il testo non dà piene certezze: si parla solo di imbarcaderi e di maree). Sta di fatto che Verona, *questa Verona*, viene così tradotta smaccatamente in un luogo balneare da villeggiature carnascialesche, incline a una frenesia stor-dente, da basso impero (basti pensare al Mercuzio *en travesti* che folleggia famelico di orge, e al pittoresco delle lugubri rovine prospicienti l’oceano). La Verona di Luhrmann è una città disturbata, più psichedelica che oppiacea. Alienata per un eccesso di vitalismo (quello delle bande in azione, dei motori rombanti, di una religiosità ipertrofica), sarà perversamente costretta a convertirsi nel suo opposto: in una città *lenta*, lenta e denervata dalla grigia pace annunciata da Escalus.

Per sinapsi, la fantasia mi va al corto cinematografico *Il mondo nuovo* di Jean-Luc Godard contenuto nel film *RoGoPag*. Vi si racconta di una bomba esplosa all’insaputa di tutti nella stratosfera del cielo di Parigi. La

deflagrazione non pare abbia causato danni evidenti, ma solo un'impercetibile mutazione psicobiologica nei singoli individui producendo ovunque un amniotico imbambolamento massificato. In modo insinuante, facendo esplodere nell'invisibile la sua bomba, Godard ci dice come sia proprio nell'invisibile che maturano i cambi d'epoca.

(Gli eredi) *Così parlò Zarathustra*: “Non solo la ragione di millenni – anche la loro demenza erompe in noi. È pericoloso essere eredi”. È pericoloso essere eredi perché si è eredi non solo della saggezza, ma anche della demenza. Romeo e Giulietta sono figli dei loro genitori, derivano da una genia che ha nutrito le loro coscienze sin da prima che i due ragazzi venissero al mondo e dovranno quindi combattere non tanto contro ciò a cui appartengono, quanto contro ciò che sono costretti a possedere, e che è chiesto loro di tutelare e tramandare affinché la genia perpetui e, con essa, un corretto codice di valori. La loro afflizione è nel doppio lascito che contempla un'infruttuosa saggezza e il freno di una puntigliosa demenza. Entrambi sono stati educati a dovere, appartengono al consorzio della città distopica. Dovranno operare uno scisma, ma per farlo *con saggezza*, rinnovando i criteri stessi della saggezza, avrebbero bisogno di tempo, ma loro tempo non ne hanno, non possono. Lo scisma è anticipato da una messa al bando che li separa in via definitiva, forse a contrappeso della saggezza ricevuta in dono e che è un insieme di manchevolezze (non la saggezza ‘selvaggia’ e improvvisa di Zarathustra). Più preziosa sarebbe stata ai loro fini un po' di quella demenza che li avrebbe resi tardi nell'agire e quindi *più opportuni*. Insomma, quella demenza che, a chiusura parodistica del cerchio, li avrebbe resi *saggi*.

(Qui, e oltre) *Così parlò Zarathustra*: “qui è la grande città: qui nulla hai da cercare e tutto da perdere. (...) Qui marciscono tutti i grandi sentimenti: qui soltanto sentimentucci scheletrici possono far rumore coi loro ossicini! (...) Non senti come lo spirito qui sia diventato giuoco di parole? (...) città di mercanti”. Ricordiamo che, dopo il Coro di apertura, la prima scena del dramma si svolge in una piazza di mercato a Verona, e nel quinto atto, la didascalia dice: “Mantova, strada con botteghe”.

Nella *Nascita della Tragedia* Nietzsche ripete dalla prefazione a *La sposa di Messina* di Shiller quanto sostiene il drammaturgo, che considerava il Coro (non, nello specifico, il nostro) come un “vivente muro di cinta tracciato dalla Tragedia attorno a sé per isolarsi nettamente dal mondo reale e per serbare il suo terreno ideale e la sua libertà poetica”. Mi viene da pensare alle cinte murarie di un'antica Metropolis, di una primigenia

città-fortezza. Il Coro perimetra con solidi bastioni sia l'area dello spazio che quella del tempo. *Chiude tutti i lucchetti*, sbarra le porte, e fa essere quel che sarà come se fosse stato.

Di nuovo Zarathustra: "Qui e lì non c'è nulla da migliorare e peggiorare": questa è la stasi, la città in bonaccia. Torpida. Narcolettica, tuttavia pericolosa: "dove non è più possibile amare, bisogna *passare oltre!*". Oltre cosa? Oltre una costante bassa marea; oltre il pantano; oltre qualsiasi altra città, giacché ogni città è Verona, ogni Verona è Mantova, ovunque è il mondo. Allora, dove? Nel *non ovunque*, nell'asfissia di una infinità priva di atmosfera, fuori da questo immenso *qui* che assorbe in sé ogni luogo. Fuori dal paesaggio: nel suo retro. Nel fondo del mare o del fiume o del lago, dove né mare né fiume né lago sono più sé stessi, ma quell'*oltre* di Zarathustra dove tutto è inverso, e dove il precipizio è l'altitudine, e dove lo sguardo abbassandosi ammira il cielo.

Il profeta niciano intima: "Sputa su questa città di mercanti e torna indietro!", e allora insisto: come dice la didascalia del quinto atto? *Mantova, strada con botteghe*. E dove inizia il dramma? Ripeto: a Verona, in una piazza di mercato!

(Tutto è centro) La città distopica (per noi, la *fear* Verona) si espande e conclude in un paesaggio che *non contempla periferie*. All'interno della sua cinta (oltre la quale nulla è) tutto è centro ed epicentro, tutto è equiparato, tutto è in luce, e ciò che è perennemente in luce è a ogni istante raggiungibile. Nella città distopica ogni dettaglio vale l'altro nel comporsi, con gli altri, in un intero. Nulla in tal modo è mascherabile. Perciò alla disobbedienza, che per crescere tende ad occultarsi, non si dà l'aria per nemmeno cominciare ad esistere. Nella città distopica a sovrintendere è l'insieme stesso dei tanti suoi epicentri. È la dittatura dell'uno, equivalente alla maggioranza fattasi totalità in dispregio di ogni sua singola parte. Questa tutela ideologica dell'uno a scapito del singolo, nel vocabolario della città è presupposto della voce: benessere.

(Per natura burocratica) La città distopica è per natura burocratica, se dove c'è burocrazia non c'è nulla che possa essere esterno ad essa.

(Che cos'è la città?) *Coriolano*, terzo atto, Sicinio: "Che cos'è la città, se non è il popolo?", e, in replica, i suoi seguaci: "Il popolo è la città!". Ma quale città? anche Verona? o non sarà quella di Sicinio la città utopica? Dunque, esiste? esisterà mai? la si vorrebbe far esistere? Soprattutto: esiste un popolo, *quel* popolo, che possa dirsi l'equivalente della sua città? Cos'è da fondare e cosa invece da costituire?

Coriolano, terzo atto: “Disprezzando, per causa vostra, la città, io le volgo le spalle: vi è un mondo altrove”. Ma l’altrove, *nel mondo*, non esiste se non come possibilità di naufragio.

(Nessun altrove) René Girard, *Shakespeare, il teatro dell’invidia*: “Gertrude si muove in un mondo in cui il prestigio e il potere contano più della passione”, Elsinore come Verona. Parliamo sempre della stessa città. Dello stesso mondo. Di consimili distonie. Fuori di qui siamo sempre qui. Zarathustra: “Non esiste un fuori!”. Abitando nella città distopica se un fuori esistesse avrebbe nome *asfissia*. È questo che rende la città *obbligatoria*. Com’è possibile evadere da un carcere costruito all’interno di un carcere?

(La cittadinanza) Chissà mai quali sorprese potrebbe riservare un approfondimento della natura endogamica della *specie umana* raccontata dal dramma! Un mondo tutto di figli unici (non solo *R. & G.*, ma probabilmente anche Benvolio, Mercuzio, Tebaldo, Paride, ecc. ecc.), *e di cugini*.

(La vera reazione) Romeo è *un trasformato*. Il *trasformato* contiene già in sé la sostanza *unica* soggetta a essere trasformata. La trasformazione le è intrinseca, è nella trasformazione che essa può esistere in un corollario di sopravvivenze continue, sino a quando il processo non giungerà a interruzione nel tentativo di darsi conclusione. Giulietta no, lei non si trasforma ma *diviene*. Assume la qualità di una materia interiore che prima non possedeva. Crescendo, aumenta il proprio sé. Entra, per la giusta via, nell’età che la vita le deve a dispetto di una città che non bada al corso dovuto alla natura. La città è Storia, non dichiaratamente nemica della natura, ma estranea alle sue sorti, di cui nemmeno ha percezione. La città è stasi, alienazione, blocco degli istinti in un insistere continuo delle medesime dinamiche (la faida questo è! reiterazione perenne, *statu quo*).

Non l’eterno ritorno del ragno di Nietzsche, ma una vite spanata che vive del proprio non avvitarsi.

La vera reazione abitando nell’immoto, è divenire.

(Il paese dei ciechi) Ricordarsi del *Paese dei ciechi* di H. G. Wells! Una parafrasi della Verona di *Romeo e Giulietta*. La comunità descritta nel racconto pretende l’obbligo di ogni singolo individuo a essere come tutti affinché a ciascuno sia concesso il diritto di cittadinanza. La vista, nel paese dei ciechi, è un’eresia, come nella “*fair*” Verona di Shakespeare lo è l’attitudine a ‘innamorarsi’, mentre *non lo è l’amore*, che ha una sua semantica e un suo protocollo comunemente accettati. Il conte Paride, ad esempio, ama *da*

subito la sua futura sposa senza essersene mai innamorato (se non per convenzione assodata). La virtù della vista, dove tutti non vedono, è una deroga che equivale a un ammanco: il di più si fa difetto. Nella cecità, gli altri sensi sono acuiti e sanno offrire, nell'insieme (*purché lì*, e non altrove che lì) una capacità percettiva in grado di superare quella offerta da chi i sensi li possiede tutti e cinque, poiché il poter vedere narcotizza i quattro residui, e soprattutto perché implica una diversità.

Nel paese dei ciechi se non si è ciechi si è dei paria, così come nella Verona di Romeo e Giulietta l'intimità a due che separa dal contesto sociale impone l'esclusione alla coppia degli eretici partner, coppia che ha avuto l'ardire di supporre come un Eden ammissibile quello che invece è istituzionalmente un luogo di guerra.

(Sangue giovane) A Giulietta che lo vede calarsi dal balcone dicendogli: "Mi sembra di vederti come un morto nel fondo di una tomba" Romeo replica: "l'angoscia beve il nostro sangue". Ma dove la causa di questa angoscia? Non in loro, che sono l'uno all'altra fonte di felicità, e dunque è attorno. Nel paesaggio. Nella città-vampiro, bisognosa di vero sangue giovane. E chi più giovane, a Verona, di Romeo e Giulietta?

(L'altra città) Che Romeo, bandito da Verona, trovi rifugio a Mantova, può avere qualcosa di non irrilevante, come altresì può essere che questo qualcosa pertenga alla città non per chiarissima coscienza dell'autore.

Nel *Racconto d'inverno* abbiamo l'unica menzione in tutto il canone di un artista rispondente a una fisionomia reale, quella di Giulio Romano. Il suo nome vien fatto poco prima che Ermione si scuota dal sembiante di una statua e riprenda vita (al contrario di quel che sarà per Giulietta). Nella finzione scenica, la statua, finché è dichiarata tale, si dice che sia opera dell'italiano. Il Vasari (possibile fonte informativa del drammaturgo), terminando di raccontarne la vita, fa comparire questo suo epitaffio: "*Videbat Jupiter corpora sculpta pictaque / spirare, et aedes mortalium aequarier coelo / Iulii virtute Romani...*" ("Giove vide respirare i corpi scolpiti dipinti e gli edifici dei mortali ed eguagliare il cielo grazie all'arte di Giulio Romano..."). Versi intriganti che ricordano la nomea del pittore e scultore come maestro di illusionismo scenografico nell'ambito del manierismo italiano. Ebbene, tra i suoi affreschi più rilevanti ci son quelli che coprono le pareti di Palazzo Te proprio a Mantova, con incredibili cordigliere di nubi a spirale risucchiate al sommo dei cieli tra anelli di angeli e santi: le bufere perenni del Paradiso. Quanto di lui sapesse Shakespeare, difficile dirlo, ma già solo l'illusione di un'allusione ci basta a godere di un possibile mistero. È proprio a Mantova

che Romeo si perde in sogni confusi ma veritieri (presàghi di liete notizie ma sventate da messaggeri sbagliati), ed è a Mantova che Giulio Romano ha inscenato il suo teatro di assurdità e di allegoriche parvenze. Anche il caso non è detto che sia sempre casuale.

DUE CITTADINI

(La crepa) Wislawa Szymborska, *Un amore felice*: “Che se ne fa il mondo di due esseri / che non vedono il mondo? (...) / Ciò offende la giustizia? Sì. / (...) / sentite come ridono – è un insulto. / In che lingua parlano – comprensibile all’apparenza? / E tutte quelle loro cerimonie, smancerie. / Quei bizzarri doveri reciproci che s’inventano – / sembra un complotto contro l’umanità! // È difficile immaginare dove si finirebbe / se il loro esempio fosse imitabile (...)”.

Il primo distico mi fa sentire l’inutilità degli amanti per il consorzio umano e la denigrazione della corrisposta indifferenza. I versi successivi, poi, mi raccontano lo sgarbo dell’irregolarità e la nascita di un codice segreto, di un idioletto. Mi dicono che la coppia si fa setta, e che la setta si fa portatrice di una quantità di vita nei confronti della quale qualsiasi individuo esterno alla setta risulterà sempre impari; e che “i bizzarri doveri” sono leggi inderogabili incomprensibili a chiunque; e che essendo massima la colpa di eresia a carico della setta, massimo è il suo rischio sociale. Mi dicono, altresì, che questa setta a due annuncia un complotto contro l’umanità. Di più: *un crimine* contro l’umanità. Una possibile devastazione del sistema. Una crepa nel fortilizio della città distopica.

(La giusta rotta) Dopo la morte di Tebaldo, per Giulietta Verona non è più Verona, non è più il mondo. L’esilio di Romeo ha esiliato all’istante entrambi gli amanti spingendoli fuori le mura, ma collocandoli separatamente presso uscite opposte in modo da frapporre la massima distanza tra l’uno e l’altra. Una distanza da misurarsi non tanto in termini di spazio, ma di *irraggiungibilità senziente assoluta*, data l’impossibilità che da ora in poi toccherà ai due ragazzi di comunicare tra loro (se non erroneamente), come verrà dimostrato dal procedere dei fatti.

Tra Romeo e Giulietta la città ha imposto l’intera sua cinta muraria e l’insieme della collettività in essa accolta, che solo per questo è da intendersi come una turba ostile; come una massa che non lascia spazio. Un ‘pieno’ che dopo la loro dipartita ha trovato una nuova conclusione da dare alla propria forma. Martin Heidegger, *Essere e tempo* (da cui pure traggio le successive citazioni di questo paragrafo): “Ciò che appartiene all’essenza

dell'essere è tuttavia: essere in un mondo. (...) la comprensione di qualcosa come 'un mondo' e la comprensione dell'essere di quell'ente che all'interno del mondo si rende accessibile". L'esilio (dunque, la città) conduce a forza gli innamorati verso questa sognata esperienza di trovarsi in una realtà infine accessibile, e li fa essere in un modo che loro stenterebbero *per ignoranza* a definire (sono elementi conduttori di una filosofia che li sovrintende, ma *non filosofi*). Forse, più di lui, potrebbe riuscirci lei, che se non ha letto Lucrezio però *lo sa*, poiché assai bene sembra conoscerlo il suo autore, da cui la fanciulla è prediletta.

Ontologici, così i due ragazzi dovrebbero definirsi, e trovare in questo la rotta del loro proseguire. Per assurdo, è quel che faranno *morendo*. La giusta rotta. In tal senso, se non finisce bene, la nostra storia finisce almeno in modo esatto. Quando e come deve. Mai degradando, né rinunciando alla fede in un cosmo composto di sola materia mutevole e ovunque fatta di cangianti, perpetue composizioni.

"L'esserci si è così dimostrato come quell'ente che ontologicamente è da sottoporre a inchiesta per primo, rispetto a ogni altro ente", nel nostro dramma potrebbe trattarsi dell'inchiesta da cui gli innamorati sono indotti verso la peripezia identitaria che fa del loro effettivo essere *solo adesso*, un *duraturo essere* come effetto inarginabile di quel *solo adesso*. L'amore si propone così in qualità di risposta premessa alla domanda che l'esistenza pone a sé stessa nell'intento di comprendersi, laddove il suo esistere è già risoluzione esaustiva dell'enigma. Non addendo, ma risultato.

"Ma allora il problema dell'essere non è altro che la radicalizzazione di un'essenziale tendenza d'essere che appartiene all'esserci stesso, quella della comprensione preontologica dell'essere". Sottolineo l'ultimo passaggio per ribadire l'istinto eretico dell'esistenza che non vuole soggiacere al fatto in sé brutale del proprio essere, ma che intende accendersi come una risposta liberandosi dell'inclinazione stantia a vedere in sé la fonte di un'obbligatoria domanda.

Romeo e Giulietta – da un momento in poi, che avviene nel corso del ballo a palazzo Capuleti – replicano all'enigma esistenziale dell'essere, che è un *essere qui*, scegliendosi come *mondo all'interno di un mondo*. Il loro sostanziale paganesimo li spinge a modellare tutto il resto a propria esclusiva ed egotistica misura, al che il mondo – il mondo restante, che è il mondo totale: la città, i cui cittadini sono una porzione della città stessa e non un dato ivi inserito – per non essere incluso in loro, li esclude da sé.

(Il gregge umano) Se Nietzsche fa dire a Zarathustra: "Dapprima furono creati i popoli, e solo in seguito gli individui; in verità l'individuo stesso è la creazione recente", Harold Bloom attribuisce questa creazione in gran parte

a Shakespeare. “Il piacere di essere gregge è più antico del piacere di essere io: finché la buona coscienza si chiama gregge, solo la cattiva coscienza dice: io”. Il gregge abita Verona e nel gregge crescono due *io* che comprenderanno di essere tali quando le loro mani entreranno in contatto e avvertiranno la qualità dell’energia che quel contatto ha acceso.

LUOGHI

(Le tre città) “Venetia Venetia / chi non te vede, non te pretia” è letteralmente detto in *Pene d’amor perdute* (atto IV, 2), per derivazione da John Florio (in *Second Fruits*, 1591, ma qui con un’appendice motteggiante: “ma chi ti vede bene gli costa”); con uguale spirito encomiastico Verona (la “giusta Verona”) è introdotta dal Coro che fa da Prologo in *Romeo e Giulietta*, mentre Padova (“culla delle arti”) è celebrata nell’avvio della *Bisbetica domata*. Tre omaggi come a tre Muse.

(Padova) In una mia drammaturgia non di tanti anni fa, ma, ahimè, di tanti *decenni* fa, ho messo in dialogo Caterina e Bianca della *Bisbetica domata* immaginandole diverso tempo dopo i rispettivi matrimoni, con la più grande che raggiunge a Padova la minore essendosi Caterina trasferita a Padova col suo Petruccio.

In un momento di sospensione nel corso del loro chiacchierare, Bianca, guardando fuori la finestra è colta da nostalgia per un’età trascorsa, e così dice di quel che vede e di quel che prova: “Ma dove, se non qui, si possono giocare di questi giochi? È l’aria che si respira... c’è come un senso di vacanza, d’età sospesa, incerta, ma pure di continua effervescenza che io ancora sento quando, ora, in attesa – o presa da qualche pratica domestica – me ne sto a sfaccendare, oppure mi metto seduta lì a bermi un po’ di sole e guardo fuori per la via le masnade dei ragazzi che scorrazzano impertinenti. È per troppa impazienza che fanno così... impazienza che la vita cominci e che li chiami; e corrono, corrono... scomparendo verso dio sa dove e alla ricerca di dio sa che”.

Padova, città universitaria, dove la giovinezza trabocca rendendo giovani anche molti adulti e facendo traboccare ovunque la sua impertinente gioia di vivere! Anche questo fa parte dell’invenzione dell’umano che Bloom attribuisce a Shakespeare.

(Londra ovunque) *La bisbetica domata*, Prologo. Sly, l’ubriaccone, parla di suo padre dicendo che era “guardiano d’orsi”, ma per quale altra ragione avrebbe dovuto esserlo se non per farli esibire nelle fiere, come era normale

prassi quotidiana nella Londra di Shakespeare? La commedia si sviluppa sì a Padova, ma la cornice, squisitamente londinese, rende la città veneta ancora più esotica. Peraltro, anche la Verona del nostro dramma non ignora gli orsi, se Giulietta, al quarto atto, disperata per l'esilio di Romeo, piuttosto che sposare Paride preferisce essere legata "con degli orsi infuriati". Londra, l'habitat biografico shakespeariano per eccellenza, è sparsa ovunque. Impossibile liberarsene.

(E la laguna) Circa la Venezia di *Otello* Sergio Perosa scrive nel suo saggio *Il Veneto di Shakespeare* (mi automortificherei se non menzionassi il fatto che, per purissima coincidenza, *Il Veneto di Shakespeare* è anche il titolo di un mio ciclo radiofonico di tredici interviste impossibili realizzato dalla RAI nel 1983, da cui quel dialogo tra sorelle): "l'ambientazione nella colonia veneziana di Cipro negli altri quattro atti (*a esclusione del primo*, n.m.) non recide, ma anzi rafforza il legame con la città-madre, che vi protende la sua ombra possente e ricompare prepotentemente a ristabilire l'ordine alla conclusione". Spesso nel canone si dà relazione e tensione narrativa tra due opposti poli geografici. Solo pensando alla produzione di ambientazione veneta abbiamo: Verona-Mantova in *Romeo e Giulietta*, Verona-Milano nei *Due gentiluomini di Verona*, Padova-Verona nella *Bisbetica domata*, Venezia-Belmonte nel *Mercante di Venezia*, e, appunto, Venezia-Cipro in *Otello*. E sempre il doppio luogo implica due identità, sia narrative che individuali. Mentre scrivo mi sovviene il doppio sottotitolo messo da Eric Rohmer ad epigrafe di avvio del suo film (quarta parte del ciclo *Commedie e proverbi*) *Le notti della luna piena*: "Chi ha due donne perde l'anima", parafrasi del detto popolare, abbinato al primo: "Chi ha due case perde il senno". A me pare di leggere, perfettamente restituito nella concisione di questi due motti messi a *pendant* l'uno dell'altro, tutto il senso della doppiezza sia sentimentale che di orientamento nel mondo implicito nella particolare scissione geografica tanto frequente nelle opere di Shakespeare.

Non è peregrino anticipare che, nel fascicolo *Escatologie e morte*, tornerà ancora Rohmer con un altro suo titolo shakespearianamente esplicito, *Racconto di inverno*, pur non trattandosi di un preclaro adattamento della commedia, e quindi ancor di più significativo.

(Mercato del mondo) Venezia è definita da Thomas Coryat, contemporaneo di Shakespeare e formidabile reporter di viaggio (anche dall'Asia e dalle Indie, dove è morto), nonché fonte per il drammaturgo di infinite informazioni su cui speculare: "Il mercato del mondo". Giudizio espresso nel vivo dell'epoca, non a posteriori. Dice tutto.

(I luoghi-epicentro) Alcuni esempi di luoghi-epicentro in cui Shakespeare tende a far confluire le sue storie con forza centripeta: Verona, Elsinore, Cipro, l'isola di Prospero, il bosco del *Sogno*, la foresta di Arden, l'Illiria della *Dodicesima notte*.

In *Pericle, principe di Tiro* (testo sin troppo denigrato e minimizzato, invece per me ondosso e rutilante) il luogo atteggiato e circoscritto è il mare *tout court*. Spesso, che sia di segno vitale o affliggente, si dà nei personaggi una sensibile difficoltà a liberarsi dall'incantamento del luogo. Mi viene in mente quel che accade alle fanciulle del film di Peter Weir *Picnic a Hanging Rock*. Sarà un caso che la protagonista, colei che prima e più di tutte è sedotta dal paesaggio da cui viene assorbita, si chiami Miranda, come la figlia di Prospero nella *Tempesta*?

(La foresta) A proposito della foresta di Arden e della sua magia (prossima a quella dell'isola della *Tempesta*), scrive Antonio Calenda negli *Atti* di un convegno dedicato nel 1977 dal Teatro di Roma al binomio Shakespeare/Johnson: “(la foresta) sembra proporre possibilità escatologiche all'incombere del dolore. Questa foresta che sembra quasi il luogo dove tutto può accadere, dove può liberarsi la fantasia, addirittura la possibilità che i personaggi possano identificarsi in qualcosa o svelare a sé stessi una legittima identità o dove in effetti possa nascere l'amore, dove possa addirittura nascere il sottile senso di qualcos'altro da sé”.

(Nella selva) “Bosco-ragnatela” è chiamato da Akira Kurosawa nel film *Trono di sangue* il bosco in cui si perdono Washizu e Miki, alterazioni assai fedeli di Macbeth e di Banquo. Di lì a poco, dopo aver fatto vane galoppate che li hanno riportati sempre allo stesso punto, i due incontreranno il nume che profetizzerà loro quanto secondo logica avverrà solo per il fatto di essere stato predetto. Ma un bosco-ragnatela è qualsiasi bosco di Shakespeare, dove tutto si scompone, dal tempo alle identità, e ogni creatura o cosa può abitarlo ed essere al contempo servo e padrone.

Scegliere un bosco a rifugio, come nel *Sogno* o in *Come vi piace*, vuol dire scegliere il meraviglioso, ma ritrovarcisi non volendo porta allo spaventoso. Che sia questo o quello, non v'è bosco, ove ogni singolo albero è un epicentro contornato da innumerevoli epicentri, che non sia una ragnatela. E allora, se smarriti in una selva di bussole, tra tante bussole ne va scelta una perché ci faccia da bussola.

(La scintilla del poco) Anche per Shakespeare e per la sua ricostruzione di un Veneto che gli derivava da fonti novellistiche vale quanto stupendamente intuito da Henry James che in un passo delle sue *Prefazioni* parla

della “strana legge per cui, in qualche modo, il minimo suggerimento valido serve sempre, all’uomo di fantasia, meglio del massimo”.

Ecco una messa in campo del poco di cui si abbisogna per consentire il proprio molto...

... (*Una strana Venezia*) È decisamente curioso che nel *Mercante di Venezia* Shakespeare non nomini mai il Ghetto (di cui pure parlano ampiamente i cronisti dell’epoca Coryot, che cita le sette sinagoghe, e Moryson), né altri luoghi celebrati della città (a parte Rialto, inteso come centro finanziario e luogo d’azione): da San Marco al raffiguratissimo Canal Grande, per non dire dell’Arsenale, molto ammirato dagli inglesi per la comune mentalità marittima, mentre vengono menzionati dettagli che stupiscono per la loro minima spettacolarità come il traghetto, o *common ferry*, che allora collegava Padova alla Serenissima. E in generale, sulle genti, trovo illuminante l’epigrafica affermazione con cui Henry Levin conclude il suo saggio *Shakespeare’s Italians*: “l’etnicità è messa fuori campo dall’universalità” (*“Ethnicity is outdistanced by universality”*). Anche se il riferimento vuol essere localistico, queste parole chiamano all’appello torme di personaggi dimoranti nei trentanove titoli del canone. Esiste, per dire, anche l’etnicità archeologica (*Coriolano*, *Giulio Cesare*), quella fiabesca (*Il sogno*, *La Tempesta*), quella tribale (*Titus*, *Cimbelino*), quella cortese (*Misura per misura*, *La dodicesima notte*, ecc. ecc.). Ma esiste pure l’etnicità dell’outsider, del foresto, del non previsto *ab origine*, di colui che, ormai essendoci, viene tollerato, ma solo finché utile. Come Shylock, come Otello. E anche come Paride, venuto a Verona per svolgere una funzione, e che per questo viene ucciso (e troppo poco compianto). Prendetelo come uno spunto. Chiunque potrebbe comporre, volendo, un suo personale elenco di creature e situazioni affidandosi a quella particolare competenza del cuore e della mente che ogni singolo lettore ha il diritto di vantare in ragione delle proprie personali predilezioni.

(*E anche loro!*) Il Veneto di Shakespeare è precipuamente il luogo dove si attua il destino, la spoliazione, il dramma o la tragedia dell’alieno, del diverso. Lo straniero in Shakespeare ha suo luogo e dimora nel Veneto per almeno tre delle sue fondamentali incarnazioni: la donna (bisbetica o stranita che sia), l’ebreo, il nero.

Poi abbiamo i due virgulti, i due stranieri in casa. I nostri ragazzi.

(*E Jack!*) A bordo del Titanic non è forse un clamoroso outsider anche Jack Dawson? e ancor più clamoroso e ancor più outsider la sera della cena in prima classe?

(Circa il dire per alcuni che diventa per tutti) Tornando all'universalità che mette fuori campo l'etnicità cui accenno tre paragrafi sopra, la tesi di H. Levin è splendidamente sostenuta con percezione di artista da Eduardo che scrive: "io mi sono accorto che più le commedie sono in dialetto e più diventano universali".

Non ho sottomano la lettera esatta del testo, ma nella sua *Storia dell'arte moderna* Giulio Carlo Argan, parlando se non sbaglio di Casorati, sostiene che durante il ventennio mussoliniano, in alternativa al cosmopolitismo che spingeva molti intellettuali verso Parigi, un'efficace forma di resistenza all'imperante cultura fascista fosse, all'opposto, nel ricoverare entro realtà vernacolari nostrane, assai più incisive e intense delle addomesticate maniere usate dagli artisti obbedienti a un generico linguaggio medio utile a raggiungere forse le moltitudini, ma con ascolti effimeri. Un po' quel che accade nel terzo atto del *Giulio Cesare* a Bruto che, dopo l'assassinio di Cesare, ritenendo di farsi capire dalla plebe di Roma parlandole in prosa (strumento, all'epoca di Shakespeare, più in uso presso i filosofi), ottiene uno stentato successo presto spazzato via dalla mirabolante cavalcata in *blank verses*, con tanto di scansioni strofiche e intarsi di *refrain*, dell'orazione di Antonio.

(Circa l'Eden) Wystan Hugh Auden, *Lezioni su Shakespeare*: "Qual è il fulcro del *Racconto d'inverno*? Il suo maggior interesse? È lo studio del mito relativo al Giardino dell'Eden. Cacciato dal Giardino dell'Eden, l'uomo può ritrovare un paradiso terrestre solo attraverso un percorso segnato dal pentimento e dalla sofferenza purgatoriale, come quello sperimentato da Leonte". L'antitesi dell'Eden è la città sotto ipnosi. Edenico è il sistema dei reciproci affetti: chiunque ne partecipi pare essere pienamente sé stesso, la qualcosa però comporta una trama troppo sofisticata per non essere soggetta a sdruciture, e a smagiarla interamente ne basta una minima. Eccone un avviso: "ho parlato a proposito due volte. / La prima mi ha guadagnato per sempre un marito / regale, l'altra, per qualche tempo un amico". Questo dice Ermione riferendosi a Polissene, giacché il suo sposo le ha chiesto di intercedere presso di lui affinché non affretti la sua partenza dalla corte di Sicilia di cui lei è regina, ma siccome i voti d'affetto della donna nei confronti dell'ospite appaiono al marito eccessivamente affettuosi, questi in un allarmante 'a parte' commenta: "Troppe calore, troppo calore!", e Auden: "Prima di questa svolta, l'Eden comprendeva persino una sfida al peccato, delineata da Polissene nel rievocare per Ermione la sua fanciullezza con Leonte: 'Eravamo come due agnelli gemelli / che ruzzavano al sole l'uno belando / all'altro: ci scambiavamo innocenza con innocenza'".

Ma in tanta vulnerabile purezza, il tarlo! Quell'*a parte*! La gelosia, come fosse tutto il male possibile. E tale, infatti, si dimostra *divenendolo*. Leonte perde il lume della ragione: "la mente s'infetta e la fronte / si indurisce", e nell'analizzare il morbo che ha contratto, ne acuisce a dismisura gli effetti. La metafora a cui dà voce è veleno che rende l'infezione ancora più grave: "Nella coppa può essere caduto un ragno: / uno può bere e andarsene (...) / Ma se qualcuno / mostra al suo occhio l'abborrito ingrediente, / facendogli conoscere ciò che ha bevuto, / ecco che gli spacca la gola, i fianchi, / con sussulti violenti. Io ho bevuto / e ho visto il ragno".

L'Eden non ha governo (come invece lo hanno l'isola di Prospero, da questi dominata, o la Verona sovrintesa da Escalus). Fa di coloro che lo abitano i suoi giusti cittadini finché costoro sapranno mantenersi nel giusto, altrimenti li espellerà da sé, ma *senza allontanarli*: semplicemente cessando di essere il luogo di delizie che è, e che tale può essere *solo all'interno* di ogni suo cittadino, prova ne sia che Leonte non è estromesso dal proprio regno, ma è il regno stesso a disfare la propria natura edenica disfacendola nel cuore del re.

Anche Cipro è per Desdemona il paradiso in terra, ma il fazzoletto ricevuto in dono vi sta con la stessa gravità della mela biblica a significarne la fragilità. Prova ne sia che Otello avverte sua moglie come Dio fa con Adamo ed Eva. Un Paradiso così minato, è un potenziale Inferno.

Nella *Tempesta*, sul finale, Miranda estasiata esclama: "O splendido nuovo mondo / che ha gente simile dentro di sé!". *Gente simile dentro di sé...* i cittadini dell'Eden! *Ergo*, gente fragile, come l'Eden. Le risponde suo padre: "È nuovo per te", e ritengo lo faccia senza traccia di sorriso né di compiacenza.

SUL PAESAGGIO

(Come corpo di luce, e luce sognata) Che cosa sono i sogni? Pensiero trasformato. Sostanza che resta in circolo. I sogni, che sono "generati da niente se non dalla vana fantasia, / che è di sostanza sottile come l'aria". E Giulietta, non *emerge* forse nel paesaggio? non appare come l'addensarsi di un luminoso sogno?... Romeo: "Quale luce appare/ attraverso quella finestra? È l'Oriente, / e Giulietta è il sole!".

Primo atto, Mercuzio: Mab. Inno alla rarefazione! "I raggi delle ruote del cocchio sono fatti di lunghe zampe di ragno; / il cappuccio, di ali di cavallette; / le redini di finissima ragnatela; / i finimenti, di raggi rugiadosi del chiaro di luna; / la frusta è appena una pellicola, il manico un osso di grillo". La rarefazione del monologo di Mab è dello stesso tessuto di cui

si compone il personaggio di Giulietta. Frate Lorenzo, vedendola arrivare, dice: “Ecco la signora. Un piede così leggero / non consumerà mai la selce eterna”. Giulietta è forma di un corpo aleatorio, come ogni corpo è aleatorio nella fluttuazione del visibile in un campo ottico. Ci vorrebbe un paesaggio di Monet, tutto imbastito di diluizioni cromatiche, per meglio accogliere la presenza/avvento della fanciulla rigenerata dallo sguardo del suo innamorato, che, sensatamente, di lei dice: “*It is my lady, O it is my love, O that she knew she were!*” (“Se solo sapesse che lo è!”). Non aleatorio è invece il corpo dello stesso Romeo che si definisce “inerte argilla” per esortarsi a “tornare indietro”, lì sotto il balcone di lei, a cercare nell’orbita di quella luce il soffio vitale in grado di dare la giusta densità alla materia di cui si sa composto.

(Nel giusto dove) Grazie a Shakespeare, nella storia dei due amanti veronesi avviene il paesaggio, che nelle novelle antecedenti è pressoché assente. La storia, nel panorama, assume una sua morfologia.

(La messa in scena della natura) *La Tempesta*. Quarto atto. Nella battuta di Iride che invita la Dea delle messi Cerere a portare prosperità sullo “spazio erboso”, è come se la natura venisse ‘allestita’, messa in scena, arredata. Nulla a che vedere con l’isola di Prospero, magari rigogliosa e ferace, ma per forza di cose selvaggia, un’isola che si immagina abbia fatto da approdo a dei naufraghi, sia nella finzione della commedia, sia nella realtà della cronaca a cui la commedia rimanda (non fosse per “la riva marina sterile e rocciosa”).

(Cos’altro?) *Le allegre comari di Windsor*. Secondo atto. Pistola: “E allora sarà il mondo l’ostrica mia, / da aprire in punta di spada”. Un modo tanto aggraziato quanto umile per replicare il pensiero che tutto sorregge nell’universo shakespeariano e che la parola *Globe* compendia: il mondo è un giocattolo e nulla dal mondo esubera. Appena il tempo di iniziare a goderne, che il gioco giocato è già finito. A vincere è sempre il banco: il partecipante invisibile, il legislatore. L’unico che, seduto al tavolo da gioco, non stia lì per giocare, ma per far perdere. La sua è una vittoria che non prevede né pretende vincita.

(La cosmica miniatura) Il mondo di Shakespeare era piccolo, nota Peter Akroyd, e le affinità si trovavano facilmente. Piccolo come il “piccolo mondo” di cui parla in *Fanny e Alexander* Oskar, direttore del teatro della cittadina in cui si svolge la storia.

(L'incipit del paesaggio) *Venere e Adone*. Nel suo primo poemetto Shakespeare sembra allestire una ferace scena precocemente riempita a forza di corpi e di voci. È il paesaggio che inizia a mettersi in moto, cosa che fa avvenire dando la sensazione di avviare un dibattito *tra sé e sé*: “Ora lei gentilmente gli prende la mano, / giglio imprigionato in una gabbia di neve, (...) / bianco amico che assedia un bianco nemico: / un bel combattimento tra voglio e non voglio, / come due colombe d'argento che si beccano. / (...) / ‘Lasciami la mano’, fa lui. ‘Che ti prende?’ / ‘Lasciami il cuore’, fa lei”. La fusione di ogni doppiezza avviene all'interno dell'*io* espanso: “si ride e si piange nello stesso respiro”, “Le tue labbra miracolose si bacino tra loro”.

(Anche il paesaggio) Nel *Sonetto LXIV* il paesaggio stesso, al pari di ogni creatura da cui è abitato, non può sottrarsi alla dinamica di un perpetuo contraccambio: “Quando ho visto l'affannoso oceano conquistare / Terreno sul regno della costa / E la terraferma vivere sulla distesa delle acque, / Compensando guadagno con perdita, e perdita con guadagno”. Volenti o nolenti, mettersi in gioco è un obbligo. Non c'è creatura né elemento che ne sia esentato. Anche il paesaggio è soggetto a una contabilità. La geografia che lo fissa è la risultanza di un'intrecciata serie di conflitti e trattative, di accordi e disaccordi.

(Nel corpo del paesaggio) Una figura allegorica frequente in Shakespeare – per derivazione ovidiana, ma non solo – è quella del paesaggio antropomorfo, della sua personificazione e conseguente desertificazione allorché le forme attorno smettono di simulare il proprio senso a causa del mutato stato d'animo vissuto da chi standovi immerso le osserva. Ad esempio, nel *Sonetto LXLVIII* uno scenario primaverile si fa invernale se disabitato dalla persona amata. Così i versi che chiudono: “Né io seppi ammirare la bianchezza del giglio, / Né lodare il vermiglio profondo della rosa: / Non eran questi che dolcezze, che dilettoni aspetti / Raffiguranti voi, modello di ogni cosa bella. / Ma Inverno ancor durava per me: e, voi lontano, / Mi diletta di loro come dell'ombra vostra”. Come un guscio svuotato, il panorama ricasca in una disseminata distesa di sonanti nomi di cose svanite che nel loro assieme costituivano la presenza amata. Un vocabolario che era vivo discorso, attualità dell'essere, e che ora rappresenta solo un effimero giacimento di melanconiche vestigia. Gli elementi di natura sono censiti come i vestimenti di un corpo svanito.

Il nostro dramma vive costantemente di questo collegamento tra l'osservatore e l'osservato in un osmotico passaggio da un *chi* è a un *cos'è*, e viceversa. Nei drammi del canone, esempi del genere abbondano oltremisura.

(La trasfusione nell'esterno) *Venere e Adone*: “diletto’, dice, ‘poiché t’ho qui rinchiuso / entro l’ambito di questo eburneo biancore, / io sarò il parco, e tu sarai il mio daino: / pesci ove vuoi, in monte oppure in valle: / bruca sulle mie labbra; e se aridi son quei colli, / vaga più giù ove stanno le fonti diletteose. / Entro questo confine v’è ristoro bastante; / (...) / Quivi sii tu il mio daino, poi ch’io son tal parco”: la trasformazione in paesaggio. Non dell’uno o dell’altro amante, ma di un’inesausta sin quasi perpetua copula. Ovidio resta il nume di questo paesaggio che è un’onda sempre cangiante, ma mai diminuendo, nella quantità delle forme, l’intensità delle figure.

(L'idillio) Quasi sempre la metamorfosi è il frutto di una fusione ed è tramite le metamorfosi che il paesaggio si muove e respira.

Il paesaggio è conseguenza di continue compenetrazioni tra le sue varie parti e ciò che offre allo sguardo è l’evidenza istantanea di un moto amoroso. Ma anche lo sguardo sul paesaggio è un atto di compenetrazione, e altresì le metafore che lo descrivono. Questo, nell’insieme, è l’idillio

(Il sogno che innesca il paesaggio) Il paesaggio *in movimento* come creatura biologicamente viva nella sua interezza è protagonista di questi versi del *Sogno*, un paesaggio qui scosso dal dissidio interno delle stagioni che empiono il suo spazio e scandiscono il suo tempo: “Per questi squilibri vediamo alternarsi / le stagioni: le canute brine cadono / nel grembo fresco della rosa scarlatta; / e il capo gelato del vecchio Inverno / è incoronato per beffa da un’odorosa ghirlanda / di soavi boccioli estivi; la primavera, l’estate, / il fertile autunno, l’inverno rabbioso, si cambiano / le loro livree consuete (...)”. Ancora una volta è ripetuto come il paesaggio, staticamente uniforme nel suo insieme, mai resti fermo nelle sue varie parti.

(L’isola come organismo vivente) Calibano: “Non ti spaventare; l’isola è piena di rumori, / di suoni ed arie dolci che dan diletto e non nuocciono. / A volte mille vibranti strumenti / mi ronzano alle orecchie; a volte voci / che, se pur sono appena ridesto da lungo sonno, / mi fan riaddormentare”. Che leggiadro animale, che sontuosa creatura, che incarnazione floreale sonora e adamantina è l’isola di Prospero! Che palpitante organismo accucciato nel cuore dell’oceano, quasi provvisto di una gestualità sontuosa da far credere che abbia qualcosa di umanamente nobile da dire! Quanto animismo panoramico emana dalle storie intese a plasmare i paesaggi in cui avvenire, al pari dei palchi su cui saranno accolte!

(Il volto, portatore di paesaggio) “Le gote di Lucrezia paion prati / su cui in inverno si scioglie la neve”, “occhi-soli”, il volto-paesaggio! *Portatore* di

paesaggio nel paesaggio. E così è ritratta l'anatomia dello scenario intorno: "ogni fiore è un occhio lagrimante", "Liscia, aperta come una pianura fertile, (...) / Lei ha mura di cristallo, è trasparente. / (...) / L'uomo è un bosco inaccessibile, che ospita / in caverne oscure, mali dormienti...", "gli occhi, zolle zuppe di pianto".

L'anatomia della vegetazione, la botanica della carne.

(L'Oriente) Nel *Sonetto VII* l'incipit pare derivato direttamente da *Romeo e Giulietta*: "*Lo in the Orient when the gracious light, / lifts up his head (...) / his new appearing sight*". E dal *Sonetto V*: "Beltà sommersa in neve" è immagine che partecipa della dalla stessa tavolozza del nostro dramma. E neanche la situazione messa in metafora è discordante: è la beltà della morta Giulietta quella del verso, come è anche la beltà di lei dormiente nella neve. Dunque *nel gelo*; e se del gelo già molto abbiamo detto, tanto più diremo.

(L'esterno nell'umore di chi lo abita) La tempesta di Lear... la festa furibonda dell'acqua! Anche qui il personaggio esprime il paesaggio. Vi colgo attinenze col sogno di Ashenbach nella *Morte a Venezia* di Thomas Mann e col suo conseguente squasso interiore. Lear elettrizza il mondo che lo avvolge.

(La notte) Così parlò Zarathustra: "non odi come, intima, paurosa, tenera, la mezzanotte ti parla (...)?" Notturmo shakespeariano.

(Nel paesaggio) Il paesaggio non è un libro aperto a una particolare pagina *e basta*, quella che al momento ci coglie in un preciso attimo presente, ma corrisponde all'intero volume capace di ogni apertura possibile, e questo lo fa sapiente. Sfogliando a ritroso, quanto è già stato letto potrà essere *riletto* tornando al punto in cui una data cosa fu nel paesaggio agita, pronunciata, o anche solo *pensata*, ma pur sempre all'interno del paesaggio stesso, e dunque dal libro contenuta; mentre quanto ancora è da leggere andrà raggiunto non per balzi innaturali (come potrebbero essere quelli vagheggiati dai profeti), ma attraverso una sequenza di successive attualità squadernate nella certezza che a ogni apertura il libro potrà farsi leggere una prima volta, per poter essere, successivamente, *riletto all'infinito*. E, all'infinito, di nuovo *per una prima volta*. "Ogni cosa che cresce dura in perfezione solo un breve istante", *Sonetto XV*. Ma quella reiterata prima volta tradotta nella perfezione di un solo istante non è il senso del nostro dramma? E non sarà allora il nostro dramma un luogo del paesaggio – come fosse un punto, un istante – che ci sta da qualche parte attorno?

LA FAIDA

Intro sala 9

(Il muro come la faida, e come occasione) Nel nostro dramma la faida, con tutto il suo corollario di effetti deleteri, è, in concreto, ciò a cui corrisponde sotto metafora il muro di *Piramo e Tisbe*, riesumato da Boccaccio e, circa due secoli prima di *Romeo e Giulietta*, da Geoffrey Chaucer, ma soprattutto, parodisticamente, dallo stesso Shakespeare nel *Sogno di una notte di mezza estate*. Questo muro, che pare un espediente da poco, è alla resa dei conti una costante variamente imbastita lungo il percorso delle tante vicende in cui si racconta di amanti infelici indotti a togliersi la vita. Il muro è divieto, ma al tempo stesso può tradursi in un'occasione. Se per sua colpa i due innamorati sono divisi, è grazie a una sua parte (la crepa questo è) che sono messi in grado di comunicare. Sotto certi aspetti, il muro rappresenta il terzo incomodo le cui brighe, con un po' di astuzia, possono essere sfruttate con profitto proprio da chi dovrebbe subirne le conseguenze. Finanche da un punto di vista psicologico il terzo incomodo è spesso un incentivo a rendere un legame più fervido sottraendolo all'inerzia della consuetudine. *Se non mi ami c'è lui!... Se non mi ami c'è lei!... Sta' attento!... Sta' attenta tu!*

E neanche è solo questo. In fondo, sbirciarsi e origliarsi può essere molto più seducente del vedersi e dell'ascoltarsi senza che vi sia nulla a fare da filtro. Una crepa, come una grata, pretende la massima vicinanza proprio in virtù dell'impedimento che comporta. Ciò che è frapposto, accosta. D'altronde, questo significa sedurre: condurre a sé.

(La minutaglia in circolo) La faida è routine, ed è provvista di un suo specifico gioco linguistico. Si ripete sempre allo stesso modo, inanellando una serie di repliche e di controrepliche dialettiche in cui si invischiano i servi di una stessa casata (da principio, nell'opera, quelli dei Capuleti), per proseguire in una *ronde* standardizzata interamente intessuta di alterchi

che sembrano rispettare una regola inderogabile, come nel comporsi di una filastrocca: tutto vi è contemplato, nel nostro caso anche il punto di rottura una volta giunti al limite di carico massimo e da cui consegue l'ingresso di Escalus, capace di riportare la situazione a un grado zero. In pratica, la città non può esprimersi diversamente da così: collettivamente. Chi agisce altrimenti, tirandosi fuori dal gergo della comunità per andare alla ricerca di un suo profilo distintivo, compie un atto improprio che, se non condannato come eretico, potrà essere al più tollerato come una sorta di infermità sociale.

Fra i servi della prima scena potrebbero intercorrere le parole di questo distico scritto da Alexander Pope nel XVIII secolo per farsi beffe di uno dei piccoli carlini della regina: "Io sono il cane di sua Altezza a Kew, / di grazia, signore, ditemi, di chi siete il cane voi?".

(Il dopoguerra, che è di per sé guerra) Nell'opera, le due parti, ugualmente nobili e ricche, paiono contendersi il controllo sulla città, un controllo che va in panne quando si tramuta in un controllo sull'altrui controllo. In un perdurante dopoguerra in armi. Un vero e proprio stallo collettivo alla messicana. Il clima è quello di un western già incline alla fantapolitica. Da Porto, meno votato di Shakespeare a immaginare generi futuri, ne approfitta per conformare la sua arena narrativa nel segno di un'inimicizia ancora in atto, ma discretamente sopita. Sia pure eccellente, la sua è solo una novella, non c'è marasma umano.

(Il potente implicato) In *Romeo e Giulietta* la faida acquista evidenza nel discorso di Escalus, nella ieraticità di quei versi che ammoniscono l'intera città, più che nel suo deflagrare in un moto di piazza. È la comunicazione a inverare il fatto.

(Le armi) Così parlò Zarathustra: "Una spada, infatti, vuol bere sangue e lampeggia di bramosia". Le armi fanno da sé, e così la faida perpetua *motu proprio*. I duelli avvengono perché debbono costantemente riavvenire. Le spade, nel fodero, troppo a lungo non sanno stare. Ogni dopoguerra, per quanto a lungo possa durare, è sempre un anteguerra.

(Sì, quasi un western) Immaginate quel che abbiamo visto tante volte sullo schermo: una cittadina del Far West, due bande di pistolieri contro, e fra loro uno sceriffo che tenta di mantenere l'ordine. Quant'è fragile il suo ruolo! Dov'è lo Stato? Forse, la faida è lo Stato. A dettar legge su chi dovrebbe amministrare la legge.

(Il bene alla periferia dei fatti) Andrew Bradley sostiene che “la forza fondamentale del mondo tragico è un ordine morale”, e un disturbo portato a quest’ordine non può che essere causa di caduta. In relazione al nostro dramma: “L’amore di Romeo e Giulietta conduce i due protagonisti a morte solo a causa dell’insensato odio delle due famiglie”.

Dunque, l’odio è ‘insensato’ in quanto non ne conosciamo l’origine. Un senso può anche averlo, ma ciò non toglie che, pur se noto, risulti comunque assurdo; semmai, privo di senso può essere il protrarsi di una faida che sembra aver perso memoria della propria scaturigine. Affermare che la morte dei due giovani sia ‘solo’ il frutto della faida, è come dire che le loro vite sono state divorate dal paesaggio che le conteneva, dal momento che il paesaggio stesso è la faida. Verona è la faida, e sia Giulietta che Romeo si trovano dentro quel paesaggio e ne fanno parte, come il selciato delle strade e l’acqua delle fontane, o come la gente della città che popola la piazza del mercato nella prima scena del primo atto. Per cui è ragionevole dar credito a un’ovvietà altrimenti contestabile che leggiamo nella stessa pagina di Bradley, secondo la cui opinione nella tragedia shakespeariana il movente principale del rivolgimento che produce sofferenza e morte non è mai il bene: il bene contribuisce a questo rivolgimento soltanto a causa della sua tragica implicazione con l’opposto, all’interno dello stesso personaggio.

Il bene, possiamo dire, è un imperativo dello spirito, ma non conosce azione.

(Consustanziali) La faida non è una realtà interna ai due, ma consiste nell’esterno assorbito da Romeo e Giulietta *dal momento in cui* realizzano che fino all’istante del loro incontro sono stati loro a essere parte consustanziale di quel panorama. Porzioni, dunque, dell’assurdo. Ma da quando è avvenuto il contatto delle mani ai margini della festa, in una rappresentativa esclusione dal nucleo mondano dello scenario attorno, l’assurdo hanno iniziato a portarselo dentro.

(Il volano) Alessandro Serpieri, non sul nostro dramma, ma in riferimento alle *Historical Plays*: “nella prospettiva storica shakespeariana non c’è vera ragione di scontro e di guerra. I discorsi del potere, per il potere, contro il potere, sono convenzionali, ipertrofici, evasi”. Ma questo è il sedimento della faida! Un volano che si autoalimenta col suo agire tautologico all’interno di un’apparente inazione. La faida è il modo in cui si cristallizzano due poteri avversi coniugandosi in un sovrapotere che impone ai sottomessi due forme di repressione: o l’alienazione al suo interno, o l’annichilimento al suo esterno.

(Dai padri) La condanna a morte dei due ragazzi viene dal mondo dei padri. La loro contesa reclama un sacrificio umano, di chicchessia, in qualsiasi modo. La faida è predazione potenziale perenne. È la strategia del figlicidio come fattore di Storia di cui scrive Pasolini in *Pilade*. È il contrastare la Natura che vorrebbe l'armonia dell'esistente nel sopravvivere di un figlio al genitore, e nel suo morire, da genitore, prima del figlio.

(Mescolanze) Abbiamo già notato che nel primo atto il nome di Mercuzio risulta nella lista degli invitati a casa Capuleti, il che dà un sapore di guerra civile alla faida in corso, facendo di Verona una città violenta, dalla natura endemicamente matrigna.

(L'azione politica, I) Così parlò Zarathustra: "Nei vostri figli dovete *riparare* di essere figli dei vostri padri: *così* dovete redimere tutto il passato!". Quanta la potenza, invisibile ai loro occhi, di Romeo e Giulietta come possibili agenti storici! Proprio perché entrambi sottratti al magma della faida, sono gli unici fra tutti i veronesi che potranno agire su di essa. Assieme formano una forza d'urto di cui hanno consapevolezza solo in relazione a ciò che preme loro di ottenere, del resto non si curano. Dissennatamente, compiono un'impresa epocale: sacrificandosi, rimodellano il mondo. Ne fanno quello in cui avrebbero potuto vivere ma che, senza la loro morte, non avrebbe mai potuto giungere a compimento.

(L'azione politica, II) Andrew Bradley: "Non è così in *Romeo e Giulietta* (...), perché qui, sebbene l'eroe perisca, la parte che gli si oppone, pur essendo la più colpevole o malvagia, non ha la possibilità di trionfare quando l'eroe cade. (...) In seguito questa (*ostilità fra le due casate*) si convertirà in una riconciliazione piena di rimorsi", o nel riassetto politico di un mondo che per essere permutato aveva bisogno che i paladini di questa rivoluzione gli si sottraessero smettendo, sin da vivi, di appartenergli. È proprio per questo loro non essere agenti storici che Romeo e Giulietta finiranno col modificare il corso della Storia.

(Montecchi come druggi) In una cultura teatrale protoelisabettiana erano in auge i *mummings*, mascherate in cui gruppi di guitti camuffati si presentavano in case altrui per delle visite a sorpresa. Lo scopo era innocuo ma con un che di minaccioso non poi tanto dissimile dallo spirito con cui, al primo atto, una masnada di parte Montecchi – pur se capitanata dal Capuleti Mercuzio, quasi un doppiogiochista – si intrude in campo avverso col passo di chi vada a compiere una razzia.

Mi domando se due criptomemorie non possano aver agito in due diversi autori. Una più probabile in Shakespeare, riferita appunto alla tradizione popolare dei *mummings* che il drammaturgo non poteva non aver presente; l'altra, con uno slancio di secoli in avanti, in Anthony Burgess, autore che molto ha saputo dirci del Bardo di Stratford negli splendidi scritti che gli ha dedicato. Stavolta, però, il richiamo è al suo romanzo *A Clockwork Orange*, quindi al film che ne ha derivato Stanley Kubrik e al branco picaresco e feroce dei drogati guidati dal più depravato del branco nelle loro sortite notturne all'interno di ville vagamente apparentabili a palazzo Capuleti.

Molto probabilmente si tratta solo di una mia suggestione, ma a sancire il legame coi *mummings* e con Shakespeare, tre elementi in particolare: Londra, che della Verona del dramma è un facsimile, la visita inattesa e truffaldina (una ragazzata nel dramma, un atto criminale nel romanzo), e le maschere beccute degli intrusi.

(Il volto della discordia) Il Capuleti, quando gli vien detto della presenza di Romeo alla festa, scansa da sé il problema con un'alzata di spalle, e per di più scandalizzando l'eccitato Tebaldo con la buona opinione che ha di Romeo. Tutto fa presumere, insomma, che aleggi nell'aria una certa disponibilità a 'fare pace'. In definitiva, lo stato di tensione belligerante sempre all'erta da cui è snervata la città pare fondarsi soprattutto su un incancrenito difetto di comunicazione incapace di leggere nell'attuale discordia il simulacro di un conflitto cadaverizzato. Dove e perché, allora, l'odio che insanguina fin dall'inizio le strade di Verona? Forse per un'ostilità di cui si è persa memoria delle origini ma che continua per inerzia. Fatto sta che nella prima rissa il Capuleti è pronto a scendere in campo con tanto di spada sguainata. Può essere che la faida perseveri poiché emozionalmente autoalimentata da un perdurante *essere pronti a battersi* per un territorio ormai non più da conquistare se non in termini di principio. Difesa permanente, dunque. Difesa da chi, contrapposto, a sua volta si difende. Una ringhiosa guerra statica di frontiera impiantata all'interno di confini condivisi (come condivisi dall'umanità sono i confini reclusivi dell'universo mondo). In questa chiave è stato concepito l'intreccio bellicoso di *West Side Story*, sulla scorta di un'eredità storica facente parte della nascita di New York raccontata da Scorsese in *The gang of New York*.

(Il fato) Nel dramma il fato si conforma come un intersecarsi di opportunità mancate sullo sfondo di una diatriba senza più vigore di cui tutti sono stanchi (e più di tutti Romeo), ma che solo un sisma repentino e traumatico potrà far cessare del tutto. *Romeo e Giulietta* racconta questo sisma, corrispondente ai nomi del titolo.

(Contro la natura del paesaggio) La faida, in quanto incastro di energie destinate ad autoannullarsi reciprocamente, produce la stasi della realtà distopica che vorrebbe pietrificare il moto d'amore a cui il paesaggio è per sua natura votato.

(Lo scontro) Il meccanismo della lite: il trambusto e la faida. C'è una grande analogia fra il duello di Romeo con Tebaldo e quello che, nei *Promessi sposi*, porta Lodovico a uccidere il nobile che pretendeva gli si lasciasse il passo. Come nell'opera teatrale, la rissa, che è da prima verbale, è causata dall'irascibilità per cui ciascuno dei due litiganti imputa all'altro una mancanza di rispetto; non è necessaria una faida in atto per scatenare una controversia del genere; la scala dei valori sociali espone costantemente i nobili a conteste dagli esiti spesso cruenti. Fra gente di più basso ceto il tutto potrebbe risolversi in una scazzottata, ma quando è in gioco la nobiltà ci vuol nulla a sguainare le spade.

Così nel romanzo: “Fate luogo voi, – risponde Lodovico. – La dritta è mia.” “Co’ vostri pari, è sempre mia.” “Sì, se l’arroganza de’ vostri pari fosse legge per i pari miei”, e di questo passo ci ritroviamo dritti nel clima della zuffa che avvia il primo atto, dove però a innescare il tumulto sono dei sottoposti; in Manzoni, per l’appunto, no, come poi non lo saranno Mercuzio, Benvolio, Tebaldo e Romeo. Il sanguinoso girotondo è noto: l’ultimo ucciderà il penultimo a seguito dell’altra disfida in cui questi ha ucciso il primo. E a proposito del gesto scomposto che porta Romeo a favorire involontariamente Tebaldo trattenendo Mercuzio per farlo smettere, tracce shakespeariane dell’episodio emergono in Manzoni come la scaglia di una storia che si faccia organicamente fisiologica all’interno di un’altra storia. Nel romanzo: “Così s’avventurarono l’uno all’altro; i servitori delle due parti si slanciarono alla difesa de’ loro padroni. Il combattimento era disuguale, e per il numero, e anche perché Lodovico mirava più a scansare i colpi e a disarmare il nemico che ad ucciderlo (n.m., *tal quale Romeo, quando viene offeso e strapazzato*); ma questo voleva la morte di lui, a ogni costo. Lodovico aveva già ricevuto al braccio sinistro la pugnalata di un bravo, e una sgraffiatura leggiera in una guancia, e il nemico principale gli piombava addosso per finirlo; quando Cristoforo, vedendo il suo padrone nell’estremo pericolo, andò col pugnale addosso al signore. Questo, rivolta tutta la sua ira contro di lui, lo passò con la spada. A quella vista Lodovico, come fuor di sé, cacciò la sua nel ventre del feritore, il quale cadde moribondo, quasi a un punto col povero Cristoforo. I bravi del gentiluomo, visto ch’era finita, si diedero alla fuga, malconci: quelli di Lodovico, tartassati e sfregiati anche loro, non essendovi più a chi dare, e

non volendosi trovare impiccato nella gente, che già accorreva, scantonarono dall'altra parte: e Lodovico si trovò solo, con que' due funesti compagni ai piedi, in mezzo alla folla, e subito c'è chi lo esorta a fuggir via". Due gesti inavvertiti. Due delitti preterintenzionali. In un caso a mettere sotto processo l'omicida è la città, nell'altro è la coscienza.

(La faida a garanzia) Nella faida si direbbe che la città abbia trovato un proprio equilibrio capace di proteggerla da quanto paventa in *Timone d'Atene* il protagonista pronunciando il suo terribile monologo con cui prefigura il rovesciamento totale di ogni statuto civile e di ogni valore etico: "O voi, / mura che racchiudete quei lupi, affondate / nella terra, non proteggete Atene! / Matrone, diventate prostitute! Nei bambini / venga meno l'obbedienza! (...) / Tu, serva, nel letto del padrone: / la tua padrona è da bordello. E tu, figlio / di sedici anni, strappa la stampella / imbottita al tuo vecchio zoppicante / e giù, spaccagli il cranio! (...) / Il fiato / infetti il fiato, sì che la compagna / e l'amicizia diano soltanto veleno!". La faida è a tutela di sé in quanto conflitto incagliato, *guerra fredda*. Il conflitto incagliato crea la stasi e la stasi garantisce un'inerzia capace di simulare la sopravvivenza.

La faida è guerra nel pieno della bonaccia, ma è guerra... guerra che potendo poco attuarsi nei gesti si struttura come *forma mentis* e stato d'animo. È cornice prevaricante il quadro.

(Circa gli scagnozzi della parte avversa) René Girard, *Geometrie del desiderio*: "In *Romeo e Giulietta* la faida intestina è impersonata dalle feroci guardie del corpo di Giulietta che dovrebbero essere poste fra i cespugli e che, per un affronto molto meno grave della scalata del balcone, non esiterebbero a trucidare una decina di Montecchi". Similmente a quel che farebbe il tirapiedi del fidanzato di Rose, armato di pistola e pronto a uccidere.

(Solo Tebaldo) Soltanto Tebaldo sembra prendere sul serio la faida rappresentandone la vera forza identitaria ed essendone il propellente.

In realtà, Tebaldo pare l'unico fra tutti che voglia davvero risolverla, *concluderla*, che sia con una vittoria o con una sconfitta poco importa. È maledettamente giovane, Tebaldo, e ha uno scopo, vuole arrivare a segno. Il suo furore, a ben vedere, non è affatto nello spirito paralizzante della faida da chiunque a Verona condiviso. Questo smanioso iracondo è tutto sommato un solitario (chi sono i suoi amici? e che dire dello zio, pronto com'è a ricusarlo!). È un fomentatore d'azione, e in tal senso, non sembri un paradosso, il ruolo che gli è assegnato lo rende partecipe del moto amoroso del

paesaggio di cui abbiām detto rappresentandone la variante più selvatica e febbrile. In una messa a confronto tra personaggi, a Tebaldo è data una postura di falso *villain* empaticamente non troppo distante da quelle della cuginetta e del suo innamorato. Nel film di Sergio Leone *Per un pugno di dollari*, Ramon – lui sì, un autentico *villain* – può ricordarcelo per una smania di violenza che, in Shakespeare, si limita però alla tracotanza.

Il comportamento virulento del giovane Capuleti rappresenta più un modo di voler essere che di agire, è più pensiero che gesto, tanto che nel dialogo provocatorio con Mercuzio, preludio del duello in cui il grande guitto rimarrà ucciso, Tebaldo non è il primo ma il secondo a sguainare la spada.

(Tra bande con la pistola) Peraltro, analogamente, in *Per un pugno di dollari*, il villaggio di San Miguel si apparenta a Verona, spaccato com'è dalla rivalità tra le due famiglie che si contendono la supremazia su quel luogo/mondo: i Rojo e i Baxter. Il film di Sergio Leone è *all'incirca* il nostro dramma ma senza la storia d'amore. Così come la terzina dantesca ("Vieni a veder Montecchi e Cappelletti, / Monaldi e Filippeschi, uom senza cura, / color già tristi, e questi con sospetti!") è evocatrice dello scenario *privo* dei due ragazzi, ma già predisposto ad accoglierli.

Il protagonista del film, giunto nel paese da straniero, dice: "Devo ancora trovarlo un posto dove non ci siano padroni". A rispondergli è uno di lì: "Già, ma quando i padroni sono due, allora vuol dire che ce n'è uno di troppo". E la faida è servita!

(Nell'intermedio) Nel film di Sergio Leone il personaggio di Clint Eastwood si intromette nella storia col ruolo di un incongruo sobillatore di discordia dove la discordia è già in atto e di cui non si sentiva alcun bisogno, ma lui, Arlecchino servo di due padroni, saprà cavare da quel margine esiguo il massimo profitto. Anche la nostra coppia di disobbedienti, aggiungendo a una faida che già funzionava da sé la superfluità del suo innamoramento, si colloca in questo 'tra', da cui però, inabile all'impresa di non poter essere né da una parte né dall'altra, verrà espulsa nell'asfissia dello spazio attorno.

(Ancora circa il 'villain') A proposito del *Racconto d'inverno* Girard parla di "assenza del *villain*". Se per questo, non c'è un vero e proprio *villain* nemmeno in *Romeo e Giulietta*. In *Titanic* sì, o almeno sembra, ma solo in quanto frutto di una sceneggiatura che fa di Cal (sintesi di Tebaldo e Paride) un personaggio casuale e alternativo a vari altri della sua specie. Di sostituti, infatti, Cal ne avrebbe potuti avere tanti, a lui affini anche nelle maniere, tipo un altro Cal di uguale profilo mondano pronto ad assumere

il ruolo di chi si fa portatore di un conflitto, ma, nella fattispecie, tale per obbligo di censo e non per carattere (ben altra cosa è l'essere dei *villains* a misura di un Macbeth, di uno Jago, o di un Riccardo III).

Il *villain* è uno strumento sacrificale in senso stretto. È su di lui che si appunta l'avversione degli spettatori sino all'odio e alla ripugnanza. Nel film di Cameron il vero *villain* è il contesto: tutto ciò che porta al naufragio e il naufragio stesso di cui Cal non è che una piccola rotella; se però l'assieme non fosse così conformato, l'incontro tra Jack e Rose non potrebbe mai avvenire.

Passando al nostro dramma, il *villain* è la città *in toto* di cui la faida è una componente.

Quando l'inimicizia è in gioco, vi è prosperità di fatti. È il *villain* che consente la storia. Perciò il pubblico tende sempre a riservargli una speciale forma di predilezione.

(Tribalità) Alessandro Serpieri, su *Tito Andronico*: “Qui il potere pare porsi, piuttosto, su un piano *tribale*, in quanto difesa di una famiglia e offesa ad un'altra famiglia. (...) in una essenzialità antropologica che trova il suo paradigma centrale nella *coesione* familiare e nel suo opposto”. Lo stesso vale per *Romeo e Giulietta*.

(Il re virtuoso) Enrico VI, Parte Prima, Sindaco: “Pietà, cari signori, e voi Enrico re virtuoso; pietà della città di Londra e di noi! Gli uomini del duca di Gloucester e quelli del vescovo, ai quali abbiamo recentemente vietato di portar armi, si sono riempite le tasche di pietre divelte dai selciati e, divisi in due squadre avverse, si bersagliano – quei matti nel cervello – con tale furia che molti ne escono con la testa rotta. Per ogni strada è tanto fracasso di vetri che per precauzione abbiamo dovuto far chiudere tutte le botteghe”. E il re-fanciullo Enrico, poco avanti: “Santo cielo! Quale pazzia governa le stravolte menti umane, se per un motivo così frivolo e fatuo si arriva a provocare una tale rivalità tra fazioni? Miei cari cugini York e Sommerset, vi prego, siate savi e fate la pace”. Un “motivo frivolo e fatuo” sono anche le ‘fiche’ che un servo dei Montecchi mostra a uno dei Capuleti. Questa non è guerra, questa è faida. Provocazione bella e buona. Londra vale Verona e tutto lo ribadisce. Il paesaggio degli scontri è lo stesso per entrambe. Fazioni contro, non imperi in lotta. Famiglie *versus* famiglie. Nel ben più vasto conflitto che ha campo in Europa, alligna anche la faida quale germe della più feroce tra le guerre: la guerra civile. Nel nostro dramma tutto ciò verrà focalizzato al massimo, sino a far collassare l'allarme in una ‘grigia pace’ di cui l'intera cittadinanza dovrà essere

debitrice a due capri espiatori. Come cosa ovvia e naturale, in un *glissage* inarrestabile, la demenza prenderà infine il sopravvento e si farà universale assurgendo a unica legislatrice delle cose del mondo.

(La striscia) Cos'è il territorio? il territorio della contesa, cos'è? Poca roba, in fondo... quello descritto nel romanzo *Apeirogon*, di Colum McCann, sul conflitto arabo-palestinese: "Il suo paese, diceva, era disegnato su una tela minuscola. Israele poteva essere contenuto nel New Jersey. La Cisgiordania era più piccola del Delaware. Quattro Gaza potevano essere infilate a forza dentro Londra. Cento Israele potevano essere collocate all'interno dell'Argentina. E ti restava ancora spazio per la pampa. Israele e Palestina insieme erano un quinto dell'Illinois. Era un territorio infinitesimo, certo, ma con qualcosa di pulsante nel suo cuore", parimenti Verona: più è stretta entro sé stessa, più è immensa, semplicemente per il fatto che essa è *tutto*. Tutto ciò che c'è. Insomma, il mondo. Un pugno chiuso. Poca roba. Ma allo stesso tempo, Verona è senza spazi attorno: i suoi confini demarcano il limite tra l'intero e il niente.

IL LUTTO

(La dolente concordia) Colum McCann, *Apeirogon*. Si parla di due padri, di opposte fazioni, che hanno perso entrambi le loro bambine nel conflitto: "Presto cominciarono a incontrarsi praticamente ogni giorno. Più di quello vero, questo divenne il loro lavoro: raccontare la storia di quanto era accaduto alle loro figlie". E, a eco di ciò che nel finale dice Escalus esortando alla propalazione della storia, il fatto che i due, mutilati dei loro figli, "ripetessero in continuazione le stesse parole non aveva importanza. Sapevano che le persone a cui le rivolgevano le stavano udendo per la prima volta", come a teatro, dunque. Così avviene.

(Il patto) Dal lutto condiviso tra più genitori, racconta McCann, è nato il *Parents Circle*. Farne parte comporta per i parenti delle vittime un gravoso impegno ("sostenne di essere pronto a impegnarsi" è detto nel romanzo di uno dei due protagonisti quand'è in procinto di vincolarsi a un patto inalienabile). L'impegno è quello di consacrarsi alla propaganda testimoniale della tragedia con i medesimi fini sociali che nell'ultima scena del dramma si ripromettono anche il Capuleti e il Montecchi: *perché tutto ciò non debba mai più riaccadere*.

(Circa il lutto, I) *Re Giovanni*, terzo atto. Costanza: "Il dolore ha riempito il vuoto lasciato da mio figlio, / dorme nel suo letto, cammina su e giù con

me, / indossa il suo piacevole semblante, ripete le sue parole, / mi ricorda tutti i suoi tratti aggraziati, / riempie i suoi abiti vuoti con la sua forma. / Non ho allora ragione d'amare il dolore?". Si potrebbe mai esprimere il cordoglio con parole superiori a queste? Parole a un passo dal poter per davvero carezzare il cuore di un genitore oppresso dalla perdita di un figlio. L'impresa più impossibile da immaginare. Eppure!

(Circa il lutto, II) *Apeirogon*: "E ciò che vedo è una scena che non potrai più dimenticare per il resto della tua vita. Tua figlia. Su un ripiano d'acciaio. E non sarai mai più lo stesso". Così il Montecchi, da un giorno vedovo, si ritrova a dover riconoscere presso il sepolcro dei Capuleti il proprio figlio come vedendolo steso sulla barella di un obitorio. E pensiamo all'altro padre, al Capuleti, a cui in pratica vien detto: "Tua figlia, che era viva, ora è *di nuovo* morta"! Come ci si può raccapezzare nel busillis di questa morte atrocemente ironica susseguente un'altra morte, per lui già vera, ma che vera non era? *Perché?* e quante volte insisterà a trivellare la superficie del reale questo *'perché?'* Come capacitarsi dell'assurdo se ancora sprovvisti di Camus?

"Cosa ne farai di questa tua nuova persona, di questo padre senza una figlia, di quest'uomo che non avevi mai pensato potesse esistere? (...) Dopodiché, fu sepolta accanto a lui". In *Apeirogon* è una nipotina che vien messa a giacere a fianco del nonno. Ma che vuol dire giacere assieme alla persona amata? Chi ne ha conforto? E quale conforto che non sia solo quello di un *prima* in cui chi sta per morire sa quanto verrà di lui fatto *dopo*? Quale, se ogni cosa rimane sempre lì, *sul tavolo*?

(Circa il lutto, III) L'eterno è tutto qui. Tutto *schiacciato* in questa finitudine. Solo qui è pensabile, solo qui dicibile, solo qui *narrabile*, mentre lì, dove dovrebbe essere ma noi no, equivale al tonfo dell'albero che crolla nella foresta vuota. Qui dove ancora siamo, qui *sul tavolo*, il lutto è maschera dell'altrove. Costumanza dello spegnimento. Pittura del nulla.

(I morti) "Abbiamo bisogno di imparare a condividere questa terra, altrimenti la dovremo condividere nelle nostre tombe", frase di Colum McCann degna di Archiloco, nei cui versi leggo: "Lasciammo loro i loro morti in dono perché si rammentassero di noi". I morti, che anche questo possono significare: un dono alla comunità.
Ogni terra ha il suo sottoterra.

Nessuno più di Shakespeare ci ha detto che il divino è terreno.

LA PACE

(La grigia pace, I) La grigia pace è narcosi. Shakespeare non la profetizza: la annuncia. Ogni poeta in qualche modo è una Pizia. In più, e assai più di ogni altro, Shakespeare esprime il dramma dell'individuo che, dinanzi all'oracolo, tenta l'impresa di Tiresia: quella di interpretare nel testo la realtà nascosta sapendo che da questa interpretazione, giusta o sbagliata che sia, dipenderà il suo destino.

Domanda e risposta si contengono sempre l'una nell'altra. Solo la lettura possiede l'algoritmo della loro simbiosi e la chiave d'accesso alla loro scissione.

(La grigia pace, II) Riccardo III parla di "questi tempi gai / di fiacca pace", che è altra cosa dalla 'Grigia pace' di Escalus. La fiacca pace è parto di tempi molli, non eseguali. La fiacca pace è utilizzabile, la grigia pace *modella*.

(La grigia pace, III) Circa il finale Benedetto Croce cita nello specifico Hegel dove questi parla di una pena che è una "dolorosa conciliazione e, nella infelicità, un'infelice beatitudine".

(La grigia pace, IV) L'armonia non è mai enfatica, e perciò può apparentarsi alla 'grigia pace'.

(La grigia pace, V) "La guerra è pace" (1984, G. Orwell); è lo stato delle cose che il conflitto, cristallizzandosi, sa rendere permanente.

(La grigia pace, VI) La pace che conclude il dramma non è semplicemente un atto restaurativo che stempera l'angoscia dei sopravvissuti e degli spettatori in una sconsolata ma più accettabile malinconia. Non è, in qualche modo, un *finale*. La pace in assoluto non è mai un finale, anche nella realtà. Al momento in cui sopravviene dopo un conflitto, la pace è, più concretamente, un modificato stato sociale nella relazione fra le parti che erano in lotta. In ogni caso, un armistizio.

Allo stesso modo dobbiamo considerare la 'grigia' pace proclamata dal principe di Verona come una transizione verso la prosecuzione di sé, *oppure* verso un suo più o meno prossimo deteriorarsi. E, giacché *grigia*, fa pensare a una pace potenzialmente peggiore della guerra ("Ma non sempre la pace è migliore della guerra", Pasolini), così come Eliot ne fa oggetto di versi in *The Waste Land* riprendendo la tesi espressa da Keynes nel suo saggio *Le conseguenze economiche della pace*, librino profetico di ciò che in prospettiva futura è occultamente annunciato dai trattati violentemente

oppressivi di Versailles susseguenti alla Grande Guerra. D'altronde, la precaria tenuta della pace che fa da explicit alla nostra storia è presente in varie novelle già prese in considerazione. Keynes parla di "pace cartaginese" per riferirsi a una pace resa fragile da un eccesso di vessazioni a monte (ogni pace ha origine dai suoi particolari 'trattati di Versailles'; nessun vincitore è mai troppo generoso. Ogni pace ha in sé la propria cattiveria). La faida, *qui*, è fragile in quanto faida, e non guerra dichiarata (non c'è guerra che possa dirsi in sé stessa fuorilegge, sarebbe un controsenso linguistico, in quanto conflitto fra due poteri che si contrastano per affermare ciascuno la propria giurisprudenza). In vari punti il testo ci fa presumere che non fossero necessari i due giovani suicidi per farla cessare (basti pensare allo spirito conciliante con cui il Capuleti accoglie Romeo a casa sua durante la festa); e una faida dalla violenza intermittente non potrà che produrre una pace sempre in bilico. Questo ci riporta a una Verona da 'guerra fredda' e che se così non fosse collapserebbe. Una Verona in cui anche gli squilibri interni hanno una loro funzione nel garantire una perdurante stasi (che è altra cosa dalla stabilità). *Breviter*, quiete e conflitto sono realtà subalterne al grigio che le tinge entrambe.

(La stessa cosa) Per poter divenire membro del *Parents Circle* bisogna aver perso un figlio, essere, cioè, *in quella specie di lutto* che un israeliano chiamerebbe *mispachat hashkhol*, e un arabo *thaklaan* o *mathkool*. Lo stesso linguaggio in due diverse lingue.

Solo una mitologia delle pulsioni che accolga in sé una comunità di sentimento può dettare la strada per una pace non incline a 'ingrigire'.

(Volere la guerra) *Coriolano*, quarto atto. Primo Servitore: "Io voglio la guerra, signore. La guerra supera la pace come il giorno la notte; è vivace, rumorosa, piena di estro. La pace è una vera apoplezia, un letargo, monotona, seria, sonnacchiosa, insensibile; genera più bastardi di quanto la guerra non distrugga uomini". È questa *più o meno* 'la grigia pace' paventata da Escalus? davvero solo il tempo di un prolungato armistizio? apoplettico allorché letargico? Stesso personaggio, stessa scena: "la pace è una paralisi bella e buona, un letargo: è spenta, sorda, addormentata, non sente nulla". Straordinaria declinazione della 'grigia pace' di Escalus, sempre quella. Catalessi, lobotomia sociale. Un ristagno dell'anima. Una secca dello spirito. Suggestione.

(Il pentimento) Eduardo affronta la traduzione della *Tempesta* in un napoletano arcaico e assai barocco sottolineando la 'benevolenza' di Prospero.

Di lui scrive che “non cerca la vendetta, ma il pentimento”, e che lo trova. Il pentimento è dunque la mira di tutto l'intreccio e ne costituisce il felice esito. Ma questo, allora, al netto di un'impossibile felicità, dovrebbe valere anche per *Romeo e Giulietta*: è il pentimento di un'intera città a concludere l'opera, non la morte degli amanti, e visto che la città è il mondo, l'esito non potrà essere che un mondo nella sua interezza genuflesso e intento a trovare nel pentimento la via di un nuovo corso storico. Ma può una 'grigia pace' divenire altro da sé? Il dramma travasa in una sorte collettiva il concludersi di vicende personali, e il *Mea culpa* a cui approda l'opera adombra di molti sospetti il futuro di Verona. La faida di sicuro scemerà, ma per quanto? Io credo fino al giorno in cui un risorto rancore individuale armerà la mano di un nuovo Tebaldo invaso dall'onda oscura di un passato che gli è stato raccontato e in cui senza indugi egli ravviserà un'ingiustizia da vendicare, e la vendicherà, o proverà a farlo. Ucciderà o verrà ucciso. O: ucciderà e verrà ucciso. Sempre così! La realtà è in sé una realtà distopica: è il proprio presente e il suo prossimo degrado. L'umanità ha un costante bisogno dell'energia della Storia in atto. Le grigie paci servono solo a garantirne la persistenza anche nelle fasi durante le quali quest'energia si fa dormiente ma senza che possa mai dirsi spenta del tutto. Scrive S. R. Barry: “persino alla fine Verona non ha imparato quasi nulla”. Non imparare e degenerare sono realtà equivalenti.

(Lo sfondo) La faida in sé, a ben vedere, è davvero la vicenda del Titanic, ma *senza* Jack e Rose. I fatti si equivalgono. Nel senso che la faida, com'è anche allusa nella terzina dantesca, priva dell'aggiunta *a latere* di Romeo e Giulietta, è di per sé bastante a una narrazione 'd'epoca', così come il naufragio del Titanic è di per sé bastante ai vari film precedenti Cameron, per poi ridursi a *sfondo* con l'invenzione della coppia. Oggi, sono più popolari *R. & G.* o la faida che li ha coinvolti?

L'INCONTRO

Intro sala 10

"Riconoscere chi si ama è un Dio"

Euripide, *Elena*

(Il vero) Nelle sensazioni sta il criterio di verità. *R. & G.*, in un mondo che dispare loro attorno, si impongono sensorialmente l'uno a l'altra. Mentre un oceano di argomenti già in parte istituiti dal linguaggio monta loro dentro, l'universo è a priori condensato in quello sguardo e ribadito dal tocco delle mani. Atti che sono compendi di filosofia effettuata. Il reale pienamente invaso dal vero annuncia nell'immediato una strada senza alternative.

L'ATTESA

(Circa colui che arriva in sostituzione di colui che è atteso) Non ancora dileguando, l'attesa esprime appieno il proprio carico emotivo solo quando chi attende può dire "Eccolo!" stupendosi della propria stessa esclamazione che gli fa comprendere ciò che egli fino a quel momento è stato. Chi attendeva scopre che stava attendendo nel medesimo istante in cui scopre chi. La creatura attesa che entra nella sua vita annulla il teatro allestito per lei. Ora ci sono io, sembra dire. *Ci sono io, e il tempo dell'attesa non ti serve più.* Il suo stesso giungere contempla il riconoscimento. Nessuno, tranne chi è atteso, giunge, e solo chi giunge è. Gli altri semplicemente *stanno*. Veder giungere e riconoscere sono atti coincidenti. Chi giunge, si fa solo per questo indiscutibile sostituendo una forma vuota collocata in sua vece sul palcoscenico dell'attesa.

E Giulietta? chi sostituisce con Romeo? o *al posto di chi* sopraggiunge Romeo? Secondo logica, al posto di Paride, ma lei Paride non lo ha mai atteso. Paride è l'effigie di un'assenza fomentatrice di una vera attesa, tarpata sul nascere proprio da questa effigie che, evitando di farsi sorpresa, è pronta a tramutarsi in realtà.

In un gioco a specchi, scopriamo che pure l'atteso attendeva. L'ospite viene accolto accogliendo a sua volta. Così due estraneità comprendono che si

aspettavano. Si rendono evidenti. Nessuno dei due in attesa avrebbe mai potuto attendere se non fosse stato atteso. L'attesa non è stasi, anche se sembrerebbe. Stasi è la faida, e non sembrerebbe esserlo affatto.

“Ecco, è lui!”, “Ecco, è lei!”, il sottotesto è di per sé un testo, e a volte *esclama*. Ora, ad esempio, con voce più timbrata di quella che si fa udire.

Noi siamo poi così certi di volere sempre l'ospite che attendiamo solo perché lo attendiamo? Siamo così certi di non volere piuttosto l'altro che di fatto arriva, con tutta la sua straordinaria facoltà di mostrarsi *inatteso e sorprendente*?

(L'attesa che smarrisce) La presenza dell'altro che d'un tratto appare svela quanto fosse nascosta in noi la sua attesa. Romeo e Giulietta fanno questo? incontrandosi si smarriscono? E come non potrebbe essere, se è proprio lo smarrimento che li identifica?

Il desiderio che s'accende all'unisono tra loro è quello di riconoscersi.

Ginevra Bompiani, *L'attesa*: “Non è forse l'impossibilità di vedere quel che aspettiamo a farcelo aspettare?”, Romeo da dove sta vede Giulietta, e “riacquista la vista”.

(Non sapendo) L'impossibilità di colmare l'assenza durante l'attesa confonde l'idea che abbiamo dei nostri bisogni: ogni simulacro è acqua che non sfama e pane che non disseta. Difficile collegare l'immagine del nostro desiderio a ciò di cui esso davvero avrebbe necessità per placarsi. Nulla si combina sistemandosi al posto giusto, ma ci danniamo lo stesso. Questa si chiama ‘smania’.

Nella vera attesa, che è inconsapevole, si ha fame e si ha sete senza rendersi conto né d'aver fame né d'aver sete. Sarà chiaro quanto l'acqua e il cibo fossero necessari solo quando giungeranno. Qualcosa di simile a quel che dico per definire un colpo di scena come la risposta a una domanda che la storia non ha formulato, ma indispensabile a risolverla.

(Il dono dell'attesa) Mentre aspettiamo *questo*, arriva *quello* (così appunta Wittgenstein). Molti non colgono la differenza. Riuscire a farlo spinge ad abbracciare il proprio destino, purché si sappia dire: “È a te che arrivi che io offro la mia attesa, non per te vissuta”.

È il dono di Giulietta.

(L'attesa non dell'altro, ma dell'incontro con l'altro) Al momento in cui Romeo e Giulietta vengono sorpresi dallo shock del loro incontro, sono indotti alla più autentica esperienza del presente (unico tempo in cui si può morire), peripezia che non ricusano consegnandosi all'avventura

della mortalità. Lungo orbite astrali due monadi (anagramma di 'nomadi') separatamente condotte da un impreciso sentire, si ritrovano *vis à vis* superando la vasta nebulosa del leopardiano "gran conforto", cioè: "un sogno in cambio del vero". Assieme rinunciano a questo baratto illusorio dicendosi: "Siamo". L'attesa non dell'altro, dunque, ma dell'incontro in sé, per farsi ospite di colui che si fa ospite nostro.

Noi aspettiamo chi ci sta aspettando. E perciò, attendendo, siamo entrambi alla ricerca di due realtà diverse (tu di me, io di te) che significano però la stessa cosa *in una terza*.

VIA DA TUTTO E DA TUTTI

(Sopra le teste degli ospiti danzanti) Epicuro ritiene che dai corpi si staccino delle "immagini atomiche" chiamate da lui *éidola* e da Lucrezio *simulacra*, immagini che colpiscono e impressionano la nostra anima. *Éidola* della stessa natura sono pure i fantasmi dei pazzi, le illusioni e i sogni, che pertanto sono tutti veri.

In *Misura per misura* affascina un consonante cenno all'atomismo da parte del Duca: "Non sei te stessa: / perché esisti nei mille e mille granelli / che vengon dalla terra". Proviamo allora a leggere il primo incontro fra Romeo e Giulietta assecondando lo spirito di un filosofo di cui si permea il nostro dramma. *Lettera a Erodoto*: "dalla superficie dei corpi si partono continui efflussi, che però non si manifestano con la diminuzione del corpo stesso, perché questo riceve continuo risarcimento di materia; e tale efflusso conserva durante lungo tempo la disposizione e l'ordine che gli atomi avevano nel corpo solido".

Meraviglioso è immaginare un trasvolare di quintessenze rarefatte in cui viaggierebbero da un capo all'altro di una sala stracolma di invitati danzanti i corpi atomizzati di due ragazzi a cui è bastato l'essersi visti per raggiungersi l'un l'altra come se l'intero vuoto interposto tra loro si riempisse di questo impatto tra materie di cui nessun altro potrebbe accorgersi, poiché nel frattempo loro sarebbero rimasti ben percepibili a tutti quali erano. Una magia del reale che solo la letteratura può dire.

(Il ballo) A cosa si sottraggono Romeo e Giulietta quando dai capi opposti della sala da ballo si prediligono a vicenda esiliandosi dalla festa mercé il loro "udir con gli occhi" com'è detto nel *Sonetto XXIII*? Mi viene da pensare a una pavana... a una pavana in tutto e per tutto simile a quella fastosamente messa in scena nel secondo atto di *Molto rumore per nulla*: una coreografia di convenzioni mondane che nell'alternarsi dei passi 'scivolati' consente a

talune coppie ammicchi pungenti, vaghi cenni di possibili intese e malizie altrimenti compromettenti. Proprio quella che sarebbe stata, insomma, la circostanza ideale offerta al conte Paride per iniziare a corteggiare la sua promessa sposa e per sondarne la propensione al matrimonio (questo in Shakespeare; non così in Da Porto e in Bandello, e nemmeno in Brooke, dove Romeo e Giulietta danzano al centro della sala insieme agli altri ospiti, ed è proprio danzando che si innamorano l'uno dell'altra; fiancheggiandosi senza essersi cercati).

(La loro forza assieme) L'incalzante Nietzsche, *La nascita della tragedia*: "La conoscenza uccide l'azione, per agire occorre essere avvolti nell'illusione"; Romeo e Giulietta sono messi in moto dall'impatto tra loro. Lo abbiamo chiamato 'incontro', ma è molto più di un incontro. È un'illusione che sin da subito si fa *prassi*. Può dirsi di loro quel che Prospero dice tra sé spiando l'incanto che va nascendo tra Ferdinando e Miranda: "Si son scambiati gli occhi al primo sguardo". Da cui...

LO SGUARDO

... **(La cecità come un'altra forma di vista)** Vien detto in Cimbelino: "I nostri occhi a volte / sono come i nostri giudizi: ciechi", così è per Romeo e Giulietta, la cui doppia cecità comporta però un'altra forma di visione, indivisibile da altri. Alain, scrivendo di Paul Valéry, osserva come "*dans Le Cimetière Marin tout commence per le regard*". Inoltre: "*La mer, la mer, toujours recommencée*". Come il mare anche lo sguardo, quand'è effuso dall'occhio e se ne è fatto libero, è *toujours recommencé*. Il transeunte perenne.

(Il bagliore dell'atteso, I) Il primo incontro, secondo il codice stilnovista, avviene nel segno nobile e spirituale della vista, che produce abbagliamento. *Die Blendung* dicono i tedeschi per intendere non solo una naturale impressione agita sul nervo ottico ma anche un eccesso di vicinanza con qualcosa in grado di identificarci oltre il sopportabile. Roland Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso*: "ciò che non era stato ancora mai visto viene scoperto per intero, e da quel momento divorato con gli occhi". *Divorarsi con gli occhi*, come dire: lo sguardo che incatena.

Giulio Cesare, terzo atto. Cesare: "quel che ci tocca da vicino, lo leggiamo per ultimo". Miopia da eccesso di visione. Nel consueto, è la messa in realtà di un abbagliamento. Come quando ci viene incontro *l'atteso* che non sapevamo di attendere. Ci si accorge all'improvviso di ciò che era obnubilato da tempo, e ogni cosa si fa parametro di un nuovo presente.

Si chiede allo sguardo incontrato e che ci incontra: "Spiegami!", ma già abbiamo capito.

(Il bagliore dell'atteso, II) Nell'attesa matura la contemplazione dell'assente, che non si sa chi sia. L'attesa lo evoca, la contemplazione lo rivela.

"Occorre, dopo essersi fatti spirito, farsi visione". Avessero letto Plotino, R. & G. ne sarebbero stati prima proseliti per farsi poi scismatici nell'anelito dei corpi in causa.

(Dov'è la luce) Noi siamo visti dalla luce. Così Romeo è visto dalla luce che lo fa essere il Romeo che vede Giulietta. Mi conforta, nel crederlo, Goethe, che così risponde alla dottrina idealistica della visione di Schopenhauer: "E che! La luce è forse là solo quando voi la vedete? No! Voi, piuttosto, non sareste là se la luce non vi vedesse".

(Lo sguardo che guarda il paesaggio è visto dal paesaggio. Vedendo il resto, lo sguardo vede sé)

(Come il mare) Immagine, in Salinas, del mare che può valere per i due innamorati: "il tuo esordio nei miei occhi" (non per nulla il mare è detto, come da titolo della raccolta, il *contemplado*), o supponendo una giusta parafrasi: "azzurro è il paradiso, e guardare te e guardarlo", sempre il mare, *o chi si ama*. Guardare l'altro è guardare il paradiso, essendolo per l'altro a propria volta. Ancora lo sguardo, che si fa duplice e molteplice nel gioco dei riflessi: "Il mio sguardo, che ho negli occhi, / e tu, che i miei occhi guardano. / (...) / Si deve / guardarti come le stelle / ti guardano".

Mare e stelle: il mondo che sorregge e che può inghiottire, quello che sovrintende e che può assorbire. Anche Lucrezio, coi due ragazzi, è spinto al largo di questo denso altomare, e al contempo sollevato nelle più alte profondità. Al largo della visione.

(Tra) Si esordisce, si inizia, si principia, a palpiti, tra battiti di ciglia altrui.

(Il volto nel volto) Saper guardare il mondo quale esso è, nella sua possibilità di essere percepito, vuol dire "prolungare la visione dell'occhio per mezzo di una visione dello spirito", vuol dire "con un intenso sforzo di visione mentale forare l'involucro materiale delle cose e andare a leggere la formula, invisibile all'occhio, che sta all'origine della loro materialità" (H. Bergson, *La Pensée et le Mouvent*). Traslando: il volto di Giulietta *nel* volto di Giulietta. Il suo corpo *nel* suo corpo. Questo vede Romeo, e quando vede quel che vede, abolisce Rosalina, creatura mai davvero guardata.

(La vera forma) Per quanto possa esser vasto, lo spazio interposto a separare due volti che si accorgono, sorprendendosi, l'uno dell'altro si fa d'un attimo colmo delle innumerevoli metafore visive proliferate da un solo sguardo congiunto. Queste armoniose allucinazioni sono la vera forma di ciò che si è visto, e già vanno in cerca delle parole con cui essere pronunciate.

(Abbagliamento) In Da Porto. Romeo, "una sua crudele donna seguendo", se ne resta in disparte "con poca baldanza, tutto solo". Giulietta, invece, è "baldanzosa" euforica e accaldata dalla festa. Uno sguardo le basta per innamorarsi "al primo incontro de' loro occhi (...) di più non essere di sé medesima le parve". Disidentificata per identificarsi. Il suo è uno scioccante e inatteso smarrimento da 'colpo di fulmine' che si lascia indietro l'analogo passo di Leon Battista Alberti: "come si scontrano gli occhi, si punsono il cuore d'amoroso desire". Già nell'autore vicentino, che ha avuto per primo il privilegio di avvertire il vero profumo di un simile avvento amoroso, quello che scocca tra Romeo e Giulietta non è più solo un semplice per quanto intenso sguardo, è *die Blendung*. Incarnazione di sé fuori di sé, abbagliamento. È il corpo traslato nell'anima che si offre all'altrui visione. E, inutile dirlo, viceversa.

(L'abolizione di Matthieu) Ultima inquadratura del film *Il tempo delle mele*. Vic, anche lei quattordicenne (!), si è ricongiunta al suo amore, Matthieu. I due, a una festa di amici, ballano un lento. Lei stringe a sé il ragazzetto che si è riconquistata a prezzo di molte traversie. Suonano alla porta. Qualcuno va ad aprire. Entra un gruppo sparuto di ospiti un po' più grandi, nel contesto di un'età in cui già essere 'un po' più grandi' dona ai maschi un notevole *appeal*. Tra questi ve n'è uno dall'aria particolarmente gagliarda e sfrontata. Vic, col mento dolcemente poggiato sulla spalla del suo Matthieu, lo vede e il volto le si illumina. Non lo conosce, ma lo *ricosce*. È l'atteso. Ne è irretita. Il suo sguardo prepotentemente acceso è colmo di tutto il film, *dell'altro film*, destinato a seguire dopo i titoli di coda e che neanche ha bisogno di essere girato. *Questo è*. (Miei antichi versi: "Non guardarmi con quegli occhi che giurano, / in te ho il mio lascito: / domani amerai / chi non hai mai amato"). Vale anche per i corpi quanto intende Schopenhauer per le anime affini che "si salutano già vedendosi da lontano". Vi sono sguardi che prescindono dagli occhi. Sguardi per cui non si dà distanza.

(Circa Jack, circa lo sguardo) In *Titanic* gli occhi sono la prima cosa che vediamo di Jack in un fotogramma che, a inizio film, intarsia nel racconto un fuggevole *flashback* di cui ancora non possiamo sapere il significato

narrativo. Scopriremo in seguito che quegli occhi sono puntati su Rose per ritrarla e che, dunque, lei sta senz'altro osservando chi la osserva, e il tutto ora è rivisto con la memoria da una Rose centenaria attraverso una superficie d'acqua in cui è immerso il disegno fattole più di ottant'anni prima.

(Di sotto in su) *La verticalità.* È sollevandosi in verticale che lo sguardo di Jack per la prima volta, non corrisposto, vede Rose venuta via dalla sua cerchia mondana in cerca forse dell'orizzonte, e potendo lì sostare per alcuni istanti sola prima d'essere raggiunta da Cal. Giù dal ponte di terza, su a quello di prima: questa la direttrice. Dal limbo al paradiso. Un paradiso abitato da un'anima in pena. Così lui la vede e ne è trafitto, al punto da suscitare un commento beffardo dell'amico Brizio.

Di sotto in su. Come mirando da dietro una siepe, su in alto, verso un balcone. Assonanza voluta? Non credo. Notata? Sì, e dunque poco importa se voluta o meno. Ormai c'è e fa il suo gioco. Esiste. – Peraltro, il Titanic, a inizio film, non vi sembra una maestosa terrazza che si stacchi dal molo arretrando verso un fascinoso altrove? Una terrazza colma di gente che da sopra lanci messaggi a chi sta sotto, ricevendone da quelli di rimando. A seguire, l'avvio solenne della distanza.

(Il Purgatorio ai piedi del balcone) “Si può tornare solo in su” scrive Vittorio Sermoni concludendo il suo commento alla seconda cantica dantesca. Chi è ai piedi di un balcone e solleva lo sguardo è a metà d'un transito, in un suo Purgatorio; sa che più in basso di lui c'è uno sprofondo, forse l'Inferno; a cuneo nella terra, impregnato di sé, non visibile ma c'è: anche il suolo su cui poggiamo i piedi contempla un suo di sotto e, in esso, una potenziale voragine.

Se chi è presso un balcone guarda in alto, vede ciò a cui tende. È il suo sguardo che crea il Paradiso, ed è il suo sguardo che crea chi lo abita.

LE MANI

“Romeo (takes Juliet's hand):”

(Il bianco prodigio) Romeo: “Chi è quella fanciulla che arricchisce del suo tocco la mano di quel cavaliere?”. E continuerà a crogiolarsi, Romeo, nel frenetico trasporto per “il bianco prodigio della mano di Giulietta”.

(La mano e la penna) Tra le possibili fonti quattrocentesche del dramma abbiamo incontrato l'anonima novella veneziana di Iulia e Pruneo in cui,

più che altrove, è messo in rilievo il contatto delle mani durante il ballo come innesco dell'innamoramento. Con un'apostrofe allegorica sin quasi narcisistica, dando del tu al suo personaggio, l'autore formula un'acrobatica metafora che collega il narrato al narratore: "Doh, Pruneo, sentendoti la disfatta mano di la tua carissima Iulia congiunta con la tua, qual modo usasti a riceverla? Stringiestila tu quale la presente penna stringo?", per il resto la narrazione è meccanica e procede sino a un suicidio di maniera a cui la protagonista si consegna senza che tra le famiglie dei due amanti vi sia alcuna inimicizia, ma solo perché Iulia è incapace di confessare al padre il suo amore per Pruneo (nome trisillabo in rima con l'analogo trisillabo Romeo. È un dato. Come è un dato che il nome Iulia è destinato a caricarsi di tenerezza declinando nel suo diminutivo).

(Due giuste mani) Nello Haṭha Yoga, i chakra sono interpretati come tappe del percorso ascensionale che Kuṇḍalinī attraversa nel corpo dell'adepto. I chakra delle mani sono detti minori, ma hanno in realtà un ruolo molto importante, legato al chakra del cuore. I chakra delle mani si trovano sul palmo di ciascuna mano e sono molto più piccoli rispetto a quelli principali; inoltre si aprono e si chiudono a seconda delle esigenze che il corpo ha di dare o ricevere energia. Questi chakra sono considerati come dei piccoli centri energetici e contribuiscono a nutrire i sette chakra maggiori. Quelli sulle mani, però, *vibrano* a una frequenza superiore rispetto agli altri. I chakra delle mani stimolano il chakra della gola per quanto riguarda la comunicazione e il chakra del cuore per quanto riguarda la sensualità e il contatto fisico. Sono provvisti di un principio corporeo che definisco *sismico*. Percepibile dall'analogo e dall'affine. Due *giuste mani*, perciò, *si avvertono*, si chiamano; vanno in avanscoperta a nome dei rispettivi corpi, e suggeriscono il contatto. Due *giuste mani* hanno la vocazione ad aiutarsi *duplicandosi*.

Roland Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso*: "Mani che si stringono – immenso dossier romanzesco". Mani *magnetiche*.

Le mani, portatrici di abbracci in miniatura.

(Il ménage) "Le nostre mani nude, cementate da un balsamo tenace che ne sgorga, / i raggi degli sguardi s'incrociavano, / gli occhi infilando su di un refe doppio". Quasi contemporaneamente a Shakespeare, John Donne affida ai versi della sua lirica *The Extasies* quanto il drammaturgo proietta plasticamente sulla scena: l'incontro di due creature che, accostandosi prima con gli sguardi, e poi con le mani attentano alla perfezione. Si incontrano, e nel loro incontrarsi già intero si consuma il ménage che non sarà mai dato loro di vivere.

(A dita intrecciate) L'incontro delle mani che si stringono forte e che tutto avvia, annuncia il desiderio di darsi come perdurante epilogo. Tutto è giunto a un termine e il termine non termina: così, mano nella mano per sempre. Quasi che quell'essere avvinti, a dita intrecciate, si dia come un luogo distante a cui tendere, una propria Citera. "Là ci darem la mano", lo scrive in poche sillabe Da Ponte per il *Don Giovanni* di Mozart. Là tutto si consumerà.

(Il separarsi come rovescio dell'incontrarsi, ma pure come unione)

Riccardo II: "Un bacio ci chiuderà la bocca e ci separeremo in silenzio: / così ti do il mio cuore, e così mi prendo il tuo.", Regina: "Restituiscimi il mio cuore; non sarebbe bene / che m'impegnassi a tenermi il tuo per ucciderlo. / Ecco, ora che ho di nuovo il mio, va', / perché io possa tentare di ucciderlo con un gemito.", Riccardo II: "Facciamo del dolore un gioco frivolo / indulgiando in queste tenerezze". La separazione come parafrasi di un incontro! In questo scambio c'è la stessa geometria sillogistica del sonetto condiviso tra Romeo e Giulietta al loro primo incontro, ma senza un eguale sovraccarico di solennità, così colma com'è, questo, di rispettosa convenzione e di nobile manierismo. A comprova, la chiusa di Riccardo, con la sua presa di distanze dalla regina e da un linguaggio che li costringe a essere tanto sinceri quanto compassati. Nel silenzio che contorna parole tanto catafratte c'è tutta la *pietas* del dialogo. A Riccardo e alla regina non è concesso di essere struggenti, e *perciò commuovono*. Il loro echeggiarsi l'un l'altra non si fa mai ludico, mentre il modo che hanno di passarsi le parole i due ragazzi, imbeccandosi all'impronta come due improvvisatori sopraffini, produce un fremito che sfiora il sacrilego indulgendo al *calembour*. Comprensibile: tutto *lì*, in *Riccardo*, termina, e la senilità governa ogni frase; tutto *qui* comincia, e la giovinezza impera. Se l'ultimo bacio tra Riccardo e la sua regina sciama tra le sfere dissolvendo con sé ogni discorso, il primo tra Romeo e Giulietta fiorisce giocosamente da una rima baciata come per un atto di acrobazia linguistica.

Il bacio tra i due coniugi maturi implica la negazione di qualsiasi contatto futuro; è l'annuncio della cancellazione dalla memoria dell'incontro tra le mani da cui, forse anche per loro, tutto ebbe inizio. In questo consacrarsi all'intangibilità, il re e la regina si promettono una perenne inseparabilità. Così, ora, sarà per i due ragazzi.

(Opere che spiano altre opere) Dalle mani che si avvertono a contatto tra loro, vien fuori l'immagine dei santi palmieri. Cercando un godimento vicario nel transfert metaforico, il trasporto dei sensi mira alle nudità dei corpi, ma il linguaggio svia la sostanza dei sensi portando il discorso

sull'apparenza delle stoffe che quelle nudità ricoprono. *Misura per misura*. Angelo: "O astuto demonio, che per prendere all'amo un santo / adoperi i santi come esca". Angelo, l'integralista puritano che sa essere terribile nella sua inflessibilità, distratto dalle vicende dell'opera in cui sta, sembra volgere il proprio sguardo castigatore su Romeo e Giulietta quasi li avesse origliati durante il loro primo dialogo.

(L'attimo) Le mani si incontrano a un vertice emozionale, "come tortore che non intendano separarsi mai": così dirà Florizel a Perdita in *Racconto d'inverno*. E come si incontrano le mani di Jack e Rose a sancire il culmine del loro primo incontro? Nel pieno di una questione di vita o di morte: per scongiurare il suicidio di lei! È il *kairòs*, il momento supremo, colto per avvincere nell'attimo quel che altrimenti non sarebbe mai più (*ne diremo di più*).

(Tradotto in Legge) Al quarto atto, già ben distanti dal passo a due iniziale della *love story*, il contatto delle dita e poi il combaciare delle palme fra i due metaforici pellegrini, si farà fusione, e fusione giuridicamente sancita in eterno dal patto nuziale consacrato, come la stessa Giulietta afferma veemente al cospetto di frate Lorenzo per far intendere come ormai nulla sia più modificabile e il matrimonio con Paride da escludersi senza discussione ("Dio ha unito il mio cuore e quello di Romeo, e tu le nostre mani; / e prima che questa mano che tu hai congiunto a quella di Romeo / diventi il codicillo di un altro patto"). Giulietta rimette così, implicitamente, anche un suo improbabile cedimento futuro sotto il *diktat* di quel toccarsi originario poi tradotto in legge.

(La festa delle mani) La prima inquadratura di *Titanic* mostra in primissimo piano una mano che saluta dal molo, e dietro questa, in una prospettiva espansa, tante altre che fanno lo stesso, corrisposte da una moltitudine di minuscole mani ben più lontane, ma capaci di invadere quasi per intero l'ampiezza dello schermo... tutte sbandierate come per l'ansia di non essere viste o individuate... *È la mia! È la mia! È la mia!...* *Sono io! Sono io! Sono io!...* Molte che sventolano un fazzoletto a renderle ancora più percepibili. Son quelle delle vittime che saranno.

In una coloritura seppia da dagherrotipo, è una vera festa delle mani a fare da annuncio della storia... mani che in questo caso non si stringono ma è come se si cercassero a distanza. Sono mani che lanciano messaggi di fusione tra chi parte e chi resta, come una reciproca promessa: "*Vado anche per te!*", "*Resto a guardia per voi!*".

(La pantomima del saluto) Elegantissimo nel frac che gli è stato prestato, Jack, in attesa di essere introdotto nella sala ristorante di prima classe, simula come un mimo una stretta di mano con qualcuno che non c'è. Rose lo spia dalla cima della grande scalinata e sorride. Quella mano che ora si sta rendendo un po' ridicola, così impacciata come appare, è la mano che l'ha tirata via dal parapetto di poppa e l'ha salvata dall'oceano.

(“Dammi la mano”) Jack, a prua, raggiunto da lei: “Schhh... dammi la mano”. E le mani, giocano, giocano, giocano. Poi la prua si adombra, immiserisce, si fa decrepita, il mare prende il posto del cielo, l'avvolge, la incrosta di residui subacquei e di nuovo la riduce a relitto.

(Sul vetro appannato) Durante l'amplesso. La mano di Rose sul vetro appannato! Sciolta dall'abbraccio esprime la gioia del corpo. Sineddoche di un tutto. Solo una mano basta, senza nulla mostrare, come nulla è mostrato prima del canto dell'allodola in Shakespeare.

LE STELLE MALIGNI

Intro sala 11

(Le stelle indifferenti) Sonetto XV, prima quartina: “Allorquando contempro ogni cosa che sorge / Durare in perfezione solo per brevi istanti, / Su questa scena immensa giocar solo apparenze / Su cui commentano gli astri con lor segreti influssi”. La volta notturna contemplata non ha multipli, è la stessa sotto cui avvampano e si esauriscono *R. & G.*, consapevoli d’essere spiati, nel vano auspicio che questo equivalga anche a un essere tutelati. Ma chi spia non agisce; chi spia, se in cielo, si mostra nell’atto di ciò che fa, come una platea non si sottrae alla consapevolezza dell’attore condizionandone la prestazione.

Scriva Alessandro Serpieri nel suo saggio dedicato ai sonetti detti ‘dell’immortalità’ (qui il riferimento è alla inquietante ambiguità del quarto verso della strofa citata): “nel teatro del mondo le stelle commutatori mediatici della volontà provvidenziale, stanno a guardare lo spettacolo (...) estranee (il commento implica distacco) e partecipi (l’influenza segreta implica un disegno occulto e quindi pernicioso), in uno schema ambiguo di presenza-assenza allarmante”, impossibile non pensare ad Heisenberg e alla fisica quantistica, e di nuovo alla malignità insita nel distacco ultraterreno delle stelle, sommo consesso divino sotto il cui splendente e algido sguardo si compie la multipla recita umana su questa Terra.

Una conferma del nulla che tutto è, tramite lo strepito del breve nulla che in noi si incarna.

(Il segreto influsso) Ancora sul Sonetto XV per soffermarmi sul secondo distico, sempre della prima quartina. Lo ribadisco: “Su questa scena immensa giocar solo apparenze / Su cui commentano gli astri con lor segreti influssi”. Senonché, i commenti degli astri non colloquiano col mondo (*“this huge stage”*), né vi incidono in alcun modo (da un “medesimo cielo” si è “favoriti e avversati”), e questo non incidere in virtù di una tautologica compensazione

tendente al *nihil* matematico dell'essere, quest'azione trattenuta del cielo è di per sé un potente 'influsso segreto'.

I commenti degli astri sono atti conclusivi che a nulla preludono, che nulla indirizzano e che nulla cambiano. Non indifferenti, si esauriscono nell'indifferenza generando altri commenti circa le conseguenze terrene dell'indifferenza cosmica. Il nostro dramma si svolge tutto sotto questo segno, che è un'assenza di segno. Una inetta maestosità che sta lassù. La si può vedere. Volendo, anche ammirare. Il sovrastante e silente nulla lascia che sia la minutaglia umana a fargli produrre *quaggiù* un effetto privo di causa.

(Il mondo opaco) Giovanni Pascoli, *X agosto*: "E tu, Cielo, dall'alto dei mondi / sereno, infinito, immortale, / oh! D'un pianto di stelle lo inondi / quest'atomo opaco del Male!". Questa è la Terra. Il mondo che non consente luogo oltre sé stesso. *Quest'atomo opaco di male*. Nel buio trapunto di fosforescenze che lo testimonia. *Entro* la visione di un occhio inattivo che, proprio poiché tale, trasmette 'segreti influssi'.

(Sotto quale governo?) "Che tutto avvenga sotto lo sguardo di Epicuro" dice Epicuro, laddove in nulla il suo sguardo condiziona l'osservato se non per il fatto che costui si sa osservato, e quindi, bastandosi a sé stesso, *fa da sé*. Non Epicuro ci controlla, ma il nostro saperci controllati da lui. Una stella benigna basterebbe a contrastarne molte maligne. Una sola.

(Circa il valore della maturità) *Ripeness is all*, "la maturità è tutto" dice Edgar a Gloucester nel quinto atto di *Re Lear*. Sta in essa il valore dell'esperienza umana, come dice ancora una volta Edgar nella battuta conclusiva della tragedia, pronunciata con l'autorità della sua giovinezza, poiché ogni altra forma accettata di ordinamento gerarchico, religioso, morale, sociale, politico, "si è dimostrata inconsistente, o al più ambigua", quindi, nella temperie, non resta che una retta amministrazione del proprio sviluppo, e non altro. A dispetto del cielo.

(Circa l'essere i balocchi degli dèi) Gloucester (*Re Lear*, atto quarto): "Noi siamo per gli dèi come mosche per i monelli: / ci uccidono per divertimento". Già Platone, nel primo libro della sua ultima e incompiuta opera *Leggi*, aveva paragonato gli uomini a marionette, a giocattoli degli dèi, senza con ciò togliere senso alle pratiche di devozione, dal filosofo intese come serissima e inalienabile cosa. E tanto più, mi vien da aggiungere, struggente.

Derivando da Platone e annunciando Shakespeare, Plotino: “La vita, che sovrabbonda nell’universo, crea ogni cosa e inventa forme di vite diverse, senza mai cessare di produrre giocattoli viventi, belli e graziosi”, *cioè*, noi. E: “quegli eserciti che si fronteggiano, i cui uomini, dèi mortali!, avanzano in bell’ordine di attacco, come volessero giocare a ballare la pirrica, ci dimostrano che i grandi scontri degli uomini sono solo giochi”, *cioè*, teatro. E infatti: “Sì, tutto ciò accade come in palcoscenico”. La terra è scacchiere e *stage* al tempo stesso, e la sorte delle pedine in gioco ha valore solo poiché se ne desume quello del giocatore, del tutto alieno dal badare a quel pezzetto d’ebano intagliato che, nel muoverlo, egli stringe tra le dita. Il teatro-mondo di Plotino potrebbe davvero condividere lo stendardo del Globe. Sentite: “Gli uomini, su quel teatro che è la terra intera, recitano il loro ruolo su più palcoscenici. (...) non sa che, pur versando lacrime, e anche prendendole sul serio, (*egli, l’uomo*) gioca”.

Straordinaria, poi, è la considerazione per cui anche se l’attore, inconsapevole di essere tale, recita pessimamente, anche questo è comunque previsto dallo spettacolo e il dramma non ne risulterà diminuito. *Tutto è nel sistema*. Anche la deroga al sistema, anche ciò che lo contraddice. Sarà forse un’eco di quell’ergastolo della trama di cui abbiam detto nel paragrafo che proprio così si intitola (*L’ergastolo della trama*, nel fascicolo *La lotta contro il Coro*)?

(Il divino ‘ludus’) L’esperienza umana dell’indifferenza divina è premessa di un possibile è superfluo ludus metafisico, ma anche segno di umana crescita nella capacità di sopportarla e procedere comunque (*“Ripeness is all”*, qui la vera maturità del subalterno), sia pure lungo un solco da cui non si può sviare.

(Emil Cioran, I) Scrive l’intransigente, vituperante, mistico nichilista rumeno nel *Demiurgo cattivo*: “l’uomo non è propenso al bene: quale dio ve lo spingerebbe? (...) E se gli succede di essere buono va a situarsi fuori dall’ordine universale, nessun progetto divino lo aveva previsto. Non si capisce che posto occupi fra gli esseri, e nemmeno se ve ne sia uno. Sarà un fantasma?”.

Poco ci si pone la domanda, anzi per nulla, se i due ragazzi, così dolci, a prescindere da un ossequio linguistico di maniera, siano sostanzialmente *buoni*. Una domanda non implica, retoricamente, una risposta, affermativa o negativa che sia. Semplicemente noto che la cosa non è in questione. Quel che ci pare “buono” è il progetto di vita a cui si consegnano *R. & G.*, contestato dalla cattiveria di chi? di Tebaldo? ma è cattivo Tebaldo, o è solo un maleducato, portatore di una veemenza energetica propria dell’età

e che lo fa apparire un facinoroso a oltranza? In altro contesto, Benvolio, che pare tanto “buono” ma di cui Mercuzio sottolinea l’istinto litigioso e addirittura cruento, non potrebbe mostrarsi più aggressivo del collerico Capuleti? Eppure, quando al primo atto lo vediamo dialogare suadente con Romeo pare in perfetta sintonia coi languori del cugino e tutto preso dal lenirne le sofferenze con modi e parole acconce. Per conseguente sillogismo, se in quel frangente Benvolio è loico e disposto a entrare in sintonia con gli elegiaci turbamenti dell’altro, non potrà darsi che in una situazione assai diversa, in qualità di cervo chiamato all’incornata da un altro cervo, lo stesso Romeo non possa rivelarsi similmente bramoso di sangue altrui? dunque, con parola scontata, ‘cattivo’? E non dà forse segni di qualche cattiveria anche Giulietta nel tramare contro i propri genitori, irrispettosa di un’istruzione di cui dovrebbe essere pervasa? la sua ribellione non adombra forse un tradimento? non solo ipotetico, ma di fatto commesso. Inoltre, noi tendiamo a essere indulgenti con quello della Balia nei suoi confronti, ma proviamo a vedere le cose da un altro punto di vista e, pur perseverando nel leggerci una caduta di stile da parte di una brava donna che non fa dello stile un tratto distintivo, come non cogliere in lei un principio di malizia, parola il cui etimo rimanda al male in sé?

Forse, nel dramma tutto avviene a prescindere dalla bontà e dalla cattiveria dei singoli, semmai, piuttosto, in conseguenza della malignità del creato, che a propria volta è naturale conseguenza di chi così l’ha voluto. Di quell’entità dispotica, insomma, che Cioran chiama il “Demiurgo cattivo” e che Shakespeare traduce in un firmamento di luci algide e trafiggenti, belle e malefiche poiché totalmente disinteressate a noi; le luci delle “cattive stelle”. Tanto basta per gravare il Demiurgo – facitore di universi e di infiniti dettagli per ogni suo universo – di un potente giudizio morale.

(Emil Cioran, II) “La bontà non crea: manca di immaginazione”, sempre Cioran. Ammettendo l’epigrafe come un assioma, questa sorta di bontà finisce con l’aderire al panorama ottuso che la città distopica ha predisposto per un quieto vivere. È una contraddizione in termini, lo so, da cui deriva la catastrofe di chiunque si rifiuti di assoggettarsi al giusto grado di alienazione pretesa da questa sinistra ‘bontà’ per dare cittadinanza a chicchessia. Nella città distopica la bontà è una forma di paura. Un compenso preventivo per quella giusta bontà che vorremmo ricevere in cambio della nostra, e a nostra tutela. Una garanzia, tutto sommato. O, meglio ancora, una tregua armata. Ma le tregue armate poggiano su ricatti. Sul male, dunque.

La contraddizione in termini non molla la presa confermandosi a ogni piè sospinto. Conferma la realtà, ed è nella realtà che i due giovani si incontrano

ed è nella realtà che tentano la loro fuga dalla realtà stessa sperando di trovare una qualche sdrucitura della rete. L'asola montaliana, il pertugio per cui sfuggire al vero e poterlo illustrare come un'immagine alla quale non apparteniamo più. La nostra prigionia vista da fuori.

“La creazione – scrive impietosamente Cioran – è una *colpa* (la realtà, dunque! n.m.): il misfatto famoso commesso dall'uomo appare quindi come la versione minore di un misfatto di ben altra gravità”. Questo è quel che ha visto Romeo: la parzialità del reale, *il suo aspetto umano*. Dallo stesso brano, proseguendo: “non per nulla siamo venuti fuori da un dio infelice e cattivo, un dio maledetto”. Questo, invece, è quel che ha visto Giulietta: la teologia in azione delle stelle perverse.

(Emil Cioran, III) Ancora in Cioran trovo in filigrana un altro possibile ritratto di Giulietta colta in quei momenti lì, nella cripta dopo il risveglio: “la forza di un essere risiede nella sua incapacità di sapere fino a che punto sia solo. Ignoranza benedetta, grazie alla quale gli è possibile agitarsi, vivere. All'improvviso ha la rivelazione del segreto? Il suo meccanismo si spezza, irrimediabilmente”. Per morire, *in finis*, la fanciulla ha bisogno di tutta la forza necessaria a rendersi debole e ad ammettere di essere sola, dismettendo così la sua ostinata resistenza a negarlo. Giulietta è *sempre* stata sola: come figlia, come bambina e come donna; per di più vittima di un catechismo sommario che avrebbe dovuto sostituirsi alla sua vera identità. Un'identità mai da nessuno sollecitata né auspicata, a cominciare dalle artate premure della Balia che la farcisce con un miserevole elenco di obblighi di femmina da far crescere in una totale quanto aurea cattività (quella contro cui protesta Rose: una vita fatta “di feste, di balli e di partite a polo”). In pratica, si tratta di un regolamento carcerario che le viene passato come fosse una sfilza di prelibatezze.

(Emil Cioran, IV) “L'anima è per sua natura pagana” (sempre Cioran), e così essendo è soggetta al sommuoversi pagano di tutte le altre. Le ‘malevole stelle’ son questo: sovrastante immagine eufemistica di un *cosmo terreno* puntiforme tra cui quell'anima sta e alla cui dinamica è rimessa, un cosmo fatto di immiliardati epicentri, laddove ciascuno di essi si arroga il diritto di fare ciò che vuole presumendo di poterselo permettere. Il risultato di cotanti spasimi, vicendevolmente oppressi da guizzi di inopinata libertà altrui, si abbatte costantemente su ognuno di essi turbandone l'illusione di aver perseguito il proprio desiderio e basta, e non invece la propria necessità. Giulietta lo sa. Romeo, senza rendersene conto, è costretto ad apprendere.

(Non nelle stelle) “In noi, non nelle stelle” dice Cassio nel *Giulio Cesare* per riprendere al cielo e al divino ciò che duramente appartiene alla terra e all’umano.

(“pien di minute stelle”) *Fragmenta 22 del Canzoniere*. Nella sestina petrarchesca ben sei volte contiamo l’occorrenza “stelle”. Stelle che fiammeggiano dopo aver scacciato il sole, e che al verso 15 son definite “crudeli”: a un dipresso maligne, dunque. Frutto delle tenebre e certificazione della notte, e fattrici dell’umano nella sua fragilità: “miro pensoso le crudeli stelle, / che m’anno facto di sensibil terra”, da cui il compianto di sé: “et maledico il dì ch’i vidi ‘l sole”, stelle a cui imputare un’induzione al dolore incarnato nell’umano sentire secondo il loro influsso che tutto stabilisce, *sin dalla nascita* (come il Coro del nostro dramma, ove il Prologo si fa Epilogo), “lo mio fermo desio vien da le stelle”, per poi platonicamente avocare a sé le spoglie di creature che esse stesse hanno voluto esposte al tormento irriducibile delle passioni (così Dante nel IV Canto del *Paradiso*: “parer tornassi l’anime a le stesse / secondo la sentenza di Platone”). Nell’ultima terzina mi emoziona leggere del giorno “pien di minute stelle / prima che ch’a sì dolce alba arrivi il sole” che – impropriamente forse, ma intensamente assai – mi ricorda quell’atomizzarsi del corpo di Romeo dopo la sua morte così vagheggiato con scriteriata luttuosità da Giulietta: “Vieni, notte gentile, vieni notte amorosa dalle nere ciglia, / dammi il mio Romeo, e quando sarà morto / prendilo e taglialo in tante piccole stelle: / egli renderà così bello il volto del cielo / che tutti al mondo si innamoreranno della notte”, ma a farlo non saranno le stelle maligne che aggravano col loro superno disinteresse il dolore dei terrestri, bensì le soccorrevoli deità del trapasso. Ciascuna sarà come un portale verso l’unico altrove possibile. Ciascuna! E la volta di tenebre che da esse è trapunta, non potrà che essere l’esteso e protettivo velo di Maya.

(La malignità sapiente) Facile da predire è l’infelicità, non la gioia. Questo il trucco dei falsi profeti, negati all’onestà in cui purtroppo si esprime anche la voce del vero. Solo le “stelle maligne” sono reali in una profezia. Indubitabili nella loro suprema, distaccata alterigia. Annunciarle è un’astuta insensatezza: basta solo indicarle.

(Versus) Contro i due, l’ostilità che *ora* è quella del mondo, sarà *poi* quella degli dèi. Il loro amore, per il poco che dura, è da subito assediato da più lati. Tutto è schierato nefastamente. La realtà sociopolitica e il suo rifrangersi nella sfera del privato. Quindi, uno a uno, sono loro a essere *contro*,

tutti i nomi all'appello delle *dramatis personae*. Anche quelli dei personaggi che parrebbero più sodali. Lo sono Mercuzio e la Balia, che, per motivi diversi, giocheranno un ruolo determinante nell'instradare la vicenda verso la sua china tragica (lui, gettando la sua vita in pasto alla faida; lei, con la sua ambivalenza da maldestra furbacchiona). E su tutto, la *governance* delle stelle maligne, insenzienti, distanti e perfidamente indifferenti. Nondimeno, la loro è un'indifferenza *in azione* per il solo fatto che, nella laica teologia dei due amanti, appare come una scelta.

Poste tante premesse avverse, nessun allibratore avrebbe puntato un solo spicciolo sul buon esito di un amore tanto spericolato *malgré soi*.

(Il cielo e la platea) In *On the Life of Man*, breve carme di Sir Walter Raleigh (dalla vita tempestosissima, col patibolo per explicit e tanto, tanto mare in corso d'opera), troviamo lo stesso connettivo shakespeariano composto di sovrana degnazione tra il firmamento stellato e il dannarsi in bella mostra dell'umana minutaglia: "Il cielo è il giudizioso severo spettatore / Che siede e segna chi recita male".

In *Macbeth*, così il protagonista: "La luce non veda i miei oscuri e segreti desideri; / l'occhio si chiuda davanti alla mano; ma si compia / l'atto che l'occhio, una volta che s'è compiuto, teme di vedere". Ecco detta (ennesimo rilievo per contrasto) la volontà dell'attore di sottrarsi allo sguardo della platea, di cui, con una parte estraniata di sé, partecipa senza alcuna propensione ad applaudire l'attore stesso.

(Un diverso cielo) *Il mercante di Venezia*, ultimo atto. Porzia: "Siedi, Jessica. Mira come il pavimento del cielo / fittamente è intarsiato di piastre d'oro lucente: / globo non v'è, per minimo che sia fra quanti tu contempli, / che, nel suo moto, come un angelo non canti / sempre in coro con i cherubini dagli occhi adolescenti; / tale armonia è nelle stelle immortali; / ma finché questo fangoso involucro di corruzione / grossamente ci chiude, noi non sappiamo udirla". Quant'è lontano il cielo di Porzia da quello di Romeo e Giulietta! La veneziana annuncia un planetario di armonie a cui la grettezza degli uomini non sa intonarsi, ma che comunque funge da supremo *exemplum*. La terrestre miseria potrebbe accondiscendervi se volesse. Di lassù giunge un richiamo. Il cielo dei nostri due giovani invece *sta*, là in alto immobile, disinteressato. Li guarda e loro lo guardano, e quello non sa che farsene d'essere così osservato, essendo a propria volta inutile a chi l'osserva. Non per nulla, Romeo e Giulietta, *emancipati* in quanto coppia non soggetta a predestinazioni di casata, vivono di sé stessi e basta, mentre Porzia partecipa di un'accollita che ha appena fatto uso dell'ingiustizia per puntellare *armonicamente* l'ingiustizia.

(Abbandonarsi al fato) Conrad parla dello “sprofondarsi nell’elemento distruttore” e Ian Kott cita l’espressione in riferimento al degrado psichico che, nel primo atto di *Riccardo III*, oscenamente induce lady Anna a concedersi a Riccardo, ma pure varrebbe per il modo in cui Romeo e Giulietta non ricusano il loro repentino voler essere coppia a dispetto delle stelle maligne. È come se i due, con sventatezza *consapevole*, iniziassero la loro storia ben conoscendo le parole del Coro che fa da intro alla scrittura da cui la stessa storia è raccontata. Sanno, e se ne dis fanno. Son giovani.

(La silente dissoluzione) Il Prospero ripensato da Auden dice ad Ariel di voler cedere la sua biblioteca ermetica “alla silente dissoluzione del mare che non maltratta nulla perché non apprezza nulla”, come nel capitolo *Neve* nella *Montagna incantata* di Thomas Mann: il protagonista è rimasto con gli scii impiantati contro la parete di una baita in piena bufera mentre una valanga minaccia di cadere e Castorp si illude che la cosa non potrà mai avvenire per il solo fatto che lui è lì, come se la valanga si relazionasse con le altre parti del paesaggio a cui appartiene.

Le stelle non sono malefiche, l’abbiam detto: sono insenzienti. Questa la vera inimicizia degli dèi: non accorgersi di quanto certi meriti vengano dilapidati invano negando loro privilegi e indulgenza. Il cielo non smorza la propria bellezza per intristire nello sguardo di chi, da terra, lo fissa disperato.

(Non le stelle) Otello: “Sei nata sotto una cattiva stella!”, Otello lo sa, ma non uccide le stelle, uccide Desdemona.

(E noi per loro? Chi è nemico a chi?) Lucrezianamente, ovunque nell’opera è diffusa l’idea che siamo fatti della stessa natura delle stelle. In che misura, dunque, la malignità degli astri ci appartiene? Se noi rimproveriamo alle stelle la loro indifferenza nei nostri confronti, che dire della nostra nei loro? La contemplazione di cui spesso ci appaghiamo non sarà di per sé una forma di indifferenza? Emozionarsi per non sentire.

(Quegli dèi) Non c’è Provvidenza possibile in Epicuro, e Shakespeare, che Epicuro lo ebbe a maestro, questo saprà farlo *dire*, e saprà farlo *subire*. Gli dèi, nella loro soddisfatta perfezione, non si occupano del mondo, e tanto meno degli uomini. Vivono negli *intermundi* scevri da ogni passione, da tutto affrancati, felici nella fruizione della loro sapienza e della loro virtù. Se intesi come le “maligne stelle” del nostro dramma, possiamo allora dirli felici *della loro bellezza e della loro luce*.

(“God’s is quarrel”: la qualità di Dio) Il re, nel primo atto di *Riccardo I*, vista l’incapacità di ricomporre *da re* i termini di una contesa, consente ai due sfidanti di battersi a duello *fingendo* che sia stato lui stesso, il monarca, a volerlo. Si arroga così il diritto di firmare il fatto con l’autorevolezza della propria *inazione*. Dice: “Mowbray, imparziali sono i nostri occhi e orecchie”, ma l’imparzialità di un re, da cui tutto dipende, cos’altro è se non reticenza nel fare, albagia, disaffezione? È il potere che si permette di ostentare il suo *poter non potere*, affermandosi, così, oltremisura.

Quando, nella scena successiva, la duchessa di Gloucester chiede invano a Gaunt di schierarsi apertamente contro Riccardo, la sua implorazione si infrange contro la dimensione sacra di questo potere regale che non conosce muscolarità, concretezza, tangibile immanenza, per configurarsi in una metafisica imperiale che trascende la condizione umana. E infatti: “Di Dio è la questione” le risponde inappellabile Gaunt. Allora mi domando: cosa distingue Dio dalle stelle maligne? Se non può governare l’indifferenza o anche solo prescindere, e *se tuttavia è Dio*, per rientrare nella verità del linguaggio Dio *è* le stelle maligne. Non è indifferente, poiché ciò significherebbe che potrebbe non esserlo.

Dio *è* l’indifferenza in sé. Dio è la valanga del capitolo *Neve* di cui abbiamo detto, quella valanga che verrà giù o non verrà giù sia che Hans Castorp sia lì per esserne travolto, oppure no.

(Partigiani) “Odio gli indifferenti. Credo che vivere voglia dire essere partigiani. (...) Tra l’assenteismo e l’indifferenza poche mani, non sorvegliate da alcun controllo, tessono la tela della vita collettiva”. 11 febbraio 1917, Antonio Gramsci. A volte, riportare vuol dire già commentare. Ma la domanda non è per me tacitabile: è più Gramsci a essere shakespeariano, o più Shakespeare a essere gramsciano?

(Solo musici) Un mio antico *enjembement* mantenuto a memoria, di là dal contesto: “Solo musici / son degli angeli i volti”, così un po’ sono le stelle maligne: solo musici *astrali*.

Sotto queste stelle, Shakespeare perora la causa totalmente umana della partigianeria, per reazione a quella che Gramsci chiama “vita collettiva”.

(Il niente dopo, la pena adesso) Stephen Greenblatt, nel suo libro *Il manoscritto* (per la massima parte dedicato al ritrovamento del *De Rerum Natura* a opera di Poggio Bracciolini), ragionando della tragedia shakespeariana sottolinea “la forza compulsiva del desiderio in un mondo i cui personaggi principali rifiutano fermamente qualunque prospettiva di vita

dopo la morte”, e a comprova cita Romeo che, prossimo al finale, dice: “Rimarrò qui dove i vermi sono le tue ancelle; qui troverò riposo e potrò scrollare da questo stanco corpo il giogo delle avverse stelle”. Più avanti, a ulteriore comprova d’altro, ma pur sempre di affine, citerò di nuovo queste parole anch’io.

(Negarle o sfidarle) La battuta con cui Romeo, al quinto atto, reagisce alla falsa notizia della morte di Giulietta ci è tramandata con una lezione doppia e irrisolta. La più vulgata recita: “*Is it even so? / Then I defy you Starres!*” (“È così? Allora vi sfido, stelle!”), ma il verbo *defy* appare solo nel primo *in-quarto*, il più difettoso, laddove tutte le edizioni *in-folio* a seguire, come le altre edizioni *in-quarto* derivate, prevedono la più nichilista e concettualmente dissacrante lezione *deny* (“Allora vi nego, stelle!”). E se valessero entrambe le lezioni in una? Se Romeo sfidasse le stelle proprio così: negandole? Nessun eretico combatte tanto contro dio quanto sa farlo un ateo.

GIULIETTA

Intro sala 12

“Giulietta non ha nulla di insolente, di falsamente modesto, di affettato o civettuolo - è una pura effusione della natura.”

William Hazlitt, *I personaggi del teatro di Shakespeare*

Giulietta... la più fresca di vita! la più fresca di morte!

(La vergine assoluta) William Hazlitt: “Che cosa poteva trattenere l’ardore della speranza, della fiducia, della costanza, appena sbocciati nel suo petto, se non la delusione che non aveva ancora provato?”

(Il suo ingresso) La Balia grida “Giulietta!” e Giulietta appare. Improvvisamente è. Ora per noi, come fra breve per Romeo. Lui arriva, lei irrompe.

(“Ecco la sposa!”) Frate Lorenzo, nel vedere Giulietta avvicinarsi alla cella monacale: “Ecco la sposa! Oh, un piedino così leggero non consumerà mai / la pietra che dura per sempre. / Chi ama riesce a cavalcare il filo d’una ragnatela oscillante / nella gioiosa aria d’estate, senza cadere: / leggera è la vanità”. È la seconda volta, nel testo, che la ragnatela torna per significare la più preziosa vanità della materia: prima, per bocca di Mercuzio, a evocare le delicate redini del cocchio su cui viaggia nottetempo, di sogno in sogno, la regina Mab, levatrice delle fate, e ora qui, con la metafora del frate, per suggerire un’idea di Giulietta che sia la più impalpabile possibile, quasi nel timore che un eccesso di segno possa sporcarla. Eppure la fanciulla era già nella visione come un suo punto di massima intensità, quasi un eclatante sovraccarico di visibile nel visibile... luce nella luce, luce che illumina la luce. *Ecco la sposa!*

(Spasmodicamente umana) “Come è possibile prendere le distanze da Giulietta?” si domanda Harold Bloom. Giulietta, che “non trascende l’eroina umana”. Giulietta, che è spasmodicamente umana poiché così vuole essere. Ma nel mondo apparentemente fatto per gli umani, l’autenticamente umano, mal per lei, non sembra avere diritto di cittadinanza.

(Le età) In Painter Giulietta ha 18 anni, in Brooke 16, In Shakespeare non ancora 14. Vic, eroina del *Tempo delle mele*, in una battuta da lei pronunciata, le si assimila anagraficamente, e Vic è una tredicenne. Una cadenzata regressione matematica che, pur non volendo, qualcosa dice. Forse, l'istintiva attrazione di Giulietta verso il nulla da cui proviene. La sua vocazione a essere bambina.

Ho appuntato altrove, pensando a lei: "Ogni bambino è un messia".

(La finta concessione) Giulietta (a proposito del conte Paride): "Se lo conosco appena!". L'esclamativo annuncia addirittura un certo risentimento. Quindi, già prima di incontrare Romeo, Giulietta vuole conoscere, vuole sapere, *e vuole vagliare*; non accetta passivamente un marito solo perché gli viene proposto dai genitori. Si dà il diritto di giudicare, un diritto che apparentemente sembra le sia riconosciuto (ce lo dice il primo dialogo tra il Capuleti e Paride), ma che poi di fatto le viene brutalmente negato. A dirla spiccia: ha carattere.

(Il problema primo) Giulietta, con la sua tendenza al concreto, va subito al centro del problema dell'essere e del nominare da cui tanti altri ragionamenti deriveranno. Dal momento in cui si annuncia, la questione la spinge come in un rito di iniziazione verso la vita adulta tramite l'incremento di un nuovo linguaggio fiorito entro quello infantile a lei consueto. L'unico in grado di accogliere una realtà sconosciuta che molto si espande oltre le colonne d'Ercole delle mura domestiche.

(Le domande di Giulietta) Di che natura sono le domande messe in monologo da Giulietta? Retoriche? O sinceramente intese a ottenere una risposta? Nel qual caso da chi? Dalla realtà o dal sovrannaturale? Giulietta, se alza gli occhi al cielo, non è però al cielo che indirizza la sua voce. Lei sa, o meglio *sente*, quanto esso sia vuoto di qualsivoglia corresponsione, e se non si sa atea, si intuisce pagana. È quindi nella materia, *tra le cose*, che si avventura coi suoi interrogativi. Di lì a poche ore l'attende il sepolcro. Sarà il suo impegno dialettico col mondo a condurvela. Quell'ansia di nominazione da cui, intimamente, tutto sommato è indotta a dubitare che una rosa continui a effondere il suo profumo quand'anche non si chiamasse più 'rosa'. E a dubitare, di converso, che Romeo possa essere colui che è, pur smettendo di chiamarsi Romeo. Lei *ha bisogno* che Romeo si chiami così, altrimenti ne disperderebbe la storia e l'identità. Romeo con altro nome sarebbe Paride. Giulietta, per quanto fatichi a rendersene conto, non può credere all'affermazione apparentemente implicita nelle sue domande rivolte a una qualsiasi

voce assennata da cui anela a essere contraddetta, e che al “Perché sei tu Romeo?” replichi: “Perché sennò non esisterebbe”. E poi perché la rosa innominata profumerebbe ancora, ma effondendo un effluvio innominabile, ogni volta casuale ed estemporaneo. Fuggevole, effimero, ed esposto all’oblio.

(La notte) W. H. Clemen: “D’altro canto, questa fusione delle immagini della natura con la natura stessa è perfetta e completa soltanto perché Romeo e Giulietta hanno essi stessi un rapporto personale con i poeti della notte”. Impastati di notte, dunque, come Lear è impastato di tempesta! Ma questa è un’inclinazione in cui a fare da *leader* è decisamente lei, e lui la segue. A dircelo è la susseguente invocazione alla notte perché venga il prima possibile. Giulietta non implora il tempo, ma proprio la notte, e non fa che nominarla, ben dieci volte in trentuno versi. È una creatura ossianica.

(I giuramenti) Giulietta: “Oh non giurare sulla luna, ecc. ecc.”. I giuramenti d’amore sono di per sé costretti a essere pur sempre *logos* e non fatti effettuati, cosa che, semmai, si potrà dire solo a posteriori, ma la nostra storia, lo sappiamo, non prevede nulla che sia ‘a posteriori’, essendo tutta iscritta nel puro presente, nella più stretta attualità. “Non giurare affatto: o, se vuoi, giura sul grazioso te stesso che è l’idolo della mia adorazione, e ti crederò”. Giulietta cerca di rendere Romeo esterno a sé stesso, come a volerlo porre in una realtà *altra* dove poterlo incontrare.

(La ritrosia) Sulla ritrosia di Giulietta nei confronti di Romeo, Nietzsche, *La gaia Scienza*: “Non farebbe bene a simulare il suo antico carattere? A simulare indifferenza? Non le consiglia così – l’amore?”, e a chiosa: *Vivat comoedia!* – ma quanta finzione vi sarebbe, per contro, in questa assenza di *comoedia*? Giulietta non sa aderire alla *comoedia*, vorrebbe ma non ce la fa, e lo dichiara, dichiara tutto: dichiara sia che dovrebbe esserne capace, sia che non è capace di volerlo essere. Ma è uno smascherarsi questo? O non piuttosto un’esibizione di specchi moltiplicati che non smettono di rilanciarsi vicendevolmente una medesima figura riflessa all’infinito? Nell’affermare “Non è così!” Giulietta rivela che è sempre così: ciò che si fa, assieme a ciò che non si fa, poiché se quel che si fa è agito, quel che non si fa è pensato. Pronto ad essere. Ormai è tardi per fare la smorfiosa, la riluttante, ma ci sarà sempre tempo per inscenare suscettibilità e rifiuti. Smaschera le carte. Non minaccia ma espone la minacciosità dell’essere

donna. Un fatto che prescinde dai fatti. Di questo si compone la realtà, che è solo premessa potenziale del reale.

(La schermaglia) Vi è una particolare relazione tra Cressida, figura di donna dalla reputazione compromessa, e la ben più immacolata Giulietta, a cui basterebbe fare quella 'difficile da conquistare' per accrescere il desiderio del suo innamorato. Se però non è così che Shakespeare ce la mostra, è perché vuol dirci che, essendo già pronta ad arrendersi, in realtà Giulietta è già pronta a *vincere*, il che potrà avvenire solo consegnandosi a una felicità mista a un atto sacrificale: traversare i lidi dell'oltretomba. Facendo ciò che non vuole in nome di ciò che vuole, e farlo sino a desiderare il proprio non volere. Anche questo contribuirà a raccontarci la sua siderale solitudine.

La stessa contraddizione in termini, con minore gravità, è resa esplicita nella risposta di Cressida a Troilo che le domanda: "Perché allora la mia Cressida è stata così dura da vincere?", e lei: "Dura da sembrare vinta. Ma fui vinta, mio signore, / dal primo vostro sguardo, ma scusate; / se confesso troppo, voi farete il tiranno".

L'amore così inteso si rivela essere lotta anche nell'armonia. Lotta sotto le braci, e, a braci spente, sotto una coltre tiepida di pallida cenere che pare cipria al tatto.

(La rinuncia alla strategia) Nel dialogo del balcone, quando l'innamramento già avvenuto cerca il modo di circostanziarsi, Giulietta si smaschera: "Se tu pensi che abbia ceduto troppo in fretta, metterò cipiglio, sarò caparbia e mi negherò". Questo atteggiamento, tale da renderla indiscreta nei confronti di sé stessa, conferma come i due abbiano già stabilito un sodalizio dalla formidabile forza centripeta che tutto assorbe, e già non v'è più nulla ormai che possa vivere al suo esterno. Eppure l'esterno c'è, perpetua, non è affatto diminuito, semmai spinto altrove, di lato, scansato in una realtà a cui i ragazzi hanno smesso di partecipare. Una realtà *parallela*, così come la loro si è fatta di converso parallela al mondo con cui, senza rendersene conto, hanno smesso di avere colloqui efficaci, tanto che quando dei colloqui con l'esterno si imporranno, ogni scambio di battute rischierà di ingenerare continui fraintendimenti.

(Se la reputazione è in gioco) Giulietta può fingere ma non mente mai. E finge solo con chi si merita che lei lo faccia. Innanzitutto, coi genitori quando costoro agiscono nei suoi confronti usandole una violenza tale da pretendere una reazione di difesa. Vale a dire, una sapiente finzione. E sulla via della finzione la confermerà il suo padre spirituale dettandole

i termini della recita da farsi alla vigilia delle nozze con Paride, nozze che stabiliscono una *dead line* insuperabile. Il frate sa bene che, quando mai fosse costretto a celebrarle, si ritroverebbe dannato come sacrilego, di qui il suo comportamento volpino.

Frate Lorenzo è compiacente, ma mai troppo generoso, e tutto il suo adoperarsi per i due giovani ha come massima finalità sé stesso: o il proprio bene (quello che gli verrebbe, a concordia sociale ottenuta, dall'essere considerato un benemerito della città), o la propria salvezza (evitando di compiere un'atto in aperta contraddizione coi dogmi della sua religione).

(Essere chi si è) René Girard, *Shakespeare, il teatro dell'invidia*: "Nulla stimola il desiderio come il desiderio medesimo. Innumerevoli Cresside vogliono *essere* Elena nel senso del desiderio metafisico, nel senso in cui nel *Sogno* Elena voleva essere *cangiata* in Ermia, ai propri occhi modello del successo a cui lei ambiva". E chi mai vorrebbe essere Giulietta? Una Giulietta che altro non intende essere se non sé stessa, innamorata di Romeo e da lui riamata. La sua ambizione massima, non verbalizzata nemmeno sotto forma di pensiero, è la propria identità. Essere esattamente colei che è. Giulietta è perciò fra i personaggi più intimamente emancipati di Shakespeare. Nora di *Casa di bambola* dovrà, da donna adulta e matura, traversare tutte le sue peripezie di autentica moglie, sinanche degradandosi, per giungere a quel senso di sé che invece la ragazza ha innato, e senza neppure il bisogno di esserne chiaramente consapevole per affermarlo.

(Senza più confronti) Se l'arte di sedurre per interposta persona non è certo invenzione shakespeareana, Giulietta, che non ha pronubi, si avvale senza saperlo della fantasmatica Rosalina come metro di insuperabilità sentimentale, un modello da lei abbondantemente surclassato dopo averlo reso stantio. E chi supera l'insuperabile, fa ben più che sbaragliare qualsiasi avversario: esce da ogni competizione.

(Circa l'inattingibilità di Giulietta) Così parla Zarathustra quand'è *sul monte degli ulivi*: "La mia arte e cattiveria preferita è che il mio silenzio abbia appreso a non tradirsi nel tacere (...). Affinché nessuno riesca a vedere fin nel fondo di me stesso della mia volontà ultima, – a questo fine ho inventato per me il lungo silenzio luminoso". Un *lungo silenzio luminoso* di Giulietta nutrito del suo silenzio: tale è il linguaggio doppio, negazione di quel che direbbe, usato *luminosamente* da lei col padre per dar prova di accondiscendere ai suoi ordini. Espressione di uno scaltro sorriso la cui tecnica è stata appresa per virtù naturale. Il talento questo fa: insegna a chi lo possiede.

(La trepidazione nuziale di Giulietta) Giulietta: “Galoppate veloci, destrieri dal piede di fuoco”: esplode d’impeto la gioiosa attesa dell’offerta virginale di Giulietta, bramosa di avere a compenso una pari offerta dallo sposo, della cui illibatezza sembra non dubitare neanche un po’. Questo nella gioia. Dopo l’esilio di Romeo, prima di divenire vedova e di non essere più vergine, nella terza scena del terzo atto Giulietta si definirà “vedova e vergine”. Uno stato dell’anima più che una condizione sociale.

(Circa il linguaggio) Giulietta, alla Balia: “Romeo si è ucciso? Se tu dici ‘sì’ (Ay), / quella semplice vocale ‘i’ sarà più velenosa / dell’occhio (eye) del basilisco che lancia dardi di morte. / Io (I) non sarò più io (I), per via di quel ‘sì’ (Ay), / o chiuderò quegli occhi (eyes) che ti fan dire ‘sì’ (Ay)”. Quando la piccola Capuleti elabora questo straordinario meccanismo verbale, questo gioco di destrezza sillabico che dà comunque l’idea di apparire improvvisato, allo spettatore più attento tornerà senza dubbio in mente quell’*Ay* ingenuamente malizioso che, come la Balia ha più volte ripetuto nel primo atto, era stato pronunciato da Giulietta bimba, sdraiata a pancia in su, a comprova della sua natura di autentica femmina vocata a una pronta accettazione del maschio.

(Da quale parte?) “Mio marito, che Tebaldo avrebbe ucciso, è vivo ed è morto Tebaldo, che avrebbe ucciso mio marito”. L’ancora quasi bambina, così dicendosi, si impone di tornare alla biforcazione dove ciò che, potendo essere, è oppure *non è*, come quando, sempre lei, ha atteso per bocca della Balia il suono di un ‘sì’ oppure di un ‘no’ per sapere in quale mondo essere trapiantata. Il scena del III atto, riascoltiamo con esattezza la sua sillabazione fatidica: “*If he be slain say ‘Ay’, or if not, ‘No’. / Brief sounds determine of my weal or woe*”. Giulietta, molto più di Romeo, che verrà indotto a fatica da frate Lorenzo a una considerazione dello stesso tipo, ha saputo trovare da sé l’immaginazione per credere il non avvenuto come avvenuto sino a permearsi di questa alternativa come reale, per poi, sempre da sé, destarsi e affermare: *Questo è meglio!*, ma solo dopo aver tradotto Romeo nel gatto di Schrödinger, che è vivo e morto allo stesso tempo. Esattamente quel che all’ultimo atto sarà lei per lui (benché a sua insaputa) nel sepolcro: viva ma ritenuta morta, come poco prima era già stata ritenuta viva seppure all’apparenza morta dalla Balia quando la brava donna s’affretta a raggiungerla per svegliarla il giorno delle nozze. Magico/tragico tempo in cui entrambe le realtà sono sovrapposte l’una all’altra! Questo transito della coscienza attraverso una cruna che in sé contempla la doppia alternativa di un punto di svolta produce l’identità di uno stato d’animo a cui la vita rende avvezzi dalla nascita.

La scienza l'ha formulato, Shakespeare lo ha messo in scena.
Giulietta, una creatura quantica.

(Il parlare doppio) Greenblatt, *Il tiranno*: “Come nei regimi totalitari moderni, le persone idearono tecniche per parlare in codice, riferendosi in modo più o meno diretto a ciò che stava loro a cuore. Non fu soltanto la cautela a motivare la propensione di Shakespeare per la dislocazione. Il drammaturgo sembra aver intuito di poter fare un’analisi più lucida delle questioni che impensierivano il suo mondo quando non le affrontava direttamente, ma da un angolo obliquo”. È lo stesso criterio del ‘parlar doppio’ di cui si avvale Giulietta coi genitori e col promesso sposo per dire il vero ma facendo credere altro. Ed è pur quello adoperato da Isotta nel poema redatto da Gottfried von Stransbourg per raggirare i suoi giudici col benessere di Dio al momento in cui è sottoposta a un’ordalia (*ne racconteremo più in là*).

(Ancora: l’ambiguità linguistica di Giulietta) La reticente Giulietta, resa astuta dall’emergenza, svia una comunicazione diretta senza darlo a vedere. Coi genitori sa fingere obbedienza sotto la maschera di una rassegnata compiacenza facendo ampio uso di trucchi mai conosciuti, che nessuno può averle insegnato, e che solo il talento le suggerisce lì per lì. Sfida il padre, ma sfidarlo significa già averlo abolito dentro di sé. Frate Lorenzo lo sa bene, o non si azzarderebbe a proporle di abbandonarlo e di abbandonare la sua casa natale, cosa che infatti lei non esita a fare.

(La ribellione di Giulietta, I) Così parlò Zarathustra: “Ogni solitudine è una colpa: così parla il gregge. E tu hai fatto a lungo parte del gregge”. Una solitudine è anche quella di coppia. E tutte le solitudini sono prodromi di possibili insurrezioni.

“La voce del gregge continuerà a risuonare dentro di te. E quando dirai: ‘Io non ho più la vostra stessa coscienza’, ciò sarà un lamento e un dolore”, per questo Giulietta avverte il proprio fingere obbedienza come una seduzione della vera obbedienza. Un anticipo di messa a rischio prima di fingere la morte. “Sei una nuova forza e un nuovo diritto?”. La risposta lei la conosce ed è sì. Sì! Mille volte sì! È tanto matura da conoscerla ma non altrettanto adulta da temerla. “Sei costretta a guardare le stelle ruotarti attorno?”. Pure questo lei lo sa, lo vede, e la sua risposta è ancora sì! *Giulietta accetta la vita*.

(La ribellione di Giulietta, II) Così parlò Zarathustra: “Ahimè, il macigno ‘così fu’ non si lascia smuovere (...) non v’è azione che possa essere annullata: come potrebbe la punizione rendere l’azione non compiuta! (...) A meno

che la volontà non redima sé stessa e il volere diventi non volere”, ma questo, a dirlo, è la demenza, da cui la ribellione di Zarathustra: “ogni ‘così fu’ è un frammento, un enigma, un’orrida casualità – fin quando la volontà che crea non dica anche: Ma così volli che fosse! Finché la volontà che crea non dica anche: Ma io così voglio! Così vorrò!”.

La ribellione di Zarathustra è pari all’impeto di Giulietta, che a sua volta è ribellione, autentica rivolta: lei, *ora*, in quest’attimo fuggente recluso nel tempo dei traffici mondani, e non altrove se non *qui*! Nell’avversa patria, schierata da sola di faccia alla città tutta e all’epoca intera, chi altri è se non una creatura al culmine dell’insubordinazione? Non lo sa, non se ne rende forse conto lei per prima, ma lo è. In assoluta solitudine. Contro la terra e contro il cielo.

(La ribellione di Giulietta, III) Nietzsche definisce la ribellione come la nobiltà dello schiavo, e fa esclamare a Zarathustra: “Obbedienza sia la vostra nobiltà”, e soprattutto: “Un obbedire sia perfino il vostro comandare!”. A me pare sia proprio questo quello che fa l’obbediente Giulietta quando annuncia al padre di essere pronta a sposare Paride. Soggiace per essere. Occulta nell’obbedienza la propria ribellione, cosa che fa quasi *senza rendersene conto*. Non si tratta solo del primo passo necessario per avviare uno stratagemma. Lei sa che tutto è a rischio. In quel momento, pur avendo in mente altro, l’obbedienza che manifesta e a cui si piega è sincera. Giulietta si appaga di fare ciò che i suoi genitori vogliono. È stata educata per questo e non può troppo distanziarsi, nella dissimulazione, dal provare un sentimento a cui ha fatto l’abitudine.

Mi domando se al fondo di sé, in quei momenti, una piccola libidine soppressa sul nascere non le abbia mormorato: “Ma sì, tutto sommato lasciamo che le cose vadano così!”, un mormorio che troverà pienezza di voce nel consiglio respingente della Balia da cui sarà indotta a dimenticare Romeo e a sposare il conte Paride. Sì, ne son certo: quella libidine sottile ha trasmesso all’intera complessione della fanciulla un brivido di cui l’anima ha avuto immediata ripugnanza, ma intanto quel brivido c’è stato. Non mi interessa che sia vero: *posso crederlo*. La vastità del testo, colmo di vuoti, me lo consente. Facendosi nemica di sé stessa, opponendosi alla natura a cui è stata educata, Giulietta si riposiziona con ardore al centro di sé; un sé che ancora è in divenire, ma perlomeno può percepirlo, presumerlo, e tanto le basta per consegnarsi a quel *mondo fuori dal mondo* di cui lei e Romeo, all’unisono, hanno avuto la visione. Nell’incertezza che esista, ma nella certezza di volerlo raggiungere.

(Già in circolo) Nel *Sogno* Oberon definisce “mortale” e “dai piedi di piombo, / e dalle ali di pipistrello” il sonno che si impadronirà degli innamorati.

Un sonno “mortale” e descritto con figurazioni allegoriche: da sembrare quasi l’analogo di quello catalettico a cui si consegnerà Giulietta, come se il siero ricevuto da frate Lorenzo non fosse che il distillato di un elemento già presente nel cuore scosso e sconvolto della fanciulla.

(**“Solo tu”**) “Solo tu, Giulietta, mi puoi aiutare”. Così finiscono quasi tutte le lettere e le *mail* inviate ancora oggi da ogni parte del mondo a Giulietta. Su molte di quelle in cartaceo, il più essenziale degli indirizzi: ‘Giulietta Capuleti, Verona’. Nessuna che vada persa. *Tu sola, solo tu.*

IL MONOLOGO PRIMA DI BERE

(**Lazzardo di Giulietta, I**) Zarathustra: “Conoscete lo spavento di chi si addormenta?”, e per aprire la discussione, Zarathustra potrebbe introdurre *lei*.

(**Quel po’ di male**) Giulietta, verbalizzando tutto, e *in primis* l’orrore, pretende di avere coscienza della sua prossima incoscienza. Così terrena e terrestre, si fa con ciò inconsapevole discepola di Plotino. Chi si accinge come lei all’impresa di trasferirsi nelle proprie visioni, che è pur sempre un atto contemplativo, “è sé stesso solo in potenza” dice il filosofo nelle *Enneadi*. Questo è il paradosso per cui, desiderando di essere ciò che più intensamente sentiamo d’essere, noi possiamo immaginarci esauditi e di fatto esserlo, ma solo in uno stato di incoscienza. Giulietta sa che, assunto il filtro, non sentirà più nulla ma nondimeno vivrà, e sa che vivrà come mai tanto terribilmente e *acutamente* ha vissuto. Nel dirsi prima ciò che sarà poi, opera allo spasimo uno sforzo identitario di unificazione del proprio *io*. Il suo vero terrore è quello di sdoppiarsi per sempre, ragione per cui, mettendo in parole il suo transito nell’oltretomba, si inocula quel po’ di male che reputa necessario a immunizzarla. Si contempla, da moritura, come una risvegliata nella morte: una realtà di cui le sarà data esperienza al di là di sé. E così va.

(**I**) Nietzsche. *La nascita della tragedia*: “quel sicuro presentimento di una gioia suprema, a cui conduce il cammino attraverso la rovina e la negazione, sicché egli crede di sentire l’intimo abisso delle cose parlargli distintamente”. Egli, qui, è un’*ella*. La percezione dell’abisso corrisponde a quanto vive Giulietta senza nulla evitarsi, e come? tutto mettendo in parole al fine di esperire il suo prossimo ‘dopo’ in un immediato ‘adesso’ e per sottrarlo all’incoscienza, malgrado sia proprio l’incoscienza a consentirle di sprofondare ignara del dolore sin dentro le fauci del drago. Qualcosa, però,

le fa capire come il guardare negli occhi di quel drago che è la vita, *che è Dioniso*, possa voler dire trasformare sé stessa da preda a guerriera e impedire il morso che la vorrebbe ghermire (quel Dioniso che farà esclamare a Nietzsche: “Sono stato capito? Dioniso contro il crocifisso!”). E sia, contro il crocifisso! Giulietta, quasi senza bisogno di neanche doverselo proporre, accetta la sfida. Nulla maschera, nulla si nega, e così *scende*, come è sceso dal suo balcone Romeo, e come scenderà nei gorghi Jack, ma più di loro lei lo farà rispondendo a un appello voluto con assoluta determinazione. E il linguaggio la segue, le va appresso, glielo consente. Tutto è detto, fidando che quanto viene detto, *poiché detto*, non debba essere più temuto, anzi: *voluto*, e in quanto temuto reso inerme, ma per nulla sminuito nel suo orrore.

Dioniso è stato raggiunto. Nessun velo consolatorio che giunga a medicamento dalla magia risanatrice di Apollo! Nella commedia, al momento in cui questa s'è fatta dramma, Apollo è morto infilzato assieme al suo campione Mercuzio: ucciso lui, svaniti i sogni.

(II) A chiusura del terzo atto, la *teenager* Giulietta impone uno strappo poderoso al suo percorso di crescita col verso che fa da clausola inappellabile alla curva massimamente drammatica della storia, di qui in procinto di farsi tragica: “Se tutto il resto fallisce, ho in me stessa il potere di morire”.

La cadenza per lo più monosillabica del *blank verse* ha qualcosa di fatale: “*If all else fail, myself have power to die*”. Sono parole che colgono appieno il *quantum* del momento e del personaggio accostandole molto al pensiero della filosofa cattolica Edith Stein, morta ad Auschwitz, che scrive: “Se voi avete il potere di crocifiggermi, io ho il potere di essere crocifissa”.

(III) Il monologo allestisce, anche fattualmente, il sepolcro dove, a breve, dovranno convenire tutti, e tutti provvisti degli strumenti verbali necessari per farcelo figurare nella pienezza della sua spaventosità; quegli strumenti che sono la vera ferramenta della situazione scenica.

(IV) Mario Praz, per dire del Seneca trasmesso agli elisabettiani, parla di una vita permeata da “un senso di terrore che diviene puro e semplice orrore”. È il processo psichico coincidente col suo calco estetico di cui è espressione il monologo di Giulietta.

(V) Nella sua versione radiofonica dell'opera (non ho più chiara memoria di quella teatrale che ho visto a metà degli anni Settanta), Carmelo Bene scompone e disloca brani del testo per giungere, così dice, a restituire

non una storia di Shakespeare, *bensì la storia* di Shakespeare, in una ricapitolazione *sui generis* del dramma, ricapitolazione da lui stesso definita “incomprensibile”, con enigmatiche intromissioni anche biografiche passando “per le pieghe” dei *Sonetti*. La voce (sua) messa a introduzione parla di “opera minore del bardo inglese (...) La più manierata”, ma utile per spiare nel “suo mondo segreto”. Il risultato è una partitura di sillabazioni che rintoccano sparse entro un fasto musicale che tutto contempla, dal melodramma al motivetto campagnolo. L'effetto sonoro è spettacolare, incanta. Chi sa la storia, almeno a sprazzi qualcosa capisce, o, forse, strano ma vero!, proprio perché sa, capisce meno di chi non sa, dal momento che, sapendo cosa dovrebbe trovare, cerca senza trovare nulla. Ma importa? La qualità è altissima e, infine, anche a beneficio di chi sa, qualcosa afferma. Dopo aver inglobato all'interno della narrazione, ma in un contesto da gran finale, la battuta ultima di Escalus sulla ‘grigia pace’ (qui ‘funebre’), e posizionando il Coro di apertura tra espunti vari e non all'inizio, Bene torna indietro, a un serpentino frate Lorenzo che dà a Giulietta il filtro, e poi a Giulietta che, sola, prima delle nozze, si effonde nel suo monologo, posizionato nel radiodramma in modo tale da risultare conclusivo. Le ultime parole registrate sono di lei, “Romeo, per te!”, dopodiché, presumibilmente, beve. Una tappa di transito che aggetta in un vertiginoso ‘non più’. Tutto dissolve sulla soglia di una morte precaria e sfidata in cui la fanciulla, una bimba!, si addentra dopo aver traversato verbalmente ossari e disfacimenti. Forse se Bene non avesse considerato *Romeo e Giulietta* una commedia mal riuscita, imprecisa anche circa il genere di pertinenza, non si sarebbe deliziato a osare quanto ha osato per giungere dove è giunto. La prua è lì: in quell'atto poderoso e terribilmente solitario di un cuore filosofico, ancora immaturo ma già denso, che impone agli occhi di Medusa di farsi fissare dai propri sino in fondo. È l'amaro calice dello sguardo che si riversa in sé stesso, poi le tenebre.

(V) L'impossibilità di non pensare. L'intacitabile pensiero che trova un palliativo nella messa in voce facendo del proprio orecchio il deuteragonista del proprio essere. Il pensiero che induce Valéry a domandarsi: “In un estremo sconforto, come uccidere il pensiero sempre al lavoro e risorgente da sé stesso? – Verme roditore che si genera proprio da ciò che deve essere roso”. E, a conclusione del passo: “Come se ti avessero messo dei pugnali davanti al petto. Per respirare, bisogna pungersi”. I pugnali, per la nostra ragazzina, al momento estremo in cui sta per fingere di suicidarsi ma sapendo che per un po' *morrà davvero*, sono le parole stesse in cui lo spavento le si para innanzi, come a dirle: “Son qui, *attraversami*”.

(VI) “La mia lugubre scena dovrò recitarla da sola”. Grandiosa è la solitudine di Giulietta che, stringendo tra le mani la sua fiala, con queste parole di autoconvincimento avoca a sé l'intero dramma e congiunge l'attimo presente a quello prossimo futuro creando il suo formidabile *Now*: “Mi pare di vedere il fantasma di mio cugino rincorrere Romeo che ha passato il suo corpo a fil di spada. Ferma, Tebaldo, ferma! Romeo, vengo! Questo lo bevo a te!”. Una danza macabra, in questo s'è mutato il grande ballo dove tutto ha avuto inizio.

(VII) È nel dominio della morte, terra inesplorata entro i confini del tempo ove nessun viaggiatore potrà mai dire d'essere giunto, che si consuma una delle peripezie più solitarie di tutta l'opera Shakespeariana: quella di Giulietta che si avventura *viva* nell'oltretomba. Il passo del travalico fatale lo dovrà compiere disarmata finanche della poesia, che cesserà di essere dall'istante in cui la fanciulla varcherà la soglia d'ingresso rinunciando alla possibilità di sognare quella d'uscita. Ad essa potrà tendere solo a patto di dare piena fiducia a quanto le è stato detto dal frate e, di più ancora, all'intuizione che altre strade non siano perseguibili se la meta una è: il suo amore coronato.

(VIII) Nella *Nascita della tragedia* Nietzsche parla dell'elemento “letargico” connesso allo stato dionisiaco in cui si immerge tutto ciò che è stato vissuto personalmente nel passato. È quel che tocca a Giulietta? ma quale vissuto può aver tenuto sommerso dentro di sé la fanciulla? Forse quello primordiale che rimanda alla sua condizione di creatura dal remoto pregresso letterario, una condizione stravolta dalla mescolanza totale di amore e morte che le fa immaginare il futuro come cosa già accaduta.

Nell'istante in cui beve la pozione, Giulietta lo fa con l'esperienza già acquisita attraverso una propalazione che dura da secoli di quel che ora, *per una prima volta ripetuta infinite volte*, va a sperimentare nell'incoscienza della realtà. Di qui la sua potenza. Nel frangente la fanciulla potrebbe compiere qualsiasi cosa, e al fondo del letargo che susseguirà, questo ‘qualsiasi cosa’ le verrà restituito. Lo so: non c'è logica, ma c'è realtà.

Bisogna indagare quello che Giulietta *sa* senza sapere di saperlo, tranne, a tratti, il doversene accorgere *dicendolo*, sempre che si accorga di quel che dice. Come, ad esempio, che la vita è dimora, non patria.

(IX) La “terribile coincidenza fra conoscenza ed evento” (Harold Bloom) è l'esperienza culminante che vive Giulietta. Presa dall'evento, scopre sé stessa nella sua odierna età, che, fuggevole, viene bruciata nell'attimo in cui è percepita.

(X) “Ciò che tu semini non prende vita, se prima non muore” scrive San Paolo nel grande discorso sulla resurrezione dei morti. Giulietta di sicuro non lo ha letto, ma questo, o più o meno questo, è ciò che inconsapevolmente pensa pensando ad altro mentre pronuncia le parole che la inducono a transitare i territori di una finta morte, forse più terribile della vera morte.

(XI) Giulietta: “Niente è dunque per noi la morte”. Quando lo dice? Nel testo, *mai*. Però lo pensa. E se non lo pensa, lo sente. Sente un pensiero pensato da Lucrezio.

L'immaginato in cui, da moglie, la quasi bimba sta per penetrare, è affrontato verbalizzandolo. Le parole sono le uniche armi a sua disposizione. La volontà stessa dipende interamente da esse.

Il monologo di Giulietta prima di vuotare la fiala è tutto centrato sulla sfida lanciata alla paura della paura. La prima è ora, la seconda sarà. Sconfiggere l'una vuol dire vanificare l'altra.

L'ÜBERMENSCH

(I) I due ragazzi nascono e crescono nell'apollineo e si avventurano ovunque sia, purché *non più lì*. L'innamoramento, poiché anarchico nel suo avvenire, comporta il distacco dal loro mondo di provenienza. Essere quello che già sommessamente erano, ma non più dove erano e dove, a inizio della storia, ancora sono; è quello l'habitat che ha provveduto alla loro educazione. Ma il dionisiaco, in un mondo che ancora non contempla la morte di Dio e il disvelamento della grande menzogna, non ha spazio alcuno. Di nuovo emerge la parola: *asfissia*.

Da *La nascita della tragedia*: “Rispetto a questi stati artistici immediati della natura, ogni artista è ‘immaginatore’, cioè o artista apollineo del sogno o artista dionisiaco. (...) quest'ultimo dobbiamo raffigurarcelo all'incirca come uno che, nell'ebbrezza dionisiaca e nell'alienazione mistica di sé si lascia andare solitario e in disparte dalle schiere deliranti”. Esattamente quel che Mercuzio *non è*, e quel che *non fa*. Mercuzio, come *R. & G.*, nasce nell'apollineo, ma vi permane.

A proposito dell'artista “immaginatore” (dallo stesso libro): “il suo stato, cioè la sua unità con l'intima essenza del mondo, si rivela in un'immagine di sogno simbolico”. Non per nulla dalle labbra di Mercuzio erompe *ex abrupto* la fantasmagoria onirica vissuta in piena veglia della regina Mab. Mercuzio, in un solo turno di tempo e all'interno di un singolo discorso, sogna *e al contempo* racconta di un sogno. Non lo raccontasse, non lo sognerebbe.

Ancora Nietzsche, con riferimento ai Greci: “non ci si potrà trattenere dal presupporre anche per i loro sogni (...) una casualità logica di linee e contorni, di colori e di gruppi, una successione di scene rassomigliante alle loro migliori sculture in rilievo, la cui perfezione ci autorizzerebbe certo, se un paragone fosse possibile, a designare i Greci sognanti come Omeri e Omero come un Greco sognante, e ciò in un senso più profondo che se l'uomo moderno osasse, riguardo al suo sogno, paragonarsi a Shakespeare”. Tanto è generoso il sogno di Apollo! Al contrario, il seguace di Dioniso “viene compreso solo dai suoi simili”. Questa è Giulietta! Giulietta, che fa di Romeo un proprio simile per farsi almeno da lui capire. Giulietta che è psicologicamente immacolata, tuttavia *pronta*. Nietzsche: “dove nell'arte incontriamo l'ingenuo, dobbiamo riconoscervi l'effetto supremo della cultura apollinea (...). Ma quanto raramente viene raggiunta l'ingenuità, quella completa immersione nella bellezza dell'illusione!”. Giulietta non ha tempo per questo, non ha tempo per essere ingenua. Tenera, ma non ingenua, pur tale appearing solo perché adolescente, ma non lo è, e neanche presume di non esserlo. D'altronde, per Nietzsche l'ultima metamorfosi è nel bambino, e lei è poco più di una bimba. Di tutte le Giuliette che hanno popolato il propalarsi della *fabula*, l'eroina shakespeariana è la più giovane, ai limiti dell'infanzia. Pur volendo addebitare questa estrema fanciullezza ai costumi che vietavano interpreti femminili, sicché un fanciullo dal volto glabro sarebbe stato più verosimile, Shakespeare ha saputo tradurre la necessità in opportunità cavandone la quintessenza di una virtù. Giulietta sa quello che lo stesso frate Lorenzo non ha visto con chiarezza, vale a dire che le tocca divenire per un po' *ultraterrena. Übermensch*.

(II) Nietzsche. *La nascita della Tragedia*: “Sì, il mito sembra volerci bisbigliare che la sapienza, e proprio la sapienza dionisiaca, è un orrore contro natura, che colui che col suo sapere precipita la natura nel baratro dell'annientamento deve sperimentare la dissoluzione della natura anche su sé stesso. ‘La punta della sapienza si rivolge contro il sapiente; la sapienza è un delitto contro la natura’”. Dioniso è il dio perseguitato dalla conoscenza, che lo braccia per camuffarlo, per evitare che si mostri, vista l'impossibilità di annientarlo; per questo Dioniso ha cercato e trovato le tenebre, e per questo nelle tenebre si è confitto: per evitare d'essere visto e deformato; e lì donde sta, attende l'occhio più temerario che intenda, illuminandolo, vederlo per ciò che esso realmente è. Il giorno in cui quest'occhio troverà dapprima la strada e poi la forza necessaria a sporgersi sul baratro e a guardare giù, allora Dioniso gli riserverà il suo saluto come un grazie, sapendo che non potrà essere stato l'occhio di un titano a raggiungerlo, ma quello di uno spirito

incosciente e sconsiderato. Chissà, forse l'occhio di un bambino. *O di una fanciulla*. Così, di recente, Dioniso ha conosciuto Giulietta, che è penetrata nel buio sino a raggiungerlo e a stringerlo forte tra le sue fragili braccia.

Il dio, reietto e solitario, nondimeno sovrano nel suo caos imbastito di nulla, è stato accolto da lei prima che lui la vedesse scansarsi dalla tenebra nell'ombra, farsi improvvisamente lontana e bere qualcosa con gesto risoluto. Ma senza mai distrarsi dal suo Dioniso per un solo istante.

(III) *Venere e Adone*: “la sua vista, abbagliata, le fa vedere tre ferite, / allora rimprovera i suoi occhi per lo scempio di aggiungere / altri sguardi su quel corpo che vorrebbe intatto. / Vede due volti e due corpi, gli occhi / si ingannano quando la mente è turbata”, ma questa parrebbe Giulietta che scorge Romeo morto! Nei pochi attimi in cui la presa di coscienza tracolla e in piena allucinazione, la povera creatura è straziata dallo stesso terribile colpo d'occhio e dallo stesso sgomento di quando la visione si conferma per ciò che è facendosi conoscenza. Giulietta deve credere a quel che vede. *Sì, è Romeo! Sì, è morto!*

(IV) “Noi – dichiara la *Prima Lettera* di Giovanni – sappiamo che siamo passati dalla morte alla vita, (...). Chi non ama rimane nella morte”. Solo chi ama accetta di affrontare quella simulazione della morte in cui si lascia alla morte il diritto di decidere se tradurre la finzione in realtà. Solo chi ama accetta di mettersi a disposizione dei numi dell'oltretomba. Come Orfeo. Come Giulietta.

(V) Dai due poemetti. *Venere e Adone*: “Da viva, la vita era di una noia mortale, / ma da morta, la morte era viva felicità”. *Lucrezia*: “ma vita viva in morte, e morte in vita”. È lo stesso percorso propedeutico fatto, in perfetta solitudine, da Giulietta. Ma lì, nel primo caso, si tratta di una dea, e nel secondo di una donna matura; qui, di una ragazzina.

(VI) Giulietta: “quando il concetto è più ricco di fatti che di parole, / vanta la sua sostanza, non gli ornamenti”, battuta chiave per intendere la pretesa femminile di portare il linguaggio oltre il linguaggio e renderlo un fatto in sé. Un fatto *che già è*, comportando l'abolizione di ogni attesa e l'inveramento nell'attimo. Realtà pura, non equivocabile. A dirlo è una fanciulla in età puberale che saprà fare anche della doppiezza linguistica la più netta forma di concretezza.

(VII) L'incipit del *Sonetto XIV* recita: “Non traggio il mio giudizio dalle stelle”. Nella ricasazione esplicita di una teologia a cui sottomettersi, si annuncia per metafora, come prediletto, il dogma di una religione dell'umano la

cui Bibbia è nel sembiante dell'amato: "Ma traggo la mia scienza dai tuoi occhi / E, stelle fisse, in essi io leggo il sortilegio / Che verità e bellezza insieme fioriranno". Potrebbero essere, queste, parole pronunciate al balcone da Giulietta, e non solo perché cariche di enfasi sentimentale, ma in quanto precipue della filosofia in boccio che lo stato dell'innamoramento porta a progressiva esposizione, sino a comporsi in sistema con gli ultimi versi pronunciati da lei prima di tramutare il proprio cuore in un intimo camposanto ove piantare un pugnale a farvi da croce. Di Giulietta nulla avanzerà oltre questo suo essersi infitta, come ha infitto il ferro entro di sé, *nella sapienza del paesaggio*, imperitura stele attorno a cui andrà dissolvendo la carne, ma non la ruggine di quella lama lasciata a memento del 'fodero' in cui si è formata.

(VIII) *Molto rumore per nulla*, Benedetto: "Io soffro amore in verità, perché ti amo contro il mio volere", laddove Giulietta direbbe: "Ti amo contro *il mio dovere*". Ma quale il reale dovere di Giulietta? e di che sorta? spirituale o civile? Io direi che si tratta di un dovere nei confronti della collettività.

Come una giovane mormone, il suo destino di madre e di sposa dovrà essere concertato dalla 'famiglia' a sua insaputa, e il soggiacervi dovrà essere inteso come un 'premio' che giungerà a suggellare un'avvenuta crescita, giacché, in un dato contesto, per una donna 'crescere' vale tutto. Purché sia una crescita solo biologica, però! Quanto al resto, una bimba perenne. L'acquiescenza è la dote umana richiesta, nient'altro. Premiato è il grembo, la fonte di utilizzo, la merce messa in circolo. E l'acquiescenza della fanciulla corrisponde quasi per sineddoche allo status della città tutta, idolatra del proprio dormiveglia.

Scrivete Nietzsche in *Al di là del bene e del male*, mettendo queste sue parole in bocca a Kant per parafrasarlo: "Quel che v'è in me di *rispettabile* sta nel fatto che io so obbedire e per voi non dev'essere diverso da come è per me!". Il corsivo è nell'originale, merita saperlo, per quanto la parola che io d'istinto evidenzio leggendo è "obbedire": quella che dice e che disdice, che fa e che disfa. La dialettica possibile è lì. Anche chi disobbedisce, come Giulietta, dà per premessa la giustezza dell'obbedire a cui si oppone l'opportunità di disobbedire. Il piacere, non represso, ispira la perdizione dell'indipendenza col fascino dell'ignoto, che tale è poiché ignoto a tutti coloro con cui il disobbediente (che nella sua disobbedienza si muoverà sempre a tentoni) può confrontarsi. Anche Mercuzio è un obbediente: la sua stravaganza è bene accetta. Irride, confermando la solidità statuaria dei modelli che prende di mira. È un *Fool* mimetizzato. Forse mancato.

Tornando alla fanciulla, è sempre Nietzsche, nella stessa opera, a scrivere: "Ogni morale, in antitesi com'è al *laissez aller*, rappresenta una buona dose

di tirannide contro la 'natura' e anche contro la 'ragione', ciò però non è ancora un'obiezione contro di essa, giacché si dovrebbe pur sempre, sulla base di una qualsiasi morale, decretare che non è permessa alcuna specie di tirannide e d'irrazionalità". Tuttavia, se tirannide e irrazionalità esistono, e dunque imperano (mai l'una e l'altra potranno esistere *lateralmente*) proprio questo determinano: i criteri dell'obbedienza, per cui la ragione che obbedisce recalcitra nel sopportare l'eresia di un'altra ragione intesa a sostituire la mimica della passione con la passione in sé (lo dico riprendendo la chiusa niciana del paragrafo 187 sempre di *Al di là del bene e del male*: "le morali non sono nient'altro che *un linguaggio mimico delle passioni*"). Giulietta accetta la trama del suo dramma, dice il suo "Sì!" al Coro che fa da Prologo. Dovrebbe ignorarlo, in verità lo suppone. La sua è una brama erotica di normalità. Di *umana* normalità. Ma Verona, *questa* Verona, non è stata fondata su principi umani.

(IX) La morte è privazione del senso, sostiene il maestro di Lucrezio e di Shakespeare, Epicuro. Se questa è filosofia, può tradursi in un moto dei nervi: quello che spinge Giulietta, in tutta fretta, a fuggire nell'insenziente. Nel suo slancio la nostra eroina dà seguito a un precetto intuito per vocazione naturale, tanto da dare compimento a una massima filosofica in cui adempiere sé stessa. Giulietta non ha tempo per rendersi conto di quel che sa. Non muore pensando, ma muore pensatrice.

(X) Nella *Lettera a Erodoto* Epicuro dice che non solo i corpi sono il risultato di un addensarsi di atomi, ma che anche l'anima umana altro non è se non un insieme di quegli stessi atomi. L'anima è perciò mortale insieme al corpo, e *in quanto corpo*. L'anima è corpo nel corpo, un'aggregazione atomica semplicemente diversa da quella che dà sostanza al suo involucro. Giulietta trafigge in tal modo fisicamente la propria anima, è in essa che vuole arrugginisca la lama di Romeo: come una croce piantata lì in eterno, e che sia il suo cuore/anima un eletto luogo di sepoltura! Questo lei crede, e muore fidando nel nulla in cui crede, e dove in breve dissolverà. Nel nulla dove non può essere Romeo, Giulietta si coniugherà al non esserci di lui.

(XI) Essendo questo il suggerimento di Epicuro a Menecio: "Nessuno, mentre è giovane, si trattenga dal filosofare (...), poiché ad acquistarsi la salute dell'animo non è immaturo o troppo maturo nessuno", molto il filosofo avrebbe lodato Giulietta per il suo spirito inconsciamente speculativo.

E ancora Epicuro, *Massima Capitale XI*: “Della scienza della natura non avremmo bisogno, se sospetto e timore dei cieli non ci turbasse, e non temessimo che la morte possa essere per noi qualcosa, e non ci nuocesse non conoscere i limiti dei dolori e dei desideri”. Sapere le cose è un istinto che la scienza è costretta a corroborare di continuo per renderci convinti di chi e di cosa davvero siamo, e, soprattutto, per ricordarci quanto noi questo già lo sappiamo *poiché, semplicemente, lo sentiamo*. A rendercene edotti è la natura stessa. Non d’altro si compone la coscienza profonda di Giulietta che, se fosse stata destinata a crescere d’età, avrebbe potuto esperire la sua intelligenza del mondo con pienezza di linguaggio.

(XII) Così parlò Zarathustra: “E solo dove sono sepolcri, sono anche resurrezioni”, o attimi di crescita. Crescita nella morte? Possibile? Possibile. La ricerca della profondità è comunque ricerca di verticalità. Vertigine. Vertigine cieca.

(XIII) Così parlò Zarathustra: “Nell’insensatezza anche la volontà imprigionata redime sé stessa”. Può essere che in pochi attimi, nel tempo intercorso tra quando impugna il pugnale e si trafigge, Giulietta, all’insaputa di noi tutti che non ce ne possiamo accorgere, *impazzisca*?

(XIV) Così parlò Zarathustra: “rimase a giacere muto, gli occhi chiusi, simile a un dormiente, sebbene non dormisse: egli infatti si stava intrattenendo con la sua anima. Allora l’aquila e il serpente, vedendolo così tacito, onorarono il grande silenzio intorno lui”.

Giulietta, nella sua catalessi, non può essere che si stia intrattenendo con la propria anima?

(In entrambi i casi) La questione, volendo mettere alla prova il temperamento della fanciulla, potrebbe essere ridotta alla formula immaginata da Nietzsche per esprimere la natura del Prometeo eschileo: “Tutto ciò che esiste è giusto e ingiusto, e in entrambi i casi egualmente giustificato”. Dato ciò per ammissibile (si tratta di un pensiero, quindi non confutabile), Giulietta è in grado di guardare in faccia questa realtà? Non ne dubito. D’altronde, come potrei? *L’ha fatto!*

(Come Giobbe) Giulietta, al terzo atto, quando tutto corre verso il precipizio: “Ahimè, ahimè! / Che il cielo debba praticare stratagemmi / su un soggetto fragile come me?”. Questa esclamazione ha la forza biblica di Giobbe che imputa al suo dio la volontà di averlo fatto tanto debole per

poi poterlo meglio affliggere. E Giobbe è un uomo temprato; Giulietta, quasi ancora una bambina.

(L'impossibile) Cioran: “il cristianesimo ci ha ingannato sulla nostra insignificanza, ci ha precipitati nell'illusione, in questo ottimismo morboso che, in spregio all'evidenza, confonde il percorso con l'apoteosi”, è il velo di Maya che baratta il terrore col pegno celeste. L'immanenza con la metafisica. È la tutela fittizia di Apollo. È la distrazione dall'abisso che, però, non distrae Giulietta al momento opportuno, il più terribile, per far sì che sia quello *giusto*. Il momento da non fallire. Giulietta, spingendosi ad essere quel che il frate l'ha spinto ad essere: una moritura per ambizione di sopravvivenza, *fa tutto quello che può*. Al pari di Orfeo, entra sola nella terra dei trapassati, ma non come lui esitante. Ne vien fuori *e ci rientra*. E stavolta andando oltre quello che può. Sperimenta l'inumano come un atto di pura determinazione. Se “Dio pretende dagli uomini l'impossibile: li obbliga a morire” (A. M. Ripellino), lei non ha bisogno di Dio per pretenderlo da sé. L'impossibile l'ha inverato dicendolo.

(Nei quesiti della carne) Suggestionato da Giulietta insisto a domandarmi: quali personaggi di Shakespeare, se ve ne sono, possono dirsi provvisti di un'anima? Di quell'anima non del tutto “inabissata nel sensibile” e della quale, a dispetto del corpo in cui sta carcerata, “vi è qualcosa che dimora eternamente nel mondo spirituale” (Plotino)? A frugare nel petto delle sue creature altro non trovo se non questo schiacciante tutto: un cuore che si può misurare a libbre e dove sino ai precordi si infiltra vero sangue che prima scorre e poi langue per essiccarsi senza mai decantare. L'essere si accende nel suo essere e dissolve nel suo non essere. Il suo principio di vitalità è nei quesiti posti da Clemente di Alessandria (*Estratti da Teodoto*) prima di Heidegger: “Chi eravamo? Che cosa siamo diventati? Dove eravamo? Dove siamo stati gettati?”

(E Rose) Giulietta non è Ofelia. Se non si fosse uccisa, nel caso avesse perso l'attimo (certi suicidi *capitano*, come certe sopravvivenze), non credo che avrebbe dato spettacolo di dissennatezza. E se impazzita, avrebbe fatto uso della sua pazzia in modo che in pochi l'avrebbero detta pazza. A Giulietta il lutto non avrebbe platealmente “sfasciato l'intelletto” come dice di sé Lear. In futuro, malgrado i tempi inadeguati, me la vedo scendere in piazza dopo aver fatto proseliti, mal vestita, scarmigliata, contestatrice. Un'arrabbiata pacifista. Per un po', una vagabonda del Dharma. E in età matura, forse, avrebbe scritto libri.

Rose, in *Titanic*, fa capire di aver decantato il cordoglio una volta placata la prima onda dello sconforto, e senza che nemmeno questa sia stata sofferta pienamente. Subito dopo la morte di Jack, persa nell'oceano a una temperatura glaciale, il primo moto della coscienza la spinge a ragionare per riuscire a scamparla. Adocchia il brillio di un fischietto al collo di un corpo assiderato, corre il rischio, abbandona il legno, raggiunge la salma e fischia. Più volte. Come gridasse. Nessun istinto di identificazione la pervade. Anche perché sente dolore. Dolore fisico. I morsi del gelo annunciati a inizio film da Jack, li patisce nella realtà, senza sconti. Giulietta, nel sepolcro, no. Quel che prova sono le fobie astratte del macabro che, a propria volta, lei ha verbalizzato prima di sperimentarle una volta risvegliata. Ha tutto l'agio per pensare. Nulla la distrae.

(L'icona) I due gentiluomini di Verona, Proteo: “e al vostro simulacro farò dono verace del mio amore. / (...)”, Silvia: “(...) ma poiché alla vostra falsità bene si addice / riverir simulacri adorare fantasmi, / domattina mandatemi qualcuno e ve lo farò avere”, parole che, traslate in diverso contesto, si addicono a quel che Giulietta è divenuta per i turisti: una creatura di un'altra dimensione; del resto, quel che loro sono per lei.

LA ROSA

Intro sala 13

*“ti chiamerei rosa
non fossi spina che sgozza
ti chiamerò spina
non fossi rosa che fascia.”*

Gualberto Alvino, *Sala da musica*

“That which we call rose / By any other name would smell as sweet”.

Rosa... *the rose, my Rose*... nome di fiore come Rose nome di personaggio. Rose anche come *Rose Theatre*. E come anagramma di *eros*, che è anche il nome di un dio.

In poche parole, pronunciate per nessuno dando voce a un pensiero che rischia di andar perso, Giulietta entra in una nuova epoca. Spoglia il fiore dagli otto petali di un'aurea e secolare tradizione che gli proviene da Guillaume de Loris e da Jean de Meun, senza farsi in alcun modo suggestionare dal simbolo, inteso quale omaggio alle Dilette d'Amore. Ridà alla rosa il suo *utile* nome e la considera per quel che è, col diritto d'essere anche innominabile e innominata, nuda essenza di sé in ciò che mostra, e nel persistente profumo che partecipa della sua visibile forma. *Semplice flora*. Nella metafora di Giulietta albeggia il Rinascimento. In una rosa già un po' illuminista, e quasi ormai non più medioevale.

Romana Rutelli: “L'operazione metalinguistica di Juliet è assai più radicale di quelle di Mercutio; essa ha infatti per oggetto non uno stile o un canone comportamentale, ma i codici stessi su cui questi si fondano (...). Romeo, personaggio costituzionalmente ancorato alla convenzione, non recepisce l'invito alla fuga attraverso l'immaginario, ma ne viene in qualche modo influenzato”. A maggior ragione prende rilievo la forza di Giulietta, autentico prototipo dell'*Übermensch*. Lei è la sola a battersi sia contro le circostanze interne alla trama, sia contro gli assunti *anche stilistici* della trama stessa. Metalinguistica è la sua rosa.

Sonetto LIV: “Le rose canine hanno colore altrettanto intenso / Quanto la profumata tinta delle rose / (...) / Le dolci rose non muoiono così: / Delle

loro soavi morti si fanno soavissimi odori”. Giulietta potrebbe recitarli questi versi. *Potrebbe conoscerli*. Chissà come, ma potrebbe averli *letti*. Giulietta pensa a Shakespeare per pronunciare sé stessa e darsi forma.

I due nobili congiunti, Emilia: “Di tutti i fiori / la rosa mi sembra il più bello. / (...) / È l’emblema perfetto di una fanciulla; / perché quando zefiro gentilmente l’accarezza, / come modestamente essa si schiude, e colora la luce / coi suoi casti rossori! quando la tramontana s’avvicina, / rude impaziente, ecco che lei, come la castità, / chiude le sue bellezze di nuovo nel bocciolo, / e lo lascia al rovo volgare.”, Donna: “Eppure, buona signora, / talvolta la sua modestia ondeggia tanto / da cadere per questo; vergine, / se la fanciulla ha un po’ di rispetto, sarò restia / a seguire il suo esempio”. Potremmo definirla la sintomatologia della rosa metaforica, o, all’inverso, della metaforica verginità per descrivere la rosa prendendo a esempio la ritrosia della castità.

La rosa, oltre che un emblema araldico, era in gergo la prostituta. Presso gli elisabettiani, ovvio, e a Londra soprattutto; e attorno al Rose di prostitute ne giravano parecchie. Rose attorno a una rosa! Mi domando se non risuonasse anche questo significato alle orecchie degli spettatori assiepati in teatro, nella grande *O* di legno? – *E quale* profumo? di *quale* rosa? A una fanciullina dell’età di Giulietta – da pochissimo giunta, se giunta, alla vista d’un sangue mai sperimentato prima – potrebbe anche sfuggire, per ingenuità, una perdonabile sconcezza che al contempo illumina e fa sghignazzare.

La dodicesima notte, Duca: “Le donne sono come le rose, che, sbocciate appena, già cominciano a sfiorire.”, Viola: “Così sono infatti, ahimè! Cominciamo a morire proprio sul punto della fioritura”. La rosa, simbolo del proprio essere per non essere più, la cui quintessenza è il suo profumo. La rosa, simbolo dell’attimo.

Vyvyan Holland, *Essere figlio di Oscar Wilde*. Si parla di un fratello che corregge per lettera un fratello: “Una volta lo redarguii per aver scritto la parola ‘noscerino’, a cui lui replicò dicendo: ‘Che importa? Tu hai capito cosa intendessi e può ancora pungere!’”. L’inserito punge, la spina pure. Sembra sentir dire della rosa di Giulietta.

Sonetto XLIV: “Bella la rosa appare, ma più bella si tiene / Per quel dolce profumo che a lei dentro vive”. La bellezza della rosa preserva nel profumo la dolce superfluità del suo stesso nome, che potrebbe essere o non essere,

ed è in questo suo poter non essere che anche il nome della rosa partecipa della bellezza a cui si addice, entrando in confidenza col linguaggio della ragione.

Mai una rosa cesserà di significare: è suo obbligo e nella sua natura effondere sé, in *altro da sé*.

LA ROSA DI

(di Dante) Nel XXXI del *Paradiso*: “In forma dunque di candida rosa / mi si mostrava la milizia Santa / che nel suo sangue Cristo fece sposa”. Ha la forma d’una rosa quasi incolore per virtù di trasparenza l’anfiteatro dove siedono le anime elette, altrettanto sublimato dal candore dove ogni densità permane ma incorporea nella più pura luce. Una forma che non enuclea forme ma che tutte le forme da sé fa derivare, e a sé tutte avocandole. La forma/essenza della candida rosa si pone nel poema come eccelso approdo ad annuncio dell’ontologico epilogo nell’Uno. Tanto dice Giulietta senza che le sia richiesto di doverlo sapere per poterlo dire.

(di Holan) *Mozartiana II*: “Da tempo se ne è andata persino la ragazza, / che coi fiori in mano aveva detto: / ‘Signor mio serenissimo, / ne vorreste qualcuno? / Ma ho solo rose nere!’ / Il più vulnerabile punto del cuore / è anche il punto più fondo dell’anima”. Quanto sono potenti nel loro esplodere in piena pagina, queste rose! Quanto illuminano, con la loro nerezza, i versi successivi!... Rose pregne della più fonda notte!... Rose nere!... Quale potrà mai essere il loro profumo se per essere compiutamente dette hanno bisogno di un aggettivo da far seguire al loro nome altrimenti insufficiente?

(di Coleridge) *Il ricordo*: “ (...). E la rosa / (umano pegno d’un infelice amore) / resta, beltà altra volta celebrata, / le spine vive, e i fiori tutti andati”. Anche *se solo pronunciata*, la rosa già può essere pegno di un infelice amore?

(di Lautréamont) “Maldoror passava col suoi bulldog; vede una ragazzina che dorme all’ombra di un platano, e dapprima la confonde con una rosa”. Quell’istinto associativo che io definisco *magnetismo astrale tra materie* mi fa immaginare irretita in un riverbero reciproco di consonanze l’immagine della rosa con quella di una fanciulla (qui dormiente all’ombra di un platano, sicché sognante, seducibile e seducente).

(*di Ronsard*) Parliamo della rosa di Ronsard, almeno due volte assunta nell'iperuranio della poesia. Sono gli anni in cui il Bandello licenzia la sua novella quelli in cui il francese stampa *Amours*, appena oltre la metà del Cinquecento. In una rarefazione pre-mozartiana prossima allo sfinitimento lirico, la rosa di Ronsard racconta il suo emergere nella trasparenza dell'etere invadendolo di effluvi voluttuosi e mostrando di sé il proprio sé all'istante stesso in cui inizia a sottrarsi alla visione per disfarsi e morire. Tutto è iscritto nelle leggi della vita officiate dal modularsi del paesaggio, ove le forme avvengono e decadono senza posa.

"Mignonne, allons voir si ta rose"... è questa l'ode dell'esortazione a cogliere il tempo, è l'omaggio all'evanescenza senza compianto, al trapasso elegiaco dalla bellezza alla dissipazione della bellezza tramite la più facile delle metafore, ma mai così sonoramente resa, se non poi dallo stesso Ronsard nel sonetto che riporto nella squisita traduzione della Spaziani: "Come a maggio si vede sul suo ramo la rosa / nella sua bella età e nel suo primo fiore / render geloso il cielo del vivo colore / se nel pianto dell'Alba s'immerge voluttuosa; // e la grazia e l'amore culla nella sua foglia / e i giardini avvolge e gli alberi di odore, / ma sotto un acquazzone o un improvviso ardore / languida va morendo, lentamente si sfoglia; // così nella tua presta e giovane primizia, / onorando la terra e il cielo i tuoi splendori, / la Parca volle ucciderti, e in cenere ti pose. // Ricevi per esequie la mia acerba mestizia, / quest'anfora di latte, questo cesto di fiori, / e il tuo corpo non sia, vivo o morto, che rose". Dell'originale mancano gioco-forza assonanze e rime interne spesso indulgenti alla più estenuata fragranza dei sensi, e, d'improvviso, a dolorose scosse sillabiche (*"ta beauté, / la Parque t'a tuée"*: straordinaria la definizione di rima 'morale' che ne dà Macchia), con evocazioni epigrafiche da cenotafio in cui l'orrore del degrado fisico è velato dall'impalpabile spettro di dissolte parvenze (*"Afin que vif et mort ton corps ne sois qui roses"*).

E se pensassimo questi versi istillati, pur senza da lei essere stati mai letti, nel subconscio di Giulietta in un tempo prenatale? La metafora è semplice, e se è vero che una metafora opportuna corrisponde sempre a uno stato d'animo, sarà pur vero, all'inverso, che ogni stato d'animo si collega a metafore corrispondenti. Ma allora, al momento in cui la fanciulla deve trovarne una per dire come la cosa nominata prevalga sul nome che le è attribuito, come mai il palpito che prova la conduce d'istinto alla rosa, prima immagine tanto naturalmente affiorata alle sue labbra? La rosa di Ronsard non vi pare tanto simile a lei? Proprio alla fanciulla, dico. Quasi il suo ritratto, sia per traslato visivo che esistenziale.

Giulietta, per argomentare la sua tesi da fine linguista inconsapevole di tutto ciò che sa, evoca non per nulla una rosa, e nella rosa, *ignorandolo*,

occulta sé stessa, che, al pari di Romeo, sarebbe pur sempre colei che è anche se non si chiamasse Giulietta, e in tal modo finisce col mettersi sullo stesso piano dell'amato, vale a dire non reclamandolo innominabile più di quanto vorrebbe innominabile sé stessa. Inoltre, tramite la rosa, Giulietta chiama in causa la brevità di un intenso sentire, preconizzando, con la subliminale allusione alla caducità di una rosa, la sua prossima fine, tremendamente precoce *se non fosse giusta*.

CASTITÀ E VERGINITÀ

[Intro sala 14](#)

(La dilazione) La castità, di cui si fa annuncio la mai visibile Rosalina, rende vieppiù febbrile l'attesa di alcune ore, avendo Giulietta garantito implicitamente l'amato che la cosa comunque avverrà, e tanto presto da accendere in lui la brama di un assetato che abbia innanzi a sé un bicchiere d'acqua fresca, e dunque messo nella condizione di sentirsi anzitempo come *uno che beva*. Perciò la tensione erotica tra i due inizia ad avere consumazione sin da subito.

(L'oscuro oggetto del desiderio) Romeo: "Vuoi lasciarmi insoddisfatto così?", e Giulietta: "E quale soddisfazione vorresti avere stasera?", ecco l'eros nella castità! Il rinvio, che in Shakespeare è ridotto a un breve ma intensissimo lasso di tempo, nelle novelle si estende per giorni sino a diluirsi in una pratica quantomeno mentalmente onanistica. Il sesso è *l'oscuro oggetto del desiderio* non solo per il maschio della coppia, ma per entrambi – sia l'uno che l'altra sono probabilmente vergini (di sicuro lei) –, e come per la Giulietta del Bandello e di Luigi Da Porto, che desiderano essere desiderate da colui che desiderano ancor più di quanto desiderino lui direttamente. A partire da quelle due battute, lo sviluppo del discorso è affidato da Shakespeare alla *leadership* dialettica di Giulietta, che fomenta il richiamo sessuale nella reiterazione del desiderio, come quando, sazi di qualcosa, si desidera avere nuovamente fame per poter nuovamente desiderare quanto già si è avuto.

(In sostituzione) Angelo, in *Misura per misura*, è abitato da strutture morali talmente rigide e ferme da paralizzare ogni impulso emotivo. Ci vuole la fervida castità della claustrale Isabella per contaminarlo con un'improvvisa accensione dei sensi. È di nuovo l'erotismo della castità in azione. Lo stesso vale per la Rosalina di cui all'inizio del dramma è invaghito Romeo.

Rosalina è già un po' Giulietta, ma una Giulietta andata oltre di sé, e quando sarà Giulietta stessa ad andare oltre di sé, farà svanire l'altra come un'ombra prendendone il posto per farsi corpo tangibile.

(Jack e Rose) Anche Jack e Rose li immagino vergini, e seppure Jack non lo è, mai nulla allude a una precedente vita sessuale se non attraverso il suo voyeurismo di pittore dedito a ritrarre nudi di donne, che sono per lo più delle prostitute.

(L'inesperienza che sa) William Hazlitt: “(Shakespeare) ha basato la passione dei due amanti non sui piaceri che hanno vissuto, bensì su tutti i piaceri che *non* hanno vissuto”. Sembra di sentire il giovane Stendhal allorquando si permetteva di affermare per lettera certe cose di sé solo in quanto consapevole di ciò che avrebbe scritto in futuro.

(Il tempo della mosca, I) Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*: “l'innocenza dei sensi (...). La castità è in alcuni casi una virtù, ma in molti sfiora il vizio”, e, grazie al vizio reso pregevole, sfiora l'eros, che è il sesso messo a distanza, non nel congelatore ma nella fornace. È l'astinenza a cui non ci si consegna ma che produce il pathos febbrile dell'attesa; l'attesa dapprima di un generico futuro che a figurarselo non snerva ma addolcisce, poi dell'ora successiva come fosse la più irraggiungibile delle mete. “Ma questa follia è venuta a noi, non noi alla follia”, e questo vale per l'amore. I due, nel poco tempo in cui danno compimento al duplice nell'univoco, importano nel breve lasso dei minuti e delle ore una durata espansa dove già l'attesa di un giorno si fa astinenza in lui e castità in lei, due pungenti sofferenze speculari che si direbbero abbiano l'aggravio degli anni e dei decenni. Il loro è il tempo di una mosca, che più di un giorno non vive, ma che di quel giorno si appaga.

(Il tempo della mosca, II) Parlavo della mosca, e allora mi cito, essendo questo non un saggio consueto ma un compendio spurio, manualistico a tratti, indisciplinato spesso.

Da *La supplente*. A parlare è un personaggio che si chiama Stella e a cui tocca un'ora di supplenza, una e basta. Ecco come si rivolge alla sua scolaresca: “Da piccola, ad esempio, non riuscivo a credere che una mosca vivesse per sole ventiquattr'ore. Mi dicevo: dev'essere bravissima a usarle tutte sino alla più microscopica frazione di ogni secondo per immaginarsi che siano molte ma molte di più (...) E giocavo a fare la mosca. Prendevo un minuto e ci sgomitavo dentro. Lo dilatavo al massimo, più che potevo.

Riuscivo a farci dei film in quel singolo minuto. Ed era vero. Ne venivo fuori che ero quasi a pezzi. E per me questa era la prova. Mi intestardivo a osservarle le mosche. Rimuginavo: faranno col tempo come con quello che vedono. Tipo questa che mi si è poggiata sul braccio: piccola com'è, non sarà mica un braccio quello che vede. Una mosca che ci guardasse non ci vedrebbe affatto, ma scorgerebbe solo una ridottissima porzione di un'enorme superficie senza confini. E così come non può vedere il nostro corpo, neanche può rendersi conto del nostro tempo. Lei ha il suo: quello che le serve per credere che ventiquattr'ore corrispondano a un arco di vita più che degno di essere vissuto". Romeo e Giulietta, insieme, fanno una mosca. *Si sostanziano* nel tempo di una mosca, che altro tempo al di là di quello che per natura le è concesso non pretende. In quell'arco di durata la mosca ha la sua giusta casa nel sistema vita.

(Due verginità) Giulietta: "insegnami a perdere una partita vinta, la cui posta sono due verginità immacolate; copri col tuo manto nero il sangue selvatico che mi pulsa nelle guance, finché il ritroso amore, atto ardito, non riterrà semplice pudicizia l'atto dell'amore vero. Vieni, notte; vieni, Romeo; vieni, o giorno nella notte". Due verginità: sicché Giulietta, senza motivo, attribuisce uno stato virginale anche al suo amato; dunque, al mondo. Per converso, c'è una meravigliosa oscenità in queste parole che, parafrasate, pare dicano: *tutto è da sverginare, tramite il suo proprio sverginemento*. E il sangue pulsante rimanda a quello bollente di Mercuzio prima del duello con Tebaldo. Sangue che bolle nell'amore e nell'ira avviando un esito senza alternative a sé stesso.

(Circa la pudicizia) Sulla verecondia 'atteggiata' che si impianta su una verecondia sincera, sintomo dell'età e per natura incline a comportamenti strategici, la battuta più esplicita Shakespeare la fa pronunciare a Cressida, timorosa di scialare l'amore di chi dichiara di amarla dimostrandogli a sua volta di amarlo: "cosa ottenuta, cosa scartata. Il piacere sta nella conquista. / (...) / gli uomini pregiano più del suo valore ciò che non hanno ancora ottenuto". Questa è antropologia, è cognizione endemica della predazione. Sempre Cressida, a conferma di quell'allarme, tre atti dopo, avvertendo la superficialità con cui Troilo si dispone a lasciarla da sola a letto sul far dell'alba dopo la loro unica notte trascorsa insieme, lamenta: "Se io avessi resistito / tu adesso rimarresti", immediatamente dopo entra in camera lo zio faccendiere Pandaro che con fare sguaiato, a involgarire l'incanto di un'erotica elegia, proclama ai limiti della gaffe: "Come va, come va! Come vanno queste due verginità? Ehi tu, verginella, dov'è mia nipote Cressida?",

e la non più verginella: “Impiccati, burlone e impiccione d’uno zio! / Mi hai spinto tu a farlo e poi mi prendi in giro?”.

Il mezzano, i cui servizi erano stati dapprima graditi, è reso responsabile di un rimorso incipiente, se non addirittura di una possibile onta subita: lo svergineamento, appunto, che così, per quanto il tono di quest’ultima battuta fa immaginare, è quasi tradotto in una prepotente deflorazione.

(Ofelia) Laerte, al momento in cui sta per partire, si preoccupa della verginità della sorella consigliandole: “Pesa ora il danno che può venire al tuo onore / se tu presti il credulo orecchio alle sue canzoni”, dopodiché, se ne esce con un’indubbia oscenità (e se non si registra alcuna reazione da parte della ragazza è perché forse Ofelia, per ritegno, avrà simulato di non intenderla): “e se tu perdi il cuore e apri il tuo casto tesoro / alla sua insistenza (...)”, e quando pochi versi dopo liricamente così ragiona: “La più cauta fanciulla è già troppo prodiga / se rivela la sua bellezza alla luna”, l’immagine mi fa venire in mente una delicata parodia di Giulietta affacciata con aria sognante al suo verone. Una pagina appresso il dispensatore di consigli alla sorella verrà a sua volta consigliato dal canuto genitore. Polonio, reso edotto dal suo essere stato sempre un subalterno, sa per esperienza come tutto sia facilmente rapportabile a un codice economico: “Non indebitarti e non prestar soldi, / perché chi presta perde sé e l’amico, / e il debito smussa il filo dell’economia”.

In questa *ronde* di scambievoli avvedutezze si torna daccapo ad Ofelia ammonita ora dal padre che insiste sul concetto dell’onore da salvaguardare, ma stavolta probabilmente filtrato dalla logica di un tornaconto nuziale messo a rischio dall’intromettersi dei sentimenti: “debbo dirti / che non comprendi con molta chiarezza / i doveri che toccano a te, in quanto figlia mia, / e al tuo onore. Che c’è tra voi due?”. L’inconscio rivela il vero succo del discorso con l’emersione di un sostrato semantico che vale un’ammissione di intenti: “Fa’ conto che tu, / da quell’ingenua che sei, hai preso questi / segni da nulla per assegni di banca, / buoni e spendibili. Spenditi meno, dunque! (...) / D’ora in poi / sii più parsimoniosa della tua verginale presenza / e fa’ di non conceder la tua vista / al prezzo di un semplice invito”. Assegni, spesa, parsimonia, prezzo... Polonio tratta la figlia come un bancomat da tenere ben riposto nel portafoglio.

(L’emancipatore delle vergini) *Tutto è bene quel che finisce bene.* Parolles, a Helene, decisa a rimanere immacolata per l’uomo che ama, con l’estro performativo di un giocoliere delle parole: “non è *politico*, nella repubblica della natura (*“in the commonwealth of nature”*), preservare la verginità. La perdita della verginità è accrescimento (*increase*) razionale, e non fu mai

generata vergine finché verginità non fu perduta. Quel che vi ha prodotto è il metallo per far vergini. Col perdere una volta la verginità la si può ritrovare dieci volte; tenendola invece per sempre, per sempre la si perde. È compagna troppo frigida: disfateviene!”, e ancora, perseverando nella sua disamina contro questa sorta di verginità a oltranza, sin quasi intrisa di ideologia: “C’è poco da dire in suo favore: è contro la regola della natura (*“tis against the rule of nature”*). Parlare a favore della verginità è mettere in stato d’accusa le vostre madri (...). Chi si impicca è vergine: la verginità è suicida”, alè, siamo a noi! A Giulietta insultata dal padre che le urla contro proprio questo: “Impiccati!”, cosa che, nel dramma di Garcia Lorca *La casa di Bernarda Alba* (ne dirò ben di più nella sequenza *Tre irradiazioni a prescindere*) fa realmente la più piccola delle sorelle, Adele. Si impicca perché pretesa vergine. Come Giulietta, che pure si suicida.

La verginità è condizione biologicamente data, ma che, se in disarmonia col corso naturale della crescita (*“tis against the rule of nature”*), minaccia d’essere ferale, e funebre comunque. Non per niente, abbiamo citato Adele, che vuole sfuggire a quella turpe esistenza claustrale che è destino delle cosiddette ‘zitellone’ di Spagna, una schiera di femmine grigia e dolente, consacrata all’essiccazione dei sensi da una catena di lutti che non ha soluzione di continuità, come fosse un carcere imposto da una schiacciante dottrina devozionale a cui è impossibile sottrarsi. A derivarne è una tetra genia di donne morte in vita che sempre Garcia Lorca ha raccontato e compianto nel suo dramma lirico *Donna Rosita nubile*. E allora che dire di Parolles se non che in lui vedo un altro di quegli straordinari emancipatori di cui il teatro di Shakespeare è denso? In questo caso, un emancipatore di tutte le vergini.

(Desdemona) Otello conferma che Desdemona è morta vergine: “Com’è ora il tuo volto? / Sei nata sotto una cattiva stella! / (...) / Come sei fredda, piccola mia, come sei fredda! / Fredda come la tua castità”. Conosciamo gli influssi delle cattive stelle a danno degli amanti, ma in questo caso l’amante sfavorito è solo uno, non sono due: è colei che ha amato, e non colui da cui la donna è appena stata uccisa. Colei che ha amato, e che è *nata sotto cattiva stella*, è la vera moglie di un incompiuto marito.

Paradossale è che Desdemona, *la vera moglie di fatto*, sposatasi in opposizione alla conclamata volontà paterna ma con il *placet* della città, muoia vergine, mentre Giulietta, più fidanzatina che consorte, legata da un vico-
lo nuziale assai effimero, no. Bloom cita un autore a me ignoto, Bradshaw, che in tutto questo nota “un’orribile parodia tragicomica di una morte erotica”. Nulla di più connesso alla tradizione degli amanti infelici: la morte

come copula. In Otello lo strangolamento sarebbe, *in finis*, l'unico atto di vera coniugazione tra moglie e marito. E ricordiamoci dell'anelito al sesso preteso 'per diritto' che sgorga d'impeto dalla gola della nobile veneziana, che mai si sente clandestina né troppo *fanciulla* nella sua natura di coniuge consacrata: "se dovrò restare qui come una larva, / in riposo, mentre egli va in guerra, / sarò privata dei diritti dell'amore; / (...) / Lasciatemi partire con lui". La castità, dobbiamo dedurne, è riposo. Il fronte di guerra, per contro, può farsi talamo. Questa è Desdemona! Un'immacolata guerriera dalle straordinarie potenzialità. Bloom: "Desdemona e Otello non si conoscono a fondo e dal punto di vista sessuale non si conoscono affatto". Romeo e Giulietta pure non si conoscono a fondo; anzi, quasi per nulla. A loro basta sapere che l'altro esiste, che c'è, e che nel suo esserci sta il valore supremo, il senso di ogni cosa. Lì è la meta da raggiungere a qualsiasi costo, anche a quello di morire.

(Nudità e santità) Lear: "C'è qualcuno che mi riconosca qui? Questi non è Lear: cammina, forse, così Lear? Parla così? (...) Chi è che mi sa dire chi sono?", Matto: "L'ombra di Lear." (...), Lear: "Chi sei tu?", Kent: "L'ombra di un uomo, signore". La degradazione all'anonimato, all'immacolatezza di una castità particolare che è quella della rarefazione a confronto della materia, suggerisce a Ian Kott di citare Giobbe: "Nudo sono uscito dal ventre di mia madre, e nudo vi rientrerò".

Dice Edgard: "con ostentata nudità sfiderò i venti e l'inclemenza del cielo". È anche la nudità santa di Francesco, questa. Nudità e santità. Non per nulla è all'insegna della santità che prende sostanza il primo dialogo fra Romeo e Giulietta, dialogo nunzio di quanto si profila per loro: quella santa nudità di vita a cui, privati di ogni privilegio, i due avrebbero dovuto assoggettarsi quandomai il loro piano di fuga da Verona fosse riuscito.

(Spoliazione) La nudità ci copre. Ogni parola aggiunta toglie, ma senza aggiunte non si dà storia. Questa spoliazione è un altro umano aspetto che può assumere il racconto drammatico. Il ritorno alla vera forma.

(Già nudi) Di fatto, la spoliazione *in prospettiva* dei due ragazzi, semmai volessimo immaginarceli capaci di eludere il malinteso e di scappare insieme, sarebbe solo apparente, un ornato esteriore dell'immagine che offrirebbero di sé: quella di due mendichi, in quanto lui e lei *giungono all'epilogo già nudi*. Sono già nudi dal momento del loro incontro, da quando hanno consentito con un simultaneo 'sì' alla promessa del loro adempiersi in coppia. R. & G. non hanno mai avuto né alcuna autorità né alcun potere, erano solo *protetti*

dal potere e garantiti dall'autorità degli adulti sotto la cui egida venivano allevati. In quanto rampolli di famiglie appartenenti a una classe sociale elevata, alle loro persone (o 'personcine') era accreditato del rispetto, ma nessuna concessione decisionale. Rinunciando a ogni privilegio familiare, senza rendersene conto e senza che anche gli altri se ne accorgano, *R. & G.* vivono già il secondo e il terzo atto del dramma in totale nudità.

(L'inutile leggerezza) In *Amleto* Rosencratz, paventando la caduta di Claudio come quella di un potente, dice di figurarsi "una ruota massiccia, fissata alla sommità del più alto dei monti, ai cui enormi raggi aderiscono e sono unite migliaia di cose minori; quando essa cade, ogni suo piccolo pendaglio, ogni minima appendice, ne accompagna la fragorosa rovina. Mai fu solo il re a gemere: il gemito è universale". Al contrario, nessuno piangerà la morte degli innamoratini più di quanto non meriti quella di due figli per i loro genitori, e, per pura misericordia, di due poveri ragazzi per l'intera comunità di cui facevano parte. La loro nudità è leggerezza, almeno per chi sa intenderne il valore, ma, nel mercato delle cose reali, la leggerezza è per i più sinonimo di inutilità.

(Per sempre vergine) "Come tutte le navi – scrive Daniel Mendelsohn nel suo saggio *Inaffondabile: perché non riusciamo a lasciarci alle spalle il Titanic* – il Titanic è una 'lei', e Cameron insiste parecchio sull'identificazione fra la nave e Rose. Entrambe, evidentemente, sono 'debuttanti' che stanno per perdere la verginità"; e ancora, poco più avanti, insistendo sul concetto, Mendelsohn ribadisce come il regista sottolinei a più riprese il parallelo tra la ragazza e la grande nave. Acutissima osservazione di cui è massimo indizio il modo in cui si conclude la scena del 'volo' a braccia spiegate di Rose, cinta alla vita da Jack, mirando l'orizzonte marino. L'immagine della prua che fila a tutta velocità si trasforma in breve in un'altra immagine altrettanto famosa: quella della stessa prua con l'aspetto che ha tutt'oggi, semisepolta nel fango dell'Atlantico gravata da due miglia e mezzo di massa oceanica; un abnorme minerale senza colore né vita. La stessa metamorfosi che tocca all'altra protagonista del film in carne e ossa, quando, la notte in cui l'adolescente Rose posa nuda per Jack, vediamo tutto a un tratto il viso imporporato di Kate Winslet avvizzire per trasformarsi in quello pur bello ma rugoso di Gloria Stuart, attrice di appena una generazione più giovane rispetto a Dorothy Gibson, la protagonista del film del 1912 sul naufragio (a cui la stessa Gibson era sopravvissuta). Ovvero, del primo *instant-movie* della storia del cinema per cui a buon diritto si sarebbe potuto scrivere sotto il titolo: 'Da una storia vera'.

In questo nostro particolare incrocio di trame, che contempla dunque tre coppie (alle due dei quattro ragazzi stiamo aggiungendo nel frangente anche quella formata dalla nave e dal mare) solo la nave è destinata a restare vergine per sempre. Avviata verso i suoi sponsali marini, non consumerà mai la sua traversata. Tanto che, aggiunge Mendelsohn, potrebbe essere immaginata come una bellissima vergine sacrificata alle ambizioni di uomini bramosi di spiegare le vele. Ma bramosi, in ultimo, anche del sacrificio in sé, e quasi dimentichi d'ogni altro scopo, dal momento che può esservi un particolare, e particolarmente sordido, piacere visivo, una vera soddisfazione maligna (i tedeschi usano a tal proposito il termine *Shadendenfreude*), nel guardare una cosa bella che viene distrutta. Forse perché è questo l'unico modo consentito a chi è impaniato nello sterile ruolo del testimone passivo di poter sentire quella bellezza perversamente sua.

MERCUZIO

Intro sala 15

“Il personaggio di Mercuzio è uno dei più mercuriali e briosi tra tutti i prodotti della musa cosmica di Shakespeare.”

William Hazlitt, *I personaggi del teatro di Shakespeare*

(Le tre recite) Yves Bonnefoy nelle sue tante pagine dedicate ad *Amleto* analizza con inedita intuizione le due recite interne al testo notando diverse pertinenze per l’una e per l’altra, come se si richiamassero a due diversi generi teatrali quasi incompatibili tra loro, da cui la stranezza di una coabitazione nella stessa opera, e tanto più in quanto entrambe sono affidate alla stessa compagnia, evidentemente provvista di interpreti molto versatili. Più vibrante e stentorea la scena di Priamo, da collegarsi a una tradizione ancora in auge, forse citata da Shakespeare con intenti polemici nei confronti di qualche non identificato concorrente (notoriamente, tutta la scena con gli attori è introdotta da esplicite frecciate critiche ai giovinetti del *Blackfriars*); più stantia nella sua piattezza metrica e didascalica, prossima all’estraniamento e con gravosi inserti mimici, l’altra dell’assassinio di Gonzago. Diversi i momenti, diversi gli scopi, diversi anche gli universi stilistici (e sappiamo quante qualifiche a tal proposito vengano censite da Polonio con una involontaria buffoneria che a noi suona petroliniana: “tragedia, commedia, storica, pastorale, pastorale-comica, pastorale-comica, pastorale tragicomicostorica, scene a composizione e poema a filastrocca”).

Anche nel nostro dramma una recita è presente: è la guittata mirabolante di Mercuzio che all’impronta si inventa un assolo sulla regina Mab facendo di una piazza un palco e imponendo una sosta allucinata lungo il percorso proditorio del branco verso palazzo Capuleti.

Il ragazzaccio, invaso dal *duende*, si abbandona a una autentica *performance* verbale per voce solista sotto lo sguardo attonito dei compagni. Trovato lo spunto, attacca e tira avanti. Nel suo caso, la sortita non ha motivazione di trama, avviene e basta (in questo è pari all’*Essere o non essere* di Amleto, pagina dalla quale lo svolgere dei fatti potrebbe addirittura prescindere). A consentirla è solo l’artificio di un’esibizione magica poiché effimera.

Eppure, le tre recite un elemento in comune ce l'hanno: ciascuna a suo modo non termina ma viene interrotta. Da Amleto la prima, quando, già di suo commosso dalla commozione di un Piramo posticcio, con gli occhi inumiditi frena perentorio l'attore: "Va bene. Presto reciterai il seguito". A bloccare la seconda è Polonio: "S'interrompa il dramma!", e il re, saltando in piedi: "Luce! Luce! Andiamo via!", ma è assai probabile che a fermare anzitempo lo spettacolo sarebbe stato egli stesso quandomai non ci avesse pensato il suo inappuntabile cortigiano, che si è illuso, con lo zelo di una tanto tempestiva sortita, di aver evitato un tracollo già avvenuto. Infine, l'assolo di Mercuzio che, giunto a un vertice di incontrollabilità, è interrotto da Romeo quasi per un moto di affetto nei confronti dell'amico, da lui sottratto a un eccessivo disagio prossimo allo scandalo (e in questo c'è qualcosa di simile all'intervento di Polonio). Mercuzio, trascinato da un raptus poematologico, sembra non sapere più dove andare a parare (la sua ultima frase monca lo dice: "*This is she...*"). È come se la platea iniziasse a spazientirsi e Romeo, commosso e partecipe come lo è Amleto, provvidamente esclama: "Basta, basta, Mercuzio, calma. / Tu parli di nulla".

Peace e *nothing* sono le parole chiave. Il teatro commuove e sommuove: investe l'essere, che è il tutto nella sua interezza, con l'ossimorico semi-bianco del non essere. Nel tutto della vita il teatro fa erompere il vuoto della finzione. Questo sì che è davvero scandaloso. Addirittura osceno. D'altronde, sappiamo quale sia l'altro senso della parola *nothing*. L'origine della vita. Che è pure l'origine della sua fine.

(La poesia depistante, I) "Molti dicono che nei sogni / non v'è che favola e menzogna; / eppure, è facile sognare / cose vere, che la realtà più tardi, / illumina e conferma", son i primi versi del *Romanzo della Rosa* di Guillaume de Lorris.

Romeo, andando con i suoi amici verso palazzo Capuleti, dice a Mercuzio di aver fatto un sogno. Quale fosse il sogno non lo sapremo mai perché Mercuzio non si cura di volerlo conoscere. Quanto valore ha questa omissione? e quanto, noi spettatori, pensiamo al fatto di non aver saputo il sogno di Romeo, che, non insistendo con l'amico, ci induce a una curiosità subito annientata dal furoreggiare del monologo dell'altro sulla regina Mab? e poi ancora: quanto, inconsapevolmente, questo non detto andrà ad alimentare dentro di noi il lato più ombroso e profondo della natura di Romeo? Un sogno fatto, taciuto, e che però si vorrebbe raccontare! Cosa contiene? Magari poco, magari molto. Senza rendercene conto siamo messi nella condizione di fare da soli. Direi che alla fin fine l'omissione dipende da quanto Mercuzio è capace di stordirci individualmente. È forse

questo il risultato che il personaggio intendeva ottenere? negare lo spurgo di una reale materia inconscia ricacciata indietro dall'esubero di una fantasmagorica materia immaginata? Allora mi piace supporre che il vero mistero non sia nel sogno di Romeo ma in quanto Mercuzio può temere dal racconto di questo sogno. Prova ne sia che il pirotecnico capobrigata si mette *a straparlare*; che poi il suo straparlare sia magnifico è un fatto che avviene lì per lì, imponendosi per forza di cose come un valore poetico, ma a discapito di un valore narrativo che è stato accantonato: il sogno di Romeo. Censura tanto più grave dal momento che tutto quel che ci è dato sapere di quel sogno è che conteneva una profezia, argomento su cui Romeo tornerà quando, non essendo ancora troppo tardi, sarà invece indotto a ritenere che sia ormai troppo tardi: nel quinto atto, accogliendo l'arrivo di Baldassarre, giunto da lui per dargli l'errata notizia della morte di Giulietta. In quel caso, ridotto alla disperazione da quanto si sentirà dire, ci informerà che un suo più recente sogno ha fallito completamente il bersaglio preannunciandogli buone cose, mentre buone cose sono in effetti pronte per lui, peccato che non gli vengano riferite. Solo il sogno, *quel secondo sogno*, ha provato a farlo. Ambiguamente, però: dicendo la verità, ma non illustrando la realtà. E quell'altro, invece? quello mai raccontato?

(La poesia depistante, II) Romeo: "Il mio cuore mi annuncia che delle conseguenze ancora sospese fra le stelle troveranno l'amaro inizio del loro pauroso corso nel felino manto di questa notte", quale demone gli ha mostrato l'arcano? quale strega di Macbeth fatta a misura di Romeo ha pronunciato l'ineffabile? Il testo tace sé stesso e non si pronuncia. Il segreto del sogno è risucchiato in quell'attimo perso, nella conversazione sviata dall'irrompere del monologo di Mercuzio. Dall'ingresso in scena della poesia depistante. La regina Mab ha fatto piazza pulita di tutto; la festa incombe, e di una cosa sola vale la pena parlare: *di niente. Nothing*. Parola dal doppio senso che, a seconda del gioco linguistico, in inglese vuol dire: fica.

(Mab) La regina Mab viene dal mondo celtico, dove *mab* indica il neonato o una persona molto piccola. C'è una parola tipica del Warwickshire, *mab-led*, che indica la pazzia. Cose che probabilmente Mercuzio neanche sapeva di sapere, *ma che tuttavia può dire*. Imperscrutabili sono le inconsapevoli competenze della poesia.

(La notturna sfida) In inglese il bisillabo *mare*, quasi assonante al nome Mab, compone la parola *nightmare*, incubo, e ha antiche origini germaniche

a significare uno spirito demoniaco che viaggia attraverso i sogni di chiunque insinuandovi terrore e angoscia. Di questa entità funesta Mab sarebbe dunque il contraltare benigno, con ciò annunciando in qualche modo e comunque un conflitto di cui è sintomo l'inquietudine che la levatrice delle fate immaginata da Mercuzio non evita di trasmettere.

(La fontana) La fontana a forma di vasca a più cannule in cui si immergerà successivamente Mercuzio appare, solitaria e abbandonata (come in attesa di farsi scenario vivo, ma lo spettatore questo ancora non può saperlo) sin dalle inquadrature iniziali del film di Zeffirelli. Di sotto la musica di Nino Rota e la voce di Gassman che recita le parole del Coro introduttivo, il primo suono del paesaggio che emerge è perciò proprio un suono d'acqua, a criptica citazione del futuro lavacro a cui, nel film, si sottoporrà Mercuzio prima di affrontare il duello con Tebaldo dove troverà la morte. L'acqua benedice tragicamente il declivio esequiale della storia. A seguire, ancor prima che la vicenda avvii la sua trama, si diffonde il fragore del mondo coi traffici della quotidianità collettiva. L'acqua che purifica, e l'acqua dei naufragi. Cosa strana, pur se poco presente nelle necessità della trama, l'acqua è con fatale insistenza evocata dalle narrazioni che dal nostro dramma derivano.

(Il motteggiatore) Mercuzio potrebbe desiderare Giulietta, ma non amarla. Come, altresì, potrebbe possedere la Balia pur senza desiderarla. Mercuzio, motteggiando, si alimenta della propria immaginazione e si eccita in ragione delle proprie stoccate verbali che lo spingono verso ciò da cui vengono ispirate. Straparla, e per questo è *anche* scurrile. Quando si straparla si finisce col poter dire *tutto*, il meglio e il peggio; il meglio come fosse il peggio, e viceversa. Non per caso, nel suo tracimare compulsivo letteratura e beffe da trivio, se capita l'occasione mette in mezzo anche Petrarca ("Ora discorre come un Petrarca, ma per lui Laura, in confronto a Rosalina, era una squattera"). Sta a lui stabilire, in cotanta esondazione da teppismo verbale, dove la barriera di una lirica oscenità da superare per raggiungere l'immacolato eros incarnato da Giulietta. Anch'esso, volendo, alla sua portata. E vedremo quanto sproloquiando spesso ci azzecchi e sappia essere profetico. In fondo, la stessa Giulietta finirà con l'essere incarnazione delle sue pesanti allusioni. Inutile dire quanto Mercuzio possa essere un gaffeur, ma di quelli che poi non si pentono, che colti in fallo se la sbrigano con un'alzata di spalle, del tipo: "Be', che avrò mai detto? È quello che penso".

(Il suo Lucrezio) Solo gli atomi, insegna Lucrezio, sono immortali. Ma se l'immortalità è l'acquisizione di un futuro inesauribile, lo è anche poiché

estensione in un passato senza origine. E allora quanto Lucrezio è presente nel monologo di Mercuzio! Quanto Lucrezio, e con lui Epicuro, in quei “piccoli atomi” citati da un personaggio ebbro di sé, del suo concionare mirabolante, animato da un demone che vibra a fior di pelle! Un linguaggio, il suo, che tutto connette e sconnette debordando fino all’indecenza linguistica, trascendentale e violenta. E quanto Lucrezio nel fluire di una sola entità maieutica, Mab, fra le tante che, al contatto, divengono ciò che quella molecola a forma di fata vuole che siano orientandole tutte verso il loro giusto fine!

Mercuzio, sotto questa luce, può apparirci come il magnifico propalatore della visione lucreziana di un mondo in perenne movimento, reso più bello soltanto dalla transitorietà, dall’energia erotica e dal mutamento incessante.

(Shakespeare citato da Mercuzio) Ecco quanto dice Mercuzio nel secondo atto del nostro dramma vedendo riapparire in piazza Romeo che la sera prima, dopo la festa dei Capuleti, aveva fatto perdere le proprie tracce, cosa che l’altro imputa alla patologica ossessione del ragazzo per la fantasmatica Rosalina: “Non ha più midollo, pare un’aringa secca. Oh, carne, carne, come ti sei fatta pesce! Adesso è tutto per quelle rime in cui sguazzava Petrarca. Laura paragonata alla sua donna era una sguattera (...), Didone una semplicità, Cleopatra una zingara, Elena ed Ero due puttane buone a niente, Tisbe aveva un occhio grigio o giù di lì, ma lasciamo perdere”. Tisbe! Mercuzio cita Tisbe, sicché, implicitamente, cita *Piramo e Tisbe*, a conferma che quello di Romeo per Rosalina va considerato un amore di stampo contraffatto, ma soprattutto, con una loquela che al suo solito va a rotta di collo, il geniale guizzo ci trascina nel pieno di un vortice metaletterario chiamando in causa un mito da cui, come abbiamo visto, discende *Romeo e Giulietta*, vale a dire la storia di cui egli stesso è un personaggio cruciale (e come non notare nella sfilza di nomi sgranati quasi alla rinfusa anche quello di Cleopatra, altra eroina shakespeariana?). Insomma, Mercuzio, che si ritiene creatura in carne e ossa, non si fa scrupoli nell’evo-care la propria discendenza poetica producendo una collisione tra dimensioni inconciliabili. In pratica, sembra davvero di vedere nuovamente la mano di Escher che disegna sé stessa.

Jules Laforgue farà qualcosa di simile nelle sue *Moralités légendaires* (1887). In un racconto che per un buon tratto, con prosa gotica, procede a calco del testo originale, il giovanissimo scrittore francese immagina un Amleto alle prese con la stesura del copione da passare agli attori appena giunti a Elsinore, e lo ritrae in una stanza dove tra i tanti libri accatastati sono annoverate anche le opere di Shakespeare, e quindi pure quella che lo contiene da protagonista e le cui pagine raccontano ciò che proprio in

quel momento questo Amleto qui sta facendo: scrivere. Tuttavia, il principe protagonista della novella, si libera della trama elisabettiana da cui è eternamente spinto verso un bagno di sangue, si distacca dal suo *alter ego* a cui consente di continuare a morire nell'apocalisse del quinto atto, scopre che tutto sommato fare il drammaturgo gli piace, quindi si dimentica della vendetta da compiere e, *infine*, decide di restarsene una volta per tutte lassù recluso senza più darsi un termine né uno scopo che non sia quello squisitamente artistico, e non più politico, di completare al meglio la storia che ha per la testa ("La scrittura era bella, – dice – e continuai..."). Piace notare che, secondo Bradley, "di tutti i personaggi shakespeariani solo Amleto avrebbe potuto scrivere i drammi di Shakespeare". Il concetto qui stupefacente, ma soprattutto *pertinente*, è quello del libro potenziale che si fa autore del libro in cui quello è contenuto.

(La maschera e il suo linguaggio pertinente) Romana Rutelli, *Romeo e Giulietta, l'effabile*: "Mercutio (...) reclama a gran voce una maschera che lo nasconda e 'arrossisca' per lui. Implicitamente conferendo ad essa funzione liberatoria e disibinatoria di paravento dal quale parlare impunemente o sussurrare complimenti licenziosi alle orecchie delle dame".

In altri termini e insistendo a forzare la lettura, torno a Mercuzio visto come un personaggio da *Arancia meccanica* (nel fascicolo *La faida*). Ricordando quanto ho già detto del possibile richiamo alla tradizione popolare dei *mummings* (incentrati sul camuffamento), e sebbene sia ben consapevole di quanto la mia illazione possa risultare arbitraria, non posso non essere affascinato da una sensibile affinità tra lui e l'Alex di Anthony Burgess (interpretato nel film di Kubrik da un memorabile Malcolm McDowell). A prescindere ovviamente dalla perversione psicotica che anima il protagonista del romanzo, i richiami sono notevoli. Basti pensare all'incredibile fantasia verbale dei drughi, alla loro inventiva onomaturgica capace di dar vita a un linguaggio a sé, e alle impennate oratorie del geniale guitto shakespeariano, padrone di un codice semantico tutto suo.

(Lui, su Rosalina) Mercuzio: "È vero, io parlo di sogni, che sono figli di un cervello ozioso", forse Mercuzio allude tra l'altro anche all'*inesistente* Rosalina? Parlasse ad altri no, ma parla a Romeo.

Di lei, peraltro, ha già detto che aveva "un amante che la sapeva rendere poetica", con sottile sdegno tanto per l'amante quanto per l'amata. Per lui, quelle di Romeo, sono sfilze di parole destinate ad andare immancabilmente 'in bianco', non come invece le sue, che mirano sempre dritte a uno scopo, a ottenere qualcosa. *A prendersi ciò che desidera.*

(Circa Mercuzio, circa Rosalina) È un lussurioso? Ha smanie? E quante? Dal modo in cui Mercuzio sbeffeggia l'amore parrebbe che abbia una gran voglia di sgrondar via ogni astrazione dal piacere, e dunque direi di sì ("Se l'amore è villano con te, sii villano con lui. / Bucalo se ti buca e buttalo giù"); e anche per come 'molesta' verbalmente la contumace Rosalina, direi di sì. Nell'evocarne "i fianchi frementi e... il regno che è in quei paraggi" descrive una femmina in assoluto come concreto oggetto di desiderio. Sono parole pronunciate in uno stato di erezione, queste. In definitiva, decisamente sì: proprio perché lussurioso, *maniacalmente* lussurioso, Mercuzio è in grado di immaginare l'amore solo in termini sessuali, ed è perciò che si sente in diritto di condannare la tenuità sentimentale di Romeo. Oltretutto, quei fianchi frementi e quant'è nei loro paraggi, sembrerebbero avere poco a che vedere con una giovane votata alla castità, che però, *sempre che sia lei*, non rinuncia ad andare alla festa.

(Verso un altro mare) Mercuzio trattiene l'onda vitale del dramma per dirottarla verso un altro mare che demistifica il primo e che è *il suo* mare: il mare delle scorribande individuali, dove il singolo deplora di farsi doppio, come se ciò significasse uno stratagemma di basso livello buono ad assecondare l'istinto del piacere a cui sono consentite ben più soddisfacenti scorciatoie. Con Mercuzio si è sempre a rischio. Lo si potrebbe definire la classica 'cattiva compagnia', di quel tipo da cui un genitore vorrebbe che i propri figli si tenessero alla larga.

È un lanzicheneco captatorio, allarmante, erotico e solitario. La potenza genitale che lo caratterizza si fa ancora più marcata se messa a contrasto con la diffusa virginalità da cui è circondato (sì, di Romeo, ma forse anche di Benvolio).

(Mercuzio, l'impolitico, morendo) Qualcosa credo di avere già accennato a proposito dell'epidermica ma non sostanziale *a*-politicalità di Romeo e Giulietta. Ebbene, altrettanto *in*-politico si dimostra Mercuzio con la sua maledizione finale, in cui con virulenza grida il suo non prendere partito (il montaliano "ciò che non siamo, ciò che non vogliamo", paradossale criterio per essere a suo modo partigiano). Oramai a un passo dalla morte, questo *border line*, questo Rimbaud senza penna, ci fa sapere molto di sé, tanto da giungere al massimo dell'autocompromissione tirandosi fuori dalla faida, non tifando per essa, e con ciò schierandosi senza rendersene conto a fianco dei due che lui mai sospetterebbe essere diventati una coppia, e, come non bastasse, talmente emancipata da rappresentare il *non plus ultra* delle esclusioni dalle faccende dell'intera città.

Sulla sua morte, Harold Bloom: “l'intervento di Romeo nel duello con Tebaldo è dovuto all'amore per Giulietta, un sentimento di cui Tebaldo è del tutto all'oscuro. Mercuzio viene vittimizzato da quello che è il nucleo della tragedia, ma muore senza nemmeno sapere di cosa parli *Romeo e Giulietta*: la tragedia del vero amore romantico”.

Mercuzio ha letto *Piramo e Tisbe* e non ha fatto caso a nulla. Ma si può capire: in quel primo fra i precedenti, non avrebbe potuto che riconoscere *solo loro*. Lui ancora non c'era. Ancora nessun avo, ma forse di lui si può contare un discendente...

... (*Qui come lì*) Brizio, il giovane emigrante che si imbarca con Jack Dawson a bordo del Titanic, e che è destinato a morire schiacciato dal crollo di un gigantesco comignolo al momento in cui la nave sprofonda in verticale nell'oceano. Tragicamente condannato dalla vincita al gioco dell'amico; *a causa* dell'amico, dunque, e ignorando (così pare) la sua storia d'amore, mai fatta oggetto di chiacchiere con nessuno. Sì, è vero, Jack porta Rose con sé in terza classe e la coinvolge in una festa le cui danze sfrenate fanno il verso a quelle coreutiche del dramma. Un intrigo sentimentale è certo presumibile, ma una confidenza a questo riguardo il film non la riferisce mai, né mai qualcosa di analogo è raccontato dal dramma. Diffondere la notizia è cosa, *qui come lì*, di cui l'innamoramento non ha bisogno. E comunque, data la celerità degli eventi, nemmeno avrebbe il tempo a disposizione per avvenire. Nuovamente: *qui come lì*.

(*Dileggio, e gravità*) “Orsù uccidiamo lo spirito di gravità”, immaginiamo questa esortazione di Zarathustra come una battuta di Mercuzio. È intonata, potrebbe. E poi: “Un canto di danza e di dileggio contro lo spirito di gravità”. La parola ‘dileggio’ è talmente sua!

(*Circa lui e circa Amleto, I*) Ritengo che Amleto e Mercuzio siano i personaggi più sarcastici di tutto il teatro shakespeariano. Ma, mi domando, ad accomunarli è solo questo, o non sarà, *questo*, il risultato di una più profonda affiliazione? Il sarcastico Mercuzio è un sarcastico Amleto senza dramma, e un Amleto a cui fosse sottratto il dramma piomberebbe nello stato di un potenziale mistico ancora distante dal trascendente, ovvero in quello di un dissacratore. E rieccoci a Mercuzio. Auden definisce Amleto un *pratical joker*. Un facitore di lazzi e burle. Non potrebbe dirsi lo stesso di Mercuzio? Chi più clown tra i due?

Sempre che il confronto non produca un equanime pareggio.

(Circa lui e circa Amleto, II) Vanna Gentili, *Atti del Convegno Shakespeare/Johnson*: “Gradatamente (...), con il trasferirsi nelle città delle usanze dei villaggi, questo ruolo (*quello del Fool*, n.m.) sempre più di frequente è affidato a qualcuno che *si finge* idiota, o comunque ‘diverso’, diventando una sorta d’attore a cui tocca *un’intellettualizzazione* della parte”, e questo vale tanto per Mercuzio quanto per Amleto. Anzi: ancor più per Amleto, che però non è creatura *rovescia* né bifronte quanto lo è Mercuzio, protagonista di un testo a grande valenza ossimorica; e si badi come la stessa parola ‘ossimoro’ in greco denoti, etimologicamente, l’unione di acuto (*oxùs*) e stolto (*moròs*). L’acuto-stolto.

(Circa lui e circa Amleto, III) Da sottolineare che sia Amleto che Mercuzio sono assillati dai sogni. Per Amleto si tratta di sogni ‘cattivi’, come dice egli stesso a Rosencrantz e a Guildenstern, mentre i sogni da cui è invaso Mercuzio sono frutto dell’ozio. Comprensibile: se privi di un dramma mancano di materia, e siccome Mercuzio è sprovvisto di un dramma acclarato, di una realtà da guardare dritta in faccia oppure no, il suo personaggio è intriso di una natura apollinea. Dionisiaca è invece quella di Amleto, a cui un dramma è imposto, grave e ben definito. *Guardare o non guardare* è dubbio che il principe ha risolto sin da prima dell’inizio con la volontà di guardare. Dopodiché, ne scaturisce quello irresolubile: se essere, oppure non essere.

(Circa lui e circa Amleto, IV) Baldini parla di *dandies* raffinati e di incorreggibili “uomini superflui” che popolano le prime commedie di Shakespeare, e tra questi mette Mercuzio; quindi: “bisogna tener presente che un dandy e un uomo superfluo sarà anche il personaggio più scandalosamente vezzeggiato dal suo autore: Amleto”. Vezzeggiato? Parola che sembra scelta con cura. Sicché anche Shakespeare, nel trattare col suo personaggio vezzeggiandolo, si atteggia un po’ a fare il dandy.

(Il mio Ripellino, il suo Holan) Vale per Mercuzio quanto Ripellino dice della poesia di Holan: “non c’è in Holan allegoria o trascendenza senza risvolti scurrili. Una scurrilità virulenta e luttuosa costituisce il tenace rovescio della sua metafisica, come se verticismo e laidezza fossero le due polle opposte d’una stessa clessidra”. E molto Holan ci attende in ciò che diremo in seguito.

(Prossimi alla quinta) Shylock, Falstaff e Mercuzio: tre personaggi che nessun titolo annuncia e di cui l’autore è costretto a sbarazzarsi per tempo onde evitare che spadroneggino nelle rispettive trame di pertinenza sottomettendole alla forza dirompente della loro energia vitale. Pur rimanendo

un passo oltre la quinta, fanno della loro entrata in scena l'intera scena, e di un angolo il centro.

La lateralità vincente.

(La maledizione) “Peste alle vostre famiglie!” urla Mercuzio con un ultimo rigurgito dell'anima maledicente. Come non vedervi un feroce atto d'accusa e di ricasazione della faida di cui pure lui stesso è stato protagonista, e, tramite *ambo* le famiglie, dell'intera città, del mondo, della vita. È un gemito biblico, il suo. È la violenta espulsione scarna e brutale, senza orpelli, senza eloquenza, di tutta la sua energia *pre-mortem*. Come il convulso isterico di un *dead man speaking*, di un condannato strepitante dal patibolo. Terribile a sentirsi. E chiunque ne sia raggiunto, anche chi è in platea, è come se fosse d'obbligo arruolato nella schiera dei destinatari. Al pari d'un Montecchi e d'un Capuleti. Ed erano tempi di contagio bubbonico quelli in cui per le prime volte questo anatema venne proclamato provocando chissà quale sgomento. Non era parola con cui si potesse scherzare troppo la parola 'peste'. Aveva assai poco di metaforico. Augurarla significava qualcosa. Era uno spaventoso auspicio di morte diretto a chiunque, anche ai figli, anche ai bambini, con un lascito di sciagure d'ogni tipo per i sopravvivenenti. Di carestia e povertà. E di *teatri chiusi*. Come non notare, allora, che questo tremendo anatema non è solo isterico ma ha una sua funzione e andrà a segno. Altroché se andrà a segno! Mercuzio è davvero colluso con la magia. Ha pratica di spiriti ambigui, di demoni, di numi, e di fate capaci di darti ciò che vuoi e perciò oltremodo maliziose! Dio questo fa: *se vuole punirti esaudisce i tuoi desideri*. Tant'è che sarà proprio la peste a dirottare una possibile commedia cortese verso un esito tragico. Sarà la peste a bloccare il latore del messaggio opportuno destinato a Romeo facendo sì che a giungere sia invece quello nefasto (“Giulietta è morta”).

Mercuzio, morendo, trascina tutto il suo mondo con sé. Sino alla fine il protagonista solitario della storia, colui che la sovrintende e la determina avendone configurato l'esito, è lui. Al momento in cui la sua voce viene spenta, si accende il suo urlo, e le sue parole, sino ad allora ostinate a discorrere del nulla, si faranno azione.

(Una maschera orale) Peter Akroyd, *Shakespeare*: “Shakespeare amava coloro che dimoravano in una landa incolta di parole”, e perciò la trafila degli Armado, Dogberry, Parolles... ma alla fonte, prima che un tipo simile degradi (o si purifichi) nell'esplicitazione del comico, non può esserci che lui, il saltimbanco dallo sgarbo verbale inverecondo, questo Pulcinella rinascimentale ben nutrito. Non può esserci che Mercuzio.

(Mercuzio, Mercurio) Nella gran messe dei versi altrui, Mercuzio si intrude coi suoi per demistificare la retorica amorosa da cui rischia di essere sommerso, e lo fa dovendosi turare naso *e orecchie* per bandire da sé gli orpelli di Romeo, di Benvolio, di Paride.

In *Pene d'amor perdute* ci lascia sgomenti, sotto finale, il repentino cambio di passo dovuto all'entrata in scena del latore di una feroce notizia che bruscamente smorza i toni gioiosi di un multiplo annuncio matrimoniale. Il nuovo e ultimo arrivato si chiama Marcade, e neanche ci sarebbe l'esigenza di dargli un nome (non fosse, come vedremo, che il suo nome *suona proprio così*), tanto da poco è la sua presenza in scena e tanto poco definito il suo personaggio. Ma qui non importa questo, importa il ruolo. Importa la funzione. Marcade viene a interrompere la gioia informando l'assemblea che il re di Francia è morto, e che, dunque, si dovrà rinviare di un anno l'unione ormai decisa delle quattro coppie. Il tono si fa plumbeo. Quella morte significa un cambio d'epoca, e la festa mutilata non si sa se mai riprenderà. Non è detto. Si spera.

Marcade, come appunto *questo suo nome* suggerisce, è Mercurio venuto a introdurre nel regno della retorica la realtà della morte. Così recita il finale della commedia: "Come suonano acerbe le parole di Mercurio dopo i carmi di Apollo". E la festa si fa sbando.

Allora che dire? Non sarà che l'apollineo Mercuzio, dalla cui morte tutto consegue, morendo si conforma al riverbero del suo nome e diviene Mercurio, il dio della giusta eloquenza, ma anche protettore dei ladri e nume della destrezza?

(Un po' Teseo) *Sogno di una notte di mezza estate*. Teseo: "Gli innamorati e i pazzi hanno i cervelli in tale ebollizione, / e tanto fervide sono le loro fantasie, che concepiscono più / di quanto il freddo raziocinio mai comprenda": potrebbe benissimo dirlo Mercuzio, con nobiltà di re, a proposito di Romeo e della sua Giulietta se solo lui fosse a conoscenza della loro storia. Poi, alcuni versi appresso: "Tali artifici possiede la fervida immaginazione / che se una gioia percepisce, / subito concepisce qualcosa che l'arrecchia. / E se di notte immagina spavento, / presto un cespuglio si trasforma in orso". Degli orsi diremo parecchio, ma qui conta il momentaneo approccio per affinità di un personaggio alla quintessenza dell'altro; di due che, per il resto, sono totalmente scissi e diversi.

FRANÇOIS VILLON

(Il moralista all'ombra del patibolo) Un accostamento, seppure strampalato, plausibile: Mercuzio come lo scellerato Villon, antecedente Shakespeare ma, stando alle date, postumo di circa un secolo rispetto al suo personaggio

di cui, anche perciò, il francese incarna lo spirito di un tardo medioevo e d'un prossimo Rinascimento. L'affinità poco riguarda la dimensione letteraria (uno scrive, l'altro è scritto), ma la pura antropologia fantasmagorica. Entrambi menestrelli, pagliacci e saltimbanchi, quasi creature da turgida farsa popolare. Entrambi provvisti di specifiche magie verbali. Propalatori di poesia in azione che guizza e che facilmente può tingersi di vero sangue. Per Mercuzio vale quanto scrive dell'altro Giovanni Macchia: "sarebbe un delitto sottrarre Villon ai suoi peccati, ai suoi contrasti, al suo pianto, al suo sarcasmo, alle sue donne, alle sue taverne". Per ambedue, la giurisprudenza che conta è quella di "*une loi sans force et des forces sans loi*" (Italo Siciliano). C'è in Villon, malgrado tutto, la stoffa di un moralista, ma anche in Mercuzio. In questi è un'attitudine che vien fuori quando parla con Benvolio redarguendolo, e poi quando si fa carico di difendere l'onore di Romeo offeso da Tebaldo. E altrettanto gli si attaglia la definizione usata da Ferdinando Bruni per il fuorilegge e pernicioso autore del *Testament*: "mimo dell'abiezione", oltre che devoto discepolo dell'amore "mercenario, fatalmente mercenario, che viene crudelmente cantato con un linguaggio da corte: l'ironia beffarda" (De Nardis). Dal *Testament*: "Dove sono i graziosi gaudenti (...)?", e, a *refrain*, l'alito del rimpianto da cui chi scrive è perseguitato. "Dove le nevi dell'altro anno?". Mercuzio e Villon: due capibranco, col senso della brigata, della confraternita, a cui essere fedeli sempre e a dispetto di tutto.

(Il rimorso) "Il chiaroscuro della materia era del tutto portentoso" (Mario Luzi), che frase a sua volta 'portentosa' per dire della critica che si è occupata di François Villon! Una letteratura critica che *fa parte* dell'opera di Villon avendone tratteggiato in larga misura la leggenda, e tanto più nel tentativo di dimensionarla. Sempre in Luzi, e sempre per dire del francese, godiamoci l'immagine endecasillabica: "I triviali paradisi goliardici". I poeti non sondano i poeti: *li rifanno*. E così Luzi stigmatizza gli scenari che valgono tanto per Villon quanto per Mercuzio. Lo fa parlando del "male irreversibile" che agita il primo, peccatore consapevole che converte il peccato in una condizione confessionale, da cui "la voce dell'errore umano". E cosa mai potrà generare questo errore se passato al vaglio della coscienza, e praticato pur mentre viene giudicato? Rimorso.

Il rimorso! Quanto grande in Mercuzio? In Villon è devastante, ma in lui? Anche questo li apparenta? Ma certo, *questo* innanzitutto! Lo dice la maledizione lanciata contro le famiglie dal morituro amico di Romeo nonostante sembri partecipare di entrambe: a una per parentela, a un'altra per affezione ("Maledette le vostre due famiglie, / mi hanno ridotto a carne da vermi! /

(...) Maledette le famiglie!”). Dopo Tebaldo (ma forse, per altre vie, addirittura al pari di Tebaldo) Mercuzio è il più focoso belligerante espresso dal dramma. Quando rimprovera di impulsi violenti Benvolio – l’abbiam visto: un benefattore, creatura apparentemente incapace di gesti inconsulti –, si direbbe che parli di sé, e, guardacaso, proprio nell’imminenza del duello in cui perderà la vita. Se Mercuzio non può essere definito come il massimo fomentatore del conflitto, la sua intenzione è comunque quella di sommuovere il caos. Ciò che Tebaldo, il Principe dei gatti, fa per carattere, lui lo attua per ispirazione. A renderlo un essere così è l’utopia che il sogno possa avere più governo sul mondo di quanto ne abbia la realtà. È la visione di un disordine in cui alligna la quintessenza del piacere. Tant’è che l’indocilità di questo veggente conduce allo stesso risultato dell’altro capobanda. E morendo si giudica, si dannava. Scaglia anatemi che, lanciati in cielo, gli ripiovono addosso. Egualmente, Villon ce l’ha con sé stesso e si rammarica presentandosi a noi nelle vesti di uno che ha palesemente violato la legge (al minimo, nel concreto, per avere ucciso un prete), lo sa e si flagella con quel *regret* che gli fa da musa nel redigere dal primo all’ultimo verso il suo tenebroso e lacerante *Testament*. L’opera totale che, concettualmente, ingloba anche quanto in essa non è inserito. Un tutto non contenuto dalla pagina in cui sta (ma questo è il sigillo della letteratura!). Per contro, l’opera di Mercuzio a noi nota è solo orale, ma non meno compiuta nella scrittura dei suoi atti, ciascuno costitutivo della *filosofia di Mab*.

Nulla di quanto Mercuzio dice, pensa e fa esubera dall’ambito di quel libro inapparente ma ravvisabile nei modi di un personaggio che, incapace di derogare dalla sua creatività, opera contro sé stesso con vitale e imper-suadibile masochismo. Tutto è, passo passo, da lui voluto e concepito lungo il percorso che ineluttabilmente lo conduce verso la propria messa a morte: dall’opposizione sarcastica a Tebaldo (il meno disposto a intendere l’ironia, e Mercuzio lo sa bene), al suo farsi afferrare alle spalle da Romeo per impedirsi di infilzare prima di esser infilzato. Sì, anche questo! Per non uccidere, che è cosa meno bella del farsi uccidere, nonché postilla necessaria al compimento del suo tragico carne esistenziale. E infine, l’explicit dell’irruente maledizione!

Come Villon, Mercuzio ha (o sente di aver) trasgredito un codice comune e al contempo divino, e di aver pagato per questo, senza tuttavia trovare intollerabile la punizione. Senonché, morendo da avversario di ogni consuetudine, potrebbe mai ammetterlo?

Villon sottomette la ribellione da cui è animato alla propria condizione di vittima sociale, è un paria che appartiene alla legione dei paria, è una vittima immersa in un tempo storico orripilante; a Mercuzio questo non

è dato, e perciò annaspa, e perciò non riempie fogli su fogli, ma i libri li pratica: da lettore (è un erudito: fra Shakespeare e Johnson, forse avrebbe preferito Johnson, lo zio e non il papà). Eppure produce letteratura a getto continuo, a gesti e a parole. Lo fa scrivendo sul corpo vivo dei suoi compagni di baldoria atteggiandosi a fare la parte di chi, senza rendersene conto, realmente è: un poeta 'senza lettere' proiettato verso un orizzonte mitologico, ispirato dalla sua stessa acribia.

Mercuzio mal sopporta il proprio stato di giovane di buona famiglia e provvisto di mezzi. È di schiatta aristocratica, se ne avvantaggia ma lo patisce. In tal modo il suo furore stenta a trovare appigli e giustificazioni. Ecco perché non scrive: perché leale con la vita. La sua, così com'è, non merita celebrazioni né d'essere tramandata. Se messa in metrica suonerebbe petrarchesca (quindi, *à la manière* non di Villon, ma, semmai, di Charles d'Orleans). Malgrado ciò il *regret* non viene meno, anzi! È il sostegno della sua reputazione.

Ma a questo punto Villon ci richiama a un'altra parentela, di Mercuzio e sua stessa, per quanto senza dubbio ignorata da entrambi. Arretrando di oltre due secoli rispetto al francese, a quella con Cecco Angiolieri, antesignano di tanti scapestrati di genio armati di inchiostro e di invettive. Il senso della sfrenatezza è sangue condiviso. E ancor di più condivisa coi due è l'estetica di Cecco. Come lo è la "riottosa e ringhiosa dissacrazione che tra maniera e autenticità si trova come espressione di fondo in alcuni poeti medioevali" (sempre Luzi).

Cecco, l'altro maledicente!... denigratore della famiglia! pure da lui lapidata a parole, e non in punto di morte: "Il pessimo e 'l crudele odio, ch'i' porto / a diritta ragione al padre meo, / (...) / E poi m'è detto ch'i' nol debbo odiare! / Ma chi sapesse ben ogni sua taccia / direbbe: – Vivo il dovresti mangiare!". Cecco dalla vita gaudente a costo d'essere scellerata ("Tre cose solamente m'ènno in grado, / (...) / la donna, la taverna e 'l dado"), e cogitante ("S'e' si potesse morir di dolore, / molti son vivi che serebber morti"). Forse la sua Becchina si confà a Mercuzio assai più di Laura o di Beatrice; stretta parente, quella, della bella Helmière, prostituta prediletta di Villon.

A me pare tutta una ristretta banda, la loro. Ad alto rischio di infezione epidemica.

Un terzetto di magnifici balordi che neanche ha la più pallida idea di essere tale ma che noi intravediamo all'insegna della crisi dei valori, quale retaggio *non* di una data epoca, ma dell'epopea umana al momento in cui si essicca nel concetto di Storia.

L'eresia che a Verona Romeo e Giulietta introducono facendosi coppia, Mercuzio la atteggia con la sua indivisibile unicità.



Navigando



In sosta



Scrivere



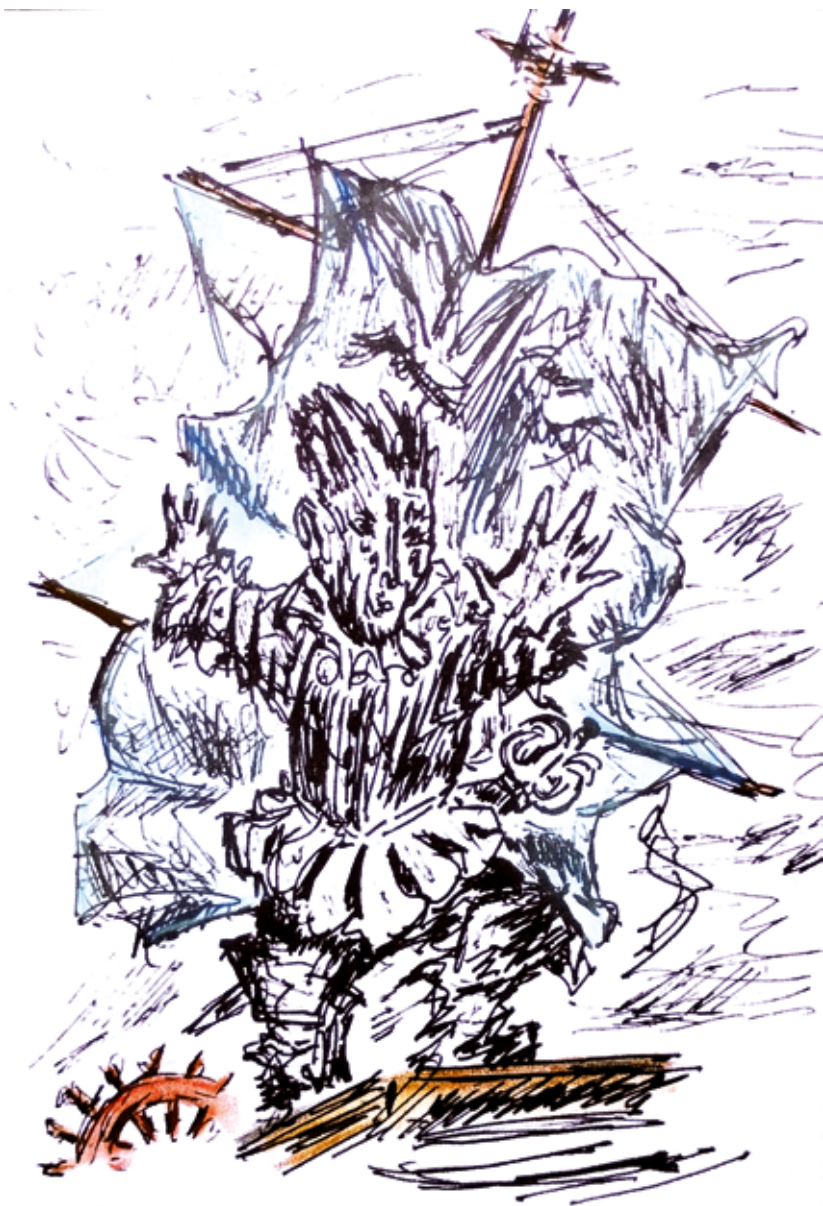
La genia



In dissoluzione



Cercandosi



Verso l'isola



Il nostro dramma



Attorno



El contemplado



Quelli



Verso il contatto



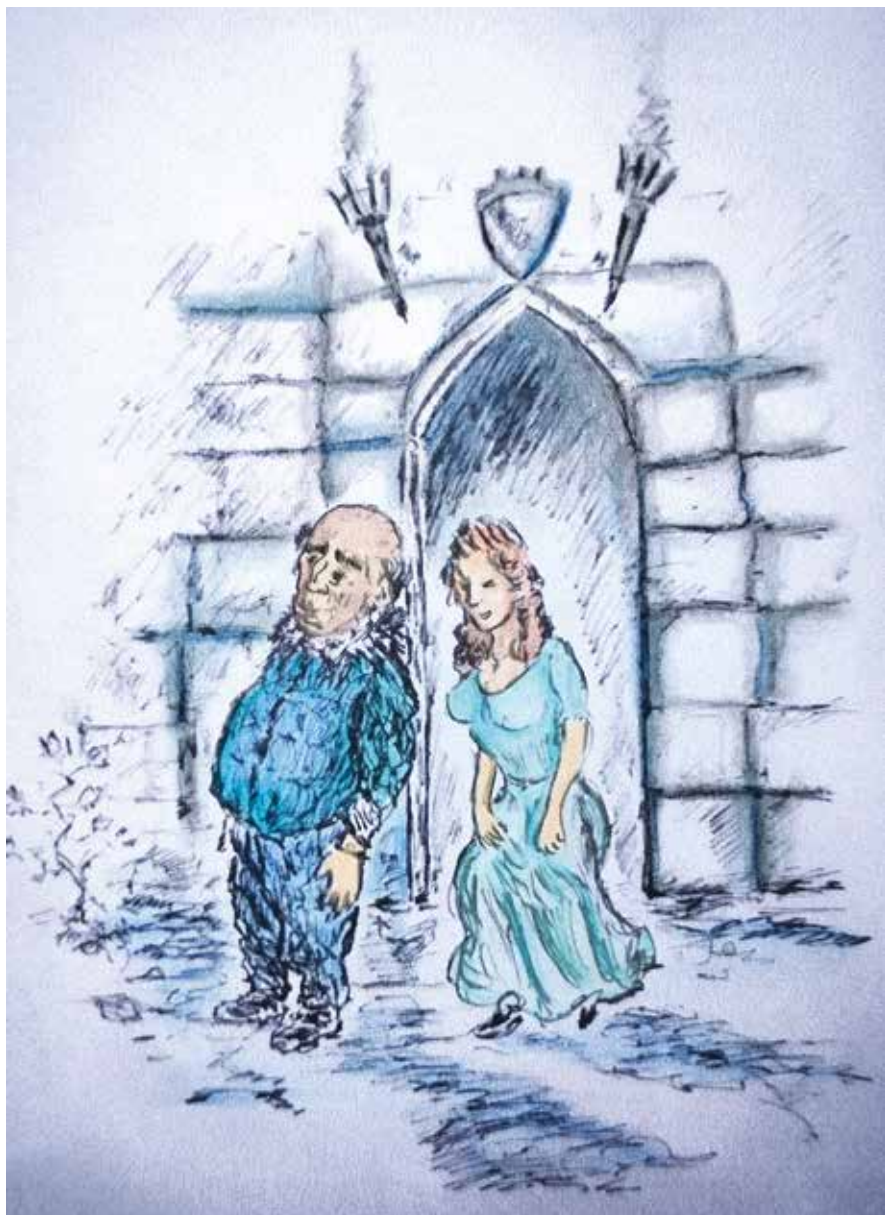
Tra



La ridestata



Dalla regina



L'istruzione di Ofelia



Il pestifero



I Montecchi e il nipote



Intenti



Signore e signori



Insieme



Stando e andando



Il principe dei gatti



Il tipo



Sparsi e spersi



Tonsure



Estranei



A rischio



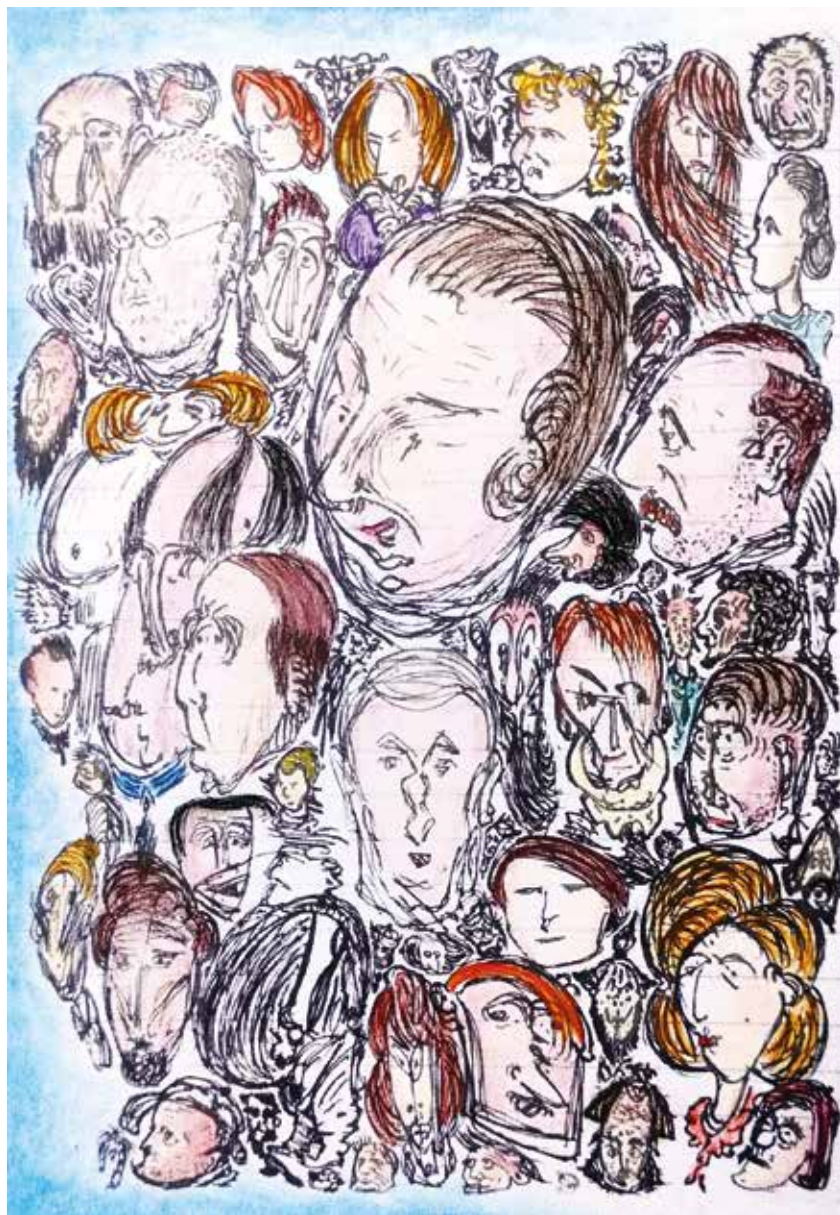
Nel gorgo



In quinta



Tra segni



Nell'amalgama

ROMEO

Intro sala 16

*“Amleto è astratto da tutto;
Romeo è astratto da tutto eccetto dal suo amore; ed è perso in esso.”*

William Hazlitt, *I personaggi del teatro di Shakespeare*

(il suo esprimersi) La metrica usata da Romeo è, come di consueto, multipla, ma, nello specifico, caratterizzata da un progressivo abbandono di organizzazioni strofiche elaborate di varia estensione (dalla terzina alla sestina), questo a partire dal primo incontro con frate Lorenzo. Il dialogo fra i due è composto in distici spesso indulgenti alla rima ma non secondo uno schema puntualmente rispettato, quindi già alludendo a una regola esposta a essere più volte derogata. È l'annuncio di un personaggio *in fieri*, segnato nel suo esprimersi dalle convenzioni stilistiche di un ordine armonico che sa di buona educazione estetica, ma quei progressivi disturbi alla norma ci dicono quanto la giusta *mise en paroles* degli spasimi provati tenda a ricusare ogni manierismo (a guastarlo, quasi) mano mano che il procedere dei fatti apporterà imprevedute novità. Tant'è vero che come gli scambi si eleveranno di senso e di intensità emotiva, soprattutto se con Giulietta, le figure metriche fisse, senza mai sparire del tutto, si decomporranno. La forma, fluidificandosi – niente più rime, solo vaghe assonanze, niente più stanze ma archi tematici – racconterà il trasmutare progressivo del personaggio all'interno della trama avviandolo a una faticosa lotta contro di sé (non è facile tenere il passo di Giulietta), fino a rendergli accetto tanto l'amore quanto la propria dissoluzione. A me pare che anche questo ci dica che Romeo senta di *dover volere* ciò che lei direttamente vuole.

(Ovunque) Inizio secondo atto. Romeo, ancora nascosto presso il balcone di Giulietta: “I suoi occhi in cielo, / percorrendo le regioni dell'aria, brillerebbero tanto / che gli uccelli canterebbero, pensando che non è notte”. Questi versi sono colmi di un meraviglioso panteismo sentimentale che non cederà nemmeno nella ben più lugubre eppur splendente immagine a cui tra breve darà voce lei non sapendosi vista e ascoltata da lui: quella di un Romeo morto quando pure l'amata lo sarà e col corpo allora tagliuzzato in tante

minuscole stelline sparse nel pentagramma di un cielo notturno (Giulietta si azzarda a verbalizzare solo la propria morte, “*And when I shall die*”, ma richiamandosi a un destino che non può non vederli accomunati).

L'invocazione è alla notte: “*Take hit and cut him*”. Anche la cruenza di quel corpo ‘tagliato’ si fa incantevole.

(Come fosse da molto) I due, dopo lo *shared sonnet* con cui si sono rivelati l'uno all'altra, danno accresciute prove della loro consonanza echeggiandosi per affinità elettive, come se collaborassero, sia in coppia che individualmente, alla costruzione di una loro intima retorica tanto fanciullesca quanto coniugale, ovvero di un linguaggio privatissimo, inconfondibile, con cui intendersi a dispetto di chiunque altro. È l'approccio sontuoso alla nascita di un possibile modo tutto loro di parlarsi il cui annuncio io lo colgo nel toccante scambio di emistichi dove al richiamo di Giulietta, “Romeo!”, lui corrisponde con: “Falchetto mio?”. Il punto interrogativo che sta per “Dimmi!” indica che quel “*My Nyas?*” prorompe con una esclamatività tale da dare per scontata una confidenza che pure non c'è ma è come se ci fosse e sulla quale non vale la pena discutere troppo, va accettata di slancio e basta. Ma questo è nella natura di ogni idioletto: essere da presto come se fosse da molto. L'innamoramento nascituro fa così: si regala un indubitabile passato che non c'è.

(Il correlativo oggettivo) Masolino D'Amico, *Scena e parola in Shakespeare*: “Non raro in Shakespeare questo preparare l'ingresso di un personaggio importante parlando di lui e di un suo atteggiamento caratteristico. Si noti qui comunque il contributo dei cenni descrittivi dell'ambiente naturale, la rugiada, le nuvole”, insomma, *del paesaggio*. Nella fattispecie, consideriamo come è annunciato dal testo l'ingresso in scena di Romeo tramite lo scambio di battute tra suo cugino Benvolio e la coppia Montecchi che del giovane descrivono malinconia e scontentezza. Ovvero, come quasi sempre in simili casi, il sopraggiungere del personaggio è anticipato dal sopraggiungere del suo *stato d'animo*. Con tecnica non dissimile è ampiamente annunciato nottetempo, e intimamente descritto nella sua feralità, Amleto dalle guardie e da Orazio che conversano a inizio tragedia presso i merli del castello, mentre, al contrario, irrompe brutale senza presentazione alcuna, pari alla belva che è, Riccardo con la sola forza del suo dire – quel poderoso “*Now*”, che è al contempo monosillabo e ruggito – per poi manifestarsi, di scena in scena, con passo risoluto, alla stregua di un fenomeno in atto.

(La reputazione del ‘carachter’) Tanto più provo a trasfondermi nella storia, e tanto più m'accorgo di quanto mi sia difficile, nonché innaturale

se mi ci adopero apposta, sollevare di tono il personaggio di Romeo. Per quanto ne voglia dire, mi rimane sempre 'giù'. A meno di non parlarne in quanto parte di una coppia, allora sì che cresce *e diventa*. Anche a leggerne, trovo valutazioni abbastanza diminutive ovunque. Il povero Romeo pare sia destinato a rimanere 'tinca' pure in sede di analisi. È quel che possono essere taluni fiumi: tanto vasti a vedersi, quanto bassi e piatti nella realtà. Serena Rutelli, nel suo chirurgico saggio *Romeo e Giulietta, l'effabile*, attendibile in ogni sillaba, così lo tratta (e sembra davvero che non riesca a trattenersi dal farlo, quasi non vedesse l'ora): "Romeo appare parimenti inconsistente, convenzionale, specialmente se rapportato a Juliet o a Mercutio. Mentre, nei confronti della vicenda che lo vede protagonista, manifesta un atteggiamento spesso passivo, succubo degli eventi". Non solo è stigmatizzato il ruolo, ma anche l'indole del personaggio: "Il suo costante affidarsi a una gioia estrema (anche al 'pilota' veleno) è indicativo della sua debolezza di carattere", e: "Romeo sarebbe (...) innamorato della propria potenzialità d'amore, e quindi di sé stesso", del che sarebbero prova, secondo la Rutelli, le repentine, quasi nevrotiche, svolte discorsive, in un generico disinteresse che tende a estraniarlo dai fatti contingenti. Valga ad esempio, già nel primo atto, l'illogico e brusco congedo da Benvolio al termine della sua forbita, ma al fondo lamentosa, descrizione dell'amore, sentimento a cui dichiara di offrirsi come vittima predestinata con uno slancio essenzialmente intellettuale. Anche lo spettatore più inavvertito, ascoltandolo, potrebbe percepire quanto sia difficile che tutta questa sentitissima loquela possa trasmigrare dalla mente al cuore, o che dal cuore provenga.

Ma allora, se i limiti sono del ruolo siccome lo sono del personaggio, non sarà che tante carenze finiscano col dare spessore a una creatura che, proprio perché a rischio di essere intrisa di *cliché*, consente per altre vie di raccontare cose comuni a molti? Non può essere che, proprio perché è così, Romeo corrisponda a tanti, mentre Giulietta solo a chi le è di già sorella?

(Essere lui o essere lei) Nel gioco delle immedesimazioni che avvince la platea alla scena si può desiderare, se maschi, d'essere Romeo per amare Giulietta, o, se donne, d'essere Giulietta per essere *come* Giulietta. Ma una cosa di certo a Romeo non può essere sottratta: il suo essere giovane. E d'una giovinezza non confinata all'epoca, come invece lo sono per lo più quelle di Tebaldo, di Benvolio, e addirittura di Mercuzio. Così non fosse, Jack Dawson non ne potrebbe essere in gran parte l'incarnazione, benché caratterialmente più dotato, essendo peraltro meno incisiva, rispetto a Giulietta, Rose. Alla fine, i conti tornano.

(Il bravo ragazzo) In fondo il ragazzo è un bravo ragazzo, ma un po' viziato e certi lassismi se li può permettere. Anche di escludersi dalle tenzoni di piazza si può permettere. Per certuni, questa sua è una forma di censurabile e manierata ritrosia da obiettore di coscienza, che però, se si dà il caso, sa usare la lama come si deve. Prova ne sia che nel corso della storia il ragazzo si batte due volte con dei provetti spadaccini e li fa secchi entrambi. Allo stesso modo ci sorprende Amleto, assai più votato allo studio che all'uso delle armi, battendosi da gran virtuoso con un addestratissimo Laerte e sconfiggendolo.

(Circa la malinconia, il Mercante) *Il mercante di Venezia* inizia con una battuta che va direttamente al cuore di una dolente condizione psicologica, a pronunciarla è Antonio: "Perché sono di questo umore, non lo so: è una tristezza che mi pesa". Con parole non troppo diverse si esprime Orsino nella *Dodicesima notte* e il cortigiano Jacques di *Come vi piace*. Romeo, invece, ha trovato una formula per spiegarsela la sua tristezza: Rosalina. Che ha un nome, ma che non c'è. Rosalina è l'idolo in cui assume fattezze di donna la sua melanconia.

(Due notti) All'inizio della tragedia Romeo entra in scena dopo essere stato fuori tutta la notte per amore di Rosalina, e un'altra notte probabilmente insonne lo attende per amore di Giulietta. Nessun sonno che sembri intromettersi tra un amore e l'altro. Un dato idillico non trascurabile. La notte solitaria e vuota di Romeo che fuoriesce all'alba da un bosco di sicomori ha quasi il sapore di una veglia vissuta in anticipo su quella piena e condivisa in cui sfocerà il giorno appresso, che è giorno d'ozio, giornata durante la quale poco accade, tranne la rissa in piazza (che non lo riguarda), e l'informazione del ballo a cui il giovane verrà adescato da una presenza prossima ad eclissarsi proprio quando sembra stia per apparire.

(Gli innamorati dell'amore) Maurice M. Charney, *Amarsi con Shakespeare*: "Il Duca sembra innamorato dell'Amore anziché di Olivia o, per dirla ancora più brutalmente, innamorato di sé stesso nel ruolo di innamorato". Quante affinità col Romeo del primo atto!

Ma siamo poi davvero certi che questo Romeo astrattamente innamorato del proprio ruolo tramite lo spettro seduttivo di Rosalina scompaia del tutto e che non prosegua anche nei modi e nelle emozioni di quell'altro Romeo concretamente corrisposto da Giulietta? ed è già innamorata dell'amore anche Giulietta a presupposto del suo innamorarsi di lui? Non lo credo, mentre di Romeo ne dubito. Perciò mi pare che, tra i due, il *Magister amoris* sia lei.

(Parole e nomi) “Se mai vidi bellezza / e la volli e la ebbi, / non fu che sogno della tua bellezza”, ma Romeo è un ragazzetto, non un uomo dalle molteplici e severe esperienze come il maturo John Donne che scrive questi versi. Per lui, dall’adolescenza in boccio, quel sogno di bellezza non può rimanere troppo alitante e fluido, non basta che sia il cuore a saperlo, deve essere sancito da un nome con cui poterlo evocare all’appello della coscienza. E allora ecco che, medianicamente, l’immaginifico Romeo dà sostanza corporea a un simulacro chiamato Rosalina. Un nome il cui etimo è lo stesso della parola rosa, che tra breve sulle labbra di Giulietta verrà usato per dire quanto un nome di per sé sia vago, finanche quello della persona amata, anche quello di Romeo. Un nome che, se cancellato, non cancellerebbe l’essere. E l’essere è Romeo.

(Circa la scelta di un’altra donna) Romana Rutelli: “L’ipotesi del tradimento – consistente nell’ammissione dell’esistenza di una bellezza più radiosa di quella dell’amata – è assimilata all’eresia (...) (Ma poche ore più tardi Romeo, vedendo Juliet, accuserà la propria vista di spergiuro)”.

(L’inafferrabile fantasma) “Perché sono di questo umore non lo so: è una tristezza che mi pesa; e pesa, mi dicevate, ora, anche a voi. Ma dove me la sia presa, o trovata, o procurata, di che sostanza fatta e donde nata l’ho ancora da capire; certo, però, mi intorpidisce al punto che stento a riconoscermi”. Consideriamo nuovamente questa battuta del mercante veneziano Antonio, oppresso da misteriosi languori che lo spingono a una crisi di identità. Se Antonio avesse buttato l’occhio su una di nome Rosalina e se ne fosse incapricciato, il suo ‘umore’ sarebbe lo stesso, ma perlomeno saprebbe identificarlo e come chiamarlo, potrebbe trovare un senso a quella che il Montecchi, riferendosi al figlio, definisce la “notte artificiale” che il giovane si inventa da sé.

“Sei innamorato?” domanda Benvolio al cugino, la stessa cosa domanda Solanio ad Antonio, che però, al contrario del giovane Montecchi, non ha nessun nome di donna da confidare. La parola che gli manca è l’analogo dell’inafferrabile fantasma inseguito da Romeo. In assenza, la sua noia esistenziale resta priva di radici, nulla la tiene e a nulla s’apprende; il poco che potrebbe farle da alimento o risulta essere troppo vago (l’amore che non c’è), o troppo pedestre (le mercanzie che ritiene al sicuro). A questo punto, per sottrarsi al vicolo cieco di una ragione che va a tentoni, non rimane che il più smaccato paradosso tautologico. A dargli voce è Salarino: “E allora direte che siete triste perché non siete allegro e che sarebbe altrettanto agevole per voi saltare e ridere e dire che siete allegro perché non siete triste”.

Sempre a questa prima pagina della tragicommedia appartiene un insistito ritratto del naufragio come condizione della coscienza. Dice Solanio: “se mi fossi posto io a così gravi rischi, ora con la parte migliore dell’animo mio sarei in viaggio, sempre (...); a strappar fili d’erba per vedere da che parte viene il vento, a studiare le carte portolane, a impararmi a memoria moli, insenature e ancoraggi; e qualunque inezia mi facesse pensare a fortuali o avarie indubbiamente mi farebbe triste”. Gli replica Salarino (i due echeggiano con minore pretesa di consistenza drammaturgica la coppia Guildenstern/Rosencratz, essendo a un dipresso interscambiabili): “Il mio fiato, nel soffiare sulla minestra, mi agghiaccerebbe il sangue richiamandomi al pensiero dei danni che fanno sul mare aperto le risse dei venti; non potrei guardare il lento scorrere della sabbia nella clessidra senza pensare a secche e bassifondi”. Il naufragio è illustrato come una perpetua condizione della coscienza e dei sensi, tutti allertati e pronti a precipitare nell’imbuto di un’ossessione immaginativa. Addirittura il semplice soffio con cui lievemente si vorrebbe sbollentare la minestra rinvia al pensiero della catastrofe. È il paesaggio che assedia l’individuo in crisi con la sua rete tramata di analogie che s’accendono e s’impongono come baluginanti fosforescenze.

Sempre nel primo atto, ma due scene appresso, è Shylock a considerare, e lui con speranza, la vulnerabilità di quanto rimesso all’azzardo delle onde: “le imbarcazioni non sono che tavolame: e i marinai non sono che uomini (...) e poi i rischi dei venti e degli scogli”.

(La noia con cui si attende) “L’attesa è una noia *fiduciosa*” scrive Ginevra Bompiani, e noi possiamo in questo vedere l’uggia di Romeo, creatura in attesa, preda di una noia fiduciosa e saturnina che lo distrae dalla vita attendendola.

(La malinconia dell’innamorato) Pedro Salinas, *El contemplado*: “con mano en mejilla”. Il sintagma “con mano en mejilla” raffigura l’io lirico nella posa tradizionalmente attribuita al malinconico, con la mano a sostenere morbidamente il capo reclinato d’un lato. È il gesto che caratterizza per esempio l’allegorica *Melencolia* di Albrecht Dürer, nella celebre incisione del 1514. È la posa di Tazio in *La morte a Venezia* di Thomas Mann, e quella di Giulietta al balcone prima d’essere raggiunta da Romeo. Si può essere melanconici per penuria di passato, per eccesso di presente, per vaghezza di futuro. Ma è una *imagerie* d’alto valore su cui conviene soffermarsi...

... (Per lusso il mal di vivere) Il malinconico è sempre figura aristocratica, mai plebea. In genere corrisponde a un giovane di bell’aspetto, rampollo di

ottima famiglia, distratto dalle cose del mondo, ma che è pur costretto a essere un mondano, e il cui deprimersi gli è concesso come un lusso. Il malinconico necessita di tempi interiori lenti, non sollecitati dall'urgenza del fare, e soprattutto dal dover fare per necessità. Da ciò, forse, la ragione per cui Romeo vagola e Amleto ingrassa ("fat" lo definisce sua madre). In qualche modo, la malinconia è uno stato tautologico: pretendendo ozio, produce ozio.

L'illustre medico contemporaneo di Shakespeare André du Laurens, cortigiano d'alto rango presso Enrico IV di Francia, nel suo *Discours de la conservation de la vue* (del 1597, introdotto in terra inglese nel 1599 e considerato come il più autorevole testo rinascimentale sulla malinconia) rileva con piglio diagnostico che quando la malinconia domina una mente umana la induce a una sorta di estasi divina spingendola a ispirazioni filosofiche, profetizzanti e poetiche. C'è qualcosa tanto di Romeo quanto di Amleto in questo sia pur sommario identikit psicologico.

Vanna Gentili, sceverando la natura del *Fool*, creatura di basso livello sociale, da quella idealmente *upper class* del malinconico osserva che "il *Fool* non ha bisogno di fare il malinconico, (*mentre*) il malinconico è costretto a fare il *Fool*". E allora io, rivedendo il *Doppio ritratto* di Giorgione, torno di nuovo *anche a lei*, alla nostra ragazzina, e penso: quanto corrispondente alla postura esistenziale del giovane in primo piano quella di Giulietta al verone! E quanto tautologica di per sé la posa: l'estenuato volto sull'estenuata mano! Due parti di un solo corpo che si congiungono come per soccorrersi a vicenda. Di poco successiva al *Doppio ritratto* è l'incisione a bulino di Albrecht Dürer *Melencolia* di cui già dicevo, dove, in un'iconografia assai prossima all'immagine del Giorgione, si addensano così tanti riferimenti cabalistici da risultare irrecuperabili nella loro totalità dandoci l'impressione di poter capire molto pur decifrando poco.

(Anche Benvolio) Tende a passare inosservato il fatto che anche Benvolio è un malinconico, a dirlo è egli stesso apparentandosi con ciò al cugino, dando a intendere d'essere tuttavia curioso di capire quali i punti di differenza tra i loro languori. E si dilunga a parlar di sé con lady e messer Montecchi intenzionati invece a sapere solo del figlio. Anche questo tratto sottilmente egotistico è indice in Benvolio di una stranezza caratteriale destinata a rimanere poeticamente sopita entro le maglie dell'intreccio.

"Ma non appena mi scorse, si nascose tra gli alberi. / Io, pensando che la sua malinconia fosse come la mia, / che mi spinge a cercare luoghi dove nessuno può trovarmi, / detestando persino la compagnia di me stesso, / m'abbandonai alla mia depressione lasciando lui alla sua, / volentieri sfuggendo chi mi sfuggiva", così il giovane si ritrae a specchio del cugino (se lui ne è un *alter*

ego, varrà pure l'inverso) usando la parola '*humour*' nell'accezione elisabetiana che molto rimanda a recessi moti dell'anima. Per replica, Montecchi padre non si cura affatto di quanto il nipote gli ha confidato di sé, come se quello avesse inteso parlare solo di Romeo: "Sì, molte mattine è stato lì, / ad aumentare con le sue lacrime la fresca rugiada del mattino". Questo scambio è una condensata messa in mostra di reciproche autoreferenzialità, attitudine di cui a breve proprio Romeo, obnubilato dai suoi fantasmi amorosi, sarà massima incarnazione, e dunque già subliminale annuncio della sua natura più profonda.

(*Dei malinconici*) Anna Anzi, in *Shakespeare e le arti figurative*, scrive: "L'artista manierista vive dolorosamente spesso in solitudine la sua crisi personale e quella del suo tempo. La malinconia è la sua compagna preferita. Tra i personaggi di Shakespeare come non riconoscere come figli di Saturno, oltre Amleto e Jacques, anche Mercuzio, il mercante Antonio, Orsino ed Enobarbo?", qui è citato Mercuzio, io prima ho detto di Romeo (e di Benvolio, ma è stata la sua confessione a chiamarlo in causa). Due amici malinconici, dunque. Ma sanno di esserlo? Dubito. Semmai, una certa malinconia possono attribuirselo a vicenda ma nell'incapacità di riconoscerla a sé stessi. Troppo diversa quella dell'uno da quella dell'altro! Nell'acre esuberanza esondante del primo colgo la forza centripeta di chi, da un dato istante in poi (che io avverto nell'incepparsi del monologo sulla regina Mab come a causa di una folgorazione) presagisca d'improvviso la sua brevità di vita; dall'introiezione vaneggiante dell'altro vedo invece deflagrare, a ossimoro, l'espansività centrifuga di una malinconia *dissipata* in un presente che non permette di pronosticare alcuna minaccia, ma solo difficoltà da superare di slancio.

(*Per apprendere la sofferenza senza troppo soffrire*) Ma non può essere che la malinconia sia utile a mettere in stallo il dolore per non farsene invadere e convertirlo in altro, onde, così, poterlo utilizzare rimanendone sostanzialmente indenni? Romeo, al primo atto, ne sarebbe la dimostrazione: preferisce di gran lunga l'edonismo dello struggimento manierato alla discesa in campo richiesta da una vera sfida lanciata alla vita. Il dolore in lui è manomesso e domato dal linguaggio: traslocando dall'anima, si acquartiera nella coscienza. Quasi fosse, la malinconia, una guaina in cui serbare integro e dormiente il male di vivere lasciandone però visibile l'aspetto. Ma potremmo anche vederla come una fossa di trincea scavata dal disincanto in cui permanere vita natural durante. È quel che Claudio Giovanardi fa dire al poeta Giovanni Pascoli nel suo romanzo (inedito al momento in cui scrivo)

La banda stramazante degli affetti: “mi occorre la malinconia, la tristezza che preme sul cuore, ma non so che farmene del dolore, perché il dolore mi paralizza la mente, mi accende un buio livido e spesso dentro il cuore”.

(Il non dicibile bel nulla) Anche se nominata, la malinconia resta spiritualmente innominabile. Lo esprime la regina nel secondo atto di *Riccardo II*: “anche se penso di non pensare pensiero alcuno / quel pesante nulla mi fa mancare e tremare”. E scopriremo quanto Romeo, pensando a Rosalina, non pensi in effetti a nulla. Ma non al nulla escatologico. A un bel nulla.

(Lo stenografo, maestro di stenografi) È del 1586 il *Trattato della malinconia* di Timothy Bright. Era considerata la malattia del secolo, la malinconia, e chissà quanto in ragione di una fascinazione dovuta a retaggi culturali. Non ho letto il trattato, ma ne ho letto. Pare che Bright, da medico quale era (al pari di du Laurens), abbia spogliato la parola delle sue suggestioni letterarie e ne abbia fatto quasi un precoce sinonimo di ‘depressione’. Quindi, il suo, sarebbe il primo scritto sull’argomento concepito con cognizione di causa. Non c’è dubbio che Shakespeare lo conoscesse bene. E non solo quello. Bright, infatti, nel 1588 (anno in cui presumibilmente il drammaturgo arriva a Londra) pubblicò *An Arte of Shorte, Swifte and Secrete Writing by Character*, di cui esiste solo una copia nella Biblioteca dell’Università di Oxford. Di cosa si tratta? Incredibile a dirsi, di un manuale di stenografia composto di simboli concepiti per sostituire le parole. Una sua invenzione. Preziosissima per redarre ‘in diretta’, stando in platea, quanto veniva detto in scena onde poter trafugare testi da passare ad altre compagnie, ma anche a editori interessati che, così, avrebbero prodotto le copie *in-quarto* precedenti il grande *in-folio* compilato da Heminges e Condell, coi quali, dunque, anche Bright entra parzialmente in quota come compartecipe della firma William Shakespeare, che tutto e tutti assomma in sé. (Difficile, volendo parlare di Romeo, parlare solo di lui. Ma dunque...)

... **(L’atto di crescita)** Romeo così conclude uno dei suoi primi assoli, prima ancora di conoscere Giulietta, esprimendo l’avviso di un atto di crescita, di un trapasso di età (quasi il gene di un *romanzo di formazione*): “poiché l’animo mio presagisce che una qualche conseguenza, tuttora sospesa tra le stelle, inizi amaramente il suo corso pauroso con le feste di questa notte, e faccia spirare il termine di una vita disprezzata racchiusa nel mio petto”. Quando presagisce, Romeo è sempre sincero, e anche il suo stile si fa disadorno, e già solo perciò toccante. Dice esattamente quel che deve dire, poiché la cosa che più gli preme è di *capirsi*.

(Uno svogliato) Romeo si lascia trascinare alla festa dei Capuleti come un peso morto. Quasi a forza, trainato. A costringerlo è un vincolo di amicizia a cui soggiace corrispondendo più accidioso che benevolo allo sforzo che la comitiva, tutt'intera, sta facendo per lui. Nulla di più fatidico dell'idea secondo cui ci rechiamo ad *appuntamenti che non abbiamo preso* (come nel *Racconto del cavaliere* di Chaucer).

(L'attitudine) Se Romeo non fosse posseduto da una passione, *definito* da una passione, *rinnovato e identificato* da una passione, sarebbe un personaggio totalmente al livello dei compagni che frequenta (tipo Benvolio, che gli è molto affine). C'è da domandarsi se questa sua attitudine a essere posseduto da un *duende* farcito di retorica, non significhi già essere *potenzialmente* al di sopra dell'ordinario. Benvolio, ad esempio, saprebbe mai innamorarsi con tanta forza nel caso incontrasse lui pure una sua Giulietta? o, perché no, la stessa Giulietta, prima che Giulietta incontri Romeo?

(La virginalità identitaria di Romeo) “Oh, ho perduto me stesso, io non sono qui, questo non è Romeo, egli è in qualche altro luogo”. Il *sé* di Romeo non coincide con Romeo, che ha perso la propria identità divenendo estraneo al mondo come a sé stesso. La sua verginità sessuale è anche una virginalità esistenziale.

(L'omertà) Romeo (ai compagni, che lamentano il suo essere scomparso la sera prima): “L'impegno era importantissimo e in un caso come il mio un uomo può venir meno alla cortesia”. L'omertoso Romeo! Non dice nulla. Fa il vago. Attribuire questa premurosa censura al fatto che la fanciulla per cui si è dileguato appartiene alla casata avversa ha poco senso visto che la stessa Rosalina è imparentata coi Capuleti, tutti lo sapevano e non se ne facevano troppo scrupolo (anzi, la cosa non è mai menzionata, nemmeno come motivo di dissuasione). Per contro, tutti quelli del gruppo sentono parlare di “impegno importantissimo” e a nessuno viene da domandargli di che impegno poteva mai trattarsi. Qui, forse, entra in gioco quella suprema *opacità shakespeariana* di cui parla Stephen Greenblatt: la capacità di far passare, senza approfondirle, informazioni ambigue solo perché utili *così* al procedere dei fatti e la cui gestione pretende un autentico magistero. Certo è che proprio questo silenzio di Romeo sulle sue imminenti nozze sta alla base di una reazione a catena di fatti, e soprattutto di vicendevoli ignoranze circa questi fatti, da cui lo sfociare di una storia, altrimenti leggera e luminosa, nelle ambascie di una tragedia. Strano, però! Romeo, che tanto ha chiacchierato di Rosalina, con gli amici in piazza, troppo tace di Giulietta. Può essere che, dopo il suo eccessivo

farneticare per un'altra, non voglia più farsi pettegolo di sé stesso; se una cosa funziona, pensa, il dirne potrebbe turbarla. Se non questo, cosa? Riserbo? Senso della *privacy*? Carattere? O semplicemente perché nel trambusto della circostanza si è ritrovato senza nulla da dire. In buona sostanza: fatalità.

(Dell'ignoranza) L'un personaggio non sa perché l'altro personaggio non dice, ma se quello non dice può anche sembrare che l'omissione avvenga per caso, come se non fosse mai l'attimo giusto per riferire una tal cosa, quand'anche la tal cosa sia di gran significato. In realtà è possibile che quell'attimo *fosse l'unico* e che sia destinato a non avere repliche. Giusto o meno, andava colto in ogni caso. Come quando Romeo tace a Tebaldo il motivo per cui non vuole battersi con lui, probabilmente ritenendo che si darà un'occasione migliore, cosicché l'iracondo Capuleti non potrà non farsi un concetto della situazione a misura del proprio temperamento in ragione del quale il ricusare di metter mano alle armi può essere spiegato solo da un moto di vigliaccheria.

Cesare Ripa, nel suo manuale *Iconologia* (prima edizione a Siena nel 1593), definisce l'ignoranza "uno stupore e una cecità di mente, nella quale un uomo fonda un'opinione di se stesso e crede d'essere quello che non è". Quanta cecità nel nostro dramma, che di questo diffuso offuscamento si nutre! Una cecità figlia di impulsi troppo frettolosamente ascoltati in ossequio a istinti resi sprovveduti da energie eccessive. Raramente, nell'intreccio, l'omertà fattrice di ignoranza è dovuta a malafede o a intenti strategici; a signoreggiare, piuttosto, è quasi sempre un febbrile entusiasmo.

In questa tragedia della giovinezza, musa del caso è la giovinezza stessa.

(Il buffone della sorte) Romeo è il vero burattino delle circostanze, colui che vive senza porsi domande e senza modificare la propria realtà contingente, che si adegua agli eventi subendoli come fattori trascendenti; l'autentico *Fortune's Fool*. Così, infatti, si definisce. Abbraccia supinamente l'errore, insomma. Ben più padrone del proprio destino, e padrone anche nell'accettare lo spadroneggiare del caso, si dimostra Jack Dawson che, interrogato dai commensali durante la cena in prima classe circa il suo futuro, replica: "Dopodiché, sarò nelle mani di dio".

(Negletti) In *Lear*, Edgar: "Brutto mestiere è quello di far da buffone alla sventura". Edgar, il buon Edgar, è in questo come Romeo: un altro figlio a cui si oppone la generazione adulta, quella dei padri, da cui deriva il suo essere, al pari di Romeo, un "buffone della sorte". E come Desdemona, impietosamente definita da Otello, prima di essere da lui uccisa, una creatura "nata sotto una cattiva stella".

(L'invidia di Romeo) Volendo soppesare il rapporto affannoso con l'esterno, ne colgo l'acme nel Romeo invidioso dell'insetto a cui sarà consentito di restare vicino a Giulietta mentre a lui, bandito da Verona, questo privilegio non verrà più dato. Così come in *Orizzonti di gloria* di Stanley Kubrick, un soldato condannato a morte è raccapricciato dall'idea dello scarafaggio che scorge muoversi sul pavimento della cella e per un attimo si vede essere lui, per poi, tornando in sé, proclamare ringhioso: "Quella bestia immonda sopravviverà più di me".

(La mancata intuizione) Prospero (*riferendosi a Calibano*): "Questa cosa del buio / la riconosco mia". Se Romeo, per prodigio, facesse proprie queste parole di Prospero, riconoscerebbe *sua* quella 'cosa' che è Giulietta dormiente, narcotizzata dal filtro... la veglierebbe, scivolerebbe nel sonno di lei e non nel proprio buio, e attenderebbe da un fremito delle sue labbra, o da un tremito delle dita, o da un sommosso palpito del petto, un primo cenno a significare: "Eccomi".

(Il medium) Il desiderio ostinatamente inappagato di Romeo per Rosalina lo si direbbe non solo glacializzato, ma del tutto annichilito in via definitiva dal sopraggiungere di Giulietta. Romeo non si pone come Orsino con Olivia (*La dodicesima notte*), in attesa perpetua e quasi compiaciuta che nulla avvenga, ma si dimostra determinato a esperire la vita nel suo avvenire, prova ne sia che travolge sé stesso, *crescendo*, sino a rendersi protagonista di uno dei più subitanei travalichi di età che siano mai stati tradotti in resoconto letterario, tanto che in men che non si dica si trasforma da poeta intento a celebrare un'assenza, ad attore di versi altrui. Demorde dallo 'scrivere' per *entrare* nella scrittura come in un mare di pertinenza. Si fa *medium*. Forzando l'immagine, ogni parola che dedica a Rosalina potrebbe dirsi davvero sua, mentre quelle ispirate da Giulietta sono dell'autore che lo sta scrivendo.

Per contro, cosa mai potrebbe esserci di ancora inappagato nel cuore di Giulietta sino al momento in cui incontrerà Romeo? Perché qualcosa c'è. Qualcosa da cui lei per prima è resa insoddisfatta ma senza che ancora possa rendersene conto, tanta è la luce adolescenziale da cui è circonfusa. Forse un segreto contenuto in un tempo a venire destinato a rimanere inattuato. Un segreto contenuto proprio in quello stesso amore che sarebbe derivato dal lampo di cui non si fa in tempo a dire "lampeggia", e che divenendo solido e stabile, avrebbe saputo nutrirsi anche delle proprie carenze; quell'amore diventato adulto i cui limiti ne avrebbero addirittura circostanziato la forma. Così come una fisionomia definisce un volto senza che questo significhi reprimerne l'immagine.

(La discesa) Mai il crollo di un ruolo gerarchico prende corpo verbale, nel canone, con tanta desolata efficacia come nella battuta di Riccardo II quando questi è sul punto di scendere i bastioni di Flint annunciando quel che sta per avvenire: “Ecco, io scendo, io scendo. Come il luminoso Fetonte, quando non era più capace di governare i suoi recalcitranti corsieri. Bassa è la Corte dove il re s’abbassa a rispondere all’invito dei traditori e a mostrarsi cortese verso di loro. Nella Corte bassa? Scendere? scendi giù, alla Corte! scendi giù, o re!”, “*Down, down, I come*”... “*I’ll descend*” dice Romeo, e anche per lui il discendere non è un andare, ma un abbandonare, un sprofondare (*Down!*), un uscire da sé, ma in lui la giovinezza è sorda e non gli consente di sapere, né tanto meno di immaginare. La discesa di Romeo è un atto naturale, non di volontà. Non si tratta di una scelta, come per Riccardo. Il degradare, voluto o dovuto, è comunque materia ineludibile interna al paesaggio del tempo. E Riccardo termina la sua battuta, parimenti al ragazzo indulgente al canto dell’allodola che lo spinge alla fuga, con l’evocazione dell’uccello foriero di un nuovo giorno in cui la discesa è iscritta come una caduta: “Perché stride la civetta laggiù dove dovrebbe l’allodola sveltante cantare”. Non c’è punto interrogativo ma punto fermo: “*where mounting larks should sing*”. L’età matura mostra a Riccardo la realtà per ciò che è: una condizione dove quel che dovrebbe essere non è. Il re, in procinto di abdicare, si sorprende non perché al posto dell’allodola vi sia una civetta, ma perché l’allodola è la civetta. La maturità glielo fa comprendere. A Romeo questo non è dato. Lui non può. Non ancora.

(Il non dire e il dire doppio) Il linguaggio di Romeo è spesso reso enigmatico dall’intenzione di tradurre un’identità altrui in una mascherata interrogazione, fino a quella fatale che gli farà dire ‘tra veli’ perché non può battersi con Tebaldo, cosa che questi non interpreta nemmeno come un quesito a cui si debba trovare risposta. Giulietta si rivelerà affine all’amato quando, per contrapporsi alla cerchia familiare, userà doppiezze verbali addirittura funamboliche e delle quali non ha mai dato prova in precedenza, quasi per una messa in armi dell’intelligenza, o per una repentina crescita della *ratio* malgrado la piena della tempesta emotiva da cui è travolta. Da ciò, il suo giganteggiare.

(Romeo, creatura potenziale) Romeo è un personaggio precipitoso. Più inavveduto che sprovveduto. Questa una delle sue imperfezioni. A ogni eroe tragico in Shakespeare ne tocca almeno una, a lui, che eroe non è, varie. Per questo l’età può significare molto, ma siccome altre future non ne potrà vivere, già questa, proprio in quanto età, ci è consentito ascriverla

a una parte consustanziale del suo carattere per come sinora si è rivelato. Eventuali qualità, al momento ancora evanescenti, di un Romeo ulteriormente cresciuto possiamo al massimo illazionarle ma non certo attribuirglielo. Se da adulto possiamo con indulgenza immaginarlo 'formato', all'interno della storia in cui sta lo vediamo di sicuro *trasformato* (ma tanto, in questo, lo si deve a Giulietta, al punto da non essere di per sé indizio di alcuna particolare potenzialità).

(Il cantore di Rosalina) Nei *Due gentiluomini di Verona*, Proteo (multiforme, come avverte il suo nome), non più innamorato di Giulia, si è innamorato mediatamente, per mimesi emulativa nei confronti dell'amico 'invidiato' Valentino, di Silvia. D'un lampo si è disamorato, d'un lampo si è rinnamorato. La sveltezza dei due processi contigui sbalordisce in misura maggiore per l'accadere del primo rispetto al sorgere del secondo. Circa Giulia, Proteo si affida, più che al proprio, al languido giudizio dell'amico, determinato a esaltare il suo idolo Silvia, a fronte della quale qualsiasi altra donna intiepidirebbe, non solo Giulia. Proteo è Proteo anche per questo: preferisce subire il trasmutare della propria anima camaleontica, invece di agirlo.

La predilezione assoluta di Valentino, per cui l'universo femminile ha un solo nome, Silvia, disimpegna *ipso facto* Proteo dai suoi voti a Giulia spingendolo presso un'altrui costellazione sentimentale ed emotiva. D'improvviso Proteo non vuole più essere chi era: fa sua una passione non sua preferendo essere un Proteo che ha quel che adesso ha l'amico (Silvia), sapendo che mai l'amico potrebbe del pari sentirsi appagato nell'avere quanto adesso ha Proteo (Giulia). Un pensiero, questo, insopportabile! E allora, via il Proteo provvisto di Giulia, donna sminuita che si è fatta per lui un orpello, e benvenuto al Proteo provvisto di un'altra donna ancora non posseduta se già solo il desiderarla basta ad aumentarlo nella stima che egli stesso ha di sé, e che anche il mondo dovrà presto tributargli!

Proteo: "Come la fiamma espelle un'altra fiamma / o un chiodo scaccia a forza un altro chiodo, / così del primo amor la rimembranza / da nuovo oggetto è fatto obliterare", pressappoco quel che dice Romeo riferendosi a Rosalina spodestata subitaneamente da Giulietta. Un Romeo che si scinderebbe dunque in un proprio doppio di cui invidiare l'oggetto amoroso. Ma in questo caso chi avrebbe operato presso di lui la propaganda istigatrice in grado di accenderlo per un'altra?

Facendo svanire un fantasma e con esso il suo esangue cantore, Romeo *cresce*, sta per entrare in una selva fitta di accadimenti. E dire che ancora quella mattina stessa nulla sembrava essergli più estraneo dell'azione, un atteggiamento riluttante su cui nemmeno si interroga come invece fa Amleto ("E

io che per scaldarmi l'anima e intorbidarmi il sangue ho un padre ucciso è una madre disonorata... ah, ma allora da oggi i miei pensieri siano di sangue, o non siano!").

Romeo, prima, si piaceva com'era, con tutto il suo carico di melanconia e impegnato da una sorta di fioretto a una castità *sine die*. Mai si sarebbe visto come quel buffone della sorte in cui poi si specchierà. Non possiamo dire se amasse scrivere poesie o meno. Supponendo di sì, ora, dopo l'incontro cataclismatico con Giulietta, di sicuro non si azzarderebbe più a sdilinquire su un foglio: la sua opera si è inverata, ce l'ha di fronte, e non è una vaga illusione, smuove le carni al di là di ogni vaghezza.

Curioso che, al contrario, Amleto per cominciare ad agire si metta a scrivere.

(Viola come Rose) Romeo: "Non sono timoniere, ma se tu fossi lontana / quanto una remota spiaggia bagnata dal più lontano mare, / mi avventurerei per una tale preziosa merce", questi versi mi fanno venire in mente la Viola evocata sotto finale nel film *Shakespeare in love*, immaginosamente approdata dopo un naufragio nel Nuovo Mondo, su una spiaggia dove, secoli dopo, sorgerà probabilmente la Statua della Libertà adocchiata da Rose a bordo del Carpatia, reduce da un altro più apocalittico naufragio in acque piatte.

(Nel sepolcro) Romeo, nel sepolcro, immette tutti gli spettatori nella condizione di fremere con lui ma distanti da lui sapendolo lì a un passo dal poter capire. Lo vedono sfiorare con insistenza la verità e non possono far nulla. Raramente una platea è precipitata in un tale stato di reiterata impotenza. E dire che Giulietta appare tanto bella da sembrare viva! No, perché 'da sembrare'? Come potergli gridare: "Lo è!" trapassando da una dimensione all'altra per raggiungere non l'attore, che ne sarebbe solo disturbato, ma *il personaggio*, a cui verrebbe così consentito di sfuggire alla trama che lo imprigiona?

(Circa la femminilità di Romeo) Straordinario dapprima e sin quasi eroico poi è lo sforzo che Romeo compie per adeguarsi al sublime stato di innamoramento di lei. Per raggiungerlo, dunque; per esserle pari; perché così vorrebbe amarla: non quanto lei ama lui, ma *come* lei ama lui. Infine, *come una donna*.

I riferimenti alla 'femminilità' di Romeo sono numerosi in tutto il dramma e pronunciati persino da lui stesso nella prima scena del terzo atto: "O dolce Giulietta, la tua bellezza mi ha reso femmina", l'inverso di quel che nella prima parte della sua tragedia proclama Desdemona rammaricandosi di non essere nata maschio; ambiguità che si rasentano.

(L'errabondo Romeo) Altro rimedio non ha l'amore se non quello d'essere riamato, e d'essere, così, compiuto. Romeo ama in assenza di un oggetto d'amore, e incalzato da questo demone vacante che fingendo di frenarlo in realtà lo esorta, va errabondo e disastroso alla festa: senza averne consapevolezza, ci va da predatore. A caccia di colei che, mediante l'assenza di un'altra, gli ha dato appuntamento, e non perché le stelle lo abbiano voluto, ma perché non lo hanno impedito. Romeo, il nomade. Come Jack. Come nella canzone (*Romeo and Juliet*) che ispirandosi al nostro dramma scriverà Mark Knopfler (*"A lovestruck Romeo sings the streets a serenade"*). E come il suo nome dice.

(Il confidente di sé stesso) Romeo non ha modo di magnificare con nessuno Giulietta se non tra sé e sé, facendolo a vantaggio del proprio *ego* estetico che tanto più si compiace quanto più esagera l'oggetto del proprio desiderio a furia di verbalizzarlo, il che finisce col tradurre il ragazzo nel solo rivale capace di contendere a sé stesso la donna amata. È questo un Romeo talmente nuovo, da contenere a stento l'*io* accresciuto di un essere innamorato oltre ogni dire. Innamorato come ci si può innamorare solo in un attimo, folgorati dall'indefinibile tramite qualcosa di definibile, di esistente e non di virtuale.

Se la sua passione per Rosalina era onanistica, il sentimento che prova per Giulietta è invece solipsistico. Non perciò dispersivo, ma intento e concentrato. Questo Romeo, pronunciandosi, dice quel che è, non quel che pensa.

(Il veleno) Riccardo II, quarto atto: "Chi ha bisogno del veleno non lo ama..." , battuta degna di Romeo, la si potrebbe trovare nel dialogo tra lui e lo speziale.

(L'Imago Christi') Romeo a Paride, sua vittima, pressoché ripetendo quanto ha detto a Tebaldo, altra sua vittima: "Ti amo più di me stesso", un Romeo che da irrisolto quale è (una delle sue carenze: l'attore chiamato a interpretarlo avrebbe di che approfittarne), si atteggia ad evangelico, col risultato che più produce vittime, più si fa vittima egli stesso.

(L'intuizione fallace, I) Gesù, dopo essere risorto, stenta a essere riconosciuto dai suoi discepoli, questo perché la loro conversione non è assoluta, e se non è assoluta significa che non è abbastanza. Un'insufficienza che solo un ritorno dopo la morte segnala con la gravità di un incontro fallito. E se Romeo non fosse 'abbastanza convertito' alla sua storia d'amore, e di conseguenza non tanto fiducioso nei giuramenti su cui questa storia si basa? In tal caso non potrebbe mai dar credito al suicidio di Giulietta dal

momento che, nulla sapendo delle prossime nozze con Paride, gli parrebbe abbastanza immotivato. Il suo dubbio, se c'è, dura nulla, tanto immediatamente scivola nella certezza erronea del sembiante di una defunta che gli fa dire: Giulietta è morta, punto e basta. Se invece Romeo supponesse possibile la realtà che di fatto è, attenderebbe un risveglio che è in procinto di avvenire. Ma c'è forse colpa in questa mancata visione del sovrannaturale in cui tutta la storia è immersa sin dall'inizio?

Anche gli apostoli non seppero intuire la presenza del loro Maestro, ma a loro venne evitato l'esito fatale che tocca al ragazzo, incapace, lì nella cripta, di scorgere il proprio *io* prossimo alla sua identificazione massima, giacché il suo *io* contempla Giulietta e Giulietta è lì, a portata di mano, pronta per lui, a un passo da lui, una sposa viva a pochi istanti dal suo riavvenire *risorgendo*. Romeo pecca di mancanza di intuizione dando per scontato da subito che le cose siano il peggio che si possa immaginare, e lui immaginando troppo immagina poco.

Dice Leonte nel *Racconto d'inverno*: "la pietra / non ci rimprovera per essere stati / più pietra di lei?". Romeo, a fianco di Giulietta dormiente, è stato forse di pietra anche lui, non certo per oscurità d'animo ma di coscienza, e a dispetto della sua natura; o forse proprio in ragione di essa: di una natura chiamata a una prova estrema quando ancora il suo processo di maturazione era *in fieri*.

(L'intuizione fallace, II) Approdato presso il catafalco su cui è stesa Giulietta, Romeo è talmente abbagliato da quella visione mortifera da sognarne come impossibile un'altra, che sarebbe stata proprio quella promessa da un incipiente futuro: il dischiudersi delle palpebre della fanciulla. Ciò che tra breve sarà gli appare nel presente che è come una velenosa allucinazione da ricusare, e così fallisce la vera resurrezione della carne. Per indovinare la realtà, lo sciagurato avrebbe dovuto immaginare *tutto*, e quindi anche *questo*, mentre lui ha immaginato *troppo*: c'è differenza. Il tutto lo si intuisce ed è una cosa sola: *quella*; il troppo lo si chiama a raccolta, ed è un mucchio di cose. Il troppo è caos.

(L'intuizione fallace, III) Ma può considerarsi una colpa, in Romeo, la mancanza di una perspicacia che si vorrebbe tanto formidabile da annunciarli addirittura qualcosa di pressoché impossibile: la vita nella morte? In ragione dell'iperbolico mondo che con uno slancio orfico ha inteso raggiungere e nominabile solo con l'espressione: *il mondo di Romeo e Giulietta per sempre insieme*, ebbene la risposta, severissima, è: *sì*, può considerarsi una colpa.

ROSALINA

Intro sala 17

*“L’esperienza insegna che vi è qualcosa di insoddisfacente
in tutti gli oggetti che possono essere posseduti
ma non dice nulla sugli oggetti che non possono essere posseduti.”*

René Girard, Shakespeare, *il teatro dell’invidia*

(Lo scalino) Rosalina non è che uno scalino per come lo intende Platone nel *Simposio*. Un tratto di passaggio nell’acquisizione, da parte di Romeo, del concetto di bello, raggiungibile percorrendo i diversi gradini costituiti dalle bellezze particolari.

(La presenza/assenza) “Una materia che attende le sue qualità, un corpo che attende la sua forma” (Ginevra Bompiani, *L’attesa*), questa è l’attrazione vicaria operata da Rosalina su Romeo. Un’attrazione *in attesa*. Ma questa è pure ‘la materia a cui dare qualità’ messa a disposizione di Shakespeare, che di Romeo conforma non il destino (quello gli è stato dato in eredità dalla tradizione pregressa del racconto), ma la natura, gli atteggiamenti, l’essere.

(Proprio lei) *De Rerum Natura*: “così in amore Venere illude con simulacri gli amanti”, quel che accade a Romeo con Rosalina, giovane che Mercuzio descrive come: “la bianca prostituta dagli occhi neri”, immagine vituperante, ma almeno di lei qualcosa di *vero* sappiamo, oltre la retorica che la riguarda (in realtà, non riguardandola affatto proprio per eccesso di genericità).

(Lei chi?) Romeo a frate Lorenzo: “Con Rosalina? No, padre mio spirituale; ho dimenticato quel nome e la pena di quel nome”, la ricusazione come dimenticanza, ma quel che è avvenuto è ben di più: un esorcismo. Giulietta esorcizza Rosalina; dissolve il demone; lo caccia.

Nulla sa essere più *attuale* di un innamoramento. Tutto il resto gli invecchia attorno.

Nella gerarchia dei fatti, è l’attualità che detta legge.

(Il trovatore) Quanto può essere irreali un sentimento amoroso se fomentato da un impeto immaginativo nutrito di parole? e tanto più se a farsene

mediatore è chi già delle parole è innamorato e tramite esse rimesso a una sorta di autoinnamoramento!

Supponiamo, esposto sintatticamente, un moto sentimentale di questo genere: *Dico di te, ma lo dico solo per amore di ciò che dico, e supponendo che ciò che dico corrisponda a te*. Una perversione, logico. Innocente, ma pur sempre una perversione, tutta compresa in una fosforescenza dell'anima per cui è impossibile percepirne il processo. Tant'è che Romeo, al primo atto, si presenta in scena innamorato di una creatura appartenente a una realtà virtuale di nome Rosalina, un nome forse aleggiante nella città (anzi, di sicuro, visto che è inserito tra quelli degli invitati alla festa), ma come alla ricerca di un corpo fluttuante, o che proprio non esiste. Virtuale sì, ma straordinariamente verbalizzabile. Immagino Romeo provenire da uno sterminato assolo rivolto al panorama attorno in omaggio a una recalcitrante ninfa resa tanto più smorfiosa dal suo non esserci, o meglio: dal suo *non volerci* essere. Finché all'alba la chimera dissolve nell'avvento di un giorno che informa Romeo di una piazza insanguinata, di un intervento poliziesco e della messa sotto accusa anche della sua famiglia. Sono tutti indagati e osservati speciali. In qualche modo, *anche lui*. Ma che gli importa? ascolta poco, nemmeno ci fa caso. Casomai, origlia. Anche in seguito ascolterà pochissimo. Difficile, per lui, superare la coltre delle sue stesse parole.

L'attualità è più incisiva della cronaca.

(Inevitabile) Shakespeare ha trovato segno di questo infatuarsi di Romeo per una nebulosa astrazione chiamata Rosalina in Arthur Brooke, ma, considerando d'un lato la gracilità della menzione e dall'altro la sua propria forza creativa, cosa l'ha spinto a riportarla nel dramma? Ci sarebbe voluto nulla a farne a meno limitandosi a tratteggiare in Romeo la fisionomia di un adolescente predisposto, per età, all'amore, invece no, ha sentito il bisogno di un simile fantasma. Ma, allora, quanta sostanza avrà mai questa inevitabile, impertinente ombra ripresa dai versi di un poeta morto in mare che, per dirla con Coleridge, "non era affatto uno spregevole poetastro"?

(Il primo nome) Rosalina – lo spettro che opera il sortilegio da cui avviene la realtà – ha, lei sì e non Giulietta, le più nobili ascendenze letterarie. Per quanto resi diafani sino all'inconsistenza e volutamente mortificati, i suoi modelli son quelli: Beatrice e Laura, di cui Rosalina interpreta la messa in scena ben più algida. Questa parvenza onomastica di fanciulla altro non è che un oggetto di celebrazione statico. Ma in questo non essere altro, data la funzione che le tocca, è molto. E non è formidabile che nel famoso elenco degli invitati alla festa dei Capuleti il suo nome sia addirittura il primo ad

essere letto, e dunque messo in cima alla lista come il più importante?... Possibile? quello di un ectoplasma?

(Se non maschere, larve) Nietzsche. “*Maschere*. Ci sono donne che, per quanto la si cerchi in loro, non hanno interiorità, sono pure maschere. È da compiangere l'uomo che ha che fare con tali esseri quasi spettrali, necessariamente insoddisfacenti; ma proprio esse possono eccitare al massimo il desiderio dell'uomo: egli cerca la loro anima – e continua a cercare”. Leggendo questo frammento da *Umano, troppo umano* ho sentito innanzi a me la presenza raggelante di una larva concupiscente e mortifera. La sua. Quella di Rosalina.

(In disparte) La giovane a cui non si dà accoglienza sulla scena, ma che tanto serve al racconto, corrisponde alla candida stupidità di Romeo. Una stupidità – o un ottundimento, se preferite – utile non solo a prepararlo all'incontro con Giulietta. Quella donna incorporea (tuttavia dall'attrattiva fortemente sessuale) che rappresenta in primo luogo una palestra opportuna per addestrare Il ragazzo al sentimento amoroso, è anche capace di preservarlo dal mondo che gli si muove attorno, dalla Verona delle piazze e della faida, da un linguaggio che l'imberbe Montecchi avverte come improprio assecondando in ciò l'intuito che egli ha di sé e di quanto lo aspetta. Rosalina, senza far nulla, lo tiene in disparte. Lo stesso accade a Giulietta ma per altre ragioni, che, nel suo caso, hanno a che fare con una convenzione mondana gestita dall'alveo familiare, in quanto la piccola, la *molto piccola*, è ritenuta già in odore di marito e si ritrova dunque anch'essa preservata, tenuta da parte, ma non per sua propria scelta: *per istruzione*. Motivo per cui, pur derivando da strade tanto diverse, i due si ritroveranno in un emisfero disabitato da qualsiasi creatura umana, *tranne che da loro*. Come due naufraghi, ma non disperati: uno languido, l'altra paziente. Soli entrambi in questo mondo laterale, non potranno fare altro che distinguersi e scegliersi. Lo avessero evitato sarebbe stato un non dare libertà d'azione a una neonata intelligenza in cui si son ritrovati assieme. Un'intelligenza conseguente da una sana stupidità in lui, e da una corretta cecità in lei.

(Nel tempo della non saputa attesa) Walter Benjamin: “Proviamo noia quando non sappiamo cosa aspettiamo”. Romeo sa cosa aspetta (o presume di saperlo), perciò la sua noia è di una specie particolare. Figurandosi Rosalina, non aspetta Rosalina, ma una incarnazione di lei che si chiami però col suo giusto nome. Il giusto nome implica il giusto sguardo, la giusta mano, la giusta voce. La giusta avventura. *Una situazione*, questo implica. *E dunque*, Giulietta!

(La gravidanza dell'habitat) Romeo, nel produrre parole e metafore in un florilegio esorbitante di allegorie concepite per verbalizzare la bellezza di Giulietta, non va in cerca di trasfigurazione, ma di *descrizione*. Usando gli strumenti che gli sono offerti dalla retorica votata al lirismo, si impegna a dire quel che vede: con grande facondia semantica, non c'è dubbio, ma non esprimendo più di quanto oggettivamente sia. Romeo altro non fa se non focalizzare, senza straparlare affatto, una fisionomia, un volto, un corpo, una voce. Non come con la celebrata ma mai ritratta Rosalina, donna che non ci è dato di immaginare, esclusa la sua tendenza a una stucchevole ritrosia. Mai parlando esattamente di lei, Romeo indulge nel concettualizzare l'amore da lei suscitato e si perde in fantasmagorie che raccontano di una potenzialità ancora inespressa ma probabilmente prossima alle soglie di un avvento.

E se il ragazzo non avesse incontrato Giulietta? Come per ogni atto di crescita, anche in questo caso il contesto è decisivo. C'è sempre bisogno che, in concomitanza con la predisposizione del protagonista, l'esterno ci metta del suo per favorire o sfavorire il compiersi di un destino. È una questione di esplosioni o di implosioni. Che senso avrebbe avuto il potenziale creativo di Mozart se il suo genio non si fosse trovato a interloquire con un habitat a lui congeniale? Maradona cosa avrebbe potuto esprimere del suo talento calcistico nascendo, tanto per dire, alla corte dei Medici? Paradossi, ma veritieri. Così funziona la realtà, di cui la letteratura adopera le strutture a misura di quanto un autore è capace di fare. In questo caso l'autore è Shakespeare. Non Masuccio, non Bandello, e nemmeno Brooke, fonte primaria del nostro testo. Mai nulla, in loro, che insinui in Romeo l'idea di un trapasso formativo. Nessun habitat fortemente consono all'agnizione del sé pari a quello che accoglie l'atto di iniziazione all'età adulta vissuto dal Romeo shakespeariano.

L'habitat della giusta crescita può consistere a volte nello scenario di un'impresa richiesta (tra le più emblematiche: una traversata in mare), o, come qui, in un incontro che si pone a mo' di sfida. Ovvio che anche nell'ovvio si possa crescere, ma *non* con la possibilità che la cosa avvenga assecondando uno sviluppo romanzesco. È per Giulietta vale lo stesso: anche lei nel corso dell'opera cresce, ma seguendo un iter più inquietante dal momento che accetta di sostituire, *come se nulla fosse*, la figura del suo caro padre confessore con quella di uno sciamano votato alle arti alchemiche, con qualcuno che l'Inquisizione avrebbe mandato sicuramente al rogo. L'elegiaco erborista, cultore di una botanica *sui generis* di stampo all'apparenza bucolico, si rivela un manipolatore degli elementi capace di filtrare pozioni in cui la vita è manomessa per ingannarvi la morte. Nello

scoprirlo la fanciulla non dovrebbe forse sgomentare? Niente affatto. Il suo “Sì!” immediato la dichiara *già cresciuta*: si trattava solo di dimostrarlo. È col monologo del quarto atto in cui dà voce a quanto dovrà affrontare come se già lo stesse affrontando che Giulietta afferma la straordinaria forza di cui è provvista la sua apparente gracilità di tredicenne. Coi che è ancora quasi una bambina, si dimostra al contempo una donna gigantesca. Di gran lunga la figura più soverchiante dell’opera.

(Apparenze) Rosalina è un’apparenza visibile solo da Romeo, della quale tuttavia nessuno nega l’esistenza. Diciamo: *distinguibile* solo da Romeo. Un’apparenza da cui non promanano forme, ma tautologie ed ossimori che quasi si autoannullano l’un l’altro a vicenda.

A proposito delle apparenze, Shakespeare scrive nel *Mercante di Venezia*: “la falsa verità che i tempi astuti / indossano per intrappolare i più saggi”, e: “Sempre l’ornamento inganna il mondo”.

Apparenze: polle in cui ogni forma può essere mescolata ad altre forme, manomessa, sottomessa, soppressa o aumentata. La potenziale follia della materia! E dicendo di ossimori e tautologie, trovo non solo accenni, ma veri e propri segni di Rosalina, quasi il suo marchio, in questi pochi versi pronunciati da Teseo: “La forte fantasia fa di questi scherzi: / se si spera di provare una certa gioia, / si inventa la persona che reca quella gioia”. Ma tutto il *Sogno di una notte di mezza estate* è considerato da Melchiori una riflessione sulla follia d’amore (che è in sé materia). Ancora Teseo: “come l’immaginazione dà corpo alle figure / di cose sconosciute, così la penna del poeta / le viene modellando, e dà a un aereo nulla / una casa in cui vivere ed un nome”. Non può essere che Rosalina sia in sé stessa una dichiarazione di poetica con cui spiegare come sia possibile che Romeo entri in scena costruito in modo da farlo convivere con una sua costruzione amorosa?

(Come Tamino) “Rinunciando al principio di piacere, bisogna innamorarsi prima di conoscere l’amata, come fa Tamino”, un’osservazione di Auden suggerita dalla lettura di *Pene d’amor perdute*, ma che assai bene si confà al modo in cui si presenta in scena Romeo, innamorato quasi *per esercizio propedeutico* di Rosalina.

(Senza nome) Romeo, come scrive Da Porto nella sua novella prelusiva del dramma, va alla festa di Carnevale in casa Capuleti “una sua crudele donna seguendo”, e già questo è sufficiente a dare una fisicità, una concreta esistenza alla creatura vanamente amata dal protagonista; e malgrado risulti anonima, la “crudele” donna si manifesta come una forma di realtà

in azione (basterebbe quel “seguendo”, che ha un che di servile); spunti narrativi di cui Shakespeare non sentirà il bisogno. A nulla vale che il suo Romeo dedichi a quella creatura riottosa una gran messe di empiti lirici, visto che saranno tutti destinati a perdersi nel vuoto. Shakespeare sa bene di dover gestire *con insistenza* la presenza di una chimera più spettrale che crudele.

(L'errore) Epicuro nella *Lettera a Erodoto* parla della percezione che riceviamo per mezzo dell'intuizione intellettuale della “compiuta integrità dell'idolo”, vale a dire di ciò che essendo stato catturato dall'impressione dei sensi sottoponiamo poi a giudizio perché sia accolto dalla nostra anima. Se, o *finché*, questo “idolo” per Romeo corrisponde a Rosalina, allora ben gli si confà quest'altro passo della *Lettera*: “L'inganno e l'errore sono sempre in ciò che la nostra opinione aggiunge”, e ciò che Romeo “aggiunge” è la forma letteraria che dà al proprio delirio amoroso.

(Circa la voluttà) Così parlò Zarathustra: “tu sei come coloro che, col loro elogio della carità, invitano segretamente alla voluttà!”.

Non è forse questo il sogno erotico di Romeo svezzato dal simulacro di Rosalina?

ALTRI PERSONAGGI

[Intro sala 18](#)

LA BALIA

(La deformità del riso) Wystan H. Auden, dalle sue lezioni su Shakespeare stenografate in presa diretta durante l'esposizione in aula: "L'incapacità della Nutrice di capire la storia d'amore nel *Romeo e Giulietta* è qualcosa di comico, pur contribuendo a uno sbocco tragico".
Risate che piantano croci.

(La dispettosa) La Balia personifica il fraintendimento consueto, frequente e quotidiano, preludio dell'accidente unico e fatale che tutto ricasca sulle spalle del servo Baldassarre. La Balia straparla, ma non farfuglia, sa quel che dice e quel che non dice, ma il suo gioco linguistico non sa fare concessioni, è del tutto incapace di adeguarsi, consapevole com'è dell'indulgenza che le è concessa. Comprensibile: un analfabeta non può fingersi alfabetizzato. Se la si vuol capire la si capisce, sennò, appunto, *la si fraintende*. Dalla sua bocca può uscire di tutto in un profluvio di messaggi sghembi, di sgambetti e cambi di rotta continui, sino al dispetto; goffaggini da chiacchierona senza freni che sembrano voler mettere a bella posta in crisi la sua vittima preferita, che è la sua padroncina. Sa gestire l'ignoranza come un talento con cui averla vinta con chiunque, anche con la padrona vera, lady Capuleti. La sua natura inconsapevolmente classista, per quanto sottotraccia, è fuori discussione. A parziale riscatto del proprio censo le piace fingere di avere qualche potere sulla fanciulla, e in questo senso l'essere adulta le dà un certo vantaggio gerarchico, per cui potendo ne approfitta.

(Maestosa) Se dovessi immaginarmi la nutrice da giovane derivandola dalla corposità delle sue parole, eecola compiutamente ritratta da questa quartina di Baudelaire in un'apostrofe sin quasi smodata (*Le beau navire*):
"Il tuo petto che irrompe premendo la seta, / il trionfante petto un bello

stipo sembra / le cui ante ricurve e bianche / quasi fossero scudi attirano dei lampi”, e invece eccola, ritratta da Mercuzio, allorquando lei si presenta in piazza per avere un abboccamento con Romeo, cosa che la fantesca fa sfoggiando un addobbo da gran veliero: “Tu vai muovendo l’aria con gonna ampia / e sembri un bel vascello che verso il largo salpa, / gonfio di vele, e va rullando, / e segue pigramente un ritmo lento e blando. / (...) / Sul collo largo e tondo e sulle spalle grasse / si pavoneggia il capo con le sue strane grazie: / con aria calma, vittoriosa / e non curante vai (...) maestosa”, ma detta volgarmente: qualcosa ci farebbe.

(“Amen”) Giulietta, incredula, rivolgendosi alla Balia, dopo che si è sentita suggerire di addivenire alle nozze con Paride dimenticandosi di Romeo come se non lo avesse mai sposato: “Parli col cuore?”. La risposta della donna a conferma di quanto ha già detto (“Sì, e anche con l’anima, o siano maledetti tutti e due!”), rimarca nella sua schiettezza l’immane ambiguità di fondo che la caratterizza. Il mondo per la piccola si rovescia. Nulla di ciò che sembrava, era. È questo, per lei, il peggiore dei tradimenti possibili, e replica: “Amen”. Un “Amen” con cui Giulietta si avventura in una dimensione mai penetrata prima.

(Naturalmente) L’agnizione della Balia non deve essere considerata la rivelazione di una natura sino a quel momento tenuta nascosta *con intenzione*, ma più naturalmente il volgere da un aspetto del carattere a un altro che era già pertinente l’intera complessione del personaggio, inteso da Shakespeare come persona vera.

(La scellerata nemica) Dopo quella emotivamente tombale della Balia in risposta a “Parli col cuore?”, la battuta di Giulietta suona omertosa, come per un gioco a nascondere: “Benissimo, mi hai confortata ottimamente. / Va’ a dire alla mia signora madre / che avendo fatto dispiacere mio padre, sono andata alla cella di frate Lorenzo / a confessarmi e a prendere l’assoluzione”, poi, sola: “Vecchia maledetta! Scellerata nemica! / È maggior peccato volermi spergiura / o disprezzare il mio signore con la stessa lingua / con cui migliaia di volte essa / lo cantò superiore a tutti? Va’, consiglia. / Tu e il mio cuore sarete d’ora in poi due cose separate”, ed è lo scisma sentimentale, l’abbandono di un affetto di cui Giulietta si è nutrita sin dall’infanzia. Un atto di crescita, e un passo decisivo verso l’assoluto a cui è destinato il suo personaggio.

La Balia rappresenta per la fanciulla la prima vera rinuncia che la vita, la *sua* vita, le impone.

(La Balia ingannata) Da un momento in poi – in pratica, da quando lo decide la ragazzina – anche la Balia si trova impaniata in una rete di bisticci comunicativi orditi da Giulietta al fine di far credere a tutti quelli di casa che le sue lacrime siano davvero per il cugino ucciso, e che la sua obbedienza sia davvero figlia della contrizione.

Ricordiamo una scena già in precedenza citata per definire il concetto di ricasazione. Qui a premermi è l'estemporaneità fatidica dell'agire umano. Nell'*Andromaque* di Racine, autentica *ronde* dei sentimenti, Ermione – avendo appena saputo che Pirro, da lei amato, sta per sposare Andromaca – dichiara a Oreste, a sua volta innamorato di lei, che potrà averla purché uccida Pirro. Straziato dal dover ribadire il suo ruolo di eterno assassino, Oreste le obbedisce e quando le si presenta davanti con le mani sporche del sangue di Pirro, lei costernata gli domanda: “*Qui te l'a dit?*” incarnando un clamoroso esempio di ossimoro comportamentale, fautore di una straordinaria deriva tragica (Stendhal parlerà del momento di massima verosimiglianza da lui mai sperimentato in veste di spettatore a teatro).

Come per Giulietta, vale anche per Ermione lo stesso azzardo nel ritenere che lei sempre pensi quel che dice e che sempre dica quel che pensa.

(La Balia sponsor di Paride) Balia: “Neanche un'aquila, / signora mia, ha degli occhi così verdi, così belli, così acuti, / come quelli di Paride. Sia dannato il mio cuore, / penso che siate fortunata in questo secondo matrimonio; / è ancora meglio del primo”. La pubblicità che la Balia fa del conte Paride suona a eco di quella che già nel primo atto di *Troilo e Cressida* Pandaro fa di Troilo a detrimento di un altro e ben più noto Paride (ironia onomastica!): “Considerarlo devi. Osservalo bene. Audace Troilo! Ma dagli un po' un'occhiata, nipotina. Guarda di quanto sangue gronda la sua spada (...)! Che giovane stupendo, e ancor non ha ventitré anni (...) Paride? Paride, in confronto è spazzatura”. Tutte parentele! Ogni essere umano si scosta di pochissimo dai suoi consimili, ma in quel ‘pochissimo’ proliferano le innumerevoli distinzioni interne a una specie. In tal caso, la nostra.

(La chiacchierona) Tutto sommato con non troppe parole (la resa scenica non lo consentirebbe), Shakespeare ci fa capire che razza di chiacchierona insopportabile sia la Balia, di quelle che come attaccano a parlare si capisce subito quale sia il rischio nel dar loro corda: di trovarsi inchiodati vita natural durante con le orecchie sanguinanti. Pochi secondi bastano a far scattare il *clic* dell'eternità. Ma a voler rendere tutto ciò *per finta*, bisogna saper usare i trucchi giusti: l'orpello di un inutile inciso, un paio di reiterazioni,

l'insistenza nel puntualizzare, ed ecco che ci si trova precipitati nel giro di qualche verso singultante nell'habitat della logorrea. Non solo! Per il malcapitato costretto ad ascoltare, l'altrui verbosità può finire addirittura col prevaricare sulla gravità dell'argomento, fosse pure quello di una madre che vi stia parlando della propria figlioletta morta. L'oppressione del tedio sa finanche occludere la strada alle emozioni. Balìa: "Uno più uno meno, quando di tutti i giorni dell'anno / sarà arrivata la notte della vigilia della festa, / lei avrà quattordici anni. Lei e Susanna / – Dio conceda pace a tutte le anime dei cristiani – / avevano la stessa età. Beh, Susanna è ora con Dio, / era troppo buona, per me. Ma, stavo dicendo, / la notte della vigilia lei compirà quattordici anni, / ci giurerei, non ho dubbi io, me lo ricordo bene...". Fatto sta che chi si trova lì in ascolto si annoia *sin da subito* e si dispone paziente a sopportare, fin quando, con grandissimo disagio, realizza quanto sia tragica la cosa detta *en passant*, tale da pretendere un apparente senso di partecipazione, ma è ormai troppo tardi: la falsità risulterebbe troppo di maniera. Grazie a dio, la chiacchierona professionista conosce per istinto la dinamica di questa dialettica, prova ne sia che già ci ha pensato da sé a eludere la questione passando oltre e depistandosi lei stessa per prima.

"L'ozioso cicaleccio della nutrice" (*W. Hazlitt*): un'espressione che rende bene l'idea del personaggio, indipendentemente dalla storia in cui sta.

(La volgarità) Pensiamo alla battutaccia che nella *Bisbetica domata* Petruccio rivolge a Kate: "Le donne sono fatte per star sotto, e così anche voi", c'è affinità, nella sguaiataggine, con la battuta sboccata della Balìa che ricorda al primo atto quanto disse suo marito a Giulietta bimba circa il cascare a pancia insù. E la Balìa è donna. E Petruccio, se di più basso rango, avrebbe potuto essere suo marito. La loro lingua è quella. La volgarità è salute. Quanto vitale e antitragica quando si prende spazio nel nostro dramma!

(Lo svezzamento) In *Titanic* la vita prefabbricata di Rose ha il sapore di quella buffonescamente preconizzata in Shakespeare dalla Balìa alla sua bambina, un ammaestramento plebeo che nasce dalla sua pedestre esperienza forgiata nella più concreta prassi del quotidiano.

(Il saltimbanco e la fantesca) Per Peter Quennell (*Shakespeare*) tanto Mercuzio quanto la Balìa rappresentano "la musica di fondo dell'esperienza umana contro la quale si levano e cadono le voci degli innamorati". Coniugati a distanza! Praticamente, con le loro sortite e i loro lazzi, due

detonatori d'angoscia. Nondimeno, la morte del primo avrà come conseguenza l'esilio di Romeo, il buon senso della seconda, precipiterà Giulietta al fondo della sua solitudine.

(Questa nutrice...) In *Shakespeare in love* una formidabile battuta che in poche sillabe compendia una straordinaria competenza scenica è messa in bocca all'interprete (maschio) della nutrice, a cui qualcuno, tra i gravami fumosi di una bettola, chiede lumi sul copione che sta provando, e quello: "Sì... c'è *questa nutrice...*". La nutrice come punto di partenza! Come pietra angolare della trama! Come presupposto di tutto il resto! Ma sì, ci sta. Vanità a parte, ogni personaggio, visto con l'ottica di chi lo recita, è feritoia da cui aprire lo sguardo sull'intera storia che lo contempla.

(Ricusazioni) Il ripudio di Romeo da parte della Balia, pur nella sua melata affettuosità, vale meno di quello di Claudio nei confronti di Ero in *Molto rumore per nulla*, scacciata il giorno delle nozze, o di quello di Hall nei confronti di Falstaff e per cui sir John morirà di crepacuore (anche lui, in fondo, *di lutto*, come lady Montecchi)?

E che dire di come Lear scaccia via da sé Cordelia, la sua figlia prediletta, l'unica che infine lo riaccoglierà nel proprio abbraccio?

(Finché può) La Balia è genuina finché può. È una subalterna che non conosce né presume forme di vita vivibile diverse dalla sua. Perciò le tocca dover indossare *una maschera sotto la faccia*.

(La chiassosa) Tutti i credenti, sostiene Nietzsche, sono 'rumorosi' e di disturbo ai non credenti. Sarà un caso che nel nostro dramma l'unico personaggio 'rumoroso' e chiassone sia la nutrice? Vale a dire l'unico, sia pure grossolanamente, credente (non considerando frate Lorenzo, che è un credente per scelta 'professionale'). La fede, quando non si adulteri nel misticismo, comporta per convenzione una sommarietà linguistica confacente a un corposo analfabetismo di sicura resa scenica. Chiunque non sappia, ama immedesimarsi da spettatore nella situazione dell'ignoranza altrui sentendosi in diritto di irridere chi, pur non essendogli inferiore, gli consente di sentirsi a lui superiore. E questo è comico.

(Ancora Mercuzio) La Balia la si direbbe affetta da glossolalia, definita altrove come la sindrome da cui è affetto Graziano nel *Mercante di Venezia*, quando chi inizia a parlare impone a chi ascolta il senso di asfissia generata da una chiacchiera solipsistica. Ma allora la foga di Mercuzio che sproloquia della

regina Mab cos'è? un'altra forma di glossolalia? Non mi pare. Mercuzio, certo, parla molto, ma con la schietta intenzione di *ascoltare l'ascolto* di chi lo ascolta come trattandosi di un fatto che gli stia a cuore e da cui, sia pure inconsciamente, non si distanzia mai del tutto. Il suo monologo ha un incipit schiettamente giustificato dalla volontà di intervenire nella malinconia dell'amico, e seppure non annuncia un termine, fa però presumere un punto di fuga, un esito destinato a tracollare in puntini di sospensione; straripa, ma non è la *vite spanata* che potrebbe andare avanti all'infinito come nel caso della Balia, allorché nessuna sillaba sembra esaurire l'energia di un discorso avviato e proseguito quasi *motu proprio*, per partenogenesi.

(I sospetti di Giulietta, e dunque Rose) La Balia, dovendo riferire a Giulietta che Romeo ha ucciso Tebaldo in duello, si abbandona a un far-fugliare senza controllo: "Ah, che giornata! È morto, è morto, è morto! / Siamo rovinate, signora mia, rovinate! / Giorno maledetto, se n'è andato, ucciso, morto!", e la fanciulla, ovviamente, pensa che a essere morto sia il suo sposo ed esclama: "Può il cielo essere così invidioso?"; la replica che riceve non fa che corroborare la sua convinzione sbagliata: "Il cielo no, ma Romeo sì. Oh Romeo, Romeo, / chi l'avrebbe mai pensato? Ah, Romeo!". La domestica invoca il ragazzo echeggiandone il nome quasi a parodia inconscia della sua padroncina al balcone, e sempre inconsciamente (ma poi del tutto?) aggrovigliandosi in quel linguaggio duplice che verrà ben governato in seguito da Giulietta coi suoi genitori e con la stessa Balia. Ma qui è chiaro che, se non c'è impertinenza, allora urge un brusco richiamo al dominio di sé. "Che demonio sei tu che mi tormenti così?" geme la ragazza. Inutile, la cosa andrà avanti ancora per le lunghe con le querimonie della donna e il continuo rinvio di una chiara rivelazione; solo nomi blaterati fuori contesto e oscure immagini di cose testimoniate, quindi inoppugnabili: "Io l'ho vista la ferita, l'ho vista coi miei occhi", finché il lacrimoso prolasso devia bruscamente su Tebaldo, nominato reiteratamente in un rimontare della lamentazione funebre, quasi da prefica.

Ogni mezza parola che esce dalle labbra della Balia è come la tessera di un sinistro puzzle che sta a Giulietta riuscire ad assemblare. Ferita... Romeo... ucciso... Demonio... cadavere... Tebaldo... tutti messaggi devianti che hanno poca incidenza sull'intreccio ma che nutrono la scena di un solido *Now* inderogabile. Si partecipa allo *stress* fomentato nella piccola e lo si vive con lei, pur sapendo tutto. A buon diritto possiamo parlare di *terrorismo verbale*.

Il monologo con cui, dopo la notizia acclarata della morte del cugino, Giulietta si scaglia contro Romeo contiene argomenti e sottotesti che

potrebbero appartenere al non detto di Rose quando è costretta a credere che Jack le abbia davvero rubato il gioiello (e nulla nel film che mai risarcisca il ragazzo di questa falsa accusa). In fondo, sia lui che Romeo sono due *perdonati*.

(La coppia auspicata dalla Balia e voluta dall'establishment: Paride/Giulietta) Sarebbe mai potuto nascere un sincero amore tra Paride e Giulietta? Ovviamente, nel caso non si fosse messo di mezzo Romeo. Supponiamo che quella sera il ragazzo, preso dalle sue inquietudini più misantropiche che sentimentali, si fosse intestardito a restarsene per i fatti suoi e a non andare alla festa lasciando campo libero al giovane conte. Allora? che sarebbe successo? Ma certo che qualcosa sarebbe potuto nascere, eccome! Un amore senza ostacoli, *ma anche senza innamoramento*. Un *altro* amore, vero ma istituzionale, in pieno accordo con *l'establishment* dell'alta società veronese che avrebbe accolto plaudente un matrimonio gradito a tutti. C'è da immaginarsi la cerimonia nuziale! Giorni e giorni di festa, con Romeo, testimone distratto, che qualcosa di quei festeggiamenti avrebbe saputo, certo il perché, ma forse non *per chi* (fuori dalle mura di palazzo Capuleti non è che Giulietta fosse troppo popolare, basti dire che il Montecchi di lei non sapeva nulla). La città si sarebbe sentita ingrandita e confermata in una parte di sé, mentre la Balia, appagata nella sua contabilità plebea, se la sarebbe goduta vedendo le cose procedere in un modo tale da farle dire: "Tutto a posto!".

Parliamo di un amore lento, nato per durare, quello eventuale tra Giulietta e Paride, non per interrompersi ma per finire a tempo debito. L'inverso insomma di quello imperiosamente nato tra lei e Romeo, giacché lui alla festa, *chissà perché*, ha deciso di andarci.

(Questa Molly) Qualcosa della nutrice è stato trasmesso, da Cronenberg, al personaggio di Molly Brown, come se questa dama di recente acquisizione fosse, di quella, un'emula dirozzata a cui sia accaduto di fare un gran matrimonio.

Persa nell'oceano, col giubbotto indosso, l'*inaffondabile* Molly, dopo una stizzosa protesta, *non costringe* la scialuppa su cui sta a tornare indietro, al contrario della vera Molly che pare abbia capitanato un vero ammutinamento mettendosi lei stessa ai remi per invertire la rotta della barca e tornare alla ricerca di eventuali sopravvissuti. Quanto alla Molly del film, non può essere che ad agire in lei sia un'eco della doppiezza della Balia? In fondo, ha un figlio da cui andare questa Molly (e che parrebbe quasi un *alter ego* di Jack, visto che il frac dell'uno va a pennello anche all'altro).

Certo, la simpatica faccendiera del film non farebbe a cambio tra i due, ma potrebbe invidiare al giramondo l'amore che questi ha suscitato in Rose, ragazza che Molly avrebbe di sicuro apprezzato come nuora. In fondo, è una 'nuova ricca', non si fa scrupoli di classe sociale in ascesa (quella a cui appartiene lei) o in discesa (come nel caso della famiglia di Rose), dal blasone lustro ma dalle finanze rovinate.

IL FRATE

(Un negromante) "Si deve morire per vivere" dice al quarto atto il frate di *Tanto rumore per nulla* nel suo tentativo di convincere Ero e suo padre a far sì che la fanciulla si finga morta onde aver modo di scoprire con più agio la verità circa la menzogna che la diffama. Frase semplice e pragmatica, in armonia con la perspicacia di cui il religioso dà mostra nell'intero suo discorso. Forse, se frate Lorenzo fosse stato questo frate qui le cose nel nostro dramma sarebbero andate diversamente. Ma frate Lorenzo è a un passo dalla negromanzia, è un contraffattore della morte, uno che studia l'arte di far transitare le coscienze al di qua e al di là dell'oltretomba. A lui molto di più si addicono le parole che pronuncia Paolina in *Racconto d'inverno* prima di animare la statua di Ermione all'ultimo atto: "chi pensa che sia illecito ciò che sto per fare, esca".

Tracce di Epicuro sono anche in lui che, come il filosofo scrive nella sua *Lettera a Menecio*, potrebbe dire a entrambi i giovani e particolarmente al Romeo che ricovera piangente nella sagrestia del convento: "più valga essere assennatamente sfortunato che dissennatamente fortunato". Frate Lorenzo, un sacerdote pagano. Uno spirituale miscredente. Se abbiamo detto che può apparirci come un negromante è perché, ai tempi, nella sfera dell'occulto rientrava anche la scienza. Vi è qualcosa di Prospero negli azzardi con cui manipola le materie utili a distillare gli ingredienti per le sue ricette. Fa magie, ma col lume della ragione, legge i suoi libri e persegue la conoscenza. I campi di cui censisce i fiori e le piante son per lui quel che Hahnemann, fondatore dell'omeopatia, dice della natura: una farmacia. E se questo preparatore galenico di farmaci sperimentali che Giulietta accetta di prendere senza curarsi di eventuali effetti collaterali fosse un antesignano dell'anestesia? Non può essere che la sua brama di verifiche lo spinga a vedere nella fanciulla un'occasione? la cavia di cui aveva bisogno?

(I colleghi che non ebbe) Lo avremmo certo visto bene, con quel saio che sa più di grembiale da laboratorio che di abito santo, in una delle pittoresche casette di bambola che si affastellano nella viuzza dell'Oro, a Praga,

dove Rodolfo II aveva stipato l'intera congrega degli alchimisti. Lì, in una di quelle anguste spelonche fumiganti in cui dimorava uno stuolo di nanerottoli elettrizzati dalla smania di trovare, come afferma Cencio nel *Candelaio*, "l'oro purissimo e prontissimo al fondo della vitrea cucurbita". Così appaiono nella pittura che ne fa Ripellino nelle pagine del suo saggio-romanzo *Praga magica*: "Li immaginiamo tappati in quelle casucce, come in vasi lutati, intenti a eseguire innumeri distillazioni, a ripetere per settimane e per mesi, cotti dal fumo, arsi dal fuoco, tinti di pece, cascanti dal sonno, lo stesso processo con una pazienza che ben s'accorda con l'infinita, proterva pazienza di Praga". E che fine hanno poi fatto quei lillipuziani speleologi della materia, colleghi mancati del nostro frate? Un giorno, convocati a corte, accorrono esultanti dall'Imperatore sperando in qualche prebenda per ritrovarsi invece cacciati dentro un bel sacco, portati su ponte Carlo, e gettati giù nella Moldava in un sol mucchio. In acqua invece che nel fuoco. Condannati a un naufragio piuttosto che al rogo. Quasi le sento le urla strepitanti che provengono da quel sacco mentre sprofonda nella corrente molle del fiume.

(Il narcotico, I) Nietzsche, *La Gaia Scienza*: "Oh, chi ci racconterà tutta la storia dei narcotici?". Meravigliosa epifania del nulla! Tante suggestioni in una succinta domanda esclamativa! Tra le tante, forse anche una lontana eco del frate alchemico e di una giovinetta che, per amore, consente di farsi drogare. Una vera overdose programmata a cui andrebbe dedicato un capitolo centrale in un'altra storia tutta da scrivere, purché spostata in una realtà parallela dove i due amanti si salvano (in realtà, qualcuno l'ha scritta, ma già l'ho detto: *ne diremo*).

(Il narcotico, II) All'acqua "lavorata da far dormire" bevuta dall'ignaro Ruggieri nel *Decameron*, IV, 10, si ispira Masuccio che fa chiedere dalla sua Ganozza al frate "una certa acqua con certa composizione de diverse pulvere". Di nuovo: alchimia o chimica? scienza o magia? Stessa questione implicata anche nell'opera di Newton.

In *Amleto* un filtro assassino dalle origini affini a quelle del narcotico compare nelle mani dell'attore che interpreta Luciano demandato ad avvelenare Gonzago nel corso della rappresentazione a corte organizzata dal principe per smascherare il delitto dello zio. Luciano: "Cupi pensieri, droghe adatte, nonché astute. / Ora propizia in cui nessun mi può vedere. / Tu, miscela spremuta da erbe notturne infette / e agitate, per tre volte, da Ecate maledetta, / salute e vita irretitegli col suo crudo potere". Riverbera, a eco, il resoconto del rito tribale che ha impregnato di forze oscure il fazzoletto trasmesso come un pegno ad alto rischio da Otello a Desdemona.

(*“Nevermore”*) Romeo: “La foglia di piantaggine è eccellente per questo”, la battuta introduce il tema delle piante curative, e non solo curative. Oltre un secolo dopo, da noi, Jacopo Martello – poeta la cui notorietà è per lo più limitata al copyright dell’alessandrino che porta il suo nome, ma che altre cose ha dato – in un breve poemetto a terzine incatenate di stampo dantesco composte per la morte del figlio non ancora settenne, lamenta lo sfruttamento improprio di quella farmacia ‘a disposizione’ che è la natura, di per sé salvifica ma di cui l’autore intuisce le possibili insidie venefiche se delle sue risorse viene fatto un uso maldestro o tendenzioso.

Martello, come Molière ma senza il suo ghigno, teme i cattivi medici a cui in gran parte addebita la morte tra deliri del figlioletto, ma soprattutto teme i ciarlatani e i venditori di intrugli, per non dire degli alchimisti capaci di destreggiare salute e infermità, e, peggio ancora, finta salute e finta morte. Così suonano le terzine finali: “Questa l’arte di Coo (n.m.: *la medicina, nella cui ‘arte’ Coo era famosissima*), che snerva e spolpa / qual volta uom la maneggi avaro e stolto: / ma qual poi nel mal uso i saggi han colpa? // A quelli, a cui l’herbe mal porte han sciolto / l’alma, pria che l’età le desse esilio, / l’ignoranza, non l’arte ha il viver tolto”. Sembra davvero che ce l’abbia col nostro frate. Mi par di vederlo strappare con rabbia dal testo i fogli che lo riguardano.

Esorbitando dall’argomento, cito sempre dal suo poemetto il toccante verso che esprime il senso del distacco ultimo delle mani: quella minuscola del bimbo (così ricordata *viva* in altro punto: “Quel leggiadro atteggiar dell’agil mano!”, imparentandosi a “la pargoletta mano” con cui ci commuove il Carducci) da quella robusta del padre. Un gesto senza ritorno, come senza ritorno, nel nostro dramma, è il fatidico slancio di Romeo che alla festa aggancia di nascosto da tutti la mano di Giulietta. Martello: “E la man che mi strinse, ahì dov’è gita?”. Undici sillabe per esprimere il più profondo dei rantoli luttuosi, pari alla frustrata implorazione ribadita in più forme nel poema *The Rave* di Edgar Allan Poe con cui l’*io* parlante, devastato dalla perdita della donna amata, interroga ossessivamente il nerissimo corvo (uccello iconico nell’ornitologia shakespeariana) introdottosi a notte fonda nella sua casa per piazzarsi, alto, su un busto di Pallade Atena, e senza altro ripetere se non una sola parola, a mo’ di sentenza lapidaria. Questa la preghiera: “dimmi, ti supplico, / c’è un balsamo, un balsamo in Galaad? Dimmelo, ti supplico”. Nessun balsamo. Nessun filtro benefico. E questo è l’editto del corvo: “Mai più”. *Nevermore! Nevermore! Nevermore!*

Tante e tutte simili sono le domande in cui si esprime lo strazio di chi è rimasto solo, e ogni domanda impone la fustigazione della medesima risposta. Il mondo si è rovesciato e sotto l’egida di un’assenza immedicabile ogni

cosa è divenuta altra da quella che era. Quel busto di Pallade d'ora in poi non sarà più *quel busto*, ma l'altare sinistro su cui ha preso istanza un messo delle tenebre venuto ad annichilire ogni illusione; al pari, non c'è più niente nella casa del genitore rimasto orfano del figlio che, *da consueto che era*, non si sia fatto tombale e definitivo. Martello: "Questa è la porta, ov'io sovente entrando / venir vidimi incontro il tuo bel viso", tutto ciò che sino a ieri pareva essere naturale, oggi si rivela precluso! L'ovvio ha prodotto l'impossibile. O l'inaudito. È quanto sente Romeo esule, pensando rancoroso ai miserabili insetti che, *nel consueto*, hanno diritto – loro sì! addirittura loro! – a sciamare negli stessi spazi abitati dalla sua Giulietta. Gli insetti possono, e lui no. E questo 'no' varrà per sempre. Per sempre, e nel suo opposto. Mai più.

(La polverina di Oberon) L'amore a prima vista, tanto celebrato in *Romeo e Giulietta*, può altrove essere non fautore di sciagure, com'è nel nostro dramma, ma una sciagura in sé. È quanto avviene nella *Dodicesima Notte*, o – mercé un incantesimo, e questo ci preme di più – nel *Sogno*. Oberon: "Conosco un ciglio dove il timo selvatico fiorisce, / crescono le margherite e reclinano il capo le viole, / (...) / I suoi occhi bagnerò con questo succo, / e la colmerò di turpi fantasie".

Oberon, come frate Lorenzo, sa 'maneggiare' la natura, ma in questo caso non c'è dubbio che il suo fine sia il sortilegio stregonesco e non certo un tentativo di progresso scientifico.

(La mandragola e i sacrifici sostitutivi) Oltre a pozioni e polveri dagli effetti reali, vi sono anche elementi magici fasulli, giochi di prestigio dell'immaginazione, a preludere l'atto alchemico di frate Lorenzo. E allora perché non pensare alle virtù surrettizie della mandragola inventata da Machiavelli per allestire la sua strepitosa *pochade* dagli effetti mirabolanti dove nulla è, ma tutto avviene? Pure il gioco della finta morte in qualche modo è chiamato in causa. Ogni cosa nella gran commedia è fatta per beffa, laddove poi si farà drammatica. *In primis*, l'elemento sacrificale del garzone da mandare a morte per consentire le copule future e feconde del marito legittimo da gabbare.

Pure sul ponte del Titanic i sacrifici sostitutivi prenderanno la scena, così nella realtà come nel film. Si muore o si sopravvive al posto dell'altro, gli si lascia o gli si ruba il posto. Quante possibili Alcesti a bordo? e quanti possibili genitori di Admeto refrattari a dire "Muoi io invece di lui!"?

(Il proclama della giovinezza) Franco Ricordi, *Shakespeare, filosofo dell'essere*: "Romeo si rifiuta di parlare con frate Lorenzo proprio perché questi "non

può parlare di ciò che non sente”. Il frate, dice Romeo, non è giovane, né sente come lui, non è pazzo d’amore, non ha ucciso Tebaldo ecc. ecc., pertanto, per Romeo, non può “strapparsi i capelli gettarsi in terra, come faccio io, per prendere la misura della fossa”. Raramente altrove, nel testo, Romeo mi pare tanto vivo come qui, nel rivendicare, da giovane, i diritti e le competenze della sua giovinezza.

Per esser giovani non basta essere giovani, bisogna sapere di esserlo.

I GENITORI

(*Adulti di coppia*) Nota a margine. Mr. e Mrs. Capuleti, Mr. e Mrs. Montecchi: due coppie di genitori che sono l’ovvio equivalente di due coppie adulte, entrambe ben posizionate su una ribalta sociale dove si dà per scontato che una coppia consolidata debba essere costituita per forza di cose da una coppia *di adulti*. L’alternativa verrebbe giudicata esecrabile. Pur se sposati, due giovani sono visti dalla cerchia mondana d’appartenenza come una sola creatura ancora da svezzare. Una coppietta imberbe. Le vere coppie *di ruolo*, le accreditate, son quelle affettate e compunte che vediamo riunirsi per la cena in prima classe a bordo del Titanic e che Rose illustra sottovoce all’orecchio del neofita Jack, momentaneamente introdotto nella *jet society* camuffato da quell’*adulto di coppia* che non potrà mai essere, al contrario di lei, inevitabilmente integrata. Ma, a ben vedere, anche Giulietta è inevitabilmente integrata: nulla sa del mondo se non quanto le è stato fatto intendere dall’istruzione che ha avuto, ma se Rose è spinta verso Jack da una pulsione soprattutto emotiva, è il suo *esprit philosophique* a far essere Giulietta ciò che diverrà.

(*Lo scontro*) Circa il rapporto brutale genitori/figli, così risuona, con anatemismi di morte, la violenza di Shylock all’indirizzo della figlia scappata con un cristiano: “Ah vedermela morta, piuttosto: ai miei piedi, mia figlia, ma coi miei brillanti agli orecchi. Nel cataletto, ai miei piedi, ma con tutti i miei ducati nella bara”. Un buio comunicativo dello stesso genere separa tante figlie-puelle dai loro padri che il più delle volte hanno età da nonni (Lear, Shylock, Prospero, Brabanzio), e delle cui madri si sa poco o nulla. Almeno sotto questo aspetto Giulietta fa eccezione. La sua anagrafe è esaustiva, non sorprendente, assai realistica e ben riferita.

(*Due battute appena*) Lady Montecchi in tutta l’opera pronuncia due battute appena: la prima per arginare prudente le velleità guerresche del marito (in chiaro contrasto con la maniera usata da lady Capuleti per rabbonire il

suo, sbeffeggiandolo); poi, quando si dimostra preoccupata per lo stato emotivo del figlio. La terza comparsa in scena la fa quando ambo le fazioni avverse convergono attorno ai cadaveri di Mercuzio e Tebaldo, ma in questa circostanza, mentre lady Capuleti urla tutta la sua rabbia pretendendo la testa di Romeo, lei tace. Nemmeno ha la forza di replicare a questa minaccia di morte per andare in soccorso al suo ragazzo. Già si può intuire in lei il profilo di una depressa. In seguito, si estinguerà. Una botta di crepacuore e fine dei giochi.

In generale, nella storia, c'è un marcato scompenso fra la presenza attiva del nucleo dei Capuleti rispetto a quello dei Montecchi, nel cui palazzo non entriamo mai. Molto frequentato è, invece, quello di Giulietta: dal salone delle danze, al *boudoir ante litteram* della madre, allo studio del padre, sino alla stessa cameretta di lei, che possiamo immaginarci come quella di una ragazzina in crescita. Al momento in cui si fa precoce alcova ne frequentiamo l'interno dopo aver tanto preso confidenza col suo balcone. Per non dire del giardino cinto di mura, e infine della cripta di famiglia. Molto, però, sappiamo della comitiva di coetanei che attornia Romeo. Per dirla spiccia: degli 'stradaroli'. I loro giorni e le loro notti sono tutte spese in giro. A far bravate o a languire. Insomma: una forma di esistenza nomade (Romeo & company), a petto di una vegetativa (Giulietta & famiglia).

(Sfinire) Nel suo libro *Il lutto*, Colin Murray Parkes registra molteplici casi di cardiopatia mortale connessa a una situazione di cordoglio, tanto più se particolarmente grave e ingestibile come può esserlo quella susseguente alla morte improvvisa di un figlio. È il quadro clinico con cui sommessamente lady Montecchi si sottrae alla trama.

Questa ancora giovane nobildonna che muore di crepacuore ai margini della storia ci offre una pallida immagine di quella morte psicosomatica di cui si fa interprete la Giulietta dei nostri novellisti. In questo caso, però, si tratta di una morte riferita quasi in sordina, come un triste strascico laterale nel compianto collettivo. Al culmine del pudore, la madre di Romeo sfinisce di crepacuore, *come Falstaff*. E come un altro genitore poco compianto: Brabanzio, il padre di Desdemona, che non di vecchiaia è morto, ma, *sic et simpliciter*, perché padre.

(Fitte acute) C. M. Parkes: "L'elemento più caratteristico del cordoglio non è una depressione prolungata, ma 'fitte' acute". Come pugnalate, aggiungo io. Questo ambiscono *concretamente* ad essere. Lady Montecchi soffre per il figlio cacciato in esilio *come se fosse morto*, non vede la differenza, e ne muore. Partecipando dell'accasciamento del ragazzo, che assimila l'esilio

alla fine di tutto, la donna, incline per natura materna al transfert nella condizione esistenziale del figlio, va in esilio con lui desaparendo così dal mondo dei vivi, dei non estromessi. Immaginiamo quel che debba esserle accaduto una volta di rientro tra le mura della sua stanza dopo aver ascoltato taciturna la sentenza: la tortura degli spazi del compianto.

È mia convinzione che per costei Giulietta sarebbe stata una buona nuora, molto amata, ma purtroppo le fitte del cordoglio non le hanno lasciato scampo. Vissuta mormorando, sempre a bassa voce, protagonista laterale di una vita di basso profilo, questa Lady muore nel silenzio circondata dal silenzio; nessuno che ne commenti la dipartita. Il marito ne annuncia la scomparsa alla comunità, e non c'è replica. Urgono morti più gravi, più immediati. Di tutta l'opera, che sulla scena conta cinque cadaveri, lei è l'unica creatura investita da un lutto indiscutibile, sincero, non collettivo, né tantomeno vanitoso, finché il più acuto spasmo del cordoglio le schiaccia il cuore.

Shakespeare, altrove, in *Molto rumore per nulla*, ci dice: "Chiunque può dominare un cordoglio fuorché chi ce l'ha". Ed è così che muore – dominata da sé, di morte spontanea (come Giulietta nella novella di Da Porto prima e del Bandello poi) – questa donna dominata dal mondo e dal mondo espulsa assieme a suo figlio, sognando di spegnersi in lui.

(Di pura morte) Anche di Porzia, nel *Giulio Cesare*, la storia si sbarazza con la stessa sveltezza che tocca a lady Montecchi. Bruto, che ne ha avuto notizia da poco, è appena reduce da una lunga lite con Cassio tacendogli ciò che sarebbe stato logico comunicare subito a un amico. Lo scambio fra i due ha una ruvidezza sconcertante. Cassio: "Allora, a che ti vale la tua filosofia, se non ti aiuta nemmeno nelle avversità occasionali?", Bruto: "Nessuno meglio di me sa sopportarle. Porzia è morta.", Cassio: "Porzia?", Bruto: "Morta". E due battute dopo, per bocca di un marito quasi impar-tecipe, la fine della donna si conferma per l'appunto affine a quella della madre di Romeo: "Non ha resistito alla mia assenza, e all'amarezza che il giovane Ottavio e Marc'Antonio sono saliti in tanta potenza". Parrebbe di crepacuore, dunque, come l'altra, anche se proprio così non è.

Otello. Graziano, riferendo di Brabanzio, padre di Desdemona, quando già quasi ci siamo scordati del personaggio: "Il dolore / ha stroncato la sua vecchiaia. Se fosse ancora vivo, / davanti a questo spettacolo avrebbe compiuto / un atto disperato". Anche lui come lady Montecchi e come Porzia, dunque: un morto 'di passaggio'. Tutti emuli di varie Giuliette che spireranno per un processo automatico di dissoluzione interna, del genere da cui verrà quella della nostra prediletta, che non disdegnerà, invece, di armarsi la mano con un pugnale.

Meglio e più nobile farsi uccidere dalla morte in sé che da sé, ma alla piccola certi titoli non premono. Non le preme l'atto austero, da eroina classica. E a tal proposito, per inciso, su Desdemona...

... (Vuoi essere innocente?) Questa donna così propagandata all'insegna dell'innocenza, e che tuttavia disattende la richiesta di tener caro il fazzoletto donatole con tante raccomandazioni dal marito, non è in qualche modo gravata della morte del padre? sempre che l'abbia saputo, non dovrebbe sentirsela pesare sulla coscienza?

Già il solo fatto di divenire adulti è condizione che non consente di essere mai del tutto immacolati. Diversamente da chi, come i due ragazzi, si è appena affacciato sulla soglia della terza delle sette età umane censite da Jacques in *Come vi piace*: quella del primo incanto sentimentale. Prova ne sia che non è per la storia d'amore del figlio che sfinisce e muore lady Capuleti, ma per la perversione della faida in atto.

Vuoi essere innocente? *Non nascere*. Ma se nasci, perlomeno *non crescere*.

(Il padrone di tutto) Quanta analisi meriterebbe la battuta del Capuleti in veste di eccitato anfitrione mentre, nella quinta scena del primo atto, accoglie gli ospiti e dà direttive ai servi su quel che debbono fare! Una battuta interamente composta e scomposta da un incalzare di aritmie deittiche, capace di dar vita a vari gruppi di ascoltatori a cui il padrone di casa si rivolge collettivamente e, al contempo, a confidenti singoli senza alcuna necessità di inserti didascalici talmente è chiara la dinamica messa in moto dallo spaziare delle parole che *fanno l'ambiente*.

La sua natura un po' gargantuesca, ma a tratti garrula, stupisce quasi più dei suoi sbotti collerici. Già stupisce, ad esempio, quando, con ammirevole senso di liberalità e con deferente compunzione, si premura di avvertire Paride che prima di concedergli la mano di sua figlia sarà necessario averne il consenso, salvo poi dare in escandescenze quando lei si opporrà alle nozze. "Ma ogni cosa terrena / non la svergogna? (...) / Non ti svegliare, Ero, non aprire gli occhi! / Perché se penso che non muori subito / e che la tua vita è più forte della tua vergogna, / io stesso dopo averti coperta di insulti / ti ammazzerò, ecc. ecc.". In *Tanto rumore per nulla* l'invettiva del vecchio Leonato contro sua figlia Ero, svenuta per l'angoscia di essere stata fatta oggetto di calunnie a cui il padre dà credito, ricorda molto, nell'impeto brutale, quella lanciata proprio dal Capuleti contro Giulietta in una scena che stigmatizza la gerarchia opprimente adulti/giovani. Di analoga spietatezza è la ricsuzione del proprio sangue che nel pieno del suo furore Leonato scaglia addosso alla poveretta esanime, ma che sembra possa sentirlo: "Perché

t'ho avuta?” (e anche Ero è figlia unica, nonché orfana di madre. Un dato tutt'altro che trascurabile).

Dando prova di una sensibilità non ribadita altrove, sorprende, per altri versi, la calzante descrizione che messer Capuleti fa della figlia come di uno scafo destinato a naufragare nell'oceano da lei stessa prodotto.

(A passo svelto) Capuleti: “Che giorno è oggi?”, Paride: “Lunedì”. E in men che non si dica – dopo la morte di Tebaldo, uno di casa – è subito fissata la data delle nozze tra il conte e Giulietta. Una roba cotta e mangiata, di lì a tre giorni. Con questa sua smania di accorciare i tempi, forse per diminuire al massimo il rischio di intralci imprevisti, il Capuleti pare inveire quella velocità tra un funerale e un matrimonio amaramente derisa da Amleto commentando le nozze di sua madre con l'assassino di suo padre.

(Vanità da grandi) Palese è la vanità mascolina e maschilista del Capuleti che dice ai suoi ospiti in uno sbocco di apparente confidenza, ma fatta perché in parecchi la sentano e lo sappiano: “Ho veduto anche il tempo in cui mi mettevo sul viso una maschera, e sussurravo all'orecchio di una bella giovanetta qualche galanteria. Ma ora è passato, passato, passato!”. E qui il padrone di casa si trattiene per decenza, ma lasciando intendere che ben di più avrebbe voluto raccontare.

(La giusta anagrafe) Lady Capuleti è donna dall'anima steccuta. Prova affetto, ma non ama. L'interesse la sovrintende. Sta bene in sella al suo florido stato sociale, che però converrebbe rimpinguare vista la sollecitudine con cui non ci si vuole far sfuggire un buon partito a cui dare in sposa la piccola di casa. Dovesse conoscere un declino del *Degree* diverrebbe in tutto e per tutto simile alla madre di Rose: forte solo dei suoi modi, smerciati come una maschera irreprensibile. Chissà perché, la trovo erotica. Forse perché immagino che lei e il marito formino ancora una coppia sessualmente molto attiva. Tratta la Balia con schifiltosa confidenza come se quella fosse stata anche *la sua* balia e non amasse ricordarsene.

Se, come è detto, quindici giorni dopo l'inizio della storia Giulietta compirà quattordici anni, e se al contempo ci vien fatto sapere che alla sua età la Lady era già mamma, ciò significa che non può avere più di ventisette anni. In fondo, parliamo di una ragazza. È pur vero che, al quinto atto, di fronte alla sconcertante visione di sua figlia un'altra volta suicida, e stavolta col cuore trafitto da un pugnale, dirà: “Questo spettacolo di morte è una campana / che addita un sepolcro alla mia tarda età”. Sconnessione da trauma? Perdita di coscienza della realtà e di sé stessa? Semplicemente, è

il tempo interiore che devasta quello biologico. D'altronde, lady Capuleti non sarà la sola a farcire i propri lamenti con la chiamata in causa di un estremo declino senile: più o meno lo faranno coralmemente tutti, anche frate Lorenzo. È Verona che d'improvviso è costretta ad invecchiare.

(La catena dell'essere) Il *Degree* è definito da Melchiori come “una magnifica formulazione della dottrina medioevale della ‘catena dell'essere’”, cioè della necessità di un rigido ordinamento gerarchico come base sia dello stato, sia dell'universo intero, e, per i due Capuleti ‘grandi’ (ancor più che per i loro analoghi Montecchi), come base della famiglia in quanto casata, partito, fazione. E anche in quanto ricca bottega con un bene particolarmente prezioso da mettere all'incanto: una fanciullina in fresca età da marito. È la pretesa del *Degree*, alla cui ortodossia lady Capuleti è totalmente consacrata. Lo è stata da figlia, lo è da madre (non meno di lei, la madre di Rose).

BENVOLIO

(Una dolce invidia) René Girard, riguardo al desiderio mimetico: “è proprio degli amici d'infanzia il fatto di imitarsi l'un l'altro e di voler essere imitati; il desiderio, in questo caso, non manca mai di generare qualcosa”, un qualcosa che è *in nuce* tra Romeo e Benvolio per un desiderio mimetico le cui premesse sono nella fase ‘di prova’ avente per oggetto l'impalpabile Rosalina (che Benvolio può essere non abbia mai visto, a conferma della di lei probabile, o fantasticabile, inesistenza, per cui mi domando quanto ci sarebbe voluto, se le cose fossero andate diversamente, perché se ne innamorasce anche lui a furia di sentirla esaltare da Romeo assecondando, così, quella dolce invidia che tra chi si vuol bene è normale prassi, pur se sottaciuta).

(La contraddizione di Benvolio, I) Girard: “È ragionevole chiedersi se lo Shakespeare dell'ultimo periodo non accusi sé stesso di un *excès de soupçon*, che trasparirebbe nel modo implacabile in cui fino ad allora egli aveva applicato la legge mimetica, e nella sua incapacità di ritrarre personaggi innocenti, in particolare amici d'infanzia e fratelli”. Una riflessione che conferma ulteriormente la natura del rapporto tra Romeo e Benvolio, e ciò che da esso, nel tempo, avrebbe potuto conseguire di distorto per un desiderio mimetico indotto dall'uno e rinfocolato nell'altro. Ricordiamo che in più punti del testo, a dispetto del suo atteggiarsi a elemento equilibratore, Benvolio è descritto come un umorale e un violento. Una specie di Tebaldo, ma schierato dall'altra parte. E allora, ecco il rissoso, il che ci incuriosisce...

... (*La contraddizione di Benvolio, II*) Come mai Mercuzio dice di lui che è un prepotente e un attaccabrighe sempre pronto a menar le mani? Eppure parliamo dello stesso personaggio che, da cugino amorevole e premuroso, introduce il pubblico alla conoscenza delle pieghe più melanconiche dello spirito di Romeo, al quale è chiaramente affezionato. Purtuttavia, è anche quel Benvolio che brilla per assenza nell'ultima scena del dramma quando tutti accorrono presso il sepolcro in cui giacciono scomposti i corpi di tre giovani. Dei tre, uno è proprio quello dell'amato cugino Romeo. Probabilmente, è in questione una necessità di *doubling*: a chi prima interpretava Benvolio può essere che poi fosse richiesto di vestire i panni di Baldassarre, l'inafausto messaggero. Non è escluso, perciò, che Shakespeare abbia inteso offuscarne in precedenza i tratti più affettuosi per darsi una scappatoia drammaturgica che rendesse meno sorprendente questo suo non esserci. Da uno descritto come un irregolare esposto a repentine alternanze d'umore, infatti, questa latitanza improvvisa può essere più facilmente accettata. Come del resto, sempre a parer mio, l'autore ha pur fatto con lady Montecchi per ragioni non dissimili.

(*Semplicemente assente*) Nel primo *in-quarto*, poi contraddetto dall'autorevolezza dell'*in-folio* del 1623, risulta un verso dopo il 209 che dice: "E anche il giovane Benvolio è deceduto". Interessantissimo indizio che ci conferma in modo chiaro l'utilizzo consueto, sulle assi del Globe, della pratica teatrale del *doubling*. Chi prima era Benvolio, ora è qualcun altro. Quasi sicuramente, ripeto, il latore di sventura Baldassarre, che tanto avrà da dire. Per fortuna le redazioni successive ci hanno evitato questa grottesca specifica che a nulla serve se non a ombreggiare di ridicolo il pathos del momento. Baldassarre è solo assente, ma non per questo morto. In fondo, tutti coloro che sono accorsi lo hanno fatto di fretta. Diamogli tempo... a spettacolo finito, ma forse arriverà.

TEBALDO

(*Un 'hooligan'*) "Principe dei gatti" è definito. Dunque un mariuolo, un ribaldo, ma anche un *leader*, un temerario. Uno spirito felino. Anarcoide e gagliardo. Ma di chi è figlio? Se è orfano, ha mai saputo nulla dei suoi genitori? (C'è un altro dissimulato orfano che si aggira per la storia. Lo incontreremo a breve). L'orfanità, pur se mai dichiarata, fa da perno a ogni suo gesto, compiuto in piena autonomia, senza bisogno di alcuna motivazione. Lui lo fa in ragione di quello che è, uno cresciuto brado, senza controllo. Poiché ci muoviamo nel mondo di Shakespeare, aggiungerei che ha i rancori di un bastardo.

È lui, il facinoroso Tebaldo, a far calare un sipario luttuoso sulle luci della festa vedendo andarsene via Romeo protetto da un'immunità che lo disgusta, per cui ringhia: "Questa intrusione, che ora sembra tutta miele, si tramuterà nel più amaro fiele". Con Tebaldo la storia lancia una maledizione a sé stessa. E non dimentichiamo la cupa riflessione di frate Lorenzo: "queste gioie violente hanno fine violenta". Quel che il frate presagisce è tutto già nella minaccia formulata da Tebaldo.

E, semmai non orfano, quanto c'è in lui del bastardo di *Re Giovanni*, di Edmund, e di Don Juan? Ma assai più di loro Tebaldo è schietto ed avventato. Soprattutto, ben più di loro è giovane. Un ragazzino, tutto sommato.

(Il suo agire) Sono pochissime le parole pronunciate da Tebaldo nel dramma. Un pugno di battute e basta. Ma ogni volta che appare si piazza al centro della scena, e tanto fa. Anche la sua inerte presenza da salma nel sepolcro dei Capuleti continua a trasmettere energie. È creatura elettrica. Giulietta, citandolo con intensità nel suo macabro monologo prima di bere il filtro, pare ne sia spaventata *pur amandolo*.

Inquieta in lui quell'istinto di morte che caratterizza tutti gli spiriti ultravitali, e che è smodata ansia di pieno, non di vuoto. Il suo agire non ha presupposti, non è decantato dalla *ratio* ma sgorga direttamente dai continui, silenti *Big Bang* della subcoscienza.

La verosimiglianza della sua inimicizia data per scontata, quasi a prescindere dall'esistenza di una fazione avversa (ma che tale è, poiché c'è proprio Tebaldo a qualificarla così), rappresenta un'altra meravigliosa prova dell'opacità shakespeariana spiegata da Greenblatt. Quel che è, deve essere. Punto. Jago, che non c'entra nulla con lui, e che è un *raisonneur*, dirà di sé qualcosa di simile.

PARIDE

(Il giovane benestante) Capuleti dice di Paride che è un "cavaliere di fortuna cospicua". Come il fidanzato di Rose. Nell'opera ha la funzione di un orologio a scadenza. Come il viaggio inaugurale del Titanic, la cui cronaca acclarata e ineluttabile, di cui sappiamo l'esatta durata intercorsa tra la partenza e il naufragio, batte i tempi della storia tra Jack e Rose.

(L'altro orfano) Eccolo l'altro orfano dissimulato: Paride, il pretendente, il trafugatore di felicità altrui. Anche lui un autentico buffone della sorte! Pieno di certezze, non capirà nulla, nemmeno di non aver capito. *Paris*, come il rapitore di Elena, e che invece è pari a un Menelao inconsapevole (altra ombra di

ridicolo con cui il suo personaggio deve fare i conti). Tutto lo riguarda, tutto di lui parla, è chiamato in causa di continuo, in numerosi dialoghi, e lui, in linea di massima, non sa mai bene di che si tratti. Nel carezzare colei che pensa dover essere la sua sposa trasmette gentilezze che ripugnano; quando ritiene di difendere offende, e per questo verrà ucciso. Eppure, in tutto il dramma, nulla che gli faccia meritare tanti demeriti, l'ultimo dei quali è il suo morire all'oscuro di tutto. Chi si preoccupa di lui? Chi davvero gli vuol bene?

Come per Tebaldo c'è da domandarsi: ha genitori? se sì, avendo avuto costoro un figlio caduto in duello, qualcuno si prenderà la premura di farglielo sapere? La sua salma è bistrattata. Verrà richiesta? Chi la piangerà? È il terzo giovane, quasi non conteggiato, il cui cadavere viene rinvenuto presso la cripta assieme a quelli dei due amanti, ma quale peso gli si dà? chi sa dirci qualcosa dei suoi funerali? quando saranno? dove? partecipati da chi?

(L'ovvietà amorosa) Paride non mette minimamente in conto il suo doversi innamorare di Giulietta. D'altra parte vedremo in seguito quanto possa dirsi solo 'maniera' la stessa premura del Capuleti nel volere che sia la figliola a dire l'ultima parola sul loro matrimonio. Sapendola *ab origine* sua promessa sposa, Paride si programma immediatamente per un percorso sentimentale che dia l'amore per assodato e la coniugalità come matrice ovvia di una relazione considerata matura sin dall'inizio. Non ha mai avuto bisogno di corteggiare né di innamorarsi di Giulietta, ritenendo la fanciulla di propria pertinenza per protocollo sociale, un protocollo in cui il giovane conte (poiché anch'egli è giovane, e bello; la Balia ne è quasi invaghita) non avverte alcun carattere di padronalità ma che, anzi, ha per lui i tratti di un istituto naturale. La benedizione gerarchica del Capuleti vale più di un colpo di fulmine. È un fatto, non un'ipotesi.

"I giudizi segreti della ragione comune", con quest'espressione Kant intendeva l'ovvietà.

(L'arrivo dell'ospite feticcio in attesa dell'ospite reale) Ginevra Bompiani, *L'attesa*: "il tempo del riconoscimento è quello necessario a cancellare dal desiderio le rappresentazioni prenatali e sostituirle con l'ospite reale". Paride è dunque per Giulietta l'esempio basilare, come le parole *'the titcher'* in un manuale per imparare l'inglese. Paride è il modello (tutt'altro che provvisorio, secondo quanto progettato dai due Capuleti, madre e padre) della sua destinazione coniugale di femmina giunta alle soglie di un adeguato sviluppo biologico.

La certezza dell'ospite/feticcio sottintende la spesso inconsapevole attesa dell'ospite reale, che potrebbe non esistere affatto.

(L'altro incontro) In luogo dell'incontro 'preparato' tra Giulietta e Paride – sorta di fidanzamento ufficioso senza esito –, si pone in primo piano l'incontro 'inaspettato' e folgorante fra Romeo e Giulietta, dunque da intendersi come *un incidente* che si intromette nei piani degli uomini. Troppi altri e ben più gravi incidenti, poi, susseguiranno! Ma se non ci fosse Paride da dribblare, tutto rischierebbe di avviarsi per strade consuete, magari con una formale richiesta della mano di Giulietta da parte di Romeo a messer Capuleti. Tanto assurdo? Volendo dar credito alle preoccupazioni di lei, che parla di "maggior nemico", sì, ma stando alla bonomia con cui suo padre accoglie la notizia della presenza di Romeo alla festa, chissà. Quanto all'ansia della piccola Capuleti, non può essere che a sollecitarla sia stata la propaganda guerrafondaia del cugino?

ESCALUS

(Commentare illudendosi di comandare) Il personaggio del principe di Verona è quello che meglio rappresenta un punto di vista esterno all'intreccio e che più spesso assume, nel corso del dramma, il ruolo di commentatore. È compromesso coi fatti e con chi li determina quanto può esserlo il corifeo in una tragedia attica. Eppure, è imparentato un po' con tutti, e questo lo costringe a una contrizione di maniera, nondimeno sentita. In buona sostanza, sinceramente politica. Lo definirei una brava persona che intanto sta lì, in cima a tutti, *troppo* in cima, penosamente impotente. La debolezza di Escalus! Verona è palesemente rimessa tra le mani dei padroni della faida, e non certo tra quelle di chi dovrebbe tenerla a bada.

(Quale severità) *Al di là del bene e del male*: "l'alta spiritualità è appunto la spiritualizzazione della giustizia e di quella amorevole severità che si sa incaricata di mantenere in piedi nel mondo l'ordinamento gerarchico tra le cose stesse – e non soltanto tra gli uomini". Escalus potrebbe appartenere a questa categoria, se solo si ponesse qualche domanda su di sé, e ancora di più su Verona. È un principe inconsapevole psicologicamente. Non risulta che abbia sperimentato il male prima di essersi guadagnato la signoria sulla città. Dà l'idea che il suo modo di governarlo, il male, sia quello di prenderne atto applicando castighi in ossequio a un codice legale in cui egli nulla intromette di proprio. Perciò la maniera con cui si impone nelle piazze come un preside che faccia irruzione in un'aula indisciplinata, appare sempre gravemente fuori tempo. Non colgo in lui il segno di una crescita premessa al tempo in cui giunse dove si trova (come invece Malcolm alla fine di Macbeth: giunto al vertice, improvvisamente

dimostra di meritarsi il suo essere lì). Vi è nella sua natura qualcosa di astratto. Più che un uomo delle istituzioni, questo contegnoso principe adombra l'idea d'essere l'istituzione in sé. Nella realtà, un *Deus ex machina* puntualmente in ritardo.

(Un granello di torto) *Al di là del bene e del male*: “Occorre costringere le morali a inchinarsi soprattutto dinanzi all’assetto gerarchico, (...) è immorale dire ‘Quel che è giusto per l’uno deve essere giusto per l’altro’. (...) persino al buon gusto si addice un granello di torto”. Romeo e Giulietta sono impeccabili? C’è qualcosa che, pur non negando loro il diritto di essere sé stessi, e di esserlo assieme, non avrebbero dovuto fare? o perlomeno farlo diversamente? la storia, così com’è, siamo certi che dia loro tutti i diritti? Di qualsiasi cosa si tratti, questo ‘granello di torto’ non è certo Escalus a poterlo né individuare né capire.

(Il connivente) La strategia del principe è giudicata in accordo con quella di frate Lorenzo. Come osserva Franco Ricordi: “La connivenza del Principe di Verona e delle due casate con le trame di frate Lorenzo è, alla fine, evidente”.

(Lo sceriffo frustrato) In *Enrico VI*, Parte Seconda, la natura effimera dello sceriffo tocca al sindaco di Londra che, con patetica autorevolezza, è chiamato a intervenire per applicare di forza la pace (quasi fosse una legge) tra gli uomini di Gloucester e quelli del futuro cardinale Winchester nel pieno di uno scontro dalla natura molto prossima a quella della nostra faida. A semplice contentino suona il consenso di Gloucester, che rende bene l’entità di certi gradi fittizi capaci solo di affibbiare responsabilità del tutto disarmate: “Sindaco, va’ sano, il tuo dovere l’hai fatto”. E chissà che un po’ della mitezza di questo sindaco non appartenga pure ad Escalus, a cui è negato l’*a parte* dell’altro quando mormora: “Io in quarant’anni non ho mai questionato una volta”.

Verrebbe da dire (visto che a suggerirlo è Shakespeare): governatori pacifici in tempo di guerra, una disdetta per tutti!

(Il giusto leader’) Escalus è creatura marcusianamente monodimensionale; quindi, il giusto leader per una cittadinanza a sua volta monodimensionale.

LO SPEZIALE

(Rinunciare) Trovo in un foglio, scritti a penna, appunti buttati giù così, a carattere indiziario: “lo speciale – i soldi – spirito hippy di Romeo nello

sprezzarlo (richiamo a *Into the wild* di Sean Penn)”. Solo un articolo e una parola sono sottolineati: *lo speciale*.

Franco Ricordi, *Shakespeare, filosofo dell'essere*: “nella scabra scena dello speciale (...) si ripropone, visto soprattutto dall'eroica giovinezza di Romeo, il tema del denaro. (...). E solo in questa maniera si compirà la tragedia dei due – diciamolo pure, assai ricchi e ‘di buona famiglia’ – amanti veronesi. Il veleno comprato in cambio dell'oro, e l'oro ancor più velenoso di esso, saranno i mezzi estremi della loro fine”. Ma Romeo può rinunciare ai suoi privilegi, e di fatto lo fa. Forse per questo il richiamo, negli appunti, a *Into the wild*. Avesse dei bancomat dati dal padre, li spezzerrebbe. Come fa Christopher Supertramp, il giramondo, nel film che ne racconta la vera storia.

(E Don Giovanni) Siamo a Mantova, a un passo dalla catabasi. In quel frangente, appunto, in cui tutto è racchiuso un personaggio per intero. Romeo, in cerca di veleno, allo speciale che si dimostra riluttante nel venderglielo: “Io pago la tua indigenza e non la tua volontà”. Vale la pena, adesso con precisione, di confrontare questa scena con quella del mendicante nel *Don Giovanni* di Molière. Don Giovanni: “ti regalo un luigi d'oro se mi dici una bella bestemmia.”, Mendicante: “Ah, signore, vorreste farmi fare peccato grande.”, Don Giovanni: “Non hai che da decidere se ti vuoi guadagnare o no un luigi d'oro. Eccolo qui: te lo do per una bella bestemmia: avanti, dilla.” (...) “No, signore, piuttosto muoio di fame”. Stessa necessità, stesso decoro. Due negletti su cui preme il peso dell'esistenza con tutto il suo obbligo a farsi sopportare e basta. Ma un altro speciale affine a questo è in Shakespeare: ne dà notizia Laerte nella II scena del quarto atto in *Amleto*: “Ho acquistato da un ciarlatano un unguento / così mortale che un coltello in esso intinto / ha effetto sicuro, e nessun cataplasma, / sia pure estratto da tutti i semplici / che abbiano qualche virtù sotto la luna, / può salvare da un suo graffio”. Anche costui, dunque, è maltrattato e viene definito ‘un ciarlatano’, niente di più. Non importa tanto la cosa in sé, importa che Laerte, smanioso di avere il veleno per uccidere altri, spregi chi glielo ha venduto e lo liquidi così, mentre Romeo, che fa il suo acquisto per uccidere sé stesso, lo immortala.

COSTELLAZIONI FAMILIARI

[Intro sala 19](#)

(Le famiglie) Vorrei ragionare maglio delle famiglie. Della differenza tra la coppia costituita da lord e lady Capuleti e quella dei loro analoghi Montecchi. Soprattutto le due donne differiscono di molto tra loro. Tanto defilata ed esposta a una sensibilità che la rende fragile al punto di morire di crepacuore per l'esilio del figlio l'una, quanto nervosa e belluina ma pure pronta a sottomettersi ai voleri maritali con una prontezza da subalterna, l'altra. Turgido, sanguigno, effervescente, sin quasi plebeo, villano e probabilmente manesco suo marito (che nella rissa pretende gli si dia "il suo spadone"), ma pure incline a indulgenze imprevedute come quella che gli fa accettare di buon grado la presenza di Romeo nella sua casa. Per contro, si direbbe più assennato il Montecchi, nonché meno socievole e mondano, dedito a perscrutare l'animo del suo unico figlio con amorevole riprovazione, forse timoroso di non trovare in lui l'erede più opportuno per un lascito non solo finanziario ma anche ideologico. In fondo, sarà questo malinconico giovane a doversi far carico dell'impegno comportato dalla faida in atto. Per quanto riguarda Rose e Jack, la ragazza è orfana di un padre che ha lasciato la famiglia piena di debiti e una vedova schiavizzata dallo spettro della povertà e tormentata dall'idea di una reputazione sociale da rimettere in sesto (ossessione di molti personaggi shakespeariani, da Otello ad Amleto, che muore affidando ad Orazio la salvaguardia della sua fama). Tutti atteggiamenti che la rendono poco madre e molto istitutrice, con alterie da arto fantasma, obbligata com'è a mascherare il declino economico dietro l'avvenenza della figlia, che in ossequio a una procedura standard d'alto rango la donna mette in vendita come in epoca feudale era solito avvenire per le fanciulle da marito, soprattutto se provviste di qualche grazia, ma non di dote (Boccaccio *docet*). Jack, per contro, non ha nessuno, solo sé stesso; per certi versi, lo si direbbe un Peer Gynt senza mamma Aase. Vagabondo e *bohémien*, è un estirpato, un magnifico *déraciné*. Persegue in America il

sogno del nuovo mondo, e non perché Parigi gli sia venuta a noia, ma perché è costantemente nel nuovo che egli cerca la sua casa.

Tornando agli alvei domestici di *Romeo e Giulietta* (appena accennati nel testo, ma immaginabili), vale la pena di rubricare l'altra maniera che Shakespeare ha di narrare i legami parentali, soprattutto quando si tratta di figlie prodigiose, come Miranda e Cordelia, i cui genitori maschi sembrano averle avute per partenogenesi, giacché di una moglie, lì, non si parla praticamente mai (in *Lear* di sfuggita una sola volta).

(Circa i conflitti generazionali) Gli adulti, qui, sono stentorei ma ormai sfiatati, e in linea di massima poco incisivi se non con la protervia di una vetusta vanagloria generazionale. È la vera giovinezza che sta irrompendo con una forza nuova, quasi rivoluzionaria, e che infine si affermerà con una sua precipua valenza politica. Scrive Girard: "l'autorità paterna è morta e sepolta, e non svolgerà mai più un ruolo significativo nel teatro di Shakespeare". Come contraddirlo pensando alla goffa paternità di Lear? E di più ancora alla reboanza da spettro tutt'altro che spaventoso di Amleto padre, un fallito sia negli affetti che nella gestione politica, ucciso in modo grottesco durante il sonno, e che, da zombie quale è divenuto, tutto punta sulle energie di un Amleto giovane? E quanti altri esempi potremmo fare, sino all'abdicazione da tutto del padre-mago Prospero a sontuosa chiusura dell'intera avventura creativa di Shakespeare?

(La luce madreperlacea dell'ombra) Capuleti, a Paride, con un tono quanto mai garrulo, ma al cui fondo giace altro: "Nella mia modesta casa ti sarà dato contemplare, stanotte, / le stelle che calpestano questa terra e che illuminano il cielo oscuro. / Quell'ardore che sentono i giovani vigorosi quando Aprile, / tutto in ghingheri, sta ormai per raggiungere lo zoppicante inverno, / quel piacere d'essere tra freschi germogli femminili, / lo proverete stanotte a casa mia". Nel fasto bucolico e patronale del dettato, viaggia un tema solenne e grave che l'anziano *pater familias* nella sua sovraccitata facondia quasi maschera a sé stesso, uomo già senile prossimo a farsi vecchio. È l'avvicinarsi delle generazioni.

Un brillio può anche corrispondere alla luce effimera di un'ombra.

(Nelle difficoltà) Gli impedimenti all'amore. Li censiscono Lisandro ed Ermia nel primo atto del *Sogno*. "Mai è filato liscio il corso del vero amore" dice lui avviando l'elenco a cui si intreccia, duettando, Ermia, che quando esclama: "Oh, diavolo! Lasciar decider d'amore gli occhi degli altri!", lascia intendere come in tanti possano sentirsi coinvolti da quel suo allusivo

“altri”, che si tratti di mediatori, ruffiani, amici smaniosi di consigli o ravvedimenti, ma in particolare di chi, per gerarchia anagrafica, sopravanza senza discussione l’innamorato: un genitore. E con più forza ancora se maschio. *Ergo*, un padre. Incredibilmente, perciò, papà Montecchi e papà Capuleti sono molto più affini tra loro di quanto lo siano alle loro rispettive progenie. L’uno non capisce il figlio, l’altro ignora ciò che è essenziale per sua figlia. Nella lettura dei fatti sono ambedue distorti da inavvedutezze che imperano sovrane, e se anche se ne dovessero rendere conto non le ricuserebbero affatto poiché è solo grazie a questa miopia che il mondo può mantenersi conforme all’unico ordine a cui sono addestrati. Mai potrebbero concepire l’impetuosità anarchica di un sentimento votato a far deragliare ogni principio sociale. Prova ne sia che da tutto ciò deriverà un esito addirittura abbagliante per gente come loro: la costrizione alla pace. Un mutamento politico e di regime che, a onta dei proclami ammonitori del principe e degli auspici covati da frate Lorenzo, la città non attendeva affatto. Il *modus vivendi* di questa loro Verona è ormai da tempo quello della discordia assunta a consuetudine. Rinunciarvi sarà difficile. Gli impedimenti che di conseguenza toccano a Romeo e Giulietta non sono poi tanto distanti da quelli che debbono affrontare Jack e Rose. Sempre di gerarchie si tratta, e di condizioni anagrafiche. Jack è povero perché giovane, e Rose, perché giovane e perché femmina, è fatta vittima sacrificale da un *establishment* alto borghese che non può permetterle l’indigenza. Anche lei ha qualcosa di Ifigenia, come Giulietta.

(Quale amore?) Tutto per bene. Contessa di Rossiglione: “Proprio così accadeva a me quando ero giovane: se mai noi apparteniamo alla natura, queste cose sono nostre (...). A ricordare i giorni lontani, tali erano i nostri errori, e noi, allora, non li chiamavamo errori”. È un confronto tra generazioni compendiato nel cuore di una sola identità. *Io non sono più quel che fui poiché posso comprendere come fui*: questo è quel che accade crescendo. Ci si sostituisce, e ci si vede. Ed è questo quanto accade negli spiriti avveduti cercando, *dopo*, di donarsi un ritratto della prima giovinezza. Due diversi ‘altri’ in colloquio per coniugarsi in un solo *io*.

Come si sarebbero rivisti, in un loro futuro, Romeo e Giulietta? Come si sarebbero ricordati? In quali favole avrebbero tradotto le vicende del loro incontro e di quel che ne seguì, sempre che nessuna morte precoce fosse avvenuta e sempre che nessun dio avesse riso dei loro progetti? e i loro genitori? Lo avranno mai fatto? Quale la diversa natura delle due coppie adulte evocate dal nostro dramma? Come sarà nato l’amore tra loro? Fu solo questione di matrimoni organizzati, o per un “lampo di cui non si fa

in tempo a dire *Lampeggia*”? Semmai, più per chi? Cosa ci dice in questo senso l’opera?

Già a una prima lettura si può notare con evidenza la differente fisionomia degli uni rispetto agli altri. Sin dalla prima scena del primo atto, particolarmente ponderosi e apprensivi appaiono i genitori di Romeo, ma forse proprio perché tanto melanconico è il loro ragazzo. Assai remissiva, fervida e poco incline a pronunciarsi appare lei, che si rimette alla cordialità affettuosa del nipote Benvolio affinché qualcosa cerchi di comprendere di quanto accade allo svagato cugino. C’è sapienza drammatica ma, attenzione!, pure calcolo drammaturgico in questo modo di descriverla. Quasi una necessità scenica. Probabilmente, È una mia idea che ribadisco, Shakespeare sapeva che, per ragioni di doppio ruolo, l’attore chiamato a indossare per due volte gli abiti di lady Montecchi avrebbe poi dovuto essere presente nel finale investito di un’altra parte, per cui di lei vien fatto sapere, *con artificio e quasi di sfuggita*, che è morta di crepacuore; a quel punto noi, nel ricordarci sempre *di sfuggita* come ci è stata mostrata, potremo ritenere d’istinto la cosa più che plausibile.

Sin dalle prime battute, quando la faida ha stanato i due capifamiglia dai loro palazzi, questa madre in palpiti si propone in veste di paciera dicendo al marito furente (ma non sguaiato come l’altro): “Non ti lascerò muovere un passo per cercar nemici”, e subito si allarma domandando a Benvolio: “Oh, dov’è Romeo? L’avete visto oggi?”, quindi, nella clausola susseguente del suo distico (nonché, sua ultima battuta in assoluto), si coglie un’eco di riprovazione per questo reiterarsi di una lite tra partiti: “Sono contenta che non sia stato coinvolto in questa rissa”, dopodiché non dirà più nulla, finché sarà in scena tacerà, e in quinta, non vista, da ultimo morirà. Suo marito l’ha probabilmente amata ma fra i due non si avverte quella reciproca mescolanza di attitudini e di schemi mentali molto più intuibile invece nei due Capuleti adulti. Già la maniera che la madre di Giulietta ha di apostrofare il marito per frenarlo dal menar le mani annuncia un carattere determinato, indipendente e non soggetto a gerarchie sessiste (data l’epoca, è cosa non da poco). Il suo sbotto d’*entrée* suona addirittura irridente. Ecco come risponde al turbolento sposo che reclama uno “spadone”: “Dategli una stampella piuttosto! Cosa vuoi fare d’una spada!”, e quello, risibile, ci appare come dentro una vignetta. La donna, in seguito, risulterà molto più tratteggiata rispetto alla sua analoga (e consuocera mancata) lady Montecchi già a partire dalla scena a tre con la Balia (insieme alle due donne, portatrici di simili esperienze muliebri ma su diverse scale sociali, sarà presente anche Giulietta). E non è da trascurare la sua solidarietà col marito quando, nel terzo atto, questi tratta in

modo arrogante e feroce la figlia, risoluta a non sposare Paride. Eppure, santiddio, è una mamma che sente insultare la sua bambina con termini che vanno ben al di là di ogni decenza. Ma tanto orribile approvazione, più che un soggiacere supino all'impetuosa violenza del maschio di casa, mi pare denoti una medesima mentalità circa il modo di educare la prole, un sinistro accordo di vedute. *In finis*, una vera e propria alleanza nella grettezza. Quanto a lui, ne ricordiamo la crassa e fragorosa esuberanza la sera addietro quando assai di buonumore impartiva ordini ai domestici e accoglieva gli ospiti nel corso della festa in cui si era intrufolato il giovane Montecchi assieme a una comitiva di sfaccendati della fazione avversa. Con quanta grossolana iattanza faceva teatro di sé esibendosi smodato nei panni dell'anfitrione che non bada a spese! Signore dell'anacoluta, un simpatico *bonhomme* a tutti gli effetti, addirittura munifico di sentimenti nel respingere le smanie dell'iracondo nipote Tebaldo venuto ad annunciargli la presenza tra le loro mura di Romeo, il più inaccettabile dei nemici. Facile presumere che nel contesto mondano del reparto nobildonne la sua signora non fosse da meno.

Forse i due Montecchi si sono amati di più, ma i due Capuleti danno la sensazione di conoscersi meglio. La loro sessualità la immagino egoistica, con ciascuno dei due intenzionato a soddisfare innanzitutto sé stesso, mentre quella dei genitori di Romeo più languida e generosa, intesa a maggiori attenzioni nei confronti del partner. D'altronde lo ricordo (e stavolta abbandonandomi senza remore alla grossolanità della metafora!), è il Capuleti, non il Montecchi, che quando si tratta di buttarsi nella mischia pretende di ostentare in piazza il suo "spadone".

(Il Grande Ordigno) Oscar Wilde: "Chi vuole decifrare un simbolo lo fa a proprio rischio", aggiungo io: quello di ritrovarsi perso in una costellazione. Nel peggiore dei casi, creata da lui interpretando il simbolo.

(Nonni o padri?) Essendo Lear un ottantenne, mi domando: aveva una moglie tanto giovane o le sue figlie hanno avuto una madre anziana e come padre un quasi nonno? Uno scompenso che vale anche nel rapporto tra Prospero e Miranda, tra Shylock e Jessica, tra Brabanzio e Desdemona. Alcune procreazioni, in Shakespeare, sembrano pretendere un salto generazionale. E non a caso quando l'elemento favolistico, ai limiti dell'apologo, è maggiormente marcato. Molto più naturale e realistico è invece il divario di età che intercorre tra genitori e figli nel nostro dramma, come molto più naturali e realistici sono i personaggi che lo abitano, al punto che i veri manovratori della storia saranno a questo punto *gli incidenti*.

(Dall'una all'altra) Romeo 'slitta' da una cugina all'altra. E sì! Se Rosalina è nipote del Capuleti, come dichiara egli stesso parlando della "mia bella nipote Rosalina", non può non essere cugina di Giulietta. Ma allora, in che misura sarà imparentata con Tebaldo? È da escludere che sia sua sorella? In questo caso, la presenza di lei in piazza al cospetto del principe quando si è saputo che il giovane è stato ucciso è da dare per scontata. Presente, ma invisibile e neanche menzionata in didascalia: come al ballo. Questa Verona ha la concentrazione parentale delle tragedie greche. Pur se ci si ignora, non si danno distanze.

IL DEGREE

(L'occasione) *Troilo e Cressida*. Ulisse: "Oh, quando è scossa / la gerarchia, scala a ogni progetto, / l'impresa è malata! (...) le prerogative dell'età (...) / come potrebbero, senza gerarchia, / conservare il timbro del legittimo?". René Girard scrive: "*Degree* è l'eterno conflitto tra giustizia e ingiustizia, (...). La giustizia non è qui un esercizio di pura imparzialità, né la ricerca di un equilibrio perfetto: è una modalità fissa dell'assenza di equilibrio, come tutto ciò che è culturale". Al che mi domando: "tutto ciò che è culturale" può interpretarsi anche come un elemento naturale oltre che storico? In natura la gerarchia esiste, e dunque in che maniera, nella specie umana, la presenza del linguaggio arriva a storicizzarla mettendola a rischio di snaturarla? forse perché i padri hanno modo di raccontarsi storie sul declino della forza e su come un giovane possa sopraffare un vecchio, e quindi un figlio un genitore? È quel che lo stesso Girard ipotizza successivamente riprendendo da Shakespeare l'affermazione apodittica sempre di Ulisse nel suo discorso tematicamente cruciale, "il figlio ucciderà il padre", per commentarla con opportuna ovvietà (che non si può non sottoscrivere): "La ragione per cui è più facile che i figli ormai adulti uccidano i padri invece di essere uccisi da loro è semplice: sono giovani e dunque più forti". *E il figlio violento colpirà a morte il padre*, questo l'atavico terrore che solo la mente umana può concepire e subire. Per cui, da *genitori* (non importa di chi), come si ha l'occasione moralmente consentita di far fuori un giovane, meglio non farsela scappare. E l'occasione può assumere molti abiti e diversi nomi.

A questo punto la madre introduce un concetto derivato dal codice etico-sociale della vendetta annunciando quasi con entusiasmo alla figlia l'intenzione sua e del marito di mandare un sicario a Mantova per uccidere Romeo. In *Titanic* una sorta di vendetta è tradotta nell'auspicata eliminazione fisica del contendente (Jack). In un certo habitat, e quello

del fidanzato di Rose (Cal) ne è ancora il solido retaggio, vendicarsi è un modo per legittimare d'ufficio una soppressione approfittando di codici convenzionali non istituiti ma praticati: quel ragazzo gli sta insidiando la fidanzata, tanto basta. Per soprammercato, Cal potrà sparargli dando a vedere di farlo più per obbligo che per diritto.

(Il possibile contagio della coscienza) Il principio del *Degree*, cioè a dire l'ordine culturale, trascende la dimensione transeunte del concreto e dell'immanente non avendo altra realtà in cui consistere all'infuori del rispetto che incute. Per cui, se questo rispetto si volge nel suo opposto tra le gerarchie più alte, il contagio anche presso le inferiori si farà ben presto inevitabile, e il *Degree* finirà in breve col dissolversi nel processo conflittuale definito da Ulisse in *Troilo e Cressida*.

Mi domando, allora, se le due coppie genitoriali dei Capuleti e dei Montecchi, oltre a soffrire realmente per la sorte dei propri figli – tanto che lady Montecchi ne morrà di crepacuore, pur se la sua fine scivola nella storia con un tono incredibilmente *understatement* –, non temano anche questa sorta di contagio? ossia un contagio *per emulazione* di altre creature rese a loro volta cosce di una loro possibile sensibilità soppressa? È possibile, insomma, che temano un'epidemia generazionale? Tipo, per intenderci, quella dei 'figli dei fiori' che ha caratterizzato gli anni Sessanta del secolo scorso. Dopo uno, due, e dopo due una marea, sino alla vera sovversione (*e questo sarà uno degli approdi più significativi del nostro viaggio*).

(L'incubo di Ashenbach) Trovo vi sia una forte analogia tra la prefigurazione di un disastro esistenziale e sociale, che possiamo definire come la crisi del *Degree*, e il sogno squassante, l'incubo da cui è messo a soqquadro ogni ordine morale con l'irrompere di una libidine indecorosa, che fa il positivista Ashenbach devastato dalla visione dell'incantevole fanciullo in *La morte a Venezia*. Ogni valore crolla, e tutto resta in mano ai demoni.

(Il potere dell'età adulta) Rileggiamo stavolta più estesamente per meglio intendere il paradigma sotteso alle parole di Ulisse, parte del discorso cruciale con cui il grande tramestatore politico rende chiaro quali siano, all'interno di uno stato, i vari gradi di governo da cui dipende la salvaguardia di un sistema civile ben strutturato: "Oh, quando è scossa / la gerarchia, scala a ogni progetto, / l'impresa è malata! Come possono stare al loro giusto posto / le comunità, i gradi accademici, e le corporazioni cittadine, / il commercio pacifico fra lidi segnati dalle mappe, / la primogenitura e il diritto di nascita, / le prerogative dell'età, le corone, gli

scettri, / gli allori, se non grazie alle gerarchie?”. Un vero inno oratorio alla gerarchia. Ma la Storia, a dispetto di Ulisse, vive solo di gerarchie *ribaltate*. Sennò non sarebbe. O meglio: sarebbe solo natura. E quando si parla di “primogenitura” e delle “prerogative delle età”, come non pensare al diritto alla sopraffazione che, per *diktat* indiscutibile, sin quasi biblico, è concesso all’età adulta a danno della giovinezza in nome delle “prerogative dell’età”?

(Tutta sua) Un altro genitore che merita di essere presente all’appello di questa particolare cerchia shakespeariana fatta di parenti vincolati da relazioni mortificanti è Brabanzio, un anziano vedovo, padre di un’unica figlia che è il suo unico bene (anche Giulietta, ricordiamolo, è figlia unica). La vita gli ha concesso la gioia di questa fanciulla in fiore, devota e in fondo mansueta (un po’ Miranda e un po’ Cordelia), e già di suo mal sopporta che abbia dei corteggiatori, ma, trattandosi per di più del nero Otello, Brabanzio si sente in diritto di sfogare senza reticenze la propria riluttanza e il proprio sdegno. Il discorso razziale lo asseconda. Vorrebbe che la sua sola figlia restasse bambina, e intatta. Tutta sua. Infine, come lady Montecchi, anche Brabanzio è affetto dalla stessa sindrome da sofferenza genitoriale, morirà in disparte, di malanimo, ben lontano dal centro della scena.

Ha vari parenti letterari, nel canone, il cadente Brabanzio: Prospero, l’iracundo Lear, e, soprattutto messer Capuleti. Anche lui, come il veronese, deve confrontarsi con una faccenda matrimoniale che riguarda la ragazza. Per il Capuleti, che non sa di aver già subito l’onta lamentata dal veneziano davanti al Doge (quella delle nozze celebrate senza consenso), si tratta di veder contraddetta una legge di casta che tutela il pieno diritto dato a un padre di scegliersi il proprio genero. Per Brabanzio, che tutto sommato è un galantuomo provvisto della sapienza di Polonio (basti ricordare la dritta che dispensa ad Otello: “Ha tradito suo padre, tradirà anche te”, degna del cortigiano danese), si tratta appunto di affermare i principi di un’educazione messa a maschera di istinti più segreti: dall’amor proprio offeso, alla volontà di dominio sul destino di una donna reputata un possesso personale.

(La ferocia dei padri) Quanto troppo facilmente, in Shakespeare, i padri son pronti a insultare le proprie figlie in modo sanguinoso al momento in cui non si sentono rispettati abbastanza! Lo fa già all’ultimo atto nel testo di esordio del canone (*Enrico VI*, Parte Prima) il padre di Giovanna d’Orleans prima che la pulzella venga condotta al rogo: “Ah si fosse mutato per te in veleno da topi il latte di tua madre quando le succhiavi la poppa! Ti avesse divorato un lupo affamato quando eri a guardarmi gli agnelli al pascolo! E rinneghi il tuo babbo, tu, maledetta baldracca? Bruciatela,

bruciatela, ch  troppo poco castigo   la forza per quella l . Con uguale orrenda dissennatezza urler  il Capuleti alla figliola nemmeno quattordicenne: "Impiccati!".

(Ancora circa le gerarchie) A refrain ripropongo a chiusura di questo fascicolo l'Ulisse di *Troilo e Cressida*: "Oh, quando   scossa / la gerarchia, scala a ogni progetto, / l'impresa   malata!".

Cos  come in *Romeo e Giulietta*   scossa la gerarchia storicamente connessa alla piramide generazionale. I giovani (molti), stanno sotto; i vecchi (pochi), sopra. La base, attraverso alcuni suoi campioni, vorrebbe farsi vetta. Non c'  da ridere? Per Ulisse, l'ipotesi nemmeno   immaginabile.

LE NOZZE

Intro sala 20

“il matrimonio è visto appunto come un’operazione economica; mantenimento e trasmissione della proprietà, alleanza di interessi finanziari, ultima difesa dell’aristocrazia terriera contro l’avanzata della classe mercantile e della gentry inferiore che esaltava i valori della industry, ossia del lavoro produttivo, e delle nuove pratiche finanziarie, contro quelli della nobiltà ereditaria e dei privilegi di sangue.”

Giorgio Melchiori, *Shakespeare: politica e contesto economico*

(Quel che ancora non è, in quel che è) Il patto sacrale stretto al balcone tra Romeo e Giulietta, divisi dall’argine di un parapetto, costituisce, pur nel suo tratto di apparente convenzionalità, un compendio accelerato di atti presenti e futuri; come la presa di possesso immediata, nel pieno azzardo dell’innamoramento, di un amore nuziale che è ancora di là da venire. È lì al balcone, quella sera, che i due si sposano all’insegna della formula: *Finché morte non vi separi*. Niente, il giorno dopo, potrà più aumentare il senso delle loro nozze.

(Nient’altro che le nozze) Romeo, l’antilbertino per eccellenza! Pronto per l’accasamento hegeliano! Pronto per la stabilità etica di un nucleo familiare. In prospettiva, pronto ad essere anche padre, e, più in là nel tempo, patriarca. Questo, perlomeno, *finché la sua mira è un nulla chiamato Rosalina* che gli consente di immaginarsi così, poiché tanto, *d’essere così*, la renitente Rosalina non glielo permetterà mai. Lui lo sa e che fa? ci specula sopra. Lamenta il suo non poter amare ignorando che non l’amore lo attende ma l’innamorarsi, che è cosa ben diversa!

L’antilbertino Romeo anela a radicarsi in un tempo consueto e consuetamente elegiaco. La sua giovinezza, al primo atto, è senile e reclina. Il personaggio, quando entra in scena, appare totalmente preda di una stordita disattenzione circa i fatti del mondo ma senza con ciò volendo ignorarli; ha cognizione della faida e se ne rammarica. Non si dichiara esplicitamente coinvolto ma si tiene a disposizione. Nell’impatto con Giulietta diventerà tutt’altro: l’antilbertino per eccellenza si rivelerà un monogamo dai tempi brevi; si restringerà tutto nel proprio *adesso*; non vagheggerà altro che le nozze, ma solo perché rappresentano *una bella cosa*, un ornato della

certezza, un godibile di più; le vagheggerà come l'acqua che dispare nel tempo in cui disseta; se le gusta fantasticando il loro prossimo avvenire e *mentre avverranno*; in esse vede un fatto in sé, che è tanto ma nient'altro; un fatto privo di qualsiasi significato fondamentale che non sia quello sostanzialmente ludico di una suprema recita. Nozze, non matrimonio. Al matrimonio pensa assai di più frate Lorenzo. La stabilità possibile che questi vi scorge non è quella sentimentale di una coppia, ma quella politica di una comunità. Più propensa a sentirsi fattrice di futuro è semmai Giulietta. Ma perché, in questo senso, più eticamente hegeliane sono in genere le donne. In aggiunta al fatto, dietro il velame del decoro a cui vengono addestrate, che per loro le nozze sono già biologia.

(L'anticipo) La giornata è agli sgoccioli (non meno grave sarà il *countdown* in *Titanic*): ben due volte verso la fine della scena – la terza del quinto atto, allorché Tebaldo è stato ucciso e Romeo esiliato – ci viene detto che è tardi. Paride fa per congedarsi, ma Capuleti lo interrompe, gli domanda che giorno è (la risposta è “lunedì”, da questo sappiamo che il giorno della festa era domenica), e gli promette di fissare le nozze per giovedì, dopo aver pensato per un momento di farle celebrare addirittura il dopodomani, mercoledì, cosa che poi, venendo a capo di un ulteriore ripensamento, avverrà. Neanche nel monologo pronunciato prima di bere la pozione Giulietta farà cenno ai rischi derivanti dalla modifica del piano concepito da frate Lorenzo (modifica di cui quest'ultimo non viene neppure messo al corrente). Un anticipo poco sottolineato, ma forse letale nel percorso che condurrà all'infausto incontro sviato dei due amanti nella cripta.

(Mai quello) Romeo: “Unisci solo le nostre mani con sante parole, poi la morte divoratrice dell'amore faccia ciò che vuole: mi basta poterla chiamare mia”, una stolidità esclamazione, scriteriata e mortifera, che vorrebbe essere un auspicio mentre si rivela sintesi del plot (ma non dell'intreccio, ossia di come il plot è poi destinato a svilupparsi). Frate Lorenzo replica: “Perciò amatevi con moderazione, l'amore che dura fa così”, e di nuovo affiora l'amore compiuto di Renzo e Lucia, e che mai sarà quello di Romeo e Giulietta.

(Pandaro) Su *Troilo e Cressida*, Benedetto Croce in *Ariosto*, *Shakespeare*, *Corneille*: “C'è una solennità allegro-ironica nel rito compiuto dallo zio mezzano, nei giuramenti di costanza e di lealtà che tutti e tre si scambiano, nei quali lo zio intona: ‘Dite: Amen!’, e i due rispondono: ‘Amen’, e sono poi spinti dal profano sacerdote nella camera”. Se non proprio un mezzano, frate Lorenzo è poi tanto meno profano di Pandaro? Anche le nozze di

Troilo e Cressida hanno un che di fasullo, ma intinto in un che di veritiero. Il rito, che sia sbrigato alla spiccia come in *Romeo e Giulietta* oppure celebrato in pompa magna, ha in ogni caso qualcosa di sospetto circa la sua attendibilità. Il giuramento dello sposo vale senza dubbio anche per la sposa, ma davanti a Dio? e per la comunità? Siamo davvero certi che queste nozze shakespeariane, sbrigative o scenografiche che siano, abbiano valore di vero sacramento e validità civile?

(Il 'benessere', concetto e non parola) “Tutte queste ragazze hanno l'aria di sapere benissimo che non ci si deve unire in matrimonio per lottare contro la miseria, ma per raggiungere, ed esprimere socialmente, il benessere”. A distanza di secoli Pasolini, in *Petrolio*, ribadisce quanto con pragmatica opportunità politica ha maturato nel tempo un'espansione psicologia sociale. Il concetto di 'benessere' ha fornito la chiave della mutazione consentendo al dogma degli adulti di stabilire i parametri su cui commisurare l'ambizione di una giovinezza manipolata. Finanche lo spirito ribelle dei vent'anni non è stato disinnescato, semmai formalizzato. La giovinezza, sentendosi stretta nei propri limiti, ha invaso altre età con la pretesa di presidiarle anche quando più non potrebbe. L'ordine sociale, per darsi un'estetica, questo chiede: giovani, accidenti, *sempre!* Ma con moderazione, se possibile, quando si è giovani.

(Vincoli e pratiche) Ai tempi di Shakespeare non esisteva alcun certificato di matrimonio. Perché un'unione fosse legale, e cioè tale da assicurare i diritti alla dote e all'eredità, era richiesta solo l'esposizione delle pubblicazioni nella chiesa per tre domeniche o giorni festivi consecutivi. Insomma, niente di scritto. E, a proposito della verginità, ecco le parole con cui Prospero mette severamente in guardia Ferdinando: “Prenditi dunque questa mia figlia che è tua per donazione e per legittima conquista (...). Ma se tu infrangi il nodo virginale prima che siano (...) celebrate tutte le funzioni del sacro rito, mai la grazia del cielo scenderà come la dolce rugiada a fare questa unione feconda”. Da un titolo all'altro: da un futuro di oltre quindici anni (tanti ne passano dalla nascita del nostro dramma alla *Tempesta*), Romeo e Giulietta sembrano attirarsi l'anatema furente di Prospero. Passando alla realtà biografica di Shakespeare, osserva Shoenbaum in *Shakespeare, sulle tracce di una leggenda* (lavoro di grande scrupolo documentale, attendibilissimo, ma inspiegabilmente dalla ridotta accoglienza): “Un'interpretazione del tutto diversa vuole che Shakespeare, ben lungi dalle pressioni che venivano dai parenti o dalla sua stessa coscienza, aveva preso, in effetti, un impegno formale prima di essere legato dal sacro vincolo del matrimonio”, e quel che è importante è questo: “Secondo la

consuetudine elisabettiana, la parola data di fronte ad alcuni testimoni aveva il valore di un matrimonio civile”. Sempre a tal proposito: “alcune coppie avevano rapporti carnali senza la benedizione della Santa Chiesa, ma dopo essersi impegnati dando la propria parola”. Dalla realtà, all’opera: *Misura per misura*. Claudio, accusato di aver avuto rapporti non consentiti con la fidanzata Giulietta, non ancora formalmente sua consorte, dice in propria difesa: “in seguito a un onesto contratto di fidanzamento io ho posseduta Giulietta. Tu la conosci: ella è, in sostanza, mia moglie; manca solo la pubblicazione agli effetti dei terzi”. Appunto: senza ancora nulla di scritto. Esattamente come, più di tre secoli dopo, in *Filumena Marturano* di Eduardo (*più in avanti ne diremo meglio*). Convenzioni che non tramontano, giurisprudenze che non vi si adeguano, e impicci che ne derivano. Con l’aggravio che, per questa *defaillance* speciosamente burocratica, Claudio è condannato a morte.

(Il giardino del matrimonio) Sul senso del matrimonio *parziale e totale* al tempo stesso, da intendersi come un’ipotesi di matrimonio futuro in cui il lampo potrà tradursi in luce duratura, nel capitolo *Di antiche tavole e nuove* sento Zarathustra dire: “Per questo voglio che le persone oneste dicano l’una all’altra: ‘noi ci amiamo: *vediamo*, se possiamo continuare ad amarci! O la nostra promessa ha da essere un errore?’ – ‘Dateci tempo e un piccolo matrimonio, affinché vediamo se siamo adatti al grande matrimonio!’”. Per quanto incredibile, nell’abbagliamento in cui si produce l’innamorarsi è presente la recondita *ratio* di un simile ragionamento *per intero*: privo di sintassi, pre-linguistico, ma *già in atto*. “Non soltanto a procreare, ma a creare *più in alto* – a ciò, fratelli, vi aiuti il giardino del matrimonio”. Ossia, a creare quello che verrà: il matrimonio perenne nato dal rito di cui si è fatta entusiasta la singola ora di un giorno preciso. Di lì, l’avvenire.

(Il super-matrimonio) Pietro Boitani, focalizzandosi su *La Tempesta*: “Il *masque*, dunque, è per Miranda e Ferdinando, il suggello teatrale della loro unione”. Il *masque*... le danze... l’esuberanza spettacolare di un tripudio spettacolarizzato... di che parliamo? Di un super-matrimonio che in nulla è più vero di quello gramo ed essenziale di Romeo e Giulietta, ma egualmente sincero. Fra gli sposi, il vero patto è intimo. La socialità, anche se fastosa, di per sé non promette nulla.

(Liturgie d’ufficio) Ascoltate questa testimonianza praticamente dal vero riferita da Peter Akroyd nel suo monumentale *Shakespeare, una biografia*, da cui, scrutinate dallo stesso autore, alcune pertinenti applicazioni che possono trovarsi all’interno del canone: “Così Alice Shaw di Warwickshire dichiarò

a William Holder, della stessa contea: 'Io qui confesso che sono tua moglie e per te ho abbandonato tutti i miei amici e spero che mi tratterai bene'. L'uomo prendeva la mano alla donna e ripeteva lo stesso impegno. Solo dopo questa promessa di matrimonio la donna poteva rinunciare alla propria verginità. (...) Era un codice d'onore sia sociale che sessuale: ovviamente c'erano varie forme del *making sure*, che andavano da un impegno privato a una cerimonia con il libro delle preghiere". Nei drammi di Shakespeare ci sono molte allusioni, che spaziano dalla dichiarazione di Claudio in *Misura per misura*, "è mia moglie di fatto", alla richiesta rivolta da Olivia a Sebastiano nella *Dodicesima notte*: "Dammi il pegno della tua fede". Quando Troilo e Cressida si promettono l'un l'altra, Pandaro esclama: "Bene, l'affare è fatto. Sigillatelo, sigillatelo, io faccio da testimone. Qua la vostra mano. Ora quella di mia nipote". In realtà Pandaro sta sanzionando un *hand-fating*. E quando Orlando dichiara a Rosalinda, travestita da Ganimede: "Rosalinda ti prendo in moglie", si sta impegnando molto più profondamente e per molto più tempo di quanto lui stesso non immagini. Forse non è improprio parlare di 'documenti prossemici'. Di gesti che valgono stipule. Di modi di fare in cui prendono sostanza contrattualità definitive. Nell'insieme, di una procedura burocratico-rituale che si fa letteratura e strumento di invenzione.

(L'inutile brama) Da non trascurare, in una messa a confronto con quanto avviene nel convento di frate Lorenzo al secondo atto, il pasticcio delle nozze che stanno quasi, ma solo quasi, per essere estorte al neghittoso Don Abbondio da Renzo e Lucia con testimoni estemporanei (oltre che abbastanza alticci) per scongiurare lo *Ius primae noctis* preteso da Don Rodrigo. Poco so di legge, e soprattutto di giurisprudenza dell'epoca, ma mi domando che valore effettivo avrebbe mai potuto avere un vincolo matrimoniale sancito in maniera tanto arruffata e truffaldina senza uno straccio di documento scritto che attestasse alcunché. Due orecchie prese alla sprovvista dall'impetuosità di una proditoria irruzione in casa, seppure costrette ad ascoltare potrebbero sempre negare di aver capito. Di sicuro un Azzecagarbugli qualsiasi sarebbe riuscito con opportuni cavilli legali a dichiarare vana la sortita dal parroco quand'anche l'impresa fosse andata a buon fine. Ma c'è un ma! Forse è proprio perché il *villain* della faccenda non intendeva minimamente sostituirsi a Renzo come marito di Lucia, ma solo esercitare un suo diritto feudale che le nozze, anche se così celebrate, con la *legittimità conseguente di un primo amplesso*, sarebbero state sufficienti a vanificare, annichilendo di converso la vera brama di Don Rodrigo: quella di essere lui a sverginare la ragazza. Il *furor* dell'auspicato stupro sarebbe risultato a quel punto frustrato e spento.

(Circa il matrimonio, circa le nozze forzate) *Enrico VI*, Parte Prima. Quinto atto. Suffolk: “questo contrattare la sposa è da rozzi bifolchi quando mercanteggiano in fiera vacche, pecore e cavalli (...). Ma che è, poi, un matrimonio forzoso? Un inferno: una lunga stagione di lotte e di tenaci rancori”. Sostenere che questo fosse il vero e *unico* pensiero di Shakespeare è straordinariamente impossibile, non sarebbe altrimenti lui, ma è già notevole sapere come il *super partes* Shakespeare sapesse individuare nella realtà chi era in grado di pensarla così.

(Circa il matrimonio e l'amore platonico) “Non sarà che al matrimonio di spiriti costanti / io ponga impedimenti”: il *Sonetto CXVI* apre alla maniera della formula matrimoniale canonica, resistente ai secoli e assurta a solenne sanzione dell'amore platonico, il più grato a Donne. La conosciamo bene tutti: “se qualcuno di voi è a conoscenza di una ragione che impedisca, ecc. ecc.”; stiamo evocando non l'amore repentino, *Time' Fool*, ‘buffone del Tempo’, a rischio d'essere fugace nell'apparire e nel scomparire, ma l'amore che “resiste fino all'orlo del giudizio”, non il lampo che abbaglia e che istantaneamente avvince i partner col mistero di cui l'uno per l'altro è incarnazione. No. Nel *Sonetto CXVI* si parla dell'amore fattosi lento, dell'amore strutturato di consuetudini e reiterazioni dove l'ora incessantemente ripetuta nella sua fissità muove i cuori verso una crescita costante del vicendevole conoscersi. Una contraddizione perfettamente rispondente al gioco chiasmico della specularità barocca. È l'amore immobile, che eppure, paradossalmente, *cresce*.

(La negazione di Amleto) Amleto che dice: “Non ci sono più matrimoni”, resuscita, a distanza di decenni, nel molieresco personaggio di Argante nel *Malato immaginario*: “*Ab! il n'y a plus d'enfants*”. È il mondo che annichilisce: sparisce chi procrea, sparisce la creatura.

(Kierkegaard) Qui mi soccorre il Danese in carne e ossa il cui nome vuol dire cimitero. *Enten-Eller*: “Essendo così un'intima armonia, il matrimonio ha naturalmente in sé stesso la sua teleologia, cioè presuppone costantemente sé stesso”, è questo quel che vale come utopia covata dal fidanzamento, per ciò che il fidanzamento ambisce di per sé stesso ad essere. Il fallimento del fidanzamento è, per contrasto paradossale, un possibile sviamento dell'amore in una *grande* storia d'amore: “Teniamo ora conto del rapporto tra l'amore romantico e l'amore matrimoniale, perché quello tra la natura conquistatrice e la natura che possiede non arriverà a presentare nessunissima difficoltà – Costantemente l'amore romantico resta astrattamente in sé stesso, e se non può ottenere nessuna storia esteriore,

allora significa che la morte già gli fa la posta, poiché la sua natura è illusoria". Ma quanto è giusto far coincidere, o anche solo assomigliare l'idea di illusorietà con una meta definibile come utopia? A seguire: "L'amore matrimoniale incomincia con il possesso, e ottiene una storia interiore. L'amore matrimoniale è fedele, ed anche l'amore romantico lo è". In quanto 'storia interiore' lo è, credo, nel senso di un rinnovato stato di fidanzamento *entro il e grazie al* matrimonio. Ossia, grazie a ciò che veramente siamo per l'altro: una coppia, e dunque una storia, *interiore*.

E perciò, *Sonetto CXVI*: "Non sarà che al matrimonio di spiriti costanti / io ponga impedimenti: non è amore quell'amore / che muta quando scopre mutamenti / o tende a ritirarsi se l'altro si ritira".

Nel matrimonio, la giovinezza deve svestirsi. Farsi accogliente. Accettare di non riconoscersi pur di restare integra.

(Il primo amore, proseguendo da Kierkegaard, I) Enten-Eller: "ciò che è primo contiene la promessa dell'avvenire, è l'elemento di spinta in avanti, l'impulso infinito, e queste sono le individualità felici per le quali il primo non è altro che il presente, (...). Tanto più grande è infatti la probabilità che una cosa possa ripetersi, tanto minore sarà il significato che troverà ciò che è primo; tanto minore probabilità, tanto maggiore significato; e d'altra parte, tanto più significativo è ciò che nel suo primo per la prima volta s'annunzia, tanto maggiore è la probabilità che possa ripetersi. Trattandosi poi magari di un qualcosa d'eterno, allora ogni probabilità che si lasci ripetere scompare". Romeo e Giulietta sanno bene ciò che desiderano avvenga: che per loro *non si dia* una seconda volta. Un secondo amore. Niente, mai più. Vale a dire: che mai più abbia luogo l'epifania di un qualsiasi altro; di un futuro in movimento che giunga in sostituzione di un dilatato presente. Proseguendo dalla precedente citazione: "Quando perciò con una melanconica gravità si è parlato del primo amore come se non si lasciasse mai ripetere, non fu per nulla uno svilimento dell'amore, bensì la sua più alta glorificazione come potenza eterna". Ma l'eterno contraddice il fluire, in cui l'essere è. L'immortalità nella sua incommensurabile vastità non può contemplare l'amore che è costituito di limiti tali da fargli desiderare l'illimitato; "una volta soltanto Dio è diventato carne, e sarebbe vano attendersi che ciò si ripeta". Un secondogenito di Dio negherebbe senso al primo. "Così l'uomo nasce una volta soltanto, e non c'è probabilità alcuna di una ripetizione. Una trasmigrazione dell'anima misconosce il significato della nascita! (...). In ciò che è primo si fa vivo il presagio di qualcos'altro che non questo stesso primo, che questa singola prima rondine". E continua: "con il primo è posto il tutto". E dal tutto

nulla residua. Anche un secondo sarà sempre quello: il primo inalienabile. Di nuovo: “ciò che è primo è il tutto, il valore nella sua interezza. (...). Per le individualità felici il ‘primo amore’ è anche il secondo, il terzo, l’ultimo; presso di loro il primo amore ha la determinazione dell’eternità; (...) per colui che riflette in ordine al tempo ‘il primo bacio’, per esempio, sarà un passato (...), per colui che riflette in ordine all’eterno darà luogo a un’eterna possibilità”. Ma questo può essere poiché l’eterno i baci li contempla tutti in uno, non perché altri verranno ‘al posto di’; il primo amore è il secondo, il terzo, ecc. ecc. – Tutti son sempre *quello*.

E circa il rapporto tra il primo amore e il matrimonio: “Ora un individuo formato religiosamente è certo uso riferire tutto a Dio, a penetrare e a imbevare con il pensiero di Dio ogni intimo rapporto, e così consacrarlo e nobilitarlo”. Quindi, pagine dopo, tra parentesi Kierkegaard specifica: “(Il matrimonio nel suo amore non manca naturalmente del religioso, ma ha allo stesso tempo il momento erotico)”, e qui, volendo, si insinuano le leggi: da schivare, o di cui approfittare.

“Il primo amore ha dunque in sé tutta la geniale sicurezza dell’immediato, (...) tien testa al mondo intero. (...). Nel primo amore l’individuo è in possesso di una potenza immensa, ed è per questo che gli è sgradevole non incontrare resistenza”. Il primo amore, però, sembra avere consapevolezza di come, al mondo di fuori, risulterà mondanamente più gradito e socialmente più accettabile un *secondo* amore, ma non come lo intenderebbero gli amanti (espansione del primo), bensì in quanto più consono alle esigenze della collettività. Un secondo amore che faccia davvero del primo un *altro* amore: un amore passato e di poco conto. Il secondo amore, pur se ancora inesistente, è lo spettro in cui si configurano e adunano tutte le possibili insidie temute dal primo.

(Il primo amore, proseguendo da Kierkegaard, II) Dell’amore matrimoniale Kierkegaard dice che “ci vuole una disperata rassegnazione per sopportarlo (...) considerato come momento l’amore matrimoniale non solo è altrettanto bello come il primo amore, ma ancora più bello, poiché nella sua immediatezza contiene l’unità di numerose opposizioni”, e: “ciò che è veramente poetico è il matrimonio”. Il primo amore “non ha in sé la legge del matrimonio. (...) l’errore del primo amore giace nel suo carattere astratto”. Orbene, amare/innamorarsi; primo amore/matrimonio: Kierkegaard ha chiare le differenze. L’amore matrimoniale “vive, a dirla breve, il suo proprio sviluppo”, mentre il primo amore non ha alcuno sviluppo: la sua germinazione corrisponde alla sua piena maturità, e nella maturità il declino, quand’è o non diviene altro, si fa collasso.

(L'altro te stesso) La poetica del matrimonio, in quanto stato sociale ed esistenziale sollevato *dalla sua consacrazione stessa* al giusto rango di intesa coniugale, è espressa con profusione di argomenti nel secondo atto del *Giulio Cesare* in cui Porzia lamenta la determinazione di Bruto a non confidarle il motivo della sua inquietudine. A stralci, dall'ampio monologo di lei: "per quel grande voto che fece di noi due un corpo solo e una sola sostanza / per tutto questo ti scongiuro, Bruto, di rivelare a me / l'altro te stesso, l'altra metà di te / quel che ti pesa sul cuore (...). / Nel nostro contratto di matrimonio, dimmi, Bruto, / c'è forse scritto che io debba sempre ignorare ogni segreto che ti appartiene? / sono io l'altro te stesso, ma per modo di dire, / in certo senso e limitatamente al pasto, al letto / e a scambiare talvolta una parola? Sono io / relegata nella suburra del tuo piacere? / Se io non sono che questo, Porzia / è la puttana di Bruto, e non sua moglie". Questo è quel che significa rivendicare il diritto al proprio dovere, che è quello d'essere *consorte*.

(La nevrosi della camera da letto) "Il mondo dell'amore cortese sbagliava a pensare che si possa decidere d'innamorarsi, ma aveva ragione a pensare che non è possibile innamorarsi nel matrimonio". Cruciale questa immodificabile epigrafe di Auden fluita nel corso di una lezione dalla bocca del poeta parlando, e non dalla sua penna scrivendo. L'intuizione cattura la più perspicua delle diagnosi psicologiche inerenti l'amore di cui può innervarsi o prosciugarsi un matrimonio. Sarebbe da applicare allo stato sentimentale delle due coppie mature Montecchi/Capuleti all'epoca dei fatti per verificarne l'intensità del momento.

(Non conoscersi, I) Romeo e Giulietta in realtà non si conoscono affatto, e malgrado la posizione di preminenza delle loro famiglie nella nomenclatura cittadina, prima di scoprirsi nemmeno sapevano delle reciproche esistenze (strano! Verona, in particolare *quella*, non è che avesse le fattezze di una megalopoli), ma proprio qui l'innescio dei fatti che d'impeto portano al parossismo, tanto che quando uno dei due muore, l'altro non può continuare a vivere. Potrebbe dire a quel punto, improvvisando, ciascuno dei due: "Morto è il mondo che non so, morto è il mondo che mi attendeva. Morto è il futuro. Che ci sto più a fare qui, in un presente che il suo compito *ormai* lo aveva assolto?".

(Non conoscersi, II) Sempre fulminante, Auden: "Più a fondo conosciamo una persona, meglio sappiamo come torturarla: mariti e mogli diabolici ne fanno esperienza". Shakespeare annuncia il discorso, Strindberg lo

farà suo (cito loro rischiando di essere sommario ma confidando di sembrare essenziale). Una coppia in questo senso a rischio, se non addirittura pericolosamente esposta a essere di danno a sé stessa, sarebbe esattamente la loro: quella formata da Romeo e Giulietta, semmai sopravvivenenti e coniugati in un prolungato tempo futuro.

Proprio il fatto di essersi così tanto innamorati rappresenterebbe infatti il presupposto del loro potersi tanto avversare lungo il transito di una *Via Crucis* fatta di malintesi, di finte sordità, di travisati mutismi. E vedo pochi rimedi: il non conoscersi sarebbe sempre lì, fondativo di tutto. È stato il vero pronubo del loro incontro, il fattore originario del bell'incanto, e perciò poi inconsciamente preservato come un ricordo prezioso e inalienabile. *E perciò* un tratto di reciproca, necessaria, e addirittura quasi voluta ignoranza dell'uno nei confronti dell'altra i due vorranno conservarlo entrambi anche nel tempo futuro, con conseguenze deleterie inevitabili.

È nell'innamoramento che stanno tutti i prodromi della fine dell'amore avveniente.

(A un passo) Il monologo del terzo atto, nel quale Giulietta prefigura la perdita della sua verginità e la consumazione del suo matrimonio, vibra tutto di una sottocutanea energia sessuale. Dice la ragazzina: "Oh!, io ho comprato la casa dell'amore, / ma non l'ho posseduta", ma è anche l'anelito che la spinge verso un volto, un corpo, un nome ben precisi, non confondibili, a quelli e basta. In definitiva, *allo sposo!* "Vieni, notte. Vieni, Romeo. / (...) / Vieni, notte amorosa dalle nere / ciglia. Dammi il mio Romeo". Il partner maschio di una coppia, invece, in un'altra opera sembra temere un'eiaculazione precoce per troppa bramosia. Ecco cosa prova Troilo in attesa di Cressida: "Ho le vertigini, l'attesa mi fa girare la testa, (...) / Che sarà quando il palato / che ha già l'acquolina gusterà davvero il nettare / tre volte distillato dell'amore? / (...) / ho paura di questo, / e anche di non saper più discriminare / tra i miei piaceri, come un battaglione / quando carica in massa il nemico". La si direbbe una vera e propria ansia da prestazione, la sua; uno stato d'animo che quasi prescinde da una donna ben identificata con cui si desidera consumare l'atto. Chi ci dice che anche Romeo non provi l'analogo?

(L'happy ending') "La catastrofe è nuziale" scrive strampalato ma azzecandoci Don Adriano de Armado nella sua lettera alla bramata Jaquenetta in *Pene d'amor perdute*, "intendendo che l'amore non può che finire con le nozze" (tra virgolette una considerazione di Nadia Fusini contenuta in un suo saggio sulla commedia).

In *Romeo e Giulietta* l'*happy ending* arriva *prima* di quando dovrebbe, e perciò tracolla invalidato. I due finiscono con lo sposarsi prima della fine, a metà della storia, e il disastro è qui. Il disastro, non la catastrofe di Don Armado che invece significa come tutto il caos dell'amore in corso d'opera debba sprofondare e risolversi nell'agognato matrimonio. Insomma, la nostra storia finirebbe bene se finisse a metà. Una metafora banale? Come certe partite di calcio, quando si vorrebbe gridare all'arbitro: "Chiudila qui! Fischia *adesso*!".

(I due preparativi: prima per le nozze, poi per il funerale) L'esperienza critica di Giulietta nel quarto atto, il suo transito verso una nuova sé stessa, comincia con i preparativi di una morte falsa e si conclude con la sua falsa realizzazione; mentre il ménage quotidiano, puramente dinamico, di quelli di casa inizia con i preparativi di un matrimonio e termina con quelli di un funerale. Due sacramenti che fanno cilecca in sequenza: uno inibito, l'altro mendace. Lo sgomento si mischia allo sconforto, mentre l'assurdo emerge in tutto lo spettacolare composto dei suoi inconciliabili effetti. La tragedia si afferma improvvisa con la veste d'uno scenario scomposto e incoerente; ma è usualmente così che la vita procede nella sua complessità fatta di moti alterni, spesso impossibili da immaginare, tranne che poi, una volta avvenuti, si daranno come ovvi.

(I coniugi) Nei suoi saggi su Shakespeare, Boris Pasternak vede lady Macbeth come "una donna operosa, perseverante nel matrimonio, (...) complice e sostegno del marito, la quale non disgiunge gli interessi del consorte dai propri e crede sulla parola, irrevocabilmente, ai disegni di lui".

Lady Macbeth come non buona ma *perfetta* moglie, dunque, adeguata a un marito di converso perfetto. Naturale: la perfezione non può incontrare altro che un corrispettivo da cui non essere alterata; *ergo*, per deduzione sillogistica, se perfetti consorti entrambi, non potranno che esserlo solo l'uno per l'altra (ma quando e come il loro primo incontro? quando e come lo spettacolo del loro innamorarsi? quando e come il tempo del 'lampo?').

In ultima analisi, la linea destinata a farsi fatale così si annuncia: 1 - innamoramento, 2 - amore, 3 - matrimonio, 4 - sodalizio duraturo. E sin qui, questo è per tutti l'auspicio, ma i più capaci non si frenano dall'andare oltre, e allora il sodalizio si fa azienda, e il sentimento si mette a servizio del profitto per il raggiungimento di un bene comune al prezzo di rendere sempre più labile la diversità dei due partner. Passaggio inevitabile per uniformarne i bisogni e quindi i desideri. Da consorzio, viene 'consorti', e, *ça va sans dire*, viceversa. Avventurandosi ancora in un mutuo mescolamento, ecco annunciarsi il senso della *setta a due*, soprattutto se sgombra di figli.

Ancora un passo, e la setta assumerà il sembiante psichico di un quadrupede. Né bello né brutto in sé, ma sconcertante. Solo due vie possono condurre a tanto: la complicità nel crimine in una direzione, il misticismo della castità in un'altra. Non dimentichiamoci mai che *Macbeth* è anche una grande storia d'amore.

Risulta che Shakespeare facesse recitare la parte della Lady a un ragazzetto diciassettenne (*sic!*). Chissà che quello stesso efebo, anni prima (esattamente, tre: da quattordicenne), non abbia interpretato Giulietta.

(Circa la coniugalità, I) Le ultime battute che intercorrono tra Macbeth e lady Macbeth sono quelle in cui lei dice al marito: "Hai bisogno del ristoro d'ogni natura: il sonno", e lui, concordando, la esorta: "Suvvia, andiamo a dormire". Come due anziani coniugi, sembra quasi di vederli allontanarsi sottobraccio sorreggendosi a vicenda. Con un minimo segno è ritratto un legame coniugale di cui fa parte *anche* l'eventualità di un grande amore. Cosa che tra loro, per l'appunto, è.

(Circa la coniugalità, II) Montale. *Xenia*. "Ho sceso dandoti il braccio un milione di scale": ripetere assieme *ad libitum* è coniugalità, ma pure inventarsi un fischio per riconoscersi nell'aldilà lo è. Romeo e Giulietta nemmeno hanno i criteri per immaginare alcunché di simile, eppure questo *quantum* ambiscono a raggiungerlo. O perlomeno sanno che vi ambiranno. Lo presagiscono.

Loro vogliono essere per sempre *con* l'altro, ma non ancora essere per sempre *anche* l'altro.

(Circa la coniugalità, III) Kierkegaard in *Enten-Eller, Validità estetica del matrimonio*, parla di quel tipo d'amore che può essere messo alla prova *solo* nel matrimonio. E Auden, riguardo a *Romeo e Giulietta*, si domanda se i due, una volta sposati, farebbero ancora discorsi meravigliosi da dedicare l'uno all'altra. E non è detto, questo è sempre Auden a supporlo, che la cosa non sia un bene, poiché allora e solo allora inizierebbero le vere prove della vita.

(Due perfezioni) L'amore di John Donne e Anna More rappresenta il perfetto amore coniugale. Quello tra Romeo e Giulietta, il perfetto incanto nuziale.

(Sviamenti) Sia la moglie di Shakespeare che quella di Donne si chiamavano Anne. Ciò detto, ci vorrebbe il gesto napoletano di Pulcinella con

la mano a pigna che sconvolse il linguista Sraffa quando gli si chiese di illustrarne la struttura logica: *Mbè?*

Anne/Anne, un'omonimia irrilevante, ma soffrivo a non riferirla. Serve a dare la misura di una *forma mentis* avvertendo chi mi legge di tutti i possibili sviamenti e di tutte le possibili fallacità che le sono connesse. Perplessi? Tant'è.

(La messa agli atti) Frate Lorenzo: “non potrete amarvi finché la santa Chiesa non avrà fatto di voi una sola persona”, e la Chiesa eccola lì: è lo stesso frate, lui, nient'altro serve. Un *factotum*.

L'epoca di Giulietta e Romeo era all'incirca quella della Pia dantesca, e sono i suoi pochissimi versi pronunciati a chiusura del V Canto del *Purgatorio* a dirci come funzionasse in realtà la procedura matrimoniale secondo l'uso d'allora, che prevedeva due atti ben distinti: il 'disporre', ovvero la dichiarazione della volontà all'unione, e l'“inanellare”, il dono dell'anello nuziale. Formalità esteriori, facili da eludere. Un sacerdote che fungesse al contempo da officiante e testimone sarebbe valso a certificazione.

(Superiore a ogni età) “Ogni grande amore – dice Zarathustra – è sempre superiore alla propria età: giacché ciò che ama esso vuol prima crearlo!”. Non è esattamente questo quel che fa Romeo con Rosalina? e non è lo stesso che poi lui e Giulietta faranno *insieme*, di slancio, anticipando il loro avvenire in un matrimonio enfaticizzato dalla sua scriteriata precocità? un matrimonio a cui solo le elucubrazioni strategiche di frate Lorenzo sanno dare un senso, comunque politico, e quasi a prescindere dall'amore dei due giovani. Non è forse questo l'amore superiore che si vorrebbe cristallizzare con un rito?

(Gli sponsali umani) Il vagheggiato proseguire nell'esperienza della vita, anche se in carcere, di Lear e Cordelia infine congiunti in un appassimento gentile (“Come fossimo spie degli dèi”) è tutto ciò che *non è* in *Romeo e Giulietta*: il melanconico prospettarsi di una condivisa, *coniugale* senilità. Parlo degli sponsali protratti nel tempo non solo da marito e moglie, che possono pur darsi. Parlo di quelli, particolarissimi, tra padre e figlia, tra fratello e sorella, tra amici, tra amiche, o che possono avvenire d'improvviso in circostanze estreme della vita: anch'essi possono darsi. Riprendendo il titolo di un romanzo di Johann V. Andreae, mi piace chiamarli: *le nozze chimiche* (del 1616, anno fatidico).

IL DUELLO

Intro sala 21

(La diserzione di Romeo) “Tebaldo, la ragione che ho di amarti, ecc. ecc.”, Romeo, insultato da Tebaldo, fa più che porgere l’altra guancia: dichiara amore. Anzi, va oltre l’amore: si immola al sacrificio estremo dello svergognamento. Esponendosi a un sovraccarico di ludibrio con questa sua profferta è come se si genuflettesse fronte a terra impedendosi di dire quale sia questa ragione, ovvero che ormai lui e il cugino di Giulietta sono diventati parenti acquisiti e un duello tra loro sarebbe una sciagura anche per chi dovesse spuntarla. Lo dicesse, lascerebbe tutti basiti, ma almeno non si esporrebbe, come fa, a una indegnità incomprensibile.

Ad agire nella scena, la prima del terzo atto, è il sembiante di un Romeo/Cristo che si lascia umiliare pur di farsi eroe di una morale amorosa compromessa con quella parentale, ma in questo caso nota solo a lui; un segreto che, pervicace, vuole tenersi per sé. È questa l’ultima occasione che Romeo ha di parlare, di dirlo, ma perde l’attimo, forse neanche lo vede. Si limita a una vaga allusione ritenendo il tempo futuro evidentemente gestibile, a sua disposizione. Non sa fiutare l’irreparabile, a meno di non indulgervi per un istintivo *cupio dissolvi* in cui sigillare l’incontenibile amore che prova, e potendo solo in tal modo dargli una compiutezza, sia pure folle.

Mercuzio, sdegnato per il comportamento passivo dell’amico, si lancia in sua difesa contro il Capuleti con una veemenza degna di San Pietro quando stacca di netto l’orecchio al soldato romano con una violenta spadata. I due finiscono col battersi sceneggiando un duello ambiguo, ove non è chiaro il limite tra realtà e finzione (un po’ forse se ne ricorderà Edmond Rostand inventando la sua disfida in forma di esibizione funambolico/letteraria per il primo atto di *Cyrano*). Presi dalla loro giostra di lazzi e di stoccate, i due spadaccini sono invano dissuasi da Romeo che, frapponendosi, provoca il *clinamen* della devianza di quel che dovrebbe essere da quel che invece è. Involontariamente, è proprio lui che consente al

Capuleti la messa a segno di un affondo assassino. In tutto ciò, quasi da parte resta invece Benvolio. Eterno testimone, narratore del già accaduto. Al fedele cugino di Romeo tocca il ruolo dell'amico coinvolto senza che mai gli sia consentito di intervenire sull'evento o di fornire informazioni utili a prevenirlo.

Tebaldo dapprima fugge, ma poi leggiamo in didascalia: *Entra Tebaldo*, e sul suo ingresso Benvolio esclama: "Ecco il furioso Tebaldo che torna indietro". Alla resa dei conti *Entra* vuol dire: *Ri-entra*. E infatti Benvolio annuncia l'omicida dicendo che *torna*. Insisto con queste pedanterie in quanto utili a segnalare la dinamica dei movimenti sul palco degli attori, condizionati da ben precise costrizioni sceniche. Tebaldo, scappato via dopo aver trafitto Mercuzio, deve di necessità rientrare dalla quinta per accettare la sfida che gli viene adesso lanciata da Romeo, non può fare altrimenti. Tant'è che in un film *cult* come quello di Zeffirelli il personaggio, non obbligato a riproporsi su uno *stage*, è sulle prime inseguito, e poi chiamato a un duello che verrà combattuto lungo le vie della città. Ma il teatro pretende che tutto sia dove è lo spettatore, in un densissimo *Now*, che vuol dire anche: *Here*. E il teatro elisabettiano lo pretende in particolare. Lo pretende, e *lo consente*. Col beneplacito, beninteso, degli spettatori, sempre chiamati a complici. È a loro che tocca correggere e suturare le puntuali discrepanze tra il vero e il verosimile.

(Il duello nel margine, dove tutto avviene) Ultimo atto. Amleto e Laerte stanno per battersi. Orazio domanda al suo principe cosa accadrà quando, a breve, dall'Inghilterra giungerà la notizia della fine toccata a Rosencratz e a Guildenstern smascherando, così, la contromossa con cui Amleto ha cambiato i nomi nella missiva che destinava a morte i latori del messaggio. Orazio (*referendosi al re*): "Ma saprà tra poco dall'Inghilterra / com'è finito l'affare", e Amleto: "Tra poco, sì; / per ora l'intervallo è mio". Amleto si accaparra così il margine a cui fa cenno come fosse un terreno temporale entro cui finalmente agire. *In cui battersi* e farla finita. Tutto si compone e risolve nei limiti risicati di un interludio. Finito l'interludio, cambia il mondo.

(Le armi e la scherma) Neil MacGregor, *Il mondo inquieto di Shakespeare: "Romeo e Giulietta"*, con i suoi privilegiati rampolli dal coltello facile e le strade macchiate di sangue, non lascia dubbi sul fatto che per i contemporanei di Shakespeare la violenza urbana fosse un problema tra i più pressanti. Nell'Inghilterra elisabettiana la scelta delle armi di solito ricadeva su pugnali e spadini". Il pugnale di cui si faceva uso soleva essere assai

più grosso di quanto oggi giorno lo si potrebbe immaginare. MacGregor lo definisce l'equivalente di un odierno trinciante. La trafittura che si impone Giulietta non deve essere dunque cosa da poco, come l'omicidio notturno di Duncan deve aver inondato le mani di Macbeth con abbondanti fiotti di sangue. Il compagno di un simile pugnale, lo spadino o tocco, non era adatto per il campo di battaglia, in quanto la lama sottile era concepita per forare abiti e non armature. Spadino e pugnale erano in sostanza armi bianche da portare a spasso, una via di mezzo fra accessori di abbigliamento e armi vere e proprie. Una consuetudine, come le pistole nelle fondine dei cawboys in un qualsiasi western che si rispetti. Roba da faida, insomma.

Per essere alla moda, nel sedicesimo secolo, era necessario uscire di casa armati. Soltanto i gentiluomini avevano il diritto di farlo (lo stesso Shakespeare girava armato) ed era anche ciò che ci si aspettava da loro. Non c'è dunque da stupirsi se la prima volta che la parola *blade* viene usata per indicare un giovanotto alla moda è proprio in *Romeo e Giulietta*, dove le scene che vedono in azione i giovani Tebaldo e Mercuzio sono ancora oggi così vivide perché queste risse a base di spade e coltelli non erano affatto un'invenzione, ma la dura realtà della vita consueta. Già, nulla andava troppo spiegato. La scena era un prolungamento del teatro quotidiano, all'apparenza mutevole, in quella convenzionale dove tutto avveniva in replica molte volte, ma come se fosse una sola.

Ascoltiamo Mercuzio che dopo aver vaneggiato di Mab nottetempo, nel sole canicolare di un'ora meridiana, conciona da provetto cantore d'armi capace di mettere in connubio i movimenti di uno schermidore con quelli di un ballerino: "Si batte a regola di contrappunto come si canta un corale, rispettando tempo, misura e intervallo; ti fa la sua brava pausa di una minima, e poi, un-due... il tre te lo segna sulla pancia. Ti centra un bottone di seta: un macello di bottoni. Un duellista! Un duellista! Un gentiluomo di prima classe, in prima e seconda istanza. Ah, l'immortale cavazione! Il suo rovescio! Il suo *touché*!". Siamo in pieno D'Artagnan e a un passo da Zorro!

(Scuole a confronto) Lo stile addestratissimo di Tebaldo non era solo letale (a sceverarne le caratteristiche intuibili lo si direbbe quello di un 'cattivo' provvisto di superpoteri contro cui dovrà battersi il supereroe buono), ma anche il massimo della raffinatezza straniera. Shakespeare afferra a volo il crescente contrasto fra la scuola inglese di scherma e la nuova scuola italiana dello spadino. E dunque, ecco che la famiglia di Romeo affronta i rivali secondo l'uso tradizionale inglese, mentre i comparì di Tebaldo combattono nel nuovo stile italiano, come appunto evidenzia la terminologia

usata da Mercuzio: *cavazione*, *rovescio*, perfino il nuovo *touché*. Le parole scelte a bella posta dall'istrionico capibanda dei Montecchi, nonché il suo modo di denigrare con sdegnosa ironia le varie mosse altrui, riecheggiano quelle usate da George Silver nel suo manuale sull'arte inglese della scherma, manuale/libello in cui si criticava la scuola italiana. Il caustico trattato era infatti la risposta a un altro manuale (*Practice*) compilato dal famoso Vincenzo Saviolo, maestro italiano che aveva da poco fondato una sua personale scuola di scherma. Silver difende quindi lo stile inglese contro quello italiano, ed ecco che Mercuzio usa pari pari gli stessi termini e le stesse frasi del libro. Ne consegue che i Montecchi sono percepiti come autentici inglesi, probi e leali quando tirano di scherma, mentre i Capuleti, come il pubblico poteva capire benissimo da sé (a quante cose quella gente era avvezza senza bisogno che le venissero spiegate!), sono individui sospetti, affettati, e probabilmente stranieri. Non per nulla la discrezione di messer Montecchi e di sua moglie si distinguono per eleganza e parsimonia dalla sottesa turpitudine che caratterizza la manierata cortesia di entrambi i Capuleti adulti.

(*L'inesausto incrociarsi delle lame*) Formidabile come da questi indizi schermistici possa derivare un'inedita distinzione di radici sociali e culturali tra le due famiglie, consuetamente messe sullo stesso piano e giudicate dalle fisionomie pressoché interscambiabili, come dire: pezzi bianchi di qua e neri di là. Tutt'altro! Ma per tornare ai costumi in auge a quei tempi (che fossero quelli di Shakespeare o della Verona shakespeariana, poco cambia), l'addestramento ai duelli non era solo una questione di moda. Queste lame ostentate come un'ovvietà e sempre pronte all'uso, oltre a causare ferite gravi e mortali, proclamavano e difendevano il buon nome di chi era chiamato a battersi. Una cultura che arriverà sino al Conrad del romanzo *I duellanti*, i cui protagonisti, presi nei decenni dall'obbligo di portare a termine un duello costantemente interrotto (vuoi dal sopravvenire delle guardie, vuoi addirittura dalla napoleonica campagna di Russia), insisteranno a dargli costantemente inizio contravvenendo ai doveri imposti dalle leggi pur di non contravvenire a quelli imposti dall'onore. È proprio quanto succede nel nostro dramma. Benvolio, facendo da paciere (lui che, a detta di Mercuzio, tutto è tranne che!) avverte: "Tebaldo, Mercuzio, il principe ha severamente proibito le risse per le vie di Verona". Escalus: il principe-sceriffo. Costerna la sensibile inefficienza del suo ruolo, davvero prossimo a quello di uno sparuto e solitario *marshall* del selvaggio West a cui non basta certo una stella di latta appuntata al petto per fargli da scudo quand'è chiamato a intervenire con effimera autorità

contro un doppio fronte di fuoco scatenato da opposte bande di pistoleri. Tanto vale allora fare come l'Arlecchino servo di due padroni: destreggiarsi nel mezzo (*Per un pugno di dollari* insegna).

(Per esperienza diretta) Di scherma, e con ribadita competenza, si parla parecchio nelle *Allegre comari di Windsor*. Seconda scena del secondo atto, Guazza, alludendo ai più aggiornati stili di combattimento: "Questa vostra età ha inventato le distanze allungate, i passaggi, le stoccate e non so che altre diavolerie". Il tono è da fanfarone, di chi fa mostra di saperne. Che ne sappia l'autore questo è certo. La sua competenza in materia è ribadita nella stessa scena dall'Oste che così risponde alla domanda di Cajus ("Cosa siete venuti a fare qui?"): "A vederti duellare; a vederti stoccheggiare; a vederti dar traversoni e fare arresti di spada; (...) a vedere la tua cavazione; la tua parata di terza e di quarta; il tuo a fondo". E ancora Guazza, alludendo a sopravvenute innovazioni nel modo di tirare di scherma: "Questa vostra età ha inventato le distanze allungate, i passaggi, le stoccate e non so che altre diavolerie". Facile supporre che tutte queste cose Shakespeare non solo le sapesse, ma che pure le praticasse.

(L'inevitabile evitabile) La citazione che segue, da *Così parlò Zarathustra*, raffigura perfettamente la condizione di Romeo di fronte a Tebaldo incontrato dopo il matrimonio segreto: "Io amo i coraggiosi: ma non basta essere spadaccini, – bisogna anche sapere a *chi* vanno le stoccate! E spesso è più coraggioso uno che si trattiene e passa oltre: *affinché* si tenga in serbo per un nemico più degno! Non dovete avere che nemici che siano da odiare! (...) perciò bisogna che in molti casi passiate oltre, (...) andate via nelle foreste e mettete a dormire le vostre spade! andate per le *vostre* strade", situazione che al quinto atto del dramma avrà la sua replica di notte, nel cimitero di Verona, con il conte Paride, anche lui un non-nemico istigatore di un duello in cui questi rimarrà ucciso. Duello che, nuovamente, Romeo cercherà di evitare in tutti modi, il che, *nuovamente*, si rivelerà impossibile a meno che il Montecchi non sveli chi è, e dunque il motivo per cui non vuole battersi, cosa che, *nuovamente*, non avverrà. C'è una struggente forma di *pietas* alla base del sangue che a breve sarà versato a causa di uno scontro reso inevitabile proprio dallo sforzo di evitarlo.

L'ESILIO, LA FUGA, L'ABBANDONO DEL MONDO

[Intro sala 22](#)

“L'esilio è una specie di lunga insonnia”

Victor Hugo

(Il verdetto) Il giudice si alza in piedi e dal suo scranno sentenza: “Tu lascerai ogni cosa diletta / Più caramente; e questo è quello strale / Che l’arco dello esilio pria saetta”. *Paradiso*, Canto XVII. Il magistrato è Dante; il condannato, uno della famiglia Shakespeare. Ossia, una creatura bandita, e tanto basta. Il canone di creature così ne contempla molte.

(Tra parentesi, per sfizio di analisi metrica. “Tu lascerai – ogni cosa”, magnifico esempio di dialefe indispensabile per far tornare l’endecasillabo staccando con forza, nel pronunciarle, la ‘i’ dalla ‘o’, nonché segno sonoro della separazione sentenziata)

(Al fronte) Non vi sono rifugi. Mantova non è un rifugio poiché *non è luogo*. È il palo di San Sebastiano. Un palo del supplizio non è, non ha, e non offre spazio. È una condizione.

L’esilio è sostanzialmente esilio dal paesaggio senza poterne prescindere. È puro tempo senza nulla attorno. È laddove ci si è rifugiati, quindi, lo dice la parola, è dove si è fuggiti. *Quindi*, nessun’altra fuga sarà più possibile. Il fronte di guerra è il nulla.

(Sul fronte interno) Quand’è al colmo dell’ira, il padre a Giulietta: “Non parlare, non replicare, non rispondermi!”, e dopo che il genitore avrà lasciato furente la stanza, toccherà a sua moglie fare da muro alla fanciulla spaesata in cerca di conforto: “Non parlarmi, perché tanto non ti rispondo!”. Da queste blaterate e chiassose promesse del più ermetico silenzio, nascerà *il vero* silenzio, non privo di scaltre parole messe a sua protezione: quello di Giulietta, che è un silenzio dell’anima. Anche lei, di concerto col suo sposo, la si direbbe soggetta a una sorta di esilio. Già quanto dice la Balia in presenza di Romeo a frate Lorenzo delinea una crescente similitudine, addirittura fisico-prosemica, tra i due innamorati, mostrati

identici nei loro modi di manifestare il dolore che provano per una stessa causa: “Ah, lui è proprio come la mia padroncina, proprio come lei. / Oh, che armonia di dolori, che pietosa situazione! / Anche lei giace così, singhiozzando e piangendo, / piangendo e singhiozzando”. La piccola, senza bisogno di fare come Jago che reiteratamente decreta sotto finale il suo futuro tacere (chissà però se sotto tortura avrà urlato), scansa il linguaggio di sempre ma mantenendone semantica, grammatica e sintassi. In pratica, un bell'abito appropriato a simulare il corpo che dovrebbe indossarlo e che invece non c'è, quello sta da un'altra parte. Giulietta, superata una soglia di non ritorno, è come se incarnasse l'intera cittadinanza di un paese invaso. Sola fra molti, sa bene che dovrà farsi furba. Parlare in codice. Questo è il vero silenzio: la mutezza. Una mutezza di cui nessuno, entro le mura invase, si accorge. Nella guerra ormai in atto col destino, la fanciulla, da qui in poi, rappresenterà a tutti gli effetti *il fronte interno*.

(L'immaginarie moltiplicazione) L'esilio fa impazzire. È una morte contraffatta. O meglio: è un *bouquet* di morti, ciascuna delle quali ne fa immaginare altre mille, da cui altre mille e altre mille ancora. L'esilio implica il censimento di tutte le assenze possibili, e una sola di queste annullerebbe di fatto tutte le altre. È come una banconota andata persa. Quando, per risparmiare, ci neghiamo di comprare qualcosa, ci diciamo con un certo dispetto: “Avessi avuto quei soldi!”, il punto è che ce lo ripetiamo *ogni volta* che ci tratteniamo da un acquisto, tanto che quella singola banconota, mai spendibile e mai esaurita, finisce con l'aumentare moltiplicandosi all'infinito, sino a maturare un capitale inesistente, ma *pensabile*. L'esilio è questa sorta di pensiero spinto a evocare tutto per imporsi il nulla. Perciò l'esilio fa impazzire.

(Da tutto, e perciò da nulla) In Joyce, *Ulysses*, capitolo usualmente detto *La biblioteca*: “La nota dell'estraniamento, estraniamento dal cuore, estraniamento da casa sua, risuona ininterrottamente dai *Due gentiluomini di Verona* in avanti fino a quando Prospero rompe la verga, la nasconde un certo numero di tese sottoterra e affonda il libro”. Altra parola preziosa: ‘estraniamento’. L'esilio che parte dal profondo, che è l'esilio da sé; e di lì a proseguire, sino alla discacciata da tutto. Se possibile, anche dal nulla.

(Circa l'inevitabile trama) In *Troilo e Cressida* i peggiori timori di Cressida si materializzano proprio perché lei li ha presupposti. Anche in questo caso, come nel primo Coro di *Romeo e Giulietta*, la trama riversa nel futuro un plot annunciato nel passato. Ma se l'amore fra Troilo e

Cressida ha bisogno di essere 'dopato' da elementi esterni alla loro storia (Cressida data come ostaggio ai greci), nulla in *Romeo e Giulietta* rimane esterno a ciò che li concerne. Tutto è risucchiato all'interno del loro essersi fatti due in uno; anche la morte di Tebaldo è, narrativamente, dovuta a questo. Mai altrimenti Romeo si sarebbe fatto offendere in tal modo senza reagire avviando la procedura ineluttabile della morte di Mercuzio su cui tutto il resto dell'intreccio specula e pesa.

L'esilio è l'esilio dal mondo solo perché il mondo si restringe a Verona in quanto Verona significa Giulietta.

(Il prezzo del ritorno) Joyce, in un appunto preso per il suo dramma *Esuli*: "Al loro ritorno, una nazione riscuote sempre una penale da coloro che hanno osato lasciarla", dando per inteso che un esilio, anche se imposto per legge, ha immancabilmente qualcosa di *volontario* ed evidenziando il prezzo da pagare a saldo nel tornare in patria. In *Esuli*, Berta e Richard, fuggiti dall'isola per vivere un amore altrimenti esposto alla riprovazione collettiva, sanno che quel prezzo consisterebbe nei pettegolezzi e nei pregiudizi da cui sarebbero attesi a Dublino. Pensiamo allora a dei sopravvissuti *R. & G.* che in futuro, trascorso un certo lasso di tempo, volessero rientrare a Verona: cosa vi troverebbero ad accoglierli? un conciliante 'bentornati'? una distratta indifferenza? una malcelata tolleranza? o, peggio ancora, un ostracismo interno? Io credo tutte queste cose insieme, in un terribile composto che imporrebbe loro una nuova forma di esilio, il peggiore: l'esilio come stato mentale. Così, senza neanche darlo a vedere, ma addirittura senza rendersi conto di farlo, la città li sgretolerebbe prima come coppia, poi individualmente. A meno che i due non sappiano divenire quello che la città vuole: indistinguibili.

(Circa il 'Degree', circa l'esilio) Girard, sul concetto di *Degree*, focale nella sua lettura delle dinamiche relazionali in Shakespeare, e che molto mi fa da sestante in questo mio viaggio (come l'altro precetto, sempre approfondito da Girard, di 'desiderio mimetico'): "E tuttavia (*il Degree*) funziona come una divinità che premia le società dalle quali è onorata con i benefici dell'ordine e punisce i refrattari con la violenza imparziale del disordine, con la rappresaglia a spirale di una rivalità e si traduce in vendetta quotidiana e finisce per distruggere ogni cosa", da cui l'esilio da sé, che implica per Romeo l'esilio da altro, che nulla ha a che vedere con la pena che Escalus ritiene di aver comminato al ragazzo. Il principe ha esiliato Romeo da qualsiasi scala di valori, dunque anche dal *Degree*, e questo a lui, uomo di potere, pare il massimo castigo prima di giungere alla condanna a morte (comunque

emessa *a suspicione*, tanto da condizionare l'esito del dramma), ma Escalus ha uno sguardo troppo esteso, laddove, a volte, la faticosa messa a fuoco della miopia tornerebbe più utile. Lui ha competenza della Storia ad ampio raggio, non delle singole vicende che stanno realmente accadendo.

Per Romeo l'esilio è l'espulsione da quella realtà parallela in cui, solo lì e non altrove, potrà prosperare il suo amore per Giulietta ancora privo di radici. Per assurdo, la messa al bando lo reintegra nel paesaggio ordinario, proprio quello da cui si ritiene di escluderlo. Dovrà recarsi a Mantova, città che in fondo potrebbe offrirgli lo stesso tenore sociale di Verona e uno stile di vita non dissimile, peccato che Mantova per lui sia l'aldilà, un *altro luogo* che nulla ha a che vedere con la dimensione in cui ha trasportato tutto di sé. Innanzitutto, *lei*.

Il *Degree* è il principio dell'unità tra gli uomini, ma paradossalmente anche quello della loro disunione, della separazione, della distanza, della gerarchia. Ogni differenza ha origine solo nel *Degree*, e l'imitazione è 'buona' fintanto che è conforme alle regole del *Degree* e rispetta la separazione dei gradi e il carattere distintivo di ciascuno di essi. La vera colpa, trascendente addirittura l'eresia poiché incline ad accettare la contrapposizione storica con l'ortodossia da cui si distingue, è *la disobbedienza*. Perciò, questo sono, per il mondo che li rigetta, Romeo e Giulietta: due disobbedienti.

(*L'immanenza dell'esilio*) Maurice Charney: "Un po' come Tristano e Isotta, gli amanti della morte accedono a una trascendenza che non è possibile in questo 'mondo vile'". Tristano e Isotta: altra coppia di alieni, di espatriati. In realtà, Romeo e Giulietta sono in esilio *qui*.

(*Coriolano, I*) Un fratello nella sventura lancia da un dopo (il 1608) a un prima (il 1594) la sua potente formula di conforto a Romeo. È l'esiliato Coriolano che, a seguito del linciaggio verbale patito da parte di una massa strepitante in giubilo, "In esilio, il nostro nemico! Cacciato via!", esclama poche parole di una vastità tale da poter asciugare le lacrime di un ragazzo derelitto e ormai incapace di vedere nessuna Verona al di là di Verona, eccole: "Anche altrove è il mondo!".

(*Coriolano, II*) Coriolano: "Io, bandisco voi! (...) Per causa vostra io disprezzo la mia città e le volto le spalle: c'è un mondo intero, fuori di qui". Coriolano, che così dicendo dichiara di continuare a vivere fuori dal suo mondo in un altro mondo, in un mondo che dunque può esistere, è *l'anti-Romeo*, per cui invece il mondo in cui sta è *ogni mondo*, un mondo fuori dal quale nulla è se non morte e solo morte.

(Falstaff, il ripudiato) *Enrico IV*, Seconda Parte. L'esilio redentivo di Falstaff, che così gli viene annunciato da Hall, già Enrico V: "Ti metto al bando, pena la morte. / (...) / e quando apprenderemo che avete cambiato vita (...)", in esilio come per mare. Non più sulla terra, per migliorare rinnegandosi. L'imposizione, in tal caso, è quella di allontanarsi innanzitutto da sé. Poi Falstaff, che quasi stenta a connettere, ma che malgrado lo stordimento del ripudio già vede quello che sarà: "Bandire il paffuto Jack è bandire tutto il mondo". E Hall, un autoesiliato esistenziale che ormai più non è quello che era: "Sì, lo farò". Questo può un re: esiliare il mondo da sé.

(Circa la lingua inglese) *Riccardo II*, in apertura dell'opera. Mowbray: "L'idioma che ho imparato nei passati quarant'anni, / il mio inglese natio devo ora dimenticarlo", e pochi versi dopo: "Ecco, volto allora le spalle alla luce del mio paese / per andare tra le ombre di una notte senza fine", e sempre lui e sempre a proposito dell'abbandono della lingua madre, conseguenza dell'esilio: "Che cos'altro è la tua sentenza se non una morte muta / che vieta alla mia lingua l'idioma nativo?". Un colpo di scure alla parola condivisa. L'obbligo al ricordo tra sé e sé, portandosi il suono dei propri pensieri e della propria voce *dentro*. Nessuno, nel parlare, gli sarà più compagno. Il paesaggio intero non potrà più comprenderlo. Mowbray pensa a prati che parlano inglese, a cieli che parlano inglese, a zolle, e a onde e a scogliere che parlano inglese, e che con lui non parleranno più.

(La 'cancel culture') Dovremmo forse aggiornare, attraverso Shakespeare, il concetto di esilio alla luce della odierna *cancel culture*. L'abolizione dell'individuo in rete e dalla rete. La morte inapparente e virtuale: la più duratura. Estesa oltre la mortalità. Chiunque vi è esposto. Essere è l'unica via per poter non essere, e il non essere dell'essere che si manifesta in quanto ente sollecita la predazione di quel suo non essere attraverso l'azione di altri enti, bramosi del suo annullamento. Tutti famelici, ciascuno a suo modo, *del tuo* esilio. Cancellare è un gesto isterico che considera la ponderazione da cui scaturisce come una premessa gestita da chissà chi e chissà dove. Chiunque cancelli è supportato dalla certezza di un diritto indiscutibile. Io, nell'obbligo di poter essere cancellato, ho il potere di cancellare. La corte è alla sbarra e l'imputato sentenza. Il giudizio, in quanto astrazione, non ha ruolo: solo l'intenzione conta e solo l'intenzione opera.

(Via da qualsiasi lei) *I due gentiluomini di Verona*. Valentino, dopo essere stato bandito da Milano (che non è la sua città, ma quella dove vive Silvia, il suo amore): "Morire è andar bandito da me: Silvia è me. Essere bandito

e lontano da lei vuol dire essere due volte bandito da me stesso: bando di morte! quale luce se non vedo Silvia? (...) Non si sfugge alla morte sfuggendo alla condanna di morte; e io, qui restando non mi aspetto che morire; ma se da qui fuggo, fuggo la vita". Tra breve, parole simili, meno calibrate ma forse proprio perciò ancor più definitive, verranno messe in bocca a Romeo. Quasi due trame che si intercettano. E a questo proposito, sempre da *I due gentiluomini*, Secondo Bandito: "Vi hanno bandito da Milano?", Valentino: "Già.", Secondo Bandito: "Per che delitto?", Valentino: "Ho ucciso un uomo: e non mi libero dal rimorso, sebbene l'abbia ucciso da uomo in leale duello senza sopruso e senza inganno". Ma non è vero: Valentino fa sua, per finta, la colpa di Romeo.

(L'impossibile fuga) Coriolano: "c'è un mondo fuori di qui". Tanti mondi in un solo mondo! Ma ciò che è possibile per un alfiere della Storia, per un condottiero, non lo è per due creature come Romeo e Giulietta che cercano la naturalità dove non può essere: in una condizione spazio-temporale che contraddice e combatte la Natura.

(Circa il consorzio umano) Giulio Cesare. Sicinio: "Cosa è la città se non il popolo?", Cittadini: "È vero, il popolo è la città.", Bruto: "Per consenso unanime noi siamo stati creati magistrati del popolo.", Cittadino: "E tali rimanete". Un sillogismo: la città è il popolo, il popolo è il consorzio umano, e il consorzio umano è ciò da cui, a prescindere dall'esito tragico, si escludono preventivamente i due giovani progettando, sia pure senza dirselo ma in totale sintonia, la loro fuga da Verona. Quel consorzio umano da cui, a termine del *Misanthropo* di Molière, si allontana sdegnato Alceste per vivere altrove, in un suo 'non mondo', la vita che più gli è consona. Plausibilmente, consegnandosi alla filosofia, così come Romeo e Giulietta vorrebbero consegnarsi anima e corpo a un'utopia: quella della loro coniugalità vissuta al di fuori di ogni habitat sociale. Non se lo dicono con chiarezza, forse non hanno la maturità per capirlo, ma hanno l'ardore della giovinezza rafforzato dal loro stato di coppia che si rivela in grado di indurli a qualsiasi azzardo.

(Quale altrove?) Nessun bosco è nei pressi di Verona. Nessuna foresta di Arden. Nessun parco di Windsor. Nessun sogno a inframmezzare il tempo della veglia. Non un possibile luogo che sia davvero *un altro* luogo in cui avventurarsi per poi tornare a quello natio rigenerati e ricchi di una qualche sorprendente esperienza. No, solo Mantova. Il mondo è a una sola dimensione e non contempla alcun altrove. Un incubo. Si va dove si era.

Una Verona-bis, città muraria e carceraria. Impossibile venirne via. Esserne esiliati non significa doverla abbandonare; nessun allontanamento geografico, non è questa la pena, ma un divieto a riconoscersi per quello che si è. Romeo – condannato a non poter essere più Romeo e privato di un nome avverso ma che nell'avversità poteva almeno identificarsi – non può più ambire a nessuno dei desideri di Romeo. Non può più ambire a Giulietta. Deve cessare di sapere chi ella sia. Questo esilio, dove a cambiare non è il paesaggio ma chi vi transita, è un declino della coscienza. Un tramonto del cuore.

(*'Misanthropos'*) L'abdicazione e l'andata in esilio di Riccardo II assume, per bocca del re deposto, il seguente suono, a nenia, ma falcidiante (ogni evocazione corrisponde a una parte di sé depennata dal proprio corredo di vita. E non cito che poco fra tanto): "Darò i miei gioielli in cambio d'un rosario, il mio splendido palazzo in cambio d'un eremitaggio, le mie ricche vesti in cambio di chi vive dell'altrui carità, le mie coppe cesellate in cambio di una ciotola di legno, (...) e il vasto territorio del mio regno in cambio di una piccola tomba, di una tomba oscura (...), abbandono i miei castelli, le mie rendite, i miei appalti, sbrigo i miei atti, i miei decreti, le mie leggi". Riccardo si consacra così a un futuro lento, meditativo e nostalgico, in colloqui con sé stesso, come Lear e Titus si rassegnano a vivere il loro tempo di vita residuo ma non da soli: consolati dalla presenza delle loro figlie. Dei tre, mi pare che l'unico filosofo sia il primo. La misantropia del *misanthrope* Alcesti gli sarà debitore di qualcosa, mentre, per qualcos'altro, sarà debitore a Timone. A risultato della miscela fra i due tipi, un Molière distillato. Timone, appunto: "*I am Misanthropos, and hate mankind*". E odio l'umanità.

(*Lear, il vecchio*) Esiste in tutta l'opera di Shakespeare un personaggio che incarna la vecchiaia più di Lear? Mentalmente devastato, fisicamente compromesso, e probabilmente affetto da Alzheimer o da arteriosclerosi grave. Dice lo Stalin di Gaston Salvatore nel suo testo teatrale *Stalin*, che però solo di Lear tratta: "Sono i pensieri di Lear: confusi, dissociati, amari, ossessivi, dispotici, come tutti i ragionamenti dei vecchi", e a dirlo chi è? Stalin. Un vecchio. Un vecchio despota che ha avuto il massimo potere, un potere che ora vede messo a rischio dal declino delle forze e delle energie psichiche. Lear comincerebbe a non avere il potere anche se non lo avesse ufficialmente ceduto alle figlie, cosa che forse ha fatto proprio per conservarlo mettendolo in serbo presso chi ritiene meriti la sua fiducia, e in ciò mostrando qualche lume di ragione. Si sa vecchio, Lear, e il grave della vecchiaia è d'essere un male che peggiora seguendo un decorso a senso unico.

Questa premura del declinante sovrano a tutela della reggenza potrebbe avergli fatto cogliere inconsciamente in Cordelia una disobbedienza artefatta per impressionare positivamente il padre, rivelando così nella più cucciola delle sue tre figlie un'acuta qualità politica. Il risentimento di Lear può essere sia stato il modo per nascondere a sé stesso il medesimo timore che ha spinto Laio a tentare di far uccidere il piccolo Edipo.

La vera vecchiaia non è quella di Shylock, né quella di Timone, di Prospero o di Polonio. La vera vecchiaia è l'incipiente assenza di dominio pure su ciò che si possiede. Su sé stessi, sui propri stracci, sulla propria cuccia, sui propri sfinteri. Nemmeno i desideri sono più un possesso consentito alla vera vecchiaia. Tutto ciò che Lear può dire 'suo', è tale solo perché il pronome possessivo sia utile a indicarlo, *per antica consuetudine*. Polonio *ha* i suoi insegnamenti da dispensare al figlio in partenza; Prospero *ha* il suo progetto di propedeutica vendetta da portare a compimento; Timone *ha* la sua cognizione di cosa significhi una sapiente misantropia; Shylock *ha* la misura che distingue l'odio dal disprezzo preferendo quello a questo.

Shylock! Parliamone. Stanco di veder respinta ogni spiegazione che dà circa la sua determinazione a riscuotere la penale, l'ebreo tronca il discorso affermando: "Non ho nessun obbligo a rispondere a tuo gusto", e così contrappone le ragioni della natura umana a quelle inumane delle leggi. Ed è proprio questa sua pretesa di vendetta a collocarlo pienamente nei limiti dell'umano. Bisognerà poi vedere da che parte stia la pietà, se nell'umano o nell'inumano. Ma soprattutto con quella sua battuta Shylock ci fa capire che per lui gli esclusi sono gli altri. Che la sua palandrana schiccherata di sputi fa da sembiante a un cosmo, e che il vero ghetto è tutt'attorno al ghetto dove lo fanno stare.

(Circa Prospero) Auden, conversando di Prospero: "No, non penso che un verso come 'il nostro spettacolo è finito' costituisca il vertice dell'arte shakespeariana. (...). In sostanza Prospero dice: 'voglio morire'. È stanco e non vuole essere scocciato. (...) non che Prospero voglia morire nel senso che pensa a suicidarsi, ma quando verrà il momento di andarsene sarà contento". Come un vecchio pellerossa, l'anziano mago è pronto ad allontanarsi dalla tribù per ricoverare in solitudine su una rupe discosta e lì giacere fin quando giungerà il momento. In questo il suo spirito è prossimo a quello di Timone quando questi si rifugia nella caverna, o, e di nuovo mi è necessario evocarlo!, a quello dell'Alceste di Molière che, sul finire della commedia (che solo per lui è un dramma), va in cerca di un luogo appartato in cui escludersi dall'ammasso umano. Non per nulla al quinto atto Prospero annuncia di ritirarsi "dove un pensiero su tre / sarà per la mia tomba", facendo già di quel 'dove' la sua tomba.

(Chiede clemenza al dramma) Rilke, *The Spirit of Ariel*. Alcuni versi ispirati dal monologo finale di Prospero: “Ora mi terrorizza quest'uomo / che è di nuovo duca – il modo in cui tira / il filo della sua testa e si appende / accanto agli altri personaggi, e da lì in poi / chiede clemenza al dramma”. Questo è il vero motore, mai dissuasivo, di un personaggio, che, una volta detta la sua ultima battuta, si autoesclude da un mondo dove la perseveranza nel volerlo abitare produce solo esposizione al vilipendio. – Si può dir meglio di così, a proposito di chi ha detto il meglio?

(Circa il padre di Shakespeare) Nel rifiuto di Timone a starsene barricato tra le mura domestiche per non essere aggredito da uno stuolo di creditori, la protesta contro il mondo si fa quanto di sfida: “Cosa? le mie porte si oppongono al mio passaggio? / Sono mai stato libero? e deve la mia casa / essere la mia galera, il nemico che mi imprigiona?”. Qui mi piace immaginare, da parte di Shakespeare, una commossa volontà di omaggiare suo padre con un riscatto postumo in ricordo di quando John Shakespeare, preso dalla morsa dei debiti, non si azzardava nemmeno a mostrarsi in chiesa durante le messe prescritte. Defezione per cui dovette pagare pegno incrementando così la propria insolvenza. E sempre da *Timone*, due versi che sono una fotografia di questo imbarazzo sociale: “chi non sa tenere i suoi soldi / deve tappare in casa”.

Seguendo la suggestione di un amore filiale devoto al buon nome paterno, può anche darsi che sia stato il declino di John Shakespeare a nutrire la smania di nobiltà dell'ormai agiato William spingendolo all'acquisizione di un blasone araldico pagato non poche sterline.

(La condanna a vita a un'altra vita) Ancora sulla battuta di Falstaff: “bandire il rotondo Jack sarebbe come bandire il mondo intero”. Il mondo bandito dal mondo: non è la massima equazione tautologica possibile? Falstaff che fa da mondo a sé stesso, è da quel mondo che viene bandito ma senza che ciò implichi la perdita della vita. Un disanimato, questo il risultato del vero esilio.

BALDASSARRE

Intro sala 23

(Il fattore B.) Il responsabile del malinteso, colui che male intende, ha un nome e poche battute: Baldassarre. Non ci fosse stato lui, adesso staremmo qui a parlare d'altro, e questo libro non sarebbe questo libro.

(“Come sta la mia Giulietta?”) Ultimo atto. A Mantova. Romeo a Baldassarre, di cui era in attesa con ansia pari a quella di Giulietta quando nel terzo atto freme perché la Balia le dia notizie dell'amato: “Come sta la mia Giulietta? Se ella sta bene nulla può andar male”, e goffamente il servo: “Allora ella sta bene e nulla può andar male. / Il suo corpo dorme nella cripta dei Capuleti, / e la sua parte immortale vive con gli angeli”.

Altra opera precedente il nostro dramma di pochi anni: *Riccardo III*. In bocca a Gloucester, nel dialogo con lady Anna, già abbiamo sentito asserire con sarcasmo da finto credente (in realtà, Riccardo è un ateo al pari di Don Giovanni) parole che sono pressoché il calco di quelle formulate con sprovveduta imperizia da Baldassarre per annunciare al padrone la dipartita della sua sposa. Così Gloucester: “Che lui mi ringrazi di averlo aiutato a mandarlo lassù; poiché egli era assai più adatto a quel luogo che alla terra”. Evidentemente, alla base, c'è una figura retorica prossima al *cliché* cara all'autore, visto che Shakespeare sembra parafrasarla più volte a distanza di anni e in testi dall'impianto assai diverso. Il concetto che le fa da nocciolo è una concezione cosmica ove realtà parallele come la vita e la morte sono connesse da un solo dato etico ed emozionale, per cui ciò che non è goduto o approvato da una parte può esserlo *da un'altra*. E questo sarebbe il precetto, lo specularci sopra è ironia. Ironia del personaggio per mano dell'autore in Riccardo, ironia solo dell'autore a dispetto del personaggio in Baldassarre.

(“Molto tardi”) Dopo la notte trascorsa dai due neosposini nella camera di lei. All'alba. Fuori palazzo Capuleti. “È molto tardi, mio signore”, questo

è quanto il regista Renato Castellani, nel suo film *Romeo e Giulietta* del 1954, fa dire con parole apocrife al servo di Romeo per annunciarne il personaggio, che, in Shakespeare, prima del quinto atto non si pronuncia né si mostra mai. Tre semplici parole puramente funzionali, ma che hanno la naturale capacità di aderire al pathos della storia: “È molto tardi”. Molto tardi per fuggire. Col sopraggiungere del giorno il giovane Montecchi, se ancora a Verona, si ritroverà soggetto alla condanna a morte che grava su di lui.

“Molto tardi” perché non era l’usignolo a cantare, era l’allodola, senonché un principio di grazioso idioletto intercorso tra Romeo e Giulietta ancora assonnoliti tra le coltri ha tradotto un trillo mattutino in un canto notturno. Ma le parole non fanno le cose, perciò è *molto tardi*.

A dirlo uno, Baldassarre, che avvierà la tragedia arrivando *troppo presto*.

(Nel reticolo) In fondo cos’è Baldassarre se non un ingenuo strumento, fra i tanti, delle diaboliche mene della parola? anche lui preso col suo padrone nel soqquadro delle informazioni errate, anche lui soggiogato dal meccanismo dei lapsus destinati a incagliarsi l’uno nella distonia dell’altro! È per suo tramite che viene posto in evidenza il *ristagno* a cui è condannata l’unica *comunicazione corretta*, quella che sarebbe in grado di salvare i protagonisti, mentre la *comunicazione deviante* – di cui il valletto (altro buffone della sorte, sia pure in sedicesimo) è l’innocente portatore – è già fatalmente arrivata dove non deve. Tali sono le aberrazioni di un contesto in cui le azioni languono e il linguaggio ha preso il sopravvento (altro marchio dell’inerte città distopica). E tale è Baldassarre. Una situazione che porta il suo nome.

(Circa Cleopatra, e circa Baldassarre) *Antonio e Cleopatra*. Cleopatra: “Ma, compare, poni mente che siam soliti / dire anche dei morti che stanno bene”. La regina d’Egitto sembra irridere a distanza di alcuni titoli dal nostro dramma la stonata affettuosità con cui il leporelliano Baldassarre prova a stemperare la gravità della morte di Giulietta con quel giro di parole a un passo dall’indovinello. Cleopatra, di converso, con un tocco di superba metatestualità finisce da par suo con l’affermare il superiore lignaggio della storia a cui partecipa a paragone di tutte quelle che raccontano vicende d’altri, non esclusa *Romeo e Giulietta*.

(Il rovello dell’ambasciatore funesto) *Macbeth*, Atto quarto: Macduff: “Mia moglie come sta?”, Ross: “Eh, bene.”, Macduff: “E tutti i miei bambini?”, Ross: “Anche. Bene.”, Macduff: “Il tiranno non ha tentato alla loro pace?”, Ross: “No, in pace li ho lasciati”. È vero! Quando Ross è venuto via

dal castello di lady Macduff erano tutti in pace in quanto *tutti vivi*, per poi (cosa che lui sa) essere in pace in quanto *tutti morti*. E dunque: *tutti bene*. *Well to*. Ross si posiziona dunque alla stregua del nostro Baldassarre allorquando dice: “Allora ella sta bene (*well*) e nulla può andar male”. Sia nell’un caso che nell’altro, stesso raggio linguistico per dilazionare la messa in parole di una notizia ferale. In *Macbeth* per dire di un’ecatombe familiare, in *Romeo e Giulietta* di una sposa suicida. La circonvoluzione, in entrambe le scene, non è di maniera, ma corrisponde a un plausibile riflesso emotivo. Per quanto riguarda Baldassarre, mi pare abbia a che fare con l’afasia del pudore mortificato. Quasi che la sciagura sia colpa sua. D’altronde, è la condizione prescritta agli ambasciatori di morte quella di sentirsi investiti di una ‘partaccia’ con la quale confliggono a costo di cavarne effetti parodistici. A fare da cattiva musa è il tentativo di invertire il male in bene per indurre i destinatari della notizia funesta a convincersi che tutto sommato dipende dal punto di vista: se fisico o metafisico. Il messaggio è così rimesso tra mani altrui mimetizzato sotto una formula dialettica, quasi nella speranza che prima di essere decifrato dia il tempo a chi l’ha recapitato di venir via. Come certi tagli procurati da una lama affilatissima e che iniziano a far soffrire secondi dopo essere stati inferti. È questo il principio della macellazione *kosher*: quando il dolore dovrebbe arrivare, l’animale è già morto, con le carni non guastate dalla sofferenza.

(Il prezzo del malaugurio) Cleopatra: “Ma bada, galantuomo; si usa dire, da noi, che stanno bene i morti; se la intendi così, quell’oro che ti ho dato, te lo verso fuso in quella tua gola del malaugurio”. Con questa battuta di Cleopatra, donna avvezza al potere, diretta a un messaggero che viene a dirle della morte di Antonio, Shakespeare sembra fare ancora una volta il verso a Baldassarre che *proprio nei termini paventati* dalla regina goffamente annuncia a Romeo quella di Giulietta, e da questi avrà per l’appunto anche dell’oro, ma vero, da mettersi in tasca. Comprensibile: Romeo è giovane, e certi *escamotage* linguistici per lui non sono retorica convenzionale, ma dei fatti in sé.

(Di là dalla storia) Auden pure si è interessato a Baldassarre nelle sue lezioni su Shakespeare, ma circoscrivendone la minuta peripezia esistenziale ai cinque atti del dramma: “Il domestico è uno strumento di volontà del padrone, privo di autonoma esistenza, soggetto a un rapporto di tipo contrattuale”. Dicendo che Auden circoscrive la storia personale del valletto all’interno della ben più vasta storia i cui protagonisti sono Romeo e Giulietta, intendo che se quanto tocca fare a Baldassarre finisce col nuocere

al suo padrone, quand'anche sia stato questi a ordinarglielo, lui non è esentato dal farsene carico. Allora quei limiti possono essere forse superati se c'è da domandarsi: quanto può durare il rimorso di un sopravvivate? Oltre il quinto atto, di sicuro. Ecco perché il personaggio, a parer mio, è uno di quelli destinati a crescere senza che ce ne accorgiamo, a nostra insaputa e a storia terminata. Terminata, beninteso, per i protagonisti, ma non per altri, e lo sventurato Baldassarre potrebbe essere proprio uno di questi altri, e forse uno dei più colpiti.

(Il subalterno di professione) *Il mercante di Venezia*. Quinto atto. A Belmonte, e non più a Venezia. Porzia: "E ora a noi, Baldassarre. Ti ho sempre trovato premuroso e fido. Devi mostrarlo oggi più che mai. Prendi questa lettera qui e corri quanto può un uomo correre per arrivare a Padova in un lampo. Fa' di consegnarla nelle mani del dottor Bellario, mio parente (...). Va', non perderti in chiacchiere". Baldassarre! Ma guarda un po'! Sta' a vedere che dopo *Romeo e Giulietta*, venuto via da quella trama ormai conclusa, Baldassarre ha trovato impiego altrove, sempre da domestico provvisto di buone referenze, senza doversi nemmeno spostare di regione, e che così risponde solerte alla sua attuale datrice di lavoro: "Signora, vado: gambe in collo e via!". *E via!* Veloce come quando si precipitò da Romeo a fare danni. Ma che poteva saperne lui?

(Sistemi complessi e sistemi complicati) In *Riccardo III*, atto secondo, scena prima. Gloucester si affligge con Edoardo per la morte del loro fratello Clarence simulando, con finto cordoglio, che a causarla sia stato un accidente simile al malinteso decisivo di *Romeo e Giulietta*, che vede un servo farsi latore del messaggio sbagliato in anticipo su quello giusto: "Ma Clarence, povera anima, è morto per il vostro primo ordine, quello che giunse con un Mercurio alato; uno storpio lento portava il contrordine, e arrivò troppo tardi anche per vederlo seppellire". È un frammento di realtà che si vuole far credere essere stato prelevato da un sistema complesso (com'è la vita), e dunque *in*-dominabile, inserito, per malasorte, in un sistema invece ben organizzato che si vorrebbe complicato, e dunque dominabile (com'è la finzione).

(La perifrasi) Anche Isabella, in *Misura per misura*, per dirottare il peggio in meglio utilizza una perifrasi che in parte emenda la gaffe di Baldassarre. La donna fa visita al fratello per portargli la notizia che la sua condanna a morte è stata confermata. In un frangente tanto disperato, così Isabella annienta le speranze del condannato dopo aver parlato di "consolazione",

suscitando il costernato sgomento del poveretto. Claudio: “Ebbene, sorella che consolazione?”, Isabella: “Ah, / come tutte le consolazioni: buona, molto buona. / Lord Angelo, avendo affari in cielo, / vuole inviarti subito come ambasciatore / dove sarai legato permanente. / Perciò fai in fretta i tuoi preparativi. / Domani parti”. Insomma, *morirai*. Ma stiamo scherzando? Non fosse una maniera assai bizzarra di far fare capriole al pensiero con le risorse del linguaggio (una *agudeza* medicamentosa la si potrebbe definire), sarebbe sadismo puro. Invece no, è compassione. La lama che affonda si atteggia a lenitivo. Ma quanto *sense of humor* è richiesto per apprezzare una simile caritatevole gentilezza? Tanto quanto ne dovrebbe avere Romeo per esultare nell'apprendere che la sua amata è stata assunta in cielo a far festa con gli angeli.

(Diacronie) “Io amavo Ofelia” grida Amleto dinanzi al feretro della fanciulla. È il caso di dire: troppo tardi. Un troppo tardi che nel nostro dramma si dà in ragione di un ‘troppo presto’: l’arrivo di Baldassarre. Il ‘troppo tardi’ fatale è quello di cui si investe il messaggero accreditato: frate Giovanni, incaricato di portare la notizia giusta a Mantova. Bastava che uno dei due non esistesse e non ci sarebbe stato da dire ‘troppo’ né per il tardi né per il presto. Immaginando che così possa essere stato, annulliamo l’intero dramma e a parole nostre, non accuditi da Shakespeare, possiamo fantasticare su Romeo e Giulietta finalmente evasi *grazie a noi* dalla trama. Ma evasi solo per un po’, giusto la durata del nostro favoleggiare, per essere ripresi in breve tempo e di nuovo assoggettati a quel ‘troppo presto’ che fa gioco di squadra in tandem con quel ‘troppo tardi’.

(Tra vita e pensiero, la condensa del caso)

(La particina) “Un contrattempo impedisce tuttavia che Romeo sia messo a parte del piano, così che, non appena gli viene annunciata la morte di Giulietta, ecc. ecc.”. Nel sunto che Gabriele Baldini fa del testo, Baldassarre neanche è nominato, e dire che senza di lui nulla avverrebbe nel modo che sappiamo, e dunque nulla sarebbe. Un contrattempo: così vien detto, e così il personaggio, che eppure c’è, viene chiamato. Un’omissione frequentissima. È il destino delle particine, che pochissimo dicono di sé, ma che spesso molto significano per ciò che la storia pretende da loro.

Ma l’abbiam detto: in linea di massima Baldassarre è il nome di una situazione. Se non di un particolare tipo di disdetta.

(L’incessante corrispondenza) Se il messaggero d’amore potesse essere l’innamorato stesso nulla fallirebbe, e la velocità non rischierebbe mai d’essere

troppo veloce, ma impiegherebbe sempre il giusto tempo necessario, niente di più e niente di meno. Lo dicono questi versi del *Sonetto XXXXIV*: “Se la sostanza greve del mio corpo fosse pensiero, / La distanza crudele non mi arresterebbe, / Perché allora io verrei, a dispetto dello spazio, / Dai luoghi più remoti, là dove tu dimori”. Ma nessun luogo sarebbe mai troppo remoto, ogni punto dello spazio si arrenderebbe al fatto di poter essere raggiunto da un simile volo. Il messaggero che va si fa messaggero che torna, infallibilmente sempre. *Sonetto XXXXV*: “Da quei rapidi messi che da te mi tornano / E proprio ora son giunti, assicurati / Del tuo stato felice, a farmene racconto”. Questo mutuo scambio avvia la corrispondenza, vieppiù incessante: “A tali nuove, mi rallegro: ma d’un subito ansioso / Verso te li mando, di nuovo mi ingombra tristezza”. L’assenza del messaggero rinviato all’amata rende più assente l’assente, che ben presto però si rifarà presente col messo di ritorno, e così via. Povero Baldassarre, con quali fuoriclasse composti “di acqua e di terra” ha dovuto confrontarsi!

IL MALINTESO

[Intro sala 24](#)

(Se come Diotima) Se Giulietta, come Diotima, avesse potuto impetrare dagli dèi di posticipare di dieci anni la peste, frate Giovanni sarebbe giunto da Romeo quando avrebbe dovuto, prima del veloce Baldassarre. Nessuna quarantena, nessun dramma, nessun commento al dramma. Più vita ai personaggi, meno per noi. Ma i 'se' sono l'alimento dell'anagrammato malinteso; e sono innumerevoli, mentre la realtà è una.

(Il senso della parola 'caso') Nella *Gaia Scienza* Nietzsche parla dell'imperfezione dell'universo negandogli sia bellezza che nobiltà, e la volontà di raggiungerle. In alcun modo l'universo è interessato a imitare l'uomo non essendo toccato dai suoi giudizi estetici e morali.

L'universo è risolto in sé stesso, più che ad essere non ambisce. Questo è il suo moto.

Ammettendolo, ogni nostra vicenda è destinata a consumarsi nell'umana illusione che la conseguente indifferenza cosmica produca almeno una testimonianza. Ci basterebbe sapere di essere osservati. Ne saremmo in ogni caso condizionati. Nel migliore dei casi, direzionati. Nel peggiore, precipitati, e potremmo credere che ciò sia stato non solo per causa nostra. Le dinamiche della complessità consentono di indulgere a pensieri in buona sostanza affettuososi, intesi a cercare una cordialità tra le cose che accadono e l'immensità da cui sono accolte ("l'insieme dei fatti e non delle cose", per usare celebri parole di Wittgenstein), ritenendo, con errore, di partecipare di un sistema non appunto complesso (cosa che è), ma bensì complicato, quale può essere quello consistente nei vari pezzi destinati, se composti (poiché componibili), a farsi, per esempio, orologio ('essere orologio': a questo, in tal caso, corrisponderebbe lo scopo). La complicazione ha *sempre* uno scopo (risolversi), la complessità no, altro non fa che produrre continue sue varianti senza che nessuna prevalga mai come la prediletta. Uno scopo, nel suo caso, la negherebbe.

(*Tamen*, ogni sistema complesso partecipa di un solo sistema complicato che va a comporsi senza posa come l'orologio della metafora, e la cui espansione è tale da non farci *vedere* in che modo i vari sistemi complessi si condizionano l'un l'altro. A risultanza di questa visione parziale dell'insieme: la parola 'caso' e la perlustrazione del caso producono un contrappunto di analogie il cui censimento è letteratura *tour court*. La letteratura)

(**Solo Giulietta**) Se Giulietta, negandogli un nome, *crea* Romeo, costui, accogliendo in sé Giulietta senza diminuirne d'un nulla l'identità, aderisce al sottaciuto intento da spartire con lei di creare un firmamento vivo, fazioso e partigiano. Un'Idra galattica che davvero esista, provvista di intenzione, da sfidare e abbattere. In ultimo, sarà solo Giulietta a dover apprendere la verità di una dinamica indomabile che tutto può produrre *nel pieno disinteresse* nei confronti di un avversario di cui nulla sa, poiché una dinamica niente può sapere. Il caso, pur avversando la fanciulla e le sue speranze, ignora Giulietta, come ignora Romeo. D'altronde (Nietzsche): "Se sapete che non esistono scopi, sapete anche che non esiste il caso: perché soltanto accanto a un mondo di scopi la parola 'caso' ha un senso". Con ciò, vorrei provare a comprendere le origini del malinteso (che è pure il titolo di un singolare e cupo dramma di Albert Camus; varrà la pena di tirarlo fuori dal suo scaffale: *lo faremo presto insieme*). Se disturba chiamarlo miracolo, chiamiamolo prodigio. No! Chiamiamolo semplicemente 'fatto'. Fatto tra i fatti. Qualsiasi malinteso questo è. Una tessera del puzzle 'mondo'.

(**Il nostro Olimpo**) Credere nel caso è comunque credere. Se io e te ci amiamo è perché il caso che ha operato nella mia vita in concordia col caso che ha operato nella tua ha sciolto i tanti miei 'se' a distanza dai tuoi, governati ciascuno da altrettanti casi, sino a farci incontrare. Tutti questi 'se' così risolti sono il nostro Olimpo, che dunque da sé stesso è continuamente incalzato, scosso e modificato. L'icona della divinità a cui essere devoti non potrà essere, allora, che il fatto momentaneamente compiuto in cui ogni cosa sta così com'è, momentaneamente risolta. Che Olimpo frenetico è il nostro! Incessantemente disabitato e ripopolato, di caso in caso!

Baldassarre ha partecipato di questo Olimpo. Per breve tempo è stato un 'se' partecipe della teologia di Romeo e Giulietta.

(**Non può, invece è**) Nulla è più prevedibile dell'imprevedibile quotidiano. Frate Lorenzo avrebbe dovuto metterlo in conto. L'esperienza vuol dire. Quanto facilmente il 'non può essere' sa farsi 'essere'!

E quanti gli sforzi della ragione per cicatrizzare gli interventi del caso, al punto di poter quasi dire: “Era nella natura dell’epidermide!”.

(L’ingannevole ‘consecutio’) Il malinteso, se non determinato da incongruenze umane o da bisticci linguistici, ma se frutto di imprevisti del tutto indipendenti da responsabilità individuali, può produrre accidenti le cui conseguenze saranno da addebitare in parte alla disdetta in sé, e in parte alla poca considerazione che *nella prassi quotidiana* diamo alle disdette in sé.

Sappiamo che tutto può essere, però ci comportiamo come se questa fosse una verità riguardante solo gli altri: gli altri inciampano, gli altri fanno gaffe, gli altri vengono derubati, *gli altri muoiono*. Gli ‘altri’ sono per antonomasia coloro che mentre sfrecciamo sulla nostra auto vediamo accostati lungo il bordo della strada perché hanno appena tamponato. Li commiseriamo sorridendo: che fortuna per noi non essere loro! E la volta che siamo davvero noi a dover essere gli altri, tendiamo ad estraniarci. Stentiamo a riconoscerci.

Nelle storie che ci raccontiamo, non è raro che l’eroe debba affrontare degli imprevisti, ma perché se li trova di fronte, quasi mai che sopraggiungano alle sue spalle. Polifemo, ad esempio, è un imprevisto, ma il tempo per contrastarlo è comunque dato. Condizionare una storia con l’intervento di qualcosa che come si rivela è già accaduto, di un contrattempo banale anche se tragico (tipo un colpo apoplettico risolutore estraneo al daffare dei personaggi), dà l’idea di affidare la trama a una trovata di basso livello, a una sorta di *Deus ex machina* chiamato a soccorrere un’immaginazione languente. Malgrado questa dinamica sia quella della vita (ove le eccezioni fanno norma), in letteratura la si preferisce evitare senza nemmeno discuterla. *Troppo facile, non si fa*. Un malinteso può essere tematico e presentarsi in molte forme, e non solo del tipo che irrompe nella trama del nostro dramma rivoluzionandola e rimodellandola. Un malinteso può addirittura assumere i tratti del prodigioso semplicemente perché non avrebbe mai dovuto avvenire secondo logica, e che tuttavia avviene secondo *un’altra logica* a nostro parere illogica solo perché non rispondente alla *consecutio* di un pensiero deduttivo. Ma la realtà solo a volte produce fatti decifrabili come sensatamente conseguenti. La realtà è aritmica, e in genere le aritmie preoccupano e non piacciono.

Da cui...

... *(Dürenmatt)* Nel suo romanzo *La promessa*, dal sottotitolo assai esplicito: *Un requiem per il romanzo poliziesco*, Dürenmatt, pur servendosi di ingredienti consueti (un brutale assassinio, una lista di sospettati, un ventaglio di indizi depistanti, ecc.), mette in scacco le regole delle consequenzialità razionali su

cui, notoriamente, si è sempre basata la scienza investigativa introducendo un incidente *che non c'entra nulla* come punto di svolta della storia per dirottare su un binario morto il piano d'arresto concepito con infallibile precisione dal più brillante dei commissari di Zurigo. Infallibile, si badi, rispetto ai criteri della matematica applicata alla dinamica delle circostanze, ma non rispetto alle norme della complessità (del tutto disinteressate alle aspettative umane), per cui eventi assai distanti da quello su cui siamo totalmente concentrati possono d'improvviso intromettersi e *avere a che fare*. Partendo da questo più che ovvio principio del vero tanto spesso eluso, Dürrenmatt ha squassato la letteratura di genere. Qualcosa di simile, lungo questo solco già segnato dal romanziere svizzero, Woody Allen racconterà col suo magnifico film *Match point*, un *noir* ricco di *glamour* dove, in sintonia con lo 'schema' innovativo di Dürrenmatt, un commissario riesce a mettere assieme tutti gli indizi a sua disposizione arrivando a capire chi sia il colpevole del delitto su cui sta indagando, ma proprio quando è sul punto di arrestarlo, il più impensabile degli accidenti si intromette a scagionare inopinatamente l'assassino.

In pratica, senza ricordare in nulla *Romeo e Giulietta*, *La promessa* ne usa gli stessi criteri compositivi: allorché il malinteso emerge (quel malinteso che nel nostro dramma si chiama Baldassarre), ha già commesso i suoi danni e tutto è fatto. Il 'dopo', si scoprirà, era già contenuto nel prima e ha avuto luogo all'interno di un insieme il cui 'giusto finale' lo si dovrà al genio di un autore che avrà saputo concepirlo come fosse quello naturalmente prodotto *non da lui*, ma dalla realtà.

(Hegelianamente, piaccia o no, tutto ciò che è reale è razionale)

(La sconfitta di Cassio) Anche un'opera come *Giulio Cesare*, a cui si riconosce una potente coesione tra le parti e una cadenza drammatica implacabile, evolve verso il suo finale passando per una di quelle deviazioni che hanno la peculiarità del *clinamen* lucreziano. Analogamente a *Romeo e Giulietta* si tratta di un fraintendimento: è quando da parte dei congiurati la battaglia sta per essere vinta ma Cassio male interpreta una notizia che avrebbe dovuto confortarlo e che invece lo atterra spingendolo al suicidio e dirottando altrove le sorti dello scontro e della Storia.

(La non tragicità di Giulietta) Tutto sommato, nel personaggio di Giulietta non vi è nulla che conduca obbligatoriamente alla catastrofe. "È la catastrofe che va da Giulietta, – scrive Harold Bloom – e non l'inverso". L'opera mette in scena una tragedia che approfitta di un personaggio da commedia cortese, e il personaggio, del tutto intento alla sua trama (nulla

sa di ciò che il Coro ha annunciato al pubblico in apertura), dovrà *ex abrupto* traslocare in altra sede, in un altro plot, e adeguarsi. Dovrà mettersi in gioco lì per lì, cosa che fa. Non sottostando alle leggi della città, deve sottostare al fato. Entra nell'onda. Ma il fato è doppio e triplo. A un ulteriore colpo di rovescio (il malinteso del messaggio mancato), Giulietta cerca la vita nella morte, in quella morte di cui lei ha già declinato l'orrore prima di bere il siero abbracciandola *fintamente per davvero*. Sicché...

... (Finché può) Giulietta non si uccide, *prosegue* finché può, finché il suo corpo non sarà disfatto in coniugazione con quello del suo Romeo.

(Se così non fosse) Tutto avviene in ragione di informazioni che insistono a fare cilecca. Dall'incontro all'epilogo tragico. Così non fosse, la vita stessa non scorrerebbe pericolosa e sorprendente né qui né altrove, ma altro non sarebbe che una grammatica protocollare di fatti ordinatamente consequenziali. Giulietta sposerebbe, *comme il faut*, il conte Paride, e, sempre *comme il faut*, lo amerebbe con dignità, ripetendo lo schema genitoriale secondo un'ortodossia mortifera ma che, per quanto sembri un ossimoro concettuale, è garanzia di sopravvivenza della specie (prova ne sia che il derogarne comporta la morte). E Romeo, in tutto ciò, insisterebbe a sdilinquere per un sensuale e pallido fantasma di nome Rosalina rispettando il proprio ruolo di giovane patrizio con la nomea di un bravo ragazzo (addirittura certificata dal Capuleti, che non intende scacciarlo dalla propria casa durante la festa in cui il rampollo avverso si è intrufolato). Alla peggio, potrà sembrare un tipo un po' fannullone e perdigiorno, ma di certo non un attaccabrighe. E a dargli valore è proprio chi maggiormente lo avversa, quel Tebaldo che vede in lui il parigrado più esecrabile fra quelli della fazione opposta. Sollecitato dallo spirito guerresco della faida, Tebaldo ne sovradimensiona la statura al punto da farne colui che poi di fatto Romeo diventerà: l'acerrimo nemico bramoso di vendetta da cui il bellicoso Capuleti sarà ucciso all'arma bianca.

In questo Tebaldo è titanico: non accetta che l'universo sia sprovvisto di ostilità contro di lui.

(L'inciampo e la caduta) Da principio, nulla che non appaia propizio. Da principio, ogni malinteso funziona nel modo giusto. Da principio, il corso normale dei fatti è disturbato in modo che anche un'anomalia, quale l'innamoramento improprio di due ragazzi, finisce con l'introdursi nel tessuto del panorama come un possibile beneficio. Non a caso frate Lorenzo nel ricevere l'appassionata confidenza di Romeo è più sgomentato

dalla volubilità sentimentale del giovane che dallo scandalo di un legame forse in grado di destabilizzare uno *statu quo* mal sopportato dalla suprema *governance* di Escalus, a cui anche i potenti Montecchi e Capuleti debbono inchinarsi. Senonché, i malintesi finiranno con l'esuberare, e se in precedenza avevano fatto intravedere la trama di un armonico intarsio, avvieranno ben presto un processo distruttivo che condurrà al precipizio. Come a un tavolo da poker: si comincia col vincere e ci si esalta, ed è ancora in piena esaltazione che ci si ritrova a perdere a rotta di collo passando dal credito al debito in men che non si dica e quasi senza rendersene conto. Dall'orgoglio di sé, all'autodenigrazione.

(L'intelligenza di chi scrive) Andrew C. Bradley, *La tragedia di Shakespeare*: "Ora l'intervento dell'accidente è un fatto, e un fatto di rilievo nella vita umana. Perciò si può dire che escluderlo *interamente* dalla tragedia vorrebbe dire mancare la verità. E, inoltre, non è semplicemente un fatto. Che gli uomini possano mettere in movimento una serie di avvenimenti ma non possano né calcolarli né controllarli è un fatto *tragico*". Desdemona perde il fazzoletto: è un fatto. Un accidente nella realtà parallela in cui la vicenda di Otello avviene davvero; un'intenzione nella contro-realtà in cui qualcuno lo pianifica come un accidente simulato, o meglio: come un evento a cui è chiesto di *recitare* la parte, per l'appunto, di un accidente. Lo stesso vale per il tempo anticipato con cui il secondo messaggero (Baldassarre) sopravanza il primo (frate Giovanni).

Nell'universo in cui tutto si ripete sempre per la prima volta, è una disdetta; in quello dove il dramma è stato scritto una sola volta, è un espediente. L'intelligenza di chi scrive dominando ciò che scrive *ma simulando il caso* è diffusa in un testo anche dove l'intelligenza dovrebbe essere vacante, mentre può accadere che un cambio di tono o addirittura di rotta di un personaggio avvenga, magari, per un reale imprevisto intervenuto in quel dato momento e in quella data circostanza nella giornata dell'autore (mettiamo, una visita imprevista, tanto per dire, o l'arrivo di una notizia inattesa). In questa luce dobbiamo ripensare alla iattura del messaggio sbagliato, concepito perché ogni volta simulì di avvenire *quella sola volta*, e in un modo per cui ogni volta, anche messo nuovamente dinanzi alla medesima storia, lo spettatore si indispettisca per il fatto che un accidente tanto improbabile si dimostri ineluttabile. Mi si potrebbe obiettare: "Mi stai parlando di uno spettatore idiota! Chi altri potrebbe cascarci?". Niente affatto, sto parlando di uno spettatore *professionista*, capace di dare libero corso all'immaginazione necessaria per abbandonarsi all'attimo presente come se fosse in perfetta aderenza con quello della storia a cui sta assistendo.

(La fortuna degli sfortunati, e viceversa) In che misura ha senso dire di qualcuno che è sfortunato? Valutando statisticamente quanto il caso interviene nei suoi progetti consentendoli o impedendoli, se tanto o poco. Ma come valutare la *fortuna* di un deportato in un lager che trovi per terra una mela con cui sfamarsi al momento? e se qualcosa di simile dovesse accadergli di nuovo? e poi di nuovo ancora? e se solo a lui e mai agli altri? e se per di più, trovandosi in buono stato di forma, riuscisse perciò a passare più volte le selezioni evitando la camera a gas? di chi parleremmo? di un uomo *fortunato*? *in un lager*? e come definire il giovane agiato, a cui nulla manca, ricambiato dalla donna che ama, che però infili nel tempo una sequenza di serate avverse al tavolo da gioco? uno sfortunato? *lui* segnato dalla malasorte *e l'altro no*? con quale misura regoliamo l'amministrazione del bene e del male nelle nostre vite?

(La consanguinea) Desdemona perde il fazzoletto, possiamo dire *per sfortuna*, ma questo accidente era considerato, Otello l'aveva avvertita: "Darlo ad altri o smarrirlo sarebbe un peccato imperdonabile", e lei lo ha smarrito. È chiaro che una cosa la si smarrisce per un accidente, ma è altresì palese che certi accidenti avvengono per distrazione e che la distrazione è governabile, in particolare se siamo stati messi all'erta, e lei lo era stata, eccome. Forse per questo, soggetta alle nuove leggi da cui è regolata la sua vita – quelle di Otello, che son quelle della sua tribù: primordiali, fosche, ma da cui lei è stata irretita –, la donna accetta non il sacrificio, ma la punizione. Straordinariamente terribile, nella scena in cui viene uccisa, è il modo in cui manifesta di essere divenuta compiutamente un'altra: una creatura spinta al di là dei limiti che ella stessa aveva immaginato di poter raggiungere. A morire non è più la nobile veneziana, la figlia di Brabanzio, ma una consanguinea della madre del suo sposo. Lasciandosi strangolare così, Desdemona dimostra di essersi allontanata del tutto da noi, di essere ormai da un'altra parte.

E veniamo ora alla disdetta che porta alla catastrofe di Romeo e Giulietta.

(Nel 'backstage' del malinteso) Nel film di Castellani degli anni Cinquanta, il regista mostra come l'accidente sia un composto di numerosi micro-accidenti aggiuntivi quasi portandoci nel *backstage* del malinteso a mostrarci l'ologramma di tutte le sue parti, e l'effetto di questa moltiplicazione 'cubista' è notevole. Quando nel cuore della notte Romeo rientra a Verona, svia malauguratamente più volte frate Lorenzo che incontrandolo lo avrebbe messo al corrente di tutto, e lo stesso frate, saputo del mancato recapito, avrebbe avuto molte maniere per intercettare il ragazzo prima del suo arrivo al cimitero,

e queste maniere ci vengono fatte immaginare tutte quante. Zeffirelli, seguendo la traccia della sceneggiatura shakespeariana, rende chiaro come sia proprio il traccheggiare di Lorenzo nel farsi spiegare da Baldassarre il *qui pro quo* dell'informazione sbagliata a fargli perdere l'attimo necessario per intervenire quando ancora avrebbe avuto il tempo di entrare e di esclamare a Romeo: "Fermo!"; inoltre, a rendere il tutto più irritante, è il fatto che lo sciagurato indugio si consumi proprio lì, presso la cripta. Ma allora perché non convertire l'accusa di moralismo rivolta a Da Porto e a Bandello, severi con la focosità giovanile del ragazzo, nel rammarico per l'eccesso di furia che avrebbe impedito al giovane di ben valutare il possibile svolgersi dei fatti? Tutto sommato ha senso domandarsi: perché l'ha fatto? Romeo nulla sa delle nozze anticipate col conte Paride, e quindi del conto alla rovescia che la sua sposa si è trovata ad affrontare; ha lasciato una Giulietta preoccupata ma non senza speranza, e lui ha già sperimentato di quanta forza d'animo fosse provvista la ragazza. E allora? Che può essere successo? Senza dire che ci si precipita a rotta di collo quando c'è da soccorrere, non quando ogni intervento è divenuto ormai inutile. Ma tutto questo era necessario a disegnare l'interezza del contrattempo, un fatto composto di vari fatti giuntati l'uno all'altro sino a formare un organismo tanto complicato quanto infallibile, una sorta di maglia in cui il protagonista si è infilato contribuendo non poco per farla essere com'è. E aggiungiamo al compiersi dell'impiccio il ruolo avuto da frate Lorenzo combinato a quello dei due messaggeri. No, non è stato un ricasco della sfortuna, ma qualcosa che le somiglia sì. Qualcosa del tutto consono allo scenario alimentato dalle energie messe in campo dai vari personaggi. Una volontà prodotta non da una dimensione psichica, ma innescata nella situazione, e in modo tale che per *R. & G.* si manifesta come un'avversità di immensa mole e pressoché impossibile da superare.

(Non c'è dubbio che gli uomini agiscano secondo i loro caratteri; ma che cosa è che li mette di fronte proprio a quell'unico problema che è fatale per loro mentre per un altro sarebbe di facile soluzione, e talvolta glielo presenta proprio quando essi sono meno pronti ad affrontarlo?)

(Il primo messaggio) Per pura combinazione accade che il servo consegna a Romeo l'invito per la festa dei Capuleti affinché glielo legga, ed è questo il primo messaggio, *neutro*, maliziosamente inserito nella vicenda che avvierà l'intreccio risolto per via drammatica dal secondo messaggio, *sbagliato*. Entrambi giungono tra le mani di Romeo tramite due servi inavveduti: il primo a servizio dei Capuleti e *analfabeta*, il secondo un salariato dei Montecchi, e *devoto*. Il *tragico pasticcio* si annuncia, dunque, con un biglietto

messo in gioco dall'ignoranza del suo latore e si compie con quanto riferito a voce da Baldassarre, incapace di intellere i fatti, che è un'altra forma di analfabetismo, ma sarà solo l'ignoranza di quest'ultimo a risultare fatale, in coniugazione con la sua fretta nel servire il padrone a cui è legato.

(Suo malgrado) Uno fra i primi tasselli della futura *débâcle* è il fatto che Romeo non si accorga di essere stato riconosciuto da Tebaldo e di averne scatenato la rabbia vendicativa. Così, già dal primo atto, il gioco delle reciproche ignoranze è avviato e le coscienze si traducono in vicendevoli trabocchetti, molto poco sapendo, ciascuno dei personaggi, quel che l'altro sa o ritiene di sapere, e questo nella convinzione che nulla ci sia da sapere. La possibilità di un epilogo felice della *fabula* di Romeo e Giulietta viene così dilazionata, affidata com'è a messaggeri precari che si trovano a tessere un ordito di cui non hanno cognizione nel suo insieme, e che di conseguenza agiscono in anticipo o in ritardo veleggiando tanto inconsapevoli quanto *convinti* lungo le rotte dell'errore o della comunicazione impedita, recando in tal modo le loro informazioni contraddittorie o nefaste.

Giulietta: "Dio sa quando ci rincontreremo!". Di là dalla semplice esclamazione c'è qui un pensiero. Giulietta avverte di essere governata dall'istanza di qualcosa che ha molta maggiore competenza della sua vita di quanta ne possa avere ella stessa. È in questo fomento di malintesi che cova il nome di Baldassarre sino a portare alla ribalta questo quasi anonimo valletto facendolo emergere come il destreggiatore inconsapevole dell'intreccio. Il padrone ultimo e definitivo della storia. Suo malgrado.

IL MACABRO

Intro sala 25

“Quel loro delirio un po’ sinistro”

Gabriele Baldini, *Manualetto shakespeariano*

(Enter Messenger, with two head and a hand)

William Shakespeare, *The Tragedy of Titus Andronicus*

(La banalità del macabro) Dal film *La zona d'interesse*. In un villino abitato dalla famiglia Hess, a ridosso del campo di Auschwitz. Due fratellini, di notte, nei loro letti a castello. Il più piccolo al più grande, che è intento a trafficare con una scatoletta:

“Che stai facendo?”, “Guardo.”, “Cosa?”, “Denti”.

In italiano, un endecasillabo perfetto.

(L'orrendo) Shakespeare abitava il macabro; lo assumeva nel suo quotidiano. “Quasi ogni giorno – scrive Stephen Greenblatt in *Shakespeare, una vita nel teatro* – gli sarebbe stato possibile vedere lo Stato che marchiava, faceva a pezzi e uccideva quelli che definiva criminali. I molti siti di Londra ufficialmente deputati alle punizioni corporali non esaurivano i luoghi in cui spettacoli simili venivano offerti: in caso di omicidio la mano destra del criminale veniva spesso tagliata nel luogo in cui era stato commesso il delitto o nelle sue immediate vicinanze, e il malfattore sanguinante veniva portato in parata lungo le vie che conducevano al luogo dell'esecuzione. Spettacoli simili erano praticamente inevitabili per chiunque visse nella grande città. Come doveva esser camminare per quelle vie?”, vie spesso costellate da pali con infilzate teste mozze, alcune in putrefazione, avvolte da nugoli di mosche carnarie, con brandelli di pelle pendula, altre già ridotte a teschi. Alla mercé di ogni sguardo. Di qui a immaginarsi, in *Titus*, una fanciullina grugnire con la lingua strappata, con le cosce irrorate da rivoli di sangue per uno stupro di branco e coi polsi ridotti a fontanelle per la mutilazione di ambo le mani, ci vuol poco. Il palcoscenico questo reclama: la reificazione catartica del macabro convertito nello spaventevole, come se il sangue finto, suscitatore in teatro di emozioni straordinarie, potesse risultare più orrendo di quello vero,

appartenente all'ordinario. Evidentemente, solo se finto il sangue dava alla gente di Londra la possibilità di immaginare *qualcosa di più* suggerendo abissi interiori spropositati. Ciò significa che il macabro veniva *transitato* per raggiungere altro.

(Le nere rose che si sfanno) Ma che cos'è il macabro? e il funebre? Che cos'è il lugubre?

Spostiamoci su altre pagine e parliamo della poesia acherontea del boemo František Halas, colma di sulfurei paesaggi ctonii, di vedute quaresimali (semantica altrui di cui amo vestirmi per provare a sentirmene padrone!). Poesia della putrefazione, del tenebroso a oltranza. L'orizzontalismo – ne scrive a commento Ripellino (è lui che ho rapinato) –, lo stare stesi, è dimensione costante della poesia halasiana. Come Giulietta e i suoi morti nel sepolcro dei Capuleti: *stesi*. Come lei, poi, a fianco del suo Romeo: *stesa*. I versi di Halas tutto dicono dell'attività demolitrice delle tenebre e della morte in azione prima e dopo. La morte che, per servirsi di un'espressione di Nietzsche, non cessa di *masticare*. E perché parla tanto di rose, Halas? perché *della rosa*? perché ne è così ossessionato? E allora: perché ne parla Giulietta? Accostandosi a Blake, il poeta slavo tanto insiste non sulla caducità del simbolico fiore, ma sul suo grave disfarsi. Il verme e la rosa. La rosa funebre. Sarà già stata una rosa funebre anche quella di Giulietta? Ecco le sue rose, i suoi atroci e fastosi *bouquet*: “Rose scagliate in una tomba”, “nere rose fatte di fuliggine”, “bare sospese fra cespi di rose”, “la nera fossa si imbuza di rose”, “cadremo sul volto fra gelide rose”, “anche sulle labbra del poeta le rose ammuffiscono”, l'autunno “beve sino al fondo l'alcol delle rose”, “l'ombra di un poeta ucciso da una rosa”, “di sotto in su annuserai le rose”. Rose involte di vermi e danze macabre, nella traduzione consuetamente superba di Ripellino.

Le rose sono per Halas l'emblema della brevità del tutto e dello struggimento. Tanto più una forma di vita manifesta rigogliosità ed esuberanza, tanto più esprimerà lo spettacolo della sua marcescenza. Una margherita non potrà mai accartocciarsi, rachitizzarsi e rendersi maleodorante come una rosa in via di disfacimento. I suoi petali sparuti come bianche foglioline che spettacolo potranno mai mostrare della loro fine a fronte di quelli regali della rosa?

(L'annegare dei pesci) Poi, in Halas, ci sono le creature che vivono nel profondo. I fiori sommersi degli abissi. I pesci. “luminescenti pesci pendono sopra gli annegati e splendono / splendono in eterna luce”, così i pesci sovrastano un cadavere fluttuante, mollemente smosso dalle correnti

sottomarine, nelle contrade subacquee. E vien poi detto che le salme marciscono “come pesci morti sulla terraferma”, i pesci che *naufragano* se fuori dalle acque.

(“*Vieni, fiala!*”) Scrive Giovanni Giudici di Halas e di quanto i suoi versi siano alambicchi in cui la capacità di evocare si mescoli a quella di annichilire (Giudici parla di “nichilismo etico”): “Dunque la furiosa sensuosità barocca non stringe nelle sue mani altro che il niente? Ma forse proprio ad esso tende, e forse è proprio una religione del nulla, del non essere, un’ascesi nella sparizione (...)?”; citazione che diretto da un suo argomento di pertinenza (Halas) sul mio, che qui corrisponde a Giulietta e al suo monologo del quarto atto. Un monologo pronunciato *flatus vocis*, ma non come un parlato mentale, bensì per la concreta esigenza che il personaggio ha di sentirsi dire, di comunicare realmente a un proprio *alter ego* l’enorme nube nera che la scuote da dentro. Per dichiararsi sola, e sola vuole esserlo a tutti i costi: “Cara balia, / ti prego di lasciarmi sola con me stessa, stanotte / perché devo recitare le mie preghiere”, lo stesso ribadirà alla madre che le offre frivola il suo aiuto: “Signora, no, (...). Così ora lasciatemi sola, per favore”. Sola, sì, ma *efficacemente sola*.

Il parlato, colmo di congestione respiratoria, *denso di corpo*, nutrito di palpiti e affanni, procede per strappi e controtempi coadiuvati dal battere incalzante e del *blank verse* col suo spasmodico ritmo cardiaco (provate a pronunciare come si conviene: “*Or, if I live, is it not very like, / The horrible conceit of death and night / Together with the terror of the place*”). Mentre una cosa viene detta, un’altra è già in procinto d’essere pensata... fosfeni che smorzano fosfeni e che subito poi dispaiono: “Sento per le vene un brivido di gelo e di paura / che quasi mi ghiaccia il calore della vita... Balia! No, cosa starebbe a fare qui?”, è uno scantonare e un incagliarsi dell’anima e dei nervi: prima un’invocazione e poi, immediata, la ricusazione. Scarti su scarti. Processi che durano attimi, ma compiuti. Pare che la ragazza, procedendo a sobbalzi, voglia frastornarsi da sé con ragionamenti esortativi tacitati dal prorompere di un imperativo subito contrastato da un dubbio repentino: “La mia lugubre scena devo recitarmela da sola. / Vieni, fiala! / E se questa mistura non funzionasse affatto?”. Niente è censurato. Lo spegnersi certo della coscienza è a cospetto di una morte incerta. La fanciulla, quando è ancora quasi una bambina, deve avere la forza di addivenire all’ultima metamorfosi niciana: dopo l’uomo-cammello e l’uomo-leone, lo *Übermensch*, vale a dire *il bambino ulteriore*, il signore del caos che non teme il reale e gli si para innanzi intimandogli, come alla fiala: *Vieni!* L’ultimo approdo dell’essere.

Giunta a questo appuntamento cruciale, Giulietta deve pretendere da sé tanto la determinazione di una suicida, quanto la forza d'animo di una sopravvivenza e guardare in faccia ciò che sarà come se già fosse, *e lo fa*. Sillaba a sillaba, mette in parole il foscoliano *limitar di Dite* e si impone di valicare in anticipo sui tempi la grave soglia portando qui, nella sua stanzetta di adolescente acerba, quel che è *lì*, nel regno dell'oltretomba: l'aria puteolente, le ossa di tutti i suoi avi, il sangue di Tebaldo dal corpo in putrefazione, il suo stesso sudario, gli spiriti funebri, i miasmi disgustosi. E non ultimo orrore: la pazzia! La pazzia che, *da viva*, la invaderebbe. Tutto l'aldilà, qui e adesso. E sempre forzando la scrittura altrui per piegarla alle impertinenze utilitaristiche della mia lettura, penso a quanto alcuni versi d'amore, sempre firmati František Halas, potrebbero dirsi il ritratto stavolta fisico, e nella sua parvenza ideologico, di questa minuscola immensa fanciulla senza la cui forza niente sarebbe, nemmeno Romeo: "Magra spiga è il tuo corpo / da cui il chicco è caduto e non tornerà a germogliare / come una spiga è magro il tuo corpo / matassa di seta è il tuo corpo / vergato dalla brama sino all'ultima ruga... / bruciato cielo è il tuo corpo / nel tessuto la morte sogna agguati...", avete sentito? *Non tornerà a germogliare*. Sì, è lei, è *Giulietta!* Il corpo vergato dalla brama sino all'ultima ruga: *è sempre lei*. Giulietta invecchierà, ma non presso chi vive: invecchierà tra i morti, e tra i morti *tornerà giovane*, sperimenterà tutto, di nuovo le età passate e *di nuovo* quelle future, poiché lei sola è stata costretta a sapere *ogni cosa*, sino al minimo dettaglio, il più pulviscolare, di una storia che agli altri è stata nota solo in parte; e proprio questo, il doverla d'un colpo vedere flabello per flabello nella sua tremenda interezza, le ha procurato la visione teologica delle "malefiche stelle".

Bruciato cielo è il tuo corpo è un verso che commenta sé stesso, e la morte che *sogna agguati* è il nulla in cui la peripezia umana ambisce a proseguire, come prosegue nell'ultimo distico dell'assolo il duello tra Romeo e Tebaldo, duellanti in eterno, *in saecula saeculorum*: "Mi pare di vedere il fantasma di mio cugino / rincorrere Romeo che ha infilzato il suo corpo / a fil di spada", e trema, Giulietta, all'idea che un Romeo defunto possa morire un'altra volta ancora pure dopo morto. Adescata dall'assurdo, la piccola vi si cala senza più esitazioni, e, abitando, scaccia uno spettro per volare tra le braccia di un altro: "Fermo, Tebaldo, fermo! / Romeo, eccomi! Bevo questo per te!". L'*Übermensch*-bambina ha scelto il suo girone e sta per andarci.

Halas: "Di sotto in su annuserai le rose / quando vivrai la tua morte / e getterai alle tenebre l'amore // Ai piedi della tomba sarò edera / canto sereno che ti avvolgerà / vergata da te pergamena / che dal tempo non verrà distrutta // Torneremo a dormire ancora insieme / sulla stringa delle erbe

soneranno per noi le tempeste / lo sciabordio del Lete ascolteremo / e il canto delle lavandaie che sciacquano la sindone". È sempre lei! Sempre lei nel suo dopo che è una forma di 'non più' a noi sconosciuto.

C'è Ovidio nell'edera in cui si trasforma la creatura, c'è Tisbe, la Giulietta primigenia. C'è il placarsi di una tempesta che ha rinnovato il pelo dell'acqua e l'ha trasformato nella superficie del Lete, il fiume apportatore di oblio. Giulietta muore *troppo* per morire davvero.

(La purificazione) Il macabro dei marmi funebri, delle fosse e delle maleodoranti tombe trascende nel *Cimitero marino* di Valéry, che ci si mostra come un declivio trapunto di pallide lastre marmoree e lambito dal mare... "Il mare, il mare ad ogni ora primiera / O ricompensa a chiusa di un pensiero / Un lungo sguardo alla divina calma!". Ogni gravità aleggia rarefatta in quello sguardo privo di nervi ma non di sensi. Nulla più se non una riverberante trasparenza addensatrice di miti è la dissolta vermicosità della terra che altrove, in altre storie – nella nostra, ad esempio –, con mille minute mandibole tritura i corpi in un subisso di venefici vapori. Qui dove noi siamo, qui dove lo sguardo purifica, qui dove il paesaggio raggiunge e ingloba, e seppellisce.

"Raccolto, pien d'immateriale fuoco, / Gleba offerta alla luce, questo luogo / Mi piace, sovra cui la face incombe, / Composto d'oro, pietra e oscure piante, / Tanto marmo vi trema su ombre tante; / Fedele il mar dorme sulle mie tombe". L'apparecchiato camposanto non repelle, ma *piace*. I versi dicono del "gregge delle tranquille tombe", e che "Tutto è bruciato, sfatto, assunto in aria / Entro non so quale essenza...". La più limpida purezza della visione si intriga con la putrescenza mai nominata: "Dove il pianto nascea filano larve", filano, non rodono. E: "la bella menzogna, ahì pietà astuta! / Chi non li conosce e chi non li rifiuta, / Quel cranio vuoto e quel ridere eterno?". La domanda retorica adduce all'apollinea morte, che fa sperare, e non al vero dionisiaco morire che facendo disperare fa però realmente vivere. Il "cranio vuoto... quel ridere eterno": l'immobilità spastica in cui si cristallizza la morte, e che è la vera morte, ma che, in un riscontro col mare, si fa "seno materno". Non è per simili paraggi che si aggira Giulietta. Questo idillio oltremondano asperso di tenue luce impressionista non è più dimensione prossima a quella che l'accoglie. Né la fanciulla ormai farebbe a cambio. Solo nel suo sepolcro la piccola può, sia pure per poco, frequentare il suo Romeo, e solo lì divenire un cadavere steso a fianco del suo, come lui, ingannandosi, ha ritenuto di aver fatto. Ora Giulietta echeggerà quell'atto, ma perché ciò sia il macabro non è eludibile.

Mi domando allora chi, fra i personaggi del dramma, troverebbe giusta e desiderata accoglienza nel *Cimiterie* di Valéry. Mercuzio, forse. Mercuzio che, morente, parla di “*wormes’ meat*” (cibo da vermi), è di “*grave men*”. In pratica, di uomini tombali.

(In quanto parola) Dio è macabro? Il nulla è macabro? Il nulla che, in quanto parola, è una formula estetica del linguaggio, e dunque è un tutto. Finché parola, Dio, come il nulla, è materia, *ergo*: esposta al *disfecemi* dantesco. *Come il nulla*. Dunque, *in pectore*, macabro.

(È finita la morte) Anna Anzi: “Nel mondo tardo-rinascimentale in crisi, l’unica certezza rimasta è la certezza della morte. Il rivolgersi alla morte, una morte personificata, l’avere un rapporto con lei, il contemplarla, è tipico del poeta e del pittore manierista”. Da questo viene Shakespeare, e in questo ancora sta. Ma dentro questo in cui ancora egli sta, in quest’onda medievale lunga e cupa (d’una cupezza che non evita di accendersi di improvvisi bagliori), c’è chi dice: “*Death thou shall die*”, “Morte tu morrai”, John Donne. E c’è lui, William Shakespeare, che questo morire della morte lo porterà in scena. Esattamente quel che avviene nel sepolcro dei Capuleti al quinto atto: la morte che muore. Anzi: due morti che muoiono, una a fianco dell’altra. Quella d’un ragazzo accanto a quella d’una ragazzina. “‘È finita!’ disse qualcuno su di lui. Egli sentì quelle parole e le ripeté nel suo animo. ‘È finita la morte’, disse a sé stesso. ‘Non c’è più’. Aspirò l’aria, a metà respiro si fermò, si distese e morì, ‘è finita la morte’”. Sono le ultime frasi, e le ultime parole, della *Morte di Ivan Il’ič* di Tolstoj, il grande avverso del Nostro, e che io qui ben volentieri accomuno (*ma avremo modo di parlarne in seguito*). Quanta somiglianza! Tuttavia la morte, la vera morte, muore tempo dopo la morte dell’*io* che può ancora dire: “È finita la morte”. Muore col disgregarsi del corpo. La morte muore per decomposizione. Chimicamente (pure di questo *diremo*, a breve in questo stesso fascicolo).

(Tombe aperte come bocche) Scheletri danzanti, ossari, teschi ghignanti, corvi appollaiati su rami secchi, clessidre col bulbo superiore che si va vuotando, candele consunte, troni rovesciati, ruderi, vanghe. E “tombe aperte come bocche” (*Sonetto LXXVII*), quelle che attendono i nostri ragazzi. Il macabro è la bigiotteria della morte.

(La reificazione) Ancora Halas. Leggiamolo e rileggiamolo, eheggerà spesso. *Dormiglione*. “Vai a letto ad affiatarti con la morte (...) / Nelle conchiglie ardenti dei vulcani fluttuano bolle gassose / pasta di futuri

metalli e diamanti sfrigge come pelle bruciata / (...) / Fòndachi pieni di sacche di larve l'acquasantiera della luna è vuota / il cimitero si segna con mille croci senza stanchezza invano / bare sospese fra cespi di rose Lazzaro dal tuo sonno svègliati / Sogno vuoto sepolcro all'alba una schiera di lacrime pèncola / giù verso le tue labbra perdute sale di questa terra / ogni suono di fuori è un ululo e un tetro gracchiare / (...) / sull'arnia delle labbra vespe esaltate volano / farneticando in lingue babilonesi (...) / e questo è amore". E parla di tombe che intendono il linguaggio degli uccelli. *Dell'allodola e dell'usignolo*, dice. E della tomba in sé come luogo già caro: "Voli pure la terra nel vuoto, voli pure, purché mi resti la certezza di un solo posto, un posto estremo, un posto solamente per la tomba". L'abisso come trascendenza! E allora Góngora, col suo culto del sepolcro: "Sopra due urne di molato cristallo / di vitrei piedistalli sostenute / piange due Ninfe già prive di vita / (...) / 'Anime – dice – il vostro santo volo / penso seguir fino a questi sacri nidi", "poi che in tronco sta, l'abbiano in tronchi", la morte metamorfosante, non l'eterno ritorno, ma reificazione. Ovidio. Piramo e Tisbe. Romeo e Giulietta – non i titoli, ma i nomi – per i quali il sepolcro si fa esperienza rivelatrice: "apra la mente ciò che il marmo serra", così è detta l'intelligenza del corpo disabitato dal pensiero. D'una forma che il pensiero del corpo in vita non può concepire. Góngora: "teneri raggi dentro pietra dura / d'un Sol caduto prima di spuntare". Questo lamento potrebbe essere di Romeo.

(Tra lapidi cosmiche) Coi versi a mo' di vanga, evocando la "velenosa fosforescenza del putrido" (Ripellino), nella siderale nerezza del cosmo come fosse un ritaglio terroso di pochi metri quadrati, Halas si fa *becchino assoluto*.

(Sbranato di baci) Così Romeo, morendo, entra, e fa entrare con sé Giulietta, nella chiusa baudelairiana di *Une carogne*: "*Alors, ô ma beauté, dites à la vermine / qui vous mangera de baisers, / que j'ai gardé la forme divine / de mes amours décomposés!*".

(Per un po' ancora) Il putrefarsi dell'io al pari del putrefarsi del corpo: ecco il vero 'dopo'! Assai ben circostanziato! *Questo*. Questo, e non altro. Il futuro dopo la morte ha una sua durata, che è da consumarsi *qui*. Esattamente qui, dove l'istante si smembra.

Il putrefarsi pretende un tempo, che è un tempo ovviamente biologico e quindi computabile; ciò vuol dire che questo tempo può essere, volendo, condiviso con chi si ama, purché il suo scorrere non si sia già irrimediabilmente tradotto nel proprio passato; purché sia un tempo, insomma, tutt'ora presente

durante il quale stare, nel *dissolvimento*, ancora *per un po'* insieme. Questo il vero 'dopo'.

(In eterno, cadavere) “Eterno è anche il cadavere” scrive Emanuele Severino. Questo sicuramente sentono, e forse addirittura pensano e sin quasi *dicono*, i ragazzi nel sepolcro.

Dal Vangelo di Giovanni: “Disse Gesù: ‘Togliete la pietra!’. Gli rispose Marta, la sorella del morto: ‘Signore, già manda cattivo odore, poiché è sepolto da quattro giorni’”. Quattro giorni: un segmento di eternità (dunque, eterno in sé). E quel lezzo: la materia che perennemente *va*. L'eterno che progetta, che tenta e che fa avvenire il proprio inesausto terminare, così messo in azione.

(Divenire il proprio non essere) Il macabro è l'inoppugnabile manifestarsi dell'oltretomba *qua*. Accettarlo vuol dire farsi consapevoli attraversatori del transito. Identificarsi come cadaveri che in quanto cadaveri *agiscono* per divenire tali.

Solo questo potrà essere premessa d'altro.

(Tutto è chimica, I) Disfacendosi la materia si fa; facendosi si disfa. Tutto è chimica. La vera dottrina escatologica: *la chimica*. Perciò Romeo cerca la coniugazione con la sua adorata nella marcescenza. Altro più non chiede. Non c'è un oltre. Solo la marcescenza non mette dubbi. Le molecole disgregandosi germinano. Lui sa che *prima o poi* diventerà nuovamente Giulietta, che è già stata tante volte Romeo.

(Tutto è chimica, II) Sì! Non essere ripugnati dal disfacimento dei corpi significa non esserlo dalla chimica, giacché tutto ciò che è, è già stato altro e altro di nuovo diventerà, compreso nuovamente te, e nuovamente lei, e nuovamente me. Per cui, attenzione a come tratti il mondo: ogni vita già è stata la tua, e di nuovo dovrà esserlo. Né prima né dopo, ma *ora!* In una sfilza di altrove!... *Ora* muori... *ora* nasci!... *Ora* sei premiato... *ora* bruci. Mi domando: tutte le gioie potranno compensare tutte le sofferenze?

(Tutto è chimica, III) Gabriele Galloni, *In che luce cadranno*: “I morti seguono un apprendistato / severo. Per sei mesi sono semplici / ematomi; poi superfici lisce”. Il lavoro purificatore della chimica che fa quel che deve! È in altri versi di questo ragazzino dalla penna capace di accendere evanescenze in quelle opacità ove sembra che nulla possa essere: “In che luce cadranno / tornati alle cellule”. Volgo in domanda: in che luce cadranno, disfacendosi l'uno a fianco dell'altra, *loro*?

(In un letto di vermi) Erik Ibsen, *Peer Gynt*. Uomo vestito a lutto, rispondendo a Peer che vorrebbe sapere se il giubilo attorno lo si debba a un battesimo o a un matrimonio: “Lo chiamerei piuttosto un ritorno alla patria celeste. La sposa giace in un letto di vermi.”, Peer Gynt: “E i vermi si contendono stracci e brandelli.”, Uomo vestito a lutto: “È la fine della canzone; poi più nulla”. Parafrasato Amleto e i suoi apologhi nichilisti, parafrasata Giulietta che parla del disfarsi dei corpi, parafrasato Romeo che vede la bellezza anche se vermicosa, parafrasato Baldassarre che esorta all’entusiasmo per una defunta giacché, a sua dire, sarebbe andata a far festa con gli angeli!

(Tra mummie) Un affastellarsi di ossa che mantengono incerte strutture di corpi umani. Cadaveri essiccati. Vestigia di carni spolpate. Tibie che affondano in stivaletti polverosi. Grugni deformati dall’emergere del teschio. Labbra smangiate dalla putrefazione che snudano risate sconce. Orbite vuote, fosse per occhi. *Stacco*. Il cielo notturno attraversato da uno sparviero e l’urlo di una fanciulla che si sveglia raccapricciata portandosi i pugni alle tempie. Geme: “Io vedo qualcosa di orribile!”. Qualcuno che le giaceva a fianco la soccorre: “Lucy calmati”, ma lei è nel suo incubo da cui l’altro è escluso. La sua predizione coincide col mondo che la sta trattenendo a sé. Lucy non sente la voce dell’amato, ma solo la lugubre nenia del film. Sono i *pre-titles* di *Nosferatu* di Werner Herzog, del 1979 (è sua la mano del doganiere che ispeziona la terra dentro le bare infestate dai topi. Secondo quanto dichiarato dallo stesso Herzog nessun altro della troupe aveva il coraggio di toccarli. Ma non credo perché topi, quanto perché lì. Perché intrisi di morte. Troppo macabri!).

(il pungolo della coscienza) Sul grande scenario della Storia, macabra è l’intera Inghilterra, quindi l’universo tutto, per come è allucinantemente prefigurata dal vaticinio di Carlisle al quarto atto di *Riccardo II* nella prospettiva delle sanguinose lacerazioni interne che conseguiranno dalla contesa tra gli York e i Lancaster: “Il disordine, l’orrore, la paura e la rivolta / prenderanno stanza qui e questo paese sarà detto / il campo del Golgota e dei teschi umani”. Per bocca del vescovo il macabro si fa stile espressivo atto a un fine: spaventare e dissuadere. Come la rabbrividente raffigurazione dell’Inferno fatta dal predicatore nel *Ritratto dell’artista da giovane* di Joyce, mirata a reprimere gli istinti onanistici dei giovani in pubertà. Basti questo espunto: “Allo stesso modo che nei corpi morti si generano vermi dalla putrefazione, così nelle anime dei perduti sorge un perpetuo rimorso dalla putrefazione del peccato. Il pungolo della coscienza, il verme, come lo chiama Papa Innocenzo III, dal triplice morso”.

(La depredazione del cranio) *Il mercante di Venezia*. Bassanio: “E similmente quei riccioli d’oro, che come serpentelli attorcigliati fanno al vento una così leggiadra danza intorno a un viso ritenuto bello: e poi si scopre che sono il retaggio di un’altra testa e il cranio che li nutrì è da anni nel sepolcro”. La bellezza spiegata attraverso il macabro. Il contrasto impreveduto produce l’orripilante. Inaudita è la visibilità abbagliante di quel cranio che si impone alla nostra immaginazione per sovrastare tutto e non andarsene più. Quel cranio spogliato in eterno per abbellire il transeunte. D’altronde, pure nel *Sonetto LXVIII* leggiamo: “Quando le trecce d’oro della morte, / Diritto dei sepolcri, non erano recise né asportate / Perché un’altra vita godessero su una seconda testa, / Quando il vello della bellezza, morto non rallegrava”. L’orrore dei trafugamenti sepolcrali, non allegorici, è tutto nelle capigliature ancora bionde e floride di cadaveri recenti, recise per farne parrucche. E da quali sepolcri se non del tipo di quello in cui è deposta Giulietta? Deposta, non interrata! Alla mercé di qualsiasi profanazione. Non può essere allora che anche la sua chioma sia stata recisa è trafugata? ed esibita poi da chi? da un fantasma in vita, può essere? Di nome, magari, Rosalina? Impossibile, ma è possibile immaginarlo. Una Rosalina che continui a girare per Verona coi capelli di Giulietta!

(Circa Giulietta e Francesca) “Siena mi fé, disfecemi Maremma”, come per Pia de’ Tolomei, anche per Giulietta vale la stessa immersione nella materia che degrada. Nulla si eleva, tutto è assorbito dall’ordigno della morte avvenuta che opera il maciullamento dell’*io* assieme a quello del corpo in cui l’anima stava. Tutto residua ma senza essere più sé stesso. *Disfecemi*. La parola a mio avviso più bella e la più macabra della poesia universale. Una delle più totali. Un’azione escatologica che avviene ogni qualvolta la parola ‘disfecemi’ è letta o pronunciata. L’intero monologo di Giulietta prima di assumere il siero è la messa in voce di una durata scenica necessaria a *far teatro* di questa sola parola. Una presa di coscienza di questo “disfecemi” per avviarsi ad affrontarlo e ad esperirlo.

(Ancora circa il ‘disfecemi’) Pure dopo morto il nostro corpo è vivo, ma questo non può più interessarci. L’*io* è destinato alla dispersione di sé dall’impossibilità di anche solo immaginare una metafisica della chimica, del “disfecemi” della Pia.

(Circa l’informe) La forma ha per presupposto l’informe e continua a mantenerne l’algoritmo che va *motu proprio* di *default*. La forma tende perciò a

deformarsi sempre lasciando, a scia di cometa, un corollario di imperiture immagini di sé, quale, ad esempio, *Piramo e Tisbe* o *Romeo o Giulietta*. Due istantanee di un crollo che perpetua in uno stato di perenne prosecuzione *sine die*.

In Plotino: “La forma non è che la traccia dell’informe. In effetti l’informe genera la forma”.

Orbene, ci si disfa per reiterarsi. *Ergo*, ogni data forma corrisponde a uno stadio *fissato* di una continua deformazione.

Ergo, la forma originaria avvia la decomposizione che matura in altre forme. All’inizio della sua prima *Elegia*, Rilke: “Il Bello non è che il primo grado del terribile”.

(Ancora parentele tra personaggi) *Misura per misura*. Claudio: “Sì, ma morire, e andare non sappiamo dove; / giacere freddi e rigidi e imputridire; / questo caldo moto dei sensi ridotto / a un pugno di terra”, è il macabro di Giulietta: ciò in cui lei, già sapendo che sia, si immerge.

(La durata del dopo) *Amleto*. Becchino: “Be’, se non è già marcio prima di morire – come accade spesso con molti appestati che si riesce appena a seppellire – potrà durare otto o nove anni. Una conciatura dura nove anni”. Una specifica che delizia l’ascolto non del suo interlocutore, ma di chi, esternamente, testimonia il dialogo, vuoi leggendolo, vuoi da una poltrona in platea. La filosofia *tranchante*, linguisticamente netta e cruda, che deriva dalla prassi di un interruttore professionista, stigmatizza la durata (sballata) della morte dopo la morte. Esattamente quella che Romeo pretende di condividere con Giulietta, sapendo, come pure lei lo sa, che altro non è loro dato. Esattamente la durata contenuta nel “disfecemi” della Pia dantesca.

(Tutta lì!) *Re Giovanni*. Costanza, sconvolta dal rapimento del piccolo Arturo, scivola nel macabro con lo stesso vigore di Giulietta; sebbene, all’inverso, potremmo pur dire di una fanciullina capace di attraversare il macabro con determinazione uguale a quella di una donna matura a cui è stato sottratto il figlio: “O Morte dolce, cara Morte! Aromatico fetore! Sano marciume! Sorgi dal cavo della notte eterna, terrore e odio, tu, della prosperità: bacerò la tua odiata carcassa; metterò i bulbi dei miei occhi nelle tue occhiaie vuote: mi farò dei tuoi vermi famigliari anelli per le dita; chiuderò questo varco al respiro con la tua polvere fetida; e sarò come te una mostruosa carogna. Vieni, vieni a digrignarmi in faccia: dirò che è un sorriso e ti carezzerò come sposa lo sposo. O amore dei derelitti, vieni, vieni da me!”. Anche Costanza sa urlare il suo “Sì!” niciano. Di questo, solo di

questo, ha bisogno una madre in lutto: di impastarsi organicamente alla chimica disfatta d'un cadavere, un cadaverino che è interamente suo figlio, tutto lì, nulla ne avanza. Quel cadaverino è il dolore in sé, interamente lei, *tutta lì*, e che nessuno glielo tolga il suo dolore impregnato di una salma fattasi *habitus*! Cos'altro mai potrà più chiedere, Costanza, a una vita sorretta dalla morte? Sarà lei poco avanti a bandire ogni conforto affermando: "Vedete che ho motivo di amare il mio dolore".

(L'immortalità dell'amore) Versi quasi contemporanei alla nascita del dramma son questi dell'ormai cattolico Jean de Sponde, composti nell'ultimo decennio del XVI secolo: "E che bene ha la Morte, dove i vermi corrodono / questi nervi, queste ossa, e l'Anima abbandona / quest'immonda carogna, ed in sé si ritira, / e di noi lascia solo il ricordo di un sogno? // Questo corpo che in vita tra fulgori s'immerge, / la sua parte in un lampo spegnerà nella morte". C'è Amleto negli ultimi due versi, ma pure il macabro che contamina l'immaginazione di Giulietta. Un *macabro spirituale*, e non barocco; quasi senza vestigia. In altro sonetto leggiamo questo emistichio col verso a seguire: "e volare a dimore / più chiare, ove dei Tempi sia la fuga infinita". Sogno pur questo di giovinezza è il tradurre la morte in una sua coincidente *folle* utopia. Se la morte è un tempo eterno, perché mai non potrebbe accogliere essa stessa, la Morte, l'immortalità? Sicché: l'immortalità dell'amore!

(In didascalìa) La truculenza nel teatro elisabettiano, dunque in Shakespeare, è quasi tutta concentrata nelle didascalie. Bassa macelleria! Cumuli di teste decollate rovesciate in terra da orride ceste, lingue e mani strappate, cosce percorse da ruscelli di sangue, retaggi di stupri. Quando il macabro prende voce, come nel monologo di Giulietta prima di bere il filtro, è perché mira a esprimere altro da ciò che mostra, ovvero il confronto con un oltremondo inteso come la dimensione escatologica in cui marcisce il mondo. La certezza di un puteolente nulla. Nella teologia agnostica di Shakespeare l'aldilà corrisponde alla necrosi di ciò che è stato, la cui rappresentazione è di per sé macabra.

Le didascalie, nella loro estrema e forse apocrifa essenzialità, impongono i dati di fatto e basta, senza bisogno di affidarsi all'immaginazione se non per il minimo sforzo necessario a vedere in una testa posticcia una testa vera. L'orrore suscitato deve risultare immediato. A dover essere fantasticati saranno gli stati d'animo.

(Sotto tortura) Nel *Racconto d'inverno* Paolina rimprovera il paranoico Leonte con questi versi: "Che complicati tormenti, o tiranno, inventerai

per me? / Che ruote, cavalletti e ferri roventi e flagelli; / olio bollente o piombo fuso? / Quale tortura antica o nuova dovrò subire / se ogni mia parola meriterà il più duro dei tuoi castighi?”, e chi ascoltava queste parole, ai tempi, sapeva bene di cosa si parlasse: *riconosceva tutto*. Non perché ne avesse avuto informazione per altri versi o da altri spettacoli, ma perché, lo ricordavo, era quanto la città gli mostrava quotidianamente, giacché solo per recarsi a teatro percorrendo la riva sud del Tamigi lo spettatore elisabetiano non poteva non vedere, esibita sul ponte di Londra, la lunga trafilata di teste di traditori infilate su altissime picche. *In finis*, la plebe urbana, il popolino che a teatro si accalcava a ridosso del palco (lì i posti più a buon mercato, i più scomodi, ma anche quelli ove vivere la partecipazione massima) era lo stesso che faceva ressa sotto i patiboli, come descrive la cronaca di Holinshed, fonte preziosissima di tutti i titoli storici di Shakespeare: “Non c’è dubbio che volessero una gran folla a questo spettacolo pubblico (...); cosicché le vie erano infestate da una massa che si moltiplicava, in cui le persone si stipavano e si superavano l’un l’altra di corsa, e litigavano per accaparrarsi un buon posto dove stare sul luogo di morte, così da vedere e udire per bene ciò che si stava per fare e per dire”. In pratica, per udire le ultime imprecazioni *vere* del condannato, *se proprio lì*, o quelle trasfigurate in versi di un attore, se invece nella succinta *O* di legno del Globe.

E sempre a proposito di supplizi, un che di shakespeareiano alita nel film di Quentin Tarantino *Pulp fiction* quando Marcellus, sodomizzato da Zed, ora però finito tra le sue mani, auspica e vagheggia “una tortura medioevale per il suo culo”. Passiamo all’ultimo atto di *Otello*. Jago, ormai in catene annuncia definitivo: “D’ora in poi non aprirò più bocca”. L’ufficiale di Stato replica che ad aprirgliela saranno le torture, dopodiché, giunti ai versi di chiusura, Lodovico dice al Governatore di Cipro: “A voi, signor operatore, / il diritto di giudicare questo diabolico assassino. / Scegliete il giorno, il luogo, la tortura. E che sia / la più crudele”.

Per me, la battuta di Zed in Tarantino è un eccellente esempio di prestito involontario.

(“Schiacciagli pure quello!”) *Re Lear*. Settima scena del terzo atto. A Gloucester vengono schiacciati in scena gli occhi uno dopo l’altro. Non una didascalia a suggerire il da farsi. Son le battute, le voci, a dire quel che avviene, a farlo capire mentre avviene, e a riferirlo appena è avvenuto. Lo sciagurato Gloucester è stato legato a una sedia senza che da principio possa capirne il motivo. A una sedia, come verrà legato Jago facendo presupporre le terribili torture che gli toccheranno in seguito. Qui no, tutto è quando deve essere. Immediatamente. Uno svelto interrogatorio che

non lascia scampo, poi una sventata esclamazione della vittima che offre il destro ai suoi carnefici per giocare con le parole onde emettere la sentenza. Gloucester: "Ma potrò almeno / vedere la vendetta raggiungere figlie di tal genere.", Cornovaglia: "Quanto a vederla, mai. Tenete ferma la sedia. / Questi tuoi occhi li schiacerò col mio tallone", e gli affossa nell'orbita il primo. Regan, ferocemente: "Una parte ride dell'altra. Schiacciagli pure quello!". Ci si può sentir male davanti a una scena simile. Nell'alternarsi delle repliche dette, non un gemito è suggerito. In quest'orgia di orrore e di macabro umorismo nero, per l'impressione che ne avremo ricevuto gli occhi maciullati di Gloucester permarranno come una nostra seconda vista abbuiata per tutto il resto della tragedia.

(La corporalità) Rileggiamo la celebre battuta di Shylock a difesa della sua gente: "E che, dunque, un ebreo non ha occhi? non ha mani, organi, membra, sensi, affetti e passioni? non si nutre forse dello stesso cibo di cui si nutre un cristiano? non vien ferito forse dalle stesse armi? non è soggetto alle stesse malattie? non è curato e guarito dagli stessi rimedi? E non è infine scaldato e raggelato dallo stesso inverno e dalla stessa estate? se ci pungete, non sanguiniamo forse? e se ci fate il solletico non ci mettiamo forse a ridere? e se ci avvelenate non moriamo?". Tutto in queste parole rimarca un'intensa corporalità, senza schermo alcuno, come fa, di sé e *su* di sé, lei, Giulietta, monologando prima di abbandonarsi alla catalessi. Sempre di corpi si tratta. Non c'è da sorprendersi che Shylock metta di mezzo quello di Antonio come fosse un cumulo di ducati tradotti in un ammasso di budella umane.

(Ossari) Fin dall'inizio del XIII secolo a Stratford sorgeva una chiesa dedicata alla *Holly Trinity*. Era stata eretta vicino al fiume. Shakespeare doveva conoscere l'antico ossario sul lato nord della cancellata, dove venivano depositate le ossa dei morti più antichi; era stato anche il dormitorio dei ragazzi e il dormitorio del prete. Shakespeare e i suoi contemporanei erano avvezzi alla morte, uno scenario sempre implicato attorno a loro, anche se questo non impedisce a Giulietta di inveire contro l'ossario con i suoi "putridi e gialli teschi senza mandibole".

(I vermi dell'amore e quelli della morte) Altra verifica 'per contrasto', o per litote. In Petrarca, *sonetto 304*, i vermi *non sono vermi*, ma gli "amorosi vermi" che corrodono come demoni immateriali spingendo a rifugi consolatori acquiescenti alla rima ("poggi solitari et hermi"). Qui nel nostro dramma no, la metafora è abolita, l'entomologia impera. I vermi *sono reali*. Hanno denti e rodono. L'*horror* è a un passo, a totale disposizione dell'immaginazione di

chi assiste: gli strumenti gli son dati, se lo figuri da sé. La storia di Romeo e Giulietta si spegne in un graveolente disgusto senza risparmio e prosegue per un tempo circoscritto accanendosi sui corpi di due Ifigene non sottratte al sacrificio dall'intervento di nessuna Diana. Perciò si compie.

Per restare nella propria trama, la favola si bandisce dal poetico. Riccamente abbigliata nel corso del suo prodursi di innumerabili allegorie, si denuda e si mostra per quel che è: priva di scappatoie ristoratrici. Priva di trascendenza. Priva di accolite celesti. Le statue d'oro, promesse appena prima del suo concludersi, appartengono a un tempo che esula dalla narrazione in atto. Quelle statue mi paiono come la promessa elettorale di un'opera pubblica la cui procedura è affidata alla burocrazia della 'grigia pace' annunciata dal principe di Verona entro il persistente tanfo di un correlativo oggettivo dove sbiadiranno le nere tinte del lutto. Giureremmo che quelle statue verranno mai realizzate? Al di fuori di una data storia qualsiasi altra storia non è più tenuta a mantenere le promesse fatte dalla precedente. Cambieranno i governi e tutto cadrà in non cale, anche se i votanti di cui si cercherà il consenso saremo sempre noi, gli spettatori.

(Il transfert) Guardare negli occhi la Gòrgone implica lo sforzo di un transfert: essere la cosa innanzi a noi, e non più noi. Essere il nulla non pensante dell'oggetto fronteggiato e il cui non essere è nel suo essere. Pura chimica, che vive in morte. Già in questo abita il macabro.

(Fuor di metafora) Due richiami a Macbeth. Il primo riguarda la brutale assenza di qualsiasi istanza metaforica nell'ampio utilizzo che il testo fa del sangue, evocato in varie forme. Jan Kott, *Shakespeare nostro contemporaneo*: "(il sangue) è qualcosa di materiale e di fisico, qualcosa che cola dal corpo degli uccisi". Altrettanto vero è il macabro che, in *Romeo e Giulietta*, esula da una *imagery* allegorica. Tanfo tombale, putredine, ossa scricchiolanti che si slogano da sole, pastura per parassiti, mascelle scarnate e ghignanti: tutto questo è. Shakespeare scrive *fuor di metafora* assai più di quanto non si ritenga. Ma in fondo vuole che la realtà, pur quando è nudamente tale, *sembri* una metafora. Le rifrazioni fanno da ingredienti alle contraddizioni, che imperano ovunque affermandosi come verità. Assurdo? Sì. *Ma vero*. L'artificio sormonta l'artificio, se già la natura, come Platone insegna, è innaturale essendo frutto dell'arte di Dio.

(La risorta) Giulietta al quinto atto: si solleva, non morta, fra i morti. Consentendo con Cioran: se c'è un sapere, ciò che esso deve rivelarci è il vantaggio di aggirarsi in mezzo ai defunti.

(Il crollo dei tabù del ritegno cortese) Giulietta, prima di bere, da sola nella sua camera: "Tebaldo insanguinato, ancor fresco di terra, viene man mano putrefacendosi".

La fanciulla mette in voce, e con alito reso forse acre dalla tensione del momento, il crollo di ogni tabù nel dire ciò che dice circa il funzionamento biologico dell'organismo umano nell'atto del suo sfascio *post mortem*. Raffigurandosi la putrefazione del cugino, la fanciulla *sa* della propria, e in questo disfacimento immaginiamo allora l'ingorgarsi di tutte le splendide allegorie di Romeo che, sfidando l'ineffabile, di Giulietta hanno celebrato la beltà. La beltà della sua integra forma.

(Le vere bare) I corpi insepolti nel sepolcro, solo deposti, son messi a marcire 'a vista' in una coniugazione atroce fra salma e salma. L'orrore del disfacimento, del cadavere che interra sé stesso, si consuma all'interno di abiti da cerimonia. I migliori. Le vere bare.
E sull'atroce marcire...

... **(Nello specchio)** Se Rose ben conoscesse i sonetti di Shakespeare, mettendo mano allo specchio da toilette che immane tempo addietro fu suo, nel sentirle dire: "Peccato che il riflesso sia un po' diverso", potremmo pensare che stia parafrasando alcuni versi del LXXVII: "*Thy glass will show thee how thy beauties wear. / (...) / The wrinkles which thy glass will truly show*"; "Ti mostrerà lo specchio svanir le tue bellezze. / (...) / Le rughe che lo specchio ti mostrerà veracemente".

La breve sequenza del film (utile ad avviare un *flashback*) è assai più macabra di quanto sulle prime non appaia. Siamo oltre un *memento mori*: è l'ammissione del proprio visibile cadaverizzarsi in vita. Nella poesia di Sylvia Plath *The mirror* è lo specchio stesso a parlare dicendo ciò che l'immagine del film mostra e che Shakespeare ha altrimenti sillabato: "Ogni mattina è sua la faccia che prende il posto del buio. / In me ha annegato una ragazza e in me una vecchia / sale verso di lei giorno dopo giorno come un pesce tremendo".

L'ALBA, E I DUE RISVEGLI

Intro sala 26

L'ALBA

(E dover scendere nella grotta stalattitica) Avranno mai dormito per un solo istante, durante la loro unica notte insieme, Romeo e Giulietta? Avranno condiviso questa estrema intimità dopo l'amore facendosi tenero bozzolo per un doppio sogno in cui può essere che si siano di nuovo congiunti? Se sì, destandosi, avranno forse dovuto, come Julien Sorel nel romanzo *Il rosso e il nero* di Stendhal, 'riapprendere' il loro dolore, o si saranno predisposti a 'entrare nel giorno' come il santo bevitore di Joseph Roth? E mai prima avranno sperimentato una simile urgenza, per qualche istante, chissà, vissuta magari come un gioco?... *Sbrigati sbrigati sbrigati!*.... L'usignolo e l'allodola hanno giocato a nascondino nel tessuto delle battute sospirate dirottandoli repentinamente da uno stato di grazia che reclamava altra notte, a uno spavento che respingeva il nuovo giorno.

La struggente alba, tenue e musicale, già va sciupandosi dissipata nel traffico del mattino squadernato in piena luce. Si è ancora qui, ma anche già lì. Questo indugio dell'ora è il *quid* che colloca i due ragazzi nello spazio. Un'alba di simile senso e tenore è inavvertitamente, e perciò fatalmente, descritta da Vladimír Holan in una poesia che così si intitola, *L'alba*: "È l'attimo in cui solo qualche amore si arrischia / a scendere nella grotta stalattitica di quelle lacrime, / che furono segretamente represses e segretamente operarono".

Quelle lacrime" sono le lacrime già versate e quelle ancora da versare, a dispetto delle quali l'alba comunque avviene e la luce comunque incede. Ma non c'è scampo: la macchina del giorno si mette in moto e così non si può stare. "*One kiss and I'll descend*". *E scendo, dove?* Nella grotta stalattitica? Straordinario come le situazioni possano creare sinonimie altrimenti impercipienti! "*One kiss and farewell*". *E addio.*

(Come Cressida) La scena del balcone tra Romeo e Giulietta prolunga la sua eco sino all'alba in cui dissolve la prima notte d'amore di Troilo e Cressida. Lì è la faida, qui è la guerra che piomba sugli amanti a infrangerne il sogno. Quarto atto, Cressida: "Ti prego, trattieniti: voi uomini non volete mai trattenermi. O sciocca Cressida! Avrei potuto stare ancora sulle mie, e allora ti saresti trattenuto...". Stesso indugio, stesso 'capriccio'. Cressida ha diciassette anni: tre più di Giulietta, ma è pur sempre un'adolescente. Lei vorrebbe il 'per sempre' nell'attimo. O meglio, nel margine. Tra la notte e l'alba. Ma i margini non sono dei buoni rifugi. Dai margini si viene stanati e consegnati al proprio destino. Che sia una sentenza di morte o l'urgere della guerra.

(“Perciò, lasciamoci”) Così parlò Zarathustra: “Non a tutte le cose è lecito aver parole prima che sia giorno. Ma il giorno viene: perciò lasciamoci! – Oh, cielo su di me, tu pudico! oh, tu, felicità prima che il sole ascenda! Il giorno viene: lasciamoci!”. La pudicizia del cielo notturno fa da velo anche alle maligne stelle. Nel dramma la notte silente dei due amanti non è raccontata sulla scena, nulla vediamo, tutto è presunto, ma con la luce dell'aurora si ridesta il linguaggio che sollecita i fatti a ricordarsene, essendo di per sé il linguaggio un fatto in sé stesso. Le parole tentano di negare ciò che non può non avvenire, e proprio in tal modo ne confermano l'avvenire. Un ultimo bacio, quando è detto, già è stato dato. “Ma il giorno viene: perciò, lasciamoci!”, e con ciò va a scindersi, nel giorno, l'avventura del consorte dalla propria.

Improvvisando un'esortazione apocrifa potremmo far dire all'amante nel risveglio: “Perché il desiderio comune giunga a buon fine è necessario, amore, che la mia periipezia non sia la tua, e che oggi il mio oggi non coincida col tuo!”.

L'ALTRO RISVEGLIO

(Nell'inaccogliente giorno) Romeo e Giulietta vivono in un mondo di 'adattati' dove anche i ribelli (Mercuzio e Tebaldo su tutti, ma aggiungiamoci i servi attaccabrighe della prima scena del primo atto) rispettano le regole per cui la città rende possibile un certo genere di disordine che però non può dare alimento all'eresia sentimentale di due 'disadattati' che sono al contempo dei *risvegliati*. Come la protagonista di E. A. Poe in *La caduta di casa Husher*. Una dissepolta, la cui momentanea resurrezione è occasione di *vera morte*.

C'è qualcosa di orribile nel risorgere che chi si sveglia per un istante avverte, poi se ne dimentica.

(Destarsi innamorati) Nel destarsi, la notte riversa nel giorno un'eredità promiscua, di immagini e sensazioni che manovreranno l'innamorato, anche a sua insaputa.

(Sin da prima di Ovidio) “Trasformato è Zarathustra, un bambino è diventato Zarathustra, Zarathustra è un risvegliato”. Come Buddha, il cui nome significa appunto ‘il risvegliato’. E il tema del risveglio trapunta il dramma nei suoi snodi cruciali, anche quando la situazione non lo esplicita, o quando è facile immaginare che un risveglio avvenga, ma, non per paradosso, *in piena veglia*. Può essere, infatti, che la notte del balcone sia per Romeo una notte attraversata insonne, ma che tuttavia il giorno a venire lo colga da ‘risvegliato’.

E quale *altro* risveglio lo avrà colto la mattina appresso, nel letto da adolescente della sposa? e quale, quella stessa mattina che è la mattina dell'addio, il risveglio di Giulietta? e quale il risveglio vagheggiato da lei al culmine di un sonno contraffatto dovendo comprendere la realtà che le si impone quando dischiude gli occhi nell'arca di famiglia? Una realtà che è una e solo una: quella in cui le cose non sono andate come dovevano e che, interrotte nel loro altroieri, hanno fatto uso di uno sciagurato ‘ieri’ per corrompersi e precipitare.

Roland Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso*: “un brevissimo momento, si dice, separa il tempo in cui il bambino crede sua madre ancora assente da quello in cui la crede già morta. Manipolare l'assenza significa far durare questo momento, ritardare il più a lungo possibile l'istante in cui l'altro potrebbe, dall'assenza, piombare bruscamente nella morte”. Giulietta si sveglia e subito ci fa capire di essere pienamente in sé, di ricordarsi tutto e di sapere dove si trova (“O Frate consolatore, dov'è il mio signore? / Mi ricordo bene dove dovrei essere, / e difatti sono qui. Dov'è il mio Romeo?”). Frate Lorenzo, che è lì, inizia a parlarle e lei intende all'istante che le sue sono parole di sventura; poco le ascolta, si guarda attorno. Vede Romeo, forse scorge la fiala che il giovane stringe tra le mani ma non vuole farci troppo caso; con una parte di sé capisce come lui sia morto, ma non perché sia morto e non ne chiede ragione. Farlo non le serve. Bevendo il narcotico Giulietta aveva messo in conto molto, ma non tutto. Il molto riguardava solo lei, mentre il tutto andava completato con ciò che la pre-scindeva. Anche il peggio se l'era figurato, ma non così. Si era immaginata che l'amato potesse non essere presente al suo risveglio... ecco, questo aveva temuto, ma non che a un primo sguardo la illudesse con la sua di lui presenza per poi doverlo scoprire morto a un secondo battito di ciglia. Eppure la ragione ha un proprio istinto: come vietarsi di voler intendere

in che modo le cose possano essere andate? Ma è talmente indiscutibile l'evidenza di quel corpo immobile che però non versa sangue! e allora perché *non dormiente*? La stanchezza potrebbe averlo fatto cedere al sonno nel tempo dell'attesa. Certo! Se Romeo è tornato per aspettare il risveglio della sposa, non potrebbe lei, adesso, ritenere di dover fare lo stesso per lui e aspettare pazientemente il suo risveglio illudendosi almeno per un istante appena?

Tutto questo mentre il frate continua a dire, ma lei insiste a non sentirlo, e così l'istante del possibile fraintendimento perpetua. È un istante di cui nulla è detto, nel testo non vi è traccia, ma in Shakespeare, si sa, anche quel che non è scritto è *volutamente* non scritto, e dice. Un istante che dura un istante. L'istante di uno splendido risveglio che annienta tutti i colloqui tra i due, immaginati lì nel sepolcro dai nostri novellisti e successivamente recuperati da epigoni mediocri e dall'inchiostro intriso di letteratura posticcia.

Svanito l'istante, avviene *il vero risveglio*. Giulietta si riscuote. Non ha bisogno di essere istruita. Le parole che le vengono dette ancora le giungono distanti, è lei a volerlo: sono parole dal suono troppo bieco: "*Stay not to question, for the Watch is coming*". La fiala! Sì, ora realizza! L'ha vista sin da subito! Com'è possibile che quell'istante di sciocca beatitudine sia potuto avvenire a dispetto della fiala? Come ha fatto? "*Come, go, good Juliet, I dare no longer stay*". Tutto le si fa chiaro ma non perciò risolto. "*I dare no longer stay*", la reazione di lei è uno scatto repentino: "*Go, get thee hence, for I will not away*"; interrogarsi sulla dinamica del fatto *dinanzi al fatto* sarebbe un'oziosa prova di stupidità. L'antifilosofia dell'amore. *Now! Nunc!* È ora che il corpo di Romeo si fa notizia. L'unica che valga. Questo è il vero tutto. Poteva avvenire, è avvenuto. Ogni perché è nel passato, nell'immodificabile. Sino a pochi minuti prima, quando era lui a piangere per una falsa morte, agli occhi degli spettatori pareva che ancora le cose non dovessero andare per forza così. Invece no! Tutto era già immodificabile anche per Romeo nonostante Giulietta fosse solo addormentata. E noi sappiamo perché. La storia si è annunciata sin dall'inizio nella sua forma compiuta: sin dal Prologo del dramma, e sin da secoli e secoli prima. Sin da Piramo e Tisbe. Da prima finanche di Ovidio.

(Il sogno dell'interferenza) Ciò che distingue Romeo da Giulietta nella scena del sepolcro è che lui si è trovato ad abitare un paesaggio in cui la sua amata era morta sovrapposto a un altro paesaggio *dallo stesso aspetto* in cui era invece viva. Una doppia dimensione nell'aspetto d'una sola. A salvare i due giovani avrebbe potuto essere solo uno scarto capace di operare

la giusta 'sostituzione' definitiva – l'unità, dunque –, ma questo nessuno avrebbe potuto farlo, nemmeno l'autore, soggetto a una storia non da inventare ma *da tramandare*. Una storia in cui il sogno dell'interferenza è tutto affidato al transfert dello spettatore.

(Lei e non altri) Boisteau ha ragione di credere che nel Bandello la vicenda non sia così tragica come dovrebbe, e tende a potenziarla in questo senso, anche a costo di renderla raccapricciante. Così, nella narrazione della zuffa da piazza tra Capuleti e Montecchi, la neutra notazione bandelliana che dice: "già erano per terra dui o tre per banda caduti", viene stravolta nella respingente visione della terra "*toute convertie de bras, de jambes, de cuisses et de sang*", mentre altrove le macabre fantasie sepolcrali di Giulietta, appena alluse dal novellista domenicano, arrivano al diapason dell'orrore tramite un logico spavento suscitato dal pensiero di serpi e di ossami. Inoltre, vengono introdotti la nutrice e lo speziale, per quanto l'innovazione maggiore consista nella morte di Romeo prima del risveglio di Giulietta. Un'omissione che Shakespeare tramuterà in un pregio drammatico esaltando il senso di una perdizione universale riservata solo alla ragazzina, costretta a *vedere*, lei e non altri, tutta l'inimicizia degli dèi agita contro il suo amore, in aggiunta a quella degli uomini, l'unica di cui Romeo, da parte sua, abbia avuto contezza prima di bere il veleno.

(Epigoni) Tra i rifacitori successivi, il primo, a quanto si sa, fu il tedesco Christian Felix Weisse, autore della tragedia *Romeo und Julie*. Per due ragioni questo testo ci interessa: 1 - per la nota introduttiva in cui l'autore rimprovera Shakespeare di aver usato una "miserrima traduzione" omettendo così "la grande catastrofe del risveglio di Giulietta mentre Romeo è ancor vivo", convinto com'è che si tratti di una perdita involontaria e non di una scelta voluta, come se il risveglio diacronico fosse sprovvisto di una sua particolare intensità drammatica. 2 - Per come anche Weisse vede nel fatale intrecciarsi delle dita il vero avvio della storia, addirittura con un principio di smodatezza allegorica. Così è detto del gesto con cui Romeo stringe a sé la mano di Giulietta, quasi fosse fornito di un superpotere: "con ogni dito (*le*) spinge una freccia d'amore nel cuore".

(Secondo natura) Circa il risveglio anticipato di lei nella cripta, secondo la tradizione precedente l'arrivo della novella in terra inglese, data la natura a stampa della storia, un ulteriore confronto fra i due amanti nel sepolcro non aveva alcuna necessità di fungere da espediente per consentire a due attori di esibirsi in un pezzo di bravura, ma rispondeva alla semplice

esigenza di uno snodarsi narrativo di cui potessero usufruire al massimo i protagonisti, consentendo al contempo un momento di maggiore identificazione romanzesca da parte del lettore. A seguire, nella prospettiva di una resa scenica, la frustrazione dell'attesa di almeno un chiarimento fra gli amanti si rivelò fonte di una singolare tensione emotiva rispondente all'esperienza della realtà consueta, così densa di incontri mancati.

Se Brooke fu il primo ad azzardare la via della veridicità a scapito di quella mortificante scoperta della disdetta da parte dei ragazzi messi all'unisono dinanzi alla verità, circa trent'anni dopo di lui toccò a Shakespeare dare senso di autenticità all'incontro fallito tra i suoi protagonisti anche in punto di morte. Facendo meno teatro, Shakespeare ha messo in campo più natura. E la natura spesso chiede di mostrarsi impronunciabile.

(L'altro dialogo) Nel 1680 va alle stampe un nuovo rifacimento dell'originale a opera di Otway, che mette in scena la tragedia ambientandola nell'antica Roma. La modifica più rilevante è il recupero del cruciale risveglio di Giulietta *precedente* l'effetto del veleno ingerito da Romeo. Una scena confermata nella successiva elaborazione di Theophilus Cibber, che per il resto si riaccosta a Shakespeare. Nel sepolcro, Giulietta, svegliandosi, ha tempo di dialogare mutamente con Romeo prima che muoia. Nel rispetto del testo di Shakespeare il dialogo è schivato, ma non gli sguardi che si intercettano, con richiamo a Bandello e Da Porto.

È semmai in *Antonio e Cleopatra* che Shakespeare recupera quanto la tradizione novellistica ha raccontato immaginando la piccola Capuleti ridestarsi subito dopo che Romeo ha ingerito il veleno ma pochi istanti prima che abbia fatto effetto, ed è quando sul finire del quarto atto, Antonio, già in punto di morte, viene a sapere che Cleopatra è ancora viva. È qui che si divaricano i bordi del dolente margine in cui è accolto l'estremo *vis à vis* tra chi sta per andarsene e chi ancora c'è, con la costrizione a entrambi imposta di dover comprendere fulmineamente assieme l'intero disegno della malasorte. Quel che non è stato dato da vivere ai due ragazzi, è trasmesso in quest'altra tragedia a un maturo generale e a una donna fatta. L'ultima scena, anch'essa prodotta dal malinteso di un'informazione errata (Mardiano: "col tuo nome così sepolto in lei, ha reso la vita.", Antonio: "Morta?", Mardiano: "Morta.", Antonio: "Togliammi l'armatura, Eros, la lunga giornata di viaggio finisce qui: ora dobbiamo dormire."), sbocca nella comprensione del vero con quel che equivarrebbe, per Romeo, a uno sbattere di ciglia della dormiente Giulietta. Nella tragedia romana qualcosa di simile corrisponde al momento in cui Diomede sopraggiunge per dire a un Antonio già trafitto a morte: "Mio unico signore, mi manda

a te Cleopatra, la mia padrona". Quindi, per replica, la più piatta delle domande che lascia immaginare un tumulto di realtà schiacciante da cui è abbagliata la realtà presunta: "Quando ti ha mandato?", Diomede: "Poco fa, mio signore.", Antonio: "Dov'è?", Diomede: "Chiusa nel mausoleo". Nulla è commentato, ma tutto è appreso. Quasi goffamente, di certo penosamente, un Antonio agonizzante per le brutali ferite che si è inferto da sé, incapace di darsi una morte veloce (l'analogo del veleno messo in circolo dal giovane Montecchi), viene trascinato di peso dov'è Cleopatra, e qui i due si dicono quanto ancora possono. Ne consegue, insomma, il dialogo negato ai ragazzi, proprio quello, senonché lo scambio di battute tra il generale e la regina è adombrato da accenti senili, di chi la vita sente di averla quasi tutta vissuta.

Antonio, col tono di un anziano capofamiglia, preoccupato di andarsene prima di aver messo tutte le cose 'a posto', ha la forza di dispensare all'amata alcuni consigli per quando, tra poco, lui non ci sarà più. Le sue ultime battute costituiscono il lascito morale di un nobile avo: "Una parola, dolce regina. Cerca d'avere da Cesare Ottaviano salva la vita e l'onore. Ah. (...) Ascoltami, o gentile: di quelli intorno a Cesare, confida solo in Proculeo". E dopo aver assolto alle pratiche immediate inerenti i fatti concreti, passa a quelle più durature che pertengono ai loro spiriti congiunti: "non lamentarti e non angosciarti, ma riconforta i tuoi pensieri col ricordo delle mie prime fortune, quando io ero il più grande e il più nobile principe del mondo; e pensando che non muoio in bassezza né, da uomo vile, mi tolgo l'elmo davanti al mio concittadino: sono un romano vinto da un valoroso romano". Non per vanità Antonio passa in eredità a Cleopatra questo restaurato ritratto di sé: lo fa perché la regina possa continuare a vedere nell'uomo da cui è stata amata, cosa e chi ancora è lei. Nemmeno vuole immaginare, Antonio, di parlare a una donna che gli sopravviverà qualche ora appena. Sembra quasi che parli a una figlia.

(Per un istante, I) Valery, *Quaderni*: "Fabre nota che l'insetto tornando dalla morte simulata incomincia ad agitare i suoi arti *più mobili*. Come il dito prima della mano, la mano prima del braccio, la testa prima del busto. Ci sarebbe dunque un *ordine* di ripresa dei movimenti. E passo quindi ai fatti psicologici. Si troverà qualcosa di analogo?". È con questa parte 'più mobile' di sé, con la più periferica, che Giulietta, appena risvegliata dalla sua morte simulata, vede Romeo e percepisce ciò che *mai si azzarderebbe a dire* ("Romeo lì! Romeo morto!"), e forse addirittura provando un atomo di gioia inespressa, un sussulto di ebbrezza non affiorato nel testo ma intuibile nella storia; poi si desta interamente e infine distingue, *in Romeo*, la

morte di Romeo, ma neanche questo vien detto; solo ciò che ne consegue prorompe in voce come parte di un atto il cui compimento è il suicidio. Quel che Giulietta pronuncia, e non più nel risveglio ma ormai da sveglia, è la ricerca del pugnale, ossia quanto la scena ci mostra e che ci sarebbe chiaro pur senza bisogno di dirlo.

Non è necessario farci attenti per essere testimoni. Chiudessimo gli occhi non capiremmo, ma tenendoli spalancati ci rendiamo complici dell'evento condizionandolo. Il risveglio di Giulietta non ci coglie tanto passivi quanto riteniamo d'essere. Perlomeno, quanto ci è sembrato d'essere poco prima, quando siamo stati incapaci di informare lui che lei non era morta ma solo addormentata. Ma quanto lo avremmo voluto! Follemente, in qualche modo ci avremo senz'altro provato.

(Per un istante, II) *“Quand vivre, je mourus”* (“Quando pensai di vivere, morii”), in questo emistichio di Pierre de Brach, contemporaneo di Montaigne e trascrittore degli *Essais*, colgo la sensazione provata da Giulietta, al risveglio, vedendo Romeo presso il suo catafalco: per un istante solo lui, *poi* lui morto.

(Nell'evidenza dell'effetto) Al contrario di quanto dice Galileo nella prima giornata del *Dialogo sui massimi sistemi*, “Veggio l'effetto, ma non comprendo la causa”, proprio nell'effetto la nostra cucciola, sconvolta ma non smarrita, succege d'istinto l'intera proposizione cosmica che è andata formulandosi a gettiti progressivi di infinite concatenazioni: dal *Big Bang* originario sino, eccolo lì!, al corpo di Romeo riverso in terra, morto avvelenato a un passo da lei, *che non si stupisce*. In quell'estremo evolvere delle cose Giulietta scorge il dipanarsi di ogni correlazione, ma nulla che ormai valga più la pena di essere saputo. Il discorso non ammette varianti. L'evidenza dell'irrimediabile può essere interrotto solo dal tracollo di chi lo testimonia.

(Si fiorisce, si sfiorisce) *Pericle, principe di Tiro*, terzo atto. Cerimone: “Vedete come comincia a schiudersi di nuovo / nel cuore della vita?”. D'un lato lo sbocciare in plenitudine del risveglio e il riassopirsi per sempre, dall'altro l'aprirsi a corolla d'un fiore e il poi rattappirsi dei petali avvizziti: sono entrambe proposizioni del paesaggio, l'una è metafora dell'altra.

(Il suo dover capire) *Così parlò Zarathustra*: “Impotente contro ciò che è già fatto, la volontà sa male assistere allo spettacolo del passato. – La volontà non riesce a volere a ritroso”. Provvisti di questo bisturi entriamo

nell'anima e *nell'intelligenza* di Giulietta all'istante in cui *vede* e si rende conto. Questa l'emozione che deve averla fulminata appena dopo il suo destarsi, ma senza una messa in parole: solo mercé il pensiero (che non ha stile). Questo, mentre col resto di sé la fanciulla dava fiato agli ordini da impartire al corpo, cellula per cellula, affinché si affrettasse a sentire ciò che sentiva *cellula per cellula*. Zarathustra: "Oh, dov'è la redenzione dal flusso delle cose e dalla punizione che di 'esistenza' porta il nome", anche questo, in una forma interiore, disadorna e monda di ogni puntualizzazione linguistica, può aver detto tra sé Giulietta impaniata nell'epicentro dell'inconsapevolezza, mentre *ad altro* riteneva di pensare.

(Volere a ritroso) Così parlò Zarathustra: "Chi le ha insegnato a volere a ritroso?". Attribuisco alla mia piccola, ridestatasi nel sepolcro, l'emozione che alberga in questo pensiero. Ne ha il diritto. Le attribuisco il suo volere *a ritroso*, ma non per far sì che possa immettere nel passato un qualche ripensamento, bensì per confermarsi nella volontà di rivivere ogni attimo di quegli ultimi due giorni senza che nulla cambi (esattamente quel che dice Jack un istante prima di abbandonare l'asse su cui è montata Rose: nulla di più bello gli è stato dato dalla vita di quella vincita a poker!). Giulietta assume in sé la certezza che tutto, nel disastro, va bene così. Lei vorrebbe poter 'volere a ritroso' proprio per dimostrare a sé stessa che quanto sta per compiersi corrisponde all'esito di quel che ha voluto, *e che vorrebbe ancora*. Non per morire, questo certamente no. Non vorrebbe l'esito, ma nulla di meno di quanto l'ha condotta a questo esito.

(La presa d'atto) C. M. Parkes, *Il lutto*: "la persona in lutto ha il senso che non la persona morta, ma lei stessa sia stata strappata al mondo che fino a quel momento le era familiare. Il mondo 'reale' appare 'irreale', desolato, o vuoto, e la persona si comporta in modo cauto, smorzato, esattamente come si fa di notte". È quel che avviene nella cripta: i pochi gesti e le rade parole della fanciulla, per il breve tempo in cui avvengono, si sgranano secondo una cadenza quasi liturgica, astratta, a un passo dall'apparire ieratica. Giulietta prende coscienza, ragionando dell'assurdo che si è consumato a un passo da lei un istante prima, e dice: "*I see*". Nota. Comprende. Realizza. Vede. Ogni istante è governato. Anche il rimprovero. Il suo "*O churl*" non è esclamato, ma detto. È costretta a darsi fretta. Da sé non lo farebbe, ma le circostanze lo esigono. Apostrofa il pugnale. Stabilisce un'empatia stralunata col solo strumento di morte che abbia lì a disposizione e che sembra muoversi da sé per trafiggerla con gentilezza, come se fosse provvisto di un'energia sua propria.

(Attori!) De Sanctis, a proposito del risveglio di Giulietta: “voi vedete l’intelligenza che aveva il poeta della situazione”, dal momento che, evitando di far svegliare la fanciulla quando Romeo ancora non è morto, non aggiunge “lo strazio a quella situazione, da cui doveva esser lontano”. *L’intelligenza della situazione*: poco e giusto; la chiave è lì. Virtù trascendentale del drammaturgo. Non per nulla De Sanctis molto criticò la libertà che si era preso Garrick, acclamato interprete del ruolo di Romeo, nel reintegrare la lezione del risveglio anticipato per darsi agio di abbandonarsi a un’enfasi tanto compiaciuta quanto inutile, ma in linea col gusto istrionico di un teatro ottocentesco ormai lontanissimo dal grande ordigno elisabettiano. Da una cronaca del De Sanctis datata 22 aprile 1858: “Voi vedete Garrick sforzarsi di aggiungere strazio a strazio, dipinge il cimitero da farvi terrore... si studia quindi a mostrare i movimenti che fa l’uomo avvelenato”. Tant’è: “(Garrick) immagina che quando Romeo prende il veleno, quella si sveglia, e fa cader Romeo nel punto che Giulietta il riconosce”. Doveva risultare davvero irrinunciabile per un istrione (di cui è pur detto lo sforzo “di aggiungere strazio a strazio”) quel patema da colpo al cuore in cui i due si scorgono commossi, per poi subito vedersi sottratti l’uno all’altra. Un inserto che tanto doveva piacere anche a un pubblico di palato semplice, ma che Shakespeare ha evitato per abbandonare Giulietta, nel suo ultimo lembo di vita, a un’incommensurabile solitudine cosmica. Baz Luhrmann, nella sua stupenda versione cinematografica, farà tuttavia lo stesso. Nessuna parola fra i due, ma sguardi sì. E infinito, istantaneo rammarico.

(L’armonia dissuasiva) *Sogno di una notte di mezza estate*, Demetrio: “Tutto mi appare pallido, indistinto come monti lontani velati di nebbie leggere.”, Ermia: “A me par di vedere tutto come gli strabici, sdoppiato.”, Elena: “Anche a me. E mi pare di avere, ora, trovato Demetrio come un gioiello; mio e non mio”. Direi che così ci si sveglia nell’armonia; all’opposto, invece, nella disarmonia. Romeo e Giulietta sperimentano *insieme* il primo tipo di risveglio, anche se le loro parole di immediata uscita dai reciproci sonni non ci sono dati. Giulietta, *da sola*, sperimenterà anche il secondo.

(L’usignolo) Samuel T. Coleridge, *L’usignolo*: “io ti ascolto e guardo l’alto ramo, / nel cui lunare morbido fogliame / nascosto implori col tuo triste canto. / (...) / menestrello della luna, / (...) quando / il languore di un solitario amore / le si scioglie negli occhi e le solleva il bel petto di neve / (...) / quando, la pura anima ebbra di tenerezza, / lei col nome promesso di sposo mi trafisse!”. Può essere un usignolo più notturno di così? e più

confacente a un idillio segreto? E il riferimento, criptico, a quel nome “promesso” che trafigge e con cui si chiude la poesia, è forse un appuntamento retroattivo con le nostre creature? Non mi azzarderei a farmi queste domande se non sapessi quanto tutto in Coleridge fosse intriso di Shakespeare. Non escludo che, dopo aver scritto i suoi versi, rilegendosi se lo sia domandato anche lui.

L'usignolo, menestrello della luna e nume del sonno; l'allodola, fattrice di luce e ninfa del risveglio.

(“Non col resto di lui!”) Nietzsche, *La Gaia Scienza*: “Prima dell'effetto si crede a cause diverse da quelle cui si crede dopo l'effetto”. Questo vale per ciò di cui dovrà prendere atto Giulietta nella cripta al suo infausto ridestarsi. Ella *vede*, in un fulgore che le fa intellighere cause ed effetti sovrapposti gli uni alle altre senza possibilità di sceverarli tra loro, come sono andate esattamente le cose da un certo punto in poi. La *consecutio* degli aventi si dipana e si afferma nella fosforescenza di un'intuizione e la costringe, vedendo, a capire. Ma serve poi davvero capire, capire per bene e sino in fondo, quando il panorama ha ormai sigillato i suoi contorni definitivamente e quel che le propone è: “Vieni e stai, *ormai questo sono*, oppure escluditi, *tanto questo resterò per sempre*”?

Non serve ma si deve. Il corpo di Romeo è lì, ai piedi del catafalco su cui la giovane si è risolleata guardando in giù, un corpo *trattenuto nello sguardo* come, tra non molto, verrà trattenuto dallo sguardo di lui quello di lei. Guardare e capire è il prezzo che le è richiesto per trafiggersi il petto e andarsene a conformare *col resto di sé*, ma non col resto dell'amato, un panorama altrove.

Non col resto dell'amato! Un azzardo scriverlo, ma è la mia propensione spirituale che mi induce a farlo, propensione peraltro consentita dal testo che – mai imponendomi nessuna teologia né alcuna metafisica messa a governo dell'intreccio – non interviene a tacitarmi nel ricordare quanto disse Simone de Beauvoir dopo la morte di Sartre: “La sua morte ci ha diviso, la mia non ci riunirà”.

(Risvegli) Risveglio o resurrezione? Resuscitare comporta disdetta. Lazzaro sopravvive pochissimo alla sua uscita dal sepolcro. Un mese dopo i sommi sacerdoti lo fanno uccidere per negare la dimostrazione effettiva di un miracolo che poteva solo aumentare agli occhi della gente, e ai loro stessi, la potenza ideologica e spirituale di Cristo. Per cui, un breve tempo di luce, poi, nuovamente, il *già sperimentato* nulla. Come i protagonisti

affetti da encefalite letargica del libro *Risvegli* di Oliver Sachs che riemergono da una condizione definita *dépassé*, e dopo una breve onda di vita senziente si spengono tutti uno a uno.

In *Una specie di Alaska*, atto unico di Harold Pinter ispirato a un caso di cronaca vera, a rinvenire dal coma è una paziente scivolata altrove appena adolescente e riemmersa a uno stato coscienziale molte età appresso. Ventinove anni dopo. La sua disdetta è la drammatica ignoranza di sé; il non potersi più riapprendere nell'impossibilità di coniugare il proprio adesso a quello che per lei è *l'appena passato* di un istante prima, avvenuto di fatto decenni addietro (Deborah: "Dove sono le mie sorelle? ieri sera Estelle si è messa il mio vestito"). E nel finale, il suo monologo successivo al risveglio dovuto a un siero dalla funzione inversa rispetto a quello ingerito da Giulietta per cadere in una condizione di finta morte, elabora immagini speculari alle visioni mortifere che affliggono la piccola Capuleti prima di vuotare la fiala. E anche la Deborah pinteriana lascia intendere nelle sue ultime battute che tutto la sta conducendo entro l'orrida clausura di una tomba: "Si stanno avvicinando. Si stanno avvicinando le pareti. Sì. (...) Oh, la luce se ne va. Stanno chiudendo. Sulla mia faccia. Catene e lucchetti. Dentro, sprangata. Il fetore, la puzza. Oddio, povera me, oddio, povera me. Sono così giovane, è una morsa. Sono in una morsa (...). Lei dice che non mi sono risvegliata dalla morte! Lei dice che non sognavo allora e che non sogno adesso!". Sì, resuscitare pare davvero una condanna. Voglio dirlo nemmeno tra parentesi ma con tutta l'importanza che merita: dedico le righe di questo paragrafo al mio amico Massimo Billi che, per una dissecazione dell'aorta, ha pure lui, come la protagonista di Pinter e come quelli di Sachs, vissuto il non vissuto della letargia già profonda da cui, però, *tornò*. E per due mesi visse, stette con noi, fece battute, tifò la nostra Roma, e lavorò. Poi, di nuovo un secondo coma, e la vera morte.

(La volontà impotente) Giulietta sperimenta la croce della volontà ormai impotente contro ciò che è fatto, della volontà che non può che accettare e patire lo spettacolo del passato. Ed eccolo sotto i suoi occhi lo spettacolo del passato: il ciò che fu in ciò che è. E in questo passato ridotto al solo presente possibile, sta pure un futuro già consumato. Un solo vasto e atterrito sguardo dalla capienza smisurata in cui tutto è raccolto: l'incipit del prologo, e l'explicit contenuto in quel brano di esordio.

La trama, consumata da subito, si manifesta adesso per intero.

(Per eludere il rammarico) Nietzsche, *La Gaia Scienza*: "A: 'Ti allontani sempre più in fretta dai viventi, presto ti depenneranno dalle loro liste!'. B: 'È

l'unico mezzo per partecipare al privilegio dei morti'. A: 'A quale privilegio?'. B: 'quello di non morire più'. Se rinunciasse a uccidersi Giulietta si consegnerebbe al morire stabilito per lei dal paesaggio, consegnandosi invece al sepolcro sceglie un'altra giurisprudenza ontologica. Il suo "No!" è un "Sì!", e viceversa. È come se dicesse: "Meglio senza di lui in un nostro per sempre, che senza di lui in un solo mio *per un po'*", ed è in questo *per un po'* ridotto al minimo che Giulietta si uccide aderendo al privilegio, in un per sempre senza rammarichi.

IL SUICIDIO

Intro sala 27

*“un suicida...
sdegni la vita o la morte?”*

V. Holan, *Una notte con Ofelia*

(La propedeutica della messa in parole) La dea Demetra per lenire l'angoscia della figlia rapita da Plutone, trova conforto bevendo una pozione composta da ingredienti naturali, sicché benefica; tuttavia, con lievi varianti nella ricetta, si tratta di un narcotico simile a quello con cui Circe tiene sottomesso Ulisse. In questo caso la stessa bevanda si fa droga coercitiva. Perciò, quale debba essere l'effetto della sua reazione è cosa concernente lo spirito del bevitore, che verrà raggiunto dal farmaco/veleno nei suoi moti interiori più recessi, saranno poi questi ad esaltarne il pregio o il maleficio. Sempre lo stesso filtro, comportando un'immedesimazione con la dea della prosperità, allude al rituale dei culti agrari di Eleusi, strada parallela a quella dell'ottundimento e della perdizione. Analogamente, Giulietta, nell'accettare da frate Lorenzo la fiala della finta morte col rischio di accostare a sé una maschera funebre più reale del volto destinato a calzarla, si addentra da iniziata – ma senza la coscienza di esserlo o di *non* esserlo – in un mistero la cui formulazione corrisponde al quesito monologico di Amleto. Una cogitazione priva di reticenze sul suicidio, che, da parte sua, la fanciulla affronta mettendo in parole quanto le avverrà dopo l'assunzione del siero, e quindi facendolo accadere durante il tempo della parola pronunciata *subito*, prima di bere, e già non più pronunciabile durante il transito.

Nel preludio del suo viaggio, che non le consentirà nessuna esperienza sensibile tranne lo sconcerto del risveglio, Giulietta si procura in tal modo da sé la maniera per vivere appieno un terrore che è determinata a verificare con straziata lucidità senza doverlo subire passivamente nell'ignoto della psiche. E lei sa che si tratta di un terrore più *terrorizzabile* di quel che lo suscita. Un terrore che è la Gòrgone guardata negli occhi.

Cioran: “Uccidersi è rivaleggiare con la morte, dimostrare che si può fare meglio di lei”.

(“... *persino per gli increduli*”) Sul morir doppio per amore, così Raymond Radiguet, che non morirà suicida ma talmente giovane da non far cogliere la differenza, in *Le diable au corps*: “Se si muore in due, non è più morte, persino per gli increduli. (...). Quando un amore è tutta la nostra vita, c’è forse qualche differenza fra il vivere e il morire?”

(*Due funerali*) Quinto atto. Frate Lorenzo, sul corpo della piccola Capuleti che tutti ritengono morta mentre solo lui sa quale sia la verità, ma essendo tuttavia costretto a un saggio e morigerato compianto: “Ciò che più cercavate era la sua gloria, / perché vederla innalzata era il vostro Cielo. / E piangete ora vedendola innalzata / al di sopra delle nuvole, e alta quanto lo stesso Cielo?”, come dire: Giulietta è assunta nella gloria del Paradiso. E allora mi pongo un problema: perché lei, che palesemente per tutti giace nel suo letto da suicida, si merita un tanto glorificante discorso da parte del frate e senza che nessuno abbia da obiettare alcunché, mentre Ofelia, solo in sospetto di aver voluto morire (di questo discutono i due becchini a inizio del quinto atto), deve sopportare, da vera morta quale è, l’oltraggio di una cerimonia funebre quasi ridotta ad atto punitivo dopo essersi guadagnata a stento, e grazie ai buoni uffici di un giudice benevolo, una “sepoltura cristiana”? Chissà... forse solo perché al nostro dramma conviene una cosa e alla tragedia danese ne conviene un’altra. La scrittura fa così: crea i propri mondi a cui impone le proprie regole. Un mondo alla volta, e per ogni mondo una diversa giurisprudenza. Basta che tutto, all’interno di quel dato mondo, risulti verosimile nel pieno accordo di ogni singola parte con tutte le altre.

(*Essere cristiani o non essere cristiani*) La compromissione subita da una cultura-madre di stampo cristiano da parte di un’ascendenza letteraria di stampo pagano è resa palese dai debiti che la concezione della tragedia di Amleto ha nei confronti del precedente *Giulio Cesare*, soprattutto, in merito all’idea di suicidio, su cui vale la pena meditare (come, peraltro, fa notoriamente il principe). Un romano, infatti, il suicidio lo avrebbe ammesso senza alcuna remora, addirittura celebrandolo poiché atto supremamente nobile, mentre ai suicidi la dottrina cristiana riserva l’Inferno. Nel più celebrato dei monologhi (che peraltro nell’opera risulta quasi avulso dai bisogni dell’intramezzo), Amleto soppesa quanto questa contraddizione possa darsi come un rovello irrisolvibile, e dà così mostra di trovarsi disorientato a un focale crocevia nella storia del pensiero occidentale. *Ancora questo o già quello?* La scelta dei nervi e del sangue è declinata come una scelta morale, e viceversa. Questa, forse, è la vera trappola per topi, *the mouse-trap*, assai più della *pièce* così intitolata che il principe farà recitare ai suoi attori!

(Infine, volerlo) L'*io* che impone a sé stesso di demolirsi per eccessiva saturazione di sé, per annientare il suo troppo sentire aderisce alla massima contraddizione concepibile in vita: fare di tanto pieno il proprio vuoto. Che intendo? Che raramente si è così compiutamente sé stessi in ogni parte del corpo e dell'anima, e a un punto tale che ogni domanda avrà avuto la sua giusta risposta (cosa che a pochissimi è data), quanto in quell'istante in cui si è certi dell'atto a cui ci si è predisposti come se fosse già compiuto: togliersi la vita.

Giulietta non solo sa quel che fa, ma *sa quel che dice*. Il suo parlare concitato sotto finale, per poi ben presto impetrare la morte, non assume affatto il carattere di un urlo, né l'estetica di un'allegoria. La sua apparente frenesia è la reazione opportuna a quanto potrebbe impedire il gesto ormai intrattabile ("Del rumore? Devo fare in fretta!"). È razionale e del tutto presente a sé stessa, Giulietta; non un'ombra di delirio in lei. Parla al pugnale, ne commenta la radiosa presenza che le viene in soccorso al momento in cui non le è rimasto altro per risolvere l'assalto del dolore e, con esso, l'onda immane di un lacerante empito emotivo. La fanciulla avverte che tutto sta avvenendo quando deve, che tutto è giusto, che così è meglio, e scorge il suo futuro col ragazzo amato come una devianza deprimente di ciò che ancora per un poco è. Non che perciò lei arrivi addirittura alla perversione narcisistica di desiderare una scena tanto tragica, ma almeno ha modo di comprenderne il senso, di accettarla e di rassegnarsi. La metafora in cui indulge è verità, non un traslato: si offre a guaina del ferro sottomettendosi al valore supremo dell'oggetto e, con l'ultimo suo verso, se lo immagina arrugginire dentro di sé trascurando il fatto che nessuno mai lascerebbe così esposto il corpo di una fanciulla, con l'elsa a croce del pugnale a sporgere dal seno in cui è affondata la lama. Poco le importa. Non potranno mai ricordarla diversamente da come di lì a poco la vedranno, e chi non la vedrà, lo verrà comunque a sapere, ne ascolterà il racconto e lo diffonderà. Giulietta già si vede come una statua eternata del proprio trafiggersi. Si compiace di questo. All'estremo del dolore, il dolore stesso la conforta, e il conforto la convince. Uccidersi, per lei, è il frutto di un posato ragionamento sorretto dall'impeto del pathos. "Fammi morire", così termina, chiedendo la morte che si darà da sé stessa alla complicità del paesaggio, tutto riassunto nel pugnale di Romeo come fosse la mano stessa di lui, quella mano azzardata e furtiva che li condusse al primo bacio.

(L'immolarsi di Romeo, I) Romeo non può vivere *per un po'* senza di lei (ovvero, per quanto gli resterebbe da vivere se non bevesse il veleno: comunque, *per un po'*), ma *può* non vivere per sempre con lei. Si uccide,

dunque, per raggiungere e non per essere. Il suo è un suicidio infantile, davvero delirante. Si abbandona a un lungo farneticare per accumulare la forza di cui a breve avrà bisogno. Muore senza speranza, ma, soprattutto, senza saper dare alcun valore alla sua disperazione. Non si identifica morendo. Non come Giulietta. La sua è una rinuncia, un sacrificio. Si immola a culmine di un prolungato raptus in cui i nervi hanno avuto la loro grande parte, nella folle illusione che lei venga a saperlo (e, infatti, lo saprà, ma *non assurdamente*, e questo sì che è veramente assurdo: lo saprà svegliandosi). Si dilunga a parlare coi morti, Romeo, dilaziona l'atto con gesti morbosamente necrofili, va di fretta perdendo tempo, e senza alcun bisogno di darsi fretta, cosa che invece toccherà alla sua sposa. Parla dell'allegria dei moribondi e se ne inquieta; si interroga se in un qualche recesso della propria coscienza ne stia provando la vergogna; la teme, vorrebbe vietarsela e va oltre. Esalta la bellezza della salma. Tutto preso da questa devozione se ne sottrae a forza imponendosi giaculatorie per espiare l'omicidio di Tebaldo. Spartisce il dono della vita tra lei e suo cugino chiamandolo egli stesso cugino, quasi mettendo l'uno e l'altra sullo stesso piano e facendo di sé uno di famiglia, un parente ormai universalmente dato per acquisito. Stabilisce in questo suo consegnarsi a una parentela altrui il prezzo di un amore impedito e di una giovinezza stroncata. E di nuovo torna alla bellezza incorrotta della fanciulla. Si autoseppellisce, si rende compagno ai vermi, entra nello spettacolo del macabro da protagonista. Anche lui, come poi farà lei, parla a ciò che gli darà la morte – nel suo caso, il veleno –, ma non per davvero e lo trasfigura. A sentire quel che dice, si spinge verso un naufragio. Bevendo, muore annegato: “tu, pilota disperato, scaglia la tua logora barca stanca di mare / d'un colpo contro gli scogli taglienti. / Ecco, bevo al mio amore!”. La ripugnante allegria odiosamente straripa, e annegandovi Romeo brinda. Che caos di argomenti e di sensazioni! Che centrifuga emotiva! Il ragazzo ne è travolto come da un tornado. Non si raccapezza, potrebbe andare avanti all'infinito, e pur sempre di fretta.

Non lo scrivo per denigrarlo, ma per compatirlo. Di lui dubito che sia riuscito a morire per davvero al momento giusto, e questo a prescindere dalla pessima tempistica di cui ha responsabilità – ah, la troppa fretta! –, ma non dalla troppa ignoranza.

Mi è impossibile non citare di nuovo Cioran: “non si muore mai al momento giusto. Si va alla deriva, e soltanto mentre si sta colando a picco si ammette di essere un relitto. Troppo tardi, allora, per affrontare la propria volontà”.

(*L'immolarsi di Romeo, II*) Giulietta non muore smaniando, Romeo sì. Lui non sa cosa significhi vivere distante dal desiderio, o *dall'idea* di desiderio.

Desiderare lo fa esistere. Non conosce l'entusiasmo di quell'attimo in cui nulla preme sull'anima consentendole di modulare il giusto respiro in armonia con la vita, in una requie che non conosce ansia di sospensioni e rinvii. È un infermo patologico che *si consuma* di desiderio da quando entra in scena a quando ne esce. Romeo è un professionista del desiderio, che invece per lei è un'assoluta novità. Nell'attenderlo lo aveva presunto, ma non scoperto.

(L'immolarsi di Romeo, III) E non ci passino di mente queste parole del ragazzo che conviene rileggere: "Tu disperato pilota, ora, subito, spingi contro le irte rocce il tuo vascello stanco di maldimare!". L'abbiam detto: un naufragio, ma un naufragio che si dà come fuga dall'inaccogliente terra!

Suicidarsi è difendere la notte in cui il mondo si è fatto distante, trattenerla e non farla più svanire.

Da vecchi si può voler morire per ciò che non avremo più, da giovani per ciò che non avremo mai.

(Salvarsi per essere) Cioran: "La morte non è necessariamente sentita come liberazione; il suicidio libera sempre: è culmine, è parossismo di salvezza". E in ciò che è, si è.

(Sognare l'incubo) Cioran: "Ogni atto presuppone una visione limitata, tranne quello di uccidersi, che invece procede da una visione vasta, tanto vasta da rendere irrealizzabile e vano ogni altro atto. Tutto, al suo confronto, è futilità e derisione. Essa è la sola a proporre una via d'uscita, voglio dire un abisso – un abisso *liberatore*". E per chi è già nell'abisso? Amleto: "In quel sonno della morte quali sogni potranno sopravvenire?", può essere che il vero sogno sia questo? Il sogno di sognare un vero incubo definitivo. Forse, ci si suicida per non più suicidarsi.

(Quale crudeltà nella bontà?) Cioran: "Chi sia interamente *buono* non si deciderà a togliersi la vita. È una prodezza che esige un fondo – o un residuo di crudeltà". Di qui, il discorso tutto da farsi sulla possibile bontà (o crudeltà) di R. & G.!

(Per quell'ultimo breve tratto) Il suicida si fa giudice non di sé stesso, ma di un tratto della propria vita: di quel tratto che al momento sta vivendo, sia che provenga da un breve o da un lungo passato di sofferenza. In

ragione di questo presente il suicida non decide di fare, ma fa sì che ciò sia. Beve il veleno o si trafigge. La compassione ci fa sperare che valga per il suo gesto quanto Zarathustra vorrebbe dai giudici quando mandano a morte un imputato: “Badate, nell’uccidere, di giustificare la vita!”.

(Commenti) In quanta consonanza coi due amanti sa entrare il Nietzsche più shakespeariano che ci sia dato leggere! Anzi, no. Non leggo, recito: “Che cosa abbiamo in comune col bocciolo di rosa, che trema per il peso di una goccia di rugiada? – È vero: noi amiamo la vita non perché ci siamo abituati alla vita, bensì all’amore. Nell’amore è sempre un po’ di demenza. Ma anche nella demenza è sempre un po’ di ragione”. Ditemi se questi non potrebbero essere i commenti fatti a voce sommessa da una coppia matura e saggia mentre assiste al nostro dramma mai rappresentato prima, al suo debutto!

(Il suicidio e la città) Platone, *Il simposio*: “Il morire per un altro, gli amanti soli lo vogliono”, ma è suicidio questo? o non un consegnarsi? un aderire! un essere! una forma mortifera del desiderare! E desiderare cosa?... Il tracollo di una giustificazione a perseverare in questo stato di cose, o una visionaria peripezia a cui un dolore travolgente fa da elemento maieutico, da musa ispiratrice? O non forse l’esito di quel domandarsi se la vita valga la pena o no di essere vissuta con cui inizia *Il mito di Sisifo* di Camus?... “Gli amanti soli lo vogliono” scrive Platone. Il suicida vittima dell’assurdo camusiano non cade, ma cede, e cede di propria volontà, come cede chiunque aderisca al ‘non essere’ della questione amletica. Qui, invece, i due ragazzi *fanno*, agiscono, operano a vantaggio di una consistenza amorosa da spingere fuori dalla città distopica, lontano da dove nulla verrebbe loro consentito. E la città distopica non è racchiusa solo entro le mura di Verona ma si espande sino a Mantova e oltre.

Jack Dawson pure vuole morire, lo vuole poiché lo deve; egli vuole quel che deve in quanto quel che deve certifica l’irrefutabilità del suo amore (e lo dice... lo dice con forza: mai rinuncerebbe a quel che il viaggio gli ha dato, pure a costo di consegnarsi una seconda volta al naufragio. Il sacrificio a cui si espone è ideologicamente dichiarato come un articolo di fede: “Sarei morto per te. Morirò per te!”). È suicidio il suo? Fra i quattro, la variante è costituita da Rose, che sopravvive. Una piccola eresia narrativa, una sottrazione al codice. Rose si farà, come solo all’ultimo scopriremo, vestale dell’accaduto. Il diamante chiamato ‘Cuore dell’Oceano’ è l’oggetto magico messo a garanzia del fatto che un’altra parte di lei, mai dimentica di una passione durata pochi giorni appena, potesse vivere nel modo

preteso da Jack e a lui promesso. Cioè, *bene*. Questo ha promesso Rose a Jack: di *vivere bene*. Con lui avrebbe potuto?

(Comunque così) Se è vero, come osserva Girard, che Don Juan (di *Much Ado*) e Jago sono personaggi superflui, vuol dire che *prima o poi* Otello sarebbe comunque impazzito di gelosia per Desdemona, così come è vero che *prima o poi*, anche senza l'inciampo dell'ultimo malinteso, Romeo e Giulietta, una volta fuori dalla cripta e costretti a barcamenarsi in un mondo non di loro pertinenza, sarebbero comunque passati, *prima o poi*, da un iniziale senso di libertà all'autoesclusione, dall'autoesclusione all'asfissia, e dall'asfissia, probabilmente, al suicidio.

(I modi) La morte per ingestione di veleni come una forma di suicidio femminile mi fa pensare ai barbiturici di Marilyn Monroe; la morte guerriera, all'arma bianca, mi fa invece pensare alle pratiche suicide dei Samurai, facendo dell'attimo un campo di battaglia ove il pensiero è abrogato.

(Il supremo fra gli atti, che tutti li riassume) Così è detto del suicidio in *Antonio e Cleopatra*: "quell'atto / che è termine a tutti gli altri atti", dunque al mondo. Prima e terza proposizione del *Tractatus* di Wittgenstein: "Il mondo è tutto in tutto ciò che accade", "Il mondo è l'insieme dei fatti, non delle cose". Il suicidio è ciò che: "mette in ceppi le evenienze / e sbarra le porte ai cambiamenti". Il suicida spegne il mondo decretandone l'ultima età.

(All'arma bianca) John Eglinton, tra i conversatori coinvolti nella biblioteca joyciana (*Ulysses*, capitolo quinto) in un dibattito attorno all'argomento Shakespeare, asserisce: "La volontà di vivere (...) per la povera Ann, vedova di Will, è volontà di morire", e noi, traslando: Giulietta si uccide ora, subito, *il prima che può*, per non trascorrere una vita desiderando di morire. Agisce un gesto repentino, *all'arma bianca*, per farsene persuasa senza darsi il tempo di dissuadersi. Avesse bevuto il veleno non l'avrebbe fatto per darsi un tempo lento, tutt'altro. L'avrebbe anzi fatto per sbrigarsi il prima possibile e vietarsi ripensamenti. Giulietta corre con la mano alla fiala vuota perché vede Romeo morto avvelenato e ne vorrebbe immediatamente replicare l'efficacia del gesto usando il suo stesso strumento che le pare sia lì a disposizione, ma l'*egoista* non le ha lasciato neppure una goccia, e allora, in tutta fretta, si ingegna in altro modo e *si inventa* il coltello per bloccare sul nascere ogni discernimento affinché il gesto si risolva all'istante in cui si compie.

E se invece, sopportando il lutto, si fosse trattenuta? se avesse fatto come la 'povera Ann'? E se, così proseguendo, avesse poi fatto scelte simili a quelle mondane, borghesi, di Rose o di Greta Conroy (nell'ultimo racconto di *Dubliners*), da confortabili sopravvissute? O non sarà che *proprio per sottrarsi a questo rischio* si è uccisa?

Perciò lei è Giulietta e le altre due no.

(Guardando) Giulietta muore guardando la sua vita adempiersi nello sguardo che la fissa.

(Circa Cleopatra, circa il suicidio, circa l'onnipresente 'qui') Nel quarto atto di *Antonio e Cleopatra* Charmian suggerisce alla sua regina, "suprema attrice" (Bloom), di fingersi morta. Charmian: "Ripara al monumento sepolcrale, / chiuditi dentro e fagli sapere che sei morta. (...)", Cleopatra: "Al sepolcreto! / Mardian corri a dirgli che mi sono uccisa!". La finta morte, la *reale* finta morte di Cleopatra è uno stato che non conosce cambio di condizione (cosa a cui per contro è costretta Giulietta, il cui corpo reciterà la parte di una salma in piena incoscienza). Cleopatra ha bisogno di *essere* e di sapersi *viva* per simularsi suicida. Tutto, in quest'altra tragedia, avviene in un *qui* che non ha alternative a sé stesso. Un *qui* onnipresente.

(Circa il suicidio di Antonio) Incredibile pertinenza! Antonio, come Romeo, vorrebbe uccidersi a causa di una donna reputata morta, ma che morta non è. Cleopatra, poi a sua volta suicida, sopravviverà al proprio uomo così come Giulietta sopravviverà a Romeo (e come Rose sopravviverà a Jack), ma la fanciulla solo per pochi terribili istanti aggravati da un'insondabile solitudine, mentre la regina resterà sulla scena per quasi un intero atto durante il quale maestosamente officerà il rito del proprio annientamento. La giovinezza compare in un soffio, non così la maturità dell'età adulta, che comporta un tempo non poetico in cui dare adempimento alla propria morte, anche se si tratta di un tempo comunque tradotto in artificio da una scrittura non incline a compenetrarsi nel personaggio, bensì a raffigurarlo.

(Circa il voler morire) Amleto smette di vivere, tacendo, prima di morire. Romeo e Giulietta continuano a morire anche dopo essere morti. Il principe è un suicida per vocazione. Il 'male di vivere' lo impesta a prescindere. Romeo e Giulietta sono suicidi quasi inconsapevoli. Lo fanno perché debbono, ma senza mescolare quel che fanno a nessun pensiero. I due non riflettono mai, tanto meno filosofeggiano. Non ne hanno il

tempo. Oppure, hanno fretta. È come se accantonassero *al momento* il tempo di qualsiasi possibile dibattito per quando il loro ménage sarà avviato. Nel corso della vicenda non hanno dubbi. Non c'è mai alcuna volontà di frapporre il minimo intralcio al procedere del progetto di vita a cui si sono consacrati. Da quando, incontrandosi, la loro seconda nascita avviene, *altro non fanno che fare*, senza mai supporre di poter non fare. Non sanno stare fermi. Mai un attimo di paralisi nelle reciproche intenzioni, né mai un retropensiero. La loro franchezza come personaggi è totale.

(Circa il dover morire) Uno sparuto drappello di militari entra nella stanza dove il colonnello Redl è in attesa di sapere se dovrà essere processato o no per indegnità dopo l'orgia omosessuale in cui si è lasciato coinvolgere e per cui è stato poi ricattato. Lui, accasciato in una poltrona, con la divisa in disordine, si sporge per accendere una piccola lampada sul tavolino a fianco. L'ufficiale a capo della delegazione gli dice che dovrebbe sapere bene come si usa una pistola e poggia presso la lampada la sua aggiungendo: "Le lasceremo un po' di tempo. Non ci metta troppo, però". I visitatori se ne vanno richiudendosi la porta alle spalle in modo feroce.

Nel film che István Szabó ha tratto dal dramma *A patriot for me* di John Osborne a interpretare Redl è Klaus Maria Brandauer. La sua prova è magnifica. Redl, rimasto solo, si alza. Si impettisce. Si abbottona la giubba sino al collo. Suda. La vena sulla tempia gli pulsa. Si aggira per la stanza disorientato. Urta contro una sedia. Allunga la mano a impugnare la pistola. Il volto è contratto. Inizia a camminare in tondo nel ridottissimo spazio della stanza. Sbatte di qua e di là. Veloce, sempre più veloce. Cerca il proprio centro nel dissesto. Sta per fare ciò che meno vorrebbe fare. Uccidersi. Immagino che a questo punto il copione si affidi a un'ampia didascalia. Osborne sapeva scriverne di bellissime. Nessuna battuta. Solo la cadenza dei gesti con cui accedere di propria non-volontà al nulla. Redl deve fare da plotone a sé stesso. Cosa vuol dire suicidarsi per obbligo d'onore senza la preparazione interiore di un samurai? L'impresa più orribile che possa toccare a essere umano. Nemmeno in sacrificio per una qualche causa o al posto di qualcun altro, ma solo perché non si danno alternative. Al cervello è richiesto di inviare alla mano un ordine: di portare quella pistola alla testa e di premere il grilletto. Dunque: deve trasmettergli una propria volontà contro la propria volontà. Convincersi di dover morire sino a volerlo. E morire nell'impossibile.

(Sottomissione) Quando il cervello decide di suicidarsi, l'alluce non può dire la sua.

(Nella corrente) “L’ora che non ha più sorelle”, Il suicidio in un verso di Paul Celan, che a quell’ora giunse guadagnando, come il protagonista della *Condanna* di Kafka, la spalletta di un ponte. Lui, sulla Senna.

(Pensare alla morte) Quando vedo foto o filmati di chi sta per essere ucciso (e lo sa), mi accorgo che, nell’istantanea o in pochi fotogrammi, la vita di chi tra qualche istante non sarà più vivo, appare spesso spaventosamente integra e consapevole. Come in chi non stia affatto per essere ucciso. Insomma, *come noi*. In quel limite minimo tra l’adesso che è e il tra poco che non sarà più, siamo presenti all’appello tutti quanti, integri e consapevoli: uno a uno similmente addestrati a una sospensione anestetica e continuativa della coscienza. Anche il nostro ragionare di ciò che sarà quando niente più sarà è sempre teorico e proiettato distante da noi. A meno di non essere Amleto: l’unica creatura nata da mente umana capace di immettere la morte in quel che è: non attorno, non altrove, non dopo, *ma qui*, dentro di sé, nel proprio sé vivente, e *usarla*.

Pur quando, prima lei e poi lui, Romeo e Giulietta stanno per suicidarsi *è come se* non si sentissero sul punto di morire. Non ci pensano per la semplice sconcertante ragione che pensano a quello che stanno per fare commisurandolo alla vita. Si confrontano coi vermi, non con il nulla. Non sono sgomenti, ma ribelli. Formidabile, in questo loro pencolare tra immanenze obbligate e trascendenze impossibili che li collega ad Amleto, l’attinenza con la pagina dei *Fratelli Karamazov* in cui il procuratore, dopo avere accennato ai giovani suoi coetanei che si uccidono senza farsi alcuna domanda sull’oltretomba che li attende, riferendosi a Dimitrij che voleva risolvere tutto col suicidio, dice: “Io non so se in quel minuto ci pensasse, Karamazov, a quel che ci sarà di là, e se sia possibile per un Karamazov pensare amleticamente a questo”.

Il pensare *amleticamente* è il pensare *non al nulla*, ma è il pensare *l’imperante nulla* in sé stesso. Il pensarlo collocato com’è nel pieno dell’effimero tutto.

(La lama) Torniamo a un punto. Lei che si trafigge. Giulietta, al quinto atto, più che morire in assoluto, vuole morire come Romeo, vuole imitarlo; essendole impedito ripiega sul suo pugnale, ma forse proprio perché suo. Nei novellisti precedenti la fanciulla fa da sé rifiutandosi di respirare oltre. È il suo stesso corpo a tramutarsi in un’arma contro di lei, nell’unica a disposizione. In Shakespeare, invece, il comportamento mimetico è fortemente insistito. Studi aggiornati confermano la sensatezza dell’intuizione poetica. Molto è stato scritto nella letteratura psicoanalitica e altrove circa il fatto che le persone che hanno sofferto una perdita sembrano

talvolta assumere in sé stesse certi aspetti della persona perduta. Freud, nota Parkes, in un primo tempo considerava l'identificazione "l'unica condizione nella quale l'*Es* abbandona i propri oggetti"; così il padre della psicanalisi scrisse nel 1923, per poi affermare dieci anni più tardi: "Se si è perduto un oggetto d'amore, o se lo si desidera abbandonare *spesso*, si cerca compenso identificandosi con esso", tanto che abbandonare può coincidere con la sfrenata voglia di *raggiungere* adeguando l'impresa identificativa a una risoluzione ontologica: raggiungere l'altro per coincidere con lui. Ma Giulietta è troppo padrona del proprio pensiero per non vederne l'impossibilità. Nulla di ciò che vive è privo di elaborazione profonda; in questo non può affatto dirsi una quattordicenne consueta. A lei basta coniugarsi per pochi attimi in un solo atto: quello del suicidio.

Scriva Parkes, elaborando domande che sono l'approdo di una considerazione: "Come può una persona essere 'piena' e 'vuota'? Perché la perdita di qualcuno 'che è fuori' potrebbe dare luogo a sperimentare la perdita di qualcosa 'che è dentro'?". Gli ebrei risponderebbero con una parola: *Dybbuk*. L'altro può abitarci; riempiendoci ci spossa; nella possessione subìta operiamo il nostro gesto: *siamo*.

(La vera ferita) Lautréamont, *Canti di Maldoror*, Canto Terzo: "Ho ricevuto la vita come una ferita, e ho vietato al suicidio di guarire la cicatrice. Voglio che il Creatore ne contempi in ogni ora, in ogni ora della sua eternità, la crepa spalancata". Scritto a circa un decennio da Zarathustra, da un ventiduenne, fratellastro dissennato di Giulietta.

(Il filtro di Lucrezio) San Girolamo riferisce di Lucrezio "che dopo essere impazzito per un filtro d'amore e aver scritto negli intervalli della follia alcuni libri che Cicerone emendò, si suicidò all'età di quarantaquattro anni". Il filtro d'amore! Ricevuto dalle mani di quale ciarlatano, o di quale provetto alchimista? e cosa fu? il prodotto di una truffa o di un'eresia? E che avrà mai pensato Lucrezio *prima di berlo*?

(L'altra 'giovinetta') "Giulietta che si prepara a bere il farmaco – osserva Croce – è la giovanetta timida e schiva dell'*Amore e Morte* di Leopardi, che 'già di morte al nome sentì rizzar le chiome', ma, presa d'amore, 'osa ferro e veleno meditar lungamente'". Allo stesso modo Giulietta *fa*. Agisce.

(Giulietta lettrice di ciò che porta iscritto in sé) Quella fiamma crinita, buon per lui, che ha in testa Cioran a fargli da capigliatura! Ciocche come scudisci! Filamenti elettrizzati dai pensieri! "Se non vi è che l'esistente, se

l'essere si estende dappertutto, in che modo strapparsi da lui senza disastri? (...) Non che questo mondo non esista, ma la sua realtà non è una realtà. Tutto ha l'aria di esistere, e non c'è niente che esista". Forse, rimodellando un verso di Ripellino da cui il mio pensiero non si distacca mai ("Dio pretende dagli uomini l'impossibile: li obbliga a morire"), Dio pretende dagli uomini l'impossibile: *li obbliga a nascere*. A esistere nell'inesistente, credendo che la realtà a cui saremo strappati sia questa in cui siamo, e non il nulla che è la nostra vera patria; fidando, dunque, in questo tutto che tale è nello spazio, ma non nel tempo.

Se proviamo a togliere la dissennatezza del dolore dal suicidio di Giulietta (e il suo gesto repentino ma tutt'altro che frenetico ce lo consente), non possiamo allora trascurarne tutta la valenza filosofica. Giulietta si uccide perché suggestionata da libri che verranno scritti secoli dopo di lei e di cui ha già penetrato perfettamente il senso. Muore in confidenza con le righe prime del *Mito di Sisifo* di Camus che dicono: "Vi è solamente un problema filosofico veramente serio: quello del suicidio. Giudicare se la vita valga o meno la pena di essere vissuta".

(Un finale diverso) Se Romeo avesse atteso il tempo del risveglio di Giulietta nella cripta la loro storia non sarebbe proseguita, ma *cominciata*, e sarebbe cominciata male. Un diverso esito sarebbe stato non ovviamente lieto solo perché diverso. Sono molte le forme dell'infelicità, più di quante siano quelle dell'angoscia risolutiva in cui ogni sofferenza rifluisce e si condensa. Anche una certa felicità può essere una di queste forme.

IL SACRIFICIO

(La città emendata) Scrive Sergio Perosa che alla fine del nostro dramma protagonista assoluta resta la città "purgata delle proprie infezioni dalla tragica sorte dei due giovani amanti". Impeccabile prassi! Il capro è sgozzato e tutto torna allo *statu quo*. Giulietta e Romeo per prendere in mano le redini della propria vita sono costretti a sacrificarla. Solo così a Verona la pace sarà restaurata e gli amanti uniti per sempre. L'estremo dei paradossi! Il perfido controsenso della trama!

(Le esequie restaurative) "Le comunità umane si uniscono *intorno* alle loro vittime trasfigurate perché in precedenza si erano unite *contro* di esse" (Girard). Questo è commisurabile nei cicli storici presi in esame e studiati nelle loro estensioni estreme, ma è fenomeno che può altrettanto riproporsi in vicende individuali, *understatement*, non sovraesposte su una

scena colma di fatti magniloquenti, tanto che, quando qualcosa di simile avviene, ecco che anch'essi a loro volta *si storicizzano*. Ad esempio, il doppio funerale di Romeo e Giulietta (una triste cerimonia nuziale postuma, celebrata in contumacia) vale quello di Amleto o quello congiunto di Bruto e Cassio in *Giulio Cesare*. Nelle esequie tutto si ripristina. Il mare che inghiotte, presto tornerà a farsi piatto.

(Sull'ara del non voluto) Giulietta/Ifigenia – Giulietta/Antigone – il tema del sacrificio. Giulietta, nella coppia, è la vera creatura sacrificale, non Romeo. È lei a vivere con consapevolezza un percorso che, dopo una breve ascesa, le impone dapprima la contraffazione di una discesa e poi il suo effettivo avverarsi (dall'assunzione del siero che la induce a una morte presunta, al pugnale di Romeo. Giulietta muore trafitta dal ferro come un guerriero, mentre Romeo muore assumendo un autentico veleno, come sarebbe morta la fanciulla).

Ribadisco un concetto cardine che coniuga l'involontarietà dell'autore e *la volontarietà della scrittura*. Qui, serve a spiegare. La volontarietà dell'autore è, per sua natura, vigile, mentre quella della scrittura non lo è poiché non ha necessità di esserlo. Motivo per cui, Shakespeare, *senza rendersene conto* (in ossequio alla tradizione da cui gli proviene la storia e che lui in massima parte rispetta) fa morire Giulietta da stoico guerriero, e Romeo da fanciulla innamorata.

(La profetessa della 'ratio') *La Gaia Scienza*: "In realtà, noi filosofi e 'spiriti liberi', alla notizia che 'il vecchio Dio' è morto, ci sentiamo come illuminati dai raggi di una nuova aurora; il nostro cuore ne straripa di riconoscenza, di meraviglia, di pregio, d'attesa – finalmente l'orizzonte torna ad apparirci libero, anche ammettendo che non è sereno, finalmente possiamo sciogliere le vele delle nostre navi, muovere incontro a ogni pericolo; ogni rischio dell'uomo della conoscenza è di nuovo permesso; il mare, il *nostro* mare, ci sta ancora aperto dinanzi, forse non vi è ancora mai stato un mare così *aperto*". Ancora, e poi di nuovo ancora, come uno spirito medianicamente evocato, ci riappare, sotto metafora marina, lei: Giulietta. Mare e scafo, il due in uno, e l'uno scisso. Gli ingredienti del naufragio. Ma pure, implicito, è l'affaccio verso il più ampio orizzonte sdivinizzato. Ma quanto azzardo c'è nell'attribuire alla giovanissima eroina del nostro dramma l'intuizione profonda, inespressa, mai affiorata, di un prossimo svuotarsi dei cieli? intuizione, o *percezione*, di un dio ancora vivo che però, nel volgere dei tempi, è destinato a morire! a farsi assente. Un dio di cui si dirà: *morto*. Quel che lei sta per essere: *morta*. Poi però resuscitata

in un travaglio dello spirito e delle carni. Una metamorfosi, questo deve affrontare. Non la morte, ma *il morire*. Giulietta, in quel che dice, da sola a sola davanti a sé stessa, considera tutto ciò. E quand'anche la mia illazione fosse azzardata, non trovo una parola nel testo che la contraddica.

(La violenza unanime della città) “La violenza unanime” di cui parla Girard riferendosi al brano in cui Teseo, nel *Sogno*, legge le trame di tre spettacoli orripilanti dove la massa si fa carnefice, consiste *qui* nella violenza della città, una violenza che si esprime dapprima sotto forma di guerriglia civile, e che infine per bocca di Escalus viene totalmente dirottata contro uno solo, assunto a capro espiatorio. Romeo. Già questo dovrebbe bastare a ripristinare l'ordine, ma non è così. In quanto capro espiatorio Romeo dovrà completarsi in Giulietta. Prova ne sia che il suo essere bandito da Verona non smorza la fame di vendetta insorta a casa Capuleti col proposito fuorilegge di assoldare un sicario da mandare a Mantova per farlo assassinare (altro parodistico malinteso che scatenerà il pianto di Giulietta interpretato dai genitori in modo ridicolmente errato). Impossibile, così, interrompere la scellerata linea di sangue che nel testo è già passata per Mercuzio, per Tebaldo e, quasi impercettibile, per la vittima più discreta della tragedia: lady Montecchi, la cui fine è solo menzionata quasi per caso sotto finale (quando è stato, o quando mai sarà il suo funerale? Parliamo pur sempre di una Lady della Verona ‘bene’!).

(Anche lui non visto) Un'altra morte che si consuma dietro il sipario narrativo, ma stavolta drammaticamente intensa e tutt'altro che trattata con degnazione, è quella di Falstaff in *Enrico V*.

Shakespeare, pur avendo promesso al pubblico nella tragedia *prequel* (*Enrico IV*, Prima Parte) di riportare il suo straordinario personaggio sulle assi del Globe, si trova di fatto nell'impossibilità di dargli spazio all'interno di un'opera concepita per celebrare l'assurgere di Hall a simbolo patriottico del Paese. Lo avesse fatto, Sir John lo spazio se lo sarebbe preso tutto, dimostrandosi come sempre capace di rendersi centrale anche se spinto alla periferia della scena. Con un compromesso narrativo sublimato dal tocco del genio, il drammaturgo fa allora uscire dalla locanda l'ostessa Quickly per riferire ai suoi compari il raggelarsi poco alla volta di quel corpaccione ormai derelitto sino allo spegnersi di un cuore ferito a morte dalla ricusazione inflittagli dall'adorato pupillo, diventato re, e ormai sulla via di scalare il tetto del mondo.

Nemmeno sir John sfugge al sacrificio, in questo caso preteso dal *diktat* tematico della trama e dall'ossequio dovuto ai toni che le competono. La

povera donna, in un monologo di suprema grazia, racconta di uno spirito accasciato per cui la vita ha perso di senso (e sì che per il vecchio cavaliere ne aveva eccome!). Anche Falstaff non resiste al crepacuore. Anche lui muore non visto e come mai ha vissuto: pudicamente.

(La macellazione della giovinezza) Soltanto nel Medioevo l'espressione 'capro espiatorio' acquisisce la connotazione attuale di una "polarizzazione mimetica" (Girard) contro una vittima più o meno estranea a ciò di cui dovrà farsi carico *a nome di tutti* come se ne fosse responsabile. A Verona, nella *fair* Verona del dramma, la comunità ha bisogno di un capro espiatorio per porre termine a un conflitto tra fazioni nell'illusione di una doppia vittoria come premessa di una pace in cui ciascun contendente potrà far valere i propri diritti di conquista – o in cui sapere che lo sconfitto è in ogni caso l'altro. Parliamo di un diverso aspetto della medesima soluzione. Ma a Verona, città-mondo solenne e tribale, la cittadinanza agisce in maniera che sia il caso a proporre le vittime sacrificali (due in una), e lo fa in un'apparente ignoranza dagli esiti fuori controllo (se messi a giudizio potrebbero essere valutati di natura preterintenzionale). E ciò che da ultimo accade, la conseguenza ineluttabile di quell'ignoranza, è la macellazione della giovinezza, che nell'opera è da intendersi come una giovinezza incontaminata. Non Tebaldo, infatti, avrebbe potuto essere un capro espiatorio, poiché parte viva della città. Cosa che è anche Mercuzio, *sub speciem* di poeta irridente e proprio perciò 'di corte'. Tant'è che le loro morti pretendono vendetta (chi vorrebbe mai vendicare un capro espiatorio?), come la pretenderebbe la morte di un adulto Montecchi o di un adulto Capuleti. Mercuzio e Tebaldo sono morti giovani, ma i loro cadaveri non contano in quanto tali. Sono simboli di inimicizia all'interno di un contrasto che è necessario perpetuare. Nei loro corpi defunti non vanno letti dei futuri stroncati; quel che vale è solo il sangue versato. Solo due *border line*, due fuori contesto, possono servire alla causa. Parimenti, un vero capro non ha la minima funzione all'interno di una faida, i cui protagonisti lo prelevano a sua insaputa dal branco per immolarlo alla catarsi di una spirale tragica. Il meccanismo che conduce all'elezione della vittima e al suo utilizzo deve rimanere incompreso, sottaciuto, *opacizzato*, se si vuole che resti operativo. Una sua messa in luce priverebbe di volta in volta la cerchia sociale che ne beneficia di ogni protezione derivante dall'atto sacrificale. Non apparirebbe altrimenti tanto fragile la pace che la città saprà darsi dopo l'immolazione della giovinezza incontaminata. Dalle precedenti versioni della storia (più prossime a una cronaca allusiva del vero) veniamo infatti a sapere che durerà poco.

(L'esigenza) La comunità 'disturbata' si dimostra inconsapevolmente bisognosa di vittime sacrificali. Inconsapevolmente le cerca, inconsapevolmente le sacrifica. Consapevolmente ne soffre.

(Scelto per innocenza) Al primo atto Romeo, l'unico rimasto intatto dallo sbocco di violenza appena sedata dal principe, si presenta sulla scena connotato sin da subito dalla sua discutibile innocenza con le adombrate fattezze di un capro espiatorio.

(Il consenso silente) Da *Lo stupro di Lucrezia*, alcuni versi circa l'ambiguità della vittima, o, per dir meglio, circa *il consenso silente* del capro espiatorio: "che gusto immondo ha la fedeltà violata; / (...) / ho infranto il giuramento.", "e non perdonerò mai la mia colpa.", "Lucrezia si vergogna a vedersi, / e dentro la notte vorrebbe chiudersi.", "Non voglio il tuo marchio di luce in fronte, / tu non c'entri con gli atti della notte.", "Lascio a Tarquinio il mio sangue infetto, / che avendolo insozzato poi se lo beva". C'è qualcosa di turpe e voluto in questo coniugarsi funebre al proprio carnefice! "La bella morte pulirà la colpa". La morte sarebbe dunque un atto da cui dovrebbe emendarsi nientemeno che la vittima stessa, gravata com'è del suo morire, quel morire che redentivo lo è di per sé, ma a beneficio d'altri, e la colpa sarebbe quella di dover subire il male, di impregnarsene e di esibirlo con lo spargimento del proprio sangue. Non può essere? Invece sì, è quel che è. Poi, soprattutto: "la tua indegna moglie, che ti scrive" ... *indegna?* ... Esattamente così si definisce Lucrezia. Indegna poiché profanata. Come Desdemona, anche la nobile romana si colpevolizza a causa della propria innocenza che, secondo il proprio concetto, non avrebbe saputo proteggere abbastanza. E al marito: "qualunque atto tu possa immaginare", ma "qualunque" atto pretende corresponsione. Lucrezia *vuole* che lui, quello sposo che la ama e che lei ama, immagini *tutto*, ogni sconcezza che è stata costretta a spartire con un altro. Dall'immacolatezza muliebre della sposa offesa, si giunge al culmine della morbosità. Non solo: "per lei che ha confessato a noi i suoi torti", così vien detto da quelli della cerchia, testimoni passivi. *Confessato*. E si parla di "torti". Sicché la colpa irradiata da Lucrezia è rimasta nell'aria.

(Il sacrificio restauratore) *La Gaia Scienza*: "ma si stima più elevato e più autorevole quell'altro vantaggio; che una *vittima* è stata immolata e che i sentimenti della bestia destinata al sacrificio hanno avuto ancora una volta una *patente* riconferma. (...) La lode delle virtù è lode di qualcosa che è in privato dannoso – la lode d'impulsi che tolgono all'uomo il suo più nobile

egoismo e la forza della suprema cura di sé medesimo". Verona, alla resa dei conti, è tetramente soddisfatta. La sua infelicità durerà per poco, e, per quel poco, si sentirà appagata e *restituita* ai suoi consueti costumi di vita. Romeo e Giulietta, amandosi, hanno perso la loro virtù civile; morendo, hanno reso possibile che fosse loro riattribuita sotto forma di virtù politica. "L'educazione procede sempre in questo modo: attraverso una serie di allettamenti e di vantaggi"; per rimanere al punto, pensiamo all'elogio matrimoniale messo in bocca alla Balia.

(Primizie) "Chi è una primizia viene sempre sacrificato" dice Zarathustra. È la captazione dell'innocenza, che fa di sé un'appetibile preda dal singolarissimo effluvio erotico. "Ahimè, fratelli miei, come potrebbero delle primizie non essere delle vittime sacrificali!".

Antigone, Ifigenia, Giulietta. Tre sorelle. Tre primizie. E non hanno tutte un loro forte *sex appeal*?

(La città colpevole) La rivelazione del sacrificio come possibile assassinio sgomenta la città e ne decreta la crisi, il cui frutto, lo sappiamo, è una intossicante 'grigia pace'. L'accollita del compianto ammutolisce: "Ciascuno è colpevole" dichiara il principe, e ciascuno lo sa, accetta l'imputazione, la subisce e tace. Ogni ripristino interiore della coscienza, se mai avverrà, non potrà essere che individuale e lento, non così la reazione collettiva che dovrà prodursi entro quell'alba stessa, lì, dovendo prendere atto di quei due cadaveri, come se un terzo non meritasse nemmeno di entrare nella funebre conta: quello di Paride.

"Noi tutti siamo dei carnefici che pretendono di essere dei sacrificatori", l'ha scritto Girard in un capitolo dedicato a *Otello*, ma anche queste potrebbero essere parole pronunciate da Escalus all'intera cittadinanza di Verona assemblata e contrita, ma pure sinistramente appagata, attorno ai corpi già ricomposti "di Giulietta e del suo Romeo".

(Ma salva) Scaltramente, la città traduce la sua colpa in un atto di devozione. Si adegua alla disobbedienza dei ragazzi crescendo moralmente senza snaturarsi. Nessun atto scellerato, ma solo un sacrificio dolorosamente compiuto. Così la città si preserva: in castigo, *ma salva*.

L'ACQUA, IL MARE

Intro sala 28

*“La mia generosità è davvero sconfinata come il mare,
e il mio amore quanto il mare è profondo.”*

William Shakespeare, *Romeo e Giulietta*

*“Fleba il fenicio, morto da quindici giorni, / Dimenticò il grido dei gabbiani,
e il flutto profondo del mare / E il guadagno e la perdita. / Una corrente sottomarina /
Gli spolpò le ossa in sussurri. Mentre affiorava e affondava /
Traversò gli stadi della maturità e della gioventù / Entrando nei gorgi.
Gentile o Giudeo / O tu che volgi la ruota / E guardi nella direzione del vento /
Pensa a Fleba, che un tempo è stato bello e ben fatto al pari di te.”*

T. S. Eliot, *The Waste Land*

František Halas: “La lacrima è acqua che è sola”

(Nelle fauci dell'acqua) Affogare nella tempesta: così, nel film *Il laureato*, Benjamin e Mrs. Robinson annegano nella pioggia (*sì, ne diremo!*), e così annega, nel V Canto del *Purgatorio*, Buonconte di Montefeltro, le cui braccia incrociate al petto in un'estrema richiesta di perdono al cielo vengono pietosamente disciolte dal turbine d'acque che ad altre acque ne sospingono il corpo, in quelle dell'Arno. Dice Buonconte: “Lo corpo mio gelato in su la foce / trovò l'Archian rubesto; e quel sospinse / ne l'Arno, e scosse al mio petto la croce / ch'i fe' di me quando 'l dolor mi vinse; / voltòmmi per le ripe e per lo fondo, / poi di sua preda mi coperse e cinse”. Predato è il corpo, e sommerso dalle altre prede delle acque che tutto tracimano: detriti, come detriti saranno quelle membra tra i flutti, al pari di Fleba il fenicio di *The Waste Land*, anche lui un detrito, pura perdita senza più compenso. Buonconte è risucchiato al fondo limaccioso del fiume, premuto dalla pressione dei gorgi. Va giù come va giù la nave d'Ulisse al suono di altri versi dell'*Inferno* che molto ricordano questi. E come, nel film, vediamo andare giù, solenne e catastrofica, l'immensa mole del Titanic.

(L'acqua anche dove non c'è) “Il mondo è uno spettacolo molto simile a una tempesta o a un uragano; gli esili noccioli si piegano a terra; gli

alberi più grossi si abbattono strappati dalle radici. Altrove è l'ordine della natura, spaventose le passioni che albergano nel cuore umano". Ian Kott, in *Shakespeare nostro contemporaneo*, coglie in questi termini la visione che Shakespeare ha del mondo non solo come teatro, ma anche, e soprattutto, come un'implacabile tempesta. Ecco forse perché l'acqua, pur quando nulla la cita, viene con formidabile frequenza evocata da registi chiamati a mettere in scena allestimenti shakespeariani. In quanto elemento iniziatico, torna, ad esempio, di continuo nella propagazione cinematografica del nostro dramma. Lo si direbbe quasi organico alla natura intrinseca alla storia, tanto che sembra impossibile farne a meno.

In Zeffirelli possiamo considerare l'insistito immergersi nella fontana a cui si sottopone Mercuzio quand'è sul punto di sfidare Tebaldo al duello in cui verrà ucciso come lo stigma identitario che avvia una serie di eventi affastellati, da cui l'improvvisa virata di una commedia lirica in tragedia. Sa di lavacro battesimale, il suo, nondimeno pagano, dal momento che possono anche darsi battesimi pagani.

Nel Bandello l'esordio descrittivo della novella è tutto liquido di "acque chiarissime" di fiume, e "freschissime e limpidissime" di fontane. Acque serene, com'è sereno il mare notturno del Titanic, piatto e silente (qui il pericolo: nessuno sciabordio ad annunciare eventuali iceberg).

(Essere acqua) L'80% della popolazione mondiale vive a una distanza dall'acqua che di media non supera un raggio di 50 km. Sarà che nella mia fantasia impera sempre la figura di Ismaele (di *Moby Dick*) con la sua vocazione per le rive dell'Oceano, ma questo mi fa venire in mente Giulia, nei *Due gentiluomini*, allorché la giovane paragona la sua passione a un corso d'acqua da cui è spinta dolcemente verso le braccia dell'amato: "Tu sei come una corrente che pura scorra con un murmure gentile, e che se ostacolata subito prende a inquietarsi e a infuriare (...). E così, con molti sinuosi meandri, s'avvia capricciosamente alle solitudini dell'Oceano".

L'acqua è maestra di ogni possibile mutazione. L'acqua che non è solo il mare, che non è solo l'oceano. È anche la pioggia delle tempeste, è l'uragano che crolla come un cupo presagio su Roma avvertendo che qualcosa di sinistro sta per avvenire la notte precedente la morte di Cesare. È la corrente che fluisce, è l'acqua lacustre *che sta*. Tutte variabili del *contemplado* di Salinas. Shakespeare contemplatore d'acque, dunque! Così se lo immagina Peter Quennell scrivendo: "Evidentemente amava osservare l'acqua: forse ne aveva presa l'abitudine a Stratford, stando appoggiato sulla spoletta del ponte Clopton". Nella Seconda Parte dell'*Enrico IV* Shakespeare aveva già descritto la marea che "forma un punto in cui non muove in nessuna

direzione”, anche questo è uno stato d’animo che assume un connotato figurale, e come tale torna. In *Antonio e Cleopatra* Antonio, riferendosi alla propria moglie offesa, usa una variante della stessa metafora: “La sua lingua non vuole obbedire al cuore, né può il suo cuore istruire la sua lingua... è come la piuma di un cigno, che galleggia sui flutti nell’alta marea, e che non inclina né da un lato né dall’altro”. Anche il mare piatto, anche l’onda lenta, incantano l’occhio e quasi ipnotizzano il corpo che vi galleggia sopra. Comunque, l’acqua – marina, fluviale, lacustre o piovana che sia – produce mutamento ed è in stretta e misteriosa complicità col transeunte.

(La ciotola) J. Joyce, *Ulysses*: “Distesa dietro di lui, una ciotola d’acque amare”. In quella ciotola mille possibili naufragi, altrettanti abissi e altrettanti approdi. L’acqua è immensa anche nella ciotola. Come l’essere umano è minimo anche se tiene in mano la ciotola.

(Dove tutto è acqua) L’acqua è la dimensione in cui può scomporsi e ricomporsi l’identità, e dove, infine, l’identità, dissolvendosi, non dispare ma si coniuga all’elemento più d’ogni altro allusivo del nulla, se il nulla è una disapparenza del tutto, allorquando più che cessare d’essere, il tutto si fa vano. Lo dice Antifolo nella *Commedia degli errori*: “Sono una goccia d’acqua nell’oceano / che invano cerca un’altra goccia, e poi, / non riuscendo a trovar chi le somigli, / angosciata, non vista si disperde”. E ancora, sempre lui: “se tu getti in mare una singola goccia puoi sperare / di ritrovare poi la stessa goccia / intatta, non mischiata ad altri liquidi?”. Se questi versi appartengono all’opera certificata tra le prime di Shakespeare, la sua più talassica è fra le ultime: *Pericle, principe di Tiro*. Ci aspetta a breve.

(Teatri d’acqua) Così parlò Zarathustra. “Tutto va a finire nell’acqua”, è quanto accade al culmine del caso, nel tracollo. Tanto che la proposizione seguente dice: “nulla più in profonde sorgenti”. František Halas, del mare: “la mia anima ha paura delle tue tetre contrade / no, è meglio se non dici quello che va nascosto”. Strade d’acqua, passi d’acqua, selve d’acqua, suole d’acqua. Teatri d’acqua, che per mostrarsi devono però sembrare di non esserlo, ma che d’altro non raccontano. Spume e venti messi in metrica. Il teatro di Shakespeare.

(L’indifferenza del mare) Auden, nella riscrittura da lui concepita della *Tempesta*, facendo dire ad Ariel di voler cedere la sua biblioteca ermetica “alla silente dissoluzione del mare che non maltratta nulla perché non apprezza nulla”, fa del mare quel che nel tessuto sovrastante del firmamento sono

le stelle 'maligne': una forza algida e disinteressata ai destini umani che pure si affidano alla sua clemenza. Ci guardano quelle dall'alto, ci guarda il mare, il *contemplado*, ad altezza d'occhio, a perdita d'occhio. Non per questo ne risentono i suoi perpetui tifoni e il suo perpetuo farsi specchio intriso dei colori del cielo.

(Nell'idillio della Tempesta, I) *La Tempesta* è un'opera fatta d'acqua, tutta fatta d'acqua, più di *Moby Dick*: i panorami idillici dell'isola hanno il senso di parvenze riflesse nella screziatura delle onde, i suoni hanno riverberi sottomarini. I personaggi si immergono, emergono e galleggiano in un acquario ove sono state sprofondate scenografie bucoliche. La musica è sciabordio modulato; va e viene. Uno sciabordio verdeggianti. Anche l'alternarsi della cadenza sonno/veglia è quella di una risacca. Un personaggio va e torna dal mondo dei sogni a quello della coscienza portando notizie dell'uno e dell'altro. Nella *Tempesta*, al culmine del suo percorso, Shakespeare dà forma di favola pastorale a una porzione d'oceano. Dal ruggito salso dell'uragano alla carezza di uno zefiro gentile: questa la trama.

(Nell'idillio della Tempesta, II) Lo stesso esotismo dell'isola di Prospero lo troviamo in un resoconto del 1595 (sicché già alla portata di Shakespeare), a firma di Walter Raleigh nel riferire di un suo transito risalendo il corso dell'Orinoco: "i daini (...) incrociavano ogni sentiero, gru, uccelli (...) verso sera cantavano sugli alberi (...) gru e aironi dalle penne bianche, cremisi e rosa (...). Ogni pietra che ci siamo chinati a raccogliere prometteva oro e argento". Forse l'isola di Prospero è la perduta Atlantide.

(Come Fleba) In *Pericle, principe di Tiro*, altro testo scritto usando come inchiostro l'acqua salsa dell'oceano, la tomba di Licoride potrebbe essere immaginata come quella di Fleba (ne parlo di nuovo all'inizio del fascicolo futuro *Il denaro, ecc.*): "nel fondo fangoso, là dove, quale monumento sulle tue ossa, e quali lampade perpetue, vi saranno la balena che sempre riversa l'acqua e il mormorio dell'onda, che dovrà incombere sul tuo cadavere posto a giacere in mezzo a semplici conchiglie". Il mare che assorbe e inghiotte vite disperse e le fa proprie! Il mare che digerisce il mondo che ad esso tende! Chi non sogna di appartenergli per ritrovare in ciò che attende la vita dopo la vita, ciò che era la vita prima di essere vita?

(Circa il mare) Góngora, *Soledad segunda*: "O mar, o tu supremo mitigator / pietoso d'ogni mia sciagura! / La mia vita sarà tua, / su fragile tavola

salvata / dalla inghiottita morte". Più avanti Góngora dirà sempre del mare: "Barbaro osservator, ma diligente / delle incerte forme della luna". La vetta e l'abisso si occhieggiano, sapendo che l'una vale l'altro.

(Il ritornante, una notazione) In *Amleto*, il principe si avvia alla catastrofe tornando dal mare.

(Agitato come il mare) Tao Tè Ching, a significare il soggetto innamorato (riprendo la semantica di Barthes, a cui debbo la citazione): "agitato sono come il mare, / sballottato sono come chi non ha punto fermo", stessa metafora usata dal Capuleti per sua figlia, raffigurata come il mare e, al contempo, come la nave che lo attraversa.

(A chiosa) *La dodicesima notte*, Orsino: "Il mio amore è una insaziabile fame / e divora come il mare". L'amore è già di per sé un'istanza di naufragio. Di *auspicato* naufragio.

(Assenza di terra) Melville definisce il mare: "assenza di terra che circonda la terra". Il mare, dunque, che della terra è patria!

(L'approdo) Secondo atto. Al balcone. Romeo a lei: "Io non sono un pilota. Ma pure se tu fossi così lontana / come la vasta riva lavata dal mare più remoto / rischierei la ventura per tale mercanzia". Giulietta è il nuovo mondo. L'oltre-Verona. È l'approdo definitivo, dunque ultimo. Il prolungato e giusto termine di una giusta vita che, malgrado sia ancora giovane, vede e comprende cosa debba divenire senza più desiderare altro per tutto il resto del suo durare. Giulietta merita un'impresa marina. Merita il mare, che significa iniziazione, genitura esistenziale. Lei è terraferma.

(Il fiume di Petrarca) In fatto d'acque, rileggiamo il sonetto 208 del *Canzoniere* petrarchesco. La pertinenza merita. E merita che vi si rifletta. "Rapido fiume che d'alpestre vena / rodendo intorno, onde 'l tuo nome prendi, / notte et dì meco di sotto scendi, / ov' Amor, te sol Natura mena". Questa la prima quartina. La metafora transita per il corpo *in azione* del poeta. L'immagine fluviale si stacca dal paesaggio ma senza prescindere e colloquia con la creatura umana; la dialettica si dà per analogia e declina 'a vista' per via sentimentale nella materia di cui si compone lo spirito senziente. Il fiume si fa omologo a colui che tenendo il passo delle onde (qui introdotte semanticamente nel secondo verso da un termine che altro

significa: 'onde' avverbio e non sostantivo), lo fiancheggia e ne segue il percorso lungo le rive. L'uomo e il fiume 'vanno' insieme. Entrambi pellegriani. Viandanti. Romei. Il letto dell'uno è la Via Francigena dell'altro. Ciascuno con una sua meta, che è quella del proprio corrispettivo, ma da raggiungere con diversi scopi. Fatale il procedere dei passi come quello dei flutti, ineluttabile l'approdo. Lo sviluppo del sonetto ha un'andatura simile a quella di un altro fiume la cui corrente trasporta su una zattera improvvisata Vrenchen e Sali nel racconto di Keller (*Romeo e Giulietta del villaggio*) verso il loro svanire nelle acque: la più commossa e taciturna forma di naufragio possibile.

Se la metafora del fiume (qui in Petrarca il Rodano, altrove definito 'dilectoso' ma per sole ragioni descrittive) è un *cliché*, e se una metafora può essere interpretata quale la messa in parole di uno stato d'animo alluso e occultamente inverato dall'analogia che evoca (*ne diremo di più, anche se già ne abbiām detto*), chi scrive avrà a disposizione una gamma premessa di stati d'animo potenziali da far suonare secondo le allegorie prescelte. Discorso che si può allargare ad altre figure retoriche. Anche l'*ictus* di una cesura è in grado di sollecitare uno stato d'animo in sincronia con l'acme di un fine verso laddove il verso stesso, trattenuto in sospensione, curva, riprende e conclude col capoverso successivo una frase che la metrica in tal modo *traumatizza* (dal sonetto: *d'alpestre vena / rodendo intorno*).

(Nel giusto dove, per divenire) Nadia Fusini, *Maestre d'amore*: "È sul fiume che Cleopatra è apparsa ad Antonio la prima volta: su un corso d'acqua, il Cnido. Contro ogni consiglio di tattica e strategia, insieme gli amanti scelgono l'acqua per la battaglia finale contro Roma. E perdono. Acqua e morte si confondono per loro, come in Eraclito, quando dice: 'La morte delle anime è diventare acqua'. (...). Nell'alchimia, ogni operazione inizia dall'acqua". Lì inizia, e all'acqua *tende*. L'adempimento dell'essere anela alla sepoltura in acqua, elemento battesimale. Come pure l'acqua che chiama a sé Buonconte di Montefeltro nel *Purgatorio* (*ne abbiām detto*) è acqua fluviale, quella dell'Arno, che accoglie e trattiene il corpo che le è stato portato da altra acqua e ne fa, da relitto, parte di sé. Si va a morire dove avremmo desiderato nascere. Si muore nell'acqua, per divenire.

(Immersi) Nel film di Baz Luhrmann *Romeo+Juliet* (lo ricordo: del 1996) la prima apparizione di Giulietta è subacquea; la sua parrebbe un'immersione a grandi profondità, in realtà la ragazza è solo a bagno in una vasca e si è ficcata con la testa sotto e si diverte a starsene in apnea. Finge di annegare e di salvarsi. Si immagina il peggio per riemergere al meglio. Si

gode a pieni polmoni il respiro di chi resuscita. Il suo giocattolo di bimba è l'acqua. Gliene basta poca per immaginarsi al largo di chissà quale mare. Così come a grandi profondità, tra variopinti transiti di pesci dall'aspetto esotico, avviene il primo incrocio di sguardi tra lei e Romeo, altro effetto ottico che fa uso di una parete-acquario messa fra di loro. Ed è in una grande fontana riquadrata al centro di una piazza che, tra le brume elettriche di una notte burrascosa, crolla di schiena Tebaldo, colpito in petto da una pallottola, *ma per morire annegato*. Un istante dopo, lo sguardo dilatato di Romeo, che si lascia cadere dalla mano inerte la pistola fumante, ci mostra lo sconvolto Montecchi nello svanire del raptus e, *già da sveglio*, destarsi nel mondo che per lui, adesso, si è fatto quello di un omicida. Poche ore dopo, completamente zuppo e anch'egli simile a un naufrago proveniente da un mondo che conosce solo inondazioni e bufere (come quello da cui provengono Ben e la Robinson nel momento dell'agnizione di fronte all'immacolata Elaine nel *Laureato*), si introduce nella stanza di Giulietta dove, con la luce del mattino, il fuggiasco si desterà di lì a breve reduce da un vero sonno, e di nuovo per configurarsi quel che lo attende: la giornata in armi contro di lui. Stavolta, però, lo sgomento dura un nulla. Giulietta, che a sua volta si è appena svegliata, gli si stringerà forte a fianco e il più acuto attimo presente, il più intenso *hic et nunc*, avrà la meglio sul pensiero dell'ora che urge.

PEDRO SALINAS

(Circa il mare, circa la nominazione, e circa lo sbattezzarsi) Salinas inizia il suo poemetto marino battezzando la visione che fronteggia; la stessa pretesa di Giulietta nei confronti di colui che per lei rappresenta, sin da subito, il suo proprio mare: Romeo. "Dal giorno in cui ti chiamo / così, con il mio nome, / non mi sei più estraneo. // Ma ora ho qui nell'anima / il tuo nome, mio. / (...) / Nel nominarti, ti possiedo / per un secondo". Questa l'agnizione: "Sottile, opera il prodigio / divino del battesimo. (...) / Tu non lo sai (...) quando ti nomino quanto / siamo vicini", è il sacramento del dar nome. Sempre sul nome, così Nietzsche in *La gaia scienza*: "Questo mi è costato sempre e mi costa ancora il più grande sforzo: comprendere, cioè, che sono incredibilmente più importanti *i nomi dati alle cose* di quel che esse sono. (...) fin dal principio quasi sempre la parvenza ha finito col divenire la sostanza, e come sostanza *agisce!*". E agisce al di là dei suoi proponimenti: a farla agire è il contesto, il mondo a cui il nome della cosa appartiene e con esso la cosa; come un corpo stretto da cinghie: non si strizza, ma è strizzato. Giulietta vede bene il dissidio, e Romeo, femminilmente, le crede d'istinto

e *aderisce al progetto* implicito nell'aforisma sulla rosa sortito *flatus vocis* nell'incanto notturno dalle labbra di lei. Non fa il gradasso nel dichiararsi innominato. Compie un atto preciso nello sbattezzarsi. Non si rinnova, ma avviene. È il suo formidabile: "Eccomi!". Vorrebbe darsi per nome una parola, essere *qualcosa* che smargini dal *qualcuno* che è. Non chiede a lei: "Rinuncia al tuo nome!", eppure, non essere più Giulietta, e dunque una Capuleti, varrebbe il suo di lui non essere più un Montecchi; ma sbattezzarsi è un'impresa, spinge a un distacco e a un'avventura. Cose da cavalieri erranti. Come che sia, nulla più gli preme, nemmeno essere chi è, ovvero tutto l'universo di Romeo (parenti, amici, memorie, impulsi) proiettosi dalla sua nascita sino all'epifania del primo sguardo incrociato con Giulietta. Ora è tempo, *ora va*. Non lei è la meta; lei, piuttosto, è sin da subito la certezza, la vera terraferma. La meta di Romeo è *il non più Romeo*. La potenza di un nome è nulla rispetto *all'assenza di un nome*.

La gaia scienza: "basta creare nuovi nomi (...) per creare, col tempo, nuove 'cose'", allora: quanto Giulietta *crea* Romeo?

(Góngora) Sul mare di Salinas si espandono traslucidi riverberi di maestosità barocche. *Variazione VII*: "A far la guardia torve solitudini, / ventate, nuvoloni"; *Soledades*, con la maiuscola, è titolo di un poemetto di Góngora. Il sostantivo *soledad* ha in spagnolo anche il significato di luogo deserto, remoto, ostile. Forzando l'attrazione tra materie assai distanti: *luogo d'esilio*. Il mare è patria attrattiva su cui incombe l'alito di un'altra dimensione che reclama non l'essere ma il non essere, non il tutto ma il nulla; una dimensione in cui è digerito il nutrimento ottenuto dal nostro disgregarci.

(Circa la letteratura) Pedro Salinas, *El contemplado*: "sono un istante di quel lungo sguardo / che da ieri, da oggi, da domani / ti osserva, parallelo al tempo", così un lettore, leggendo un libro, si confronta *privatamente* (che se ne accorga o no) con la letteratura *da cima a fondo*. Del pari, chi dalla riva guarda il mare non può certo vederlo tutto, ma, nell'impronunciabile che gli riempie l'anima, lo avverte per intero. *Da cima a fondo*.

(Circa il lampo, e circa l'innamoramento) "Quali chiarezze arrivano di fretta? / Quelle brevi del lampo". Qui Salinas riprende l'intuizione sul lampo di Giulietta, ma con una variante nell'aggiunta del concetto di chiarezza. Innamorarsi equivale ad essere abbagliati, l'abbagliamento è l'accecaimento nella luminosità. Oppure, chiarezza. Si fa chiaro ciò che si è desiderato ma senza cognizione. Colui che ancora non era conosciuto, e che adesso c'è!

(Circa la letteratura) “E verrà, il successo? Certo! / A portartelo è la fede / con cui tu lo stai cercando. / Verrà quando all’universo / sarà chiara la ragione / conclusiva del tuo moto”, la “ragione conclusiva del tuo moto” è la ragione del mare, ma, perché sia chiaro all’universo, il mare dovrà non esserci più, ogni sua onda dovrà essersi dileguata. In tal caso potrà darsi l’universo? Non più questo, di cui il mare partecipa, *ma un altro*. Tutti eufemismi per tornare a parlare non sotto metafora di ciò che intendo: *la letteratura*, che io immagino (e credo!) totalmente espansa nel medesimo universo riempito all’unisono dal mare; quella e questo, assieme al cielo, fanno il paesaggio tutto, che di nulla si colma, siccome un viso che, per quel che è, non ammette sovrabbondanza di sé. *La letteratura*, che udienze sempiternie testimoniano altrove!

(Tutto è in mare) Così parlò Zarathustra: “Il mare è in tempesta: tutto è in mare”, il mare è l’interezza del mondo, *dunque*. Tutto il mondo è nella tempesta, *dunque*. Il mondo che altrimenti, se così non fosse, non potrebbe essere tempesta, ma solo subirla, *dunque*.

(Se la scelta è tra un’onda e l’altra) John Keats: “Quale è il migliore dei drammi di Shakespeare? Voglio dire, in quale stato d’animo e con quale accompagnamento il mare ti piace di più?”. A parametro di Shakespeare va preso dunque il mare, che è mutevole e mai certo come un atto teatrale. Che è irregolare, se non nell’osservanza di regole solo sue. La nave che lo solca non potrà dettarvi legge, ma solo accondiscendendogli si illude di dominarlo.

L’equivalenza immaginata da Keats tra l’intero canone e il mare non attiene all’enfasi, ma a una mera analogia tra due diversi panorami.

PARLAR NAVIGANDO

(Come Colombo rispose a Gutierrez) “Ma così per via di discorso” dice Gutierrez a Colombo nell’operetta morale di Leopardi che li ha protagonisti. Sono a un passo dal toccar terra o almeno pare, e il primo interroga il secondo sul senso del loro viaggio. Ma non si direbbe che si tratti di un argomento mai affrontato, anzi! Sa di prassi quotidiana: lo dice il tono morbido, consueto, l’ovvio comprendersi, e il modo in cui son date per intese le domande. È il reiterarsi irrinunciabile di una conversazione vespertina destinata a riprendere ogni sera, come una novena. Uguale e diseguale ogni volta a sé stessa, come uguale e disuguale a tutte le altre onde è ciascun’onda.

Il parlar camminando del Pellegrino di Da Porto diviene a bordo della Santa Maria, nell'*Operetta* leopardiana, un parlar navigando. Questo colloquio è, in fondo, una delle ragioni del viaggio. Una di quelle per cui davvero ne è valsa la pena. Colombo di nuovo spiega pazientemente all'amico gentiluomo che s'è imbarcato con lui cosa voglia dire "uno stato libero da incertezza e pericolo", e che "quando altro frutto non ci venga da questa navigazione, a me pare che ella ci sia profittevolissima in quanto che per un tempo ella ci tiene liberi dalla noia e ci fa cara la vita".

Il viaggio riposiziona i valori. Nessuna obiezione mai! Gutierrez già sa bene le parole che sta per ascoltare, e questo vuole. Sentirsi nel novero di una giusta *élite*, al pari del suo capitano che gli dice: "Giudico che la vita si abbia da molte poche persone in tanto amore e pregio come da' navigatori e soldati". Questo! Essere tra quelle "molte poche persone" è quel che vale. Come scrive Kavafis in *Itaca*: il desiderio d'arrivare non ti regala l'approdo, ma il viaggio: "senza di lei, mai ti saresti messo sulla via. / Nulla di più ha da darti".

Jack, salendo a bordo del Titanic, di cosa va in cerca? dell'America o del mare?

I NAUFRAGI, IL NAUFRAGIO

Intro sala 29

(“E la nave dov’è?”) Un bimbo, il figlio di Samuel Coleridge, vede una stampa di Rubens che rappresenta un mare in tempesta e, scosso, più che domandare esclama: “E la nave dov’è? È andata a fondo! E ha trascinato con sé tutti gli uomini!”. Da un punto interrogativo a due esclamativi, dando per scontato che in tutto quel caos doveva esserci *per forza* una nave, poi risucchiata negli abissi. Un mare in tempesta, agli occhi di un bimbo, sembra sprecato senza un naufragio. In effetti, pure a guardarlo dalla terraferma, o riprodotto in immagini, noi stessi un mare così lo corrediamo istintivamente di un naufragio. L’impeto delle onde ha sempre a che fare, nella nostra immaginazione, con un equipaggio in crisi. E per lo più, con noi stessi coinvolti. Con una parte discosta di noi piace immaginarci *lì*, sapendoci però *qui*. Tremare, e al contempo sospirare di sollievo.

(A *dismisura umana*) Un mare in tempesta pare fatto a *dismisura umana*. Impossibile scansare da noi la visione di quello che potrebbe farci. L’idea del naufragio è una manipolazione della realtà persistente nella nostra coscienza. E non solo per indurci a spavento, ma anche alla pazza bramosia di essere precipitati nel putiferio. La vera libidine dell’essere!

Quante volte, in Shakespeare, un naufragio adempie la volontà di chi ne partecipa?

(Per *devianza si nasce*) La deviazione è solo il movimento minimo (*De Rerum*, Libro II: “*nec plus qual minimum*”), ma di per sé bastante a innescare una catena interminabile di collisioni. Ogni cosa prende origine da una deviazione che a sua volta ha la sua origine in una deviazione precedente, da cui la deviazione, alla fine, delle nostre intenzioni, quindi: del libero arbitrio. *De Rerum*, Libro IV: “nudo a terra giace, senza parola, bisognoso di ogni / aiuto per vivere, ora che appena alle spiagge di luce / con faticoso parto

fuor del ventre materno natura ha gettato”. La nascita, dice Lucrezio, è un naufragio nella vita. Nella luce della vita. Sulla spiaggia della vita, giacché con la parola ‘naufragio’ noi possiamo intendere *anche* la salvezza *nel* naufragio. Così, ad esempio, Leopardi. Un aumentarsi nel divenire. Si può naufragare nel mare dell’infinito scampando all’angustia dell’entroterra.

(Scampare al naufragio) Il naufragio è un elemento costante in questa mia piena oceanica di pagine a cui da tempo mi sono sottomesso, pur quando di naufragi non si parla affatto. La scrittura è come la mente, che pensa in perpetuo cose che ignora di pensare. È quel che accade anche al corpo. Si chiama ‘propriocezione’: l’inalienabile avviso che costantemente ho di ogni parte di me senza che mi sia necessario tenerla a ogni istante sotto controllo. La sperimentiamo tutti.

Per avere contezza del mignolo del mio piede sinistro io debbo volerci pensare, altrimenti mi limito a sapere che c’è anche *scordandomi di ricordarmelo*; ugualmente, non c’è qui parola di ogni mio paragrafo che sia del tutto estranea all’idea di naufragio, tanto è ricorrente nelle opere di Shakespeare il sopraggiungere di una catastrofe imprevista da cui una felice condizione di progresso e di felicità è precipitata nel terrore di una sconvolgente messa a rischio della vita, dei beni e degli affetti più cari. E, *in finis*, della propria identità. La tempesta questo fa: *trasfigura*. Scampare a un naufragio implica perciò l’impresa di resistere al trapasso da chi si era a chi si diventa *senza smettere di riconoscersi*. Ritrovarsi su lidi ignoti, senza amici o conoscenti e senza più la rete di affetti familiari: è questa la vera catastrofe, a cui si abbina spesso la perdita del nome e della condizione sociale. A tempesta placata, altro non potrà fare il sopravvivevole se non confidare nella parte residua di sé per riprendere il proprio percorso nel tempo, ove che sia. Come Viola, come Prospero, come Pericle.

(Preda del mare) Quanti naufragi nel mondo di Shakespeare! Varrebbe la pena di censirli, ma anche limitandosi a una panoramica fatta all’impronta emerge un fatto: son quasi tutti *opportuni* se non salvifici (pensiamo a quello della flotta turca presso Cipro, di cui ci è data la cronaca in diretta). Comunque, tali da spingere il protagonista verso un diverso sviluppo della storia che per lo più avrà come esito un’agnizione restauratrice, se non addirittura una rimessa in ordine del mondo (così nella *Dodicesima notte* e nella *Tempesta*). Alla lunga, nel *Mercante di Venezia*, si rivelerà a dir poco benefica per Antonio la notizia dell’andata a picco delle ragusine con a bordo tutta la sua mercanzia (notizia poi contraddetta sotto finale), giacché pernicioso per l’apparente *villain* dell’opera, Shylock, che invece ne avrebbe dovuto trarre gran profitto.

Nel più marino (anche se fra i più malconci e discussi) fra i copioni shakespeareiani, *Pericle, principe di Tiro*, il protagonista fa naufragio ben tre volte e per ben tre volte rinasce, sino al magnifico snodo in cui un mare straordinariamente performativo nel suo avviluppare l'intero mondo in cui tutto avviene, gli restituisce prima la figlia (battezzata, non per nulla, Marina) e poi la moglie, ritenute entrambe *morte per acqua*.

All'inizio del secondo atto, Pericle, reduce dal primo dei suoi naufragi, entra in scena zuppo e incrostato di sale e parla come se fosse ancora in mezzo ai flutti in piena tempesta: "Calmate la vostra ira, infuriate stelle del cielo! / Vento, pioggia e tuono, ricordate che l'uomo terreno / è sostanza che alla vostra forza sottostà, / ed io, come si addice alla mia natura, vi obbedisco", echi di Lear! È la bufera in terra! è il naufragio che sconfina oltre i suoi limiti di luogo e di tempo. È l'oceano ovunque. Ma in tal modo Pericle approda nel regno di Simonide di cui sposerà la figlia, Taisa, che da lui sarà conquistata anche in virtù di questo suo essere un reduce. Pericle, a lei: "fui dal furioso mare privato di navi e di uomini, / e, dopo il naufragio, fui gettato su questa riva". Un secondo naufragio, nella stessa opera, assume tratti ancora più drammatici: Pericle vi perde, o così crede, Taisa, divenuta nel frattempo sua sposa, che partorisce in piena tempesta una creatura a tutti gli effetti figlia del mare e degli elementi. A raccontarcelo in un passo diegetico è dapprima il Coro, incarnato dal poeta trecentesco Growe: "Oscilla il vascello / sull'onda di Nettuno; e già metà acqua / la sua chiglia ha tagliato, quando di nuovo / l'umore della fortuna muta; l'orrido Nord / erutta tale tempesta che, come un'anatra / che si tuffa per salvarsi la vita, / così avanza su e giù la povera nave. / Urla la donna e ahimè per la paura / è presa dalle doglie del parto". E tutto ci fa capire che di parto morirà. Repentinamente piombato nell'accadere del fatto, travolto dal trambusto dell'azione, Pericle ordina straziato la sepoltura in mare della sua sposa obbedendo a una consuetudine marinara in cui la superstizione ha una gran parte. Geme: "Un terribile parto hai avuto, mia cara; / non luce, non fuoco; gli ostili elementi si sono dimenticati / di te completamente, né io ho tempo ora / di consegnarti consacrata alla tua tomba, ma devo gettarti / senza indugio in una rozza bara giù nella melma profonda", così, di furia, comanda Pericle, formulando poi un triste addio in omaggio all'amore suo defunto. Non discorsi, ma rantoli in forma di parole. Il naufragio ha una sua parlata, e questa parlata l'abbiamo già udita (è, ad esempio, quella dei testimoni che assistono alla devastazione della flotta nemica in *Otello*) e la udremo ancora (nella *Tempesta*). Marina, alimentata da un passato sin quasi prenatale vissuto inconsciamente nello scatenarsi di una burrasca allorquando venne al mondo, crescendo dirà:

“questo mondo è per me una bufera senza fine”, poi, incredibilmente, le sgorgherà *la parlata del naufragio*, rievocata per misteriose vie da accensioni di memorie ancora amniotiche: “Quando sono nata io / mai ci fu mare o vento più violento, / e dalla biscagliata spazza via un gabbiano / ‘Ah!’, fa uno, ‘te la fili via tu’; / tutti infradiciati si danno un gran daffare / saltando da poppa a prua; il nostromo fischia / e il capitano chiama e la confusione cresce”.

Nella parlata del naufragio anche i suoni hanno una loro parte. La parlata del naufragio è quella cercata dal regista di uno dei primi lungometraggi sul disastro del Titanic, degli anni Cinquanta, prendendo a consulente per la prossemica dei disperati passeggeri, e soprattutto per le loro urla, un sopravvissuto (Ungaretti: “nel mistero delle proprie onde / Ogni terrena voce fa naufragio”).

Infine, dopo tanti marosi, in *Pericle* siamo al completo ripristino della giusta realtà. Il protagonista ritrova la sposa e la figlia, e la scena del ricongiungimento, sia pure nelle condizioni derelitte del testo, rappresenta un momento di tale intensità che Eliot ne ha scritto come di “un esempio supremo dell’ultradrammatico”, definendolo “azione drammatica di esseri che sono più che umani”.

Siamo così giunti al naufragio di congedo: un naufragio eufemistico, nondimeno affatto figurato, realissimo: “Feriscimi, infliggimi un dolore immediato, / perché questo grande mare di felicità che mi assale / non travolga la riva mortale / e non m’anneghi nella sua dolcezza”. È il naufragio nella felicità dell’adempimento. È il dolce *naufragar* nell’*Infinito* di Leopardi, che, dunque, in quel suo ultimo verso può dirsi a sua volta shakespeariano.

(Il primo) Non trascuriamo il fatto che già agli esordi del canone abbiamo *La Commedia degli Errori*, basata su scambi di identità, *slapstick* e paranomasie di vario genere consentite narrativamente da cosa? Ma da un naufragio, *ça va sans dire*, che dalla prima pagina del copione si impone come garanzia della storia a venire.

Egeone, un mercante siracusano perigliosamente approdato su coste interdette, è arrestato e condannato a morte per questa sua ingerenza giudicata dolosa, ma prima che la condanna venga eseguita gli viene concesso di raccontare le peripezie che lo hanno condotto a Efeso. Lui, allora, inizia a dire dello sciagurato viaggio per mare affrontato assieme all’adorata moglie e ai loro due bimbi, quando a causa di una tempesta si ritrovarono in balia del mare, trasportati da uno scafo ridotto a zattera. E dice di quando sembrava che delle imbarcazioni stessero per salvarli ma una corrente li spinse addosso a un grande scoglio “sul quale, violentemente lanciato il nostro

soccorrevole palischermo si spezzò in due, sicché in questo iniquo divorzio dell'un dall'altro, la fortuna lasciò a ciascuno di noi stessi di che rallegrarci e di che desolarci". L'intera commedia deriva da questo naufragio, improvvido in sé ma dalle provvidenziali conseguenze, tutte indispensabili a ordire una trama elaborata a partire da quel furibondo schianto contro uno scoglio (come fosse un iceberg!), sino al topico ricongiungimento con chi si ama, apportatore di maturazione e di *prosperità*. Senza naufragio, vien da dire, nessun teatro.

(I prevedibili marosi) Auden ritiene che le tempeste siano di due tipi. In taluni casi possono rappresentare un presagio (in *Giulio Cesare*, ad esempio, pur non trattandosi di tempesta marina), il che si coniuga curiosamente all'idea che il mondo della natura sia un macrocosmo in cui si riflette il microcosmo della vita umana; oppure, come nell'*Otello*, la tempesta coincide con l'intervento del fato che si sostituisce all'uomo e agisce in sua vece, disperdendo la flotta turca.

Di là dall'azione svolta all'interno della trama, la tempesta come *Deus ex machina* chiama in causa il tema della complessità con cui si relazionano le dinamiche umane mettendo in funzione illusori sistemi complicati; una complessità del tutto estranea alle manovre dei personaggi per cui i loro disegni, per quanto meticolosamente curati in ogni dettaglio, possono essere d'un sol tratto disintegrati e irrisi da un rovescio non dovuto ad alcuna mossa sbagliata, ma che era possibile, forse, mettere in conto.

Il prevedibile sembra sempre imprevedibile nel suo giungere all'improvviso.

(Dal riconoscersi al trasformarsi) Auden: "Nelle ultime opere shakespeariane le tempeste fisiche simboleggiano la sofferenza attraverso la quale gli uomini si redimono". In molte delle prime, invece, adducevano ad armoniosi ricongiungimenti e a lieti sponsali. Misteriosa algebra del divenire della scrittura prodotta dall'intimo divenire di chi scrive!

(Coleridge, primo intarsio marino) Oggigiorno Samuel T. Coleridge per una cosa è soprattutto noto: per i suoi versi. Da vivo, però, lo fu per due: per i suoi versi, e per le sue conferenze su Shakespeare. Ma è a causa dei suoi versi che ne ho recuperato l'intera opera, e dunque pure quelle. Ma i versi innanzitutto!

Visto che il tema dei naufragi, dell'acqua e del mare mi sta tanto a cuore, ho ritenuto inevitabile rileggere *La ballata del vecchio marinaio*. In apertura il saggio di Luzi mi dà subito una consona accoglienza: "La letteratura su Samuel Taylor Coleridge è in genere commiserativa e ha come *leit-motive* il

naufragio psichico e pratico della sua personalità”; casualmente attinente al nostro discorso? Direi di sì. Ma ‘casualmente’ è avverbio tanto sinistro quanto magico. Come *casualmente* Arthur Brooke naufragò *realmente* nel mar della Manica due anni dopo aver composto il poema che fu per Shakespeare la sola fonte del suo dramma veronese.

Coleridge, sostiene Luzi, esprime il meglio di sé “in composizioni, per così dire, medianiche”. Fantascienza, sì! Fantascienza pura! La mia fisima, la mia ossessione. L’unico genere a cui appartiene tutta la letteratura, che è interamente prodotta in una dimensione ospitata dalla nostra ma non ad essa coincidente. Noi, *di qui*, spiamo Madame Bovary, ma è *di là* che siamo. Non meno di Flaubert. Fisime, d’accordo! Proseguiamo. Dunque, *La ballata*! L’Argomento (la maiuscola è dell’autore) collocato a intestazione del racconto ci fa sapere di un vascello che “oltrepassato l’Equatore, fu spinto dalle tempeste fino alla fredda regione verso il polo Sud”. *Fu spinto*: come il battello di Rimbaud e la chiatta di Keller (ricordate questo titolo? *Romeo e Giulietta del villaggio*, già l’ho annunciato per parlarne in seguito. Creare aspettative mi diverte). Ma dicevo del battello che fu spinto, di una novella dell’800 e di Rimbaud, Indizi, certo. La storia narra di una deriva in altomare governata dalle stelle, e *da una* soprattutto, che è una stella cometa ma che *non* come una stella si mostra, bensì come un albatro dall’enorme apertura alare. Benignamente, il grande uccello segue la nave quasi a proteggerne la navigazione fin quando un marinaio, senza alcuna ragione, quasi preso da un raptus collerico, lo colpisce a morte caricandone lo scafo della carcassa (in Baudelaire l’albatro, “re dell’azzurro”, fa consuetamente questa fine divenendo metafora del poeta che, se trascinato a terra dai suoi alti cieli, diviene oggetto di derisione per la sua goffaggine). Bene, è *proprio lui*, il marinaio assassino dell’albatro, a raccontarci la storia, giacché questa coazione a narrare gli è stata prescritta come pena. Ha ucciso un nume e la sopravvivenza gli è consentita solo in quanto premessa di una possibile espiazione. La ballata è tutta contenuta all’interno di una cornice nuziale, proprio come la favola nel *Sogno di una notte di mezza estate*: una cornice che nella prima parte sembra voler prendere il sopravvento sottraendosi all’ispirazione del poeta, liberandosene, e che perciò agisce, incalza, batte il tempo.

Così comincia il breve poema: un vecchio marinaio si imbatte “in tre giovanotti invitati a nozze e ne trattiene uno” perché lo ascolti. Il vecchio si dice nell’impossibilità di fare altrimenti: è costretto a costringerlo. Lui dovrà raccontare e l’altro ascoltare, non c’è via d’uscita per nessuno dei due. Farà qualcosa di simile, nelle pagine di un altro libro, il giudice espatriato in *La caduta* di Camus: parla perché deve, e chi lo ascolta non

può esimersi da consegnarsi a quell'ascolto. La confessione vincola sia il confidante che il confidente. Quanti gangli si accendono di luce propria! quante fosforescenze in quella porzione di firmamento che in una lattigginne iniziale annuncia i fulgori balenanti di una favola dall'incerto profilarsi! Ma cos'altro dovrebbe attirarci in un ascolto se non l'incertezza nel prevederne il senso? Non dico l'esito (in *Romeo e Giulietta*, lo abbiamo visto, ci è spiattellato sin da subito!).

“C'era una nave...’ incominciò”. Non è questo l'inizio di una favola? “La nave salutata uscì dal porto, / allegramente ci lasciammo andare / sotto la chiesa, sotto la collina / la punta del faro”, non siamo nel 1912, ma il Titanic non ebbe un varo molto differente. Più maestoso, semmai, ma il giubilo era quello. Il convitato sente la musica nuziale (c'è anche qui una festa a cui recarsi, come a bordo del grande transatlantico c'è quella che imperversa in terza classe), ma il marinaio prosegue implacabile il racconto e l'adescato non ha scelta: “deve ascoltare”. Il vascello di cui il vecchio gli sta narrando non è certo la nave più imponente che sia mai stata costruita, ma il panorama in cui si addentra è il medesimo attraversato dal Titanic: “Poi vennero nel cielo nebbia e neve / e un freddo tanto saldo / che il ghiaccio a blocchi andava galleggiando / verde come smeraldo”. Medesima l'elegia della visione, che in breve sembra incattivire: “ghiaccio, soltanto ghiaccio e il suo nitore. / Il ghiaccio era dovunque, era qua, là, / era tutto all'intorno; / crepitava, gemeva ed ululava / come, svenuti, s'ode un vano rombo. (...). / Il ghiaccio si spaccò con un boato”. Il ghiaccio! L'iceberg! Il silente, niveo, mostruoso iceberg! Spettro di roccia! E qui compare l'albatro di buon augurio che protegge il procedere del vascello “verso nord fra le nebbie e i ghiacci galleggianti”, ma il sacro uccello viene ben presto ucciso: “Con la balestra / io stesi morto l'Albatro”, perché? Non c'è nessun perché. La ritorzione del paesaggio è nel sopraggiungere della bonaccia, che assume i connotati esistenziali di una vecchiezza repentina, così iscritta nel panorama: “Cadde la brezza, caddero le vele, / fu triste quanto può cosa esser triste; / noi parlavamo solo per spezzare / il silenzio del mare”. In questo precoce declino dello spirito fatto senile, subentrano orrori affini a quelli prefigurati da Giulietta; i mostri dell'età adulta: “Strisciavano vischiosi sulle zampe / corpi informi per l'acqua vischiosa”, quel che impressiona e che d'improvviso fa curvare la narrazione da suggestioni genericamente visionarie verso il surreale dato per concreto, è l'inconfutabile apparizione di una Donna-spettro: “Le labbra rosse, gli occhi erano audaci. / I ricci erano biondi come l'oro: / con una pelle bianca di lebbrosa / l'incubo VITA-IN MORTE era, l'esosa / che fa gelare il sangue”. La VITA-IN MORTE, come *La morte vivante*, titolo di

un celebre libro della saggista Huvette in cui si rintraccia il percorso fatto nei secoli dal *topos* narrativo che, a partire da Boccaccio, conduce alla catalessi autoindotta di Giulietta. Nella notturna volta oceanica tutto ha mutato aspetto: “Le stelle cupe, densa era la notte”, uno a uno i marinai crollano morti, come “massi inerti”: si fanno oggetti. L’orrore che emerge è sempre affine a quello evocato dal monologo di Giulietta in cui già è raffigurato quel che sarà, mentre la traslucida superficie acquee è non meno rabbrividente né meno vera di quella su cui va alla deriva la zattera di una delirante Rose.

Prosegue a dire, scontando la sua pena, il marinaio: “Oltre l’ombra spiavo (...) / i serpenti marini; (...) / nuotando si torcevano”. La nave, ora abitata da un solo sopravvissuto in mezzo a una torma di cadaveri, riprende a filare da sé tra le acque: “Il forte vento mai investì la nave, / eppure era la nave in movimento!”. Sì, proprio! Come in Rimbaud, come in Keller! E come anche a bordo della Discovery in *2001 Odissea nello spazio* di Arthur Clark (penso non tanto al film, ma al romanzo), che trasportando un ultimo superstite, procede verso le Porte di Saturno senza bisogno di essere pilotata da nessuno: “La porta delle stelle si aprì, la porta delle stelle si chiuse. In un attimo di tempo troppo breve per poter essere misurato, lo spazio si voltò e si rovesciò su sé stesso”. E poi, l’ulisside, il superstite... “David si stava trasferendo in un campo della coscienza che nessun altro uomo aveva mai sperimentato prima di allora. Le molle della memoria venivano manipolate con un ricordo controllato. Egli stava rivivendo il passato. Indietreggiava lungo i corridoi del tempo. Veniva svuotato di esperienza e di conoscenza. Correva velocemente verso la propria infanzia”. Fantascienza conclamata, laddove pure Coleridge, Rimbaud e Keller ne hanno prodotta. E pure Shakespeare. Ma torniamo a quella di Coleridge!

“Eravamo una spettrale ciurma / (...) / E veleggiammo fino a mezzogiorno, / mai un alito di vento sospirò: / lenta e calma la nave procedeva / sospinta nel profondo”. Commuove, pochi versi prima, leggere: “Qualche volta scendendo giù dal cielo / ho ascoltato l’allodola cantare”, l’allodola! L’allodola del mattino! Non c’entra, ma intanto c’è! Quante volte dovrò citare anche Pessoa? *Tutto è simbolo e analogia*. Non c’è bisogno d’altro! Un saggio in un pugno di sillabe. Di più: la chiave per intendere l’esistente. Procede la *Ballata*, procede il mistero. In una didascalia inserita in prosa tra le strofe, Coleridge scrive: “Il marinaio è caduto in letargo; perché il potere angelico fa procedere la nave verso nord con una velocità che la vita umana non può sopportare”, e in versi: “Rapidamente volava la nave, / e pure navigava liscia e calma: / lieve spirava il vento, lieve, lieve”, è l’idillio funebre delle ultime altissime pagine di Keller, quando i due amanti

(di cui diremo) sono in procinto di lasciarsi scivolare nelle acque buie del fiume. È un punto tangenziale di due *tesseract* che si vanno intersecando (l'immagine è ripresa dal film *Interstellar* di Christopher Nolan). E dopo che il sopravvissuto viene accolto a bordo di un'altra nave, quella abbandonata va presto giù: "Rombava sotto l'acqua / sempre più grave, sempre più tremendo: / poi raggiunse la nave, ruppe il golfo, / ed il vascello andò giù come piombo". È l'immagine della nave inghiottita e *non travolta* da una tempesta. Mangiata dall'oceano. Sbranata dall'acqua. Attorno, l'indifferenza del paesaggio che tutto accetta e nulla patisce: "Sul gorgo ove la nave era affondata, / la barca roteava; / tutto era quieto fuor che la collina / che il suono ripeteva e rimandava"; è il *maelstrom* a prendersela, come nel racconto di Edgar Allan Poe che così si intitola: *Il maelstrom*, di cui desidero rileggere almeno una pagina, ma sufficiente a evocare il turbine spasmodico del Leviatano d'acqua che ogni cosa ingorga nel profondo: "Questa nebbia o schiuma era senza dubbio determinata dal cozzo delle immense pareti al punto in cui s'incontravano, nel fondo, ma l'urlo che da quella nebbia saliva al cielo non ardisco provare a descriverlo. La nostra prima scivolata nell'abisso, a partire dalla cintura di spuma, ci aveva portati a grande distanza dalla china, ma in seguito la nostra discesa non avvenne affatto nella stessa proporzione. Correavamo sempre in giro, non con un moto uniforme, ma a balzi e a scosse vertiginose, che ora ci proiettavano innanzi solo di qualche centinaio di yarde, e ora ci facevano fare quasi l'intero giro del vortice. Ogni giro ci avvicinava al fondo lentamente, però in modo sensibilissimo. (...) mi accorsi che la nostra barca non era il solo oggetto caduto nell'abbraccio del vortice".

Se invece vogliamo avere una descrizione in letteratura di come si è avviato il Titanic nelle profondità marine secondo la visione di Cameron abbiamo bisogno del racconto dell'Ulisse dantesco: "Noi ci rallegrammo, e tosto tornò in pianto, / ché de la nova terra un turbo nacque, / e percosse del legno il primo canto. // Tre volte il fé girar con tutte l'acque; / a la quarta levar la poppa in suso / e la prora ire in giù, com'altrui piacque, // infin che 'l mar fu sovra noi richiuso".

E di nuovo la *Ballata*...

Chi ha vissuto tutto ciò che ha vissuto il marinaio, ha il dovere di dirlo. Di dirlo e di ridirlo. La storia va propalata: "E tale animo mio fu presto stretto / da un'atroce agonia / che mi costrinse a dire la mia storia". Ma bisogna che l'ascoltatore sia capace quanto il narratore, a cui anche questo è richiesto: di saper distinguere, tra i molti (qui, emblematicamente, uno su tre), chi merita di farsi destinatario di una ballata che ad altri ancora dovrà essere detta. "Di terra in terra migro come l'ombra: / strano potere

è nelle mie parole; / subito, appena ch'io ne veda il volto, / so l'uomo che mi deve dare ascolto; / a lui fo il mio racconto", e dall'ascolto, il giusto ascoltatore non potrà venir fuori indenne: "ora l'ospite si volge / lontano dalla casa dello sposo. / Se n'andò come un uomo sbigottito, / fuor dei sensi caduto: / e l'indomani si levò diverso, / più triste ma più saggio divenuto", forse prossimo a farsi egli stesso marinaio. Magari *quel* marinaio, propalatore di quella stessa ballata che però, per bocca sua, si farà un po' diversa. Come diversa diventa ogni volta che io, sunteggiandola, ma a volte anche dilatandola, provo a farla conoscere a chi non la sa. Il verso dice: "divenuto". Divenuto forse *scrittore*, secondo quel criterio per cui la penna di Ovidio venne ripresa da Boccaccio, e poi da Masuccio, e poi e poi... e poi *da Shakespeare*. E poi ancora di nuovo e di nuovo e di nuovo, da chi comunque si adoperi a ridire diversamente la stessa cosa prescindendo dall'idea che la miglior forma sia già stata da tempo raggiunta.

(Il medico-mago) Una figura cristologica e risanatrice appare in *Pericle, principe di Tiro* dopo il placarsi delle acque e a seguito di un naufragio che, da possibile catastrofe, si fa foriero di una nuova vita e di un più proficuo corso degli eventi, ed è quella di Cerimone. Scrive la Yates: "la sua comparsa dopo la tempesta fa pensare a un potere quasi miracoloso, apportatore di pace e di salute". Se frate Lorenzo, atteggiandosi a intenzionale salvatore fallì l'impresa, Cerimone, in altra storia, si dimostra casualmente salvifico guadagnandosi, con nessuno sforzo, la parte del fautore di un buon risveglio: "Io aprii la bara, / vi trovai ricchi gioielli, la rianimai e la condussi / qui, al tempio di Diana". Poche parole per dire come tutto l'immane fragore di un naufragio venne d'un nulla dissipato. Ce ne sarebbe di che suscitare l'invidia del povero frate che qualcosa del genere avrebbe voluto compiere: ridar vita, con Giulietta, all'intera città, alla perduta concordia.

(Circa il metaforico naufragio) *La Gaia Scienza*. Per vie traverse si parla di quanto stiamo parlando noi: "È sempre come nell'ultimo momento, prima della partenza di una nave di emigranti: abbiamo da dirci più cose che mai, l'ora incalza, l'oceano con il suo desolato silenzio attende impaziente dietro tutto quel rumore – così bramoso, così sicuro della sua preda. E tutti, tutti pensano che quanto fino a questo momento è avvenuto, sia poco o niente, che il futuro momento è avvenuto, sia poco o niente, che il futuro prossimo sia tutto: per questa febbre, questo gridare, questo storcersi e sopraffarsi! Ognuno vuole essere il primo in questo futuro – eppure è morte e silenzio di morte l'unica cosa sicura e a tutti comune di questo

futuro!”. Basterebbe aggiungere un'altra volta la parola 'comune' dopo l'ultima (“a tutti comune di questo futuro *comune*”), e avremmo specificato il riferimento alla morte che attende questo equipaggio e, più intensamente ancora, al suo gridare, al suo stordirsi, al suo sopraffarsi, all'inumano dissolversi di tutto ciò che è umano... immagini che precedono di molti decenni il 1912, eppure clamorosamente illustrative del grande naufragio; di sicuro molto più di un'ampia novella (*Il naufragio del Titan* di Morgan Robertson) che non troppo vale ma che tanta curiosità ha suscitato per la sua apparente qualità profetica (la data d'uscita, in effetti, fa sbalordire: il 1898), ma niente affatto visionaria, e non potente quanto sanno esserlo queste poche righe di Nietzsche. Suggestiva però lo è, e meriterà che se ne parli.

(Naturali) Il gran naufragio linguistico e canoro della Isotta wagneriana: “Del mar di delizia / nel flusso ondeggiante, / d'onde vaporose / nell'e-cheggiante suono, / del respiro cosmico / nell'alitante tutto – / annegare – sprofondare – / ignare – gioia suprema!”. L'apocalisse può avere toni tematicamente leopardiani ma in un tessuto di disaccordi. Naufragare può significare un dissolversi, ma anche un frantumarsi. Un tramutarsi in ciò che ghermisce tramite un rovinio di sillabe che crollano scomposte. Si può naufragare spezzati e deliranti, estasiati ed ossessi. Nietzsche, *Il caso Wagner*: “Si osi, amici, essere brutti! Wagner lo ha osato!”, da cui, l'affermazione più importante: “Soltanto così diventeremo *naturali*...”.

(Fuori rotta) Romeo, atto primo: “Ma colui che regge il timone della mia rotta / mani alle vele! Andiamo, baldi signori!”. Andiamo dove? *verso il naufragio*. Infatti, Giulietta, atto terzo: “Romeo è esiliato!”, e altro non avanza. La rotta era bella ma non era giusta e ha portato fuori rotta. Da questa apodittica presa di coscienza (“Romeo è esiliato!”), tutto ciò che verrà detto appresso non potrà nulla contro l'evidenza del disastro che ha iniziato ad avvenire. Come un'ecatombe può avvenire in mare *per un naufragio*. Così accade che una metafora possa essere più reale di quel che raffigura.

(Circa Rufolo, circa il naufragio del mercante) *Decameron*. IV novella, Il giornata. Il protagonista, avendo fatto naufragio, si salva nel modo in cui si salva Rose: “venutagli alle mani una tavola, a quella s'appiccò, se forse Idio, indugiando egli l'affogare, gli mandasse qualche aiuto allo scampo suo; e a cavallo a quella, come meglio poteva, veggendosi sospinto dal mare e dal vento ora in qua ora in là, si sostenne infine al chiaro giorno”, se la postura è quella di Rose, il profilo del personaggio ricorda semmai Cal, trattandosi di un mercante che ha da poco visto polverizzati

i suoi investimenti in un affare sbagliato: da questo proviene Landolfo Rufolo, la cui storia prevede però un finale felice; l'inverso del facoltoso rampollo, che, salvatosi dal naufragio in mare, non si salverà dal naufragio in Borsa del '29 e si tirerà un colpo.

(La nave-città) René Girard ritiene la tempesta con cui inizia l'opera che si dà *La Tempesta* per titolo non un fenomeno naturale, ma un'assurda battaglia per il potere a bordo di una nave che si suppone alla deriva a causa, per l'appunto, di una tempesta. Ma la questione è ben altra: su questa singolarissima nave l'autorità legittima è minata alla base dall'indisciplina dei passeggeri, ragion per cui la tempesta è prima di tutto *sociale*. Una fertilissima tesi. Rivedo a bordo di una siffatta nave la città alterata di cui tanto ho già detto. Ne vedo la cittadinanza come fosse l'equipaggio di un'apocalisse che è sempre in procinto d'essere, finché non è.

Quando si è a rischio di naufragio, il primo pericolo non è il mare in burrasca, ma sta a bordo, nella lotta per guadagnarsi il potere su ciò che tra breve sarà comunque distrutto. Così è per Verona, per quella Verona prossima a dissolversi nel naufragio di due discendenze. Una fine certa, e questo lo si sa. Nondimeno, pur sapendolo insistiamo a confidare che prima della prevista fine si produca l'imprevedibile.

(Il naufragio che può essere 'luogo') Una terribile tempesta getta Pericle ridotto in stracci sulla spiaggia di Pentapoli dove poco dopo le onde vomitano anche la sua armatura, donatagli dal padre in punto di morte. Qui Pericle è raggiunto da un messaggio che lo richiama a Tiro. La moglie, ormai incinta, insiste per imbarcarsi con lui. Durante una tempesta che li coglie in altomare, la donna partorisce prematuramente.

Pericle, principe di Tiro è soprattutto una storia di infinite peripezie marine. T.S. Eliot diceva che, leggendolo, aveva "dal principio alla fine il senso dell'odore pervasivo dell'alga di mare". Il naufragio sembra assumere in questa singolarissima storia i caratteri di un paesaggio a sé stante, di un luogo dove si può morire ma anche nascere; di un habitat compiuto nella sua dinamicità inesausta, concepita per rivoluzionare le sorti degli umani col mutare potente delle proprie forme.

Un *frequentabile* caos è il naufragio shakespeariano, un caos che, a volte, nella *Tempesta* ad esempio, può essere abbia origini magiche. Comunque naturali, volendo iscrivere la magia tra gli strumenti con cui agisce la natura. Forse perciò il mare può rappresentare una dimensione metafisica evocata implicitamente e ben nascosta sotto metafore non dichiarate, quasi all'insaputa di chi scrive e a beneficio di chi legge.

(La cosa nella cosa) Il naufragio è paesaggio, il naufragio è uno stato dell'anima. Marina, figlia di Pericle, ricorda che la sua vita altro non è che una tempesta, come quella di Pericle stesso. Tempeste umane alla mercé di tempeste marine. Il naufragio è l'essere, ed è ciò che accoglie l'essere. E poiché il paesaggio è il composto di tutte le sue varianti, anche il naufragio è una tessera del paesaggio, come lo è ogni naufrago, che tale può essere poiché già naufragato all'interno del proprio sé. Questa, spesso, la vera *mise en abyme*. O non son già naufragati nelle loro colpe i passeggeri che strepitano nella scena esordiale della *Tempesta*?

(Circa Pericle) Pericle parla di un'“acquorea tomba”. La tomba che tocca ad Ofelia. Lui ne è stato scagliato fuori. Quello è dunque il suo modo per descrivere il naufragio, fuori dal quale un solo desiderio vorrebbe vedere esaudito: morire in pace.

(Nato dal naufragio) “Quanto mare: mi sveglierò nell'acqua. / Camminerò in eterno, le caviglie / sempre bagnate”, (*L'estate del mondo*, G. Galloni). Questa la creatura nata dal naufragio e che ovunque, pure in terraferma, vive nel naufragio, protetta dal naufragio, *colma di sopravvivenza*. Camminare a volo sorretti da caviglie naufragate, come Pericle, procedendo lungo la rotta della propria storia, sino all'esito, di soglia in soglia.

(Giochi linguistici) *Racconto d'inverno*. Antigono, marito di Paolina, parte in nave con la piccola, ma il vascello fa naufragio sulle coste (*sic!*) della Boemia e lui, guadagnata terra, è ucciso da un orso. Il naufragio comporta sventura estendendosi così anche oltre di sé. È pur sempre causa di un naufragio se lo sciagurato Antigono è ucciso non da uno squalo, ma da quell'orso. Non sott'acqua, ma in superficie. Antigono, il generoso Antigono, è l'unica vera vittima di tanti naufragi shakespeareiani, l'unica creatura che ne venga travolta meritando compassione. Morto da naufrago sulla terraferma.

(Tutto è shakespeariano) Chiedo a Pamela Villoresi di dare uno sguardo al mio libro prima che vada in stampa e a corresponsione ne ricevo, tra l'altro, questo racconto che merita di stare esattamente qui. Eccovelo, facendo parlare lei in prima persona: “*L'Isola degli Schiavi* di Marivaux, ultimo spettacolo di Giorgio Strehler di cui ero protagonista, cominciava con le immagini della sua *Tempesta*. Dopo il naufragio i quattro personaggi si risvegliavano nudi su un'isola sconosciuta per ritrovarvi via via le proprie cose, gli oggetti, i vestiti e, con le sembianze, i diversi ruoli sociali:

chi servo, chi padrone. Venti anni dopo la morte di Giorgio la nave con a bordo le scene e i costumi dell'*Arlecchino*, reduce dalla sua ultima tournée americana, fu colta da una terribile tempesta che la mandò in avaria e la fece inclinare al largo dell'Isola di Fajal, ultimo avamposto delle Azzorre, perdendo tutti i suoi container. Quello del Piccolo Teatro di Milano si sfasciò davanti alla Praja du Norte, dove i componenti di una piccola compagnia amatoriale si erano dati appuntamento per decidere cosa rappresentare quell'anno e trovarono affossati nella sabbia oggetti, candelabri e costumi. Uno di loro era un sub e si immerse per recuperare il resto delle cose dai fondali adiacenti. Scoperto l'arcano presso la capitaneria di porto, alcuni di loro ci contattarono e decisero di fare un documentario sulla vicenda e di mettere in scena proprio *L'Isola degli Schiavi*. Era come se Strehler avesse fatto volare dal cielo il batacchio di Arlecchino e lo avesse lanciato nell'oceano perché germogliasse altrove e proseguisse l'eterno gioco del teatro", e a conclusione del suo racconto Pamela dice: "Andammo alla Prima". Che coronamento! Che apologo perfetto! Eppure *reale*. Immagino il viaggio, immagino l'arrivo, immagino il carico di emozione collettiva. Immagino in platea una compagnia e sul palco un'altra. Quale più in gioco delle due? Quale più in scena? Quale più in maschera? Quale più in parte?... Come se si fossero date appuntamento tra loro confluendo da punti diversi del globo per dar vita a uno spettacolo prodotto da cosa? *Da un naufragio*. Da un naufragio che ha riassetato il mondo. Dio mio, quanti ne abbiamo transitati di naufragi così! Da quello della *Dodicesima notte* a quelli di *Pericle*, a quello della *Tempesta*. Tutto, qui, è shakespeariano. È shakespeariano Marivaux, è shakespeariano il dono di Strehler, è shakespeariano il racconto della sua prim'attrice, è shakespeariana l'isola. *In finis*, è supremamente shakespeariano il naufragio stesso e lo sono i suoi benefici. – Così accade che tutto possa essere innestato in qualcosa che lo precede.

(Il naufragio testimoniato da Maldoror, che spiandolo lo fa avvenire)
Lautréamont. Canto secondo di *Maldoror*. Così è descritta la nave che fa naufragio: "quella casa senza fondamenta, mobile sepolcro", e così, per espunti, il naufragio: "ma affonda con lentezza, con maestà. Colui che non ha visto un vascello sprofondare in mezzo a un uragano, in mezzo alla intermittenza dei lampi e dell'oscurità più profonda, mentre coloro che esso contiene sono affranti dalla disperazione che potete ben immaginare, costui non conosce gli incidenti della vita". E i razzi bianchi del Titanic, avvistati, o avvistati ma travisati (in quanto mancavano a bordo i segnaletici, quelli rossi), ecco come sono qui profetizzati: "È il grido che

è stato emesso dall'abbandono delle forze umane. Ognuno si avviluppa nel mantello della rassegnazione, e rimette la sua sorte nelle mani di Dio. Ci si addossa l'uno all'altro come un gregge di pecore. La nave in difficoltà esplode colpi di cannone d'allarme; ma affonda con lentezza... con maestà". *Con maestà*, peraltro. È il criterio formale prediletto da Cameron per rappresentare il solenne scivolare a *lento* siluro sott'acqua dell'immane scafo protagonista del suo film.

E questo è quanto accade, nel racconto di Maldoror, prima del volo a discendere giù nel gorgo, con la poppa sollevata in verticale: "si esorta a trattenere il fiato tutto il tempo che si può, al fine di prolungare la vita di due o tre secondi", lo stesso suggerimento che dà Jack a Rose pochi istanti prima dell'inabissamento totale; e di nuovo, come un *refrain* poematico carico di pathos, per alludere alla reiterazione del patetico tentativo di salvezza richiedendo aiuto: "La nave in difficoltà esplode colpi di cannone d'allarmi; ma sprofonda con lentezza... con maestà", non c'è verso! col fato non si può trattare! E ancora, per la terza volta, le stesse parole a ribadire gli stessi spasmi, gli stessi inutili gesti, come dal Titanic si susseguono gli uni agli altri i razzi vanamente sparati in sequenza nel cielo: "La nave in difficoltà esplode colpi di cannone d'allarmi; ma sprofonda con lentezza... con maestà". Poi la fine, silente e che tutto tacita: "Il guscio di noce s'è inabissato completamente". Colui che guarda si dichiara "testimone delle agonie mortali di tanti miei simili". Gli occhi! Gli occhi lassù! Gli occhi dello spettatore, come quelli del lettore: quegli occhi sono le stelle maligne!... Gli occhi degli spettatori impotenti e inattivi... "Seguivo le peripezie delle loro angosce", e in uno zoom in avvicinamento, a distinguere dettagli che corrispondono a vite, a terrori individuali, improcrastinabili, in un imperioso *hic et nunc*: "Ora il mugugnare di qualche vecchia, impazita di paura aveva il sopravvento. Ora, il semplice guaito di un lattante"... girando pagina, altri strazi: "una testa energica, dai capelli irti. Inghiottiva acqua a litri, e sprofondava nell'abisso, sballottata come un sughero". Quindi, una luttuosa panoramica sul pelo notturno dell'oceano che si va facendo camposanto ove un'epigrafe funeraria si sperde nell'apocalisse acquatica della turba: "Quale voluttà provare per la morte di quell'essere umano, quando ce n'era più di un centinaio che stavano per offrirsi a me, in spettacolo, nella loro lotta estrema contro i flutti, una volta la nave sommersa?". *In spettacolo!*, e in spettacolo "i loro movimenti si facevano impacciati, e andavano a fondo come brocche bucate". Sullo schermo li abbiamo visti, proprio così. A questo punto nel poema, arrivano gli squali. Nella catastrofe *spettacolare* del Titanic, gli squali sono l'analogo del gelo che cristallizza i corpi orridamente galleggianti, sorretti a mezzo

busto fuori dall'acqua dall'inutile misericordia dei giubbotti di salvataggio. Salme ridotte a pupazzi stupidamente inaffondabili.

(Degno di naufragi) Zarathustra: "Tutto è vano, tutto è indifferente, tutto fu (...). Ah, dov'è ancora un mare in cui si possa annegare (...). Voglio anche mostrargli un mare in cui possa annegare". Le stelle maligne e un mare giusto per annegare! Questo implora gli sia dato il demiurgo niciano. Un mare che sia *degno* di naufragi, per placare l'ansia del precipitare in un liquido abbraccio ove l'etica delle emozioni si ricomponga. Eros, dice Platone, è liquido.

(Essere l'acqua) "Scopro, dietro un albero, che non sono più io ma la pioggia": è il primo verso di una poesia del poeta ucraino Vasył Holoborod'ko, e il cui ultimo è: "Allora io non sono più io, quando sono la pioggia?". *Essere la pioggia*. Un'espressione che mi fa tornare in mente *Il laureato* e una volta di più il *Romeo+Juliet* di Luhrmann. Essere l'elemento in cui si naufraga, come Giulietta è al contempo mare e vascello sulle acque agitate. Ad esempio: essere la pioggia è ciò con cui combacia tutta la storia del film *Seven*, o quella di *Blade Runner*. Un mondo che è terraferma, ma sommerso in un sommuoversi continuo d'acqua, transitato da creature impregnate d'acqua, ma non fatte per l'acqua. Essere la pioggia vuol dire: in assenza di cielo. Tant'è che...

... **(Come una zattera)** Romeo, In *Romeo+Juliet*, si introduce zuppo e infreddolito nella camera di Giulietta. Manca solo di vederlo coi capelli incrostati d'alghe e conchiglie. È una creatura restituita da un naufragio e che da quella stanzetta uscirà sprofondando nell'acqua come Jack quando si stacca dal bordo della zattera su cui resta Rose. Stesso attore, stesso volto. Altra affinità: nel film pare tradursi proprio in una zattera il letto su cui giacciono i due ragazzi stretti l'uno all'altra, senza più vita. Una zattera che si solleva in alto, come a rifluire nel cielo candente in cui si dissolve l'ultima immagine di *Titanic*.

(Un altro 'buon naufragio') Stesso *cliché* d'un naufragio 'in terra' è nel romanzo *Le diable au corps* (un tripudio della gioventù intossicata dalla passione). Radiguet introduce colui che racconta, forse egli stesso, nella stanza della sua Marthe nottetempo, dove approda come un naufrago zuppo per la tempesta da cui pare scampato. Non trovando nessuno, scivola rabbrivito sotto le coperte finché arriva lei che scorgendo qualcuno nel letto teme la presenza del marito. Senza degnare chi sta lì di un saluto la donna va in

un angolo della stanza in penombra dove il ragazzo silenziosamente la raggiunge alle spalle e la bacia sulla nuca. A parlare, infastidita, è lei: “La tua faccia è tutta bagnata. Asciugati!”, poi si volse e lanciò un grido. In un battibaleno cambiò atteggiamento e, senza darsi pena di spiegarsi la mia presenza notturna: ‘Ma povero caro, prenderai un malanno! Spogliati, svelto!’. (...) benedissi la pioggia, grazie alla quale quel mio esser nudo e intirizzito le sollecitava un senso materno”. E così una trepida Marthe usa al suo inatteso ospite le premure di una Nausicaa innamorata. Anche questo, dunque, si rivela un ‘buon naufragio’.

(Dal naufragio emerge l’efebo) Anche nella *Dodicesima notte*, come nella *Commedia degli errori*, tutto nasce da un naufragio in cui due gemelli, che oggi diremmo monozigoti, vengono inesorabilmente separati per poi riunirsi e riconoscersi soltanto alla fine della commedia. Si chiamano Viola e Sebastian, e sono anch’essi reduci da un naufragio che si rivelerà iniziatico.

A proposito del travisamento della fanciulla che si propone come pronuba al duca Orsino, Gabriele Baldini nota come il gioco che nella commedia di esordio era fine a sé stesso, in questa nuova non è che un pretesto “per saggiare risposte e fin perfide ambiguità dell’animo e dei sentimenti umani”. Ne viene un intreccio di finissime sensualità non al riparo, anzi!, dalle sottaciute pervasioni erotiche trasmesse al pubblico dalla presenza in scena dell’efebo-attore, capace, con la sua sola presenza, di spandere un alone fascinoso di proibito in cui la simulata eccitazione del duca trovava il suo alimento più genuino.

(Nel mondo nuovo) “Oh! Alla vista di quei poveretti che soffrivano, ho sofferto anch’io! Una splendida nave / che certo aveva dentro nobili creature / tutta a pezzi. Quelle grida / erano altrettanti colpi al cuore! Povere anime, tutte perdute!”. Così la compassionevole Miranda, all’inizio della *Tempesta*, ma non più alla prima scena laddove tutto si consuma in diretta, bensì alla seconda. La fanciulla ha assistito al naufragio da terra, è da terra che ha sentito le urla disperate dei marinai. Urla senza enfasi alcuna, urla umane e basta: “Pietà di noi! Ci stiamo sfasciando. Addio moglie, addio figli, addio fratello! Si sfascia, si sfascia, si sfascia!”.

Concediamoci il piacere di sentire il momento nella densità del napoletano usato da Eduardo per la sua traduzione in dialetto, per nulla irriverente e pervasa, quando bisogna, di autentico senso di allerta e di vita che urge. Nostromo: “Guagliù, curríte. Faciteve curaggio: ’Maronna ’a catena nce aiuta. Ammainate ’a vela maestra e manteníteve lèse. Appizzate li orecchie pe’ lu disco de lu Capoitano. Guagliù, facímmece annòre: simmo Napulitano!”.

Questo un breve annuncio del passo sonoro eduardiano in omaggio a Shakespeare, il resto se lo goda chi se n'è incuriosito come la cosa merita, e rileggiamo di consueto quel che toccò a Prospero quando venne deposto e cacciato in esilio in un punto sperduto di qualche oceano, lui con sua figlia bambina. A raccontarlo è lo stesso Prospero: "In pochi ci misero in fretta su un'imbarcazione, ci portarono al largo (...) dove avevano pronta la carcassa mezzo marcia di una scialuppa, senza vele, sartie, alberi; persino i topi d'istinto l'avevano abbandonata. Ci issarono a bordo di quella, a gridare al mare che ci ruggiva contro, a sospirare ai venti la cui pietà, restituendoci i sospiri, ci dava un'amorosa sofferenza". Ma in quella circostanza il senso di umanità di un sicario (personaggio che ha tante parentele nel passato: basti pensare al pastore dell'*Edipo*), lo rifornì di viveri, di biancheria, di indumenti, e provvide persino a fargli avere i suoi libri magici. È di qui che inizia l'avventura di Prospero in un mondo nuovo che, proprio grazie a quei libri, il grande iniziato renderà suo con un atto di prepotenza etnica tale da fare di lui un repressivo colonizzatore, e, per contro, del subietto Calibano una sorta di pellerossa nativo della terra invasa.

Così, invece, assai più quietamente, si annuncia al primo atto della *Dodicesima notte* una terra altrettanto ignota a chi vi mette piede per la prima volta. È Viola che domanda al comandante della nave: "Amici, che terra è questa?" per sentirsi rispondere: "Questa è l'Illiria mia Signora", dopo che anche stavolta una tempesta ha spinto un equipaggio sopravvissuto presso lidi all'apparenza non minacciosi. Viola: "E che ci faccio io in Illiria, se mio fratello è in Elisio? E se invece non fosse annegato? Che ne pensate voi marinai?", ma all'angoscia per la perdita dei propri cari se ne aggiunge un'altra: il non sapere dove si è finiti, né come si verrà accolti in luoghi sconosciuti, giacché pure le terre più civili "si rivelano selvagge e inospitali ad uno straniero privo di guida e di amici". Lo smarrimento è di per sé un'insidia, e l'incertezza può rivelarsi quasi peggiore della tempesta a cui si è scampati.

(Quando il mare sta per inghiottire) Di certe tempeste sceniche – non mediate, ma scatenate *ex abrupto* sotto gli occhi di chi sta lì ad assistere, si ricorderà Ibsen in *Peer Gynt*, con un suo effervescente naufragio visto da dentro secondo lo stesso criterio. Ci si ritrova coinvolto Peer provenendo dall'Egitto, e quando la terra è già in vista. Alcuni bagliori: "S'è spezzato il fiocco!", Timoniere: "E il trinchetto è caduto!", Nostromo (*grida*): "frangenti a prua!", Capitano: "La chiglia va in pezzi!".

La scena si protrae a lungo con reiterate grida di aiuto in un convulso disperato di preghiere (Peer: "Ti tengo per i capelli; di' il *Padre Nostro*!"),

e, nello strepito, con l'assillo di chi vorrebbe catechizzare... Passeggero Ignoto: "Insomma, ha, una volta almeno, trionfato dell'angoscia?", Peer Gynt (*scrutandolo*): "Se lei è venuto per aprirmi una porta ha fatto male a non venir prima. Scegliere il momento in cui il mare sta per inghiottirmi non ha alcun senso". Ma non morirà, Peer. Nel dire quel che dice non sa di trovarsi in un naufragio shakespeariano, di quelli che apportano crescita. Non per nulla, venendone via verrà incoronato imperatore.

(Geografie) Nel *Racconto d'inverno* il naufragio avviene sulle coste della Boemia, che notoriamente non ha affacci sul mare, ma che importa? vale la favola in sé, che da sé regola le proprie coordinate sia geografiche che cronologiche, tanto che Shakespeare non si fa scrupoli neanche riguardo all'epoca in cui si svolge la vicenda. La sua preferenza è in genere per l'antichità classica, in modo che l'allusione ai propri tempi e all'Inghilterra giunga quasi sempre indiretta ma percepibile e chiara.

Siegmond Ginzberg, in un suo articolo del 2013 su *Il Foglio*, riferendosi alla geografia Shakespeariana e alla reiterazione dei naufragi come una costante narrativa, osserva: "I suoi lavori – ad esclusione di *Amleto*, del *Lear*, del *Macbeth*, dei drammi storici, delle *Allegre comari di Windsor* e di *Misura per misura*, che si svolge a Vienna, sono tutti ambientati nel Mediterraneo. Anche solo ad elencare i titoli che ruotano attorno a naufragi non basterebbe questa intera pagina. Le fortune e sfortune dell'umanità sono inevitabilmente affidate al capriccio dei flutti". Flutti che, in verità, a me sembrano non così tanto capricciosi vista la loro funzione per lo più maieutica.

(Il calcolo di Shylock) Primo atto del *Mercante di Venezia*, Shylock: "Ha una nave in rotta per Tripoli, un'altra per le Indie. E ho sentito a Rialto che ne ha una terza verso il Messico, e una quarta verso l'Inghilterra, e altri investimenti sparsi per il mondo. Ma le navi non sono che assi, e i marinai non più che uomini. Esistono topi di terra e topi d'acqua, ladri d'acqua e ladri di terra – pirati voglio dire – e poi i pericoli di acque, e venti e scogli". Forse l'ebreo è provvisto di una tale recondita intelligenza delle cose da renderlo consapevole di questa particolare attitudine marina a manomettere i progetti degli uomini secondo una logica spesso benevola quando si tratta di amministrare gli snodi con cui condurre a termine una storia; quindi, è come se avesse percezione della dimensione letteraria a cui partecipa, ma non nelle vesti dell'uomo giusto che ritiene d'essere, bensì, a propria insaputa, in quelle di un personaggio nefasto. Perché, altrimenti, confidare così tanto in una probabilità che sembrerebbe avere pochissime chances di riuscita? Perché, se non per il fatto di ritenersi immesso in un

ingranaggio complicato (quindi, governabile) e non in un sistema complesso (quindi, ingovernabile)?

(La 'Méduse') Il dipinto di Géricault raffigura un caso emblematico di naufragio non causato da alcuna tempesta. Il mare, qui, sopporta ma non agisce. Accoglie, non rovina. La sua insidia è casomai nella sua stabilità. Il semplice muoversi della nave in un habitat fermo è l'eresia londoniana che produce la massima messa a rischio tramite il gesto dell'individuo in transito nello spazio. Solo ciò che si muove azzarda, mentre nella fissità si è tutelati dall'assopirsi e dal cristallizzarsi tra le altre forme del panorama attorno.

Straordinarie affinità intercorrono tra la sciagura della *Méduse* e il disastro del Titanic, da cui tanti film e principalmente quello che più ci interessa, il *Titanic* di James Cameron.

Nel giugno del 1816, la fregata francese *Méduse* partì da Rochefort in direzione del porto di Saint-Louis, sulle coste del Senegal; con essa viaggiavano altre tre navi, la Loire, la Argus e la corvetta *Écho*. Hugues Duroy de Chaumareys era stato nominato capitano della fregata nonostante la scarsa esperienza di navigazione, un'inesperienza dovuta non tanto a un eccesso di giovinezza ma dal fatto che non comandava una nave da quasi un quarto di secolo. La missione della fregata era quella di accertarsi che l'Inghilterra avesse tenuto fede al trattato di Parigi e avesse abbandonato la colonia del Senegal restituendola alla Francia. Lo stesso governatore della colonia, Julien-Désiré Schmaltz, era tra i passeggeri della fregata insieme alla moglie Reine (coppia d'alto rango analoga alle molte della *élite* ospitata dal Titanic).

Per ammortizzare tempi e costi, la *Méduse* distaccò le navi compagne e aumentò di slancio la sua velocità, e già questo fa tornare in mente l'ansia performativa da cui venne assillato il capitano Smith inducendolo a spingere i motori del suo poderoso natante oltre il dovuto. A causa di questa impudenza (almeno qui nessun refuso: impudenza, non imprudenza), il 2 luglio, la *Méduse*, in navigazione su un mare immacolato e piatto (stessa situazione che si verificherà la notte dell'impatto con l'iceberg), si incagliò su un banco di sabbia, 160 chilometri al largo della attuale Mauritania. Dopo vari e inutili tentativi per disincagliare la nave, il 5 luglio i quattrocento superstiti iniziarono il viaggio verso la costa sulle sei scialuppe della fregata, numero anche in questo caso insufficiente ad accogliere l'intero equipaggio (ulteriore coincidenza). Alcuni ufficiali rimasero sulla nave, mentre i restanti 147 passeggeri dovettero essere dirottati su una zattera di fortuna, lunga 20 metri e larga 7. Il capitano e quelli che erano scaltramente saliti per tempo a bordo delle scialuppe, decisero dapprima di trainare la zattera, ma dopo pochi chilometri la rudimentale imbarcazione affondò parzialmente a causa del peso degli uomini, la cima si

ruppe e venne infine abbandonata al proprio destino (anche qui un tragico rimando: stesse prove di prepotenza e di vigliaccheria registrate nel naufragio del Titanic, come se si trattasse di una vera e propria sintomatologia).

Sulla zattera, 20 persone morirono già la prima notte. Al nono giorno i sopravvissuti si diedero al cannibalismo. Il tredicesimo giorno, il 17 luglio, dopo che molti erano morti di fame o si erano gettati in mare in preda alla disperazione, i superstiti vennero salvati dal battello Argus (per analogia, il Carpatia delle cronache e poi del film). In cinque tra i recuperati morirono la notte seguente.

A terra lo scandalo scoppiò il 13 settembre, allorché il foglio *Journal des débats* pubblicò una relazione del chirurgo Henry Savigny, uno tra i sopravvissuti della zattera. Savigny raccontò del clima di violenza e sopraffazione che si era spaventosamente ingenerato tra i naufraghi. Gli avversari del governo sottolinearono la discriminazione sofferta dai non-privilegiati (e qui il pensiero va ai passeggeri di terza classe del Titanic) e l'improvvida nomina a comandante di de Chaumaray, la cui negligenza venne considerata la causa principale del naufragio (e negligente fu anche Smith, abbandonando per eccesso di sicurezza il posto di vedetta poco prima dell'impatto). L'*affaire* che ne conseguì finì col coinvolgere la monarchia francese, recentemente restaurata dopo la disfatta del 1815 subita da Napoleone. Passiamo al quadro.

Dal punto di vista stilistico, *La Méduse* fonde svariate influenze assorbite da Géricault nei suoi numerosi viaggi in Italia e all'estero. Tra i punti di riferimento più evidenti appaiono il *Giudizio universale* e la volta della Cappella Sistina di Michelangelo, e la *Trasfigurazione* di Raffaello. Lo storico Jules Michelet scrisse all'apparizione dell'opera: "Tutta la nostra società è a bordo di quella zattera", il suo pensiero era per la Francia del dopo Napoleone che vedeva abbarbicata e sgomenta a quelle povere assi di fortuna. Qualcosa di simile è stato detto della vicenda del Titanic stigmatizzata come la *summa* di un'epoca, e così intesa da Hans Magnus Enzensberger nel suo poema per frammenti *La fine del Titanic*.

In questi giorni (oggi è il 2 giugno 2023) sta per uscire nelle sale un film di Matteo Garrone intitolato *Io, capitano* sui naufragi dei migranti nel Mediterraneo. I protagonisti partono proprio dal Senegal, paese verso cui era diretta la Méduse: merita notarlo.

(Circa la gerarchia, I) Uno stralcio di dialogo sempre dalla prima scena della *Tempesta*, voci scaturite dal vortice dei marosi che flagellano la nave. Gonzalo: "Rammenta chi hai a bordo.", Nostromo: "Nessuno che ami più di me stesso". Questa è la vera gerarchia su cui si fonda la vita e che impernia il mondo. Qualsiasi altra non può che essere una contraffazione.

(Circa la gerarchia, II) La battuta del Nostromo che replica spiccio alla prosopopea di Gonzalo illustrando la rivoluzione di valori individuali quando è in corso un naufragio, richiama in causa, quasi dandola per scontata, la lezione di Ulisse in *Troilo e Cressida* sulla gerarchia e sullo scomporsi dell'ordine costituito. A far legge – dice Ulisse, e quanto dice è invero dalla nostra scena – sono le istanze del presente da cui può dipendere il naturale prodursi di un *golpe* come una necessità pretesa dalle circostanze. Questa, dunque, per esteso, la micidiale replica del Nostromo: “Nessuno che ami più di me stesso. Voi siete un consigliere: ebbene, se riuscite a ordinare il silenzio agli elementi, a farli stare subito tranquilli, noi non tocchiamo più una fune. Avanti, usate la vostra autorità. Se non riuscite, ringraziate il Cielo per aver vissuto tanto tempo e riparatevi in cabina dal disastro, se è destino. Forza, ragazzi! E voi fuori dai piedi, dico”. La prima e ampia parte della battuta è rivolta all'*ancien régime* appena deposto; la seconda, esclamativa, ai nuovi tribuni ora al potere. Un *flash! Titanic*. Nel pieno del cataclisma Cal riempie di banconote la tasca di un ufficiale perché gli procuri un posto su una scialuppa ma se le vede ributtare in faccia con un gesto che esemplifica questo crollo delle gerarchie mercé la bruciante svalutazione dei suoi strumenti. Un gesto shakespeariano che vale la battuta del Nostromo.

(Nel temporale) La didascalia, al colmo della tempesta, dice: “Entrano Marinai, inzuppati d'acqua (*wet*)”; fradici. Intrisi. Proprio come Benjamin e la signora Robinson quando, sconvolti, si presentano sulla soglia di Helen nel *Laureato*. Naufragati nel temporale (*consideratelo uno spot, ci torneremo*).

(L'alcol) Stessa scena, sempre quella. Marinai: “Siamo perduti! Preghiamo, preghiamo! Siamo, perduti! Tutti!”, Nostromo: “Come! E con la gola secca?”. Letteralmente sarebbe: “Come! E le nostre bocche debbono essere fredde?”. Spiega Agostino Lombardo che la sua traduzione “E con la gola secca?” vuole rendere più evidente l'abitudine dei marinai elisabettiani di ricorrere all'alcol nei momenti critici della vita a bordo. Bene! Sappiamo da referti sicuri che un cuoco del Titanic, dopo essersi tuffato in mare, venne recuperato ancora vivo dai soccorritori del *Carpatia*. Se scampò all'ipotermia fu grazie alla robusta sorsata di gin che aveva ingollato prima di tuffarsi (ah, le rime del reale!). E Cameron non si farà sfuggire l'episodio mettendolo nel film. È proprio un cuoco quello che, sporgendosi da un parapetto, vediamo attaccarsi alla fiaschetta e poi buttarsi giù.

(Il lascito del proprio nome) Cecilia Starti Strada ha scritto: “Pensavo che in mare si morisse gridando ‘aiuto’, invece no. Quando muori in mare

muori gridando il tuo nome. Me l'ha spiegato un ragazzo che è sopravvissuto a un naufragio e ha visto morire i suoi amici: muori gridando il tuo nome, sperando che qualcuno ti senta e possa a dirlo alla tua famiglia". Firmare la propria morte nel consegnarsi ad essa. Importa immaginare che questo così possa essere pensando alle infinite volte in cui, nel corso della vita, pronunciamo il nostro nome, ma non perché presi dai gorgi. Comunque, facendolo, è bene sapere che lo facciamo da morituri. Un nome porta insito in sé questo carico, dunque. Questa pietà. Questa preghiera di propalazione. Sempre.

Fate sapere che ho potuto pronunciare il mio nome. Fate sapere che sono esistito!

"Ricordati di me che son la Pia" chiede nel V Canto del *Purgatorio* Pia de' Tolomei a Dante. E altro di sé non dice, tranne dov'è nata e dov'è morta. Il suo nome è tutto, il suo nome è lei. Quelle due sillabe che sembrano contenere l'impropria declinazione femminile del pronome 'io'.

Il nostro nome ha in sé il germe della nostra epigrafe.

(Da Paolo e Francesca, per via marina, a Romeo e Giulietta) Scrive Franco Ricordi in merito al XXVI Canto dell'*Inferno* dantesco, che è il Canto di Ulisse: "L'eccitazione è sempre più grande e, seppure possa essere venata di malinconia come qualcuno ha scritto, è fuor di dubbio che la scena ricordi (...) proprio l'incalzare del racconto di Francesca". Se il raffronto vale per una coppia, nella circostanza quella di Paolo e Francesca, può valere anche per un'altra ad essa analoga, e il "folle volo" della nave di Ulisse potrà, dunque, essere definito come l'abbandono cieco di Romeo e Giulietta alla storia reclamata dal loro incontro.

(Il naufragio cumulativo) *Il mercante di Venezia*. Tutte assieme! Dopo l'annuncio della prima nave travolta dalla tempesta, le ragusine di Antonio c'è da pensare che si siano infrante *tutte assieme*. Bassanio: "Ma è proprio vero, Solanio, che ha perduto tutti i suoi carichi? Nemmeno uno a destinazione? A Tripoli, al Messico, in Inghilterra, a Lisbona, in Barberia, nelle Indie? Neanche una nave scampata all'urto funesto degli scogli, rovina dei mercanti?".

Non è incredibile? tutte le navi distrutte! Di tre, *neanche una scampata*. E nei più diversi angoli del globo! Tanti naufragi all'unisono! *O uno solo*? Un solo naufragio avvenuto in un solo oceano smosso nella sua interezza da un capo all'altro della sua vastità? Un solo mare, poiché uno solo è il mare che avvolge il pianeta, trapunto da sparpagliati lembi di terra emersa di cui un vascello non può che essere il fragile emissario!

(Se il naufragio è sognato) Tommaso Moro. Lady Moro: “lì trascinata un poco dai marosi, la barchetta si arrestò / proprio dinanzi alla Torre di Londra, per poi / mettersi a girare su sé stessa, ancora e ancora, / come quando un giorno cattura le acque mosse. / Mi sembrò allora che gridassimo entrambi sino ad affondare, / per poi morire abbracciati”. Sapendo che almeno in qualche sua parte ormai accertata l’opera è di mano di Shakespeare, possiamo dire che l’unico naufragio davvero catastrofico contemplato dal canone è un naufragio *sognato*.

(Ancora di un naufragio sognato, e il sommergibile Titan) Ed ecco un altro naufragio sognato che è naufragio solo di sé, annegamento entropico. A raccontarlo è Clarence (*Riccardo III*, atto primo), e nel farlo dà sostanza a un presentimento del presente: terminato il racconto, il sogno si avvererà. “Camminando sulle tavole devastate della tolda, mi parve che Gloucester mettesse un piede in fallo e, nel cadere, mentre cercavo di sostenerlo, che mi spingesse nei vorticosi flutti dell’oceano. Dio, Dio, che pena! Mi sembrava d’annegare; che tremendo strepito d’acqua nelle orecchie! Che terribili visioni di morte negli occhi! Mi pareva di vedere migliaia di paurosi resti di naufragi, migliaia di uomini divorati da pesci, verghe d’oro, ancore enormi. E poi cumuli di perle, pietre inestimabili, gioielli favolosi sparsi sul fondo del mare; ce n’erano alcuni su dei teschi umani, e nelle cavità, dove un tempo erano gli occhi, s’erano insinuati quasi a disprezzo degli occhi, gemme risplendenti che corteggiavano il fondo fangoso dell’abisso, e sembravano schernire le ossa dei morti disseminate attorno. (...) e spesso mi sforzai di rendere l’anima: ma sempre l’onda gelosa la teneva chiusa, le impediva di uscire verso la vuota, immensa e vagante aria, trattenendola dentro il corpo ansimante, che quasi scoppiava per rovesciarla in mare”. Il mondo dei naufragi è un mondo a sé, provvisto di un suo paesaggio preciso e sfarzoso. Un paesaggio qui descritto come Shakespeare non ha mai fatto altrove. Un Eldorado cimiteriale, una subacquea caverna di Sesamo molto prossima alla natura della terra amletica “da cui nessun viaggiatore mai fece ritorno”; *a meno che*, nell’oppressione di un’agonia a cui si cerca di sfuggire, il corpo non si spinga in un simile fantastico oltremondo malgrado l’asfissia che lo opprime e vi sostì più che può per farne esperienza e riportarne testimonianza. È come il poter discendere negli abissi a prendere visione di regni perduti con la messa a rischio della vita *e dell’anima*. O, cosa avvenuta!, per fronteggiare, *vis à vis*, il Titanic. Proprio quanto ha tentato di fare nell’anno in cui scrivo l’equipaggio del sottomarino per miliardari Titan che ha così aggiunto sé stesso e il proprio relitto a quello di un mastodontico scenario di un naufragio altrui lì sommerso, divenendo

consustanziale a quel panorama col risultato di renderlo ancora più prezioso e appetibile. Luttuosamente, tragicamente teatrale.

(Ashenbach) Mettiamo a confronto il sogno di Clarence con quello di Ashenbach in *La morte a Venezia*, col suo crollo indecoroso dei valori che hanno sorretto una vita di rigori intellettuali: nell'uno è l'avviso di ciò che potrà derivare da una messa al bando di qualsivoglia reticenza morale, nell'altro è il divampare della morale in sé, da cui il vanificarsi di ogni precetto posto a custodia della propria rettitudine sociale; è il caos che divorà l'ordine. Lì un naufragio onirico che difende, qui un naufragio onirico che devasta.

(Pur confondendo) Il naufragio shakespeariano è apparentabile a un'entità mitologica che ghermisce e trascina le sue prede in un altrove dove le identità si fanno cangianti e proliferano i doppi. Come nella *Dodicesima notte*: "Che sia quello lì? Eppure non ho fratelli, né possiedo il dono divino dell'ubiquità. Avevo sì una sorella che però è stata inghiottita dalle nere onde dei marosi. Oh, per pietà, ditemi se siamo parenti. Donde venite? Come vi chiamate? Chi sono i vostri genitori?".

In Shakespeare i naufragi uccidono pochissimo (quando lo fanno le loro vittime ci sono spesso ignote, come i turchi di *Otello*). Il loro fine è piuttosto quello di riposizionare e di rimettere in ordine la realtà, pur confondendo. Ad esempio, il naufragio necessario alla trama del *Racconto d'inverno* fa piazza pulita di una ciurma sacrificale costretta a sparire per consentire agli eventi di procedere senza intralci verso la loro giusta composizione finale. In questo modo il contadino, figlio del Pastore che ha appena trovato sulle improbabili coste boeme la piccola Perdita, racconta quel che ha visto e che, vedendo, ha udito: "Oh, il grido pietoso delle povere anime! A volte si vedevano, a volte no: ora la nave toccava la luna con l'albero maestro, ora veniva ingoiata da schiume e ribollii", così nessuno in Sicilia potrà far sapere che la bimba non è morta, *e tutto funziona*. Dirà infatti nell'ultimo atto il Terzo Gentiluomo: "Naufragati nello stesso istante della morte del loro padrone, e davanti agli occhi del pastore: cosicché tutti coloro che erano stati strumenti per l'abbandono della bambina erano perduti, quando lei fu ritrovata". Ai fini della storia questi morti non potevano essere evitati: divorati in corso d'opera in ossequio al lieto fine.

(Disordinare per poi ingegnarsi a domare il caos) Il naufragio raccontato nella *Commedia degli errori* è probabilmente il primo uscito dalla penna di Shakespeare (data *post quem*: 1694). Un naufragio che è causa di

una tripla scissione: di un marito dalla moglie, e di due coppie di gemelli separati tra loro per essere poi destinati a vivere nella ricerca di una ricomponenda unità. A volte, poi, un naufragio scombina perché un altro naufragio risistemi.

(Senza riscatto) *Re Giovanni*. Il Bastardo: “questa notte il fior fiore delle mie truppe è stato sorpreso e ingoiato da un’improvvisa marea nei pantani di Lincoln”, e subito appresso la didascalia dell’*in-folio* recita: (*Re Giovanni muore*). Le ultime parole che Re Giovanni ascolta prima di morire gli raccontano di un naufragio che a quel punto sì, è per lui *irredimibile*.

(Luogo di traffici e campo di battaglia: il mare) Onde e naufragi, in Shakespeare, possono comparire e imporsi ovunque e in vari modi.

Quante volte, e con quanta insistenza, Antonio, in *Antonio e Cleopatra*, reclama la volta marina come campo di battaglia reiterando un ordine militare che ha più il suono di un’implorazione: “Al mare! Al mare! Al mare! (...) Al mare!”. Il mare come terra di carneficina: quel che sarà per lui, come già lo è stato in *Re Giovanni*. “È così, – a parlare è Re Filippo – da una fragorosa tempesta che ha sconvolto il mare, sbaragliata e dispersa tutta una flotta con le vele a brandelli.”, e Pandulfo: “Animo, su! E coraggio: a tutto c’è rimedio.”, Re Filippo: “Rimedio? Sbaragliati!”.

Il mare dei mercati navali e quello delle battaglie. Insanguinabili entrambi. Nel *Mercante di Venezia* Solanio e Salarino incarnano lo stesso sgomento di un altro Antonio al momento in cui questi apprende delle sue ragusine colate a picco. Il mercante ha avuto fede nel mare e il mare sembra averlo tradito, ma al quinto atto il devoto verrà rimeritato.

(Quel che si deve) *Misura per misura*. Angelo, sotto le insistenze di Isabella che lo implora di concedere la grazia a suo fratello condannato a morte, si dice disposto a farlo solo a patto che lei gli si prostituisca. Isabella finge di accettare, ma in realtà sarà sostituita nel letto di Angelo da Mariana, un’antica fidanzata del vicario, da questi ripudiata dopo che aveva perduto in un naufragio quanto avrebbe portato in dote. Da questa perdita deriva dunque alla storia il guadagno di una questione erotico/sentimentale rimasta in sospeso tra Angelo e la sua promessa sposa ricusata. Anche qui un naufragio inserito nel plot è, se non benefico, quantomeno opportuno, *e serve*.

Ancora una volta il mare riconsegna al mondo un tratto del mondo dopo aver provveduto a renderlo diverso, e, nella diversità, più adeguato alla necessità dei fatti.

(Musei giù in fondo) *Il mercante di Venezia*. Al terzo atto, Salarino: “Eh, pare accertato che Antonio ha perso un carico di ricche merci nello stretto della Manica, ai Goodwins credo si chiami la località, un banco disastroso e fatale dove sono insabbiate, pare, molte carcasse di grosse navi”.

I fondali marini come cimiteri fossilizzati, musei di naufragi. Splendori del giorno risucchiati e spenti da trappole abissali. Luoghi di morte sommersi e tutelati dal mare in una loro lugubre perennità. Scenari di disastri scafandrati dall'acqua. Orridi e magnificenti. Spesso onusti di tesori inattingibili.

(La scoperta del mondo per quel che è) La frequente evocazione, nei testi, di un mare amico, fautore di tanti naufragi soccorrevoli, è in sintonia con la battuta nel *Sogno* in cui Oberon si vanta di poter circumnavigare il globo in poco più di mezz'ora. A essere fieramente alluso con magica perizia dalle parole del Re delle Fate è quasi certamente lo stesso eroe vittorioso sull'Armada spagnola, Francis Drake, capace molti anni prima di fare il giro del pianeta, la qual cosa fu motivo di grande vanto nazionale, tanto che venne coniata per l'occasione una splendida moneta d'argento resa beffardamente nota solo a seguito della grande vittoria per mare del 1588. La moneta riproduce sulle due facce la mappa dell'impresa illustrandone l'itinerario. Ecco come un membro dell'equipaggio descrive il compiersi in gloria del clamoroso periplo vissuto a bordo dell'unica imbarcazione sopravvissuta al viaggio, la *Cerva bianca*: “E il 26 settembre (*del 1580*), con la mente piena di gioia e il cuore grato a Dio, arrivammo sani e salvi a Plymouth, il luogo donde eravamo partiti (*nel 1577*), dopo aver trascorso due anni dieci mesi e rotti giorni vedendo le meraviglie del Creato e scoprendo tante cose mirabili, incontrando così tante bizzarre avventure, sfuggendo a così tanti pericoli, e superando così numerose difficoltà in questo nostro misurare il pianeta, e fare il giro del mondo”.

La superficie terrestre, di cui allora si parlò alla conquista come poi avverrà con lo spazio cosmico, divenne quanto mai prima *geografia*, dominio possibile e scoperta degli argini consentiti in una falcidie progressiva di misteri sino a quel momento reputati inaccessibili (“scoprendo tante cose mirabili, incontrando così tante bizzarre avventure”). Il mondo più che mai si avviò a farsi meno segreto a sé stesso. Ne è testimonianza, come un referto di cronaca documentabile, il giubilo di Oberon e Buck espresso da un delizioso rimando di battute. Oberon: “faremo il giro del globo / più veloci che il migrante raggio / della errabonda luna.”, Puck: “In tre quarti di un'ora, ti stendo a volo un nastro tutto intorno al globo”. Puck che avvolge il mondo intero in una ghirlanda trasvolando la circonferenza del globo è Shakespeare che ci recinge tutti.

(Solo chi deve) *La Tempesta*. Prospero a Miranda: “No, nemmeno un capello fu strappato / a coloro che tu udisti, dalla nave, gridare, / a coloro che tu vedesti affondare”, i naufragi innocui. L’abbiam detto: soccorrevoli. Addirittura premurosi. Nei naufragi shakespeariani si inabissa solo chi deve. Chi è di nocumento alla storia. Si inabissano i turchi, ma non Pericle! Com’è trascritto nelle lezioni su Shakespeare tenute da Auden: “il naufragio diventerà una grande prova purificatrice – non la punizione di una colpa, ma un modo in cui i personaggi possono prendere coscienza delle loro colpe e pentirsi... (*ed è per il personaggio occasione di*) scoperta del suo autentico *io*”. In Shakespeare non ci si salva *dal* naufragio, ma *nel* naufragio. È lì che al personaggio sono date le chiavi di una trama a cui accedere spogliandosi dei limiti di un ruolo circoscritto per addivenire a protagonista.

(La narrazione e il narrante) Conviene distinguere tra naufragi in atto di cui si dà evidente manifestazione (*Otello, La Tempesta, Pericle*), e naufragi riferiti o di cui si dà notizia (*Mercante, Misura per misura*, ecc.). La differenza non è solo di carattere narrativo ma anche ontologico. Negli uni *siamo*, negli altri *sono stati*. Si è sé quando si narra, si è gli altri quando si è in ciò che si narra.

Conviene pure distinguere tra naufragi che pretendono ascoltatori e naufragi che pretendono spettatori. E anche tra naufragi in cui si è, e naufragi in cui si è visti.

Il naufragio è una forma del paesaggio in cui si assolutizza il teatro del mondo.

(Circa i naufragi opportuni) Nei naufragi di Shakespeare mai nessun protagonista muore. In più, chi sopravvive, solo per il fatto di sopravvivere, rientra nella trama e vi partecipa con aumentate forze (come Elias Canetti insegna in *Potere e sopravvivenza*: sopravvivere dà potere).

A questo proposito...

... **(Faisal, il sopravvissuto)** Durante una seduta di conversazione precedente le prove di *Pene d’amore perdute* (in *Leggere Shakespeare a Kabul* di Qais Akbar Omar), un attore, Faisal, racconta di quando un giorno, un paio di anni prima, era con cinque suoi amici presso le loro case. Erano cresciuti tutti in quel quartiere e si conoscevano dal tempo in cui, bambini, lanciavano dalla cima dei tetti aquiloni che si erano costruiti da soli. All’improvviso un razzo si schiantò a terra a pochi passi da dove si trovavano. Nell’esplosione tutti e cinque i suoi amici morirono sul colpo. Il solo a sopravvivere fu lui. Ciò detto, Faisal mostra il reticolo di cicatrici

che ancora lo marchia sulle braccia e sulle gambe, concludendo: “Sapete. Dio mi ha salvato. Avrei dovuto essere polverizzato, ma Dio mi ha salvato, ed eccomi qui a fare Shakespeare”. E ride. Perché ride? Forse per il gioioso potere da cui Faisal, senza rendersene conto, si sente invaso.

(Circa le lacrime in cui si fa naufragio) Riccardo II: “Qui giacciono due congiunti, / che si scavarono la tomba con le lacrime dei loro occhi”. In piena regalità, traboccano lacrime iperboliche. È la consunzione del corpo liquefatto in un mare che diviene tomba di sé stesso. Anche la sepoltura si fa naufragio.

(La corona di Lear) Harold Bloom: “Il momento in cui Lear si incorona con i fiori segna il trionfo della sua follia, un altro episodio di una vecchiaia simile a un naufragio”. Questo è. La vecchiaia in cui ci si disfa è porto di naufragi a ogni precedente età che sia in grado di farvi approdo. Specolo di giovinezze che non la follia ma *la vita* fa giungere all’epilogo coronata di *altri* fiori, tutti da disperdere in ossequio all’ultima corona, alla corona di Lear, la sola che non verrà abbandonata a galleggiare sul pelo dell’acqua. Beato chi muore in follia! Beato chi naufraga in salsedine!

Allegria di naufragi. Di corone congiunte a naufragi (grandi cose le analogie! *terze realtà!*) parla Ungaretti in *Vita di un uomo* per spiegare il suo titolo: “Strano se tutto non fosse naufragio, se tutto non fosse travolto, soffocato, consumato dal tempo. Esultanza che l’attimo, avvenendo, dà perché fuggitivo, attimo che soltanto l’amore può strappare al tempo, l’amore più forte che non possa essere la morte... non si tratta di filosofia, si tratta d’esperienza concreta, (...) che la guerra del 1914-18 doveva fomentare, inasprire, approfondire, *coronare*”. L’attimo, come l’onda che schiaffeggia lo scafo.

(Circa il ruolo di Rose e Jack nel naufragio) Manca poco all’impatto. Jack e Rose, reduci dall’aver fatto l’amore, escono in coperta, nella zona di prua. Raggricciati dal gelo si scambiano parole importanti e tenere effusioni. Si corteggiano l’un l’altra in un dolcissimo *dopo* esprimendo con ogni atto della loro prossemica un idillio giunto al suo culmine che appare come un ornato del paesaggio notturno tanto prezioso da distrarre la coppia di vedetta piazzata in alto, con uno dei due marinai che dà di gomito all’altro nicchiando sornione con l’espressione di chi intenda: “Beati loro!”, da cui poche battute sulla fortuna di chi, quella notte, avrà con chi scaldarsi. Trascorre così un breve lasso di tempo, forse mezzo minuto, fin quando uno dei due marinai risolveva un po’ rassegnato lo sguardo per

alitare entro le mani a coppa *e scorge l'iceberg*, lì di fronte a loro, già visibile. Probabilmente, da mezzo minuto almeno. *Quel* mezzo minuto. Il mezzo minuto dell'idillio spiato, quando proprio mezzo minuto sarebbe bastato a far sì che l'impatto sommerso dello scafo con la montagna di ghiaccio producesse qualche metro in meno nella lacerazione della fiancata. In pratica, la salvezza. Cosa dedurne? Che quanto nella realtà della cronaca è di fatto avvenuto, nella realtà della finzione non sarebbe avvenuto se non per l'intervento di due personaggi non censiti dalla cronaca. Quindi, la sciagura comunque consumatasi tanto in una dimensione che nell'altra, in quella della finzione ha potuto avvenire *solo* attraverso un esubero della finzione stessa, mentre nella sfera della pura attualità un insieme di fatti concomitanti è risultato bastante affinché la circostanza non fosse contraddetta da una sua possibile alternativa. Insomma, le due evenienze hanno fatto sì che le rette parallele della realtà e della finzione si incontrassero all'infinito in quel punto rinviato con intensità crescente da una dimensione all'altra sino a divenire lo stesso accadimento per entrambe, e che per entrambe ha un nome solo: naufragio. Un naufragio al contempo *vero e finto* che appartiene al film come un perpetuo avvenire, mentre alla cronaca come una certificazione del vissuto.

(Come in superficie) Notizia letta oggi, il 3 settembre di quest'ultimo anno di scrittura: risulta essersi spezzata la ringhiera del Titanic presso cui abbiamo visto Jack insegnare a Rose come si sputa nell'oceano con la gittata di un autentico marinaio. Il cedimento di gran parte del parapetto è stato scoperto nei mesi scorsi da una nuova spedizione finanziata dalla compagnia che ha la proprietà del relitto. Già, proprio così! c'è a un'entità a cui appartiene quel monumentale residuo non del tutto irraggiungibile: il più mastodontico esempio di concreta proprietà *potenziale* presente sul pianeta.

Nel corso degli ultimi due anni la ringhiera, lunga poco meno di 5 metri, è andata staccandosi progressivamente per accasciarsi da ultimo sul fondo dell'Atlantico. Come non immaginare la silente nube di rena che dovrà essersi sollevata nelle tenebre là in fondo? il suo lento dissolvere e il ripristino della stasi?... È il naufragio che non ha mai cessato d'essere e che ancora continua. Un naufragio subacqueo. Sotto tonnellate d'acqua, ma come se fossimo in superficie. Analogo alla storia raccontata dal film e alla *tragic history* che li precede entrambi.

A inizio della sua tesi-capolavoro, *La persuasione e la rettorica*, Carlo Michelstaedter, un ragazzo che non volle superare i suoi vent'anni, ragionando del peso che attaccato a un gancio anela ad essere quel che è, ovvero qualcosa che cada, scrive: "Lo vogliamo soddisfare: lo liberiamo dalla sua

dipendenza, lo lasciamo andare; che sazi la sua fame del più basso, e scenda indipendente finché sia contento di scendere. Ma in nessun punto raggiunto fermarsi lo contenta e vuol pur scendere, ché il prossimo punto supera in bassezza (...). E nessuno dei punti futuri sarà tale da accontentarlo, che necessario sarà alla sua vita fintanto che lo aspetti più basso”.

L'abisso non è ciò che interrompe la caduta del peso, ma è nella volontà stessa del peso di continuare a scendere mai potendosi soddisfare di alcun approdo. Anche lo sprofondare del relitto si è fatto similmente perenne: una volta avvenuto, non evita di persistere. Similmente ancora, la propalazione si conferma elemento germinante di ogni forma di vita, immaginata e non. Che si tratti di creature, circostanze o cose.

L'ARMADA

(La 'vincibile Armada') Nel 1588 Shakespeare sarebbe giunto a Londra accompagnato da numerosi auspici e vari portenti di inquietante natura. Agli elisabettiani, che erano molto superstiziosi e vivevano ancora in un clima medievale, quello sembrava l'anno destinato alle grandi catastrofi. Studiosi e scienziati, che basavano le loro profezie sul libro di Daniele, si erano occupati a lungo degli strani eventi che avrebbero dovuto ben presto sorprendere il mondo. Fu in questo clima da tregenda emotiva che il 6 agosto l'Armada di Filippo II gettò l'ancora al largo di Calais per far salire a bordo il più cospicuo degli eserciti. La notizia che l'imperatore spagnolo stesse preparando un gigantesco assieme di navi e di uomini “per sottomettere – come scriveva l'esiliato capo dei gesuiti inglesi – il nostro popolo alla Chiesa di Cristo e liberare i nostri amici cattolici dal dannato e intollerabile giogo dell'eresia” si diffuse, non solo nell'Isola, come una *news* istantanea e travolgente ovunque nel continente europeo. Cos'altro pensare se non che fosse stata messa in moto una straordinaria forza di occupazione? Due giorni dopo Elisabetta si recò a Tilbury per ispezionare le sue truppe là riunite; la si ricorda cavalcare fra le fila come un'imperatrice delle Amazzoni per pronunciare, in stile *Braveheart*, un memorabile discorso di cui si ha memoria testuale (altro evento emblematico, ispiratore in letteratura di grandi fomenti oratori, materia in cui Shakespeare sarà maestro). La notte successiva otto navi incendiarie inglesi vennero lanciate contro i legni spagnoli che, presi alla sprovvista, dovettero disperdersi lasciando gioco facile per una controffensiva. Lo scontro si combatté a distanza ravvicinata e fu disastroso per la flotta di Filippo che perse tre galeoni e fu costretta a ritirarsi nella Manica. Tuttavia non fu questo a decidere le sorti della battaglia: fu il mare stesso.

L'Armada, battezzatasi da sé come *Invincibile*, non era stata realmente battuta negli scontri navali ma aveva subito danni pesanti e perdite dolorose; in queste condizioni assai precarie avrebbe dovuto aprirsi la strada combattendo per raggiungere le coste dei Paesi Bassi. Data la difficoltà dell'impresa, Alonso Pérez de Guzmán, il comandante a capo dell'intera flotta, decise di desistere tentando faticosamente di riorganizzarsi, ma anche una ritirata strategica gli si rivelò preclusa.

Bene, ora srotolate una carta su un tavolo e guardate: tutto il mondo eccolo ristretto in questo contenuto appezzamento d'acque. Col dito puntato sulla mappa osservate, di punto in punto, quel che accade. I venti contrari costringono la flotta a una rotta verso nord, tra gli arcipelaghi delle Orcadi, per poi veleggiare in direzione sud, ad ovest dell'Irlanda. Gli inglesi da preda si fanno cacciatori ma dovendo in breve rinunciare all'inseguimento, tuttavia sicuri che in breve avrebbero visto ricomparire comunque le navi nemiche contro le quali, il giorno di San Lorenzo, azzardano un attacco alle più attardate mercé un fiacco scambio di cannonate e nulla più, sinché le due flotte sembrano separarsi definitivamente. A questo punto a mettersi in armi sono le onde! Un'incredibile serie di tre violentissime tempeste si abbatte sugli spagnoli. La prima li sorprende presso le Shetland, la seconda al largo delle scogliere irlandesi, e in capo a pochi giorni una terza presso le coste del Connacht. È spaventoso per l'equipaggio dell'Armada osservare il cambiamento del moto delle onde, il mutato colore dell'acqua a prua e a babordo della banda a mare! Se continua così, in meno di mezz'ora l'immane dispiegamento navale di Filippo è destinato a finire a picco, o arenato sulle sabbie della Zelanda. E il mare, come ben sa Andrew, l'ingegnere progettista del Titanic ("Fra meno di due ore il Titanic sarà sul fondo dell'oceano!"), è inappellabile, non elargisce dilazioni di sorta. Per quanto i vascelli siano alla cappa, vento e corrente sospingono la retroguardia sottovento e le ancore non possono certo far presa in quella sabbia melmosa. Per le navi di testa non c'è altra rotta oltre quella in cui si trovano, e che entro pochi minuti li condurrebbe sicuramente alla catastrofe. Gli inglesi s'erano intanto fermati per assistere all'annientamento dei loro nemici per mano altrui. Cioè di chi? di Dio? e di quale dio? del loro, o del dio cattolico?... di Poseidone?... Scrutano e altro non fanno, esattamente come, in *Otello*, i veneziani, dalle mura di Cipro, assistono al provvidenziale e altrettanto aureo naufragio della flotta turca travolta da una bufera a largo delle loro coste. È l'inizio del secondo atto. La didascalia dell'*in-folio* recita: "Un porto di mare a Cipro. Spiazzo presso il molo. Entrano Montano e due Gentiluomini", e subito, le prime cose che si dicono ci portano nel cuore dei fatti, che impregnano

di furente salsedine l'aria! Montano: "Che cosa potete scorgere sul mare dal promontorio?", Primo Gentiluomo: "Nulla di nulla. Le onde son così alte che è impossibile scorgere una vela tra il gelo e il gonfiarsi del mare.", Montano: "Mai i bastioni furono urtati da raffiche più potenti. E se ha imperversato così anche sul mare, quali costole di quercia avranno resistito al tracollo di quelle montagne liquefatte? Che mai potrà venirne?", Primo Gentiluomo: "La dispersione della flotta turca. Stando a guardarli dalla riva schiumante, i cavalloni furiosi sembrano flagellare le nubi; sollevati dal vento, i flutti dalle mostruose criniere rovesciano acqua sull'ardente Orsa, e sommergono le scolte dell'immobile polo. Non vidi mai tanto furore di tempesta.", Montano: "Se la flotta turca non ha potuto ripararsi in qualche rifugio, è colata a picco di certo. Impossibile reggere", e quindi il grido: "La guerra è finita!".

Genialmente, Arrigo Boito, nello stendere il libretto che verrà musicato da Verdi, elimina del tutto il primo atto a Venezia, ed è subito da qui che comincia (come, d'altronde, *La Tempesta* shakespeariana): nel bel mezzo della burrasca, col fragore del mare devastatore. Alle prime battute, in un fiato unico, l'intero Coro intona: "Lampi! tuoni! gorgi! turbi tempestosi e fulmini! / Treman l'onde! treman l'aure! treman basi e culmini. / Fende l'etra un torvo e cieco spirto di vertigine. / Iddio scuote il cielo bieco, come un tetro vel. / Tutto è fumo! tutto è fuoco! l'orrida caligine / si fa incendio, poi si spegne più funesta, spasima / l'universo, accorre a valchi l'aquilon fantasima, / i titanici oricalchi squillano nel ciel". Un rosario convulso di singhiozzi, lapilli e sbuffi di tempesta, quasi da non far distinguere i suoni degli elementi da quelli delle voci! Dopodiché, altri emistichi spartiti a schegge in una dissonante polifonia sillabica, e quindi irrompe Otello: "Esultate! L'orgoglio musulmano / sepolto è in mar; nostra e del ciel è gloria! / Dopo l'armi lo vinse l'uragano". Quest'ultimo verso riferisce esattamente, in estrema sintesi, come andarono le cose a ridosso di Calais nello scontro tra i legni inglesi e quelli spagnoli, col vantaggio ottenuto in combattimento dai primi ("Dopo l'armi"), e con la susseguente disfatta dei secondi, troppo *armati* e pesanti per scampare agilmente all'infuriare di una triplice tempesta ("lo vinse l'uragano").

Le cifre dicono che delle 138 navi spagnole con 24.000 uomini che erano salpate da Lisbona, 45 imbarcazioni e 10.000 uomini andarono perduti. La grande impresa di Filippo II sfumò e lo stesso re cattolico pensò che Dio proteggesse i protestanti e ne fu sconvolto al punto da dissenare le fondamenta del proprio credo ritenendosi oggetto di un castigo celeste.

(Una penna d'oca che batte sui tasti) Lo storico Garrett Mattingly, nel suo mastodontico libro dedicato all'evento, col piglio di un reporter di

guerra, aguzzando lo sguardo per riferire scrive: “Ormai i vascelli di testa potevano urtare ad ogni istante; strano che nessuno avesse ancora cozzato. Poi i marosi si sarebbero incaricati di sfasciarli in modo ben più decisivo delle bordate inglesi. In quegli attimi, ogni uomo dell’Armada che avesse occhi in fronte dovette scorgere la morte: non sapremo mai quante preghiere, quali voti furono fatti”. Ebbene, quel che gli inglesi nella realtà e i veneziani *per finta* possono scrutare in apprensione dalla terraferma, Shakespeare, con una penna che a sua volta sembra essere quella di un cornista, sa mostrarcelo anche *dal di dentro*. Ad esempio, quando in *Pericle, principe di Tiro* la sopravvissuta Marina rievoca, *come fosse ora*, la tempesta durante la quale vide la luce (e nella convinzione di avervi perso la madre): “Quando sono nata io / mai ci fu mare o vento più violento, / e dalla biscagliana spazza via un gabbiero / ‘Ah!’, fa uno, ‘te la fili via tu’; / tutti infradiciati si danno un gran daffare / saltando da poppa a prua; il nostromo fischia / e il capitano chiama e la confusione cresce”. Apriamo *La tempesta* e subito ci siamo. Atto I, scena I, Marinaio: “Siamo perduti! Preghiamo, preghiamo! Siamo perduti! Tutti!”, Nostromo: “Come? A gola secca senza, neanche un goccio da stordirci?”, Gonzalo: “Il Re e il Principe pregano. Uniamoci a loro. La loro sorte è anche la nostra.” (...), Marinaio: “Pietà di noi!... Andiamo a pezzi, andiamo a pezzi!... Addio, moglie mia! Addio, figli miei!... Addio, fratello!... A pezzi, a pezzi!”. Stessa identica cosa sulla poppa sempre più issata all’insù del Titanic – mentre la prua, già sommersa, sta trascinando l’intera nave verso il fondo –, dove un prete, tenendosi attaccato a una sbarra e trattenendo con l’altra mano una supplice, *prega* avocando attorno a sé un nugolo di fedeli che si preparano a una santa morte.

(Dalle sue terga) Può capirsi, dunque, quanto e perché sia cara all’Inghilterra e ai suoi cantori l’immagine di una flotta vista mentre se ne va! Vista dalle sue terga. Così come venne vista quella spagnola in fuga verso un disperato, irraggiungibile orizzonte. Anche il Coro incipitario del terzo atto di *Enrico V* usa lo stesso *topos* ma in senso stavolta celebrativo: “Su, provate a pensare / di starvene sulla riva, a osservare ammirati / una città che danza sugl’irrequieti marosi; / che tale appare questa maestosa flotta / mentre fa rotta su Harfleur. Seguitela, oh, seguitela! / aggrappatevi con la mente alla poppa d’ogni vascello, / e lasciatevi dietro l’Inghilterra, silenziosa come il cuore della notte”.

(Legni pesanti) Abbiamo detto dei galeoni *troppo armati* di Filippo, e allora: *Antonio e Cleopatra*. Enobarbo: “nella flotta di Ottaviano Cesare ci sono quelli che hanno combattuto più d’una volta contro Pompeo; le

sue navi sono leggere, e le tue barconi”. Proprio come quelle dell’Armada spagnola: strutture massicce e poco agili che contribuirono al disastro. L’umiliazione storicamente inflitta al nemico è qui letterariamente verbalizzata dal nemico stesso con un sovraccarico di irrisione. Ed è appunto la catastrofe. Enobarbo: “Perduto! Perduto! Tutto perduto! Non voglio veder altro! L’*Antoniade*, l’ammiraglia egiziana, dà sotto al timone e fugge via con tutte le sue sessanta navi. M’ha fulminato gli occhi quella vista!”. Una vista di cui invece possono bearsi i veneziani a inizio del secondo atto dell’*Otello*, e di cui si soddisfece Francois Drake nel mar della Manica nel 1588. Di nuovo è replicato il più decisivo dei naufragi bellici. Immagino con quale esubero di ovazioni! E ancora poco avanti, sempre Enobarbo, qui aedo insistente di una sconfitta epocale: “E più smacco, per lui, della sconfitta, non fu quella sua fuga disperata dietro le tue bandiere, piantando lì, sbalordita, la flotta?”, detto a Cleopatra, che verrà da Antonio considerata perciò (sbagliando) una traditrice.

(Il mito patrio) Per gli inglesi del 1588 lo scontro tra la loro flotta e quella spagnola doveva essere dunque il principio dell’Armageddon, di una sfida definitiva e mortale tra le forze della luce e le forze delle tenebre. Tutta l’Europa osservava la battaglia della Manica con il fiato sospeso, perché sapeva che all’esito di quella era legato non solo il destino dell’Inghilterra e della Scozia, della Francia e dell’Olanda, ma di tutta la cristianità. Mattingly nella sua ricostruzione dell’evento (compilata in un tempo tragico: nel 1940) ha inteso rappresentarlo “come il centro della prima grande crisi internazionale della storia moderna”, e questa fu la percezione che dovettero averne gli inglesi di allora, alla fine del XVI secolo, senz’altro la stessa che deve aver avuto un ragazzo poco più che ventenne di nome William Shakespeare, inurbato da poco. Così termina il libro di Mattingly: “Intanto, man mano che l’episodio dell’Armada si allontanava nel passato, influiva sulla storia in modo diverso. La sua vicenda, esatta e formata da una nebbia dorata, divenne apologo della difesa della libertà contro la tirannide, il mito eterno della vittoria del debole sul forte (...). Nelle ore buie, infuse coraggio ai cuori degli uomini e fece sì che uno dicesse all’altro: ‘Quel che abbiamo fatto una volta, possiamo di nuovo farlo’”. Per avere raggiunto questo risultato, la leggenda della sconfitta dell’Armada spagnola divenne tanto importante quanto l’evento reale, e forse addirittura di più. Se ne sarebbe ricordato Churchill nell’*ora più buia*, quando sembrava che nulla potesse più arginare l’esercito nazista in procinto di invadere l’Isola. Un mito patrio, quella vittoria sull’Armada, che servì rievocare per farsene scudo.

E non ha una certa suggestione il fatto che gran parte dei documenti su cui si basa l'ampio volume di Mattingly sia conservato presso la Folger Shakespeare Library di Washington, D.C.?

(Battezzato dal mare) Thomas Hobbes, epigrafe da lui composta per la sua tomba: "L'unica passione di tutta la mia vita è stata la paura". È importante sapere che il filosofo nacque proprio nel 1588 da un parto prematuro causato dallo spavento della madre per l'avvicinarsi alle coste inglesi dell'Armada di Filippo II. Un bimbo battezzato dal tumulto di un mare in tempesta, un mare salvatore della sua patria (consonanze con la Marina di *Pericle*, partorita nel pieno di un naufragio). Ma se pure l'informazione arrivò negli anni, una volta cresciuto, l'emozione si impresso all'istante. La paura accompagnò Hobbes per tutta la vita e marchiò a fuoco la sua teoria politica in cui la violenza rappresenta lo stato originario delle relazioni tra gli uomini. Un marchio che venne impresso all'intero Paese e a ogni singolo individuo che lo abitava o che in quel tempo nacque. Anno shakespeariano quant'altri mai.

(Nella gioia del Paese) Un mondo in festa trasuda gioventù. La seleziona, la predilige e la chiama a danze. Nel giubilo collettivo le strade di una città traboccano di freschezza, e Shakespeare era nel fiore degli anni quando la flotta e le parole della Regina e i venti della Manica ribaltarono la logica della quantità, la dittatura del numero, che, a meno di un prodigio, in guerra non lascia mai scampo.

Il mare, per ogni singolo inglese, non fu più, da allora, il mare di Omero, di Colombo o di Magellano, ma solo il proprio, *quello*. Il mare di Elisabetta, di Francis Drake e di Shakespeare. Tutto ne è stato intriso. Come Eliot ha detto di *Pericle, principe di Tiro*, che da ogni riga, da ogni singola parola trasmetterebbe un intenso sentore di sale e di alghe, così potrebbe dirsi dell'odore tutto marino che ha la storia dell'Inghilterra a partire dal 22 agosto del 1588, battezzata da un altrui naufragio a un proprio nuovo corso. Poi, notiamolo: in *Pene d'amore perdute* lo smargiasso ma innocuo cavaliere spagnolo che porta agli estremi limiti la retorica dell'amplificazione e dell'iperbole, si chiama Don Armado, con chiaro riferimento a quello che è un clamoroso vanto nazionale ormai da quasi un decennio (l'opera è datata con buona affidabilità 1597). E Armado, di conseguenza, viene annunciato come qualcuno da deridere, alla stregua di un orso alla catena da esibire alle fiere per uno spasso collettivo. Il Navarra: "Cosa vi dia piacere, signori, io non lo so, / ma v'assicuro, io amo sentire le sue frottole, / e voglio usarlo come mio cantastorie", e Longaville: "Costui e quell'idiota / di Melacotta saranno il nostro spasso, / e tre anni di studio, vedrete, voleranno".

In *Cimbelino* troviamo ancora alcuni versi in cui vivo è il ricordo del momento più fausto della recente storia patria, e con un senso del dettaglio che rende l'evocazione particolarmente pertinente. A parlare è la Regina di cui non è mai detto il nome: "e le sue navi, poveri ignari / ninnoli, sbalzate dai nostri tremendi marosi / si fransero sulle scogliere come gusci d'uovo". Altra possibile e tardiva eco di quel felice anno ad alta intensità patriottica che fu il 1588 è celato nella terza scena del quarto atto di *Tutto è bene quel che finisce bene*. Il fanfarone ma pur godurioso e cinico Parolles (un clown mancato con ambizioni di Falstaff), dovendo dare referenze a proposito di un tale soldato, incline com'è alla maldicenza asserisce: "In fede signore, suonava il tamburo per i tragici inglesi. Non voglio calunniarlo, e non so altro delle sue esperienze militari, tranne che in quel paese ebbe l'onore di fare l'ufficiale in un posto chiamato Mile End, dove insegnava la fila per due. Vorrei rendergli onore, ma della sua bravura non so nulla". Posto che l'azione della commedia si svolge tutta tra Firenze e la Francia, e che l'Inghilterra è citata *pour cause* solo qui, è in questione un anacronismo geografico probabilmente consapevole con cui si allude a un'area di Londra dove in epoca elisabettiana si svolgevano le parate della milizia cittadina, e, soprattutto, dove in quel fatidico 1588, col Paese a rischio d'essere invaso, si tenevano le esercitazioni militari per prepararsi a fronteggiare la minaccia spagnola.

Antony Burgess: "Quell'anno Will avrebbe potuto apprendere che cosa volesse dire il patriottismo inglese e quale utile proprietà fosse per un teatro popolare".

(In festa sempre) L'orgoglio patriottico inglese, tanto coeso dopo quella vittoria, dà segni di sé anche nella concione di Faulconbridge in *Re Giovanni*, impetuoso fomento nazionale e freno a ogni discordia civile: "Questa nostra Inghilterra non s'è mai abbassata, né mai si abbasserà dinanzi a un altezzoso conquistatore, se non quando abbia già dato mano per prima, a ferirsi da sé stessa... s'armino pure contro di noi le tre parti del mondo, e noi andremo loro incontro".

Più si è soli, più si è tutti. *Soli insieme*. A me sembra, per una nazione mai più invasa dal 1066, che la gioia per l'inabissamento dell'Invincibile Armada si avverta qui vivissima, e che ci voglia nulla per trasformare un'attenta platea in una bolgia prorompente in grida di giubilo e consenso pari, per intensità, a proclami di questo tenore.

(L'eroe predatore) Nella *Dodicesima notte* è schizzato il ritratto di un glorioso pirata inglese che fu prima agli ordini di Francis Drake, e dunque da annoverarsi tra gli eroi della Manica, per farsi poi razziatore dei mari in

solitaria. Prima Guardia: “Orsino, è questo quell’Antonio che catturò il Fenice con tutto il suo carico di ritorno da Candia ed è quello stesso che arrebbò Tigre la volta che il vostro nipote Tito ci lasciò una gamba. L’abbiamo, preso sulla strada qui, dove senza riguardo né ritegno, s’era cacciato in una rissa”. E il Duca, che di quell’Antonio fu pure vittima: “Pirata illustre, predatore di acque salmastre!”. Sul petto di un simile corsaro che seppe essere eroe, facile presumere una medaglia al valore militare, magari spillatagli sul patibolo prima di essere impiccato nella commozione generale. Con la sentenza di morte e la motivazione dell’onorificenza lette in sequenza. Poi, *Adieu!*

(Dalle spume, pagine) Scrive Louis B. Wright: “L’enorme influenza delle letture storiche sulla gran massa della società Tudor e Stuart è difficilmente valutabile, ma è chiaro che fu un fattore essenziale del progresso intellettuale della popolazione”, e il diffuso analfabetismo veniva sopperito proprio dal teatro, che all’ammanco dei molti impossibilitati a leggere contrapponeva un subitaneo carico emotivo in grado di superare il coinvolgimento più intellettuale suscitato dalle pagine di un libro. Il 1588 fu, dunque, un anno critico che lasciò il popolo inglese libero e fiducioso, e Londra, cuore del regno, gonfia di prosperità e di orgoglio di cui in gran parte del Paese doveva essere debitore a una sequenza di tempeste marine. Convulsi d’acqua che si faranno inchiostro!

LA SEA VENTURE

(Nell’immaginario inglese) Da *The Principall Navigations, Voiages, and Discoveries of the English Nation* di Richard Hakluyt, (la cui prima edizione è del 1589, un anno dopo l’arrivo di Shakespeare a Londra): “Nell’anno del Nostro Signore 1586 Sir Walter Raleigh allestì a sue spese una nave di cento tonnellate, carica di ogni sorta di rifornimenti per la sua colonia stabilita in Virginia. Ma la nave poté prendere il mare solo dopo Pasqua, cosicché gli uomini della colonia non speravano quasi più nell’arrivo di rifornimenti, e ogni uomo si preparava a trascorrere in quella terra il resto dei suoi giorni”. È quindi citata una visita ai colonizzatori da parte di Francis Drake, il corsaro legittimato dalla regina e che di lì a breve sconfiggerà l’Invincibile Armada. Altrove, dalle stesse cronache, pressoché coeve agli eventi: “Ed ecco che, mentre alcuni scrivevano a casa e altri narravano ai compagni le vicende dei rispettivi viaggi, chi a terra, chi a bordo, corse una gran tempesta che trascinò in mare aperto la maggior parte delle navi, su cui in quel momento si trovavano i capi della colonia. Quelli che erano rimasti a terra, per timore d’essere lasciati indietro, salirono in tutta fretta sulle tre navi destinate a

esser lasciate lì, e abbandonarono tutto in un enorme disordine, come se fossero stati cacciati via da un potente esercito (...). Dopo qualche tempo, sempre senza notizie dei coloni e trovati in stato d'abbandono i luoghi da loro abitati, non volendo rinunciare al possesso di quella regione tenuta così a lungo da mani inglesi, egli (*Sir Richard Grenville, comandante generale della Virginia*, n.m.) maturò infine la decisione di lasciare alcuni uomini a occupare il paese. Fece perciò scendere a terra quindici dei suoi nell'isola di Roanoak, e li rifornì abbondantemente di ogni genere di provviste per due anni, poi ripartì per l'Inghilterra". Sembra che peripezie tanto esotiche, vissute lontano dal Regno, non debbano interferire più di tanto col tran-tran quotidiano dell'Isola, ma non è del tutto vero. Il clima delle città, e di Londra in particolare, era impregnato di questo fomento per la quotidiana conquista dell'oceano come se fosse la prateria: chiunque in qualche modo ne partecipava. Per quegli inglesi il mare era divenuto la naturale espansione del suolo su cui poggiavano i piedi: terra patria (consapevoli di quanto gli dovevano per la *débâcle* navale di Filippo II). A dircelo sono le stesse opere di Shakespeare.

(Per favola, l'attualità) Il resoconto dei viaggi nell'altro emisfero di sir Raleigh ci portano a un dipresso dal naufragio della *Sea Venture* e dal suo referto presto diffuso che ispirò *La Tempesta*. La narrazione, nel suo complesso, è simile: stesso ristagno psichico in un tedio disperante di cui non si vede la fine, stessa raccapricciata stupefazione dinanzi alla scoperta di un paesaggio ignoto, e che perciò appare terrorizzante prima di farsi esotico.

(Le Bermude) *Naufragio del vascello inglese il Sea Venture, sopra le isole Bermude nel 1609* è una cronaca riportata nella raccolta *Storie di naufragi e svernamenti* curata da Deperthes. Ne parla anche Joyce, in *Ulysses*, sempre all'interno del capitolo noto come *La biblioteca*; lo fa compilando una scrupolosa rassegna delle interferenze tra la cronaca del tempo e l'opera di Shakespeare. Sfiando allusivo *La Tempesta*, questo dice: "La *Sea Venture* torna dalle Bermude e il dramma che Renan ammirava è subito composto con Patrizio Calibano, il nostro cugino d'America".

(Il vero viaggio) Dalla cronaca del viaggio della *Sea Venture*, come fosse un diario di bordo, la stessa cronaca che con ogni probabilità ha letto Shakespeare e in cui ha trovato i prodromi della sua invenzione (mi diverte immaginarmi a sfogliare lo stesso 'giornale' che allora ebbe tra le mani lui): "La nostra flotta composta di sette vascelli e due scappavie, salpò dalla rada di Plymouth il 2 giugno, alla sera, e veleggiò di conserva sino al 23

luglio. (...) Nel lunedì 24, le nubi cominciarono ad ammuccinarsi ed il fischio del vento, ch'era differente dall'ordinario, ci obbligò a staccare lo scappavia che fin allora avevamo trascinato a rimorchio. Un vento furioso soffiò dal nord-ovest; esso infieriva e muggiva ora più ora meno violentemente; finì col coprire il cielo di dense nubi, che ci seppellirono nella più profonda oscurità. Il nero colore dell'atmosfera e gli urli del vento non potevano che ispirare spavento agli uomini più arditi dell'equipaggio: difatti il timore della morte è sempre più terribile sul mare che in verun altro luogo, perché non v'ha circostanza in cui l'uomo si trovi più sprovvisto di consolazione e di aiuto nell'ora del pericolo. La burrasca durò senza interruzione per 24 ore. (...). Egli è impossibile di descrivere lo schiamazzo e le grida che si levavano. (...) ciò può dare ad intendere quanta fosse la forza della tempesta, che sollevava onde fino alle nubi. (...) avanti che noi ce ne fossimo accorti, le commisure del bastimento avevano perduta la stoffa che le difendeva, accidente il più pericoloso che succeder possa sul mare. (...) noi eravamo quasi annegati dentro la nave". E circa le magie cui si apparentano gli incanti del luogo e che, impercettibilmente, vanno trasformando quei naufraghi in esploratori: "Sir Giorgio Sommers, nostro ammiraglio, essendo di guardia nella notte del martedì, osservò un fuoco di forma rotonda, simile ad una stella debole e tremante, che passava d'un canto all'altro lungo le sartie dell'albero di maestra e della grande antenna; esso sparì sul far del giorno. I marinari osservano questo fuoco isolato, conosciuto sotto il nome di fuoco Santo Elmo, come un segnale di funesto augurio; (...). Se ci avesse almeno potuto servire per prendere l'altezza, noi saremmo stati disposti a riconoscerlo come miracolo e benefattore". Sommers, per noi che abbiamo letto altro, ci appare figura allusiva di Prospero. Addita un atto magico del panorama, il fuoco di Santo Elmo, e immagina che possa avvenire una conversione da magia nera a magia bianca, finché: "si estraevano cento barili d'acqua per ora. (...) quando tutta a un tratto e nel momento che meno ce lo aspettavamo, sir Giorgio Sommers gridò: 'Terra! Terra!'. Finché il mago non vede ma evoca, e fa avvenire la salvezza. È l'approdo: "allora si fece ricorso alle lance e, coll'aiuto di Dio, mettemmo tutto l'equipaggio a terra, in numero di cento-cinquanta persone, tra uomini, donne e fanciulli. Riconobbero che noi eravamo in un'isola, (...) le Bermuda; (...) isole del diavolo", epiteto di un pedaggo indocile: "Burrasche terribili si fanno sentire ordinariamente nel plenilunio e ad ogni fase di questo pianeta: si può dire che muggiano piuttosto che non solino da ogni parte dell'orizzonte". Quella scheggia di terra in un planetario d'acqua è come se da principio chiedesse di essere domata. O che ci si adegui ad essa.

Circa l'assuefazione all'isola (esperienza di cui si è fatto, nell'opera in cui sta, esperto Prospero): "Il tempo fu caldo nel mese d'agosto, di settembre e di ottobre; ma al principio di dicembre cadde una neve abbondante. (...) non fu più aspro in marzo, giacché gli uccelli covavano; ma sono di parere che colà covino tutto l'anno, mentre in settembre e a Natale ho visto degli uccelli da nido. (...) Non v'ha in queste isole né terreno piano, né valli né fiumi; non vedemmo nemmeno animali velenosi. Vi si trovano differenti specie di frutti e dei boschi molto elevati: il legno degli alberi è di un odore gradevole e a colori diversi: alcuni sono neri, altri gialli, altri rossi. La costa abbonda talmente di pesci, che posso dire che colla scorticaria ne prendemmo, in una sola volta, ben cinquemila. Noi vedemmo lungo la costa balene inseguite talvolta da' pesci spada e da' delfini gladiatori. I loro combattimenti ci divertivano grandemente; il pesce spada forava il ventre della balena, mentr'ella si tuffava nell'acqua e quando pel dolore cagionatole dalle ferite essa rimontava, allora il delfino la batteva colle sue grand'ali che somigliano a tanti correggiati". Si comincia a stabilire una consuetudine con l'isola, che si fa meno minacciosa e vieppiù accogliente; quasi a dimensione umana; e più densa di cose ammirevoli che di minacce. La Storia si dissolve nella natura.

Circa il soggiorno come detenzione: "Egli partì difatti da Gaterbay nel lunedì 28 agosto con sei marinari e Tommaso Writtingham, nostro primo mercatante; ma, con nostra grande sorpresa, egli ritornò nella notte del mercoledì seguente, non avendo potuto allontanarsi dall'isola a cagione degli scogli e delle ondate, nonostante che il bastimento non pescasse più di venti pollici nell'acqua". L'isola che imprigiona. Come una città muraria di cui siano state chiuse le porte. La Storia, allora, non cede, e lentamente rimonta sulla natura. La colonia dei redivivi, non perseguita come progetto sociale, si determina da sé per un tacito accordo con cui tenersi al riparo dal rischio di frequenti conflitti: "Ma, per mala ventura, dei sordi e pericolosi malcontenti, ch'ebbero origine dai marinari e si sparsero gradatamente nel restante della truppa, minacciarono di produrre molti mali. (...) la stessa abbondanza di provvigioni che si poteva ottenere senza difficoltà e consumare nell'isola dove eravamo, non si sarebbe trovata nell'altro paese, ove oltre a ciò sarebbe stato di mestieri sottomettersi a un comando rigoroso, mentre che presentemente ognuno viveva a suo piacimento e senza soggezione". Insomma, una strisciante e non disdicevole indulgenza all'anarchia si insinua nelle maniere dei sopravvissuti mentre subentra in loro la voglia di rimanere sull'isola, luogo che si va vieppiù trasformando in un illusorio ricetta di libertà, in una vera e propria comune hippy, e questo sino all'alterazione della convivenza, al disturbo dell'ordine, a un

antropologico sommovimento del *Degree*: “Questi discorsi, a forza di essere ripetuti, produssero ben presto dei dissapori e finalmente una discordia universale. (...) ognuno tentava di distogliere l’altro dal suo dovere”. È lo sgretolarsi dell’Eden nell’incapacità di preservare il proprio *statu quo*. Qualcosa di simile avviene nel romanzo *Il signore delle mosche* di Golding, con la violenza imposta da una gerarchia piramidale istituita da un gruppo di bambini scampati a loro volta a un naufragio e in cui la pratica del potere ha annichilito l’infanzia.

Sull’isola, la disfatta di una vita collettiva così per forza di cose istituita, spinge a una possibile reintegrazione nella terra patria e all’impulso di tornare (impulso sulle prime represso), e questo pur quando già da tempo se ne era data l’opportunità: “se il pentimento non toccò il cuore a qualcheduno di loro, perlomeno provarono rammarico nel vedersi in così poco numero e dolore nel trovarsi proscritti. Fecero pervenire al governo le loro suppliche, colle quali dichiaravano d’essere veramente contriti: conseguentemente furono assolti”. Anche su quest’isola reale si ordisce un complotto, o forse è meglio dire che forse *proprio perciò* verrà ordito poi nell’isola immaginata: “Due de’ congiurati sventarono il complotto; il capo (*Calibano?*) fu arrestato e messo ai ferri in presenza di tutti”. L’usurpazione viene sventata, il che sarebbe stato impossibile, come spiega chi depone, “se non avessimo avuto un governatore (*Prospero?*) capace di soffocarli. (...) Lo scopo di questi caparbi era d’impadronirsi del luogo dove si teneva ogni cosa in serbo e portarne via le provvigioni, le armi, le vele, i remi, in una parola, tutto quanto s’era salvato dal naufragio”.

Il sogno del *nostos* dura poco, qui l’isola trattiene, ma più per l’avidità che per la gioia di abitarla, dacché quello che sembrava il più inospitale dei luoghi si rivela un Eden marino ove è possibile arricchirsi “colla pesca delle perle; difatti, queste sono così abbondanti in questi luoghi, come nelle isole delle Indie”, e allora perché venirne via? Così, “spedirono al governatore un’insolente supplica, domandandogli, non solamente di lasciarli dove si trovavano, ma ancora di non mancare alla promessa ch’egli aveva fatta di dare a ciaschedun uomo due abiti completi l’anno e di dare in una volta ad ognuno, in proporzione, tante provvigioni per un anno quante ne ricevevano attualmente in una settimana”. Ma l’esito è di chi torna per fare del viaggio memoria e della memoria racconto. Il rientro riporta i naufraghi in Inghilterra, come porterà Prospero e Miranda a Milano. Infine: “il nostro governatore appese ad un gran cedro, in memoria della nostra liberazione, una croce fatta cogli avanzi del vascello. (...) in numero in tutto di cento cinquanta, sono fortunatamente approdati in quest’isola il 28 luglio 1609, giorno in cui *Sea Venture* fece naufragio”.

(L'isola) La Tempesta. Da uno scambio di battute tra Adrian, Gonzalo e Antonio che cercano di comprendere in quali paraggi a largo dell'oceano siano capitati: "Benché quest'isola appaia deserta... inabitabile, e quasi inaccessibile... dev'essere dotata di clima dolce, mite e temperato... O come se fosse profumata da una palude... Qui c'è ogni cosa che serve alla vita". Tutte immagini che potrebbero attagliarsi alla descrizione dell'isola riportata dai naufraghi della Sea Venture.

LA SCENA

Intro sala 30

*“E il palcoscenico che era? Un boccascena di sei metri,
questo è tutto. Sei metri per quattro di profondità.
Ho recitato tutto quello che ho voluto, su quei pochi metri quadrati!
Tutto Shakespeare e tutto Molière.
Duemila anni di teatro si possono recitare
su pochi metri quadrati di tavole.”*
Eduardo, *L'arte della commedia*

*“Di tanto in tanto sul palcoscenico vediamo qualcosa
che ci ricorda un po' Shakespeare.”*
William Hazlitt, *Scritti sul teatro e sulla recitazione*

QUEL MONDO E QUEL TEATRO, I

(Il contratto d'avvio) “Io le credo, pur sapendo che mente”, nel verso di un sonetto, il *CXXXVIII*, c'è tutto il senso della comunicazione scenica. C'è, distillata, la sapienza di un teatrante che *ben conosce* lo stato d'animo premesso all'accordo da instaurarsi tra scena e platea quando uno spettacolo inizia, e ciò dato per inteso ci si regola di conseguenza. “Credimi, – questo pare dica il teatrante – pur sapendo che mento. E io mentirò, convinto che tu mi credi”. *Sipario!*

(Dalla parola al gesto, e ritorno) Esiste un'avventura che sarebbe tutta da recuperare e da parafrasare: quella di un viaggio di ritorno della parola drammaturgica dapprima sospinta nell'altomare della scena e poi indotta a rifluire dalle assi alla carta, quasi a farla riannidare nella penna del suo autore, nella sua mente, nell'atto stesso in cui fu concepita. Un viaggio omerico del testo dal suo fronte di battaglia, dal corpo a corpo con la platea nella temperie della recita, per tornare a riposizionarsi nel calco della sua prima forma, per come doveva esattamente essere nella cuna d'origine. Quando la filologia si fa epica! Sembra un'immagine figurata, ma è proprio quello che il critico Neil Freeman ha cercato di ricostruire a partire dal lavoro degli *editors* settecenteschi che – per via delle tante alterazioni

della punteggiatura, nello *spelling*, ma anche nella struttura dei versi – avrebbe trasformato uno *Shakespeare for the stage* in uno *Shakespeare for the page*. Ma lo *Shakespeare for the stage* non verrà mai meno, neppure nella bidimensionalità di una riga stampata. A volersene accorgere, tra le sillabe si animeranno immancabilmente voci, e con le voci si produrranno gesti. Nessun sortilegio, né virtù: è natura. Come la scena può non solo rappresentare, *ma essere*.

(La seggiola, ingranaggio dell'ordigno) In *Enrico VI*, Parte Prima, una didascalia del secondo atto recita: (*Entra Mortimer portato su una seggiola da due custodi*). Il suddetto Mortimer è appena stato tirato fuori da una cella della Torre di Londra dove ha languito per anni. Ora, in scena, farà in tempo a pronunciare alcune lunghe tirate in cui raccontare cose necessarie sia a definirlo che alla trama. Una volta terminato di parlare, morirà. Così seduto.

Nel terzo atto dello stesso testo (lo ricordiamo: il primo del canone, composto probabilmente nel 1588) leggiamo, sempre in didascalia: (*Appaiono, dalla città, in fuga, Bredford, morente, portato su una seggiola*). Situazione in tutto simile alla precedente, con Bredford, definito da Talbot “un uomo mezzo morto”, che appena dopo il suo ingresso proclama: “Oh, i fatti, non le parole, facciano vendetta di questo tradimento”, dopodiché tace per diverso tempo mentre gli altri attorno a lui dibattono sul da farsi, e quando ci si appresta a ricoverarlo in un luogo più tranquillo, Bredford si rifiuta ricordando “il gagliardo Pendragon (*il padre di Re Artù*) che, infermo, si fece portare in lettiga sul campo di battaglia”. Infine, dopo un’ultima battuta più consistente in cui si appaga di una notizia di vittoria appena giunta, il testo dice: (*Muore ed è trasportato fuori sulla sua seggiola*). Sottolineo che se qui un morente in scena è costretto a stare su una seggiola, Pendragon, in un resoconto verbale, giace *su una lettiga*. Ma leggiamo altrove!

Diversi anni dopo, in *Otello*, al quinto atto, giunti alla caduta delle maschere, è sempre una didascalia a dirci che: (*Entrano Ludovico, Montano, Cassio portato su una seggiola, e alcuni ufficiali con Jago, prigioniero*). Cassio non morirà, ma noi sappiamo che è stato gravemente ferito da Rodrigo e quindi non potrà che fare il suo ingresso *o* sorretto *o* sdraiato, ma avendo anche lui parecchio da dire, la prima situazione, se protratta, si farebbe orpellosa e ridicola, mentre la seconda renderebbe difficile una dizione sostenuta in modo da fare arrivare ben forte la voce ovunque, motivo per cui l’artigiano Shakespeare non può che ricorrere all’espedito di farlo entrare su una seggiola.

Non è la necessità della situazione a pretenderlo, ma è la presenza del pubblico a determinare di quale sostanza debba comporsi la finzione perché possa avvenire senza disturbi. È il teatro. Ancora oggi, come un baluginio in superficie, queste didascalie ci trasmettono il retaggio di una pratica di bottega naturalmente tradotta in ovvietà.

(Gli stratagemmi) Secondo una prassi derivata dai greci, le grandi carnicine risolutive o si consumano fuori scena e vengono riferite, o, più di frequente, sono collocate alla fine del dramma in modo che i cadaveri possano restare in scena giusto il tempo residuo della storia consentendo agli attori di sciogliere al più presto le posture irrigidite e rialzarsi a prendere gli applausi senza dover simulare una disagiata immobilità a oltranza. Per non dire che il pubblico, altrimenti, rischierebbe di incuriosirsi più a questa atanasia di circostanza che alla recita vera e propria con dispettose distrazioni del tipo: “Voglio proprio vedere per quanto riesce a non far capire che sta respirando!”.

(Dietro le quinte) Vi è un ‘dietro le quinte’ virtuale in alcune battute che ci consente di spiare nel ‘dietro le quinte’ autentico e di gettare un occhio nei camerini di allora per meglio capire il funzionamento della macchina teatrale elisabettiana. Ad esempio, nel dramma *Tommaso Moro*, a cui anche Shakespeare ha messo mano, Moro domanda a un attore quanti siano in compagnia, e l’attore: “Quattro uomini e un ragazzo, signore.”, Moro: “Solo un ragazzo? Ehm capisco, / nel dramma ci sono poche parti femminili.”, Attore: “Tre, mio signore: Dama Scienza, Lady Vanità, / e Saggezza in persona.”, Moro: “Con un solo ragazzo a impersonarle tutte? Per la Vergine, / ha da sfacchinare”. Il riferimento è alla pratica data per intesa di fare interpretare ai maschi ruoli femminili, quale che fosse l’età del personaggio, e, assieme, si allude al *doubling*, ossia all’altra consuetudine di assegnare doppie e triple parti a un solo attore. E quando nella stessa scena Moro dice: “Spesso sono proprio i buffoni ad azzoppare la commedia”, l’allusione piccata è senz’altro alle insidie delle tirate a braccio, per lo più smodate e ingovernabili, a cui erano adusi abbandonarsi i grandi clown delle compagnie (e quella dei Burbage ne annoverava di eccellenti), materia scenica che poi puntualmente finiva per farsi testuale, tanto da essere stampata negli *in-quarto* inquinando il copione da intendersi *stricto sensu* come quello concepito dall’autore. È il calore della vita istantanea così inquietamente eternata.

(L’uno che sarà pure l’altro) Giorgio Melchiori, *Shakespeare*: “L’attore-Paris non è presente al ballo perché in quella scena impersona Tybalt, il

cugino di Giulietta che insieme a Paris costituirà per lei l'ostacolo maggiore alla sua unione con Romeo. Benvolio non compare nella seconda parte del dramma in quanto l'attore che ricopriva la sua parte è impegnato nel ruolo di Balthasar. (...) Ad uguale funzione uguale attore". Eppure, Benvolio fa presumere, dal primo dialogo che ha con Romeo, un'amicizia col cugino tale da costituire una costante della storia, non meno del vincolo da subito esplicitato tra Amleto e Orazio!

E, comunque, che intriganti coniugazioni! Tebaldo/Paride: chi, da ragazzetto, ha probabilmente occhieggiato per primo con sguardo malizioso Giulietta, e chi poi dovrebbe sposarla; non bastasse, entrambi uccisi da chi la ama. E Benvolio/Baldassarre: il cugino *benevolo* che tanto si adopera per Romeo tradotto nel valletto che, per *benevolenza*, accorre da lui con la notizia fallace che lo condanna. Metamorfosi d'origine affatto letteraria, ma dovute al rispetto della necessità scenica, e dunque al *doubling*.

(Lui che diviene lei, e viceversa) Quanto al gioco maschio/femmina, non sono infrequenti i funambolismi di ultrafinzione, come in *Antonio e Cleopatra* quando la regina, prima di uccidersi, immagina con raccapriccio cosa sarà della sua fama svillaneggiata *post mortem*, e dichiara di non sopportare "di vedere un ragazzotto / fare la parte di Cleopatra con voce di galletto / e atteggiamenti da puttana". Paradossalmente, in questo caso è proprio uno di loro che fa dire a una donna del suo poter essere mal restituita da un qualsivoglia ragazzotto, ovvero proprio dallo stesso che dà voce alla protesta. Nei *Due gentiluomini di Verona* Giulia, pur essendo già di suo interpretata da un maschio, travestendosi da uomo discute scherzosamente con la serva Lucetta circa la scelta del calzone più adatto. Lucetta: "Sarà necessario farvi anche una braghetta, signora.", Giulia: "Ma che dici, Lucetta! Sarebbe una vista indecorosa!", Giulia: "Ma le brache ampie e a sbuffo non valgono nemmeno una spilla se non avete la vostra brava braghetta, appunto, per appuntar spilli". Ma dunque, a ricusare la braghetta chi è? un lui non ancora compiuto, o una lei non ancora svanita? e questa protesta è per salvaguardare il decoro di chi? di un maschietto o di una femminuccia?

(Il posticcio come convenzione) Non è solo la pratica scenica a fare dell'espediente un tratto costitutivo delle sue forme letterarie come se queste fossero sempre così volute e non spesso, invece, dovute. Se è un efebo a interpretare una fanciulla, tanto vale, quando se ne dà l'occasione, evidenziare il trucco facendone motivo di ammicchi da cogliere al volo. Tanto più che l'attitudine a giocarsela in qualsiasi modo non indugiava in troppi scrupoli. L'importante era che la cosa funzionasse. E per le composizioni

poetiche valeva lo stesso criterio. Dalla natura non derivava che un suggerimento a forme di realtà che potessero poi esibire una loro *altra e diversa* natura da assumere a definitiva.

Arundell Esdaile in un'introduzione a Drayton: "l'originalità non fu la gloria né il fine del poeta elisabettiano"; e Quennell: "egli (*sempre il poeta elisabettiano*, n.m.) abitualmente si dedicava allo svolgimento di temi generali, che rinnovava e abbelliva con l'aiuto della personale esperienza di vita, più che allo studio e alla descrizione di avventure individuali", motivo per cui il lettore che desidera cogliere riferimenti personali nell'opera lirica di Shakespeare deve rammentarsi che in essa vi sono molti elementi puramente tradizionali, e che la convenzione stilistica, spesso affrontata come una sfida, la fa da padrona. Non è da escludere che sotto questo aspetto tutto il canzoniere dei *Sonetti* sia addirittura una splendida truffa letteraria; una sorta di *inganno di maniera* consentito, se non preteso, dai costumi sociali e di corte. Tant'è che Southampton si configura come l'immagine prototipo dell'efebo elisabettiano in un'ardita fusione della penna del poeta con quella del drammaturgo: "Volto di donna, dipinto / dalla stessa mano della natura", "E per esser donna tu fosti primamente creato" (CXXXIV).

Nondimeno, in attesa di continuare a dire dell'efebo e dei suoi camuffamenti, sviamo (apparentemente) altrove!

(*'Translations'*) Nei primi anni Ottanta ricordo di aver visto all'Abbey Theatre di Dublino una commedia di Brian Friel intitolata *Translations* ambientata in un'ipotetico villaggio dalle parti di Derry agli inizi del XIX secolo. Protagonista, un giovane del luogo chiamato a collaborare con una guarnigione inglese agli ordini di un cartografo incaricato, mappe alla mano, di cambiare i nomi gaelici delle città, compresa quella del ragazzo, per trovarne le varianti anglofone. Il nativo, bilingue, non sentendo la responsabilità di un tradimento culturale, abbraccia l'impegno addirittura con entusiasmo ritenendo che sia un prezzo da pagare al futuro questo dover sottostare all'egemonia imperante di una nuova *koinè*. La vicenda, a cui si aggiungono un intreccio sentimentale e uno più scopertamente politico, si addensa di questioni morali lasciando prevalere, nella resa scenica, il gioco di una doppia lingua risolta praticandone solo una ma facendo credere che siano due, col pubblico chiamato a crederci. Cosa che, con grande efficacia, avveniva eccome facendo dello spettacolo un grandissimo successo.

E ora, per dire quanto questo particolare accordo tra la scena e la platea, capace addirittura di far praticare delle finte traduzioni interne al testo, fosse presente nella natura del teatro elisabettiano senza bisogno di troppe spiegazioni, torniamo di nuovo a Shakespeare...

... (*Quella particolare illusione*) Nel *Mercante di Venezia* Porzia, personaggio scritto da penna inglese per recitare le sue battute in inglese a beneficio di spettatori inglesi, rappresenta una giovane italiana che dovendo colloquiare con un gentiluomo inglese, confida alla sodale Nerissa che le sarà impossibile capirlo e farsi capire visto che quello non parla affatto italiano, mentre lei mastica un inglese che “non vale un penny”, il che vien detto in impeccabile inglese senza che nessuno se ne stupisca. Bene, non vi pare che in questo vi sia una notevole attinenza col mascheramento di un attore maschio chiamato a interpretare un ruolo femminile? Come, peraltro, nel caso della stessa Porzia, che evidentemente è uomo, evidentemente è inglese, ma ovviamente appare donna, e ovviamente non sta parlando in italiano sostenendo di non saper parlare inglese. Ma non vi è alcun inganno in questo (lo spiega magnificamente Coleridge nella sua miratile *Lezione su Shakespeare* del 1818), quanto un'implicita richiesta allo spettatore di essere un altro sé, qualcuno per cui le varie funzioni del reale siano le diverse parti di un giocattolo, che, se smontate, risulteranno inerti nella vita consueta, ma indispensabili all'impianto di una finzione ove lo stesso spettatore dovrà assumere il ruolo di un personaggio capace di sentir parlare in inglese dando per scontato che sia italiano. Sarebbe naturale questo se non fingendosi così?

In sintesi: anche lo spettatore recita, anche il lettore scrive.

L'EFEBO

(I) Risulta che nella compagnia dei Burbage vi fossero un ragazzo particolarmente minuto e uno di altezza fuori dal comune; scrivendo *Il Sogno* fu per il più piccolo che Shakespeare avrebbe disegnato la parte di Ermia, tanto sprezzante nel paragonare Elena a una “pertica riverniciata”. Scrive Quennell sulle adolescenti di Shakespeare: “Nessuna di loro è una donna completamente matura: esse appartengono a quel periodo della vita umana in cui la più mite delle fanciulle è talvolta sfacciata come un ragazzo, e in cui anche il più energico dei ragazzi può, di quando in quando, versare lacrime di fanciulla”. L'adolescenza leopardiana. L'età di Silvia.

(II) Più di tante note messe a commento per intendere l'attrazione erotica suscitata dal corpo di un fanciullo in trasformazione allorquando l'androginia impera sull'essere, valgano le parole di Bruto incantato dal corpo del suo paggio Lucio che vede languidamente assopito con infantile incuria sul suo fragile liuto: “Buonanotte, fanciullo gentile. Non ti farò davvero il torto di ridestarti. Se, mentre dormi, ti lasci cadere il capo, potresti

rompere il tuo strumento, e perciò te lo tolgo di mano. Buona notte, mio caro fanciullo...”.

(III) Amleto, accogliendo gli attori girovaghi, esorta la ‘prima attrice’ a restare imberbe.

(IV) Luigi Squarzina, *Atti* del già citato convegno Jonson/Shakespeare: “È Ben Jonson a conferire *more classico* al suo Androgino la sacralità dis-sacrante del buffone che può esprimersi impunemente”. In uno scritto contenuto nello stesso volume Antonio Calenda si focalizza su Rosalinda notando come “senza che ce ne sia motivo continui il gioco del travestimento simulando di fronte a Orlando. Il perché non ci è dato dalla commedia, non c’è nessuna necessità logica né narrativa perché ciò accada; e questo è un sintomo di turbamento profondo”, ma è sintomo anche di quell’*opacità* di cui fa spesso uso Shakespeare e notata da Greenblatt riferendosi alla maniera che il drammaturgo ha di mettere a presupposto di molti accadimenti un motivo che non avrebbe motivo d’essere. Calenda, sempre a proposito di Rosalinda, parla di un suo “desiderio di non causalità” corrispondente al desiderio di verificare tutte le implicazioni quasi morbose nel fingersi uomo di fronte a Orlando e di potergli così parlare del loro amore accorgendosi al contempo di stimolare in lui desideri diretti a lei proprio in quanto vestita da maschio in un *tourbillion* di sottaciuti occhieggiamenti erotici. Di qui una straordinaria iperbole di cui altrove già abbiamo sottolineato la perniciosa efficacia: è un ragazzo a interpretare Rosalinda, ma quando Rosalinda si veste da Ganimede per andare nella foresta di Arden, la finta/vera fanciulla si camuffa da ragazzo, quale non dovrebbe essere, anche se è proprio un ragazzo (l’attore efebo) la sorgente delle identità via via negate e contraffatte. Rosalinda, insomma, trasformandosi in Ganimede torna a essere, da sé stessa, *sé stesso*.

Il teatro elisabettiano anche questo contempla: la sensualità come strumento di conoscenza. E i luoghi (nella circostanza, la foresta), come spazi mentali. Oppure ideologici (Verona), o rifugi-caverna (per certi versi, Elsinore). In tal senso, *Come vi piace* è la vera commedia dell’androginia. Ancora dall’analisi di Calenda: “Nel travestimento di Rosalinda, nel turbamento da lei provato nell’escogitarlo, nel voler cogliere una nuova identità, si avverte un tentativo di scardinare ordini di percezione già vissuti, di sentire piaceri diversi, di esplorare nuove prospettive mentali”.

L’implicito gioco del travestimento è sottolineato alla fine dell’epilogo, allorché Rosalinda dice: “se io fossi donna bacerei quanti fra voi hanno una barba di mio gusto, un colorito che mi piace e un alito che non mi

respinga”. *Pruderie* di femmina, di per sé attraente. Chiunque l’ascolti, se maschio, e pur presumendo che a parlare sia stato un maschio, lo immagino saggiare nascostamente nella mano a coppa il proprio alito temendolo acre. Il teatro chiacchiera di sé, tutto includendo, anche i suoi stessi confini, oltre i quali nulla avanza (così il motto del Globe: *Totus mundus agit histrionem* – Tutto il mondo recita la parte di un attore), e, per declinazione, riprendendo il senso dell’esclamazione in cui prorompe Romeo: “Oltre queste mura, è morte e solo morte!”.

(V) L’androginia è uno dei tanti segni della cultura rinascimentale, come l’eros socratico è uno dei suoi motivi ispiratori più fecondi. L’omosessualità si eleva a categoria dello spirito. Tutto mira spasmodicamente a dissolversi nell’incompiuto, nell’indefinito, e dissolvendo a risolversi.

Nel secolo scorso Jean Genet ci ha offerto due richiami straordinari di questa intesa scenica. In *Les Negres* il nero si traveste da bianco per giudicare i bianchi e viceversa; ma, di più ancora, in *Les Bonnes* non sappiamo se l’attrice che fa la padrona all’inizio sia proprio la padrona o non piuttosto la serva, questione di cui si verrà a capo solamente quando apparirà la vera padrona. È il teatro a sancire la realtà, non viceversa.

(VI) *Il mercante di Venezia*. Porzia, parlando alla fida Nerissa dei loro prossimi camuffamenti da maschi, dichiara che saranno: “così trasformate che – ci scommetto il collo – dovranno crederci fornite di quel che più ci manca (...). Il più bello sarò io con la mia bella spada al fianco, portata con estrema eleganza; e parlerò con la voce a zampognetta propria dell’età confine tra il ragazzo e l’uomo; e farò di due passetti dei nostri un gran passo da uomo e mi prenderò a parole come un giovinastro fanfarone”; si direbbero le indicazioni di un regista rivolte a un interprete richiesto di un doppio salto di sesso. *L’età confine tra il ragazzo e l’uomo* è l’età dell’efebo, creatura cardine nel teatro elisabettiano, e, dunque, semenza e limite per l’ispirazione di Shakespeare.

Nell’ultimo atto del *Mercante* si torna scherzosamente sull’ambiguità sessuale spinta ai confini dell’androginia, un argomento che pare fatto apposta per scherzarci sopra. Nerissa: “Mi sia giudice Iddio, se al giovane che l’ha avuto (*il riferimento è all’anello passato di mano in mano*, n.m.) mai pelo crescerà sulla guancia”, ma il giovane era proprio lei travestita. E Graziano: “Gli crescerà se campa tanto da farsi uomo.”, Nerissa: “Sicuro, se una donna può mai farsi uomo”.

Entrambi, da personaggi, fanno intendere di non sapere di essere in teatro, mentre il teatro sa bene di essere cos’è e traduce lo scaltro paradosso di Nerissa in una forma di ulteriore ingenuità. Il personaggio, infatti, si

immagina *da subito* donna, e non tale in seconda battuta. Questo lo sa l'attore e lo sa il pubblico, che possono dunque aggiungere un grado di spasso in più alla situazione.

(VI) Nella *Dodicesima notte* abbiamo una perfetta evocazione dell'atmosfera di cui è circondata la presenza dell'efebo e dell'efebo in sé, inteso sia come personaggio che come interprete di un ruolo d'altro sesso a cui verrà poi richiesto di mascherarsi da uomo ma sempre presupponendo che stia fingendo d'essere una donna: "Non è abbastanza maturo da poter essere definito un uomo, né così acerbo da poter passare per ragazzo. È come un baccello prima di riempirsi di piselli o una mela sul punto di giungere a maturazione. È come il mare, tra una marea e l'altra, a mezzanotte tra l'adolescenza e la virilità. D'aspetto direi che è avvenente e parla con toni bruschi. Si potrebbe dire che puzzi ancora di latte materno". Quanto mi piace che anche in questo caso sia verso un'immagine marina che converge la metafora di una fluttuante identità!

In *Coriolano* Cominio, nel secondo atto, a proposito di Coriolano, per decantarne la gloria ricordando quanto fosse giovane quando compì le sue prime imprese in battaglia, lo definisce uno "che sulla scena sarebbe stato adatto a far le parti di donna (...). E così, da ragazzo che era, si trovò uomo fatto".

L'efebo teatrale gli elisabettiani lo chiamavano *squeaking*, riferendosi ironicamente ai toni striduli e in falsetto dei ragazzi su cui ancora si poteva far conto per le loro voci bianche. Pensiamo, oltretutto, all'effetto extratestuale, puramente scenico, che certe battute potevano avere solo per il fatto di essere affidate ad attori vestiti da donne. Giusto per dirne una, da *Tanto rumore per nulla*, in un passaggio del quarto atto per niente comico, anzi dolente, Beatrice proclama: "Ma visto che non posso diventare maschio per desiderio, dovrò morire femmina per disperazione", qui l'interprete, se solo avesse voluto, ci avrebbe messo nulla a muovere al riso il suo auditorio, senza con ciò togliere peso al personaggio.

Masolino D'Amico, *Scena e parola in Shakespeare*: "si è fatalmente sottolineata una ambiguità morbosa sicuramente inesistente nei testi, almeno sul piano visivo: il pubblico era dopotutto abituato ad accettare drammi seri addirittura da compagnie di attori fanciulli", ma non è tanto una faccenda di ambiguità o di natura efebica. Hans Rothe, in *Shakespeare provocatore*, ne fa, piuttosto, una questione di intelligenza della ferocia, proprio così!, per cui non solo maschi fanciulli, ma anche uomini d'età erano coinvolti in questo gioco obbligato del camuffamento sessuale (Rothe ritiene addirittura che Shakespeare abbia scritto ruoli come quello di Cleopatra per assegnarli

a sé stesso): “Solo chi è *‘gentle’* può intuire e rendere quanto c’è di mostruoso in Goneril e in lady Macbeth”. *‘Gentle’*, per inciso, è il modo in cui Shakespeare fu definito da Ben Johnson nell’algida poesia encomiastica che questi gli dedicò dopo la sua morte.

(VII) Molti immaginano che, come Romeo e Giulietta, Shakespeare e i suoi contemporanei si sposassero a quattordici o quindici anni. D’altronde, sapendoci tanto distanti da abitudini ancora sin quasi medievali o al massimo protorinascimentali, ci è facile dar fede a lady Capuleti e alla Balia, pronta a spalleggiare la padrona abbassando ulteriormente l’età maritale di una fanciulla da consegnare il prima possibile al *business* d’un matrimonio in cui fungere da partita di giro, e soprattutto affrettando al massimo la sua induzione a procreare. In verità, l’età media per sposarsi era sui venticinque anni, dal momento che chi lavorava come apprendista in mestieri e professioni varie rimaneva sotto padrone dall’adolescenza fin quando era almeno ventenne. Certo, nel nostro caso i due ragazzi sono rampolli altolocati, ma il principio resta valido, come peraltro è ribadito dalle precedenti versioni in prosa della storia, e rende conto della ragione per cui a Shakespeare servisse convincere il suo pubblico (anch’esso poco incline a sentire contemporanea la vicenda raccontata) su come in tempi più distanti invalesse l’uso di sposarsi tanto presto, giustificando così il fatto che a interpretare Giulietta fosse chi? Un efebo.

(VIII) Per modulare il concetto dell’efebo con quello più trascendente dell’ermafrodito, soffermiamoci sui vari gradi di sensualità trasmessi dal *Sonetto XX*. L’inizio dice: “Viso di donna, che Natura di sua man dipinse, / Hai tu, sire e Signora della mia passione”. *Master/Mistress!* Cosa prevale in un mondo governato da una presenza androgina? quale incanto? quale castità in conflitto con l’impudicizia? E, soprattutto, quale il desiderio prevalente?

Ultima quartina: “E come donna fosti tu prima creato, / Sol che Natura, nel formarti si invaghiva, / E per soverchio di te mi fece privo, / Con l’aggiungerti cosa al mio scopo nociva”. Cioè: Natura ti ha dato quel di più che attraendo preclude, che chiamando vieta, che molto sollecita ma nulla consente. Oppure, perché no?, *forse sì*. Non preclude, non vieta, *e consente*. Una squisitezza scabrosamente in bilico con la scurrilità. Un’impertinenza che anela all’oscenità. Il non voler essere espliciti accende i sensi, e il sonetto, procedendo, fomenta l’eros. Ma anche questo è androginia in atto: ambo le cose in una cosa sola. Come le rime piane, *feminine*, inedite e uniche in tutto il corpus dei *Sonetti*, messe a chiusa di ogni verso; dolcissime per posatezza e levità. Ma anche qui impera Ovidio con una delle sue *Metamorfosi* contenuta nel Libro IV, in cui il poeta fa di una natura fusa la traduzione di una natura doppia (il *“biformis”*

del verso 387). Il compimento dell'essere, in Ovidio, avviene a seguito del rifiuto di Ermafrodito (coniugazione di Ermes e Afrodite, di cui il fanciullo è figlio; una copula onomastica) alle insistite profferte d'amore di una Nàide, che quando riesce ad abbracciare il riottoso oggetto del suo amore implora: "O dèi, fate / che mai venga il giorno che lui si stacchi da me e io da lui!". La ninfa viene ascoltata: "I corpi dei due / si mescolano e si fondono, si amalgamano in una sola figura", finché non si può dire dove il maschio e dove la femmina: "non sembra nessuno dei due e sembra tutt'e due". Se Ermafrodito, era dapprima reso mezzo dal suo disamore, nell'incontro con la Nàide trova la propria unità facendosi doppio.

Da questo mito i Genesis hanno tratto una canzone, *The fountain of Salmacis* (del 1971), misterica e oscura, sovrabbondante di termini quali 'dark', 'darkness', 'shadow', 'mist', tuttavia privilegiando la storia d'amore al dramma della mutazione per cui si disperava Ermafrodito.

(IX) Nel *Racconto d'inverno* il piccolo Mamillio, figlio del re di Sicilia Leonte, muore a causa dello scellerato comportamento paterno. Il giovanissimo attore a cui era assegnato il ruolo doveva poi, negli ultimi atti, interpretare Perdita, figlia anche lei di Leonte e che alla fine del dramma si ricongiunge con il padre errante. In questa matematica a riduzione, il risultato dell'insieme è stupefacente, restituendoci il figliolino morto di Leonte che rivive nella figura di lei. Nella tragica realtà, il figliolino morto è quello di Shakespeare, Hamnet. Come scrive Joyce in *Ulysses*: "Amleto, il principe nero, è Hamnet Shakespeare".

(X) *Cimbelino*, terzo atto, il maturo Belario così esclama vedendo Imogen travestita da maschio fuoriuscire dalla propria caverna: "Un angelo, per Giove! O un prodigio / di questo mondo. Guardate: la divinità / ha l'età d'un ragazzo!". E poche battute dopo il giovane Guiderio, dinanzi alla stessa apparizione: "Se foste una donna, ragazzo, / vi farei una corte ostinata per diventare / il vostro onesto fidanzato. Per voi pagherei / il prezzo più alto". L'erotismo omofilo, autocorretto in una sorta di *mise en abyme* scenica dalla realtà del doppio travestimento (e quindi dal fatto che Imogen fosse davvero una donna), non poteva non scatenare moti di libidine in un pubblico eterogeneo e composto di varie classi sociali, tutte assemblate in una stessa *séance*, e tutte prodigiosamente (o lussuriosamente?) equiparate dal sortilegio di un'acuta bramosia androgina.

(XI) *La dodicesima notte*. Per bocca del Duca in colloquio con Viola/Cesario ci son dati dei versi che sono il ritratto del perfetto efebo: "sarebbe

/ mentire ai tuoi anni felici chiamarti / Uomo. Non sono soavi né vermiglie più / delle tue, le labbra della stessa Diana; / la tua voce leggera ha il timbro scuro e vibrante / d'una vergine; tutto appare / in te disposto a recitare parti / di donna". A questo proposito va sottolineato che in una prima (o fallace) versione dell'opera Viola si propone al Duca come cantante d'arie; ipotesi poi rettificata forse proprio perché all'efebo incaricato del ruolo si era scurita la voce e i suoi brani dovettero perciò essere assegnati al clown Robert Armin, entrato nella compagnia in sostituzione della superstar William Kempe, e qui in soccorso della nota infranta. L'opera destinata ai secoli si conforma a misura di mene quotidiane.

(XII) Ancora sulla nota infranta. In *Cimbelino* due fratelli stanno per innalzare un canto funebre, "*Fear no more the heat o' th' Sun*", quando uno dei due ammette, e chissà quanto a malincuore: "Le nostre voci hanno il timbro degli uomini fatti". A parlare sembra essere, per bocca dell'autore, più l'interprete che il personaggio. Questa battuta, infatti, lancia un folgorante colpo d'occhio sulla pura prassi della macchina scenica elisabettiana denunciando la fatale e inevitabile evoluzione fisica della coppia, ancora acerba ma non più abbastanza.

È evidente che le voci dei due attori in crescita dovranno essere sostituite da un giorno all'altro, a prove avanzate, con pochissimo tempo a disposizione per poterle rimpiazzare a dovere.

Una volta di più immagino Shakespeare costretto a revisionare il copione all'ultimo momento.

(XIII) Se gli efebi erano attori che dovevano cambiare di anno in anno al primo farsi roco delle loro voci guastando la bianchezza da soprano che li caratterizzava, per quanto poco tempo il fanciullo che, primo fra tutti, ebbe la parte di Giulietta poté interpretare la piccola Capuleti? e quante Giuliette, quante *sue* Giuliette, avrà visto Shakespeare? E avrà avuto una sua prediletta? Come non crederlo! (Mi torna in mente la foto vista anni fa nel foyer del Théâtre de la Huchette a Parigi, dove dagli anni Cinquanta va in scena ogni sera la *Cantatrice Chauvet*: vi è ritratto uno Ionesco beatamente circondato dal gremitissimo stuolo delle giovanissime attrici che sino allora si sono avvicendate nel ruolo della cameriera. Ecco, per un attimo al suo posto ho visto il Bardo di Stratford attorniato da tutte le sue paradisiache puelle, o finte tali)

(XIV) Primo atto del *Sogno*, Sospiro: "Per l'amor di Dio, non mi fate fare la donna. Non vedete che mi spunta la barba?", Tacchia: "Se si tratta di coprirsi

la faccia fammi far anche Tisbe. Ti tiro fuori una vocetta mostruosamente sottile così... così: 'Ah Piramo, amor mio bello, la tua cara Tisbe, la tua cara signora...'. Sembra di essere al primo giorno di prove a tavolino, non appena siano state distribuite le parti (con relative contese).

(XV) *La bisbetica domata*, Prologo. Signore: "Tu, adesso, recati dal mio paggio Bartolomeo e digli che si vesta di tutto punto come una dama. Quando sia pronto conducilo nella camera dell'ubriaco, dagli della 'signora', fagli la riverenza (...) sono sicuro che il ragazzo saprà assumere i modi aggraziati, la voce, il passo, il comportamento di una gentildonna". In tal modo ci si ingegna di ingannare l'avvinazzato Sly, così come, per induzione spontanea, il pubblico dell'epoca aveva l'attitudine a ingannarsi da sé nel credere che davvero fosse una donna l'attore che si ingegnava di sembrarlo. Non come per il teatro kabuki, incline alla stessa pratica di uniformare il sesso degli artisti in scena ma più, ritengo, in ossequio a una stilizzazione culturale dell'azione scenica.

Mi domando quanto gli elisabettiani avessero in confidenza il travestitismo, vista e considerata, teatro a parte, la familiarità con cui l'argomento veniva chiamato in causa a ogni minima occasione. E se parliamo con tanta disinvoltura di efebi e di androgini, perché allora non di *transgender*?

(XVI) Torno a un punto ineludibile. Quale forma di erotismo poteva implicare il fatto che a interpretare ruoli maschili fossero degli uomini, e che, in particolare, a dei giovinetti toccasse fare delle fanciulle? Ai due estremi abbiamo o la presunzione di ammortizzare qualsiasi eccesso di concupiscenza, o l'esatto opposto: il suo acuirsi al massimo grado. Ipotesi tutt'altro che assurda, a meno di credere che il veto a far esibire attrici fosse dettato da scrupoli altamente etici, ma la cosa è opinabile considerando che tra il pubblico le donne erano ammesse, per cui se era loro consentito di entrare in confidenza con la paventata turpitudine del teatro da spettatrici, perché mai non avrebbero potuto farlo vestendo i panni di un'eroina romana o di una giovane innamorata? Poi, se la reprimenda di natura etica avesse investito solo loro non si spiega la pubblicazione nel 1587 di un ferocissimo libello, *A Mirror of Monstrers*, in cui gli attori, con toni da pulpito millenarista, vengono bollati usando termini quali "scimmie, cani d'inferno, serpi, minotauri e vermi". Ma allora tanto valeva chiuderli proprio i teatri, come di fatto avverrà nel 1642. Certo, quanto alla mistificazione di un sesso per l'altro, di qui a dire che l'*appeal* erotico fosse la giustificazione ultima di una tanto singolare convenzione scenica, no, ma è immaginabile che l'ossequio a questa severità dei costumi abbia prodotto

un'eccitante controindicazione non prevista dai censori, e alla quale la correttezza di un pubblico invischiato in una rete di corrive ambiguità abbia finito con l'adeguarsi senza troppi rimpianti.

A questo proposito una prestigiosa testimonianza ci viene da Goethe che nel suo diario di viaggio scrive di uno spettacolo visto a Roma in cui le parti femminili erano interpretate da maschi, e ammette: "ho provato un piacere mai provato prima, e ho osservato ch'erano in molti a dividerlo con me". In più, nota che queste parti a sesso inverso non ci "scandalizzano con una verosimiglianza troppo immediata", e non scandalizzandosi per questo, ci si eccita forse per il fatto che la donna non impersonata da un'altra donna possa riuscire ancora più femminile e più desiderabile in quanto *ultradonna* e *ultramaschio*. Qui, infatti, non parliamo nemmeno più di femminilità, ma di androginia bella e buona. Del doppio che produce il terzo.

Quel che è Giulietta. Uno splendido efebo. Un incantevole doppio. Un possedibile possessore. Quel che è Romeo, non più solo Romeo poiché aumentato in lei. Romeo che è *anche* lei. Un Romeo che, come interprete, prima di interpretare il ruolo di Romeo potrebbe aver interpretato quello di Giulietta. Porzia, nel *Mercante di Venezia*, rappresenta forse il più manifesto esempio di quei personaggi femminili shakespeariani recitati da ragazzi declamanti il loro amore e il cui effetto sulla scena doveva essere lo stesso descritto da Goethe. È difficile dire se un'attrice in quella parte avrebbe prodotto la stessa impressione di erotismo sublimato che era in grado di ottenere un ragazzo.

(“That is and is not!”) Dodicesima notte, quinto atto. Orsino: “un viso, una voce, un abito, e due persone! / Una sembianza di natura, che è e che non è!”. Cos'altro è l'efebo se non questo? Una macchina d'illusione, “che è e che non è”. *A natural perspective*. Una creatura allusiva dall'aspetto anamorfico, instabile nel divenire sempre altro da sé, per ritornare ad essere quel che aveva smesso d'essere. Un farsi e un disfarsi a seconda di come lo si percepisce. Similmente a tante immagini care ai manieristi: figure che si velano e si disvelano, si compongono e si scompongono con lo spostarsi del punto di vista. Anamorfico, allora, potrebbe rivelarsi anche il cogitare di Amleto nel sottintendere che tra l'essere e il non essere è considerabile una terza opzione: l'essere *nel* non essere. Pensiero efebico.

(Lo spettatore) Nel suo *memoir* consacrato a Shakespeare dal titolo *Il ragazzo che leggeva Shakespeare*, Bob Smith, in qualità di giovane diciassettenne impegnato a fare il servo di scena durante le rappresentazioni dello *Shakespeare festival* di Stratford (Connecticut), racconta che un anziano attore, nell'interpretare Prospero, si era talmente abituato a rivolgersi a lui

scorgendolo in quinta con sguardo attonito, che una sera, non trovandolo al suo solito posto intento a sbirciare la recita, a spettacolo finito lo chiamò in camerino per dirgli: “Ti rendi conto che quando ti guardo sei tu quello fatto della stessa sostanza di cui son fatti i sogni? Non sei sempre stato seduto lì su quel gradino fin dalla prima prova? E ogni volta non avevi gli occhi pieni di lacrime? Non capisci che è un ragazzo preso dalla magia di uno spettacolo ad esser fatto della stessa sostanza dei sogni?”.

È chiaro? Un fanciullo appassionato e discreto si incantuccia defilato per sbirciare la recita, e la recita lo rende efebico come se dovesse farne parte. Lo rende Ariel.

Quanto è protagonista del fatto teatrale lo spettatore? Quanto ne è ragione ed effetto? E quale spettacolo più di un allestimento shakespeariano pare fatto apposta per conformare uno spettatore di questo tipo? in dissoluzione progressiva con la storia a cui assiste.

La forma del racconto è incentivo all’opera ultima: *un ragazzo che preso dalla magia di uno spettacolo si rivela fatto della stessa sostanza dei sogni.*

TADZIO

(L’altro fanciullo) *La morte a Venezia.* All’Hotel des Bains, al Lido, lo scrittore Gustav von Aschenbach, di cui nell’ampia prima parte del racconto Mann ha sondato a fondo la struttura etica e creativa, viene trafitto e scosso dalla fulgida bellezza di un fanciullo ospite dell’albergo. Così è descritto il momento in cui, prima che la clientela sia indotta a recarsi nella sala ristorante per la cena, Aschenbach viene attratto da quell’apollinea figura: “Proprio lì vicino sentì parlare polacco. Era il gruppo di giovani o anzi adolescenti, raccolto attorno a un tavolino di vimini, sotto la sorveglianza di un’istitutrice o dama di compagnia: tre giovinette che mostravano dai quindici ai diciassette anni di età, e un ragazzo dai capelli lunghi sui quattordici anni”. Quattordici! L’età che sta per compiere Giulietta, e che, di conseguenza, da un ragazzo di quattordici anni veniva interpretata sul palcoscenico. Da un efebo così. Osservazione assai poco attinente, ma nondimeno perturbante, e allora non licenziamola come cosa ovviamente da poco, indegna di una corretta esegesi. A me non preme operare magnetismi, ma cercarli. Individuare analogie secondo il verso che potrei mettere a esergo della mia stessa anima, e che ostinatamente evoco affinché tale senso assuma anche per voi: *Tutto è simbolo e analogia.* Pessoa, *Faust*, verso primo (un verso, l’ho già detto?, che per me vale la più bella delle equazioni).

Continuo a leggere, ma ora con *crescente intenzione*: “Aschenbach notò con meraviglia la bellezza perfetta di quest’ultimo. Il volto pallido e gentilmente

assorto, incorniciato dai capelli biondo miele, la linea schietta del naso, la bocca amabilissima, l'espressione di soave e divina gravità (...) colui che lo stava osservando confessò a sé stesso di non aver mai veduto, né in natura né in alcuna immagine delle arti figurative, un simile capolavoro". È l'estasi di Romeo al ballo da cui il ragazzo è condotto nottetempo presso i piedi di un verone ad ammirare il suo diafano idolo, lì in attesa di lui – stessi pallori, stesso ritegno. Egualmente, ora, un uomo d'altra età s'incanta dinanzi a una creatura di quell'età (una "leggiadra figuretta"), in una quasi perfetta coincidenza di posture, a sostenere "la guancia col pugno chiuso, in un atteggiamento di grazia indolente" (e Romeo così scorge Giulietta: "Guarda come appoggia la guancia alla sua mano", mollemente entrambi, non c'è peso, non c'è pressione). La grazia captatoria è la stessa di una bellezza costretta ad apparire senza troppo volerlo, e parimenti l'indolenza è quella tipica di un carattere sopito ma intenso.

Anche nel racconto insieme al fanciullo c'è una nutrice: "una piccola e corpulenta borghesuccia dal volto paonazzo", e c'è la madre, con "modi freddi e dignitosi", mentre le tre sorelle, tutte maggiori del ragazzetto, son quasi spazzate via dalla pagina, inesistenti, negate da tre grembiuloni che le scanfandrano e le cancellano facendo del fratello quasi un figlio unico (un altro!).

Quindi, l'incontro. Un incrociarsi d'occhi: "Al momento di varcare la soglia, senza motivo apparente, costui si voltò e poiché nella *hall* non c'era più nessuno, i suoi occhi di uno strano grigio come il colore dell'alba, incontrarono quelli di Ashenbach". Alcune pagine dopo leggeremo: "Nulla esiste di più singolare, di più scabroso, del rapporto tra persone che si conoscano solo attraverso lo sguardo". Quante comunanze! L'incontro in un luogo collettivo e di alto tenore sociale, gli sguardi avvinti, le mosse aggraziate, per non dire di Aschenbach che sente "il tanfo putrido della laguna", sicché quasi si intromette anche un sentore d'orrido e disgustoso, *di macabro*, tanto presente nel nostro dramma.

Appresso, Mann insiste sulla "bellezza realmente sovrumana di quella creatura". Con l'attrazione per il corpo e nel vincolo dello sguardo, si accende l'interrogativo del nome. Quel nome che anche Romeo non domanda mai. Lo sente esclamare e così lo apprende. Lui alla nutrice domanda altro: il nome della madre, un nome che impone a quell'altro nome il corredo di un destino. Il nome decreta e sancisce. Consente e conferma. Fissa. Una volta dichiarato e saputo, illude con un senso di possesso. *So chi sei. Ti ho.* "Aschenbach tese l'orecchio alquanto incuriosito, ma non riuscì ad afferrare niente di più preciso di due sillabe melodiose come 'Adgio', o il più frequente 'Adgiu', ma non è il nome giusto, non è quello! Finché, con l'aiuto

di qualche reminiscenza di polacco, il maturo letterato stabilì che si doveva trattare di 'Tadzio'. Esatto! Tadzio! Ora sì, ce l'ha. *Ha* Tadzio. Ha il suo volto, la sua figura, i capelli biondomiele, e quello sguardo: pienamente suoi, almeno nel solo modo a lui, ad Aschenbach, concesso. Lo stesso con cui Romeo accoglie fatalmente in sé Giulietta da quando la può chiamare così: Giulietta. Nel racconto, si parla di "quella vivace figura, solamente acerba e impubere". L'efebo! L'androgino! Quello e quella! L'attore che fa Giulietta, *e Giulietta*. Un solo/una sola quattordicenne. "Bella (*la figura*) come un dio fanciullo".

Finché da quel volto nominabile sgorga la voce, e allora: "Con gli occhi chiusi, Aschenbach ascoltava quel canto che cominciava a echeggiargli nel petto, e nuovamente pensava che lì stava bene e lì sarebbe rimasto". Forse nemmeno è la voce di Tadzio quella che Aschenbach sente, senonché oramai qualsiasi suono ha il proprio *La* d'avvio nella visione del ragazzo ed è parte di lui, e lui "era lì (...) bastava che (*Aschenbach*) ruotasse lievemente il capo verso destra", proprio come Romeo lo volge al verone, dov'è l'Oriente, dov'è il sole.

Al pari di Giulietta, Tadzio ha timore della sua stessa avvenenza, del suo obbligo a esser visto e perscrutato, della sua capacità di sedurre, ch'è come dire una possibile fonte di inganni altrui nei suoi confronti: "il fanciullo uscì già al primo pianerottolo, camminando a ritroso e abbassando gli occhi. La bellezza rende verecondi", e a eco sommesso del Coro shakespeariano: "È molto delicato, è malaticcio. È improbabile che diventi vecchio. E rinunciò a indagare sulla natura di un certo senso di soddisfazione e di rasserenamento che aveva accompagnato quel pensiero", e questa è addirittura una chiave che torna buona per il nostro dramma. La morte precoce del proprio bene, non vagheggiata per malizia né per masochismo, significa che quella data bellezza avrà un senso solo se incarnazione di un tempo a scadenza corrispondente a quello del divino efebo e del suo adoratore.

Qualcosa di prescritto è nella bellezza, se la bellezza è davvero tale e non solo un sembiante ma l'interezza dell'essere: lo spirito/corpo. Perciò la vecchiaia nulla può né deve avere a che fare con essa. Nella vecchiaia nessuna storia è più possibile una volta che sia tramontata la bellezza. Questo pensiero, invece ("È improbabile che diventi vecchio"), è garanzia di sopravvivenza della bellezza in un tempo altro cagionato dalla brevità stessa della bellezza. Nel breve sta il duraturo; nel morire, il sopravvivere; nel non essere vecchi, l'essere longevi. Tante contraddizioni che fanno una sola verità.

E intanto sopravviene un'ala ripugnante, la putrefazione del paesaggio... una graveolente pesantezza del clima che stagna nei vicoli, nei campielli, ovunque: "l'aria era così densa che gli odori emananti dalle case, dai negozi, dalle bettole – vapori d'olio fritto, nubi di profumo e altro ancora

– formavano una caligine spessa che non riusciva a dissolversi”; non è che il principio, e non è che una parte dell’evento incombente: “e se a tratti cominciava a sentire il fascino del fantastico itinerario veneziano, subito interveniva, a ricondurlo brutalmente alla realtà, la sordidezza truffaldina della città regale e taccagna”. Anche Venezia, non meno di Verona, si rivela essere una città distopica. In anticipo sul martedì mattina dell’addio fra i due ragazzi nel nostro dramma, qui il *farwell* arriva ben prima della fine, quando Aschenbach si sente in obbligo di abbandonare il Lido, ma non l’Italia: “Addio, Tazio! pensò Ashenbach, poco ho potuto vederti! E (...) aggiunse mormorando tra sé: ‘Che tu sia benedetto!’ (...) e quello che seguì fu un vero pellegrinaggio di dolore”. Naturalmente: quello che seguì fu l’esilio dal mondo. Non molto distante, come non molto distante da Verona è Mantova, ma non più lì. Lì dove è il centro di tutto, e dove la parola ‘tutto’ indica il resto che sta attorno al centro, quel resto che è periferia della coscienza: “inalava a lunghe boccate (...) l’atmosfera della città, quel lieve sentore putrido di mare di palude, (...) d’ora in avanti Venezia sarebbe stata per lui una dimora impossibile e proibita”.

Ma anche qui sopravviene l’inciampo, il malinteso, l’inconveniente foriero di incontri e ritorni. I bagagli, *per errore*, sono stati spediti a Como: “A Como?!... E in un rapido incrociarsi di domande irritate e di imbarazzate risposte viene fuori che l’ufficio spedizioni dell’Hotel Excelsior ha già avviato il baule (...) in una direzione completamente sbagliata”, è il rientro! O meglio: è l’ombra di Baldassarre che, scapolando dal muro del cimitero e fraintendendo il vero funerale di una finta morta, si introduce qui a dirottare quel baule verso tutt’altra parte “per un capriccio, per un risucchio del destino”, ossia, non volendo farlo affatto, *ma facendolo* (per un magnetismo astrale tra materie e quasi all’insaputa del suo autore, la forma di un nuovo racconto si modella da sé su quella di una storia già esistente adivenendo comunque a una propria identità).

“Ed ecco il fuggiasco di bel nuovo acquartierato in una camera pressoché identica, per posizione e arredo, alla precedente”. Stessa città, altra via. Anche se per poco, ci pare di vedere “affranto, stordito” (è Aschenbach a essere così descritto nel racconto) Romeo recluso nella cameretta dove si è rifugiato, in attesa ansiosa di novità, *che arriveranno*. E arriveranno per entrambi.

Un ruolo ce l’ha pure il panorama. Il mare che si fa sudario: “Un acido biancore di seta posava sulle pigre ondegianti distese del porto”. E anche qui “si compie nel cielo la danza delle stelle”, ancora: “sotto il cielo scintillante di grandi stelle”, che nulla dicono, e chissà cosa fanno. Le stelle che illuminano insenzienti questo trasbordo in gondola (il natante nero “come una bara”) “nei Campi Elisi, ai confini della terra”, verso “il dio Oceano,

mite e refrigerante”, che è dunque una forma dell’aldilà. Il *contemplado* di Pedro Salinas. In questa polla cosmica, risuonano, realissimi, come realissimi prorompono dalle grida della nutrice nel dramma, i richiami all’efebo: “Tadziu! Tadziu!”, “Giulietta! Giulietta!”, chiamati a tutta voce come si può chiamare un tenero botolo, una bestiolina domestica prediletta. E di nuovo l’insistenza sul femminile che è nel maschile, col suo ovvio viceversa: “Sulla nuca e sulle tempie si arricciavano i capelli color miele, il sole gli illuminava la peluria lungo il tratto superiore della spina dorsale, lamelle sottili dell’esile busto lasciavano trasparire il disegno fine delle costole e la giusta proporzione del petto, glabro ancora, come statua (...) e le sue vene azzurrine facevano apparire il resto del corpo come di una materia più chiara”, tutto è trasparenza! L’immaterialità di un nume, di un cherubino! E Romeo, di Giulietta, dice che: “Sembra pendere dalla guancia della notte / come un gioiello splendente dall’orecchio di un’etiope!”. Altra trasparenza! Un’ontologia figurale.

Non importa più che età abbia Ashenbach: la sua senilità è riscattata da una profonda crisi interiore. Siamo dinanzi al sofferto atto di crescita di un cinquantenne che sente di dover contrastare, *non volendolo*, un cambio di rotta che mai avrebbe supposto come possibile nella sua vita: “Ma proprio qui stava il punto: quella lucidità lui non la voleva, all’uomo che stava invecchiando, troppo cara era l’ebbrezza (...). Poiché essere incapaci di volere la salutare lucidità di spirito è segno di sfrenatezza (...). Era disorientato”, parla tra sé, monologa, in un contesto letterario assai povero di discorsi diretti: “‘Sono sgomento’ si disse, ‘sgomento come il gallo che nel duello abbassa le ali per paura. Questo è veramente il dio che, al cospetto dell’amabile, spezza il nostro ardire, e umilia e atterra le nostre superbe velleità...’”.

Anche in Mann deflagra un gran risveglio: “al primo albeggiare lo destava, soave e pungente, un sussulto di spavento, il suo cuore si risovveniva dell’avventura, ed egli non resisteva più tra i cuscini e dunque si alzava”, irrompe il mondo, irrompe il giorno. Irrompe il verso dell’allodola di un’altra pagina risonante in questa. Tutto deve essere. La notte ha scansato, ha eluso. Nemmeno l’abbiamo vista in scena, la notte, e nemmeno l’abbiamo letta qui.

Come sul declinare di una copula spirituale avvenuta, Ashenbach si siede davanti alla finestra in attesa di veder sorgere il sole, mentre “ancora per zone chimeriche fluttuava il luccichio morente di una stella”. Anche il cosmo è trasparenza. Ma la trasparenza vale il suo opposto: è densità, e tutto si assomma nell’invisibile senza cessare d’essere. “Era Eos, Aurora”. Languori. Ricordi. Altri fantasmi mescolati a questa “leggiadra visione”. Per me, v’è analogia con l’ombra di Rosalina: “Sentimenti trascorsi, travagli

antichi e dolcissimi (...) gli riapparivano ora mirabilmente trasformati. (...). Assorto, trasognato, lentamente formava con le labbra un nome". Lo abbiamo detto: quello giusto e definitivo che non scaccia i precedenti ma li assomma in sé. I "travagli antichi e dolcissimi" di Ashenbach corrispondono, in Romeo, a un solo travaglio, e dunque a un solo nome (è troppo giovane per assommare più croci dentro di sé), che è il nome di un'icona ormai sbiadita, sacrificata, utilizzata, al cui posto, adesso, opera una viva deità.

E di nuovo la cosmologia del paesaggio avvolgente e sovrastante: "Candidi cirri che in schiere sparse navigavano per il cielo sembravano greggi al pascolo". Un paesaggio, pure qui, *che arriva*. Analogamente: "come capre saltellanti rimbalzavano le onde tra lo sfasciume di scogli". Anche il mare è cielo. Asserzione fatidica: "dall'incompleto conoscersi nasce il desiderio." In queste poche parole leggo espresso il mio pensiero a tutto tondo. Dall'incompleto conoscersi *nasce l'innamoramento*. E ogni innamoramento produce i suoi sorrisi: "un sorriso civettuolo, curioso e sottilmente straziato, inebriato e inebriante. Colui che questo sorriso aveva ricevuto se ne andò via come se fuggisse un dono fatale" al culmine di una vicissitudine interiore, ma spartita per strane vie. Sennò *mai* Gustav avrebbe esclamato così: "Ti amo!", tra sé, per sé, con la più potente voce dell'anima.

Intanto, la città distopica va snudandosi. In uno dei pochi dialoghi riportati nel racconto è detto: "'Lei invece non parte, signore; lei non ha paura del male'. 'Del male?'" , quindi: "Questa era Venezia, bellezza adescatrice ed equivoca... città fiabesca e trappola per turisti, aura viziata (...) la città era malata (...) occultava il suo morbo". Venezia è abitata da "congiurati del silenzio".

Altro personaggio del nostro dramma di cui colgo l'eco nel racconto è quello di Escalus, il principe a cui, dopo l'explicit, toccherà sovrintendere alla 'grigia pace' scesa su Verona. Ne avverto la presenza allorché Mann scrive che "Il più alto funzionario sanitario della città di Venezia, uomo benemerito, si era dimesso con sdegno dalla sua carica ed era stato sostituito in sordina con una persona più accomodante". Quanta politica nella più succinta delle informazioni! Quanto ossequio a un letale medio vivere responsabile di tanto sangue, di tanta morte! E la parola 'quarantena' interviene in entrambe le storie a definire un esito spettrale. Nel racconto: "Da un giorno all'altro può essere decretata la quarantena"; nel dramma, frate Giovanni, dopo il suo frustrante viaggio a Mantova, questo riferisce al suo superiore restituendogli il messaggio destinato a Romeo e che lui non ha potuto consegnare: "Gli ufficiali sanitari, / sospettando che venissimo da una casa / infettata dalla peste ci misero in quarantena / e non ci lasciarono uscire".

Tutto ciò, per Ashenbach, avviene in uno stato di progressiva ipnosi prossima all'alienazione, sindrome evidente di chi è sempre più assorbito dalla seduzione della distopia: "L'immagine della città visitata dal flagello e abbandonata a sé stessa gli balenava confusa in testa e gli suscitava speranze imprecise, trascendenti la ragione". In un paesaggio così si può annegare. E sotto finale Ashenbach, già minato dalla malattia, è squassato da un sogno che devasta ogni sua struttura morale; è l'altra faccia dell'apollineo mondo fomentato da Mab, acconciatrice di desideri; qui no, qui è l'avvento del *dio straniero*! Del dio pestifero della pestilenza. È il *Trionfo della Morte* di Breughel. È *La guerra* di Rousseau il Doganiere. "Da quel sogno la vittima devastata dal morbo si desta svingorita, irrimediabilmente consegnata al demone".

A una pagina dalla fine l'autore, chiamando il suo protagonista a un incantamento che lo avvia al trapasso, e superato "lo stadio dell'ironia" (che è quello terrestre di Mercurio), lo ammonisce per bocca di Socrate che parla a Fedro: "Giacché, sappilo, noi poeti non possiamo percorrere la via della bellezza senza che Eros si accompagni a noi ed esiga di farci da guida; certo, possiamo anche, a modo nostro, essere eroi e costumati guerrieri, ma in verità siamo come femmine, perché è la passione ciò che ci esalta, è all'amore che dobbiamo aspirare... tale è il nostro piacere il nostro obbrobrio". *Ma in verità siamo come femmine...* la sublimazione di queste parole è nella reificazione del perfetto androgino, del fanciullo quattordicenne che, poiché sé stesso, può essere Giulietta.

Se Ashenbach fosse stato Shakespeare, vedendo Tazio avrebbe esclamato: "Per fare lei ci vuole lui!".

(La virilità dell'efeb) Dov'è la virilità dell'efeb? Trovate quella è avrete trovato la virilità di Giulietta. *Che c'è.*

(*The most beautiful boy in the world*) Bjorn Andrésen è il nome dell'attore che nel 1971, all'età di quindici anni, fu scelto da Luchino Visconti per interpretare il ruolo di Tazio. Divenne una star mondiale. *The most beautiful boy in the world*, così lo chiamavano. Un vero e proprio *teen-idol*, con tanto di ragazzine urlanti che facevano ressa per poterlo vedere anche solo da lontano. Il suo volto è stato ripreso da un'intera generazione di disegnatori di manga e di *anime*.

Ryoko Ikeda, l'autrice di Lady Oscar, intervistata in un documentario su di lui dice: "Tutti noi di quella generazione ci siamo rifatti a Bjorn a un livello molto profondo. Io per prima. Ognuno di noi lo fece, ma in modo diverso. Lady Oscar, nel mio manga *La Rosa di Versailles*, è una ragazza che indossa abiti maschili".

Un fanciullo in carne e ossa rigenerato in una *graphic novel* nel ruolo di una fanciulla immaginaria che si traveste da maschio! La quintessenza dell'eros portato in scena dal teatro elisabettiano. Viola! Rosalinda! Porzia!... e il piccolo Lucio del *Giulio Cesare*!.. e Giulietta!.. creature non doppie, ma triple. Anche per loro, dunque, folle di ragazzine si sarebbero accalcate urlanti, isterizzate da un delirio d'amore.

A maggior ragione, la domanda: dove e quale la virilità dell'efebo?

QUEL MONDO E QUEL TEATRO, II

(Astuzie di scena) Stanislavskij nei suoi scritti sul teatro spiega come organizzare sulla scena il posizionamento in prospettiva di poche comparse oltre il vano di una porta in modo da simulare l'idea di una fila *ad libitum*. Così, in Shakespeare, l'uso del tempo e degli spazi e dei personaggi stessi. Il 'piccolo mondo', la *piccola O*, si fa capiente per il molto. E il 'molto' può inganare il 'tutto'.

(Obblighi d'officina) La carpenteria del teatro elisabettiano Shakespeare ce la fa conoscere tutta: il *doubling*, l'utilizzo sinottico dello *stage*, l'impossibilità di far rientrare nell'intreccio taluni personaggi il cui interprete è destinato a vestire altri panni, il dover commisurare i ruoli femminili all'obbligo di assegnarli ad attori maschi, le strettoie testuali pretese dall'ottemperanza a leggi che, se trasgredite, avrebbero prodotto sanzioni pesantissime (come quella del 1606 contro il linguaggio blasfemo da cui una seconda redazione dell'*Otello*).

Tutto ciò è premessa di scrittura, e, spesso, è già scrittura in sé. Se è impossibile prescindere scrivendo, altrettanto insensato è prescindere leggendo. E a integrazione...

... **(Come regista)** A distanza di tempo da quando ho scritto le righe precedenti, leggo qualcosa che non posso non aggregare a codicillo dello stesso paragrafo. J.L. Styan, *Shakespeare's Stagecraft*: "Dentro il testo si trovano sempre delle istruzioni per gli attori, radicate nelle parole scelte e da ciò ha origine la nostra nozione di Shakespeare come regista". Appunto. Regista, non capocomico. Nella compagnia il capocomico era un altro, Richard Burbage. Il regista era lui, Shakespeare. Lo era naturalmente, quasi senza saperlo, scrivendo in un certo modo.

Quindi...

... **(La fabbricazione di un copione)** Se, come penso, ogni copione, ma ogni opera *tout court*, porta iscritto in sé il proprio *back stage*, l'officina

da cui proviene, ma allora perché non usare certi testi di Shakespeare (*Romeo e Giulietta* in particolare) come *atelier* dell'autore ove addentrarsi per perlustrare modi, strategie ed espedienti da cui la nascita del testo così com'è? Penso, ad esempio, al *doubling*, all'utilizzo dell'efebo (che in parte spiega i quattordici anni della protagonista), ai cambi scena condizionati dal susseguirsi delle azioni, all'esigenza di far esibire il *Fool* in modo da appagare le necessità professionali di un interprete abituato ad avere un proprio pubblico da cui era acclamato e preteso (finale del quarto atto *docet*). In fondo, come per un pittore o per uno scultore, è tutta una questione di *materiali a disposizione*. Non c'è dubbio che Shakespeare conoscesse bene i suoi trucchi. Altro esempio: collocando gran parte delle sue storie in luoghi esotici e in epoche remote (vuoi per far leva su un *appeal* fantastico, vuoi per il doversi mettere al riparo da rischi di censura), sapeva tenere ben desta l'attenzione della platea usando analogie frequenti e chiare con l'attualità di quella vita urbana fatta di abitudini e scorci ambientali che ogni inglese non avrebbe avuto difficoltà a riconoscere (già in questo fascicolo *a breve lo vedremo*: dici orso, dici Londra).

(Nella bottega delle forme) A proposito della gestione della compagnia teatrale e del suo dover far fronte alle cose pratiche giorno per giorno, fiutando l'aria: in *Tutto è bene quel che finisce bene* il rapporto fra l'irregolare Parolles (un *miles gloriosus* che è degna parte da clown) e il suo padrone Bertramo appare una sapiente replica di minor segno (ma è quanto serve al plot) di quello tra Falstaff e il giovane principe nelle due parti di *Enrico IV*. Cosa dedurre se non che il successo di questa seconda coppia deve essere stato tale da suggerire una sua scaltra resurrezione con cui riproporre all'appetito del pubblico un duo ben riconoscibile speculando sull'infallibilità della sua resa, giacché composta da attori ben collaudati in ruoli analoghi? Così si fa in teatro, dove l'arte è tutta una questione di manovalanza interna sottomesa alle varie necessità e opportunità derivanti dalla risposta estemporanea degli spettatori. Funziona/non funziona: questo il precetto supremo per un addetto ai lavori operante nella più casereccia tra le botteghe delle forme.

(À l'improptu') L'improvvisazione era nota come *thribbling*, e prevedeva che gli attori si raggruppavano o si affrontavano faccia a faccia secondo schemi dettati dalla tradizione.

L'improvvisazione non la si improvvisa.

(Per accendere il buio) La notte! Cosa è com'è la notte in una narrazione shakespeariana? *come*, in certi ordigni fingitori? Semplice! Basta un chicchessia

che entri in scena con una fiaccola in mano ed eccola che è, pure nella piena luce del giorno. In una luce vera spenta da una tenebra fittizia annunciata così: dall'ardere di una fiamma. Il patto col pubblico lo consente. Un pubblico che già sa, e che tuttavia è pronto a sorprendersi per ciò che sa. Quella torcia accesa che smorza il sole meridiano è il teatro di Shakespeare. È il teatro di quando ognuno sul palco recita singolarmente il proprio ruolo, mentre tutti assieme si accordano per *far finta* di faticare a riconoscersi nel buio. Scrive con cognizione da vero commediante, più che con sapienza ermeneutica, Hans Rothe: "l'attore era l'unica entità visibile sulla scena, egli doveva fingere l'inverno come doveva fingere l'estate, doveva fingere la scenografia mancante in modo da riuscire ugualmente persuasivo e quando avanzava controvento e quando dal vento si faceva spingere". Con un attore così, tutto è scena, e il teatro è dove è l'attore. Lo *stage* è dimora dei suoi gesti, tra i quali è contemplata *anche* la parola. La metrica più trascendentale altro non è, *mentre* è, che un'espansione somatica.

(Far vedere dicendo) MacCracken e Durham, *An Introduction to Shakespeare* (testo del 1919): "L'assenza di scenari pittorici costrinse i drammaturghi a servirsi della descrizione verbale assai più di quanto sia consueto oggi. A questo dobbiamo alcuni passi poetici che sono fra i più belli di tutta la letteratura drammatica", una necessità incrementata, come s'è notato, dal poter variare le fiamme delle torce nel suggerire il passaggio dalla notte al giorno, ma se si può graduare l'oscurità stemperandola in una gamma d'ombre verbalizzandole o mercé una pantomima, più difficile è intensificare la luce quando il palco è già invaso dalla luce che piove dall'occhio sgranato della piccola/grande *O* aperta sul cielo, sicché pure il passare delle ore dovette tradursi in *materia da pronunciare*, e spesso con particolare intensità lirica.

La luce elisabettiana è una luce *recitata*.

(Soprattutto luce) In *Romeo e Giulietta* l'immagine predominante è sovra ogni altra proprio la luce. La luce in ogni sua forma e manifestazione. Una luce sempre in progresso rispetto a sé stessa. Quasi in ascensione per eccesso di qualità. Nessun'ombra può mortificarla. Ma nemmeno il buio, che della luce è una variante. "Le candele e le torce che ardono al ballo dei Capuleti – scrive Peter Quennell – sono niente se paragonate al chiarore della luna che inonda il giardino sotto la finestra di Giulietta e 'che inargenta le cime degli alberi'". Ma quanta luce ancora, con le parole che lì stanno, potremmo variare e modulare! E quanta notte ancora ricomporre! Una sorta di notte per eccellenza, assoluta, trascendentale, ma pur frequentabile, reale, che in Shakespeare, e

in particolare nel nostro dramma, è lo spazio/tempo codificato dell'amore, al punto da assimilarsi all'amante.

(Circa il Globe, e Manzoni) Il teatro elisabettiano inteso come struttura architettonica è una vera e propria *boîte magique* fatta per fare e per disfare; un'induzione alla più totale anarchia inventiva; ogni regola rispettata lo è solo apparentemente, giacché nel mentre il drammaturgo si mostra aristotelico sembra dirci: "Potrei non potere", e, data per ammessa ogni *defaillance*, fa quel che vuole assumendo la disobbedienza nei confronti della realtà a *modus operandi* (lo abbiamo visto: maschi che fanno le donne, la luce del giorno spacciata per tenebra, l'uno che diventa l'altro, ecc. ecc.). Manzoni, nella *Lettre à M. Chauvet*, esprimerà tutta la suggestione provata per una tanto formidabile liceità creativa. Ecco come, per trasmettere il suo entusiasmo, si fa tramite diretto della voce di Shakespeare: "La lettura della cronaca di Holinshed (*storico a cui molto attinse Shakespeare*, n.m.) ha fornito alla mia mente l'idea di un'azione semplice e grande, una e variata, piena di interesse e di lezioni, e questa azione io avrei dovuto sfigurarla? (...) L'impressione che un cronista ha prodotto in me, non avrei dovuto cercare di riprodurla a modo mio per spettatori che non chiedevano di meglio! Sarei stato meno poeta di lui!". A parlare potrebbe essere un mago Prospero che sappia di avere a disposizione, come laboratorio, la sua isola, e tra le mani il libro di cui ha bisogno per operare magie.

(Dove dissezionare il mondo) Il teatro anatomico dell'Università di Padova può essere in qualche modo considerato il modello ispiratore dell'architettura dei teatri elisabettiani per com'è strutturato 'in verticale' ad anelli concentrici, con una morfologia a imbuto svasato verso l'alto, tale da imporre da qualsiasi posto un punto di fuga ottico e convergente verso ciò a cui tutti debbono assistere, sia che si tratti della dissezione di un cadavere o di un'azione scenica.

Non trascurabile è il fatto che l'Università patavina, risalente al 1222, sin dal XVII secolo conservi nella sua biblioteca una copia dell'*in-folio* originale del 1623. *Tutto è simbolo e analogia!*

(I paraggi) Londra, ai tempi di Shakespeare, aveva tre teatri, il Theatre e il Courtain, aperti nel 1576, e il Rose, che il grande speculatore teatrale Philip Henslowe aveva acquistato e ricostruito nel 1587. Tutti e tre erano stati tirati su nei sobborghi, fra campi paludosi lungo la sponda meridionale del fiume, in una zona famosa per il Bear Garden, per la prigione di Southwark Clink, per le numerose e frequentatissime case di malaffare,

tutte addossate attorno alla residenza del vescovo di Winchester (spettacolare conflitto ambientale!).

Teatri sorti al centro di una preesistente teatralità.

(Il Rose) Il Rose (“Questa O di legno”) venne costruito, come chiarito da documenti inoppugnabili, su un appezzamento di terra che si trovava all’angolo di Rose Alley e Maidem lane, e noi sappiamo che sorse dove in precedenza era fiorito un giardino di rose. Era quello il quartiere dei bordelli, vicino alla riva del fiume, sicché punto di transito per via fluviale e facilmente raggiungibile dalla città. L’ideale! Traffico costante, di popolo ma non solo. Qui un teatro non avrebbe certo fallito, e non fallì. Il 19 febbraio del 1592, la Compagnia di Lord Strange lo inaugurò avendo già stabilito di battezzarlo in omaggio al roseto che combatteva coi suoi effluvi il lezzo della densità demografica. *Rose*. Una rosa che apriva la sua corolla per accogliervi creature evanescenti, strane favole, disincarnate figure, tetri fantasmi, alate parole, e sangue, sangue a fiotti, clangori di lame, sogni, sortilegi. *Rose!* Questo il nome. Così, ombre future vennero da subito chiamate a raccolta su un palcoscenico prima ancora che quello stesso palcoscenico avesse iniziato a raccontarle.

(La fisiognomica) Quanti personaggi sono stati pensati da Shakespeare con certe fattezze perché fossero affidati a interpreti con cui il pubblico aveva confidenza! Di Richard Burbage e del suo Amleto lo sappiamo bene, ma che dire dell’attore a cui toccava Bardolfo in *Enrico V*? Ecco come ne descrive la maschera il capitano Fluellen, altro personaggio dello stesso testo: “Forse Vostra Maestà la conosce: la sua faccia è tutta pustole e bitorzoli e foruncoli ed eruzioni, e le labbra gli soffian sul naso, e questo è come un tizzone ardente, e qualche volta bluastro e qualche volta rossastro; solo che – sia lode a Dio – quel naso ora va sul patibolo, e il suo fuoco verrà spento”. Difficile credere che Shakespeare abbia cercato un attore rassomigliante a questo ritratto, assai più logico pensare che abbia ritratto il personaggio a misura della persona. Se mi figuro Bardolfo per come viene descritto, me lo vedo a cena col suo autore dopo lo spettacolo.

(Circa il ‘Fool’) *Come vi piace*. Nella proiezione che nel secondo atto Jaques fa di sé stesso ripetendo quanto detto dal *motley-Fool* (dalla vario-pinta divisa), ci restituisce le parole di questi in discorso diretto: “Sono le dieci... solo un’ora fa erano le nove, e un’altra ora sola e saranno le undici; e così da un’ora all’altra maturiamo e maturiamo, e poi da un’ora all’altra imputridiamo e imputridiamo, ed è una lunga storia”. È, la sua, una grama

e tetra cantilena *ad libitum* che mette insieme l'angoscia della decomposizione immanente nell'incalzante crescita (un'idea caratteristica della filosofia cinica del melanconico) con l'accettazione naturalistica del ciclo temporale che è propria del *Fool* in assoluto. Ma si tratta altresì di parole che Touchstone, è lui il *motley-Fool* in questione, non avrebbe mai potuto pronunciare direttamente sulla scena. Jacques, nel farsene portavoce – senza voler ripetere, bensì *dire* in prima istanza – non diventa quello ma ne assume il ruolo.

Per rimanere al senso della battuta, di nuovo emerge il concetto di macabro come dottrina. Parlare della putrefazione è segno di maturità. Giulietta è a un passo: non ha pronunciato invano le sue parole che continuano a riverberare nel cosmo a cui appartiene.

(II) In *Re Lear* il *Fool* sparisce a metà della tragedia (nella sesta scena del terzo atto). Le ultime parole che pronuncia sono: “Andrò a letto a mezzogiorno”, le sue facoltà cessano di operare quando l'arco drammaturgico è al culmine. Esattamente come Mercuzio, che scompare a un'ora meridiana e anche lui al terzo atto. Se in *Re Lear* il *Fool*, il vero folle, diventa poi lo stesso re, per assurdo che possa sembrare, nel nostro dramma, in *Romeo e Giulietta*, ad assumersi l'incarico del *jocke* disparso è proprio Giulietta coi suoi linguaggi doppi e allusivi e con l'uso proditorio e dispettoso che fa di verità smaccate spacciate all'opposto di come dovrebbero essere intese. In pratica, prende in giro, per non dir peggio.

(III) Un lampo sulla natura dell'efebo ci è dato nell'analisi che Giorgio Melchiori fa del ruolo di Cordelia in corrispondenza a quello del *Fool*, forse assegnato allo stesso interprete. Un eventuale *doubling* dalle formidabili risonanze. Riporto con ampiezza, come l'intuizione merita: “Il *Fool* è dimostrazione anche della maturità di Shakespeare come uomo di teatro: in una vicenda che comportava necessariamente l'assenza della principale figura femminile da tutta la parte centrale del dramma (cosa forse non sgradita a un teatrante che sapeva che quella parte di giovane donna sarebbe stata affidata a un ragazzo destinato a cambiare di anno in anno), il *Fool* compensa l'assenza dell'eroina assumendone la funzione (...). L'identificazione fra Cordelia e il *Fool* si dichiara nelle parole di Lear stesso quando alla fine rientra in scena portando in braccio il ragazzo-Cordelia, giovane corpo asessuato dalla morte. Lear: ‘E il mio povero matto è impiccato’, un personaggio che è tutto dell'uno e nulla dell'altro, quando non è l'inverso”.

Il matto si impicca per poi scivolare nei panni, nelle carni e nella voce della morente Cordelia. Se un copione non termina in sé, nelle circoscritte parole con cui si offre, ma chissà come prosegue legandosi ad altro, ma

allora uno spettacolo pure: anche le astuzie che gli consentono di essere com'è ne rivelano congruenze forse ignote allo spettacolo stesso, rivelatore, a propria volta, di virtù testuali ignote al testo. Questa risacca di significati è la più alta restituzione della vita in una forma che neanche la vita sa mostrare col proprio avvenire.

(IV) *Due gentiluomini di Verona*. Il clown Lancia, ad avvio del terzo atto: "Ha ancora da nascere chi potrà affermare che io sono innamorato. Ma innamorato, sono. Però neanche una pariglia di cavalli riuscirebbe a straparmi di bocca questo segreto e neanche il suo nome. Che è una donna: ma chi è quella donna, non lo dico neanche a me stesso, e neanche che è la ragazza della latteria, e neanche tanto ragazza, però che ha già dato lavoro alle comari". Lancia, lo avreste detto?, parla da solo, ma dando l'idea di avere percezione del pubblico, e dunque di parlare a qualcuno, perciò la sua battuta ha intenti comici. Campanile è poi tanto lontano?

(V) Il *comic relief*, come a dire l'elemento equilibratore della comicità, non riguarda solo il *Fool*.

(VI) Nella versione cinematografica di *Pene d'amor perdute* firmata da un Kenneth Branagh toccato dalla grazia, giunti al finale, a testo già concluso, dopo l'ultima battuta di Armado segue un filmato in bianco e nero con scene di devastazione bellica in cui il personaggio di Berowne, mantenendo la promessa fatta a Rosalina ("Dodici mesi? Bene, per quanto vada male, / farò lo spiritoso dodici mesi allo spedale"), preconizza la commovente figura dell'odierno clown che porta un po' di sollievo nei reparti pediatrici di oncologia.

(La didascalia dell'orso) *Racconto d'inverno*. La didascalia del terzo atto: "*Esce, inseguito da un orso*" può risultare irricepibile in epoche che non siano più quella di Shakespeare e dei suoi contemporanei. Sta di fatto che, in questo punto preciso del dramma, la formidabile apparizione dell'orso, per quanto icasticamente cruenta, segna l'irrevocabile passaggio dalla tragedia più terribile alla commedia più stravagante, e proprio tale diversivo prepara il pubblico al cambio di ritmo e di tono. Solo *quel* pubblico, naturalmente. L'unico presso il quale la cosa potesse avere un impatto davvero esilarante suscitando l'effetto di una buccia di banana per cui a finire lungo per terra è sempre qualcun altro. Tant'è! Un uomo divorato praticamente sotto gli occhi di tutti da un orso assume qui l'aspetto di un capitombolo da 'oggi le comiche'.

(*Ancora orsi*) L'orso consuetamente esposto al supplizio circense dei combattimenti è citato pure nelle *Allegre comari di Windsor*. Siamo ancora al primo atto. Schiumetta: "Che hanno da abbaiar così i vostri cani? C'è orsi per la città? (...) Mi piace il combattimento degli orsi: ma son pronto a protestare contro questi spettacoli quanto qualunque altro inglese di buona famiglia". Una remora animalista che un po' sorprende. Non pare, infatti, che i londinesi (a immagine di "qualunque altro inglese di buona famiglia") avessero molto a cuore la sorte dei poveri animali costretti a sbranarsi tra loro. Piace, comunque, questo tratto di umana misericordia del nostro autore, da intendersi, probabilmente, più come un auspicio che altro, quasi che fosse in corso un dibattito pubblico sull'argomento. Chissà che non tutti fossero d'accordo nel persistere con una pratica tanto feroce! Continua Schiumetta: "Ho visto sciolto, almeno venti volte, l'orso Sackerson, e l'ho visto per la catena; ma le donne, alla vista, urlavano e strillavano come ossesse, ve lo garantisco io! Eh già, le donne non li possono soffrire. Son bestie impossibili, già, già!". Una vera e propria cartolina (la commedia ne contempla non poche) spedita dall'Inghilterra dei quegli anni e di quei giorni lì!

Per dire ancora dell'orso e del suo essere una realtà abituale per i tempi, fin dal primo titolo accertato del canone vediamo l'animale preso a misura della fifa provata dal servo Bromio nella *Commedia degli errori*: "Fuggo a gambe levate da un orso per salvarmi / così da quella che mi sta addosso per sposarmi". Dato il contesto comico, la menzione vuol essere di facile impatto; e laddove, come nel *Racconto d'inverno*, la comparsa dell'orso è una spettacolare e repentina esibizione di paradossale ferocia (c'è pur sempre chi, magari in quinta, verrà fatto a pezzi!), l'effetto, s'è detto, è ridanciano e annuncia che da quel momento in poi le cose andranno senz'altro meglio. E sì, se la tragedia non capita a noi, può essere che si tratti di una commedia.

Un orso in grado di evocare nello spettatore elisabettiano un tratto della sua quotidianità è pure nella *Dodicesima notte*. Andrea, spasimante periferico della bella Olivia, nel primo atto dice: "O, se avessi consumato nello studio delle lingue il tempo che ho dedicato alla scherma, al ballo e alla lotta degli orsi!", un'immagine prosaica abbinata con molta disinvoltura al più crudele dei passatempi. Nel secondo atto anche Fabiano parla di orsi: "Vi ricorderete che mi ha fatto perdere la protezione della signora quando ci fu, qui, quel combattimento di orsi", "qui", narrativamente parlando, corrisponde all'Illiria. Come dire: *sempre a Londra siamo*.

E siamo davvero a Londra nella seconda parte dell'*Enrico VI* allorché il padre del futuro Riccardo III, assimilando a un orso proprio questo suo figlio deriso da tutti per le sue deformità, dice sprezzante: "Ho visto

talvolta qualche cagnaccio bastardo e ringhioso e petulante rivoltarsi per l'impazienza e mordere chi lo tratteneva col guinzaglio; ma appena l'orso lo pizzicava con un'unghia un po' cruda, rimettersi a urlare con la coda tra le gambe. Lo stesso scherzo accadrà a voi se vi troverete di fronte a Warwick". All'ultimo atto della sua tragedia, Macbeth, per imporsi l'evidenza del suo essere messo in scacco dal groviglio delle ambigue predizioni che lo hanno spinto a una catena di delitti, dice: "M'hanno legato al palo. Non si scappa. Come l'orso, devo sostenere la battuta". Era cosa nota: nei teatri riattati a mattatoi tipo il Globe, per l'orso non c'è scampo, *non si scappa*. Usando quest'esempio, Macbeth si fa, lui sì, veridico e non ambiguo profeta di sé stesso.

E ancora! A conferma della domestichezza che si aveva allora con queste truculente sfide tra animali, nella parte ultima sempre di *Enrico VI*, anche Riccardo (padre di Gloucester) prende l'orso rimesso alla mercé dei cani a mo' di paragone: "come un orso stretto dai cani, che avendone morsicato uno, tutti gli altri, tenendosi a distanza, si sfogano a latrargli contro". E siccome appare improbabile, nonché poco familiare, la situazione di un orso naturalmente aggredito da una muta di cani nel suo habitat naturale, queste immagini non possono che essere suggerite da quelle esibizioni allestite non solo nelle occasioni delle fiere, ma come una consueta profferta di spasso a disposizione dei londinesi. Infine, quando sentiamo Giulietta affermare che piuttosto di sposare Paride preferirebbe essere "legata con degli orsi infuriati", la vediamo molto più prossima ai sobborghi di Southwork che a Piazza delle Erbe. Con tanta risolutezza, qui, il personaggio ci regala un istante di acuta verità svelando la sua vera anagrafe, che è dunque quella di una giovinetta nata presso il Tamigi è tanto temeraria da dichiararsi pronta ad affrontare la ferocia di cani infuriati lanciati ad aggredire un povero orso incatenato a un palo.

E sì! Dici orso, dici Londra.

(Un inserto: l'impelagato Shakespeare) La penuria di tratti aristocratici nella lista delle *dramatis personae* fa sì che *Le allegre comari di Windsor*, pur se commedia gravata da tanti limiti, abbia caratteristiche peculiari che nessun altro titolo del canone possiede. Ciò che solitamente altrove guizza e motteggia alla periferia del vero plot, qui è la materia stessa tanto della storia centrale, quanto dei rivoli laterali. L'attualità impera, e, nell'attualità, fanno spesso capolino momenti di quasi autentico diarismo. Quando Falstaff, ad esempio, nel secondo atto dice: "Io vi ho concesso, signor mio, l'uso della mia firma in garanzia; a tre riprese ho straseccato i miei amici in favor vostro", vien da pensare ai pochi documenti in nostro

possesto da cui ci è confermata l'esistenza in carne e ossa di un individuo chiamato William Shakespeare e di come questi fosse compromesso coi normali disbrighi del vivere quotidiano, e da questi non poco disturbato. Carte dove il suo nome compare o a garanzia di un prestito o per una testimonianza in questioni di confini territoriali o di doti non corrisposte. Umanissime beghe tra un *blank verse* e un altro.

(Circa il 'ghost character') In *Molto rumore per nulla* il personaggio di Innogen, annunciato in didascalia, non è però presente nella scena. Di lei sappiamo che è moglie di Leonato e madre di Hero. Testualmente, dall'*in-folio*: "Entrano, governatore di Messina, Innogen sua moglie, Hero sua figlia, ecc.", informazione ribadita a inizio del secondo atto: "Entrano Leonato, suo fratello, sua moglie, Hero sua figlia, ecc.", come mai? Molte le ipotesi logiche: dallo sbaglio di trascrittura (ma ribadito una seconda volta?), all'idea di un personaggio vagheggiato ma mai scritto (ombre retrograde di Pirandello che dal proprio secolo occhieggiano Shakespeare nel suo presente), a una confusione di testi primigeni con un supposto *in-quarto* andato perso (ma non capisco comunque come questo possa spiegare una lacuna in una scrittura altra). Gabriele Baldini suppone la cosa come voluta, certificando una presenza muta, e dunque lì con gli altri per ostentare la propria inconsistenza, se non addirittura il suo essere cancellata a vista: "direi che nell'evocarla e nel rifiutarsi di ascoltarla è implicito un giudizio sul personaggio". Personaggio di figura muliebre e materna, di certo estenuata, assimilabile alla flebile e mormure lady Montecchi, tanto oppressa dalle melanconie del figlio al primo atto per poi declinare sino a far sapere di sé che è morta fuori scena di crepacuore. Un'eliminazione probabilmente pretesa dalla necessità di dar tempo all'attore che interpretava la Lady di vestire altri panni (presumo quel cambi complicatissimi) per accingersi a un ruolo più utile alla coralità dell'ultima scena con la prevista adunata sul palco di molti fra i sopravvissuti, a eccezione di Benvolio, anch'egli sacrificato alle esigenze del *doubling* (chi prima era lui, ora è Badassarre, lo sventurato messaggero latore di una notizia sbagliata). Ma pure, di questa Innogen, ci colpisce la natura di larva che fa venire in mente un altro formidabile *ghost character* del nostro dramma: Rosalina, colei che non c'è, ma che forse si potrebbe vedere al ballo dei Capuleti (sullo schermo, la versione di Castellani insiste molto nel volercela mostrare), e la cui assenza fomenta l'interiore tirocinio sentimentale di Romeo. Non abbiamo però detto tutto di Innogen, che compare un'altra volta nell'opera di Shakespeare, e se non come personaggio-fantasma, coi tratti di una figura comunque prossima all'impalpabile, talmente esangue è la sua consistenza in *Cimbelino*, dove l'accennata creatura riveste il ruolo-*cliché* di

figlia perduta e ritrovata, di moglie morta e resuscitata (pensiamo a Thais e Marina di *Pericle*, ma anche a Cordelia). Da un punto di vista narrativo, il suo protagonismo è pronunciato, ma la sua presenza sul palco irrilevante. Anche qui è la carpenteria del teatro a dettare la forma espressa di questa seconda e sin quasi più patetica Innogen.

Ben sapendo che a recitare la parte sarebbe stato un ragazzo, l'autore fa in modo che per la metà del testo il personaggio vesta abiti maschili e che sia quasi occultato da sé stesso. Sofferamiamoci sul nome. Adombra, nel suono, la parola *innocent*. E allora, persuasi come siamo da più prove che soprattutto i nomi femminili hanno in Shakespeare un valore identificativo, ecco che Innogen, nel *Cimbelino*, è da subito annunciata, senza bisogno di dir troppo, come la personificazione dell'innocenza. A proposito di *Tanto rumore per nulla*, quell'altra ben più fantasmatica Innogen è menzionata poiché legata a Leonato, nome che, con desinenza latina: Leonatus, articolato con Posthumus si compone in *Leonatus Posthumus*, vale a dire: nato da leone, e il testo torna più volte su questa onomastica, a ribadire che nulla è per caso. Dice l'indovino Filarmonus: "Tu, Leonato, sei il leoncetto, / secondo la precisa etimologia del tuo nome: Leo-natus". Shakespeare sapeva quel che faceva operando da battista in tal modo.

Nota Melchiori, aggiungendo del suo a questa singolare *detection* che qualcosa di suggestivo, ancorché di nebuloso, ci racconta: "È un puro caso che il nome Leonatus si trovi nella storia del re di Paphlagonia nell'*Arcadia* di Sidney, che è la fonte diretta della vicenda di Gloucester e dei suoi due figli nel *King Lear*? In quella storia Leonatus è il figlio buono del re, il modello del personaggio di Edgar in *Lear*, cui viene affidato il compito di chiudere la tragedia, rappresentando la nuova generazione che si assume il grave fardello dell'esperienza passata per dare inizio alla nuova vita, come Marina in *Pericles*, (...), come Perdita e Florizel in *The Winter's Tale*, come Miranda e Ferdinand in *The Tempest*". Perdita: figlia a sua volta del re di Sicilia Leone, contrazione sempre di quel nome fatidico connesso a Innogen.

Aggiungiamo che *Pericle* e *La Tempesta* sono ambedue commedie marchiate da un naufragio, come pure un naufragio, meno esibito dall'intreccio ma cruciale, troviamo in *Racconto d'Inverno*: quello in cui si perde la nave che ha condotto in Boemia Antigono, salvatore della piccola Perdita, impedendo così che nulla si sappia circa le origini della bimba. Una disgrazia indispensabile al fluire della storia verso l'adempirsi dell'agnizione con cui il mondo, infine, ritroverà armoniosamente il suo giusto assetto. E se dire di nomi ci ha ricondotti a una circostanza iconica della narrazione shakespeariana, ricordiamoci sempre che agli esordi del canone abbiamo *La Commedia degli Errori*, basata su scambi di identità e paranomasie di

vario genere consentite da cosa? da un naufragio, che dalla prima pagina del copione si impone come garanzia della storia a venire.

(Attualità mai trascorse) Solo chi domina l'attimo presente appartiene al teatro. Possiamo estendere al di là del riferimento specifico quanto Samuel Johnson dice a proposito di *Pene d'amor perdute*, testo ricco di rimandi a un'attualità circoscritta reperibili solo da un pubblico avvertito: "Il poeta sacrifica l'ammirazione dei posteri alle risate dei contemporanei".

Tuttavia, al di là della specifica confidenza con la cronaca spiccia di allora, a conferma dell'indubbia inclinazione di una commedia raffinata ai limiti dell'esoterico a ribadirsi sempre attuale tanto nelle sue varie parti quanto nel suo insieme, basti l'attinenza ai costumi ferocemente repressivi dei talebani, più che adombrati dalle ferree regole restrittive che i quattro protagonisti capitanati da Berowne si impongono sin dall'inizio. Motivo primo per cui il titolo venne scelto dalla regista Corinne Jaber per un allestimento shakespeariano a Kabul nel 2005, con interpreti uomini e interpreti donne straordinariamente compresenti sulla scena, cosa in Afghanistan mai avvenuta prima.

(L'attualità di un testo: scrivi ora quel che da sé crescerà poi, senza per questo dover cambiare)

(La geografia) In Shakespeare tutto il mondo è oceano. Un grande oceano trapunto di rade isole. La barchetta che salpa *da Milano* (!) nella *Tempesta*, così come le implausibili coste della Boemia nel *Racconto d'Inverno*, ci dicono come la geografia avesse per lui una valenza poetica e affatto scientifica, del tutto funzionale alle peripezie dei suoi personaggi secondo le singole richieste narrative delle varie storie. Tant'è vero che per quanto concerne la reinvenzione di una Boemia con affaccio sul mare, a prescindere dal fatto che Shakespeare sapesse o meno quale la reale conformazione del paese, l'importante per lui era dare uno scenario acconcio alla spaventosa tempesta durante la quale la principessa infante giunge in questa *altra* Boemia ripensata secondo le necessità del racconto. Shakespeare non disdegna il vero, ma senza cercarlo a tutti i costi. Lui cerca l'opportuno.

(La qualifica) *Ordinary poet*: secondo il gergo elisabettiano, il poeta di compagnia. Questo era Shakespeare. Un facitore di mondi. Tanti, e tutti da ficcare più o meno a forza in un piccolo spazio.

(Ruolo vs ruolo) C'è una notevole serie di commedie contenute nel canone in cui due ragazze con parti per lo più di medesimo valore sono inserite

nella trama e quasi messe in lizza tra di loro per guadagnarsi i favori del pubblico, nonché, a volte, la sua predilezione sentimentale a seconda delle vicende imbastite dalla storia. Nel *Sogno* abbiamo Elena ed Ermia, nel *Mercante di Venezia* Porzia e Nerissa, in *Molto rumore per nulla* Beatrice ed Ero, in *Come vi piace* Rosalina e Celia, nella *Dodicesima notte* Olivia e Viola. Un'indicazione che emana un sentore di 'foglio paga', in grado di riferirci qualcosa a proposito della compagnia per cui Shakespeare scriveva i suoi copioni modellandoli su misura in modo da esserne, al contempo, condizionato e sollecitato.

(Il motto) Un retaggio delle ore passate da ragazzetto a faticare sui banchi della Grammar School di Stratford affannandosi tra poeti latini antichi e moderni, risulta, in Will, dal possibile incontro col Palingenius (nome latino di Pier Angelo Manzolli), il cui *Zodiacus Vitae* gli avrà insegnato il motto: *Tutto il mondo è teatro*, usato a emblema del Globe come un annuncio di poetica, e che non venne dunque coniato, ma *scelto*.

Già Thomas Whythorne, intorno al 1560, citò un proverbio assai popolare che lo annunciava: "Questo mondo non è che un palcoscenico su cui dobbiamo recitare le nostre commedie e tragedie". Ma si può capire. A quell'epoca la gente del popolo tendeva a pensare sempre in termini teatrali. La visione di un dramma conferiva unità morale oltre che poetica al senso che i londinesi di allora avevano della vita, e ciò serviva ad allargare la loro passione per la storia e, al tempo stesso, il loro ardente desiderio di istruzione. Una certa quota pedagogica e vari messaggi educativi immessi in un dato testo non erano male accettati, anzi! Considerando il penny speso per accalcarsi in piedi a ridosso del proscenio, quella era sin quasi merce pretesa.

(Come fosse Londra) Thomas Dekker, contemporaneo di Shakespeare, scrivendo delle strade di Londra: "quante bestemmie, quante fanfaronate e quante faide vi si vedono! Che agitazione, che spintoni, che gomitate, che beffe, quanti morsi al pollice per far nascere una lite!". Morsi al pollice? Ma questa non è pari pari la piazza del mercato di Verona in cui inizia il nostro dramma? Tale e quale! Sansone: "Li fisserò in viso mordendomi il pollice! Per loro è un affronto, se se lo tengono!", Abramo: "Vi mordete il pollice a causa nostra, signore?", Abramo: "Mi mordo il pollice, signore". Ho detto: "Questa è Verona"? No! Londra al cento per cento!

(“Many thanks, Mr. Henslowe!”) Molto dobbiamo a Philip Henslowe, sia per quanto ha fatto, sia per quanto ha redatto. Per cominciare, ha 'fatto' il Rose; quindi, avviate le programmazioni, ha scrupolosamente stilato, di

stagione in stagione, quelli che oggi chiamiamo 'borderò', vale a dire le carte che documentano tutti gli incassi e tutti i crediti artistici collegati a un'andata in scena. In un certo senso, questo pragmatico *businessman* era il tipico elisabettiano, molto più tipico forse di qualunque poeta fortemente impegnato. Insomma, quello che ci voleva, e soprattutto a beneficio di noi posteri.

Henslowe era l'attivo *manager* dei tempi, promotore di iniziative di cui coglieva attorno la richiesta, sempre pronto a cogliere la buona occasione, attento a consolidare poco a poco la sua posizione sociale e finanziaria, e di conseguenza ben felice di poter mettere le mani in qualunque affare, modesto o pingue che fosse, purché capace di garantirgli un profitto immediato. Da perfetto *self made man* aveva iniziato la sua carriera come servo di un servitore, in quanto umile impiegato di un certo Woodward, balivo alle dipendenze di lord Montague. Quando Woodward morì ne sposò la vedova e si appropriò dei risparmi del suo padrone, soldi che investì in proprietà immobiliari vicino alla sua casa nel sobborgo di Southwork. Parte delle sue rendite proveniva dalle frequentatissime case di malaffare della Bankside. Si occupava pure della vendita di pelli di capra e faceva affari anche come tintore, come commissario di un Monte di Pietà e come prestatore di denaro. Arrivato ad essere un fortunato speculatore entrò in collisione con la storia del pensiero umano acquistando e ricostruendo il Rose. Ma, come detto, andò oltre. Nel 1592 iniziò il diario di lavoro (tenuto fino al 1603) in cui redasse la lista dei drammi rappresentati, specificando se erano nuovi o vecchi, e annotando i pagamenti ricevuti, i prestiti e gli anticipi già sborsati. E nomi. *Henslow's Diary*. Per dirla in breve, se Shakespeare ha scritto ciò che ha scritto, Henslowe ci ha fatto sapere come e quando tutto ciò divenne teatro, e a quali prezzi.

(La terza classe) Agli elisabettiani non spiaceva affatto la folla, e per giunta le gallerie di un teatro dovevano esser abbastanza comode, ma giù in basso i *ground lings*, gli spettatori più poveri, erano stipati all'inverosimile e se ne stavano premuti uno addosso all'altro per tutta la durata della rappresentazione. Alla fine, quando venivano via, questi spettatori da un penny "sembravano mezzo cotti". Il virgolettato ci viene da *Seven Deadly Sins of London* di Thomas Dekker (testo del 1606), una notazione che mi ricorda lo stato dei passeggeri di terza classe a bordo del Titanic.

(I paria di Shakespeare) La massa di spalatori e fuochisti agglomerata nella sala macchine del Titanic, tanto strettamente prossima a quella della terza classe, è rappresentativa di una densità umana provvista dello stesso sedimento che è fattore di quel lato oscuro della Storia destinato ad avere

un ruolo non negletto in tanti drammi shakespeariani, compreso il nostro, che eppure non può certo essere considerato a carattere 'storico'. Sansone, Pietro, Abramo e Baldassarre sono scherani del potere, mentre la Balia ne lava i panni sporchi e frate Lorenzo ne garantisce la nobiltà spirituale. Sullo scenario del mondo a questa incongrua folla non è quasi mai data occasione di veramente esistere, né di poter mai dire nulla con cui darsi una chiara identità.

Thomas Smith, Segretario di Stato durante il regno di Elisabetta, censendo le categorie sociali del Paese nel suo *De Republica Anglorum* (1583) scrive così – neanche con disdegno, ma con clinica freddezza – dell'immane torma di miserevoli paria su cui governa la sua regina, stentando a vedere in essi una sia pur lontana forma di popolo: "costoro non hanno voce né autorità nel nostro stato, e non sono presi in considerazione se non per essere comandati, non per comandare gli altri". Parliamo proprio di quella 'terza classe assoluta' (pur mostrata sul molo in apertura di *E la nave va* di Fellini) da cui spesso Shakespeare sa trarre figure piene, a tutto tondo, orchestrando frequenti interferenze tra impari grado, da cui dinamiche fino ad allora in massima parte inedite, soprattutto laddove i confini di casta sembrano passare in secondo piano. La mal sopportata, e perciò 'recintata', contiguità coatta tra censi inconciliabili che si trovano riuniti a bordo del Titanic è spesso da lui tradotta in un'interazione fra servi e padroni al momento in cui questi e quelli son fatti convergere a un livello di eguale opportunità drammaturgica onde poter rifornire l'intreccio della massima vitalità possibile. Una simile liberalità creativa serve a produrre effetti di straordinaria verosimiglianza impedendo che ad esprimersi sia soltanto la voce del potere. L'immaginazione storica e la sensibilità per le screziature della materia umana consentono al drammaturgo di allestire un suo proprio habitat nel quale le voci più disparate finiscono col dialogare inaspettatamente l'una con l'altra. Così accade che un soldato o un giardiniere, un cittadino o un apprendista, un poetastro o un beone, un prete o un'ostessa qualsiasi, ma con un nome preciso e quindi con una chiara identità, siano convocati sul proscenio dei grandi eventi e che sia dato loro di esprimere un'opinione con la saggezza della loro classe, del loro mestiere o del loro sesso, come mai avrebbero potuto fare in un libro di storia.

La plebe analfabeta è un crogiolo di competenze, e ogni competenza ha una sua propria lingua. Shakespeare sa inventariarle tutte, metterle in discorso ed esibirle. Che sia la competenza di un artigiano o quella di un furfante scaltrito. Ci sarà sempre chi, prima o poi, per quanto nobile se non addirittura re, dovrà assoggettarsi ad avere a che fare tanto con l'artigiano quanto col furfante.

È questo il mercato della vita, la messa in gioco della specie a cui non ci si può sottrarre.

(Brecht) Tra i frammenti del macro-quaderno brechtiano *L'acquisto dell'ottone* vi è un dialogo a tre voci (il Drammaturgo, l'Attore, il Filosofo) intitolato *William Shakespeare*. A proposito del teatro elisabettiano Brecht parla di un "teatro pieno di effetto di straniamento!", e riferendosi al pubblico lo definisce "assolutamente terrestre, profano, privo di magia", ma supponendolo provvisto di una buona dose di immaginazione. Passando a dire della compagnia: "L'astro maggiore del *Globe Theatre* di Shakespeare era però un ometto obeso e asmatico, e perciò, per un certo periodo, tutti i protagonisti furono obesi e asmatici". Brecht parla evidentemente di Richard Burbage, e, date le citazioni, innanzitutto si riferisce al suo Amleto, che dalla regina sua madre è così stigmatizzato: "pingue, e corto di fiato". Passando al nostro dramma: "In Shakespeare Romeo è già innamorato prima ancora di vedere Giulietta. Dopo, è ancora più innamorato"; cito, a proposito del ragazzo, l'espressione: "Turgore seminale!", e il fatto che notare questo suo impulso elementare "fu un grande tratto realistico da parte di Shakespeare". Beninteso, Brecht usa il verbo: 'notare'! Come dire che *distinguere* equivale a creare.

Dice in seguito il Filosofo del testo brechtiano: "non è lecito che gli spettatori, perfino quelli in condizioni di dipendenza, prendano partito per Lear al punto di esultare quando un servitore viene bastonato perché esegue un ordine della padrona, come avviene nella quarta scena del primo atto". Brecht non vuole, con ciò, modellare Shakespeare secondo i propri dettami estetici e ideologici, semmai il pubblico che gli è contemporaneo affinché segua Shakespeare come deve. E ancora il Filosofo: "L'essenziale è recitarle storicamente queste antiche opere, porle cioè, fortemente in contrasto col nostro tempo; perché soltanto sullo sfondo del nostro tempo la loro forma appare come una forma antica, mentre senza questo sfondo dubito che possa anche solo apparire come una forma".

(Brecht in polemica con Shakespeare) Dallo scritto di Brecht *Presentazione a Shakespeare*: "Il Macbeth non regge sicuramente alle pretese usuali (tranne una o due eccezioni) della critica teatrale contemporanea, e credo di non esagerare affermando che non regge più neppure a quelle del teatro contemporaneo. (...). Quella certa illogicità di procedimenti, quel corso d'un evento tragico continuamente turbato non sono propri del nostro teatro". Un'apparente restrizione che apre in verità a un più largo consenso: "Per il teatro odierno esiste un unico stile adatto a rendere con efficacia il vero contenuto – e cioè il contenuto filosofico – di Shakespeare: lo stile epico".

Due righe appresso il teatro di Shakespeare viene definito “d’una ingenuità immacolata”, e concordo. Lo sviluppo della pagina brechtiana ne espande in un’aura spirituale la definizione, e nel senso (s’è capito) a me più caro: “Shakespeare non ha bisogno di pensare – e neppure di costruire. Per lui costruisce lo spettatore”, e qui, a proposito dello spettatore/autore, sarei tentato di concedermi una lunga intromissione, ma lascio al vero costruttore di libri – al lettore, appunto – di immaginarla da sé spigolando tra le tante lasse di queste pagine. Dallo stesso paragrafo: “A Shakespeare non avviene assolutamente mai di raddrizzare anche solo d’un minimo il corso d’un destino umano in un secondo atto per rendere possibile un quinto. Tutto, in lui, procede in modo naturale”. Poi, la luminosa affermazione: “Nella mancanza di nesso fra un atto e l’altro si ritrova l’incoerenza di un destino umano. (...). Non c’è niente di più sciocco che rappresentare Shakespeare in modo da renderlo chiaro: egli è oscuro per natura – è sostanza, argomento in assoluto”. E se esistere è un procedere tra interrogazioni, leggere Shakespeare ne costituisce un equivalente, ma nella consapevolezza che non una di tante questioni irresolubili per una mente umana è da intendersi come un mero supplizio datoci in esclusiva. Brecht parla per questo di “esempio consolante” riferendosi alla possibilità di affrontare un argomento ‘allo stato puro’. In umana complicità. Praticamente, è come sentirsi dire: *tu non sai quello che non so pur io*.

(Il dramma) Per esprimere il concetto che indica il risolversi degli intricati nodi della vita attraverso la rappresentazione teatrale (come richiesto alla finzione catartica secondo Aristotele), gli inglesi hanno un’espressione in traducibile ma di rara efficacia: *to live it out*. I drammi: fonemi di materia biologica astrale che tutto *di sé* contengono *in sé*. L’autosufficienza li caratterizza. Non è Timone a dire che il mondo è “null’altro che una parola”? Quella parola è il fonema assoluto a cui mi riferivo. La parola di Timone. Il suo mondo. Non qui, ma lì. Il suo, non il mio.

(Shakespeare e l’epoca) Anna Luisa Zazo, *Shakespeare e il teatro elisabettiano*: “(Shakespeare) ha dato al teatro elisabettiano il colpo d’ala che ne avrebbe fatto uno dei momenti più alti della cultura di ogni tempo, e avrebbe condannato per sempre i legittimi proprietari delle ‘penne altrui’ a venir divisi in antesignani, contemporanei e seguaci del ‘corvo’ Shakespeare”. Questo dopo aver affermato: “Non è all’origine del Rinascimento elisabettiano, ne è il prodotto”.

Ogni epoca, costantemente permutando come è inevitabile che sia, si fa firmataria di sé stessa. Questo è il caso. Shakespeare, come Dante, come

Mozart, è conseguenza di una messa a punto dei tempi condizionati dal proprio inevitabile sommuoversi (solo all'apparenza misterioso, se non illogico) e che questo producono: *una situazione*. Una situazione che definiamo 'genio'; quindi, un genio chiamato William Shakespeare.

(La finzione scenica) Così parlò Zarathustra: "ecco, tu sei il maestro dell'eterno ritorno —, questo è ormai il tuo destino! (...) Vedi, noi sappiamo ciò che tu insegni: che tutte le cose eternamente ritornano e noi con esse, e che noi siamo stati già, eterne volte. E tutte le cose con noi. (...) io torno eternamente a questa identica vita". E già prima: "Ricurvo è il sentiero dell'eternità". Come uno spettacolo che ogni sera torni a essere sé stesso un'altra volta ancora. È il replicarsi di una dimensione parallela all'interno di un'altra che a sua volta si va riproducendo per accogliere *quella*, e viceversa. Fantascienza. Ma è l'unica realtà possibile, l'unica adeguata alla vita umana, che si distingue da ogni altra forma di vita poiché sa fare, del fingere, un gioco (gli animali possono fingere la morte, o d'essere vegetazione o la melma di un fondale, ma per istinto di sopravvivenza: ai fini del gioco, non vale). È nel *divertissement* della finzione che l'individuo compie il supremo atto identitario distinguendosi all'interno di sé con cognizione di causa. Il che significa censire i ruoli che lo riguardano, e scegliere chi essere. Tutto, beninteso, non può che avvenire nella dimensione a noi concessa, quella *parallela*, donde immaginarne altre: proprio le dimensioni che, per paradosso, definiamo erroneamente parallele. Così lo spettacolo avviene *mentre* produce ciò che lo farà riavvenire, e questo suo riaccadere è *il Dramma!*

IL TEMPO, L'OROLOGIO, LE DURATE

Intro sala 31

*“Lago magnetico, le lenti ottiche, la bussola, il cannone,
per non citare che alcune delle nostre tipiche invenzioni,
comparvero solo molto tempo dopo l'anno mille.
L'orologio li precede. Con tutta probabilità fu concepito
contemporaneamente alle prime grandi cattedrali,
grandiose testimonianze di umanità nuova.”*
Ernst Jünger, *Il libro dell'orologio a polvere*

(La durata, le durate) Per un teatrante, la durata è la premessa di tutto, è la base. È, per uno spettacolo da farsi, quel che è la tela per un dipinto, che non dura ma sta. Nella durata si dispiega l'opera, le cui fattezze e proporzioni si definiscono solo in rapporto al tempo, che è un articolarsi di durate. Nelle misure di tante singole durate, si qualifica il testo.

Il poeta drammatico modella le durate dando ad esse un criterio estetico, con la metrica ad esempio, che in letteratura è matrice della forma, e che, più strettamente in drammaturgia, è un comporsi di attese, di snodi e di risoluzioni. Tutte frazioni di tempo.

(Questione di rango) William Harrison, nella sua *Description of England*, del 1577, ci spiega come, ai suoi tempi, si calcolasse il tempo: “Di solito non si misura al di sotto del quarto d'ora, e da lì all'ora, cioè la ventiquattresima parte di quello che chiamiamo il giorno comune e naturale”. In pratica nessuno alla fine del sedicesimo secolo ragionava in termini di secondi, unità di misura che in Shakespeare effettivamente non compare mai. Solo astronomi e scienziati come John Dee o Tycho Brahe potevano immaginare congegni precisi al secondo. I secondi erano considerati un po' i nanosecondi di oggi: sappiamo che esistono ma non ne abbiamo alcun bisogno nella vita di tutti i giorni. Non esisteva l'atletica leggera, per dirla spiccia, e di un cronometro non vi era troppa necessità. E non solo i secondi godevano di poca fama, ma anche i minuti. Neil MacGregor, *Il mondo inquieto di Shakespeare*: “Secondo la tradizione medievale, simile a quella romana, il giorno era suddiviso in ore diseguali (...). All'epoca di Shakespeare l'idea di un tempo scandito ufficialmente e regolato dagli

orologi era ormai un fatto acquisito, ma da un punto di vista storico era un'innovazione abbastanza recente”.

L'orologio era un accessorio da persona ricca, un bene superfluo che consentiva la gestione privata di un bene pubblico comunque offerto gratuitamente alla comunità dal campanile della chiesa. Chi poteva permettersi un orologio personale se lo portava appeso al collo con un nastro ostentandolo come un diadema. In *Misura per misura* Escalo domanda al Giudice “Che ore sono?” e questi risponde: “Le undici, signore.”, Escalo: “Vi invito a cena a casa mia”. Se, come presumibile, non ha suonato nessuna campana (altrimenti anche Escalo l'avrebbe sentita), il Giudice deve per forza essere provvisto di un orologio da taschino, cosa ovviamente nota all'altro. Il breve scambio ha una *verve* convenzionale di basso profilo ma con un timbro da *middle class* non privo di una sua giusta punta di mondanità. Stessa evenienza, ma con diversi accenti l'abbiamo nella *Dodicesima notte*. Malvolio è un subalterno con grandi smanie di avanzamento sociale. Nel mentre progetta la sua corte alla ricca Olivia senza tema di fallire, carezza eccitato l'ambizione di possedere un orologio come tutti quelli del suo futuro rango, tanto da deliziarsene sdegnoso con ser Tobia usandogli un tono di altezzoso sarcasmo nel favoleggiare quel che avverrà. Dice il fatuo domestico atteggiandosi a superiore: “Sette dei miei servi in un impeto di obbedienza corrono a cercarlo mentre io inganno l'attesa a prepararmi adeguatamente accigliato o a cercarmi l'orologio, o a trastullarmi col mio, col mio più piccolo gioiello”.

Quandomai Malvolio dovesse davvero arrivare a conquistarsi un bell'orologio da esibire *urbi et orbi*, c'è da immaginare quanto se la godrebbe a controllarlo a suo piacimento nell'ignoranza di chi certi lussi non se li potrà mai permettere. Sarebbe un modo per fare del tempo un bene privato messo a misura di bisogni personali. Poi, però, c'è il tempo vero, il tempo di tutti, offerto gratuitamente alla comunità coi battiti di una campana. E dunque anche teologico e spirituale. Un esempio fra molti di questo tempo collettivo che ciascuno traduce a misura delle proprie necessità è nel Coro del quarto atto di *Enrico V*: “Nella campagna s'ode il canto del gallo, il rintocco della campana, / a dirvi ch'è l'ora terza di un assonnato mattino”. Un altro più articolato tempo è sviluppato nelle *Allegre comari di Windsor*, quando la didascalia recita: *Battono le ore*, al che messer Ford realizza: “Ecco il segno. Ecco l'ora dell'agguato a cui mi spinge la mia certezza”, e si mette in azione per beccare Falstaff mentre insidia mistress Page. Altrove, nel parco, Guazza nota: “Son battute le dieci”, e Page, traducendo l'informazione in immagine: “Notte fonda: propizia alle fiaccole e alle apparizioni”. In sincrono, ma *due scene dopo*, come operando un

breve regresso temporale per allinearsi a Page, lo stesso Falstaff regola i suoi piani licenziosi aguzzando le orecchie per non sbagliarsi nel conteggiare i colpi che gli giungono dalla chiesa: "Son battute le dieci alla campana di Windsor. L'attimo incalza". Per non dire che, sovrastando la pura funzionalità didascalica, questo suono ci fa vedere paese e paesaggio tingendo la scena con ombre notturne. Ma il tempo che manovra i mutamenti del paesaggio può essere sia un tempo interiore, messo a governo non solo dei traffici ma anche delle coscienze. Di nuovo da *La dodicesima notte*. In didascalia: *Un orologio batte le ore*, e Olivia: "L'orologio mi rimprovera lo sperpero del tempo (...) quando spirito ed età siano giunti per voi alla stagione della mietitura, la moglie vostra avrà mietuto un bell'uomo".

(Le bussole di Crono) Gli orologi appartengono a un linguaggio mondano da *middle* e *upper class*; rappresentano uno status non solo sociale ma anche intellettuale, sin quasi filosofico. Vanno bene in città, dove si spartiscono linguaggi progrediti, altrove perdono di senso. Come asserisce Orlando in *Come vi piace*: "non ci sono orologi nella foresta". A che servirebbero? Bussole, semmai. Parliamo di un tempo valutato in termini di misura condivisa da tutti. Parliamo di come il tempo biologico e naturale, leggibile nel mutare delle forme, viene razionalizzato e suddiviso in porzioni che siano contemporanee a chiunque. Niente a che vedere col tempo individuale usato per misurare segmenti di durate che iniziano e finiscono secondo la volontà di chi rovescia e raddrizza una clessidra quando gli pare e piace (noi oggi questo tempo 'a comando' lo calcoliamo con un cronometro).

Il tempo biologico e naturale è quello di cui si nutrono questi versi: "Domani e domani e domani / si inerpica col suo piccolo passo su su, / un giorno dopo l'altro, / fino all'ultima sillaba del tempo segnato", e chissà che questa "sillaba del tempo segnato" non sia da addebitarsi all'invenzione dell'orologio! Una sillaba/cifra messa a cadenza letale di quella che fra le opere di Shakespeare ha più di tutte innestato un orologio al proprio interno: *Romeo e Giulietta*. Nell'arco di pochi giorni e poche notti tutto avviene e tutto è meticolosamente computato dallo sgranarsi di un inesorabile *countdown*. Pressoché ogni ora, nel testo e *dal* testo, è distinta e censita. Tanto basta a dire come nulla di ciò che avviene, avviene invano. Ogni atto (non per gioco di parole) si impone nell'attimo, e, in modo subliminale, come causa ed effetto del tempo stesso. Ogni presente deriva e annuncia. Per quanto siano scandite solo le ore, noi avvertiamo comunque l'urgere dei minuti, e addirittura dei sottaciuti secondi che si sentirebbe l'esigenza di nominare. Di *battezzare*, quasi, tanto se ne avverte l'insistenza. Pure quando non dovrebbe essere richiesta, tutto pretende immediatezza. Come

nel caso di Giulietta che vorrebbe mangiarselo il tempo per accelerare il ritorno della Balia da cui si aspetta notizie di Romeo. E come sa controllarlo quando, seppure premuta dall'ansia, fingendosi obbediente informa con la massima mansuetudine il padre della sua disponibilità a sposare Paride! Controllare il tempo significa controllare i nervi.

(L'eternità nel taschino) L'orologio meccanico, ritiene Jünger, non era una tessera mancante nel puzzle delle scoperte che l'uomo prima o poi avrebbe comunque fatto (come quella dell'America o della penicillina, per intenderci), giacché, come mostrano la storia dell'astronomia e della navigazione, per guadagnare la posizione che gli spettava l'orologio meccanico dovette competere ancora a lungo con gli antichi segnatempo. Dal *Libro dell'orologio a polvere*: "il primo orologio meccanico non aveva probabilmente nessuna utilità pratica, per esempio economica o astronomica. È più probabile invece che rispondesse alle esigenze del culto, cioè alla necessità di una rigorosa osservanza delle ore di preghiera". Questo significa che c'è qualcosa d'altro dietro la volontà di misurare lo scorrere delle ore e dei minuti con uno strumento capace di nominare ore e minuti, qualcosa che esula dalla pura necessità pratica di scandire la cronaca di una giornata prima, e di poterla richiamare all'appello di una memoria certa poi. Emancipando il calcolo del tempo da elementi esterni (come dalla luce del sole per le meridiane) o da una quota di durata potenziale prefissata (come nel caso dell'orologio a polvere, e di ogni tipo di clessidra), io credo vi sia l'illusione di poter misurare e irregimentare non più la ciclicità, ma l'eternità, e di potersela così portare sempre appresso. Prova ne sia che l'uomo, prima di inventare l'orologio meccanico, ha dovuto darsi un preciso concetto del tempo *avulso dal paesaggio* senza il quale quest'invenzione sarebbe stata del tutto inapplicabile.

L'orologio meccanico scandisce una cronologia astratta e *solo umana*, che nulla ha a che vedere col sorgere del sole, col fiorire dei campi o col maturare dell'uva in una vigna. Lì c'è un altro orologio. Lì c'è l'orologio *in cui* siamo nati e dal quale ci siamo voluti emancipare per dispiegare pensieri e azioni a nostro piacimento, secondo *un'altra* narrazione.

Scacciato dal centro del cosmo per decreto scientifico, l'uomo non ha smesso di carezzare l'illusione di poter mantenere il suo trono ben fisso al centro del tempo.

("Che ore sono?") In epoca moderna non so immaginare domanda più consueta che possa intercorrere sia tra intimi che tra sconosciuti di "Che ore sono?". È quasi scontato che chiunque ce lo possa dire, e se abbiamo

bisogno di domandarlo, quelli in difetto giacché sprovvisti di qualche maniera per saperlo, siamo proprio noi. È dando per intesa questa convenzionalità che Hall gioca perfidamente a dileggiare il povero Falstaff, già in crisi di reputazione presso il suo principe, commisurando il vecchio beone alla sua inutile necessità di informarsi sull'ora. *Enrico IV*, Parte Prima: "Sei così grasso d'ingegno a forza di bere vino vecchio, di sbottonarti dopo cena, di dormire sulle panche dopo mezzodì, che hai dimenticato di domandare davvero quello che davvero vuoi sapere. Che diavolo c'entri tu con l'ora che è? A meno che le ore non siano bicchieri di vino, i minuti capponi, gli orologi lingue di ruffiane, i quadranti insegne di bordelli, e il sole benedetto una bellezza calorosa vestita di taffetà rossa fiammante non vedo proprio perché dovresti farmi una domanda così inutile come chiedere l'ora". Da un gramo spunto dialogico di bassissimo tenore ("Che ore sono?"), una slavina di immagini mortificanti, ma questo riguarda la relazione specifica tra i personaggi in causa. Resta il fatto che la citazione è indizio di come la confidenza quotidiana con la misurazione tecnica del tempo abbia ormai acquisito l'ovvietà di un linguaggio corrente. Manca solo l'orologio da polso.

(L'oggetto) Un uso metaforico di quest'attrezzo meccanico chiamato orologio – desiderato da tutti, ma misterioso per molti essendo ancora beneficio di pochi – è già in *Enrico VI*, Parte Prima: "C'è da credere che abbiano le braccia mosse da una molla o da uno di quei marchingegni che battono le ore". È così che l'Angiò definisce la tenacia guerriera degli inglesi.

(Anacronismi) Se il nostro dramma è quasi tallonato scena per scena dall'incalzare delle ore, il *Giulio Cesare*, e massimamente nell'avvicinarsi del tirannicidio, non si fa scrupolo del più sfacciato anacronismo. Atto secondo, la didascalia dice: *Un orologio suona le ore*, e Bruto: "Silenzio: contate le ore.", Cassio: "Sono suonate le tre.", Trebonio: "È l'ora di separarsi". Stesso atto, scena quarta, Cesare: "Che ora è?", Bruto: "Son suonate le otto, Cesare". Nella scena successiva è Porzia a domandare: "Che ore sono?", e l'Indovino le risponde: "Circa le nove, signora". A congiura consumata, l'ansia dell'orologio torna sul finale, nel quinto atto, con Bruto che ordina: "Labeone e Flavio, portate all'assalto le nostre schiere. Sono le tre: romani, prima di sera dobbiamo tentare la sorte in un secondo scontro". Queste battute ricordano la distrazione di un attore di un film in costume che prima di girare si dimentichi di togliersi l'orologio da polso senza che nessuno sul set ci faccia caso. Ma gli errori dei geni, a detta di Joyce, sono portali che conducono altrove.

(La demarcazione) *Giulio Cesare*. Bruto: “Ah, poter già conoscere la fine di questo giorno e dei suoi casi! Ma basterà che il giorno giunga alla fine, perché la fine sia nota”. Questa la battuta che su tutte circoscrive il tempo entro un microluogo, al pari di un punto dello spazio che è lì a un passo, ma irraggiungibile. Come se il giorno contemplasse in sé una demarcazione oltre la quale si avvierà una nuova epoca, ma che sempre di ore sarà costituita. Né più né meno. Non diversamente da tutte le altre volte, le ore misureranno il concludersi di quello stesso giorno.

(Dal quadrante) *Sonetto CIV*: “Ah la beltà, qual ombra su un quadrante / Da sé si stacca, inavvertitamente”: la bellezza e il tempo son rappresi nel dettaglio di un oggetto che da sé sprigionandoli all'unisono, all'unisono li fa essere.

(In sincrono) Nell'imbastire il racconto della *Tempesta*, la cui azione si svolge in meno di quattro ore, Shakespeare, per tenere serrato un arco temporale così breve, sgrana addirittura i minuti uno per uno come fa con le ore in *Romeo e Giulietta*. La misurazione dettagliata, quasi pedestre, del tempo dell'orologio, messo in stretto rapporto con quello biologico dei personaggi, sembra volersi mantenere in sincrono con quello degli spettatori. *Tanto ne passa per voi, tanto per noi*.

(L'ora!) *Titanic*. Un ufficiale in seconda a una vedetta, subito dopo l'impatto con l'iceberg: “Annota l'ora. Mettila sul giornale di bordo”. Questo voler annotare il dettaglio temporale della cronaca, la sua necessità di esattezza, si fa punto saliente della narrazione. A noi spettatori – testimoni compresenti, in perfetta adesione col fatto – importa poco che ora fosse, ma importa che fosse un'ora precisa. *Quella*. E che tutto, dunque, avvenga: da quella *in poi!*

(In quarantatré battute) Ian Kott, in *Shakespeare nostro contemporaneo*, prendendo a esempio la seconda scena del primo atto di *Riccardo III* in cui Riccardo seduce lady Anna nel giro di sole quarantatré battute, scrive: “In precedenza ha ucciso il marito di lei, Edoardo, e il padre, il conte di Warwick. Quando? Ieri? Un anno addietro? una settimana, o un mese fa? Qui il tempo non esiste, viene condensato in una sola grande notte, in una sola grande ‘settimana dei Morti’”. È questo il tempo compatto di Shakespeare, che procede per fasi e non per durate. O meglio, per durate premesse alle fasi che dovrebbero determinarle, e non l'inverso, come di norma nella realtà, allorché *dapprima* avviene qualcosa, e *poi* si

valuta quanto tempo ci è voluto perché quella data cosa avvenisse. Qui, in Shakespeare, un fatto porta già a stigma di sé la densità del proprio prodursi e del proprio esaurirsi nel tempo. Il che vale tanto per il dialogo tra Riccardo e Anna, quanto per ciò che accade *a* e *tra* Romeo e Giulietta.

(Non) Intensità, non velocità. Velocità, non fretta.

(Per funzionare) Non c'è grande testo teatrale che non abbia innescato un orologio dentro di sé.

(D'ora in ora) *Come vi piace*, secondo atto. Ancora la battuta di Jacques che converte il tempo privato in tempo cosmico e biologico, senza poter dire quale dei due derivi dall'altro, o se non siano piuttosto lo stesso, e il cui poter essere scissi tra loro è all'uomo cagione d'ansia: "E così dicendo trasse un oriuolo di tasca, e gettatevi alcune spente occhiate, disse invero saggiamente: 'Sono le dieci, e così possiamo vedere, aggiunse, come procede questo mondo. Appena un'ora fa erano soltanto le nove, e come sarà passata un'ora saranno le undici. E così d'ora in ora, noi maturiamo e maturiamo, e poi, d'ora in ora, ci corrompiamo e ci corrompiamo'". Stiamo parlando del tempo che va da sé. L'azione è prescritta anche nell'inazione. Mentre cresci, decresci. Inspiri per espirare. Vivi per morire (*Di vita si muore*, bellissimo titolo di un libro altrettanto bello di Nadia Fusini su Shakespeare). E, se lo pensi, ti conforti nel saperlo, ma al contempo ti sconsolifica sapere che questo sia. Procedendo retrocediamo, e in questo tempo doppio, in questa divaricazione perpetua, la vita avviene. Anche la fissità è azione. Anche la pietra degrada. Tutto ha termine in un'interruzione.

(L'ora diurna) Siamo in piazza, il che ci vien detto dall'evidenza della scena. Mercuzio informa la Balia che è mezzogiorno con un doppio senso degno di lui: "La sconcina mano della meridiana ha afferrato l'asta del mezzogiorno". Già sapevamo il 'dove', adesso sappiamo anche il 'quando'. A dircelo, un'indecenza.

(I tempi contratti) *Romeo e Giulietta*. Quarta scena del quarto atto. Si parte subito veloci a galoppo delle sillabe come fossero attimi che sfrecciano via! Capuleti: "Su, su, su, muovetevi, il gallo ha cantato due volte! (*Come, stir, stir, stir, the second cock hath croè'd!*) / La campana del coprifuoco ha suonato: sono le tre!", e la Balia, quasi irrispettosa tanto è sbrigativa, in replica al suo padrone: "Via di qui, vi piace giocare alla massaia, eh, / via, a letto! In fede mia, starete male, domani, / se starete male tutta la

notte.”, Capuleti: “Per niente, per niente. Eh, ne ho fatte di notti bianche, io”, e appena quattro battute dopo, dicasi quattro!, senza soluzione di continuità, il Capuleti: “Perdio, è già giorno! / Con la musica arriva il Conte, così aveva detto, (...) Andate a svegliare Giulietta, avanti, (...) Via, in fretta, in fretta! Lo sposo è già qui. Corri ti dico!”. Be’, più in fretta di così non è possibile! Anche alla natura è stata ordinata fretta, e, nella finzione scenica, *verosimilmente*, la natura ha obbedito. In questa formidabile scena, quasi unica nel suo genere, un’intera notte passa in meno di venti versi. All’occorrenza, per dirla con Masolino D’Amico, Shakespeare può “condensare il tempo non meno che lo spazio”.

Due esempi fra i molti che potremmo trovare: nella prima scena di *Amleto* si passa dalla mezzanotte all’alba nel torno di alcuni minuti, come in *Otello*, atto secondo, ai primi versi della terza scena è detto che non sono ancora le dieci, dopodiché, senza che alcuno stacco intervenga a suggerire un’estensione cronologica non tradotta in testo, alla fine della stessa scena Iago nota: “Per la messa, è mattina”. Tornando al nostro dramma: ultimo atto, scena terza. Nel cuore della notte Verona è scossa dalla notizia che si sta rapidamente, forse *troppo* rapidamente, diffondendo in giro a proposito di quanto accaduto presso e dentro la cripta dei Capuleti, e d’un lampo sono in molti a convergere lì. Anche Escalus, l’autorità costituita, in men che non si dica è già sul posto. Altro caso in cui il passaggio del tempo è molto più rapido di quanto dovrebbe. Se è notte fonda all’inizio, le prime parole del sopravvenuto principe ci informano che è l’alba (“Quale disgrazia si è levata così presto da chiamare la nostra persona dal suo riposo mattutino?”), e le sue ultime la certificano: “Una grigia pace reca con sé questo mattino; il sole dal dolore non volle mostrare il capo”. Tutto è irreali, ma ritenuto per vero.

Affinché l’inverosimile venga accolto dalla platea con la giusta credulità non basta che a barare sia l’autore, deve farlo anche lo spettatore.

(L’anticipo dei tempi) Il Capuleti, annunciando a Paride che le nozze con Giulietta dovranno attendere il loro giusto tempo: “Lasciamo che altre due estati dissecchino il loro rigoglio”, tranne poi il pomeriggio appresso anticiparle a giovedì, e dopo un breve ripensamento addirittura a mercoledì. Da due estati a due giorni, una contrazione temporale quasi grottesca, e che nessuno stigmatizza. Come di consueto, ciò che è verosimile per i personaggi si fa tale anche per gli spettatori.

(Sempre sulla concentrazione dei tempi) Nel poema di Brooke la vicenda dei due amanti si dispiega lungo l’ampia durata di alcuni mesi, mentre

in Shakespeare assume un ritmo precipitoso sino allo stremo: “Ho fretta, improvvisamente ho fretta” dice Romeo nel secondo atto. Battuta che è una variante densa di pathos della già citata battuta del Capuleti in veste di anfitrione, ma in quel caso tesa ad *accelerare* i tempi più che ad affrettarli, e non con ansia, bensì *con brio*.

Scrive George Steiner nella *Morte della Tragedia*: “La illogicità dell’esistenza, la grossolanità materiale delle cose, non si possono escludere dagli accadimenti umani per più di ventiquattro ore di seguito”. Proprio in quanto assurda e fuori sesto, l’estrema condensazione temporale del nostro dramma amplifica il senso delle cose e lo fa senza mai venir meno a un’illusoria verosimiglianza. Vi è così, in questa *assurda* durata minima, un’enfasi assai prossima a quell’acuirsi del pathos che nel film di Truffaut *La signora della porta accanto* fa svenire lì per lì, in un supermercato, il personaggio interpretato da Fanny Ardant quando la donna si trova inaspettatamente di fronte il suo ex amante (Gerard Depardieu). Un’enfasi capace, con una trovata, di esaltare al massimo il clamore di quell’impatto emotivo. È l’avvento del *Now* che impone il tracollo, tanto insostenibile è la sua improvvisa apparizione nel quotidiano. Tanto insopportabile ai minuti la sua istantaneità!

(Sette secondi) Eppure il *Now*, se inteso come l’attimo in cui consiste l’assoluto presente, una sua durata effettiva pare ce l’abbia. Neurologicamente è stata calcolata in sette secondi, che son quelli della percezione. Sette secondi, la metà dei quali ancora trattengono come non trascorsa una particella del tempo passato, mentre l’altra già ne ghermisce una del tempo futuro: combinate insieme, le due particelle ci fanno essere e sentire. È il solo attimo che conta. Il resto, prima, è già ricordo, o, dopo, già aspettativa. Così, al centro di questo minuscolo segmento di esistenza, noi viaggiamo come a bordo di un minuscolo scafo assediati dalle acque del tempo commisurabile, quello che infine diluirà i nostri sette secondi in una sua propria goccia fusa a miliardi e miliardi di altre gocce in cui son dissolti miliardi e miliardi di Fleba e di sette secondi altrui.

(Il salto) Parecchi anni addietro, per tutt’altro mio scritto, volendo raccontare un capolavoro dello sport – se lo sport può contemplare capolavori, cosa che credo –, mi sono dedicato alla riesumazione per il teatro del prodigioso salto in lungo di Robert Beamon fatto alle Olimpiadi di Città del Messico nel 1968, quando da 8,35, che era il precedente record stabilito da Ralph Boston, Beamon estese il nuovo primato nella specialità a 8,90: mezzo metro più cinque centimetri oltre. Da allora a oggi il record è stato

migliorato una sola volta arrivando a 8,95, vale a dire con un sopravanzo pari a quei cinque centimetri che per Beamon significarono niente più che un'aggiunta al formidabile gesto, un ornato della perfezione. Fu come se quel primo pomeriggio del 18 ottobre del 1968 a Città del Messico la specialità fosse stata sospinta in avanti di vari decenni. Non dico tanto per dire, facciamo un po' di conti. Dal 1901 al '64 la disciplina del salto in lungo è stata aggiornata tredici volte con un incremento medio di circa 6 centimetri a volta. E se consideriamo che si è proceduto al ritmo di circa un record ogni cinque anni ne consegue che la misura di 8,95 raggiunta da Powell nel '91 è clamorosa ma ammissibile, a patto di prescindere da Beamon, il quale, in buona sostanza, più che aver esorbitato nel rendere smisurato il salto, ha piuttosto accorciato incredibilmente il tempo storico. Bene, nel racconto che ne feci, per sollecitare la curiosità degli spettatori mi piacque sottolineare come, a partire dallo stacco della prima falcata fino al riatterraggio in pedana, nell'insieme questo *exploit* sia calcolabile in *sette secondi*, una minuzia di tempo (in rete potete controllare).

Uno, due, tre, quattro, cinque, sei, sette... togliete questi sette secondi appena contati dalla mia vita e io rimango me stesso. Togliete quei sette alla sua, e Robert Beamon non sarà più questo Robert Beamon, ma solo... Robert Beamon. L'intero impianto della sua vita per come possiamo recuperarla da qualsiasi almanacco sportivo cederebbe. Il che non avverrebbe con nessun altro campione consegnato alla storia dello sport.

Oggi, anni dopo, scrivendo dei 'sette secondi' corrispondenti a un *Now* neurologico, accade che qualcosa mi richiami ad altro, ma lo realizzo nei giorni, non subito... mi rimane nella testa, ci penso... sette secondi... sette secondi... cosa? Certo, quello! Beamon!... Sette secondi!... La durata di un *Now*, che è la durata della gestazione di un capolavoro tutta addensata in un segmento di realtà che nemmeno dovrebbe poter essere misurabile poiché *assoluto presente*. Nell'attimo, pensate, cosa può avvenire!

(Quello) Il *Now* è l'attimo record. L'attimo, tra gli attimi, record. Il qualsiasi attimo in una costellazione di attimi record. Potenzialmente, *quello*. Ogni *Now* è *leader* del tempo.

Il racconto di Beamon non voleva essere una divagante parentesi aneddotica, ma bensì l'aggiunta nel '*Dossier Analogie*' di un ulteriore dato consustanziale al mio insieme. Perciò, in tutto ciò che leggerete in seguito, e anche nel pregresso, ogni qual volta evocherò il *Now* tenete a mente che mi riferisco a una molecola in cui è immessa l'istanza di un possibile record. Senza questo la molecola non sarebbe tale, non sarebbe nulla. Il tempo stesso non sarebbe, in quanto *noi* non saremmo nel tempo. Non

un solo attimo tra qualsivoglia altro attimo è esentato dal poter essere un *Now*. Ogni *Now* è apicale.

(Per sempre) Il *Now* è intramontabile. Sa farci essere, ma non sa trattenerci. Io, breve candela!... La prova che arderò per sempre, è che sto ardendo *adesso*.

(La giusta durata) Trovo tra i miei appunti questo virgolettato e non voglio rinunciarvi malgrado non sia del tutto certo nell'attribuirlo a Steiner: "il limite giusto della lunghezza si ha quando, svolgendosi i fatti uno dopo l'altro secondo verosimiglianza o necessità, i personaggi hanno tempo sufficiente per passare dall'infelicità alla felicità o dalla felicità all'infelicità". Anche se in brevissimo e *innaturale* tempo. *La Tempesta*, come Prospero e Ariel esplicitamente dichiarano, richiede, in quanto spettacolo, una durata di tre ore, precisamente la stessa di cui hanno cognizione i personaggi sulla scena vivendo le loro avventure. Un tempo necessario e sufficiente per realizzare un'opera in cui il luogo, l'isola, non finge la vita ma *è* la vita. Similmente, il tempo teatrale, e quindi narrativo, non è mimesi del tempo reale ma *è* il tempo reale. E noi sappiamo che, al netto degli inserti della cornice da non calcolare, il tempo cronometrato delle varie scene in mare nel film *Titanic* corrisponde con esattezza assoluta al tempo intercorso tra l'impatto con l'iceberg e l'inabissamento della nave. Anche la percezione inconscia di una particolare durata può essere causa di inafferrabili variazioni negli stati d'animo.

(Due ore) Come già nella *Tempesta*, a inizio dei *Due nobili congiunti* il Prologo si raccomanda alla buona volontà del pubblico impetrandone la complicità e, al contempo, rifornendolo di uno strumento fondamentale per farsi parte attiva nel gioco scenico: dirgli quanto dura lo spettacolo. A scanso di equivoci, la durata è quella consueta. Due ore. Testualmente: "a voi di darci / una mano in aiuto e noi cambieremo corso / e faremo qualcosa per salvarci; sentirete / scene, benché al di sotto della sua arte, comunque, / degne d'un paio d'ore di sforzo; alle sue ossa dolce riposo, / contentezza a voi". L'omaggio è a Chaucer, da cui la storia è ripresa, per cui è dall'arduo confronto con lui che gli autori confidano di salvarsi. Troppo importante il nome per non essere ricordato. Altrimenti, ogni timore di plagio avrebbe avuto poco peso. Ma la durata! È in quel paio d'ore annunciato sin da subito che risiede l'informazione cruciale. Questo gli spettatori debbono soprattutto tenere a mente, e se repoteranno la vicenda prossima a concludersi, mettiamo, dopo un'ora e mezza, se ne ricordino e ci facciano caso! Nella mezz'ora che resta, ancora molto potrà accadere.

(Più giorni in un solo giorno) Il primo atto del nostro dramma copre un'intera giornata (la domenica), l'unica delle cinque che compongono la storia a cui è data tanta ampiezza perlustrandone l'arco delle ventiquattro ore da poco dopo l'alba a notte fonda. Il terzo atto, invece, abbraccia il pomeriggio e la notte del lunedì per estendersi al mattino di martedì. Io le chiamo: *le giornate-mondo*. Giornate che procedono come fossero composte di più periodi immessi in una singola unità di tempo. Un criterio simile nel mimetizzare varie fasi di uno stesso giorno come se si trattasse di più giorni in sequenza, verrà usato nella sceneggiatura di *Titanic* ottenendo un effetto di perfetta adesione cronologica con la durata di *Romeo e Giulietta* (ne diremo; calcoleremo).

(A scadenza) Quando, da dopo la morte di Tebaldo, gli eventi iniziano a precipitare, ogni battuta sembra avere innestato in sé un computo alla rovescia. Tutto si fa urgenza, pur se con l'obbligo alla dissimulazione. Un calendario messo in voce, praticamente. E in quanto alle fasi della giornata, sempre stando attenti a quel che ci dice il testo potremmo regolarci l'orologio. I tempi si serrano allo stremo quando il Capuleti decide di anticipare ulteriormente le nozze, che, quindi, dovranno avvenire la mattina dopo, mercoledì invece di giovedì. Pertanto, Giulietta sarà costretta a bere quella sera stessa il liquido avuto dal frate. Questi ripensamenti del Capuleti e i suoi frequenti cambi di umore sono già annunciati dalle sue sincopate battute del primo atto in cui lo vediamo governare con gioconda bizzarria sull'organizzazione della festa, ansioso, già lì, di dettare i tempi a chiunque gli si muova attorno. Shakespeare non descrive un carattere: lo fa avvenire. Tutto è natura, e perciò tutto naturalmente procede secondo le proprie inalienabili leggi. Che son pure quelle dell'orologio.

(Per molto o per sempre) Quarto atto di *Troilo e Cressida*. Troilo: "O Cressida! Mai me ne andrei da te, / se il giorno pieno di affanni, destato dall'allodola, / non avesse svegliato tutte le strepitanti cornacchie, / sicché la notte sognante non celerà più a lungo / le nostre gioie". Dall'usignolo all'allodola in *Romeo e Giulietta*, dall'allodola alle cornacchie nella tragicommedia di ispirazione omerica. Che differenti risvegli! Come appare fusa, nel primo raffronto, la coppia dei due giovani veronesi, e quanto invece provvista di una crepa la seconda! In *Troilo e Cressida* è in gioco l'amore futuro, in *Romeo e Giulietta* l'innamoramento presente. Nel tempo prolungato ci si disperde, mentre nell'attimo o non si è nulla l'uno per l'altra, o lo si è totalmente nel 'per sempre' di quell'attimo. Ma se per sempre, non potrà essere per molto.

(Cronaca, non epopea) Atto primo, scena terza. Il servo dei Capuleti mandato a recapitare gli inviti per il ballo si imbatte in Romeo, ed è proprio durante questo colloquio che apprendiamo di trovarci nel mese di luglio e che il primo di agosto, data a cui mancano “poco più di due settimane”, Giulietta compirà quattordici anni. Lo spettatore, così, può subito mettersi comodo, provvisto di tutte le coordinate temporali di cui abbisogna per poter seguire la vicenda come una *true story* (ben altrimenti, per intenderci, cominciano *Re Lear* o *Macbeth*, con riferimenti di carattere storici, quando non addirittura mitopoietici, di quelli che faranno fremere di sprezzo Tolstoj). Ma importante è sapere che tutta l'azione dura cinque giorni, *come il viaggio del Titanic*.

(L'insuperabile soglia) Paul Valéry, *Quaderni*: “Ma nel grande amore è il disperare di giungere al suo divino scopo sovraindividuale, a far infrangere l'anima contro l'insuperabile soglia, e a scaricarne la potenza accumulata in uno spasmo”. Questo spasmo, in Shakespeare, è il suicidio. Per contro, l'insuperabile soglia è quella del lieto fine capace di adempiersi a dispetto della città.

Nel passaggio successivo Valéry parla del “modo intimo degli amanti affettuosi”, e dei “nomi degli organi, vili o tecnici, così come i nomi degli atti”. Il “modo intimo degli amanti affettuosi” coincide né più né meno con l'iodioletto a cui Romeo e Giulietta non hanno tempo di dare costituzione di linguaggio effettivo. I nomi, ecc., sono i nomignoli, sempre *affettuosi*, con cui, tra due, l'indecenza si fa casta. Ma anche per questo ci vuol tempo. *Una settimana almeno!* Un periodo circoscritto e concluso – raggiunto, *terminato!* – di cui si possa dire: “Oggi è una settimana”. Tre giorni sono pochi, troppo pochi. Drammaticamente, fra i tre giorni condivisi da Romeo e Giulietta in vita e i quattro che servirebbero a compiere la prima settimana del loro *ménage* è inciso il solco dell'insuperabile soglia. Il lieto fine è lì oltre: irraggiungibile, poiché in un tempo non più prescritto.

(E questo è tutto) Ricordiamo quel che all'inizio dice il Coro: “*the two hours' traffic of our stage*”. Due ore di traffico sul palco e questo è tutto. Il tempo della scena, il tempo del mondo. Passate le due ore, per il mondo saranno esaurite, per la scena, no. Mai. Quanti tempi lissù, a fronte dell'unico nostro!

(L'asfissia d'amore) “Sempre, in Shakespeare, è straordinaria la fulmineità dell'amore. L'incanto nasce al primo sguardo, l'ossessione al primo tocco delle mani. L'amore piomba addosso come un falco, tutt'intorno il mondo crolla, gli amanti non vedono che sé stessi”, così Kott a proposito del *Sogno*

di una notte di mezza estate, ma quanto tutto ciò riguarda anche il nostro dramma! La fulmineità (“Come per un lampo di cui...”), gli sguardi, e le mani... soprattutto le mani! E poi, il mondo attorno che viene d’un subito abolito. In verità, è già Romeo ad esiliare da sé il mondo prima che sia questo a bandirlo da sé. *Sogno*, terzo atto. Demetrio: (*Destandosi*) “Elena, o tu perfetta ninfa, deal! / Che dir degli occhi tuoi, dolcezza mia? / È torbido il cristallo a paragone”. Anche qui la bellezza dell’amata, subitaneamente dequalifica tutto ciò che, per il resto, appare nel panorama consuetamente bello, e così come non c’è bello al di fuori dell’amata, non ci sarà vita al di fuori di Verona. Mai può esserci vita immersi nel gorgo, in assenza d’aria. L’amore che preme sul petto e che asfissia sottraendo l’aria all’aria per penuria di tempo è esattamente questo.

LA VELOCITÀ

(I) Jack e Rose devono fare in fretta, molto in fretta, costretti come sono a innamorarsi il prima possibile, a iniziare una storia il prima possibile, a darsi degli abbozzi di consuetudini condivise e ricordi, tanti ricordi, fittissimi ricordi il prima possibile, e a *consumare* il prima possibile! Sanno che non potrà essere diversamente da così per il semplice motivo che *sanno di avere poco tempo*. Il Titanic affonderà a pochi giorni dalla partenza. Non è certo questo che loro possono sapere imbarcandosi, ma *questo lo sa la storia*, provvista di una sua propria cadenza fisiologica. Lo sa quella trama in cui i due, *come Romeo e Giulietta*, sono intrappolati. Gli uni e gli altri hanno poco tempo poiché ogni mortale, anche se vive a lungo, ha poco tempo, ma, in più, *tutti e quattro* sono giovani, e il poco tempo che hanno alle spalle detta loro ogni rapidità di intenti. Un paradosso? Sì! I pochi anni che hanno vissuto danno loro l’intuitiva percezione di quanto comunque si possa vivere poco, e perciò si va di fretta. La brevità del passato fiuta la brevità del futuro, e l’attimo presente è l’*ubi consistam*. L’unico ‘quando’, l’unico ‘dove’.

La giovinezza vive sempre a ridosso di naufragi e ammaliata dalla percezione di imminenti catastrofi, che di norma sono il rapido mutare da un’età nella successiva.

La giovinezza è densa di età. Ogni giorno ne conta una nuova. Perciò le due coppie agiscono così fin da subito. Il tempo aristotelico a cui sono costrette le fa voraci; fameliche dell’intreccio che il loro mutuo incontrarsi avvia con un innesco fulminante. Naturalmente, anche in ragione delle loro particolari e affini sensibilità. Da cui la capricciosa domanda: Jack si sarebbe innamorato di Giulietta? e Rose di Romeo?

(II) Il troppo, e il troppo del troppo poco. Dario Pisano ha coniato un'espressione perfetta per il caso delle nostre due coppie: "anoressici di passato, e bulimici di futuro".

(III) Quando Jack parla a Rose nella palestra e tenta di portarla con sé, o quantomeno di sottrarla a una vita che non le appartiene, usa maniere e toni come di chi la conosca da molto, ma da molto tempo ("Quell'ardore che amo in te", ecc. ecc.), *e noi ci crediamo*. Difficile pensare che solo due giorni prima, alla stessa ora, nessuno dei due sapesse dell'esistenza dell'altro. E dire che tutto è così verosimile! Questa è esattamente la chimica della velocità shakespeariana.

(IV) Lo sconquasso temporale di cui sembra essere vittima Romeo al momento del suo ingresso in scena avvia la manomissione della veridicità cronologica a cui è sottomessa la bruciante vicenda dei due amanti. Una condensazione di durate da cui non si può prescindere, poiché è questione di per sé tematica.

(V) Consideriamo le nozze previste con Paride. Ciò che nelle novelle avviene 'dopo', qui è già stabilito e dunque già in atto; così come poi verrà anticipata la morte di Romeo rispetto al risvegliarsi di Giulietta. O, ancor meglio, così come, in Shakespeare, il rapporto consumato dai due ragazzi è vissuto a esilio già sentenziato, contrariamente alle novelle dove i due vivono la loro sessualità senza particolari pressioni e a più riprese fin da prima, e comunque da sposati. È anche con queste minute imbastiture sottocutanee che si costruisce una *velocità verosimile*.

(VI) Romana Rutelli: "Dal canto suo il frate in certe espressioni pone le basi del tema della *hastiness* (della precipitazione che caratterizza l'amore fra Romeo e Juliet, ma anche della rapidità degli eventi e dei disguidi temporali, responsabili in parte della tragedia)". Quasi tutti nella storia, per un verso o per l'altro, sono portatori della *hastiness* indipendentemente da quanto richiede la situazione in atto. Il Capuleti lo è per gagliardia, sua moglie per eccesso di concretezza, la Balia per i mille traffici quotidiani da spicciare, Mercuzio perché famelico di immaginazione, Tebaldo per un sovraccarico di energie nervose. Escluderei dal novero i due Montecchi, segnati da un'ombra di senilità coniugale a cui forse è da addebitare in parte il carattere melanconico del figlio.

Casa Montecchi: una famiglia in cui è di stanza il cordoglio (non per nulla ad aprire come può il portone per convocare a feste è il Capuleti).

(VII) Romeo a frate Lorenzo, raccontandogli di Giulietta: “quando, dove e come / ci siamo incontrati, corteggiati, e dichiarati / te lo dirò per strada; ma di una cosa ti devo pregare, / che tu ci voglia oggi stesso sposare”. Tutto va a precipizio, e non per un *cupio dissolvi*, ma è questo il passo naturale della giovinezza, della giovinezza che non teme sé stessa, che è dinamica ed è protesa a fare dell’attimo presente un già prolungato futuro (rimando al paragrafo II di questa *suite*).

In precedenza, a termine della scena presso il balcone, Giulietta ha pur detto in pieno fervore ma padrona di sé, con pari fermezza: “se il tuo amore ha intenzioni onorevoli, / se il tuo scopo è il matrimonio, fammi sapere domani (...) dove e quando vorrai celebrare il rito, / io deporrò ai tuoi piedi la mia sorte e ti seguirò”. Già i due parlano allo stesso modo e si echeggiano a vicenda. La velocità fonde, è coincidenza.

(VIII) La velocità dell’innamoramento che in *Romeo e Giulietta* avviene, in *Come vi piace* è dissezionata in nanosecondi (quelli che Shakespeare, *ne abbiām detto*, non avrebbe avuto la parola per nominare, tuttavia avvertendoli): talmente tanti da far apparire quasi lenta quella velocità per mostrare, infine, quanto dal suo declinare ed estinguersi nulla residui. A tradurla in narrazione è Rosalinda: “Vostro fratello e mia sorella s’erano incontrati appena, che si guardarono; s’erano guardati appena, che si amarono; s’erano amati appena, che si sospirarono; avevano sospirato appena, che se ne chiesero l’un l’altro il motivo; ne ebbero appena saputo il motivo, che cercano il rimedio. E così, a grado a grado, si sono fatti una scala doppia al matrimonio e la saliranno incontinenti, o altrimenti saranno incontinenti prima del matrimonio. Sono proprio nella furia d’amore e vogliono unirsi. Neppure a mazzate si riuscirebbe a separarli”. *Appena! Appena! Appena!*... Sentito? I nanosecondi son lì. Tutto è filtrato dalle loro crune. Ogni cruna, un “appena”. Se il tempo non fosse scrutinato in modo così minimale, passerebbe ugualmente, ma durante questo suo trascorrere nulla di narrabile potremmo dire che sia avvenuto. Per cui, se il nostro dramma non virasse nella tragedia che è destinata a divenire, sarebbe all’incirca questa commedia qui, agra a tratti ma non feroce, e a riferirne il succo basterebbe ripetere la battuta di Rosalinda, ma *lentamente*, per descrivere virgola a virgola, parola a parola, *di grado in grado*, un lampo di cui non si fa in tempo a dire “lampeggia”. Ci vuol tempo per ben descrivere il poco tempo. Giorni per enucleare l’attimo. (Quanto avrà impiegato il Giorgione a dipingere il fulmine della sua *Tempesta*?)

(VIII) *Enrico VI*, Parte Seconda. In una delle più concise scene dell’intero canone, sei battute soltanto, accade che il ribelle Jack Cade si sia testé proclamato signore di Londra e sentendosi chiamare col suo nome di prima

da un soldato sopraggiunto a dargli notizie, ci mette nulla a far giustiziare l'intempestivo autore della gaffe. Cito. Cade: "E da ora in avanti verrà considerato alto tradimento non chiamarmi lord Mortimer." *Entra di corsa un sodato correndo*. Soldato: "Jack Cade! Jack Cade!", Cade: "Uccidetelo!" (*Lo uccidono*). Shakespeare si fa fulminante come il fato che arriva *ed è*, sbrigando ciò che deve in un attimo. Giusto il tempo del suo pronunciarsi. E quale chimica produce! Riuscite a immaginare una morte dai ritmi più comici e impietosi di questa?

(IX) *Re Giovanni*. Altro dialogo fulminante, in cui una vita è condannata con una svelta raffica di battute che intercorrono tra Re Giovanni e Uberto (la prima è sua): "E lo saprò custodire, / sì che non rechi offesa alla maestà vostra.", "La morte!", "Mio sire?", "Una fossa.", "Non sopravviverà.", "Basta così.", "Adesso sì, posso tornare allegro". *Consummatum est*. Il dialogo-azione!

(X) "Spero che saremo coperti dal vostro mandato, per questa faccenda". Al quarto atto di *Re Giovanni* è questa la risposta di uno sgherro al re che ha appena ordinato di uccidere un bimbo. Basta poco, una battuta, e si illuminano tragicamente l'umanità, la gerarchia, l'impulso. Il tipo dirà solo poche altre parole nella stessa scena, e sarà quando si saprà esentato da un simile orrore: "Non mi par vero di non aver mano in una affare di questa specie". Un sospiro di sollievo di cui quasi pare di sentire lo sbuffo conseguente alla velocità con cui è avvenuta un'agnizione psicologica.

(*La velocità del 'logos'*) Il *logos*! Vera forza acceleratrice! L'espansione massima del discorso emozionale – sia amoroso che bruciante di tensione, comunque al massimo del pathos –, nel suo esondare incrementa, *addensandolo*, il tempo drammatico e consente quella verosimiglianza per cui si può credere all'avvenire nel giro di alcuni secondi, ossia quanti ne servono a pronunciare le frasi più ridondanti. Mi riferisco a un tempo provvisto di una durata interiore che, dovesse mai corrispondere al suo facsimile reale, lo vedremmo tradursi in ore, se non in giorni, in mesi o anni.

(*Di padre in figlio*) Tramandandoci Shakespeare di generazione in generazione, *di padre in figlio* come fosse una passione calcistica, noi mettiamo in gabbia una porzione di vento, qualcosa che è e che non è. Vento che va e che viene, tuttavia *in gabbia*. Studiandone le opere è come se dissigillassimo un'abbondante manciata di minuti, di ore e di giorni: quelli misurati dalla *sua* clessidra, e resi intatti anche dal loro essere ormai trascorsi.

IL LINGUAGGIO

Intro sala 32

*“Tutto è materiale nella nostra mente e facoltà.
L'intelletto non potrebbe niente senza la favella.
Perché la parola è quasi il corpo dell'idea (...).”*

Giacomo Leopardi, *Zibaldone dei pensieri*

*“La cosa di gran lunga più importante
è essere padrone della metafora.
È l'unica cosa che non si possa imparare dagli altri.
È l'impronta del genio.”*

Aristotele, *Poetica*

(Circa la parola) Nota Anna Leonardi in *L'arte del dire*: “il *Genesi* recita esattamente: ‘*E Dio disse: Sia fatta la luce!* E la luce fu’. Dunque, l'atto del dire, la parola, precede la luce (...). La consonanza col Vangelo di Giovanni: *In principio era il Verbo* è dunque incontestabile”. Dallo stesso raffinatissimo libro: “Giorgio Manganelli si è spinto addirittura ad affermare il primato della parola sulla realtà quando (...) ha scritto che le farfalle hanno cominciato a esistere quando i poeti hanno preso a nominarle nelle loro liriche”. Che è come dire che la letteratura ha inventato la realtà e non viceversa. Come volevasi dimostrare.

Ramon Jiménez: “la mia parola sia / la cosa stessa creata nuovamente dalla mia anima”.

(Nuove forme) Nadia Fusini, *Di vita si muore*: “Shakespeare è un creatore di lingua, sentenziò Wittgenstein. (...) Crea nuove forme linguistiche naturali”. Sicché Shakespeare asseconda R. J. Kaufman, che scrive: “La più profonda creatività sociale consiste nell'invenzione e imposizione di nuove, radicali metafore”.

(Il linguaggio facitore della realtà presunta) Heidegger, *Essere e tempo*: “Per quel tanto di asprezza e di ‘ineleganza’ dell'espressione che si noterà nelle analisi che seguono, ci permettiamo di osservare che altro è una relazione narrativa a proposito di un ente, altro afferrare un ente nel suo

essere. Per quest'ultimo compito, ciò che spesso viene a mancare non sono tanto o soltanto le parole, quanto soprattutto la grammatica". Lievemente alterandolo, è come se il filosofo dicesse: "Dovrò dire in modo difficile non ciò che è difficile da dire, ma ciò che è connesso con l'indicibile". La cosa difficile può essere espressa in modo facile, ma l'indicibile impone a chi dice di inventarsi risorse che il linguaggio non ha, e dunque di essere in sé stesso altro da ciò che è. Ma per essere così, il linguaggio dovrà *farsi* così: linguaggio parossistico, improponibile altrove se non nell'obbligo di una particolare impresa, che è quella di addentrarsi dove spazio e tempo potrebbero non essere né spazio né tempo. In altri termini è l'ansia del linguaggio che tende a divenire *ultralinguaggio* per tentare un'aggressione autenticamente corporale alla realtà tacita e statica, ma non per derivarne un *alter ego*, bensì per mutare esattamente quella realtà lì in una realtà presunta, che a quel punto sarà la sola, e la sola *detta*. (Giorgio Caproni: "Quando non sarò più in nessun dove e in nessun quando / in che quando sarò e in che dove?": tutto questo indicibile come fa ad essere dicibile? Il linguaggio sa accogliere anche ciò che lo abiura)

(Lo stremo del linguaggio) Il linguaggio, anche quando non ritiene di ritenerlo, è costantemente ispirato dall'ambizione di condurre la realtà a sé e di metterla non solo *a disposizione*, ma di far sì che risulti in tutto e per tutto coincidente con ciò che vien detto.

La parola prima *fa*, poi *tocca*. Nomina, e *vede*. Nel dramma questa filosofia, teorizzata per accenni poiché totalmente presente ma solo *intuita*, ha il suo *genio* in Giulietta, che rivoluziona il concetto di 'storia d'amore' avviando da subito una copula con l'amato sin dal primo tradursi del contatto tra le mani nell'incipit di un sonetto che è un fatto in sé, tale per cui il bacio avviene *all'interno* dell'ultima rima, non dopo, e grazie ad essa. È la rima. Se Romeo e Giulietta non hanno il tempo, da bravi fidanzatini, di coniare un loro codice di segni privato, hanno però quello di fondare una loro lingua *totale*, coinvolgente l'interezza del loro essere, altra e straniera rispetto a quella di tutti gli altri personaggi. Straniera a Verona. Straniera al mondo. Una lingua che ha un'altra estetica. Una lingua nata per assolvere ad altre funzioni...

... (Non più muti) Queste due creature, scoprendosi a parlare come non hanno mai fatto, si incrementano a vicenda. Senza dover assumere alcuna sostanza stupefacente che non provenga dai reciproci *sé*, consentono l'avverarsi dell'invito ginsberghiano ad 'allargare l'area della coscienza'. Estendono il proprio essere alla fusione con l'altrui per via delle sole voci

come pronunciando dantescamemente (dal IX del *Paradiso*): “s’io m’intuassi come tu m’immii”.

Così cessano d’essere ciò che non erano, e avviano il discorso a costruzione del più assoluto ‘due in uno’. James Hilmann: “Il linguaggio non è della lingua, ma del Cuore. (...) Chi è muto, è muto nel suo cuore, non già nella lingua”.

(L’ignoranza altrui) L’incapacità di Ciniro, re di Cipro, a comprendere lo stato umorale della propria figlia, e in particolare la sua avversione a delle nozze che dovrebbero esserle motivo di gioia, è il tema centrale della *Mirra* di Alfieri. La protagonista, destinata a un giovane eccellente, con l’avvicinarsi del matrimonio appare sempre più sconnessa da una disperazione che la porterà a morire sotto gli occhi dei genitori costernati e impotenti. Solo da ultimo si scoprirà che Mirra era violentemente innamorata di suo padre per un sortilegio voluto da Venere. Il motore narrativo della tragedia è tutto nel non detto di lei, e dunque in azione *al di là del sipario narrativo*, sino al drammatico svelamento finale che avviene in contemporanea per Ciniro, per sua moglie e per il pubblico. Saper scrivere il non leggibile: è una tecnica ed è un requisito. Il nostro dramma è imbastito ovunque in questa maniera. L’ignoranza altrui è la musa sovrastante. Tutto si avvia e avviene sotto la sua egida.

Alfieri pare che si entusiasmasse quando sentiva gli spettatori mormorare a mezza bocca esasperati: “Ma che diamine ha questa ragazza?”.

(Quello che dico non è quello che ascolti) Il nostro dramma, nell’insieme, è un composto di linguaggi che si eludono vicendevolmente, con un personaggio che parla all’altro di cose che l’altro non presume si riferiscano a quelle che sa e quindi dando per inteso di averle ben capite, mentre chi gli parla mira a un altro scopo ancora, sempre che, a reciproca insaputa, non ve ne sia addirittura un quarto ignoto a entrambi. Ognuno di loro, se avesse un attimo di lucidità, potrebbe allora fare come lo spettatore della *Mirra* alfieriana che, percependo l’imbroglio comunicativo messo a maschera di una materia occulta, non regge e sbotta: “Ma che diamine ha questa ragazza?”.

Di fatto, il dialogo standard usato nel nostro dramma per inoculare l’incomprensione senza darlo a vedere, si svolge in maniera da simulare nello scambio delle repliche l’aspetto della perfetta pertinenza, tale per cui ciascuno degli interlocutori ha puntualmente modo di adattare alla sua battuta quella dell’altro dando così per scontata la chiarezza del discorso senza che nulla appaia troppo strano. L’autore è astuto, molto astuto: questo ce

lo fa percepire non costringendo affatto i suoi personaggi a *performances* eccessive. Tutto avviene naturalmente. In questo, anche il taglio 'di sceneggiatura' aiuta. Mercuzio, ad esempio, parla una sola volta con Romeo da dopo la loro andata al ballo, per cui il rischio d'equivoco è minimo, ma l'inganno ha comunque luogo.

(Il filo smarrito) Seconda scena del quarto atto. Il giorno dopo la sortita dai Capuleti i due amici si trovano in piazza. Il reticente Montecchi è sul filo d'un rasoio tra il dire e il non dire. Nulla ci informa di una sua possibile indecisione, ma possiamo immaginarla. Per esuberanza vorrebbe, per opportunità si tratterrebbe. A venirgli in soccorso è la loquela spaziente dell'altro che lo porta sul terreno dei *calembours* dove ogni serietà si impantana, e quando quel botta e risposta sta per mostrare la corda ecco che arriva la Balia, e con lei un altro gioco linguistico prende corpo nelle molestie verbali di Mercuzio. Breve scambio a riguardo tra la donna e Romeo, poi i due si appartano per accordarsi sulle nozze clandestine. A questo punto l'altra conversazione è bella e scompigliata. Il filo è andato smarrito e nessuno che ci abbia fatto caso. Giusto così.

La scena finisce con la Balia che se ne va e subito siamo da Giulietta che la sta aspettando.

Oltre il sipario narrativo, però, i ragazzi, volendo, potrebbero riprendere i discorsi interrotti. Per dirsi cosa? La scrittura non se ne interessa ed è questa la sua maniera per risolvere ciò che sino a poco prima si era presa in carico di gestire. Sicché, da un punto in poi non sono più le parole ma è la struttura narrativa a sanare la questione disimpegnandone lo scrittore. Un diverso linguaggio, ma pur sempre un linguaggio.

(Facitore dei giorni) Giulietta: "Le mie orecchie non hanno ancora bevuto cento parole / della tua lingua che le pronuncia, eppure già riconosco il suono". Per un istante splende nel linguaggio una fosforescenza di quello spirito coniugale che in ogni pagina dei *Promessi sposi* è presente tra Renzo e Lucia consentendo a lei di distinguere i passi dell'amato che sale le scale da quelli di qualsiasi altro. Questo è l'amore che produce abitudini di cui si riempiono i giorni e che si protrae nel tempo. L'amore che, per istinto, Giulietta già mostra di poter vivere dipanandolo nel proprio futuro.

(L'avversa armonia) Giulietta, nella sua tormentata battaglia con il linguaggio per arrivare a farne cosa propria e praticarlo con l'amato, si ribella con forza a quello che Romana Rutelli chiama: "il dominio vischioso delle forme", che è l'avversa armonia da cui verrà assediata.

(L'eresia che svergina il nulla) Il linguaggio, pur essendo condizione necessaria e indispensabile al formarsi di una proposizione, può anche essere sovrastrutturale rispetto alla proposizione che produce. Scheletro e, al contempo, esoscheletro. Come? Facendo apparire indispensabile ciò che dovrebbe risultare superfluo, e dunque insinuando nell'indagine, *mettiamo* di un testo poetico, una crisi retrospettiva e speculare che farà apparire il superfluo come indispensabile. Cosa ne consegue? Il *ludus*. Lo scherzo. Il senso del gioco. Lo stesso per cui, probabilmente, l'essere umano può ritenersi, secondo Heidegger, d'essere stato gettato qui senza che ve ne fosse alcuna necessità. Ma, *poiché siamo*, dobbiamo essere. Ci tocca. E per questo siamo. E per questo *ciò che è*, è come è; e quasi sempre, senza saperlo, *si diverte ad esserlo*.

A questo *ciò che è* (essendo esso parte di una cosa gettata), pur se al culmine dell'angoscia il fatto d'essere lo diverte, ma non per questo *ciò che è* ne è appagato, poiché il divertimento vorrebbe sempre prosecuzione, e *ciò che è* sa di non poter essere *ciò che sempre sarà*, e se ne fa una smania. Io ritengo che già il *fatto umano* in sé stesso sia giocoso, motivo per cui ipotizzo che l'ironia sia l'eresia che svergina il nulla. Ognuno di noi potrebbe definirsi a buon diritto una spiritosaggine ontologica: "Non servivo, ma ci sono!". Una *boutade*, e via! Meraviglioso, dunque, è l'atto creativo che va a compiersi colmo di questa segreta consapevolezza. Tutto è per poco. Tutto è nel *mai* di prima, e nel *per sempre* di dopo. Noi, banditi dal tutto, siamo *intanto*. Siamo *durante*.

Solo chi è furbo (un libertino, ad esempio) o chi è poeta sa cosa farsene di questo *'durante'*: giocarci. Usarlo per spassarsela. Seriamente? Ovvio! Anzi, più che seriamente: severamente. Ogni gioco esibito, sicché *non seriamente* giocato, è semplice isteria.

Mercuzio (a lui miravo!) non è isterico. Ma è poeta o libertino. Su questo lascio aperto il dibattito. (Amelia Rosselli: "Quel poco del tutto così male offerto")

(Il linguaggio criptato, I) A proposito del linguaggio doppio e criptato di Giulietta mi viene in mente un mio racconto in cui mi ero imposto di delineare, attraverso una particolare organizzazione del linguaggio, un aspetto plausibile ma non veritiero della storia di modo da approdare a un esito sorprendente per il lettore al momento in cui, sotto finale, la trama si smaschera rivelando di aver alluso sin lì a tutt'altro rispetto a ciò che d'improvviso fa comprendere. In rapporto al nostro dramma, questo riferimento ci aiuta per contrasto a mettere meglio a fuoco il comportamento della fanciulla nei confronti dei suoi familiari, Balia compresa, tenendo presente la differente esigenza narrativa.

Nel mio racconto la sfida è tutta nel non far capire al lettore quanto i personaggi naturalmente sanno e reputano ovvio sapere, al punto da non parlarne mai in maniera troppo esplicita, mentre per Giulietta si tratta di dire il giusto a chi l'ascolta ma senza mai mentire a sé stessa. In tal senso, per riuscirci la protagonista, con intelligenza sopraffina, elabora il discorso, replica a replica, sotto il governo della coscienza, che è coscienza etica a cui spetta il compito di far sì che nel suo dire non commetta blasfemia rinnegando la propria fede attraverso un uso scoperto di parole atte a mentire. Non se lo può permettere, né lo vorrebbe, il che la costringe a mantenersi in un periglioso equilibrio alludendo mansueta a ciò che è logico per i suoi interlocutori, e irreprensibilmente corretto per sé e per la propria dottrina interiore, vale a dire per una fede di cui ella è sacerdotessa *in toto* e che in lei si incarna: il suo *amore innamorato* di Romeo. Ma Romeo, la divinità ossequiata, è tale solo per chi ne officia il culto. Scomparisse Giulietta, scomparirebbe un'intera religione.

(Il linguaggio criptato, II) Nicholas Hilliard, *A Treatise Concerning the Art of Limning*, (trattato del 1603), sulle illusioni prospettiche adoperate per ingenerare spettacolari fraintendimenti: "La pittura utilizza la prospettiva e le scorciature di linee come ombreggiature adeguate alle regole dell'occhio per esprimere una verità mediante una falsità... Poiché la prospettiva, per definirla in breve, è un'arte derivata o provocata dal giudizio dell'occhio, utile per rappresentare qualunque cosa mediante linee scorciate e ombre che ingannano sia il giudizio che la vista". Era tutto ciò nello spirito dell'epoca, e lo era per tutti, non solo per i più dotti (e dunque anche per i frequentatori del Globe). Questo il modo di percepire sia la realtà che l'artificio. Una disposizione squisitamente manierista di cui Giulietta, pur se immaginata in vita secoli prima, è interprete. Ce lo dice la sua capacità di giocare con destrezza prismatica all'interno del linguaggio per alterare la percezione dell'ascoltatore e distorcere il senso del messaggio trasmesso riuscendo a far risultare accetto, *poiché vero*, ciò che in effetti sarebbe vero, ma solo presso l'ascolto di *qualcun altro* (quando, ad esempio, beffeggia Paride costringendolo a fraintendere, Giulietta dice cose che verrebbero senz'altro correttamente intese dall'orecchio di Romeo).

(Il linguaggio criptato, III) Riccardo III, atto terzo. In un 'a parte', Gloucester, elaborando le sue strategie per la conquista definitiva del potere, sembra volersi ricordare come comportarsi: "Così, come l'iniquità, il nostro diavolo convenzionale, io enuncio due significati con la stessa espressione", è quel che fa Giulietta con suo padre prima e con Paride dopo, quando lo incontra al convento. Dice due cose in una. A rendere

giusto ognuno dei due sensi sarà il giusto orecchio capace del giusto ascolto. Ma pure gli ascolti son due: quello esterno e quello interno. Quello esterno è l'ascolto dell'interlocutore da raggirare, quello interno corrisponde in Riccardo all'ascolto d'un regista in quinta che stia lì a controllare l'efficacia dell'attore che ha istruito; per Giulietta corrisponde all'ascolto della sacerdotessa che lei stessa è. Sacerdotessa del proprio culto etico: un amore da non tradire con pensieri, parole od opere.

(Il linguaggio criptato, IV) Le cortigiane di Venezia erano molto abili in quella che Jago definisce *a seeming*, l'apparenza, che corrisponde all'apparenza di Giulietta quando esercita la sua 'equivocazione'.

(Il linguaggio criptato, V) Macbeth, a un passo dalla fine, mentre vanno dissipando gli enigmi che gli impedivano di scorgere la veritiera malizia di quanto detto dalle streghe, comprende l'inganno delle parole multiformi da cui possono provenire più certezze in contraddizione tra loro, e così maledice il diavolo che mente pronunciando la verità: "E non siano mai più creduti questi demoni truffatori, che barano con noi a doppi sensi; che tengono parola al nostro orecchio e la mancano poi alla nostra speranza". Appunto: questo è mentire dicendo la verità. Come Giulietta, insomma. Ma ci spiace poi tanto che la nostra fanciulla abbia qualcosa di sulfureo?

(Il linguaggio criptato, VI) Dell'uso tendenzioso del linguaggio dice anche Antonio nel *Mercante di Venezia* ritenendo il diavolo capace di "citare la Scrittura nel proprio interesse".

(Dal patibolo) Nel 1594 Roderigo Lopez, il medico ebreo di Elisabetta che da tempo si professava protestante, venne accusato di aver tramato contro di lei per conto di Filippo di Spagna, e perciò condannato a morte. A quanto riferisce lo storico elisabettiano William Camden, dal patibolo Lopez dichiarò di amare "la regina come amava Cristo". Vieni da pensare a un clamoroso guizzo di scaltrezza spirituale agito in punto di morte, a un funambolico impeto della coscienza con cui dire il vero dinanzi all'Altissimo, ma pur dando a vedere di morire ingiustamente. Un ebreo che proclama il suo amore per Cristo! Non sarà che siamo di fronte a un caso estremo di linguaggio sapientemente equivoco? Lo stesso di cui fa uso Isotta nel poema di von Stranbourg, e la non ancora quattordicenne Giulietta.

(Morta invocando chi?) Il ricordo di lettura mi è rimasto troppo inciso per tacerlo. Andando agli inizi del secolo scorso, meraviglioso è l'uso che

fa di un'altra equivocazione agita in punto di morte Raymond Radiguet a conclusione del suo folgorante romanzo *Le diable au corps*. Il protagonista viene a sapere dal marito della sua amante che la donna è morta invocando il nome del loro bambino: "Mia moglie è morta chiamandolo. Povero piccino! E così, lui è la mia sola ragione di vita!", ma quel nome è pure il nome del vero padre, ossia del narratore che termina andando al cuore del segreto condiviso con l'amata: "Vedendo quel vedovo così dignitoso, capace di dominare la sua disperazione, compresi che alla lunga l'ordine sistema da sé ogni faccenda. Del resto non avevo appena saputo che Marthe era morta invocandomi e che mio figlio avrebbe avuto un'esistenza conveniente?"

(Ancora circa il linguaggio doppio) *Otello*. Quando al quarto atto Jago induce Otello a origliare il dialogo in cui l'alfiere intratterrà Cassio perché questi parli di Bianca ma in modo che il generale pensi si riferisca a Desdemona, abbiamo la messa in campo di un virtuosismo 'da situazione' che di nuovo ricorda il linguaggio doppio usato da Giulietta e da Isotta, capaci di mentire dicendo al contempo la verità.

(Idem) "Parolles (e a maggior ragione Falstaff) è un esempio tipico di 'policy' di Shakespeare (*potremmo dire del suo straordinario talento di equilibrista teatrale*, n.m.), ossia di un drammaturgo impegnato a fornire copioni che fossero bene accettati contemporaneamente a due tipi di pubblico; il pubblico del teatro di Corte non avrebbe dato credito, pur essendone divertito, ai discorsi di Parolles, mentre quello del teatro 'aperto' ne avrebbe assaporato la saggezza pratica". Prendo a spunto questa considerazione di Giorgio Melchiori tratta dal suo *Shakespeare: politica e contesto economico* per notare a mia volta come l'azione sovrastante l'intero universo linguistico maneggiato da Shakespeare, pretenda (o consenta, secondo i casi) la messa all'opera di una doppia mano tramite la sola intenta a scrivere, da cui due scritture in una, giuste entrambi per platee differenti, e così capaci, cambiando traiettorie *entro uno stesso volo*, di far centro all'unisono in due bersagli ben diversi, a volte compresenti ma mai coincidenti. Entro un discorso pantografato ci imbattiamo, quindi, nello stesso cimento affrontato dalla doppiezza linguistica di Giulietta e da quella dell'astutissima Isotta, che addirittura eleverà l'inganno verbale a livelli escatologici (*vedremo, fascicoli avanti, come*).

(La tattica) Una straordinaria lettura del linguaggio tendenzioso destreggiato da Shakespeare per eludere la censura o per scongiurare il rischio di un'eventuale riprovazione pubblica, ce la offre Eduardo nelle sue *Lezioni*

di teatro riguardo a Shylock spiegandoci la tattica usata dal grande drammaturgo (ma anche da lui stesso) che, pur mettendo alla berlina un ebreo, trova argutamente il modo di preservarne la dignità e di rendere evidente il vilipendio agito contro le sue ragioni: “Come poteva fare? Come avrei potuto fare io durante il fascismo, se non far ridere il pubblico e poi in ultimo ammannirgli un capovolgimento dell’azione e mostrargli la tragedia? In quell’epoca ho dovuto anch’io usare una tattica. E Shakespeare si è trovato peggio di me, in condizione di far buon viso a cattivo gioco. Non ha potuto in quell’epoca dire: ‘Badate, l’usura l’avete imposta voi!’. Però lo poteva dire Shylock perché era la verità”.

Nessun critico, per quanto acuto, nessuna intelligenza esegetica avrebbe potuto cogliere altrettanto bene la quintessenza di questa ‘tattica’, compresa e acquisita dal collega postero in virtù di un addestramento individuale senza alcun bisogno che altri, nemmeno Shakespeare, gliela insegnassero. A farlo è stato il teatro in sé.

(La seconda volta) Ho già accennato al fatto che di *Otello* abbiamo non una, ma due versioni. La seconda del 1606 è conseguenza del *Profanity act* che multava pesantemente gli attori se usavano il nome di Dio, della Vergine, di Cristo o addirittura alludessero alla fede (così esordisce, solenne, l’imposizione del Parlamento: “*For the preventing and avoiding of the great Abuse of the Holy Name of God in Stage Plays, Enterludes, May Games...*”).

Costretto dalle circostanze, Shakespeare modifica la tragedia intervenendo ovunque. Mette i personaggi su un piano linguisticamente più elevato e aggiunge centosessanta nuovi versi. 160! In tal modo, obbediente al *politically correct* dei tempi, realizza quella che è stata chiamata la ‘musica verbale di Otello’, e lo fa prima togliendo e poi colmando il vuoto residuo con aumentata materia. Per smagrire, accresce.

Solo chi sa rifare meglio una seconda volta si rende definitivamente irraggiungibile.

(L’ascolto che scinde e duplica la parola) Nei *mystery plays* più prossimi a Shakespeare figura con regolare frequenza nell’elenco delle *dramatis personae* il tipo del *Vice*, mai menzionato nel corso dello spettacolo in cui agisce (tranne in un solo trascurabile caso, *King Darius*, opera di alcun valore), e dunque messo a registro quasi come una nota di servizio interna alla compagnia in quanto facente parte più dell’apparato tecnico che di quello artistico e del tutto avulso dallo sviluppo del dramma.

Al *Vice*, chiamato a intervenire subito dopo il Prologo, toccava scaldare il pubblico con discorsi volutamente sgangherati per innescare le prime

risate. Potremmo definirlo un remoto anticipatore dell'avanspettacolo. Più nel concreto, aveva il compito di fornire informazioni generiche sulla serata avvertendo i presenti di guardarsi bene dai possibili tagliaborse infiltrati in platea (oggi vien da pensare alla voce che, a luci di sala ancora accese, ricorda di spegnere i cellulari).

Vero 'corruttore di parole', presupposto del *Fool* shakespeariano che di qualcosa gli è debitore, il *Vice* basa il tratto inconfondibile della sua comicità sull'insistita abitudine di fraintendere quanto gli viene detto e di ripeterlo a vanvera. La sua buffonaggine è quella del sordo che capendo male finisce con l'inventarsi un linguaggio tutto suo farcito all'inverosimile di storpiature. L'effetto, va da sé, è infallibile. L'indubbia popolarità del *Vice*, e massimamente di questa sua peculiarità da *sketch* di basso profilo, ci viene dal fatto che lo stesso Shakespeare vi fa ripetutamente riferimento.

Il *Vice* ci illustra una piega meno appariscente della doppiezza comunicativa con cui, sulla scena, il linguaggio esplica la sua natura proteiforme. In tal senso, può essere considerato un manipolatore 'a rovescio' delle parole. Se abbiamo considerato, infatti, una doppiezza del dire, può darsi anche quella dell'ascoltare. Più precisamente: dell'ascoltare cose di per sé non ambigue ma rese tali dal *misunderstanding* operato da colui al quale vengono dette.

(Qualche altra cosa) Non dimentichiamo, come nota Ungaretti, che le parole in Shakespeare hanno un uso naturalmente rinascimentale, e quindi "né romantico né simbolista, né parnassiano né surrealista". Alessandro Serpieri: "Nella cultura di Shakespeare, dominata dal neoplatonismo barocco, (...) l'esistenza è, in definitiva, un atto del linguaggio". E il linguaggio non è mai unilaterale. Semmai lo fosse, lo sarebbe per fingimento, il che vorrebbe dire che conterrebbe comunque un'intenzione; e dunque, pur sempre qualche altra cosa oltre a ciò che vien detto.

(La Mandragola') In un saggio dedicato a *La Mandragola*, testo che riverbera assonanze col nostro dramma per alcuni elementi esterni (*massime*, il siero truffaldino, ma in questo caso propinato a chi lo assume nella sua e non nell'altrui ignoranza di cosa esso sia), Claudio Giovanardi, utilizzando la filologia come strumento rivelatore dell'insieme, così conclude: "la loro scrittura per il teatro (*sono qui chiamati in causa anche Pirandello e Goldoni*, n.m.) è attraversata da tensioni ben dissimulate e da una studiata serie di pesi e contrappesi nelle scelte linguistiche e stilistiche. Ciò consente loro da un lato di restare legati (almeno apparentemente) all'osservanza della norma, e dall'altro di ritagliare per ciascun personaggio un abito espressivo capace di illuminare le vicissitudini della psiche". Prendo a prestito queste

righe chiedendo a chi mi legge di intendere come *costantemente* prossimo anche a Shakespeare lo stesso identico *modus operandi*, del tutto succinto in questi due principi-cardine: una sorvegliata ma non cieca ortodossia nel rispetto di norme connesse al duro esercizio della prassi scenica, e la creazione di un linguaggio concepito *ad personam*, capace di estendersi dalla parola all'atto con omogenea fluidità. Così, "le vicissitudini della psiche" assumono espressione e distinguono le singole creature tra loro come se provenissero, ciascuna, da una diversa intelligenza ideatrice, da una diversa penna. Un esercizio in cui l'autore è chiamato a operare la massima azione maieutica possibile: il dissolvimento di sé.

Anche per Mercuzio e per la Balia vale in modo perspicuo quanto scrive sempre Giovanardi, allorché: "spicca la parlata 'sopra le righe' di Nicia, il quale fa uso frequente di derivati e composti specie nelle ingiurie e nelle imprecazioni", e aggiungiamo le numerose "allusioni oscene", che pure non sono estranee alla *Mandragola*.

Dallo stesso saggio e ancora a proposito di questi due personaggi che, nel nostro dramma, incarnano più di qualsiasi altro l'attualità del dire resa intrinseca all'ovvietà del fare: "È noto che la peculiarità più caratteristica della *Mandragola* è costituita dal numero consistente di proverbi e di modi di dire che i personaggi (e segnatamente Nicia) snocciolano a beneficio dei lettori-spettatori contemporanei in grado di cogliere con facilità la costellazione fraseologica ammiccante. La fioritura di idiomatismi, se da un lato serve a rafforzare il senso di identità del pubblico, dall'altro rappresenta un repertorio prezioso di fraseologia popolare del tempo". Parliamo di scatti fotografici, di polaroid del linguaggio in corso; insomma, di vere e proprie 'epifanie' foniche come le ha definite Joyce, che nei suoi quaderni ne ha campionate in gran quantità cogliendole al volo per le vie di Dublino.

Passando dal Cinquecento di Machiavelli a quello tardo di *Romeo e Giulietta*, con un'opportuna alterazione formale che ha come scopo ultimo quello di rendersi invisibile, questi tratti di emblematica naturalità linguistica li troviamo anche in brani trasudanti magnificenze letterarie, ma che, nel dettaglio sillabico, sanno di improvvisazione e immediatezza. Una questione di toni, di timbri e di ritmi. Suggesto, con questa lente, di rileggere anche il monologo della regina Mab, dove tutto è slancio energetico, dove tutto è voce, consistente voce espulsa da una gola raschiata nella glottide dal respiro che si forma in parole, e non solo raffinata tessitura espressiva messa a referto da uno stilo intinto nell'inchiostro. Per non dire (ma questi son tratti di più smaccata rilevanza) della faconda esuberanza della Balia, del suo sbraitare, del suo trascendere e della sua ingovernabile esclamatività, spesso incline a quel parlar proverbiale di cui scrive

Giovanardi. Si attaglia, inoltre, al nostro caso la considerazione riguardo le “frequenti escursioni di registro alle quali è demandato il compito fondamentale di disegnare la psicologia dei personaggi. Potremmo per certi aspetti affermare che ogni personaggio ha la sua sintassi e il suo stile, una sorta di *marca di riconoscimento permanente*”. La messa in corsivo è mia, perché resti a mente in via definitiva (vale a dire: anche dimenticandosene).

(Il vocabolario illimitato) Il ventaglio semantico di Shakespeare comprende circa ventiquattromila parole, ma non è questo il numero che conta, conta il numero delle combinazioni e, soprattutto, quello dei cambi di senso che potrebbe essere preso ad esempio per dare l'idea dell'incalcolabilità. In tanta rigogliosità semantica è da contemplare un'ampia messe di neologismi. Ne inventò quasi uno su dodici, per un totale di circa 1.800 neologismi, molti dei quali ancora in uso. Harold Bloom fa una singolare osservazione: Racine, genio senza pari dell'alessandrino e delle ampie volute fraseologiche, ha utilizzato più o meno 2.000 termini, non molti di più di quelli nati dallo straripante talento onomatopoeico di Shakespeare, che ha imposto alla sua penna la proliferazione di sconfinati vocabolari. Ma perché l'ha fatto?

Se il mare è il reale e se l'opera lo ritrae, e se il mare contiene in sé l'umanità tutta trasfusa in metaforiche burrasche e in spume e in entità subacquee, allora la lastra che le fa da specchio (come alla natura tutta, secondo i principi trasmessi da Amleto agli attori) deve poter essere spuma, gocciola, spruzzo, vento di burrasca, cavallone, gorgo, idillio, orizzonte, salsedine, urla, stilla, vapore, cresta, vento, qualsiasi vento, naufragio, squalo, medusa, sirena, mostro subacqueo, e tutto tutto tutto tutto essendo *nel dicibile*, in un dettato *non allusivo* ma a sé bastante.

Che ogni atomo sia battezzato!

(Il linguaggio scenico) In *Riccardo II* molta acuzie filologica avrebbe voluto sottrarre a Shakespeare la paternità di un'ampia battuta in cui il Duca inanella una serie di versi inerti e fiacchi entro una cornice di diffusa mestizia. Se siano davvero inerti e fiacchi conta poco, in molti dicono di sì e la maggioranza è sempre plenipotenziaria. Dunque diciamo che lo sono, ed essendolo fa scandalo che da tanta penna esca un inchiostro all'apparenza secco, per cui via, espulsi, *non sono suoi*. Inutile citarli, vale qui ad esempio della questione in generale, non il caso specifico, e la questione è nel domandarsi se per caso quei versi non *vogliano* essere a bella posta come sono, vale a dire brutti. Brutti e scadenti. Non può essere che vi sia un bisogno drammaturgico a volerli così? Non può essere che a quel dato punto della storia il momento richieda un certa quota di sacrificio estetico

anche a costo di mettere a rischio la reputazione dell'autore? Magari se quei versi non fossero brutti risulterebbero sbagliati. Magari il personaggio è mostrato in un frangente che lo coglie inabile a esprimersi; nella vita accade. A *quella penna* non è chiesto di mostrare sé stessa, ma di compromettersi. *Quella penna* è fatta per produrre voci che alludano a corpi contenitori di caratteri, di inclinazioni e di destini, e per costruire circostanze. Sulla scena un linguaggio mediocre si attaglia al mediocre, che perciò dovrà risultare, e senza sforzo, scadente nel suo dire purché adempiuto nella sua natura. A certificarlo, altro non potrà essere che un marcato senso di involontarietà del personaggio stesso in cui sia però avvertibile la volontarietà di chi lo ha ideato. Solo da ciò potrà dipendere *la riuscita* di un soppesato deficit linguistico. (Ma quei versi son brutti? Naturalmente! E allora? Non può essere, ogni tanto, buon motivo d'orgoglio correggere mentalmente Shakespeare?)

(Senza remore) Con un bisturi non si può squartare un bue. Ci vuole un coltellaccio. Spesso, solo una scrittura sgangherata può penetrare nei crepacci dell'essere.

(Circa l'improbabile) "Ahimé, ho penato tanto a studiarlo! Senza contare che trabocca di poesia.", "Nel qual caso è probabile che sia falso. Ve ne prego tenetelo per voi". Peter Akroyd nella sua biografia di Shakespeare prende ad esempio questo scambio dalla *Dodicesima notte* tra Viola ed Olivia per spiegare come mai Shakespeare, in molti suoi drammi, si dia tanta premura nel sottolineare l'artificiosità del suo teatro. "Le sue teorie – scrive Akroyd – erano fatte per essere improbabili, perfino impossibili". Solo nella realtà, che è intessuta di contraddizioni, l'impossibile ha casa e l'improbabile corrisponde a quello che, nella *totalità delle cose possibili* (comprehensive, perciò, delle impossibili), massimamente avviene e di fatto è.

(I giochi di parole) Nel *Romeo e Giulietta* compaiono almeno 175 giochi di parole, il cui effetto è quello di moltiplicare l'aspetto di ogni pagina, e, in ogni pagina, quello di molte battute. La mira, anche quando l'eloquio sembra espandersi, è comunque la *densità*, sia di suono che di senso (densità e non sintesi, che a Shakespeare preme poco, tanto da non farne grande uso nemmeno quando ama essere veloce).

(La ridondanza) La ridondanza essenziale di Shakespeare! Essenziale poiché spazzante. La subiamo, nondimeno la vogliamo. Senza, non capiremmo abbastanza. Prova ne sia che il nostro primo impatto con essa non è con la sua bellezza, ma con la sua precisione e necessità.

(Le parole uccise) Nel romanzo autobiografico di Bob Smith *Il ragazzo che amava Shakespeare* viene riferito quanto affermato da un regista che si oppone alla richiesta di taglio implorata da un attore in difficoltà nel dire una battuta: “Se si toglie una parola scelta da Shakespeare si contribuisce all’assassinio di quella parola. E lei vuole che io non tenga conto del modo in cui si articola il pensiero di Shakespeare e che riorganizzi la maniera in cui si esprime!”. E dire che qualsiasi parola nel canone può essere che si trovi lì per caso! Lo sappiamo: tutto è dipeso dalla memoria di due attori e da azzardi filologici venuti appresso. Tuttavia, la collisione tra il casuale e l’accertato fa a sua volta parte dell’*opera omnia*. Ergo, di Shakespeare. Ormai, la natura ha detto *Finis*.

(Per parallelismi e corrispondenze) Il fatuo Delfino, per cantare le lodi del proprio cavallo, a un passo dal percepirsi come personaggio finisce col dirci che uso fare delle parole del suo autore dislocandole da dove sono quelle a dove siamo noi. *Enrico V*, terzo atto. Il re: “È un tema inesauribile come il mare: cangiate le sabbie in altrettante lingue eloquenti, e il mio cavallo darà argomenti a ciascuna di esse”. Sempre da *Enrico V*, atto quinto. Fuellen: “Io parlo soltanto per parallelismi e corrispondenze”, direi quasi un’indicazione di metodo. Un po’ il mio.

(La tecnica) Shakespeare persegue la condizione umana dove nessuno presumerebbe di poter cogliere alcunché, e con tali pinze linguistiche da afferrare nel nulla un bioccolo di nulla, e noi a fare: “Toh, è vero!”.

Un esempio. *Racconto d’inverno*, atto primo, scena seconda: “La vostra faccia alterata è in me uno specchio / che mi mostra la mia, pure, alterata; / perciò devo essere io la causa di questo cambiamento, / trovandomi tanto cambiato io stesso”. Così, invece, nella *Commedia degli errori* è descritto l’estinguersi del corpo percepito dal corpo stesso a un soffio dalla sua fine (e siamo alle origini del canone: le parole della battuta sono concepite da un giovane che si fa vecchio per perseguire, nella vecchiaia, la quintessenza dell’invecchiare): “Questo volto, / così segnato, è certo ora nascosto / dal nevischio invernale, che lo imbianca / e gli toglie ogni linfa, e gela il sangue. / Pure ho qualche barlume di memoria / nel buio della mente, agli occhi miei / quasi spenti rimane fioca luce, / e le mie orecchie colgono, pur stanche, / deboli echi...”.

(‘Macbetto’) Trattando del cattivo gusto (dell’apprezzatissimo cattivo gusto) come ingrediente consustanziale al fatto scenico, almeno un cenno va fatto alla variazione del *Macbeth* firmata da Giovanni Testori, autore della ‘fetida tragedia’ (così nel risguardo di copertina) *Macbetto* (con un

forte richiamo al libretto del Piave per Verdi). Basti già il primo verso: “Merda, sangue, merda” a introdurci in un cosmo orripilante e fecale che è un pandemonio linguistico di putridume e di tenebrosa, sanguinolenta effervescenza. Ma *parlante*, come solo il pessimo gusto sulla scena può. Il truculento, il macabro, l’orrido, l’osceno, il vituperante, il blasfemo. E per darcene sentore, non c’è bisogno che un testo ne faccia largo e costante uso, ma basta che ci faccia intuitivamente intendere un’assenza di censure, allora l’orrido e l’osceno li avvertiremo a ogni passo, e anche in assenza ne saremo avvinti. E tanto più avvinti perché disgustati.

La propalazione la si indaga anche così, perseguendola in uno stile autenticamente altrui che però non sarebbe in assenza di un altro stile talmente espanso da non sembrare d’essere.

E tutto dice che lo Shakespeare di Testori, divenendo da ultimo solo di Testori, passa attraverso Alfieri, dopo essere stato solo di Alfieri. Metricamente, rumorosamente e carnalmente.

(Prima della rosa di Giulietta) È in *Pene d’amor perdute* che viene temperata la penna da cui proviene con accresciuta consapevolezza il linguaggio del nostro dramma, quel linguaggio dai timbri in massima parte smaglianti, capace di scintillare sempre, anche nel declino. Non è forse vero che gli astronomi, orgogliosi di dare nomi ai pianeti, non per questo si godono le stelle più di chi ignora come si chiamino le luci da cui viene incantato? È questo quel che dice Berowne nel primo atto della commedia: “Questi padrini in terra delle luci in cielo, / che danno un nome a ogni stella fissa, / delle notti stellate non hanno più compenso / di chi va sotto gli astri e non li conosce mica”. Un modo più forbito e abbondante per anticipare il pensiero di Giulietta sul profumo persistente in una rosa quand’anche la rosa non si chiamasse ‘rosa’.

(Nuda, nudi) William Hazlitt: “Romeo e Giulietta sono innamorati, ma non sono malati d’amore”, ne parlano per afferrarlo, l’amore, ma quel che afferrano sono le loro mani. Le parole suggeriscono solo smania di far avvenire i fatti. Lì sono loro: dove i corpi brillano, e dove il tatto impera. L’ha detto lei della rosa: spogliamola della parola! La rosa nuda è in anticipo sul pensiero che pensa: “*Noi siamo il profumo*”.

(Circa la provvisorietà di un copione) Troppo poco si tende a considerare quanto in un copione sia da ritenersi materia pura, originale, da nulla suggerita se non dall’ispirazione del suo autore, e quanto invece residuo degli *altri copioni* attraverso cui quel testo è giocoforza dovuto passare, progressivamente trasmutando dall’uno all’altro (a volte solo un po’, ma volte

molto) a partire da com'era quando venne via ancora vergine dal tavolo di chi lo concepì nell'illusione che perlomeno sotto l'aspetto drammaturgico ogni problema dello spettacolo a venire fosse già stato risolto. E poco si considera di quanta casualità questo suo viaggio penosamente 'iniziativo' si alimenti. Sotto quest'aspetto, qualsiasi peripezia di una pagina destinata alla scena può a buon diritto definirsi naturalmente 'shakespeariana' mercé il prospettarsi di infiniti accidenti: interpolazioni estemporanee poi ratificate in via definitiva, distrazioni del momento da cui omissioni egualmente passate agli atti, mutilazioni sancite dal gusto degli interpreti, imperizie di vario genere anch'esse poi storicizzate, interpolazioni straripanti del *Fool*, contrasti redazionali, limitazioni economiche, censure impreviste, prove sgangherate da cui tagli estemporanei per rientrare nei tempi e mai più riaperti, e mille e mille e mille e mille altri eccetera eccetera.

Da autore di teatro, posso ben dirlo! Ogni battuta che licenzio, l'accompagno immancabilmente con un istintivo e affettuoso: "Buona fortuna!". Bene, questa la prassi attraverso cui ci è giunto l'*in-folio* del 1623. Questa la sua avventura.

(Il potere) Il clown di *Come vi piace*: "la poesia più vera è quella del potere". Ed è mia convinzione che il teatro parli *sempre* del potere.

(E il ritmo) Pasternàk, *Stile e ritmo di Shakespeare*, su *Romeo e Giulietta*: "La musica in questa tragedia ha una funzione negativa. Essa incarna una forza avversa ai due innamorati, la forza della menzogna mondana e del trambusto della vita ordinaria". Prima di andare al ballo dei Capuleti "Romeo continua a dire, nella forma più canora, una serie di ampollöse sciocchezze col linguaggio manierato dei salotti dell'epoca. Ma gli basta vedere per la prima volta Giulietta per fermarsi dinanzi a lei come impalato e perché nulla rimanga del suo melodico modo di esprimersi", ma dopo il loro incontro la forma, da presuntuosa e atteggiata che era, cessa di offuscare "l'immensa discrezione del contenuto", e la loquela di Romeo e Giulietta si fa modello di una "guardinga e intermittente conversazione furtiva, a mezza voce" a segnalare il passaggio *dall'esistere al vivere*.

(Le metafore, I) Ogni metafora è eco di uno stato d'animo in cui risuona misteriosamente la suggestione di un'analogia che ci fa intuire come prossime tra loro materie di per sé distanti. Il magnetismo che le accosta manomette la consueta percezione dell'ordine spazio-temporale e ci avverte di qualcosa *oltre*. Così, il volto di Giulietta "sembra pendere sulla guancia della notte / come un gioiello splendente dall'orecchio di un'etiope". Cos'è che consente

a Romeo di formulare un paragone del genere? capacità semantica o un moto dell'anima? In quali remoti angoli di sé è scivolato per coniugare il volto della fanciulla che ha lì presente, a pochi passi da lui, a un'immagine esotica tanto distante?

Ho sotto gli occhi *I canti Maldoror* di Isidore Ducasse, detto Lautréamont (la vera bibliografia di quanto sto scrivendo eccola: la mia scrivania!). Determinato a dissuadere il lettore non attrezzato a leggere il suo libro, Isidore usa queste metafore volutamente ridondanti, spinte all'estremo della descrittività, onde avvertirlo: "anima timorata (...) dirigi i tuoi calcagni indietro e non avanti, come gli occhi di un figlio che si sottrae rispettosamente dall'augusta contemplazione del volto materno; o, piuttosto, come l'angolo, a perdita d'occhio, di uno stormo di gru intrizzate molto pensierose, che, nel corso dell'inverno, voli possentemente attraverso il silenzio, a vele tese, verso un punto determinato dell'orizzonte, da cui, tutt'a un tratto, si alzi un vento strano e forte, precorritore della tempesta". E sì! Nel folle peregrinare tra analogie che incalzano con impulso centripeto, eccoci, quasi involontariamente, di nuovo al mare e di nuovo a un naufragio.

Ogni parte del reale è consanguinea a ciò che quella data parte non è, ma che, in un suo diverso altrove pur sempre contenuto all'interno del medesimo paesaggio, comunque è. Ogni parte può essere metafora di quell'altra parte, che, capovolgendo i termini del confronto (da $A=B$, a $B=A$), non diminuisce il proprio valore, giacché una terza realtà, *l'analogia*, nel sovrapporli *fonde* i due termini della metafora in un perpetuo possibile *viceversa e viceversa e viceversa* (nella citazione shakespeariana la sovrapposizione è addirittura tripla, e triplo il *viceversa*: la notte intesa *come* guancia su cui pende il volto di Giulietta splendente *come* un gioiello al lobo di un'etiope, che, dunque, circolarmente, è *come* la guancia della notte). Mi conforta la chiusa di un saggio di B. Vickers: "Nel tempo di Shakespeare retorica e sentimento erano tutt'uno": stati d'animo, dunque.

(Le metafore, II) Hippolyte Taine, nella sua *Storia della letteratura inglese* (1869), dedica pagine illuminanti all'uso shakespeariano della metafora, di cui dice che è "non un capriccio della sua volontà, ma la forma stessa del suo pensiero".

(Le metafore, III) Carol Spurgeon in *Motivi conduttori delle immagini nelle tragedie di Shakespeare*, saggio cruciale del 1930, nota (o rivela) come il ricorrere di determinate metafore contribuisca "a suscitare, intensificare, mantenere e riprodurre l'emozione" nel corso dei singoli drammi. "Mantenere l'emozione" attraverso il ribadire nel tessuto della trama i medesimi *cliché*

(come nella vita accade, giacché ogni ciclico riproporsi di un'esigenza materiale si traduce nel *cliché* di una situazione infinite volte avvenuta), implica un avviso costante a proposito del fatto che tutto quel che si produce sulla scena è pregno di un presente condivisibile dal tempo della realtà e da quello della finzione nel mentre l'uno si dipana nell'altro.

E dunque, il *Now*. Il *Now* della scena. Sette secondi, ricordate? La durata di un salto (nel fascicolo *Il tempo, l'orologio, le durate*). Ma che cos'è il *Now* della scena? Mettiamo caso che io sia seduto in platea. Guardo, ascolto, e *nel frattempo* respiro. Ogni respiro implica un moto di sopravvivenza che mi consente di passare al respiro successivo, e durante questa impresa straordinaria usualmente superata dal mio corpo (un'impresa *totale* in cui anche il cervello ha la sua parte), agisce anche un altro *me* interamente dedito a colmarmi della metafora che mi giunge dal palcoscenico e che è sempre il mio stesso cervello a decifrare affinché io me ne possa istintivamente nutrire come cosa *compresa* nel corso di un tempo segreto, disinteressato a lasciare tracce di sé nella memoria. Tale insieme, si dà nell'attimo. È questo un modo per definire il *Now* che avvince quel che siamo a quel che immaginiamo assimilando una visione altrui concepita per noi, mentre tutto il nostro corpo è impegnato a fare ciò che sempre fa: badare a respirare.

(Le metafore, IV) “Da adulti il tempo si spalma come la confettura quando scarseggia”, forbitezza estrapolata da una recensione di Marcantonio Lucidi. Fa avvertire la mesta dolcezza del tempo che passa *e simultaneamente* l'infantile addensarsi lungo il bordo del cucchiaino di quel po' di buono raschiato via dalle pareti del barattolo. Due atteggiamenti fusi in un terzo da cui entrambi sono risolti. Uno, due o tre stati d'animo? Tutti insieme. Questa è densità.

(Le metafore, V) Il semblante come libro. John Donne, *The Extasie*: “il nostro corpo è il libro dell'amore”, la stessa cosa, nel dramma, lady Capuleti dice di Paride per elogiarlo, ma poi anche così, vituperandolo dopo la morte del cugino, dirà Giulietta del suo Romeo. In alto loco le metafore vengono passate di mano in mano come oggetti d'uso domestico. Come una spazzola o un tovagliolo. E sono in genere di quelle seriali, offerte da una consolidata tradizione.

(Le metafore, VI) La metafora, tutt'altro che un ornato virtuosistico, può essere usata come un formidabile strumento per sottrarre la materia a sé stessa. Me l'ha insegnato Enrico Guaraldo con le sue lezioni su Mallarmé (era il 1977 o il '78), poeta che ha mitizzato la pagina bianca come l'ottima

fra le poesie possibili e per il quale la metafora era l'*escamotage* con cui fare di due cose una sola cosa diminuendo così la *gravità* del mondo (la leggerezza dell'intensità).

A Lautréamont la trafittura inferta tra le scapole del toro questo fa scrivere: "e la sua ossatura rabbrivì, come un terremoto". Leggo, e ne sono impressionato. La celerità del dettato crea la potenza dell'immagine. Oppure, dallo stesso Canto di Maldoror, il quarto: "L'odio è più bizzarro di quanto pensi. Il suo comportamento è inesplicabile, come la parvenza spezzata di un bastone immerso nell'acqua". Fulminante! D'improvviso *vedo*. Un cambio repentino di registro, di codice, di competenze, *e di cervello*. Data la premessa (*L'odio, ecc. ecc.*), sarebbe facile presupporre uno sviluppo concettuale dell'idea tradotta in argomento. No. Con un colpo di destrezza si passa a una considerazione di carattere scientifico proposta come un'immagine istantanea, senza mediazioni. Il pensiero concepito in una dimensione perspicuamente mentale è comparato a un effetto ottico riscontrabile in un contesto materiale.

Ancora nello stesso Canto così vien detto, tra parentesi, della metafora in sé: "(questa figura retorica rende molti più servizi alle aspirazioni umane verso l'infinito di quanto si sforzino di immaginarlo normalmente coloro che sono imbevuti di pregiudizi o di idee errate che è la stessa cosa)". Quel che si intende con "aspirazioni umane verso l'infinito" è intuibile se ci adattiamo a interpretare la metafora come un processo di rarefazione della materia, e non di incremento. Come un'ascesi che atomizza, e non come una compenetrazione che assomma.

(Le metafore, VII) *Coriolano*, terzo atto. Volumnia: "Così: alzando e abbassando più volte il capo, per domare la fiera del tuo cuore, e poi tenendolo basso come la mora molto matura, che tira giù il rametto". È il linguaggio consueto di Shakespeare! Questa metafora implica la morte dell'enfasi, è pura acribia: materia che, nel suo prodursi, si sottrae a sé stessa. Infatti, all'inverso, la mora matura che fa inclinare l'esile ramo da cui pende potrebbe con pari senso essere descritta come il capo tenuto basso dalla costrizione di una soffocata fiera.

(Le metafore, VIII) Dal *Sonetto LXXIII*, il verso dei versi, a chiusura della prima quartina: "Spogli cori in rovina, dove dolci cantarono gli uccelli". W. Empson: "Il paragone è efficace per molte ragioni: perché i cori di abbazie in rovina son luoghi in cui si cantava, perché suggeriscono l'idea di stare in fila, perché eran fatti di legno (...), perché sono ora abbandonati da tutti tranne che dalle grigie mura che hanno il colore del cielo invernale;

perché la grazia fredda e narcisistica dei coristi fanciulli ben si attaglia al sentimento che Shakespeare provava per il destinatario dei sonetti”. La metafora con cui si dispiega questo altissimo *farwell*, e che è il purissimo prodotto di uno stato d’animo (quello dell’autore), evoca *altri* stati d’animo, tanti quanti sono i lettori, irradiando un cosmo in espansione che, laddove appare, sparisce. Un cosmo che può esserci o non esserci, ed è questo il suo modo d’essere.

(Le metafore, IX) Italo Calvino, *Se una notte d’inverno un viaggiatore*: “un’inclinazione naturale mi porta a riconoscere i miei stati d’animo nell’immobile sofferenza delle cose”. Altro modo per dire, non intendendo dir questo, ciò che da tempo credo: le metafore ritraggono stati d’animo, *e lo sono*.

(Le metafore, X) Insisto su un’immagine che nel testo è ribadita in due diverse circostanze e che mi risulta abbastanza trascurata in altre sedi. La prima volta è espressa da Giulietta parlando di sé: “La mia generosità è come il mare e non ha confini, / e il mio amore è altrettanto profondo: ambedue sono infiniti”, in seguito sarà il padre, come se l’avesse ascoltata, ad assimilare la figlia al mare e, assieme, allo scafo che lo naviga. In *Come vi piace* Rosalinda si fa sintesi di entrambi: “la mia passione è un fondo imperscrutabile, come la baia del Portogallo”. Nell’echeggiare la metafora marina del dramma, l’intelligentissima Rosalinda aggiunge di suo all’immagine una consapevole e sacrificale esposizione all’inabissarsi di un naufragio.

(Le metafore, XI) No, non esistono metafore in natura. Ma poiché alcuni le formulano, esistono nel reale.

(Le metafore, XII) Non c’è rosa che non simuli la propria metafora.

(Le metafore, XIII) Quant’è shakespeariano, e ancor di più amletico, ritenere la totalità della natura una metafora della mente umana! E ritenere ciò che è nello specchio, metafora di ciò che sta davanti allo specchio.

(Le tautologie, I) Il grande accordo cosmologico, la *consonantia*, è la suprema utopia umanistico-rinascimentale. Ma la *consonantia* è anche un modo per tendere a una soluzione tautologica della realtà. È la ricerca dell’armonia nella *diminutio*, o, il che è lo stesso, nella regressione dell’*uno* in un *altro uno* per assimilarsi ad esso, come a dire che l’Epilogo giunge per dare nuova forma al Prologo: la propria. È la cosa che scivola in altra cosa, come se quella fosse stata da sempre, e viceversa. Nadia Fusini,

Maestre d'amore: "Il *Racconto d'Inverno* è percorso dall'idea della coppia, o della somiglianza: tematicamente e metaforicamente. Il figlio è simile al padre, (...) e lo stesso vale per Polissene, così come la figlia è 'una copia del padre'. (...) Il gioco delle somiglianze prevede il raddoppiamento: garantisce che ogni cosa troverà il proprio doppio e il proprio posto. (...) Dunque il mondo è un pieno: su questo si fonda l'idea dell'agnizione. (...) Nella catena non c'è mai il nuovo come tale: in questo senso è centrale l'idea di metamorfosi. Ovvero un movimento che trasporta da una forma all'altra (...) dove si trova ciò che c'era già".

Il mondo è tautologico: agisce essendo. Il resto è troppo, ma è solo il troppo che fa la Storia.

(Le tautologie, II) Una tautologia non è lo zero che è, bensì lo zero *di ritorno*. – Kierkegaard, *Diapsalmata*: "La tautologia è e resta il pensiero supremo, la suprema legge del pensiero", e aggiunge: "Non è poi tanto povera e può ben riempire tutta quanta la vita". Nel reale, ogni fatto che abbia avuto inizio e conosciuto termine si fa tautologico. In tal senso, è di per sé una trama (ed è da una trama che *R. & G.* vorrebbero venir via; dunque, da una tautologia).

(Le tautologie, III) *I due gentiluomini di Verona*, Saetta, a inizio del secondo atto: "Trovata brillantissima: costringere il mio padrone, in qualità di suo scrivano, a scrivere a sé stesso le lettere d'amore che gli manderà". Chiaro esempio di tautologia non verbale ma situazionale. Le parole creano una tautologia linguistica avendola appresa come un fatto. In quanto fatto, per dargli senso e valore retorico è stato necessario distinguerlo dagli altri fatti tra cui sta e ai quali è connesso. Tradurlo artificialmente in un sistema circoncluso e autonomo.

(Le tautologie, IV) *Sonetto XXXVIII*: "Oh, ringrazia te stesso se qualcosa di mio / Degno della tua vista s'offre alla lettura: / Chi è ottuso al punto da non saper scrivere di te / Se è da te che vien la luce dell'invenzione?", sonetto 'tautologico' che sembra fuoriuscire in modo metaletterario dal corpus del canzoniere per definire tutti gli altri, proponendosi a ricetta.

(Le tautologie, V) *Giulietta* – nel secondo atto, quando ancora tutto è luce, sia pure da poco – alla Balia di rientro dalla sua missione presso Romeo: "Come fa a mancare il fiato, se hai fiato abbastanza / per dirmi che ti manca il fiato?". La frase producendosi si azzerà; aumentando diminuisce. Concettualmente palindromica. Questa è una tautologia. Nascendo si muore.

(Le tautologie, VI) La tautologia come struttura compositiva. Leggo il *Sonetto CIII* – così l’incipit: “Ah, che povera cosa la mia Musa produce” – e ho l’ulteriore conferma di come la massima parte del canzoniere shakespeariano sia contraddistinto da un carattere metaletterario e tautologico, giacché una delle ragioni di fondo da cui proviene la scrittura poi declinata in differenti temi (procreazione, immortalità tramite la poesia, ecc. ecc.) è di fatto la scrittura in sé. A sommario elenco, abbiamo apostrofi alla Musa (dunque, all’ispirazione stessa), varie considerazioni circa il valore del verso a misura del modello prediletto (“Il soggetto ha più pregio quando è spoglio / Che non quand’abbia io aggiunto la mia lode”), continue richieste di ammenda per imperizia nel rendergli il giusto merito (“Non biasimatemi se non so più scrivere!”), e via così.

Se producendo teatro Shakespeare fa ricordare spesso ai suoi personaggi quale sia lo strumento che usa: *la finzione*, nel comporre i sonetti si adegua alla circostanza: il cantiere è sempre *en plein air*. L’argomento più o meno occulto dell’intero corpus è, in definitiva, l’atto stesso di scrivere, con tutte le sue ambizioni, le sue remore, le sue manchevolezze e le sue vanità.

Sfoglio, e passando di conferma in conferma, nel prodigioso *Sonetto CVII* leggo: “Morte a me s’inchina, / Che a sua rabbia vivrò in mie povere rime”, e nel seguente, il primo distico dice: “V’è cosa nel cervello in inchiostro esprimibile / Che il mio spirito fedele non t’abbia figurato?”. In tal modo, dicendo ciò che in passato l’autore ha già detto e che in futuro ridirà, il sonetto si dà forma da sé e *si dice*. Si pronuncia.

E allora eccovi il più tautologico di tutti i sonetti, che a tanti dei cento-cinquantaquattro di Shakespeare è argutamente prossimo: “Un sonetto ordinato mi ha Violante, / e mai mi fece simile giochetto; / se di versi quattordici è il sonetto, / scherza che scherza tre son qui davante. // Pensavo già di non trovar la rima, / ma d’un’altra quartina ecco la metà; / né quartina paura ormai mi fa, / basta ch’io veda la terzina prima. // Nella prima terzina sto già entrando, / mi par che il piede destro avanti metto, / giacché fin con tal verso gli sto dando. // Eccomi alla seconda, e ormai sospetto / che vo tredici versi terminando. / Contateli: quattordici? Perfetto”. Firmato: Lope de Vega.

(Le tautologie, VII) Samuel Johnson parla del gioco delle continue combinazioni tramite cui Shakespeare esprime “il corso del mondo, in cui la perdita di uno è il guadagno dell’altro”. Anche in questo instancabile e vicendevole sommuoversi invale il precetto epicureo della perenne azione degli atomi nel creare e disfare intensità senza mai mutare la *summa* totale dell’esistente. Per riandare ai *Sonetti*: le onde si mangiano le coste del

litorale sopravanzandolo, e, di ritorno, la terra che respinge le acque della risacca emergendone (lo stesso dicasi per il gioco delle perdite e dei profitti, essenza della vita di Fleba il fenicio, non uomo di mare ma morto in mare). Holan, dalla poesia *Nel nulla*, due versi: “oggi abbiamo pensato a colui che annegò, / mentre apprendeva a nuotare, per non annegarsi...”. La tautologia micidiale del naufragio: la potenza titanica a causa della quale il Titanic è condannato all’abisso.

(Nel ventre del Leviatano) E già nei giorni precedenti la catastrofe, *volutamente* tautologico è il percorso di Jack e Rose attraverso il corpo del transatlantico coi due ragazzi che si incontrano a poppa e che poi, percorsa l’immane stazza del leviatano fuoriuscito dai cantieri *Harland and Wolff* di Belfast, si inarcano in volo a prua, per infine ritrovarsi artigliati la notte del naufragio a quella stessa ringhiera dove, come ricorda lui affacciandosi sui gorgi, si sono incontrati cinque sere prima, là dove tutto ha avuto inizio. In quest’andata e ritorno s’avvia, fluisce ed è riassorbita per intero la loro storia da cima a fondo.

(Sillogismi, I) Il *Fool*, al momento in cui interviene in una storia, usa spesso il falso sillogismo ribaltando il rapporto fra la parola e la cosa. In *Amleto* il principe chiama Claudio “*dear mother*” e viene sollecitato a correggere *mother* in *father*, ma lui ribadisce quell’appellativo volutamente sbagliato facendosi forte di un ragionamento consequenziale: “padre e madre sono marito e moglie; marito e moglie sono una carne sola; dunque, *madre mia*”. Il suo è un falso sillogismo, in quanto implica il trasferimento del predicato di una proposizione a soggetto della successiva. Una scorrettezza. Ebbene, questo tipo di ragionamento è caratteristico del *Fool*, ossia l’applicazione letterale ma fallace dei procedimenti della logica formale. Altre maniere per dire l’inverso di ciò che si intende, o di ciò che è, potrebbero risultare più semplici e anche più comiche. Ad esempio, è frequentissimo il voler intendere alla lettera una metafora, atteggiamento caratteristico sia del linguaggio infantile che delle dissociazioni psicotiche. Una stramberia con cui un bambino vuol far ridere e con cui un matto *fa* ridere. Per cui, attenzione! Se una lastra di cristallo è notoriamente vulnerabile in più punti, lo stesso vale per la logica formale: un linguaggio intessuto di sillogismi offre innumerevoli punti di fragilità. Lo scarto dalla tenerezza alla ferocia, dal vezzeggiare al vilipendere, può avvenire in un attimo.

(Sillogismi, II) Quando il *Fool* di *Lear* appare in scena per la prima volta, il pubblico già è stato assicurato della sua comparsa avendovi fatto cenno

Goneril, il che da un lato è servito a garantire la presenza di un personaggio attesissimo, dall'altro a informare gli spettatori che la figlia del re non lo vuole, tanto che lo fa trattare da insolente, così come è insolente Giulietta coi suoi genitori.

Poi, fin dall'inizio il buffone è connotato come quello che sta dalla parte di chi è in disgrazia ma, nello stesso tempo, non facendo altro che ricordare al suo re proprio quanto sia in disgrazia, demistificandone così ogni illusione. Ebbene, anche questo è Giulietta: insolente e *demistificatrice* (ricordiamoci sempre del suo monologo prima di assumere il siero). Quindi, c'è un'affinità. Effimera? A discrezione di chi legge. Non me, ma *Lear*.

La contiguità fra le due opere, in questo senso, non ha nessun carattere filologico, tuttavia offre occasione al conformarsi di una singolare analogia se si considera che è stata autorevolmente ipotizzata un'aderenza del *Fool* di *Lear* con Cordelia, e che Cordelia è personaggio assai affine a quello di Giulietta. Quindi, per la proprietà transitiva: *Fool*/Cordelia – Cordelia/Giulietta – Giulietta/*Fool*.

Circa la prima contiguità, la più ardita da cui le altre due derivano, W. Perrett in *The Story of King Lear* ritiene addirittura che il *Fool* prenda il posto di Cordelia in quanto rappresentante della sincerità assoluta; in questo caso i due personaggi sarebbero uno solo. Seducente ipotesi per nulla trascurabile, e non solo perché seducente. Non dimentichiamo che nella terza scena del quinto atto, dopo che Cordelia è stata impiccata, Lear, di fronte al suo corpo, geme: "*And my poor Fool is gang'd!*". Ora, l'espressione "*my poor fool*" può essere un vezzeggiativo rivolto a Cordelia (del genere: "la mia povera bambina"), visto che tutto il resto della battuta è rivolto a lei. Oltretutto, il *Fool* era particolarmente affezionato a Cordelia, come vien detto nel primo atto da un membro del seguito di Lear prima che il buffone faccia la sua comparsa in scena ("Da quando la mia giovane signora è andata in Francia, il *Fool* è molto afflitto"); probabilmente, un caso di *doubling*: quando l'una è in scena l'altro non lo è mai. *Fool* e Cordelia, dunque, sarebbero, teatralmente, carne della stessa carne. E allora, in una trasmutazione da un'opera all'altra, queste carni si trasfondono in un'altrui sembiante, tanto più avendo già intravisto in Giulietta, virtuosa nell'uso del linguaggio, malcelate ombre di un imprevedibile *Fool*. Geometrie elisee, ma che da qualche parte sono.

(Sillogismi, III) Emblematico il sillogismo usato da Bromio il siracusano nella *Commedia degli errori* al quarto atto: "Sapete bene che le donne spesso si lamentano perché la loro vita è pesante, il che equivale a dire: Dio fa' di me una donna leggera. Agli uomini, è stato scritto, appaiono come

angeli di luce, ma si tratta della luce della fiamma, e la fiamma brucia. Ne consegue che una donna quanto più è leggera, tanto più facilmente ti appicca il fuoco eterno. State alla larga, padrone, da quella donna". E siamo al sillogismo fondativo della legge che regola il rapporto fra sessi.

(Sillogismi, IV) *La dodicesima notte*, primo atto. In uno scambio tra il buffone e Olivia che ha il sapore di una *gag*, sembra che al primo sia assegnato il compito di riscattare il Baldassarre del nostro dramma dalla goffaggine con cui questi recapita oralmente a Romeo la ferale ed errata notizia della morte di Giulietta. Stessa temeraria perifrasi che traduce il compianto in paradosso: "Buona madonna, perché porti il lutto?", Olivia: "Buon pazzo, per la morte di mio fratello.", Buffone: "Allora c'è da credere che la sua anima è all'inferno, madonna.", Olivia: "Io so che la sua anima è in cielo, pazzo.", Buffone: "E non è pazzia bella e buona, madama, portare il lutto per l'anima d'un fratello che è in cielo? Signori, portate via la pazza!". Non c'è che dire! In quanto a sillogismi o simili questo buffone è davvero un maestro, come dimostrato dalla sua lunga battuta precedente che termina così: "Madama ha dato un ordine: fuori i pazzi e allora, torno a dire, portate via madame", un ordine che di primo acchito suona alquanto strampalato, ma di cui il sagace dialogo susseguente sarà la ferrea *sillogistica* dimostrazione.

Un'espressione retorica contiene nel proprio inizio la propria fine. Idealmente: profetizza sé stessa.

(Sillogismi, V) Sempre il buffone della *Dodicesima notte*: "gli amici mi lodano; e così fanno un asino di me; i nemici, invece, mi dicono senz'altro che io sono un asino e mi fanno così progredire nella conoscenza di me stesso, mentre i miei amici mi mettono di mezzo. Sicché, valendo per i sillogismi quello che vale per i baci, che due 'no' fanno un 'sì', se ne conclude che io vado peggio a cagione dei miei amici, e meglio a cagione dei miei nemici, come volevasi dimostrare". Quando la verità traduce a propria misura la realtà!

(Sillogismi, VI) *Otello*, quarto atto. Emilia, dichiarandosi pronta a tradire il marito in cambio del mondo intero, ecco come spiega la propria convinzione a una morigerata, e perciò vieppiù sensuosa, Desdemona poco disposta a crederle: "E poi, una volta fatta, sarei capace di disfarla. (...) il peccato degli uomini è peccato del mondo, il vostro sarebbe un peccato del mondo, che ormai vi appartiene, e quindi da voi stessa facilmente perdonabile". Il sillogismo, pur se non in bocca a un clown, resta linguaggio

da clown. La fedele Emilia farebbe di tutto per alleviare la pena della sua padrona, anche spingerla sul terreno del paradosso, dove qualche risata è forse possibile coglierla. E comunque, quel che dice non fa una grinza. L'innocenza della bella veneziana può esser comprovata da una figura retorica che ha l'esattezza di una formula matematica.

(Sillogismi, VII) Ancora è un clown, quello di *Tutto è bene quel che finisce bene*, a farsi teorico attivo del sillogismo, e lo fa a inizio commedia, stabilendo da subito il passo del suo ragionare: "Chi rallegra mia moglie dà piacere alla mia carne e sangue; chi dà piacere alla mia carne e sangue ama la mia carne e sangue; chi ama la mia carne e sangue è mio amico; *ergo* chi bacia mia moglie è amico mio". Tutto logico, troppo logico per essere reale. Infatti non lo è: è solo *vero*. Ma il vero a contatto del reale si fa meno praticabile dell'assurdo (da professionista della malvagità qual è, Jago parla di "logica dell'Inferno"). Non per nulla il clown dimostra di saper fare in modo eccellente il proprio mestiere, che è quello d'essere *a oltranza* chi è. Ed è a proposito d'altri che, nella stessa commedia, il Primo Signore dirà in un 'a parte': "È possibile che sappia chi, *e che lo sia*?", nella circostanza il riferimento è al famigerato Parolles, ma la domanda retorica si attaglia benissimo anche al clown Lavatch.

(Sillogismi, VIII) Scambio Saetta/Proteo nel secondo atto dei *Due gentiluomini di Verona*. Il primo: "Eh ma questo io posso negarlo con un 'sí logismo'.", il secondo: "E io te lo ribatto con un altro, senza difficoltà". A seguire, il botta risposta che parte per la tangente contrapponendo due figurazioni sillogistiche, quasi senza né capo né coda, ma che *danno l'idea*, per finire con Proteo che sentenzia inappellabile: "*Ergo*, sei un caprone", mettendo fine a una sorta di *grammelot* dell'eloquio funambolico. Il pubblico capisce quel che deve capire, ossia il buffo che c'è.

(Ossimori, I) Una notazione presente in Croce: "La stessa cripta sepolcrale si rischiarà; e Romeo dopo aver trafitto Paride ai piedi di Giulietta creduta morta, lo sente compagno di sventura e vuol seppellirlo colà *in a triumphant grave*". In una trionfale tomba! Ennesimo ossimoro, di cui Romeo è grande ideatore. Un ossimoro che può essere reso in parole in quanto esperibile, addirittura *frequentabile*. Sostanziato nell'habitat.

(Ossimori, II) Circa i versi ossimorici di Romeo ("Che altro è? Una follia, la più esigente, / fiele che soffoca, dolcezza confortante"): il ragazzo parlando d'amore, parla d'altro. Non di sé; né di Rosalina. Sforzandosi di crescere per via filosofica, elabora il catechismo di una religione linguistica.

(Ossimori, III) Hegel, sull'ambigua sollecitazione emotiva che tocca allo spettatore una volta giunto al finale dell'opera: "Ma questa mestizia che ci coglie è una conciliazione soltanto dolorosa, un'infelice beatitudine nell'infelicità". Un ossimoro sin quasi metafisico per stigmatizzare il particolare momento di adesione teatrale tra scena e platea che si manifesta come un fatto ulteriore quando tutto va ancora compendosi, benché chi è seduto ad assistere sappia bene che di fatto tutto è *già* compiuto.

(Ossimori, IV) La più spettacolare sequela di ossimori, nel nostro dramma al momento in cui il dramma si rivela tale, deflagra per bocca di Giulietta in modo tutt'altro che convenzionale (come invece suona quella di Romeo nel suo celebrare in totale astrazione il mal d'amore entrando in scena) allorquando la piccola Capuleti viene a sapere che proprio Romeo ha assassinato Tebaldo, il suo primo cugino e presumibile amico d'infanzia (cosa poco sottolineata: *dearest cousin*): "O, cuore di serpe nascosto sotto un viso florido! / Ebbe mai un drago una grotta così bella? / Stupendo tiranno! Angelico demonio! / Corvo con penne di colomba! / Agnello vorace come un lupo! / materia spregevole dall'aspetto divino!". Questi ossimori non integrano le opposte cognizioni in modo che si rafforzino a vicenda, ma stabiliscono divergenze e avversioni. Definiscono l'assurdo che contraddistingue la realtà al momento in cui se ne fa esperienza. Giulietta ce la immaginiamo lì in mezzo: tra il demonio che può essere angelo e il suo inverso. Se gli ossimori a chiasmo di Romeo nel primo atto ("Oh, amore rissoso, odio amoroso, ecc. ecc.") ambiscono alla fusione di più cose in una, quelli di Giulietta indicano la biforcazione a cui si trova costretta la fanciulla, in una spaventevole messa in equilibrio tra valori antitetici. Lei stessa, in qualche modo, è un ossimoro vivente. René Girard parla di "ossimori isterici".

(Ossimori, V) È già agostiniana l'affermazione ossimorica che angeli e demoni possono coabitare in una stessa creatura. Per cui l'*angelico demone* che a Giulietta appare essere Romeo non è una figura retorica ma una messa in parole d'un fatto contemplato tra le cose del mondo (*ergo*, in "tutto ciò che accade").

(Ossimori, VI) Concettualmente ossimorica è anche la battuta/monologo introduttiva di frate Lorenzo al secondo atto: "Madre della natura è la terra, ma anche la sua tomba: / quello che è il suo sepolcro è anche il grembo, ecc. ecc.", ma la discorsività con cui le varie messe a contrasto vengono formulate vuol essere quasi istruttiva. A vantaggio di chi? Trattandosi di un

assolo, questo frate di equivoca religione e dall'imprecisa teologia dà l'impressione di recitare a promemoria formule di un suo personale breviario assai poco ortodosso sulla natura delle cose.

(Ossimori, VII) Anna Anzi, in *Shakespeare e le arti figurative*, legge nell'ossimoro il dato connettivo dell'estetica manierista: "La linea serpentina può anche essere vista come la rappresentazione visiva dell'ossimoro poiché la legge che impera nel manierismo è quella della *discordia concors* che privilegia l'antilogico; la figura che si impone è il labirinto". L'antilogico? L'irrazionale, dunque? l'anarchico, addirittura? la giovinezza, infine? che sarà manieristica e votata a derogare da qualsiasi retta via. Quella giovinezza, però, che per averla non basta l'esser giovani. La concordia nell'antitesi può esser solo vissuta, non pensata. Anelata tramite il linguaggio, questo sì. Quel che fa Romeo nel primo atto. E più avanti, quasi colta da nevrastenia, Giulietta inveendo contro di lui dopo la morte di Tebaldo.

(Circa i sinonimi) Non esistono parole sinonimo. Anche 'nulla' non vuol dire 'niente'.

(Circa le analogie) Lo 'sposalizio' tra cose distanti l'una dall'altra è di per sé una terza cosa da considerarsi avulsa ed emancipata dalle due che sono state congiunte e che nell'analogia dispaiono dopo essere state a loro volta frutto di altri precedenti 'sposalizi' tra materie inopinabili. Ogni analogia, dal momento in cui avviene, cessa di chiamarsi 'analogia' candidandosi *ipso facto* a essere parte in causa di altre possibili analogie, e così via, facendo disfacendo e rifacendo.

(L'asciuttezza del molto) Metafore, tautologie, ossimori, chiasmi e sillogismi sono formule retoriche provviste, tutte, di energia centripeta. Ciascuna equivale a un viaggio di ritorno, a un *nostos*: dal divaricato al riunito, come se niente fosse mai stato scisso.

Metafore, tautologie, ecc. ecc., son tutte diverse maniere con cui snellire il paesaggio aumentando il linguaggio. Parole che escludono cose purificando la realtà. Di due forme ne fanno una, l'unica, che non sarà più la prima né la seconda. Assommando, sottraggono.

Perciò, shakespeareianamente, si può dire molto senza che mai sia troppo dando l'impressione che più si dice e più si è essenziali, che più si articola e più si è lineari, che più si è complessi e più si è consistenti. Così, anche un'intera pagina di monologo può avere l'intensità di una formula, e l'apparente difficoltà si fa maschera di una sostanziale naturalità. O non

sarebbe vero che, come ritiene George Steiner, “nulla in una lingua è più intraducibile della semplicità”.

(Verso l'indicibile) R. & G. usano tutti gli strumenti del dicibile (metafore, chiasmi, ossimori, sillogismi) per spingersi fino alle soglie dell'indicibile da cui la dimensione umana trae il senso della propria essenza, laddove a pronunciarla è il fatto e non più alcun discorso, “perché esiste già un indicibile della percezione” (Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*). Il trapasso è tutto in quel margine segnalato da Wittgenstein nel suo *Tractatus*: “Ciò che, nel linguaggio esprime sé, noi non lo possiamo esprimere attraverso il linguaggio”.

(Per non essere) *Breviter*, l'intera opera omnia contenuta nell'*in-folio* del 1623 mi appare d'incanto come una fastosa macchina celibe che, per via di molteplici figure retoriche, raccontando lo zero da cui ogni cosa proviene, torna allo zero in cui ogni cosa cessa. Una macchina che si narra mostrandosi.

(Il sonetto, I) Yves Bonnefoy, *L'esitazione di Amleto*: “In *Romeo e Giulietta* un giovane autore di poesie liriche trascinava in una morte priva di senso la giovane donna che pensava di amare”. Come dire che l'autore del nostro dramma sarebbe in prima istanza e soprattutto un autore di sonetti. Innegabile! La carriera letteraria di Shakespeare, e le sue fortune sino a quel momento, questo dimostrano. E, in qualche modo, lo dimostra la stessa tragedia.

(Il sonetto, II) Il sonetto condiviso tra Romeo e Giulietta al ballo fa nascere il più concreto degli atti nel medesimo tempo in cui quell'atto, a chiasmo, produce il sonetto da cui sta nascendo. Un sonetto da considerarsi una piccola opera ‘a quattro mani’ il cui compimento rende conto dell'immediata sintonia tra i suoi artefici. I ragazzi si innamorano creando, e creano innamorandosi. Come due ballerini che, mai visti prima, si conoscano d'improvviso danzando, e che danzando si intendano su tutto senza dirsi nulla in perfetta sintonia.

Neanche Romeo e Giulietta devono dirsi nulla, nel senso che non hanno alcun bisogno di preavvisarsi sul modo in cui *dire insieme*. Su come danzare, insomma. E da dire ce ne sarebbe, volendo affrontare, sia pure all'impronta, una scrittura condivisa: argomento, allegorie, schema di rime, ecc. Loro, da autentici virtuosi, iniziano e vanno, dopodiché tutto consegue. Una *jam session* in coppia che viene da sé. Appena aprono bocca, imbastiscono letteratura. Come se Paolo e Francesca si fossero innamorati

non sollecitati dal libro che stavano leggendo, ma da quello che stavano scrivendo. Peraltro, il copione sembra alludere a qualcosa di simile con quel commento di Giulietta fatto una volta disgiunte le labbra dal secondo bacio, e che tutto compendia: “*You kiss by the book*” (‘Voi baciare come dice il libro’), ma quale libro?... *Quello?*... forse il libro che loro stessi hanno iniziato a comporre con questo sonetto incipitario e dal quale si stanno simultaneamente facendo educare?

(Il sonetto, III) Serena Rutelli fissa con precisione alcuni punti tecnico-formali costitutivi di un dialogo, sì cristallizzato, ma che vuol dare l’idea di essere *verosimilmente* sgorgato *par coeur* dallo stato di grazia della coppia di artisti all’opera: “La battuta di Romeo – che all’interno dei 14 versi 93/106, giustamente considerati da molti commentatori *‘the sharing of a sonnet’*, può definirsi una quartina – vede al primo verso la mano di lui (*hand*), al secondo la mano di lei, metaforizzata in reliquia (*shrine*), al terzo le labbra (*lips*) e al quarto di nuovo la mano di lui (*that rough touch*) e il bacio (*kiss*)”. Un balletto sillabato, potremmo definirlo! Coi due corpi, tradotti in materia dicibile, da subito scesi in campo e messi armoniosamente in gioco. I danzatori verbali finiscono nel gorgo della metrica lasciandosi prendere da una perdizione formale dominatissima, in un gioco di echi inappellabili a mascherare l’infallibilità di un sillogismo che li coniuga. *Che già li sposa.*

(Il sonetto, IV) I due ragazzi parlano d’altro per non parlare di loro, quasi temendo un eccesso di protagonismo. Sembrano turbati dal loro esagerato ‘esserci’ e usano il linguaggio per distrarsene accedendo così alla più maliziosa forma di pudicizia.

(Il sonetto, V) Il sonetto come fonte di enigmi amorosi. Il gioco metaforico lo avvia lei trasformando astutamente il ‘palmiere’, ossia un pellegrino religioso che tiene in mano un ramoscello di ulivo, in uno che adopera le palme delle mani per toccare la persona amata. Questa sua è già un’induzione linguistica, quasi un enigma che se sciolto (e lo sarà) comporterà una risposta-chiave con la quale accedere al passo successivo sino all’ultima rima e al bacio che la sigilla. L’abbiam detto: i due fanno davvero mostra di intendersi bene pur senza conoscersi affatto.

(Il sonetto, VI) La forma sonetto, con tutti i suoi obblighi costruttivi ineludibili, a me pare che rappresenti un’eufemistica immagine del destino: nulla potrà procedere diversamente da un certo modo fin tanto che una certa forma non sarà compiuta. La forma fatale.

(Il sonetto, VII) Ci pensa la forma chiusa, che altro da com'è non può essere, a portarli con sé. È la forma il loro sensale. La forma che li accosta, che poi si apparta, e che li lascia fare.

(La forma, che è sempre una forma chiusa) Bonnefoy: “Con la sua accentuazione dei *cliché*, *L'assassinio di Gonzago* (...) rende del tutto evidente questo duplice finire in trappola dell'anima e dell'esistenza, che una prosodia sclerotizzata favorisce”. Poi: “la forma è foriera di morte, (...) è la negazione del tempo dell'esistere quotidiano, ossia dell'essere stesso”. La forma è in sé stessa, già solo *poiché forma*, forma chiusa. Per Amleto, si tratta di rendere inevitabile il funzionamento di una macchina letteraria in grado di ostentare l'evidenza di un assassinio, per Romeo e Giulietta di crearne una con cui rendere inevitabile l'effettuarsi di un bacio.

(Il 'blank verse', I) Se scritti usando le parole, i versi non sono versi ma frasi. Solo le sillabe fanno il verso. Nulla rende meglio quest'idea della pentapodia giambica che caratterizza il *blank verse* elisabettiano. Il respiro è metrica, *phônē*, pneuma in azione, e il *blank verse* ne è il calco restituito in voce, caratterizzato com'è dalla frequenza di un accento di *intensità* con sedi alterne: con la sillaba atona inspiro, con la tonica espiro. *Vita!*

(Il 'blank verse', II) La tensione del *blank verse*, sottoposto a uno sforzo che gli è connaturato, permette a questa densissima struttura metrica, dove tutto è suono e nulla cede, di mantenere in essere, nonostante le tentazioni di chiusura, la parlata ordinaria a stretto contatto con l'allegoria, nonché l'immanente col trascendente. Spiega Yves Bonnefoy nel saggio *L'esitazione di Amleto*: “bisogna aspettare la fine del verso per essere sicuri che sia un verso”. Tant'è che in quel passaggio dalla prosa al verso assai frequente in molte pagine del canone, la scrittura sa farsi ritmo da un momento all'altro sollecitando l'ascolto più che sorprendendolo. A cambiare è di fatto la cadenza del respiro. “Tutto il mobilio della finitudine – scrive Bonnefoy – può entrare nel verso anglosassone”, definendo il *blank verse* “uno strumento con cui accedere in modo tutto sommato diretto a un'esistenza più autentica”, per poi dire più direttamente di Shakespeare: “il suo verso non fotografa la vita, la resuscita”.

(Il 'blank verse', III) Sempre Bonnefoy, che è di suo grande poeta, prorompe d'un tratto in un'esclamazione che tutto sintetizza e risolve: “Il pentametro giambico, questo respiro dell'essere al mondo!”. Il punto esclamativo non c'è, ma a me pare di avvertirne comunque il timbro e lo metto.

In altro suo libro, *La voce di Shakespeare*, raccolta in volume di varie interviste e conferenze, Bonnefoy risponde a proposito della cruda materia poetica shakespeariana intesa nel senso più strettamente fabbrile: “il ritmo è il fulcro della ricerca, a questo respiro dei vocaboli nei versi subordinano ogni formulazione del significato. Che il verso debba essere vivo è l’evidenza maggiore”. Quindi, parla di un ritmo “che è in noi esistenza”, e in un’intervista dedicata alla sua attività di traduttore shakespeariano definisce la messa in voce di Amleto come il prodotto di un “balbettamento esistenziale”, maniera che farebbe “la modernità dell’opera”.

Nel corso della stessa conversazione Bonnefoy descrive in vaste e articolate risposte i vari gradi di difficoltà affrontate nel tradurre Shakespeare (praticamente tutto, sonetti e poemetti compresi), e, nello specifico, dei problemi conseguenti al dover piegare le ferree costrizioni del *blank verse* alla sinuosità della sua lingua. In effetti, è difficile disarmonizzare il francese, che, non per nulla ha nell’espansa, ampollosa grazia dell’alessandrino, e supremamente nell’alessandrino raciniano, la misura metrica più stabile della propria letteratura. Non lo stesso può dirsi dell’italiano, di cui Vittorio Alfieri ha dimostrato la possibile parcellizzazione in vocaboli sin quasi scheggiati, spesso monosillabici o, al più, bisillabi, col sorprendente risultato di cavare dal nostro endecasillabo di istituzione petrarchesca l’assillo timbrico incalzante del verso elisabettiano. Pensiamo all’avvio di *Riccardo III*: “*Now is the winter of our discontent*”, con quell’esplosivo monosillabo esordiale che impone da subito la prima tonica a fare da propellente. Quasi un ruggito, al punto che Al Pacino, avendo in progetto un film tratto dall’opera, ne anticipò la realizzazione con un *réportage* a riguardo, e recitando la battuta, nemmeno terminato il verso, si ferma, guarda fisso in macchina e dice, forse improvvisando: “Che meraviglia iniziare una storia così! *Now!* È una chiamata a raccolta! Di tutti! Di me sul palco, con chi sta in platea!”.

Parola potentemente fonica, *Now*. Si espira con forza nel pronunciarla, il corpo ne viene interamente coinvolto, una parola che si fa gesto, tanto da immaginare uno slancio in avanti del busto. Davvero un fantastico innesco di energie trasmesso in avvio a tutto ciò che verrà appresso.

Ascoltiamo adesso come suona l’inizio dell’*Oreste* alfieriano. Elettra non rugge al pari di Riccardo, ma da subito incalza: “Notte! Funesta, atroce, orribil notte”, *Nòtte... Now*: stessa intuizione. Stesso accento. Stessa sprigionante forza d’accensione.

E non si ha la sensazione che l’endecasillabo italiano abbia qui la stessa serrata cadenza della pentapodia giambica di un *blank verse*?

(Il 'blank verse', IV) “La folla ammutolita aveva già iniziato a gustare la forza di *Tamerlano* nella potenza straordinaria e mai prima di allora udita a teatro del *blank verse* (...) una sorta di sogno di ciò che il linguaggio quotidiano sarebbe se gli uomini fossero più grandi di quanto non siano”. Greenblatt, riandando a Marlowe in ossequio a Shakespeare, immagina che mondo utopico sarebbe un mondo capace di parlare usualmente in versi, purché il verso sia il *blank verse*. Non un mondo più buono, ma più affascinante.

Un mondo ove chiunque sia in perenne e ammirato ascolto di chiunque altro.

(Il verso che ogni altro verso esclude) Non bisogna aver paura dell'antiestetica di un verso, se solo così un dato verso sa dire esattamente quel che deve. In italiano, ad esempio, “Vaffanculo lo dici a tua sorella!” è un perfetto endecasillabo. Un verso non implica, poiché tale, l'obbligo a essere bello, ma quello d'essere il dominante su tutte le sue possibili varianti. L'unico capace di dire ciò che deve.

(Il contraccolpo) Spesso Shakespeare, per avviare un'impresa pervasiva (pensiamo a Riccardo con lady Anna o ad Antonio col popolo di Roma nella scena delle orazioni in *Giulio Cesare*), contrae al massimo le aspettative, tipo una molla che venga compressa, per poi rendere più spettacolare l'effetto di capovolgimento psicologico al momento in cui si adempie la situazione coercitiva. Nel senso: tanto maggiore è il ribrezzo per Riccardo preventivamente annunciato da lady Anna, e tanto più straordinario apparirà il di lei rendersi a lui sottomessa, così come i proclami di liberalità coniugale professati da Otello faranno apparire raccapricciante al massimo la gelosia da cui verrà posseduto in seguito. Ed è quel che avviene pure nei *Due gentiluomini di Verona* quando Giulia, nel secondo atto, poco prima di dover sgranare gli occhi dinanzi al tradimento dell'amato Proteo, decanta l'amore che questi prova per lei. Così dice la donna riferendosi alla volubilità sentimentale dei maschi da cui ritiene essere del tutto immune il suo uomo: “stelle più costanti presiedettero la nascita di Proteo; le sue parole sono contratti; i suoi giuramenti oracoli; il suo amore è lealtà; i suoi pensieri candore; le sue lacrime puri messaggi del suo cuore; il suo cuore lontano dalla frode quanto lo è il cielo dalla terra”. Io la chiamo la strategia del contraccolpo.

(Circa 'La Tempesta', circa Deperthes) Ariele, parlando dell'isola, usa espressioni che ci ricordano la cronaca di Deperthes a cui Shakespeare si ispirò come unica fonte della sua opera: “Non devi aver paura. / L'isola è

piena di rumori, / suoni e dolci arie / che danno piacere e non fanno male. / A volte sento / mille strumenti vibrare / e mormorarmi alle orecchie, ecc. ecc.”, versi che risuonano di un esotismo ispirato dalle emozioni di chi le sperimentò e passate per la cruna del *blank verse* shakespeariano. I rumori dell’isola sono nei suoni che ne danno notizia. Sono sillabe acquatiche, rupestri, vegetali e floreali.

(Il linguaggio del ménage) Giulietta: “Le mie orecchie non hanno ancora bevuto cento parole / della tua lingua che le pronuncia, eppure già riconosco il suono”. Per un istante splende nel linguaggio una fosforescenza del più intenso e puro spirito coniugale, qui tanto precocemente inteso con comprensibile stupefazione, poiché nulla può ancora fargli da premessa. Giulietta, innamorata, già si vede dentro un ménage amoroso capace di informare abitudini e di protrarsi nel tempo. Un amore che è *sogno d’amore*, di quell’amore che, per istinto, lei già mostra di poter vivere dipanandolo nel proprio futuro in una fantasticata sequenza di reiterate consacrazioni a una domestica vita di coppia. Quando tutto è straordinario, si progetta l’ordinario anticipandone vezzi e maniere.

(Il linguaggio dei linguaggi) S. Greenblatt: “Non c’è dubbio che Shakespeare abbia adottato concetti e termini legali, ma fu anche perfettamente sintonizzato su concetti e linguaggio teologico, medico e militare”, e senza essere stato né teologo, né medico, né militare. È questo il multilinguismo di Shakespeare, competente, per requisito professionale, di ogni voce possibile con annessa competenza semantica, che non era dunque la sua, ma quella appunto della voce evocata. Nulla di magico: è nella sala macchine dell’ipertalento che si formano da sé certe conoscenze di cui si può dire da cosa derivino, ma non esattamente come.

(Nella trama della storia e nella rete della forma) *Pene d’amor perdute*: “frasi di taffetà, preziosità di seta, / iperboli vellutate, disinvolti artifici, / (...) / Io le ripudio tutte”. A proposito di questi versi scrive Giorgio Melchiori: “Persino l’abiura del linguaggio della poesia d’amore da parte del protagonista nell’ultimo atto è formulata in rima”. A ribadire quanto detto circa il Coro e circa il suo annuncio di come andrà a finire, e andando oltre: i personaggi sono intrappolati non solo nella trama, *ma anche* nella forma della trama.

(Il lampo) Fra i sotterfugi preziosi della lingua, che dicendo una cosa ne può dire anche un’altra senza suggerire preferenze, pensiamo all’amaro

gioco di parole di Romeo quando, nel cimitero, credendo Giulietta già morta, si prepara al suicidio: “Spesso accade che gli uomini in punto di morte / abbiano un ritorno di allegria, che la gente chiama / un lampo (*lightning*) prima della morte. O, come posso / chiamare questo un lampo?”, laddove *lightning* si confonde con *lightening* (sollievo). Quel lampo che, non certo ambigualmente come qui, ha permesso a Giulietta di nominare l’istantaneità con cui ci si innamora.

(Il sublime negativo) Harold Bloom: “Il nulla continua a essere un sublime negativo”. Riga sottolineata con più tratti, cerchiata e riscritta. Una di quelle frasi che risolvono il mistero, *e non ci facciamo caso*. Ne esistono. Detto ciò, come mai, mi domando, questo ‘sublime negativo’ nessun critico l’ha voluto accostare ai protagonisti tra i più popolari e, al contempo, meno psicologicamente approfonditi dell’universo shakespeariano, se non addirittura tra i più sbiaditi dall’usura popolare? a Romeo e Giulietta? Eppure, è proprio la loro storia che fa uso del termine *nothing* per significare al massimo della volgarità la vagina. Insomma, la fica. Il più imperioso tutto nella più irrefutabile delle negazioni.

(L’obbligo a dir tutto) W. H. Clement: “la natura entra naturalmente e organicamente nel dialogo degli innamorati”, e, in perfetta sintonia, Wittgenstein, da *Vermischte Bemerkungen*: “l’agile mano (*di Shakespeare*) ha inventato incomparabili, nuove forme naturali”, intendendo chiaramente con ciò (l’intero contesto ne rende fede) *nuove specie di lingua* (laddove William Saroyan dice, più ampiamente, che “ogni drammaturgo crea una specie umana”).

In pratica, Wittgenstein, pur dichiarandosi poco propenso a capirlo, concede a Shakespeare una padronanza senza uguali sul linguaggio. Quasi che il filosofo, così giudicandolo, voglia ritrarre sé stesso. Tant’è che nel suo celebrato libro *Le Antigoni*, George Steiner scrive: “La gamma espressiva di Shakespeare, benché sia molto vasta, include raramente una vera e propria trascendenza metafisico-teologica, proprio perché essa articola in modo incomparabile l’esistenza umana spingendola ai suoi limiti e indagandola in ogni sua piega e angolo nascosto (...). In Shakespeare, come nel primo Wittgenstein, i limiti della lingua coincidono con quelli di ciò che è”. Ma che sforzo raggiungerli! e che pathos doverli sperimentare trattando l’impresa di andare oltre! e senza che sia concesso di fare anche poco meno di quanto è preteso dall’impresa. Diminuendo ciò che si deve, si toglie valore a ciò che si può.

Da ragazzetto, alle medie, impegnato in un esercizio di analisi logica, cercai di abbreviare il percorso con trucchetti da poco ma evidentemente efficaci. A contrastare l’indulgenza di mio padre che me l’avrebbe fatta passare liscia,

mia madre si oppose perentoria: “Non può! Per questo l’analisi logica è faticosa!”. Mai dimenticato. Un’asserzione apodittica resistente nel tempo. Per certe cose non sono ammesse scorciatoie. Se le imbocchi, allungano.

(La devozione sacramentale) Dopo la convulsa scena d’apertura in piazza – tutta basata sui fraintendimenti e i doppi sensi scurrili riservati alla parlata dei personaggi di più basso ceto – si dipana una serie di dialoghi in buona parte incentrati sul tema dell’amore delineando, così, gli elementi che ne caratterizzano la concezione idealizzante dell’epoca: il disinteresse per ogni questione, la malinconia, la devozione di impronta sacramentale, la raffigurazione platonizzante dell’oggetto amoroso, l’iperbole linguistica, ecc. ecc.

Non per nulla *la devozione di impronta sacramentale*, già da subito introdotta, farà da viatico argomentativo e lessicale al primo dialogo tradotto in sonetto fra Romeo e Giulietta con l’immagine vicaria dei santi palmieri.

(Purché forma) Roland Barthes: “Il mondo arriva, il linguaggio *non arriva*. Il linguaggio non può compiere l’attesa perché non può arrivare.” Il mondo arriva! Il linguaggio è inutile se intende sostituirsi all’attesa; al massimo può *vestirla*. E allora finiremmo con l’attendere l’attesa poiché il linguaggio le avrà dato una forma. E non c’è forma che non attiri il pensiero.

Se il linguaggio investisse il pensiero nella sua interezza, la soluzione a ogni mistero verrebbe svelata poiché pensabile ma non tuttavia dicibile.

(Lo svezamento al linguaggio) Girard ha notato come Calibano simboleggi il sentimento poetico non ancora educato, la poesia prima del linguaggio, senza forma, amorale, quindi pericoloso e addirittura riprovevole, ma facendosi, ciò nonostante, vera poesia.

L’amore spartito *fa* per i due partner quel che Prospero *fa* per Calibano: li educa a un linguaggio nuovo che, al di là del loro divenire coppia, non avrebbe motivo d’essere, e che nessuno al di fuori di loro potrebbe comprendere non avendo alcuna necessità di farlo. Un linguaggio che per Romeo e Giulietta si equipara all’aria che respirano, all’atmosfera in cui si trovano.

(Il linguaggio del sogno: solo i sensi possono) Quarto atto del *Sogno di una notte di mezza estate*, Bottom: “Occhio d’uomo mai non udi, orecchio d’uomo mai non vide, mano d’uomo non è capace di gustare, la sua lingua di concepire, né il suo cuore di ripetere cos’era il mio sogno”. Il sogno, se ricomposto in parole, si disfa. Si nega. Il linguaggio sancisce il limite

entro il quale il reale è, legittimando i sensi ad assolvere il loro compito di decifrare il mondo. La conoscenza, sembra dire Bottom, è sensoriale. Sensuosa. Sensuale.

Nel linguaggio, fallire il centro guasta il bersaglio.

(Il parlare scenico) In una semantica concepita per me solo, uso le espressioni *parlare prosecutivo* e *parlare fenomenico* intendendo con la prima il procedere in modo consequenziale del discorso (sia esso dialogico o monologico) seguendo una dialettica che vada scoprendosi in un gioco di azioni e di reazioni. Col secondo, invece, *assistiamo* a uno sparpagliarsi in voce della chiacchiera con sovrabbondanza di esclamazioni e iterazioni.

Quale esempio del parlare prosecutivo abbiamo nel nostro dramma il primo dialogo tra Romeo e Giulietta tradotto in un sonetto che, con l'ineluttabile determinarsi definitivo di una forma prescritta, conduce all'ultima sua rima fattrice del loro primo bacio. Nulla è da subito, ma il tutto via via si compie, e niente avverrebbe se una cosa detta non ne producesse un'altra, e se da replica non provenisse replica. Estremizzando: più della parola udita, vale il pensiero che la precede.

Il parlare fenomenico può essere invece illustrato dall'ampia battuta di benvenuto del Capuleti che accoglie smanceroso i suoi ospiti alla festa mentre al contempo amministra il da farsi domestico lanciando ordini a destra e a manca. Voce pura che non tramite il suo ragionare ci dice granché, essendo soprattutto l'alternarsi delle tonalità e dei timbri a creare l'ambiente e i personaggi che lo abitano; dunque, le spezzature e le riprese, tutte stipate in un solo sgorgo sonoro intessuto di controtempi e privo di sviluppo. Fosforescenze acustiche più che frasi. Le informazioni, nella fattispecie, ci giungono per impulsi, tant'è che se tutto fosse detto in una lingua a noi preclusa, potremmo comunque inquadrare la situazione con una certa chiarezza già solo *guardandolo dire*. Cosa capiremmo invece del sonetto a due voci? Ne dedurremmo, certo, una pudibonda affettazione di ragazzi, e il bacio che gli fa da clausola lo vedremmo, ma ci mancherebbe il più: la ragione per cui, inevitabilmente, ciò che osserviamo accade.

(Il convito) Il paggio Mote di *Pene d'amor perdute* (il seme è chiaro: *Mot*, parola), in contrasto col suo verbiloso padrone Don Armado (un nome, l'abbiamo detto, che è un fausto proclama nazionale, dacché ricorda la vittoria sull'invincibile Armada nel 1588), per stigmatizzare la pletora di personaggi che parlano nelle maniere più variegate, intermedie, oblique, all'insegna dell'antiretorica che caratterizza socialmente quella particolare *enclave*, proclama: "Sono stati a un convito di linguaggi". Divertente?

Coinvolgente di sicuro. Aprite la raccolta del canone, e sarete tutti invitati come il paggio Mote. Per cui, benvenuti a un convito di linguaggi!

(Circa la nobiltà di un gesto) Il Novalis sostiene che vi sia un'identità sorprendente fra una poesia vera e un'azione nobile. In fondo, l'incontro tra i due giovani protagonisti del nostro dramma è suggellato da un componimento poetico: un sonetto tradotto in un passo a due, che è dunque poesia e, allo stesso tempo, azione. Vera la poesia, nobile l'azione.

(Il latino di Petrarca) Per dire dei toni sofisticati, del loro promettere consensi duraturi nel tempo e di quanto essi possano confondere (a cominciare dallo scrittore stesso), pensiamo a Petrarca che usa il latino per paludarsi di una posterità anticipata.

(Il linguaggio della pervasione) *Otello*, terzo atto. Siamo al momento nevralgico del plagio agito da Jago su Otello: non più solo tramite un'eloquenza sopraffina come avviene nella seconda scena del primo atto di *Riccardo III*, bensì speculando sulle risorse prodigiose dell'attimo quando l'attimo è saputo cogliere con suprema maestria.

La battuta perfetta è spesso disadorna, ed è questo il caso: Desdemona si congeda da Cassio; il loro colloquio, fatto sottovoce, è intercettato da Otello e da Jago appena sopraggiunti, al che l'alfiere esclama sommessamente dalla soglia col tono di chi parli tra sé: "Ah, questo non mi piace!", Otello non capisce e gli domanda: "Che cosa dici?", con fare quasi distratto, l'altro, toccato dalla grazia sinistra della perfetta malizia, replica: "Nulla, mio signore: cioè non so..." e tace, ma il tarlo è inoculato e procederà da sé. Tante parole nelle scene appresso non saranno che il produttivo e impalpabile operare di queste poche sillabe, drammaturgicamente perfette.

Proseguendo, incontriamo un magnifico esempio di azione avveniente dietro il sipario narrativo, ma che qui è da intendersi per metafora come *sipario mentale*: Jago rimesta la lama nella lacerazione aperta nella testa del suo generale, e richiesto di dire tutto quello che pensa ne approfitta: "Non riuscireste a saperlo nemmeno se foste / padrone del mio cuore; e non ve lo dirò / finché sarò io a comandarlo". Otello si limita a grugnire: "Ah!". Ebbene, questo rantolo è appunto il sipario mentale a cui mi riferivo e dietro il quale la macchina psichica si mette micidiale a elaborare qualcosa di oscuro. Jago lo dà per inteso e affonda il colpo mettendo in voce la parola sinora taciuta e che da questo momento in poi farà razzia a man bassa nella fantasia di Otello: "Guardatevi dalla gelosia, signore". Poche battute ancora e il Moro, cucinato a dovere, potrebbe finire col credere a Jago anche se gli venisse

mostrata la verità con evidenza inoppugnabile (ma si potrà mai mostrare l'innocenza come si può mostrare una colpa?). A quel punto, la carica morbosa di una menzogna, tanto capace di agire nel più acuto presente, rimarrebbe per Otello preferibile alla calma poco sensuale di un tempo dilatato fatto di abitudini e non di istanti. La neurologia l'ha vinta così sulla *distensio animi*.

(La prosa di Lear) A proposito di *Lear* e della sua prosa poetica, franta ed espansa, centrifuga e centripeta al tempo stesso, è detto che "giunta all'estremo della sofferenza, la mente cerca di liberarsi dai vincoli della sintassi tradizionale" (altro virgolettato senza fonte trovato tra gli appunti a cui non voglio rinunciare).

(L'intensità di Keats) La parola usata con insistenza da Keats per indicare il processo generatore di un'immaginazione poetica elevata al massimo del suo diapason è tra le più semplici, tuttavia in grado di illuminarsi sino al calor bianco in ragione di quanto più la si ripete, ed è la parola: *intensità*, che mai può avvenire se non avendo a premessa una totale inconsapevolezza di sé. A questo proposito, Keats, in riferimento ai singoli poeti, parlava dei loro "porti di intensità", e di quanto rifugio egli trovasse negli infiniti "porti" da cui veniva accolto nelle opere di Shakespeare. Riascoltiamo Giulietta: "e quand'egli morrà, / prendilo e ritaglialo in tante stelline, / ed egli renderà sì leggiadra la faccia del cielo / che tutto il mondo s'invaghirà della notte / né tributerà onore alcuno allo sfarzoso sole". Non è questo un *porto di intensità*? Si può dir meglio?

(La non superata soglia) Per Francesco De Sanctis *Romeo e Giulietta* è forse l'unico dramma di Shakespeare in cui non si utilizza il 'linguaggio del cuore', non raggiunto in questa vicenda di personaggi ancora acerbi che ancora hanno poca coscienza di ciò che sentono e la cui sventura non deriva dalla volontà malvagia degli altri. Un'opinione che converge con la mia riguardo alla soglia dai due non superata che separa l'innamorarsi dall'amare, e che vede in Shakespeare il primo grande emancipatore delle nuove generazioni rispetto alle vecchie. Debbo ripeterlo: *che vede in Shakespeare il primo grande emancipatore delle nuove generazioni rispetto alle vecchie*.

LA LINGUA MADRE

(La nostra Itaca) Voglio dirlo sotto forma di racconto. Un lettore appassionato di Shakespeare in possesso di un inglese stentato, da un certo

giorno inizia a fare strani sogni. Gli ci vuol tempo per capire di che si tratti. Lui, dormendo, parla come fosse cosa ovvia la lingua di Shakespeare, *quella*. La padroneggia talmente bene da poter discutere coi personaggi che più ama e addirittura con il loro autore. Al risveglio questa dote non gli è più data, però ricorda di averla avuta e di poterla, riaddormentandosi, riavere. È quel che ogni notte avviene. In sogno parla come Amleto, come Lear, come Giulietta. Dà per inteso il senso di quei suoni poiché li vive, quei suoni gli appartengono, sono consustanziali alla sua lingua madre. *Sono* la sua lingua madre, mentre quella che gli è propria non la ricorda affatto, in sogno non la conosce, non la saprebbe parlare, né gli interessa apprenderla. Ridestato invidia sé stesso ma si conforta dandosi appuntamento di lì a qualche ora. Che viaggio sarebbe mai questo? Cosa potrebbe significare una simile realtà in cui vi sarebbe un'immedicabile scissione fra i precordi del sentire a cui siamo stati battezzati e quelli dell'esprimersi a cui tendiamo come alla nostra Itaca? Solo la distanza interposta tra noi è l'irraggiungibile può fomentare la più intensa e vitale fra le passioni, la vera nostalgia.

(Eppure bistrattata) E. A. Joachim Honigmann in *William Shakespeare's Impact on his Contemporaries*, a proposito dei modelli di 'stile autentico', si riferisce a Shakespeare come all'autore da cui è possibile prendere "l'inglese più affidabile". Tuttavia, è proprio questa lingua inglese che nelle *Allegre comari di Windsor* viene bistrattata e derisa lamentando l'uso barbaro che se ne fa, ma è proprio da questo strame linguistico che si arriverà dritti a Joyce e alla capitalizzazione di un tesoro nazionale con pretese, praticamente raggiunte, di universalità.

(Quale lingua) Non trascuriamo questa considerazione di Piero Rebora in *Shakespeare* circa un punto di discussione poco frequentato: "Le parole ch'egli usava appartenevano a una lingua che si trovava in un particolare stato di creatività: una lingua che chiamerei 'giovane', qual era quella di Omero e del 'dolce stil novo'". Come se la questione della lingua fosse stata cosa solo nostra!

Rebora entra più nello specifico domandandosi di che natura fosse lo strumento a disposizione di Shakespeare, e parla di una lingua che intorno agli anni 1580-90, già ricca, si trovava "in uno stato di fluidità per lo sforzo di esprimere sempre più e sempre meglio; una lingua che aveva appena compiuto un complesso e lento trapasso, un'evoluzione organica, che dal medio inglese attraverso la prosa di transizione di Thomas More, era approdata alla modernità di Sidney"; di conseguenza, come avviene

per Dante, ma diversamente da Chaucer, Shakespeare poteva operare con una parlata sotto vari aspetti 'moderna', in immediata connessione con qualsiasi ascoltatore prima ancora che con qualsiasi lettore. Come dire che il teatro era già nelle cose.

(Ancora circa la lingua inglese, e circa il piccolo mondo) In *Riccardo II*, Mowbray, quando sta per andare in esilio, dice (e quanto dice non può che essere detto in inglese): "*The language I have learnt these forty years / My native English now I must fargo; / And now my tongue's use is to me more / Than an unstrung viol or harp*". Il bando scaccia Mowbray dalla sua lingua patria, che è luogo interiore di risonanze con cui nessun'altra, pur se conosciuta alla perfezione, potrà mai competere. Con profetica lungimiranza Samuel Daniel scrive in *Musiphilus* nel 1602: "E chi può sapere dove, col tempo, giungerà / il tesoro della nostra lingua, su quali / lidi lontani e a quali popoli incolti / verrà prestato questo guadagno della nostra miglior gloria / perché si arricchiscano con le nostre cornucopie?". Eccoci! Siamo noi 'i lidi lontani'! Non è forse diventato l'inglese la nuova *koinè* planetaria?

(Tutto quel che ci resta) Nella battuta di Mowbray colgo un'anticipazione di *No Man's Land* di Harold Pinter. Tale Spooner, colloquiando col da poco conosciuto Hirst che lo ha invitato a casa sua a seguito di un incontro estemporaneo nei 'boschetti' di Hampstead, riferisce di un soprannome che gli è stato affibbiato e afferma: "Tutto quel che ci resta in Inghilterra è la lingua inglese", un'immagine, al pari dell'altra, che ribadisce un'idea insulare, di una rocca nel cuore dell'oceano, affine a quanto, sempre Mowbray, dice dando il suo addio a "Questo regale trono di sovrani, quest'isola scettrata, / questa maestosa terra (...) / Questa fortezza costruita dalla natura per difendere sé stessa / dalla mano infetta della guerra", e soprattutto: "*This happy breed of men, the little world*". Il "piccolo mondo" evocato da Mowbray corrisponde (*ne abbiamo già accennato*) all'espressione usata nel film *Fanny e Alexander* dal capocomico Oskar durante il suo balbettato ma struggente discorso di fine anno per definire il teatro, cosa che fa parlando alla sua sparuta ma appassionata compagnia. Testo e racconto son qui di Ingmar Bergman, ma quanto shakespeariani sia l'uno che l'altro! Nel riascoltare il discorso dell'umile capocomico, generoso regista e approssimativo attore raccontato dal film mi pare di vedere la 'O di legno' che è l'evocazione stilizzata del Globe. A guardare in su dal piazzale in terra battuta che fa da platea, chi è venuto a spendere un penny per lo spettacolo questo vede: Ercole con il mondo sulle spalle, e, a

garrire, quelle parole imbastite nella stoffa che fa da bandiera con la punta a lingua di drago: *Totus mundus agit histroniem*.

Ma ascoltiamo Oskar: "Amici miei carissimi... (...) l'unico talento che io ho... ammesso che io ne abbia uno, di talento... ebbene, è quello di amare quel piccolo mondo racchiuso fra le spesse mura di questo edificio. E soprattutto mi piacciono le persone che lavorano in questo mondo... piccolo. Fuori di qui c'è il mondo grande, e qualche volta capita che il mondo piccolo riesca a rispecchiare il mondo grande tanto da farcelo capire un po' meglio. In ogni modo... riusciamo a dare a tutti coloro che vengono qui la possibilità, se non altro... per qualche minuto... per qualche... per qualche... secondo... sì, per qualche secondo, di dimenticare il duro mondo che è là fuori. Il nostro... il nostro teatro è un piccolo... un piccolo spazio fatto di disciplina, coscienza, e amore".

Sì, il teatro è un piccolo mondo, fatto, però, *di spesse mura*. Un mondo circoscritto. In altre parole: un'isola.

(La più marina delle lingue) Agostino Lombardo, *L'età di Shakespeare*: "L'inesausto *sea-change* (...) è dovuto sia alla natura del testo in generale, sia alla qualità della lingua inglese (la più duttile e frastagliata, e proteica e insomma la più marina delle lingue)", *la più marina!*? Ma allora perché meravigliarsi? Una lingua che espone ai naufragi, che li fomenta e li governa!... Una lingua che ha creste e spume a intermittenze giambiche e che racchiude in un *blank verse* una risacca in miniatura!... Una lingua placata dal silenzio come dal crollo dei venti!

(Il multilinguismo dell'acqua) Perché stupirsi di tanta presenza d'acqua in Shakespeare *anche quando* l'acqua pare non esserci, se il mare è dir per sé polifonico? Metafora del linguaggio in assoluto, sottesa a tutto.

(Del mai tacere) Dentro di noi non c'è mai silenzio. *Mai*. Anche mentre l'altro parla è un inganno credere che stiamo tacendo. Shakespeare non se ne dimentica e sa perseguire *avendoli presente* tutti i muti discorsi da cui è attorniata l'impalcatura delle parole pur dove in apparenza son queste le sole a imperare sulla scena. A loro il fasto della bellezza, al *resto* la vera fucina delle azioni; sennò, in *Amleto*, a fare da pilastro all'opera non sarebbero almeno due monologhi in cui il silenzio si infinge dando suono a stati d'animo che altrimenti non avrebbero alcuna durata.

(Blasfemie) Quand'è, allora, che nel pensiero urge la sintassi? Una risposta me la dà Timone che per capire deve imprecare, e l'imprecazione ha

bisogno di spazio in cui avventarsi con un timbro senza cui il pensiero non sarebbe, per assumere così parvenza di gesto. Imprecando Timone apprende cosa sia il genere umano e cosa la città che da lui per tanto tempo è stata inutilmente beneficata. Col suo monologo ad apertura d'atto, il munifico vecchio, offeso come il misantropo di Molière "nelle amicizie e nell'amore", non scarnifica sé stesso, bensì il paesaggio. Più parla, più lo disgrega. Con la sua invettiva non va in cerca di nulla che gli sia intimo, ma brutalmente *dell'esterno*, al pari dell'ateo che per dar senso alla propria bestemmia si crea da sé il dio da cui si sente torturato.

Vi son casi in cui a mettersi troppo a nudo si diventa artificiosi. La verità, a volte, è vestita. Se spogliata, diviene pretesa di sé, e Shakespeare sa bene quando una parola detta ha come abito il silenzio e quando no. Una questione di trasparenze. Tutto il monologo del Principe ad apertura del terzo atto, ad esempio, ha quella d'un vetro, per questo agli attori *pone un problema irrisolvibile*, che è lo stesso di quando si vuole 'recitare' *L'Infinito*: come affrontare l'azzardo di dire ciò che non ha bisogno di corde vocali per essere detto? Ciò che Amleto afferma di pensare in quel dato momento del dramma lo pensava anche prima e lo penserà anche dopo. Non esprime, lì, alcun principio d'azione, come invece quando a chiusura della quarta scena del quarto atto, col massimo vigore consentito dal *blank verse*, deve scandire a tutta voce il suo recitabilissimo: "*My thoughts be bloody, or be nothing worth!*".

(La polifonia del paesaggio) Erich Auerbach, *Mimesis*: "Di importanza decisiva per il carattere stilistico della tragedia di Shakespeare è la mescolanza di stili delle stesse persone tragiche", e: "ogni corda del destino umano appena toccata desta infinite voci, che partecipano al gioco o lo avversano", e Alessandro Serpieri, in *Retorica e immaginario*: "per Shakespeare il mondo, ad un tempo, è un testo, non è un testo, è più testi. In tale vertice epistemologico si produce tutta la sua complessità prospettica che non autorizza letture monodimensionali".

Il paesaggio è poliprospectico, ma lo è endemicamente: ogni sua parte guarda le altre dalle quali a sua volta è guardata. In pratica, la chioma di un albero è il composto dei punti di vista innumerevoli di ogni singola foglia su ogni altra singola foglia e su tutte le foglie viste nel loro insieme. Una chioma di metaforiche foglie è dunque una chioma di metaforici sguardi.

Nel paesaggio anche gli oggetti hanno intenzioni, anche l'inerte incarna un'attitudine, anche le circostanze assumono l'aspetto di vari stati d'animo e ogni cosa parla un suo linguaggio. *Riccardo II*, terzo atto. Riccardo: "Non

deridete, signori, questa mia perorazione dell'inanimato: / questa terra avrà un sentimento, e queste pietre / si mostreranno soldati in armi, prima che il re loro nativo / abbia a vacillare sotto le armi della vile ribellione”.

Il paesaggio, poiché poliprospectico, è in sé (come il mare) polifonico. E così Shakespeare lo testimonia.

(Il mio inglese) Mi offro a cavia sperimentale e sperimentata. Leggo Shakespeare da sempre, l'ho sovrapposto ai libri dell'adolescenza confondendolo con essi, e ho continuato a leggerlo costantemente in varie traduzioni; per sfizio un po' maniacale, anche straniera, con alcune marcate predilezioni (se in francese, per quelle di Yves Bonnefoy su tutte). E insistentemente in originale. L'elisabettiano, con i suoi ornati e le tante sue profondità e cupezze, mi è noto. Tuttavia, non possiedo affatto un *fluent english*, anche perché mai ho soggiornato a lungo in terre anglofone. Dovendo interloquire con dei madrelingua sono frenato e impreciso; confesso il mio disagio avvertendovi una sindrome che meriterebbe di essere battezzata; tornando poi in solitaria ai libri, disimpegnato dalla preoccupazione di dover malamente corrispondere a delle necessità effettive, di nuovo acquartierato con la pagina di Shakespeare di fronte, ritrovo sollievo e mi sento quasi a casa. Mi domando perciò se, stante questa indubbia carenza, io abbia il diritto di sprofondare come un clandestino in tante letture, e, ancor di più, come un impostore in tanta scrittura che le riguarda. La risposta maturata nel tempo la ritengo cruciale non solo se commisurata al sottoscritto e ai suoi patemi, in quanto concerne la grande questione per cui un testo scritto – pur se provvisto di timbri, accenti e ritmi, e quindi di una sua peculiare sonorità – non può dirsi una partitura in senso stretto, proprio quella d'un compositore, per intenderci, che, consegnata com'è a un pentagramma non necessita di essere certo tradotta (mi sa di battuta alla Achille Campanile dire: “Sto traducendo una Sinfonia di Mozart”). La musica è un esperanto trascendentale, mentre la letteratura è afflitta dalla piaga struggente della eterogeneità di cui partecipa la specie umana. Si frammenta in lingue e in linguaggi non potendo, nelle sue varie esplicazioni, essere intesa da sé stessa, a meno di non indulgere a un sogno: quello di scorgere un sorprendente tesoro nella suggestione del mai totalmente comprensibile. Dell'ignoto destinato a restare sempre presente in una lingua straniera, seppure ottimamente conosciuta, ma che mai potrà essere assimilata a quella con cui, a *imprinting* del nostro essere, ci sono giunti i primi sussurri della vita penetrando nel sommerso mondo intrauterino dei nascituri, e divenendo poi ricettacolo di risonanze intime, solo nostre, la cui reminiscenza ci accompagnerà segretamente per sempre.

Di base, leggo Shakespeare, oltre che in tante spicce varianti redazionali (su tutti, i maneggevoli *Penguin Books*), nell'edizione completa della *George Routledge and Sons* del 1890, per la massima parte restitutiva dell'*in-folio* originale (ovviamente incrementata dai titoli mancanti). Ne partecipo, ma non sono lì. Io, intendo, non sono lì dentro. Quella lingua che mi fronteggia coi suoi rotondi caratteri a stampa incorniciati tra grazie d'epoca, pur comprendendola, più che sentirla la guardo, non mi è dato affondarvi, e nel tradurla mentalmente, gioco forza la rinnovo e *la adeguo*. D'istinto, non la allineo certo a un italiano anticato coevo di Shakespeare. D'altronde è quel che naturalmente evita di fare qualsiasi traduttore (a meno di non volerne cavare una parodia stilistica). In definitiva, la allontano dal suo stesso alveo, partecipando in tal modo della sua inevitabile, strepitosa moltiplicazione. Del suo irradiarsi planetario. È un *engraft*. Un proliferare per innesti successivi. E dunque, un *increase*. La materia che aumenta senza aggravare il peso del mondo attraverso una espansione di infiniti *alias*. È il difetto che supera il pregio. Quel che alla musica non è dato, mentre alla letteratura sì: di farsi distante e diversa da sé, ma rimanendo sommariamente sé stessa. Sì, certo, *grossomodo sé stessa*, ma vi è della meraviglia in questo *grossomodo* che esprime tutta la vulnerabilità della nostra finitezza, e che è frutto di un periglioso azzardo di cui partecipa il connettivo di ogni parola, di ogni sillaba, di ogni singola lettera di qualsiasi alfabeto. E a questa dote *sui generis*, prodotta dall'impaccio babelico che è all'origine di una frustrazione antropologica dall'esito addirittura esistenziale, aggiungo quell'intensa sensazione di perpetua impossibilità di una forma destinata a rimanermi perennemente velata e da cui mi deriva una sorta di nostalgia ancestrale: per una chimera. Per la vera voce di William Shakespeare.

DEL TRADURRE

(In bell'italiano) Fra tutti i commentatori di Shakespeare ve n'è uno fra i nostri poco, pochissimo citato, Piero Rebora, ma che nelle pagine del suo vastissimo e onnicomprensivo *Shakespeare*, prima edizione del 1947, trasferisce con la rarità di una prosa peculiare e asciugatissima acuminati concetti che altrimenti non avrebbero potuto trovare la loro giusta espressione. Piacevole è il tono conversativo, *very british*, con cui si diffonde nelle sue argomentazioni, quasi chiacchierando col lettore. A fargli danno, al di là delle competenze, sono, a mio parere, alcuni schemi mentali di antico stampo. Nondimeno, vale una compiuta analisi dire che il poemetto *Venere e Adone*, narrazione in sestine "di un voluttuoso episodio", è

un “tipico prodotto del tardo Rinascimento classicheggiante già infralito di manierismo barocco”, e definire Adone come “un insensibile ed indifferente atleta, fiore di bellezza moritura”.

Quanti hanno saputo omaggiare Shakespeare con un bell’italiano? Un giorno si dovrà pur fare questa ricognizione. In *vero bell’italiano*. Nel caso di traduzioni, l’acme è forse raggiunto da Cesare Garboli con la sua versione di *Amleto*, ma abbiamo anche i sonetti passati per le prove di Alberto Rossi e di Ungaretti, e i due poemetti proposti nella straordinaria versione di Valter Malosti predisposta per la scena. Nel caso di studiosi, si dovrebbe partire da Giulio Carcano (che del canone fu anche primo traduttore, e che intelligentemente molto deve al gran *disturbatore del linguaggio* Vittorio Alfieri: basti vedere l’urtante e spigoloso utilizzo delle *split lines*), passando attraverso Manzoni e De sanctis, per arrivare ai luminosi libri dallo slancio spesso romanzesco di Nadia Fusini. Parlo di casi in cui ci è dato leggere Shakespeare e *di* Shakespeare in un italiano che non si espone a prestiti né li teme ma che è lingua nostra, pari a quella usata da Giovanni Macchia per i suoi francesi e da Angelo Maria Ripellino per la sua Slavia. Questi punti di incontro mi danno l’idea di un magnifico consesso che sia coniugazione in una sola *opera omnia* tra titoli infiniti.

Non per nulla Hans Rothe può affermare che a partire dal Settecento il più importante scrittore per la letteratura tedesca è stato William Shakespeare. Senza di lui, infatti, non avremmo avuto i preromantici e i romantici per come li conosciamo, e nemmeno l’attuale Goethe.

(“Come direbbe Giulio Carcano”. Con ciò anche il Carcano è fatto salire a bordo della grande arca letteraria nazionale mercé questo placet firmato C. E. Gadda, che così lo cita, atteggiandone il nome come d’autore di cui si dà per scontata la conoscenza. Noi già lo additammo prima di cascarci, nella *Cognizione*, nuovamente sopra. È merita)

(Il traduttore di Shakespeare, I) Hans Rothe pone, lui solo a quanto io ne sappia, una questione di grande interesse: quella relativa alla traduzione di Shakespeare non in altre lingue, ma *in inglese*. Se è inevitabile che ogni traduttore debba fare i conti con l’assoggettarsi di un vocabolario remoto a uno aggiornato, per i madrelingua anglofoni questa tensione la si dà per inesistente, costretti come sono a subire *‘ciò che fu’* senza alcuna dialettica con *‘ciò che è’*. All’inglese non è concesso tradurre *Amleto*, come noi non traduciamo la *Commedia*, ma Dante non è gettato nell’arena della scena, mentre la parola di Shakespeare è concepita per mordere l’aria e farne polpa da masticare. La coniugazione tra polmoni e respiro certifica la necessità. In pratica, da non inglese quale sono, quel che non ho e che non mi è dato avere, non è

detto che sia solo perdita. E io, evidentemente, non ho *l'unico* Shakespeare che esista in lingua originale, e che mai potrà essere una consustanziale parte di me. A compenso, però, ho le tante versioni che, confliggendo con la fonte, mi rivelano quale sia lo stato dell'italiano secondo l'epoca a cui ciascuna di esse corrisponde, sino a quella che mi è più consona: la mia. Nel sofferto *più o meno* che sarà comunque il risultato di questo travalico da un codice espressivo a un altro sta però la peripezia di una forma messa in viaggio tra scossoni continui e continui vilipendi, ammanchi, distorsioni e aggiunte deprecabili. Il *più o meno*, il *grossomodo* di cui parlo è tutto in questa provocatoria esortazione di Gustav Rümelin, datata 1874 (!): "Se si vuole conservare Shakespeare sulla scena (...) occorre soprattutto romperla col principio di darne delle traduzioni, adottando invece delle rielaborazioni, o magari delle imitazioni; e studiare un *Macbeth* manipolato da Schiller". E non voglio tralasciare un passo proprio di Rothe che è la ratificazione inappellabile, sin quasi scientifica, della legittimità del 'grossomodo' come tratto strutturale di un processo letterario, nonché premessa di quella vocazione alla *forma aperta* supremamente riferibile a Shakespeare più che a qualsiasi altro autore: "Le mancanze e gli errori di chi fece il libro (n.m., *ci si riferisce all'in-folio del 1623, nato per mano, lo ricordo sempre, di due attori che lavorarono con Shakespeare*) stanno, rispetto al testo autentico, proprio nel rapporto necessario a fargli valicare quattrocento anni: mai accettato tutto, mai tutto interpretato, e proprio per questo di una forza vitale quale non ebbe mai, tranne la Bibbia, alcun prodotto della letteratura", tanto che un paragrafo più avanti è scritto: "Nessuno ha più deluso (n.m., *più di Shakespeare, naturalmente*) i fanatici del 'definitivo'", e: "l'incertezza dei suoi testi è la certezza assoluta della sua intenzione".

(Il traduttore di Shakespeare, II) "Tradotto, Shakespeare diventa autore d'una letteratura straniera. Nessuno finora ha messo in chiaro quale immenso onore sarebbe per Shakespeare se si ammettesse che – con tutto il suo successo e la sua esperienza – egli deve continuare sempre a cercare di imporsi". Tra le cose più formidabili, perspicue e non riferibili ad altri se non a Shakespeare, queste frasi di Hans Rothe contenute nel suo *Shakespeare provocatore*, che di lui e della sua opera conosceva *tutto* avendolo sentito più che capito, e ripensato più che tradotto! Ho scritto 'tutto' dando per inteso un tutto dove anche la carenza e l'apocrifo hanno una gran parte, la prima occultata nella sintesi e il secondo nella mimesi. Altra intuizione di Rothe: "I non inglesi, costretti a ricorrere alle traduzioni di Shakespeare, dipendono molto meno dalla lettera: per essi Shakespeare

muta la sua veste linguistica non appena pare antiquata, e così la sua mentalità si rinnova di generazione in generazione”.

E anche (nello specifico il riferimento è a *Molto rumore per nulla*, ma può essere facilmente esteso a tutto il canone come principio di poetica sin quasi esistenziale): “si potrebbe pensare che confusione, contraddizione e incompetenza fossero ormai diventati un elemento dello stile shakespeariano; che egli creasse apposta del frammentario perché aveva provato che in teatro il frammentario produce un’impressione di maggiore unità che il perfezionato, l’esatto e il completo”. E perché il frammentario è prediletto dalla natura. Ma più frammenti insieme non possono che produrre due realtà alternative: o un principio di caos, o un sistema. Escludendo la prima ipotesi, io credo che questo, sostanzialmente, sia l’*in-folio*: un libro sistemico.

(Il traduttore di Shakespeare, III) In *Leggere Shakespeare a Kabul*, Qais Akbar Omar, che ebbe il ruolo di raccordo tra la regista francese e una quantomai inusuale compagnia afghana impegnata nell’allestimento di *Pene d’amor perdute*, racconta di quando, durante una seduta di prove, rimasto lui solo a dover lavorare con gli attori, li indusse a cimentarsi con una serie di improvvisazioni basate su ricordi di storielle, barzellette e scenette varie tipiche della loro cultura più consueta, per poi trasferire il risultato di queste esercitazioni in lingua e atteggiamenti *urdu* in maniera da armonizzarli alla pagina shakespeariana laddove son previsti gli inserti comici. Quest’episodio dice cosa significhi operare *la vera traduzione* di una parola teatrale portatrice, tramite le sue sillabe e il loro divenire frasi, sia di senso *che di gesti*, il cui composto sarà l’effettiva azione scenica risultante. Si intende che la questione consiste nel non dover trovare solo il calco dei giusti suoni, ma anche il percorso dei giusti movimenti da trasporre da una realtà a un’altra per derivarne una φωνή prossemica che sia il culmine di un gesto superiore ed unico: di un atto da chiunque recepibile.

(Grossomodo) Personalmente, son disposto ad accettare senza troppe remore l’idea letteraria di un testo trasmesso (o tradotto) con un’identità preservata solo ‘grossomodo’, come mi piace vedere in questa compromissione anche un criterio di vitalità. Mi spiego.

La prima edizione critica completa e commentata del canone, per i tipi di Jacob Tonson, è andata alle stampe nel 1709 a cura di Nicholas Rowe che si basò soprattutto sull’*in-folio* del 1685, dei quattro precedenti il più corrotto. Eppure, quest’impresa editoriale in sei volumi (più uno con poemi e sonetti aggiunto l’anno dopo) ha marcato la divulgazione *mainstream* di

Shakespeare in Europa, e in particolare sulle scene, per l'intero secolo e oltre. Non me ne rammarico. Facciamo un passo indietro.

L'annuncio della colossale pubblicazione venne dato sulle colonne della *London Gazette* del 14 e del 17 marzo di quell'anno, e sul *Daily Courant* in questi termini: "Dato che un'edizione molto accurata e corretta delle opere di Shakespeare in ottavo, adorna di incisioni, è adesso pronta per essere pubblicata entro un mese, ad essa si intende premettere un resoconto della vita e degli scritti di detto autore, per quanto se ne possa raccogliere; se perciò qualsiasi gentiluomo in possesso di materiali utili per questo progetto avrà la cortesia di trasmetterli a Jacob Tonson al *Gray's Inn Gate*, sarà a grande vantaggio dell'opera, e ritenuto un grande favore dal curatore dell'edizione".

Vi è qualcosa, in questa richiesta di aiuto trasmessa via stampa, della grande peripezia filologica che secoli addietro ha portato Poggio Bracciolini a rinvenire l'incunabolo del *De Rerum Natura* lucreziano nei meandri di un oscuro monastero nordico e che ha alimentato certi plot spielberghiani di Indiana Jones. È comunque il mito indeclinabile della *questue du Graal*. Ci fu addirittura un attore, Thomas Betterton, che venne mandato da Rowe a perlustrare i luoghi in cui fu attivo Shakespeare a caccia di notizie dirette su di lui. Quasi a fiutarne tratti di vita ancora caldi restituiti da testimoni capaci di diminuire il più possibile quei famosi sei gradi di separazione che si calcolano frapposti fra individuo e individuo, considerando l'intera popolazione planetaria. E così nacque, all'insegna di mirabolanti entusiasmi e di imprecisioni indelebili dovute alla fonte di riferimento, un rigenerato canone che, malgrado ammanchi ormai storicizzati, trova nel suo curatore un'esplicita inclinazione teatrale. Rowe, infatti, sembra avere a cuore più il drammaturgo in senso stretto che il poeta in senso lato, e l'idea di copione da mettere in gioco gli è più consona di quella di una testualità da restaurare nella sua forma primigenia. Prova ne sia l'abolizione di termini non facilmente comprensibili o di complessa dizione (con lo scopo di agevolare non solo lo spettatore, ma anche l'attore), la rimessa in ordine di locuzioni straniere, soprattutto francesi, a costo di forzarne il senso pur di renderlo chiaro; quindi, volendo meglio scandire la tenuta ritmica, Rowe è liberamente intervenuto anche per rimodulare la punteggiatura convertendo molte virgole in punti fermi e abbondando in esclamativi e interrogativi. Il che conferma la volontà di favorire più la voce che il pensiero, più l'atto del concetto. Inoltre, aggiunge didascalie annotando con scrupolo le varie entrate e uscite, e scansiona il testo in atti e scene. Ora, se riteniamo che la punteggiatura, l'uso degli elementi paralinguistici e degli inserti didascalici, ma addirittura le andate a capo, servano nell'insieme

a legittimare le scelte di un autore e a qualificare il suo stile contribuendo a stabilirne il merito, che peso dovremo dare a queste ingerenze? Dov'è Shakespeare nell'assommarsi di tante alterazioni? Una risposta c'è e va *sopportata*: è in ciò che da lui deriva, e che dunque lo mantiene presente non correggendolo, né rinnovandolo, né decurtandolo *ma propalandolo*, e perché questo sia, Rowe ha sentito necessario adoperare interpunzioni più marcate e quindi più espressive, in grado di far intendere anche a una lettura mentale la consistenza effettiva di una messa in voce. Ecco cos'è avvenuto, e da quanto avvenuto ci è giunto il corpus di un'opera *omnia* passata attraverso l'alambicco del 'grossomodo'.

Di fatto, fu grazie al 'sabotatore' Rowe che Shakespeare si incontrò, e per sempre, con un vasto pubblico. Dico 'per sempre' giacché di questo 'vasto pubblico' facciamo parte anche noi, come ne fanno parte i cultori dell'integrità testuale e tutti coloro che immagino in sofferenza per tanta manomissione della *lectio* originale. Ma, si sarà capito, io sono assai perplesso riguardo l'esistenza di lezioni originali di sicura fede, quanto piuttosto ho fede in quelle polle sorge difficilmente recuperabili da cui, a seguire, provengono altre apparenti polle sorge che sono in realtà ulteriori emersioni di un solo, maestoso fiume carsico.

(Plagi originali) Nuovamente ricordo, ma stavolta compiutamente e alla lettera, Jean Giraudoux che asserisce: "*Le plagiat est la base de toutes les littératures, excepté de la première, qui d'ailleurs est inconnue*" ("Il plagio è la base di tutte le letterature, eccettuata la prima, peraltro ignota"). Dunque, il primo plagio è *inconnue*. Che vuol dire? Che uno stampo originale non esiste. Tutto inizia sempre *dopo*.

(Arte elisabettiana) John Florio nella prefazione alla sua versione dei *Saggi* di Montaigne, riporta il giudizio di Giordano Bruno che dalle traduzioni, più che dalle fonti, faceva discendere ogni sapere. È il processo controllato dell'assimilazione in atto: il parlare altrui, altrimenti recesso, a cui si dà udienza in una differente forma dalla propria originale affinché, nel trauma del travaso, il più sia mantenuto e quel che è disperso venga compensato da quanto la prima fonte nemmeno contemplava ma che tuttavia consente. Possiamo a buon diritto definire 'un'arte elisabettiana' quella delle traduzioni dalle molte lingue che, così accolte e messe in circolo tra le raffinate schiere degli alfabetizzati, assai arricchirono in quel periodo la letteratura inglese ad onta delle pedantesche deplorazioni da parte di umanisti puritani, decisamente avversi a questa nuova arte. Ma come non capirli? Avendo in odio il teatro, ben sapevano quanto questo fosse debitore a quella.

(Le sillabe in azione) L'inglese abbonda di verbi di movimento. Dove l'azione dovrebbe essere solo allusa, viene spesso sollecitata. Tutto è accento, tutto è stress. Pare una lingua fatta per esprimere dinamiche rifornendo di un particolare impulso anche espressioni inclini a descrivere circostanze non necessariamente incalzanti. In essa la parola è la palestra del gesto. Basti l'uso frequente del verbo *to get* in luogo di *to go* per significare un'istanza di accelerazione e di necessità, e quindi la più impellente aderenza di un'azione fisica coi moti dello spirito.

Probabilmente, chi non è madrelingua può avvertirne la cagione con maggiore evidenza di chi lo è.

D'altronde, una lingua è di per sé stessa un plurime modello di atteggiamenti che nel suo insieme fa presumere una mentalità premessa al diverso carattere di ogni singolo individuo. È un luogo di pertinenza come Epidaurò lo era per la tragedia attica che fu concepita per manifestarsi esattamente lì e non altrove, anche se è per lo più altrove che ci è dato frequentarla. In conseguenza di questo scarto da un habitat primigenio, tutto non può che essere trapianto e dissimiglianza. Tuttavia, pur nel trapianto non viene meno la consanguineità.

Tanta mia ridondanza per affermare che, malgrado tutto, *Shakespeare è traducibile*, infinitamente traducibile! e *perciò* tradurre Shakespeare è replica dell'umano applicarsi a quella forma di vita che solo noi riguarda; è il ribadire un atto consacrato alla diffusione spirituale della nostra specie. È illusione di crescita nella *non perdita*; è dispersione fruttifera messa ad argine dell'irrimediabile scialo; non migliorando ma nondimeno aumentando, espandendo, *propalando*. Ovviamente, anche *equivocando*. Tutti portali per altrettanti altrove.

Da ciò: quanto Shakespeare equivocado è comunque Shakespeare!

(La salubre Babele) Il filosofo tedesco Friedrich Schleiermacher traducendo l'intera opera di Platone notò quanto una lingua sia provvista di una sua peculiare lettura del mondo capace di informare di sé chiunque abbia quella lingua a lingua madre, il che implica una grande difficoltà a intendersi tra gente straniera, ma consentendo di converso un'ancor più grande possibilità che questo non capirsi sia d'accesso a inimmaginabili connessioni.

Sarà forse il mio particolare culto dell'incomprensibile che io intendo come una sterminata, magnifica prateria a disposizione della coscienza a farmelo credere, fatto sta che lo credo. *Ergo*, non comprendere l'altro facendoci da ciò condurre a straordinarie presunzioni, comporta uno stato d'animo che è il danno/dono prodotto da Babele.

(Tranne l'inglese) Che senso dare al fatto che, nell'occasione delle Olimpiadi londinesi del 2012, il Globe Theatre ha programmato la rappresentazione di tutte le opere shakespeariane in ogni lingua del mondo, *tranne l'inglese?*

L'iniziativa è stata efficacemente intitolata *'Globe to Globe'*. Come dire: Shakespeare che esonda da Shakespeare... Shakespeare spinto oltre di sé, alla periferia della sua stessa pagina, per approdare a un corollario di altri epicentri espressivi dove la mutazione della forma-madre non fa conseguire un pertubarmento dei significati profondi, dimostrandone, anzi, la fondamentale capacità di resistenza.

La torre di Babele si fa gioiosa; la condanna divina è tradotta in un prezioso bene: dal caos, la pluralità. La lingua multiforme e universale dell'umano sentire. Impossedibile, ci possiede. Ci conforma, ci determina, *ci distingue e ci mostra*. È la lingua del canone, che dal canone fuoriesce per frequentare il mondo verbalizzandolo.

Shakespeare, autore/esperanto.

SENTIERI NARRATIVI E DEL PENSIERO

Intro sala 33

(Manovalanza) All'inizio del dramma, che ancora si propone come una semplice vicenda riguardante una generica collettività cittadina, si avverte una sorta di formicolio umano in azione, un intersecarsi di poche voci ma che alludono al pullulare di molte.

Sansone, Gregorio e Abramo solo nominalmente sono tre: concettualmente fanno immaginare che ve ne siano molti altri come loro, tutta manovalanza in armi mescolata ai traffici consueti della città. I tre si apparentano, insomma, a quelle comparse cui vien chiesto di posizionarsi sapientemente sulla scena, un po' sfalsate e in fuga prospettica, in modo da dare l'illusione ottica di costituire una moltitudine. Un trio che fa massa! *Per un po'*, nessuno, anche presso un pubblico del tutto inavvertito circa la storia nel suo complesso, che possa aver dubbi sull'identità dei protagonisti (il titolo li annuncia e il Coro li presenta), ma la trama, intanto, potrebbe mettersi in moto prescindendone del tutto. *Per un po'*, nulla di ciò che avviene li riguarda direttamente, il loro contributo al momento non sarebbe di alcun guadagno. Che sia ben chiaro: c'è una faida in corso, innanzitutto è questo quel che conta, il resto vien dopo! Quelli importanti, quelli del titolo entreranno in campo narrativamente vergini, in un secondo tempo. Non hanno nessun pregresso di cui doverci mettere al corrente, ancora non servono, e non saper nulla di loro non compromette affatto la comprensione di questo pungente avvio minimalista in cui a spadroneggiare sono le particine. Manovalanza.

(La seconda penna, i percorsi laterali, l'altro invisibile) Al grande ballo del primo atto non è solo Rosalina a non apparire malgrado sia presente, ghermita come sarà una volta per tutte dal sortilegio di un'assenza fattasi definitiva: sulla scena la cugina di Giulietta, che mai è esistita in passato, ormai non potrà più esistere in futuro. Un altro invisibile si aggira nella

vasta sala, e lui sì che lo abbiamo visto, sappiamo chi è. Lo sposo promesso. Il fidanzato non ancora sentimentalmente ufficiale, ma già dato per certo dalla triplice convenienza araldica, sociale ed economica. Giusto per uno scrupolo inteso dal Capuleti come un'irrelevante messa a rischio dell'*affaire*, manca solo l'avallo dei due giovani che dovranno entrambi consentire alle nozze dichiarando di piacersi fisicamente al fine di suggellare con una reciproca attrazione erotica il contratto matrimoniale. Quanto poco sia da considerare l'opinione della fanciulla ci verrà detto dalla ricusazione paterna in risposta agli incomprensibili (per lui) capricci di lei. Un certo grado di aleatorietà può darsi semmai nella valutazione del giovane, ma il padrone di casa, a un passo dall'apparire un autentico mezzano, dà l'idea di essere più che certo di poter offrire al conte come sposina un vero bocconcino, tanto da far quasi lo sbruffone dichiarandosi pronto a non risentirsi se tra le dame presenti al ballo il giovane dovesse interessarsi a qualcun'altra che possa sembrargli migliore di sua figlia.

E allora, mentre i nostri protagonisti si avventurano verso le rotte eretiche di un innamoramento non previsto dalle norme mondane, Shakespeare, con una *seconda penna* impegnata a scrivere segretamente nell'ombra, mi fa immaginare il ben più assennato Paride comportarsi davvero come il futuro suocero gli ha suggerito, e dunque lo vedo aggirarsi tra gli ospiti occhieggiando Giulietta con discrezione ma attentamente. Lo vedo che se ne incapriccia scorgendola apparire e scomparire. A tratti quasi sgattaiolare. *Ma che cerca quella leggiadra damigella? Dove va?...* Il giovanotto ne sorride magari immaginando in questo gioco a nascondino un piccolo avviso di future scenette domestiche in anticipo su quando l'avrà impalmata e la lascia fare. Non la insegue, non la disturba, rinvia il momento. La bimba sta già fuggendo da lui, e lui, proprio per questo forse, si intenerisce. E magari si eccita. Quella ragazzina gli piace, altroché!

Nessun approccio è mostrato dalla scena. C'è da domandarsi se i due si scambino una sola parola nel corso dell'intera serata. Può essere che il conte non l'abbia mai invitata a ballare? Parrebbe. La vicenda di Paride alla festa rimane in sostanza un affare solo suo, non spartito con nessuno, tanto meno con gli spettatori. I suoi sentimenti, quel che prova, il giudizio che i suoi occhi e il suo cuore formulano nel soppesare movenze e fattezze della piccola per misurare con crescente emozione un indubbio desiderio: tutto avviene ma niente è detto, *eppure da qualche parte è scritto*. Ed è scritto appunto con quella *seconda penna* intinta in un inchiostro fantasma per stendere parole opache su una pagina allusa. Parlo della penna tante volte usata, e nel nostro dramma soprattutto, per imbastire queste vicende laterali che si producono quasi a nostra insaputa, ma che, a un dato momento, sono destinate a congiungersi con la corrente narrativa principale

partecipando della messa a fuoco dell'insieme in maniera più o meno sorprendente e destabilizzante.

E dunque, nel frangente nulla ci è detto di questo ragazzo che nondimeno *agisce*, e che, col legittimo consenso dell'autorità adulta, finirà a sua volta per innamorarsi come a un giovane della sua età può accadere di innamorarsi (ne dubitassimo, a dircelo basterebbe il modo in cui lo vedremo difendere il sepolcro della fanciulla, tanto da farsi uccidere. È lui a morire per lei, non Romeo).

(Il misurato Paride) Sull'unico e fuggevole incontro al quarto atto tra Giulietta e Paride, avvenuto per un incrociarsi casuale al convento reso tanto più scabroso dalla verità sottesa a quanto il conte ignora, qualcosa vale la pena di dirla in omaggio a questo giovane innocente tenuto per lo più da parte, trascinato alla morte da fatti di cui non potrà mai conoscere il senso e che qui ci appare coi tratti d'un ragazzo tutto sommato sensibile, misurato, innamorato di Giulietta. Neanche stona troppo la progressione affettuosa con cui le si rivolge passando dal già formale *you* al confidenziale *thou*, né il suo casto e un po' patetico bacio di congedo. Malgrado ciò, quando la lascia a colloquio col frate noi quasi proviamo lo stesso sollievo che prova lei vedendolo andar via, tanto al momento ci è parso appiccicoso e impettito. Ma come poteva essere diversamente? L'etichetta in lui s'è fatta un compito a cui assolvere e si comporta di conseguenza. Nei primi tre atti lo abbiamo visto a confronto solo col mondo degli adulti nell'obbligo di dover fare bella figura a comprova che la sua candidatura a genero merita conferma, ed è quindi quasi per inerzia che con maniere da adulto approccia la disinteressatissima Giulietta rivolgendosi a lei con affettata sicumera da marito che però mai è stato un fidanzato, come a volerle dimostrare da subito l'ottimo *pater familias* che saprà essere. Niente di spensierato. Avrà avuto anche lui una sua accolita di stravaganti come ce l'ha Romeo? e un amico scapestrato come Mercuzio? e un cugino capace di volergli davvero bene come Benvolio? Probabilmente sì, ma la vita gli avrà suggerito che non è più l'età e si è deciso a cambiare rotta, senonché ora, a propria insaputa, il gioco linguistico in cui si trova invischiato va traducendo tanto protocollo cortese in materia risibile.

E sì, un po' intenerisce, ma in un modo tale che nel corso della storia quasi non ce ne accorgiamo, casomai dopo a ripensarci e proprio com'è lui: con misura, forse riconoscendo in quella scena al convento qualcosa che una volta almeno può essere sia accaduto pure a noi.

(Il fattaccio) Nel canone, quando una fanciulla, immancabilmente figlia unica, ha un genitore molto anziano, questi, dei due, è immancabilmente

il padre ed è immancabilmente vedovo. Uno che della madre di sua figlia parla pochissimo o nulla. Su tutti, quattro: Shylock, Lear, Brabanzio e Prospero. Tra costoro è stranamente l'ebreo, il più arcigno di tutti, a spendere parole di commozione per il suo amore giovanile Leah, probabile mamma di Jessica, e di sicuro morta. Brabanzio, Lear e Prospero sembra addirittura che abbiano avuto le loro figlie per partenogenesi.

Storie inerenti a personaggi simili hanno tutte un marcato aspetto di *fabulae* a chiave (in particolare *Re Lear*), per cui, sin da subito, è chiesta allo spettatore una volontà di partecipare creativamente al racconto prescindendo dalla sua evidente implausibilità. Come è implausibile che Prospero sia il mago che è. Come è implausibile immaginare che le tre navi con a bordo le mercanzie di Antonio facciano tutte e tre naufragio contemporaneamente per poi sapere che no, sono in salvo, mentre il quinto atto sfocia in un leggiadro gioco di enigmi fiabeschi. E quanta compiacente ingenuità è richiesta per credere che un vecchio re, avendo deciso di spartire in tre parti il suo regno, abbia bisogno di sentirsi adulare per stabilire se le sue tre figlie meritino o no di essere le sue eredi? E anche per quel che riguarda Otello, basti considerare la grande parte che ha nel racconto l'inganno tessuto da Jago, vale a dire da un'intelligenza in grado di sottomettere il caso alla propria volontà. Sono narrazioni che non intendono farsi contaminare da alcun dato di realtà. In esse tutto avviene perché così è stato deciso da un narratore non incline a simulare, ma a mitizzare. Come inizia, invece, *Romeo e Giulietta*? Immediatamente, senza troppo indugiare, in termini di assoluta riconoscibilità, come se tutto fosse vero: per strada, con uno scontro fra branchi. Con un fattaccio che pretende il tempestivo intervento delle forze dell'ordine. La cosa crea allarme. Dato questo avvio, potrà essere, dunque, che l'imprevedibile si faccia protagonista.

(Per convenzione) L'amore indulge al riso, se ne alimenta e lo suscita. La sua materia prima narrativa è l'inghippo, il suo esito è il matrimonio. Se spinto fuori da questi argini si dà dolore, e questo dolore, per convenzione, lo iscriviamo nel tragico, ma è un'indulgenza che dobbiamo a un cedimento del linguaggio. Una morte per amore avrà sempre luce.

(Dei contrasti) Shakespeare, sostiene Croce, era provvisto di presupposti concettuali che respingevano il medioevo "soprattutto per il vigoroso suo sentimento dei contrasti cosmici". Contrasti scatenati *in terra*. Il 'cosmico' di Shakespeare non è questo? realtà terrestre al massimo grado?

(Nessuna scelta) Nel nostro dramma tutto funziona *di conseguenza*. L'etica va da sé, non impone nulla. *Fa*. È un contesto che non incide sul contenuto

allo stesso modo in cui non ne viene perturbato. Nessuna scelta è richiesta, solo adesione (*Io ti amo, tu mi ami: amiamoci!*). Al contrario di tante altre volte, che si tratti di tragedie o di commedie, dove le decisioni da prendere e i gesti da compiere costituiscono il vero punto di svolta della trama (da *Amleto* e *Macbeth*, a *Coriolano* e *Misura per misura*), qui la storia procede *motu proprio* come un volano. Una volta avviata, produce sé stessa formulando il proprio epilogo. Un vero marchingegno concepito per funzionare senza bisogno di alcun pilota. Lo sviluppo dei fatti richiede, al più, un oculato controllo notarile. È grammatica allo stato puro: va solo applicata. La questione parrebbe puramente ortografica, tant'è che la sciagurata devianza è introdotta da una *consecutio* sbagliata. A produrla, uno strafalcione nell'ordine degli accadimenti (il malinteso). A quel punto la frase incespica e una volta danneggiata, non è più in grado di ricomporsi come dovrebbe. Nello sgranarsi della sequenza l'imprevisto fa quel che deve: imprevedibilmente avviene.

In questo senso, finché è commedia, il nostro dramma è una commedia libertina.

(Il tema assente) Mai mi pare in questione nelle pagine dell'opera un argomento portante di molta letteratura, e in particolare del canone shakespeariano: il contrasto tra bene e male. Sarà perché la giovinezza, a prescindere da singoli casi che qui non vedo, è restia a porselo, non gli appartiene per natura, e perciò nelle pagine non affiora affatto. Vi si può discutere di giusto o di ingiusto, di azione più meno opportuna, di rispetto o di obbedienza, ma mai di un'indecisione sostanzialmente etica. Nell'opera vi sono dei codici premessi a stabilire come comportarsi, derogarvi non implica tanto delle colpe quanto dei rischi. Di là dai risentimenti personali, come quello manifestato dalla coppia Capuleti dinanzi all'impuntatura della figlia, i criteri con cui il mondo raccontato si espone a giudizi mettono in luce più errori che peccati, e un errore può essere anche buffo, un peccato mai, tant'è che l'equivoco della lettera veritiera sopravanzata dalla notizia sbagliata portata a voce da un valletto frettoloso impone alla trama un certo sforzo per virare in men che non si dica dal buffo al drammatico, onde lasciare via libera al tragico.

(Nella cronaca come fosse Storia) “Le tragedie romane – scrive Melchiori – sono *exempla*, dibattiti sugli atteggiamenti morali nei confronti dell'esercizio del potere, sulle responsabilità del governo, ma sono condizionate dall'inalterabilità degli eventi storici già passati in giudicato”. Ciò vuol dire che non la storia importa, che la storia è l'apparenza, l'involucro, il contenitore, non

il contenuto. Importano le realtà esistenziali e i conseguenti conflitti che vi sono immessi, le reazioni di chi è obbligato a far avvenire l'avvenuto, di chi è dentro quei fatti come stando in una dimora d'appartenenza. Ciò che davvero importa è vedere il modo in cui ci si comporta all'interno di quell'inabbattibile casa. Ma, allora, se una qualche voce – mettiamo, la voce di un Coro – viene a dirci da subito come una data vicenda tutt'altro che 'storica' inizia e finisce, non sarà lo stesso? Sempre Melchiori, non a caso: "Ogni dramma vive all'interno del mondo che crea". E più in generale, circa i drammi storici...

... (*Rifare dell'avvenuto l'avveniente*) Prelevare una frazione del tempo storico per sottoporla a un processo di cristallizzazione formale che la faccia essere per sempre in atto ma in altro modo da quel che si conosce e senza che questo imponga un'alterazione menzognera del contesto, è quanto Shakespeare fa attentando al già noto per renderlo diverso ma tuttavia in linea con la norma messa a garanzia del veritiero. Come se si trattasse di prelevare particolari segmenti da una retta prescritta. In tal modo, l'inizio della narrazione coinciderà con un impercipibile scisma del saputo, mentre la sua conclusione con l'esservi nuovamente immessa. A derivarne, un'"incorniciatura" dei fatti messi a fuoco all'interno dell'indistinto. Risultato: il racconto opportunamente elaborato, con quanto di allusivo gli viene dal fatto che, dopo il suo terminare, il procedere degli eventi è per lo più già ben noto allo spettatore.

In definitiva, la vera differenza fra la tragedia e il dramma storico sta nel fatto che la prima offre una vicenda in sé conclusa, mentre il dramma suggerisce una continuazione oltre di sé, e questo alluso proseguire conferisce al dramma storico un senso di caducità che la tragedia non possiede.

(*Circa i fatti*) Nietzsche, *La volontà di potenza*: "Non esistono fatti ma interpretazione di fatti". E le interpretazioni non possono essere che conseguenze. La vita vissuta non è dunque che conseguenza, come la vita a venire non è che un'avveniente conseguenza di come sono state interpretate le conseguenze trascorse (non in ciò che faccio è la mia scelta, ma nel senso che do a ciò che faccio). E Aristotele nella *Poetica*, circa la *consecutio* narrativa: "c'è una bella differenza se un fatto accade a causa di un altro o solamente *dopo* un altro".

Romeo e Giulietta è opera in tal senso esemplare: una resezione del reale tradotta in *fiction* per dire quale sia il funzionamento effettivo della realtà spiata *in vitro* con la messa a fuoco di un particolare tratto di questa specifica sequenza.

(Circa l'inganno) A proposito delle trame imbastite da Iachimo in *Cimbelino*, Franco Ricordi scrive: "Sempre, in Shakespeare, l'azione umana è protesa ad una sorta d'inganno esistenziale" (mi domando se a muoverne gli effetti siano i diversi gradi di consapevolezza che un personaggio può avere di questo inganno).

(Circa il nomadismo di Romeo e la stanzialità di Giulietta) Le due notti e un giorno che dura il nostro dramma sono ben altro che due semplici notti e un semplice giorno: corrispondono a un'epopea che vede un protagonista nomade e una protagonista stanziale. Ci vuol poco a notarlo: una rapida sfogliata. Prima che Romeo entri in scena, Benvolio ci descrive il cugino vagolante in un boschetto di sicomori, quindi l'azione ci mostra Romeo per le strade di Verona (di giorno e di sera), poi a palazzo Capuleti, poi presso il balcone di Giulietta, poi al convento, poi in piazza, poi di nuovo al convento, poi a Mantova (una volta nel suo alloggio e in seguito nella bottega di uno speziale), quindi, ultima tappa, al cimitero. *Mai a casa sua*. Mai raccontato durante un vero confronto coi suoi genitori. Un *homeless*. Uno sradicato. Un *border line* per istanza sentimentale. Pressoché sempre tra le mura di palazzo Capuleti vediamo invece muoversi Giulietta: nella sua stanza, nel salone, nei corridoi. Solo due volte, obbligatoriamente, ne vien fuori: la prima, quando si reca al convento per sposarsi, la seconda, quando vi torna per l'impellenza di doversi far dire da frate Lorenzo cosa fare. Infine, la terza, quando il suo corpo, reputato quello di una salma, viene traslato inerte nella cripta di famiglia.

Se il suo tanto muoversi nel mondo non basta a fare di Romeo 'l'eroe che va' studiato da Propp nel suo saggio *La morfologia della fiaba*, la stanzialità di Giulietta, per contro, non converte la piccola eroina in una donna in attesa, ma ne fa un sollecito *fronte interno*. Un movimento di opposizione al potere, seppure a misura di 'figura singola'. Per certi versi Giulietta, con la sua capacità di tener fede a una forma di resistenza passiva che sembra dilatarsi ben oltre l'arco di alcune ore, è la vera fautrice delle scelte che contano, e che son quelle per cui è preteso il massimo azzardo.

Giulietta è la squadra costretta alla sconfitta sul campo, Romeo il tifoso che partecipa dello scacco dagli spalti. E allora, per contrasto, Nietzsche: "Nessun vincitore crede al caso", mentre lei il caso dovrà metterlo brutalmente a fuoco quando per pochi istanti vedrà Romeo morto. È questo il tragico guadagno della decisione presa da Shakespeare concordemente con Brooke (e in disdegno di una tradizione radicata) rifiutandosi di far destare la fanciulla appena dopo che Romeo ha bevuto il veleno, e dunque in modo che i due possano accorgersi all'unisono della disdetta. Il genio

sapeva che quegli attimi di non coniugazione, di fallita contemporaneità, avrebbero espresso la vera solitudine. La solitudine della coscienza costretta alla conoscenza.

Sia detto a margine: il Nietzsche che ho citato è già in *Enrico IV* quando il Principe dice: “Il vento del sud fa l’araldo ai suoi propositi, / e fischiando cavernoso / fra le foglie preannuncia tempesta, e una giornata tumultuosa.”, e il Re: “E allora che si accordi con chi perderà, / poiché nulla può parere brutto ai vincitori”.

(L’orgasmo del lutto e il carosello dei fraintendimenti. La notizia)

Ultimo atto! Lady Capuleti: “Svegliati, apri gli occhi o morirò anch’io con te!”, non avverrà. A morire, senza che la scena ne abbia anticipato il declino in un dolore insopportabile, sarà invece lady Montecchi (per la cui esistenza sparuta, si sarà capito, ho un’affettuosa inclinazione). Ma prima, al quarto atto, ecco scatenarsi il carosello sgraziato dei fraintendimenti tra chi già ha appena saputo (la Balia e la madre) e chi sta per sapere. Capuleti: “Per amor di Dio, fate scendere Giulietta, lo sposo è arrivato!”, Balia: “È morta, defunta! Giulietta è morta! Che disgrazia!”, e con piglio da attore, quasi godendosela, arriva gongolante il frate: “Su, è pronta la sposa per andare in chiesa?”. La risposta del padre, già informato della sventura, è a un passo dal *calembour*: “È pronta per andare, ma per non tornare più”. Una sortita sbalestrata in cui la logica si mischia all’indicibile per esprimere l’insopportabile. Frate Lorenzo, il tramestatore, sembra godersi quella scena strampalata che è opera sua e tace; tutto per buon tratto viene affidato alle espressioni che assumerà il suo mutismo. Paride, deluso, si lagna. Toccherà all’attore trovare o il dolore o il disappunto in questa affermazione: “Ho aspettato tanto, con ansia, / di vedere il volto di questa mattina, / per assistere a una scena come questa?”.

Addirittura, c’è un che di scandalizzato in lui, come nel dover constatare un atto di manifesta maleducazione: la sposa che muore il giorno delle nozze! Un moto più dei nervi che dell’anima, e alquanto respingente. Da un altro punto della casa prorompe il compianto tardivo della madre: “Giorno maledetto, infelice, giorno disgraziato e odioso / (...) / Avevo una sola figlia, povera, povera e amabile figlia, / una sola cosa che mi rallegrava e mi consolava, / e la Morte crudele l’ha strappata ai miei occhi”. Non è straordinario? Quella figlia da lei bistrattata con ignominia – per subalternità muliebre, probabilmente – acuisce ora il più disperante fra i desideri impossibili: che una morta torni in vita. Messer Capuleti le fa eco a distanza di molti versi. Chiama Giulietta “mia anima” esponendosi al giudizio di una platea consapevole di come anche quest’uomo abbia

da poco augurato alla *sua anima* il patibolo dandole della puttana. Frate Lorenzo: “Ora è tutta del cielo, / ed è molto meglio per lei”. Parole che tra breve, sulla bocca del valletto Baldassarre improvvisatosi messaggero, risulteranno grottesche *poiché tradotte in un’informazione certa*. Il frate amplia e conclude allegoricamente il concetto: “Quello che soprattutto desideravate per lei, / era di migliorare la sua condizione, / la sua fortuna era per voi il paradiso; / e la piangete adesso, che è salita / più in alto delle nuvole, su, nello stesso cielo?”. È *humor* nero bello e buono. Nessuno che replichi, al che quello continua mascherando un rimprovero sotto forma di paradossale orazione funebre, e quando conclude con un concetto degno dei neri di New Orleans che per le esequie dei loro cari organizzano delle *jam session* (“Asciugate le lacrime, spargete il rosmarino / portatela in chiesa coi suoi vestiti più belli”), il Capuleti se ne esce dicendo: “Tutte le cose ordinate per la festa, / serviranno invece a un cupo funerale”, cos’è? timore dello spreco? considerazione sensata?... Ricordate? Sembra davvero di sentire, rovesciata, una famosa battuta di Amleto circa l’arrosto cucinato per un convivio funebre servito ancor caldo a un banchetto nuziale. Battuta lì detta per sprezzo, mentre qui forse con lo spaesamento che la circostanza comprensibilmente pretende; motivo esplicitato, peraltro, pochi versi dopo: “i fiori della sposa servono alla sua tomba, / ed ogni cosa si muta nel suo contrario”; lo sconcerto suggerisce una tetra assennatezza: così è e conviene adeguarsi. È la sofferenza del mutamento che d’improvviso s’impone alla città. Ma è anche l’orgasmo avvampante del lutto improvviso che ha un suo chiaro epicentro: palazzo Capuleti. Un luogo frastornato dove tutto va di fretta. Ora, ta le sue mura, è fiorita tremenda *la notizia*. Di lì, per onde concentriche, si diffonderà ovunque.

(Presso la cripta) Questo riporta nel 2007 il *British Medical Journal*: “Ogni anno, di media muoiono cinquantasei milioni di persone. Anche se ogni morte riguarda solo altri cinque esseri umani, gli individui colpiti sono in totale trecento milioni, vale a dire il cinque per cento della popolazione mondiale”. Iona Heath, a commento, in *Modi di morire*: “La morte permea la vita, eppure la risposta pubblica alla morte e al morire continua a dividersi tra sensazionalismo e silenzio”.

Altrettanto sensazionale – cioè ben oltre la media, ma pur sempre nella prassi delle cose che normalmente accadono – è l’adunarsi di numerosi personaggi addosso all’entrata del sepolcro dei Capuleti una mattina presto, sul fare d’agosto, secoli fa a Verona. Due padri e una madre costernati, autorità, amici, domestici, un frate, gregari e gente comune secondo la disponibilità degli attori in compagnia. La città ha saputo qualcosa, ne è

scossa e reagisce con l'immediato convergere di tanti nel luogo della sciagura. Chi può, sentendosi coinvolto, accorre imparentandosi di diritto ai morti. La statistica riportata dal *British Medical Journal* è incrementata, nell'occasione, dalla notorietà delle casate. È quel che di norma accade quando il defunto non è persona ordinaria. Nondimeno, per quanto i contagiati dal lutto siano stavolta più del dovuto, il fatto rimane in sé consueto. In breve tempo una piccola folla, che si vorrebbe far immaginare enorme, riempie lo *stage* a gettiti incalzanti formati da vari protagonisti e da molti altri che di costoro sono creature satelliti. Quelli che dovrebbero costituire i margini di una cerchia ristretta danno l'idea di estendersi a un assembramento che da subito annuncia compianti collettivi e funerali di stato.

Testualmente, le didascalie dell'*in-folio* così cadenzano i tempi d'ingresso: *Entrano il paggio e le guardie. (...) Entra Baldassarre (con varie guardie). (...) Entra un'altra guardia con Fra Lorenzo. (...) Entra il Principe (col seguito). (...) Entra Capuleti e Donna Capuleti (con seguito). (...) Entrano Montecchi (e dei servi).* Similmente nell'era del multimediale ci siamo infittiti a milioni davanti al televisore, decenni fa, per partecipare della morte di lady Diana o di Versace o di Giovanni Paolo II; altro stuolo, ma sterminato, di imparentati a forza.

Per chi è chiamato precipitosamente al cimitero c'è una storia ancora tutta da dedurre dietro l'immagine di quei giovani corpi senza vita rinvenuti nel sepolcro, e che son quelli di una resuscitata e di un esiliato!... Ma cosa diavolo potrà mai essere successo? Va bene, ammettiamo pure che i due assurdamamente si amassero e che nessuno, o quasi, lo sapesse, anche mettendola così, *concretamente* che è successo?

L'incredibile comporsi di tante cose accadute *nel solo fatto che* è si aggiunge alla stupefazione suscitata di per sé stessa dalla morte ogni qual volta la morte avviene. In tanti, e di tutti i tipi, di tutti i ceti, contaminati *da due!* Una realtà sociale che si ripete di giorno in giorno sul pianeta, ovunque. Innumerevoli epicentri ferali, e ciascuno come se fosse l'unico. Ora ecco che anche quello di Romeo e Giulietta si conforma nel suo impareggiabile strazio come unico; e anche per noi che vi assistiamo lo è. Unico, pur se in replica, poiché unica è la replica di cui, quella data sera, siamo partecipi.

(La pedestre verifica) Il sopravvenire della morte pretende dei protagonisti, ma non più i morti le sono per questo necessari. I morti *sono* la morte. Perciò, implausibili. La morte per manifestarsi deve avere a complici *i vivi*. Vale a dire coloro che, con calcoli aggiornati al 2007, costituiscono la massima parte di quel cinque per cento che quotidianamente è sottoposto alla pedestre verifica del dover morire.

(“O mio amore, mia sposa!”) *Otello*, seconda scena dell’ultimo atto. Il Moro si avventura nella sua camera nuziale come Romeo nella cripta: apprestandosi al letto/catafalco su cui giace una dormiente. Un’insenziente. L’uno va per uccidere, l’altro per uccidersi. Entrambi hanno superato la fatidica soglia in preda a un malinteso: per le tresche di una mente luciferina nel caso di *Otello*, per un commisto di eventi umani ed astrali nel caso di Romeo. “C’è una ragione, c’è una ragione, anima mia!” esclama l’uno. “O mio amore, mia sposa!” esclama l’altro. *Otello* prosegue: “Ma a voi non la dirò, purissime stelle”, stelle che nella vicenda da cui il protagonista è travolto non hanno avuto alcun ruolo ed è bene dunque che non sappiano la perversione delle umane venture e restino “purissime”. Troppo hanno invece operato, nell’inerzia, quelle maligne messe a governo del nostro dramma.

Fra breve le due donne si desteranno, e sarà troppo tardi. Per Desdemona, la cui falsa vita di adultera ha già preso il sopravvento su quella sua realmente vissuta; per Giulietta, che riemergerà da una finta morte in uno spazio dove chi è morto, è morto per davvero.

(Lo sconcerto occultato) Agostino Lombardo, a proposito di *Timone d’Atene*, dice che è messa in scena “l’impossibilità del conflitto, la non-azione”, e se lo è con evidenza in *Timone*, la non-azione in quanto controforza paralizzante agisce carsicamente anche nel nostro dramma. Romeo e Giulietta non si battono mai per il loro amore contro qualcuno. Non affrontano mai i genitori sul campo della questione viva. Una crisi circoscritta alla loro vicenda sentimentale non è mai espressa. Anzi, è proprio a causa della determinazione a schivare questa possibile crisi che tutto crolla. *Non si sono fidati*, e non si sono fidati perché non c’era chi meritasse la loro fiducia, questa l’unica colpa allusa dalla storia, ma non dalla storia che i due ragazzi agiscono in scena, poiché quella colpa è ad essa antecedente e dagli effetti destinati a ricascare di là dal racconto.

La scoperta improvvisa da parte della comunità all’ultimo atto del loro essere stati innamorati, e addirittura del loro essersi sposati, non può non aver prodotto uno smarrimento collettivo per cui sarà richiesta, a farmaco, la sedazione della ‘grigia pace’.

(La stupefazione di chi sa per quella di chi non sa) Almeno due abbozzi di colpi di scena interni al nostro testo, nel senso che coinvolgono tanto i personaggi quanto gli spettatori, li abbiamo. Oltre quello della Balia già segnalato, dobbiamo aggiungere l’improvvisa codardia di frate Lorenzo, personaggio che qui, sotto finale, si rivela per quello che fondamentalmente

è: uno dalla parte 'degli altri' e sottomesso, assai più di quanto in precedenza ci avesse fatto immaginare, alle leggi dell'ordine costituito, quindi schierato con chi detiene il potere; vale a dire, *con gli adulti*. Parlando da spettatore: coi nemici; con coloro che osteggiano ciò che vorremmo avvenisse: un lieto fine. Frate Lorenzo si rivela, in sostanza, una creatura costitutiva del fato annunciato dal Coro all'inizio. Quel fato a cui i due amanti vorrebbero invece sottrarsi per andarsene, da esso sì!, in esilio.

Il moderato frate Lorenzo, costretto a fare la sua deposizione, comincia balbettando una sorta di patetica *captatio benevolentiae*. Dopo di lui seguiranno le altre testimonianze: quella di Baldassarre e quella del paggio di Paride, e a quel punto tutto si chiarirà. Il colpo di scena si invererà pienamente di concerto con la profezia. Per chi è in platea questo sovrapporsi a precipizio delle informazioni corrisponderà beninteso a un disvelarsi di cose note, comunque in grado di ingenerare uno stato di apprensione di per sé avvincente. Il colpo di scena, infatti, irriterà anche lui facendogli scoprire in presa diretta come chi era all'oscuro dei fatti reagirà al prorompere dell'incredibile. Siamo tutti spettatori professionisti, e tutti più o meno sappiamo per esperienza che trauma possa significare questa costrizione a certe passività senzienti.

Per riassumere: iniziando a cercarsi con incalzante progressione erotica e cognitiva (dapprima le mani, solo in seguito i volti, e, cosa quasi più azzardata, i nomi), sia Romeo che Giulietta andranno prendendo vieppiù coscienza di sé stessi, ma ciò avverrà all'oscuro sia dei loro amici (soprattutto nel caso di lui), che dei loro parenti più o meno prossimi. E quando costoro (amici, servi e parenti) dovranno repentinamente confrontarsi con la natura reale e non supposta di quei due giovani, con le loro identità pienamente compiute dalla morte, non potranno che essere travolti da un colpo di scena, che, nei versi finali del principe, si farà addirittura modellatore del paesaggio attraverso un dolente utilizzo del correlativo oggettivo. I versi ben li conosciamo: "Questo giorno porta con sé una grigia pace. / Il sole per il dolore nasconde la sua faccia. / Andiamo: parleremo ancora di questi fatti dolorosi, / perché fra coloro che vi parteciparono, / alcuni saranno perdonati, altri puniti. / Certo che non vi fu mai una storia più infelice / di quella di Giulietta e del suo Romeo".

Questi versi sono come la coltre marina che si richiude sul vascello risucchiato dai gorgi per arrivare, con l'icona narrativa dell'amore contrastato ormai visibile a tutto tondo, alla mitizzazione suprema del fatto. Essersi rivelati equivale a un eternarsi.

Mitizzare: questa la straordinaria opportunità che a un autore è data, sia pure sottotraccia, per immettere nel suo racconto l'ordigno funzionante di

un potente e dissimulato colpo di scena risolutivo. Quando, ad esempio, scopriamo chi è Medea, Medea sarà tale per sempre, e ogni madre assassina dei suoi figli sarà, per autorità letteraria, *Medea*.

(Ad apertura) Il fato è l'ortodossia della realtà, mentre l'esilio dal fato *non* è l'esilio dal mondo, e dunque morte e solo morte, ma è l'utopistica eresia di non appartenere alla scrittura che fa essere un personaggio ciò che è. L'esilio dal fato è il sogno nutrito dal personaggio stesso di poter venir via dalla pagina che lo contiene anche a volume chiuso, e che, ogni volta, ad apertura, lo riannuncia e lo esaurisce. È il sogno condiviso col lettore quello per cui, malgrado l'incipit dica "Moriranno", i due alla fine riescono a non morire scappando in un altrove fantascientifico. Forse in una letteratura parallela, chi lo sa. Significherebbe uno sfuggire all'opera a cui proprio quella coppia di amanti dà il titolo, e di conseguenza uno sfuggire a quel libero arbitrio che ha indotto lo scrittore a scrivere di loro quanto loro stessi hanno voluto essere e fare.

Il libero arbitrio, se visto dal futuro, si fa destino. Il sogno, dunque, è l'esilio dal destino, è schivare il futuro depositato nel passato, emanciparlo e riposizionarlo nuovamente di fronte a sé. La speranza di chi legge è questa: sconfiggere il Coro. E a proposito del Coro, Nietzsche è a sua volta sollecitato a ragionare di questa scelta alquanto eccentrica di far dire la fine dall'inizio. In *La nascita della tragedia*, riguardo a Euripide (ma poi prescindendone) scrive: "Che un singolo personaggio si presenti all'inizio del dramma e racconti chi è, che cosa precede l'azione, che cosa è accaduto finora, e anche che cosa accadrà nel corso del dramma, è un modo di procedere che un poeta drammatico moderno designerebbe come una petulante e imperdonabile rinuncia all'effetto della tensione. Si sa già tutto quello che accadrà". La notazione vale un giudizio di valore, nonché una pesante perplessità, ma questo perché nelle sue pagine l'autore ancora indugia a indagare un utilizzo simile del Coro in un contesto mitopoietico relativo al declino del tragico e al prossimo avvento della coscienza socratica, con quanto di dilapidato ne consegue in termini di confronto dell'individuo con l'essenza brutale della vita: "Se abbiamo dunque riconosciuto che Euripide non riuscì a fondare il dramma soltanto sull'apollineo, che anzi la sua tendenza antidionisiaca si sviò in una tendenza naturalistica e non artistica, potremo ormai avvicinarci all'essenza del *socratismo estetico*, la cui legge suprema suona a un dipresso: "Tutto deve essere razionale per essere bello". Più avanti, ampliando il discorso anche a ciò che precede Euripide (colui che, in pratica, a Socrate spalanca le porte): "L'effetto della tragedia non era basato mai sulla tensione epica, sull'eccitante incertezza circa quello

che sarebbe avvenuto ora e quello che sarebbe avvenuto dopo, ma piuttosto su quelle grandi scene retorico-liriche, in cui la passione e la dialettica del protagonista si gonfiavano in un fiume largo e potente. Tutto ciò disponeva al *pathos*, non all'azione". La questione è insomma relativa alla percezione che lo spettatore ha di quanto avviene in scena come fosse qualcosa o da vivere in diretta con curiosità (l'incertezza tra l'avvenuto e l'avveniente), o di cui partecipare come innanzi a un dato di realtà di per sé capace di sollecitare un'emozione conturbante. Tipo il sontuoso spettacolo di una cascata che scintilli fragorosa in una nube iridescente di vapori acquei: a vederla non ci distraiamo domandandoci cosa accadrà, ma restiamo concentrati nell'empito stupefatto per ciò che essa *ogni volta a rivederla è*, e che sapevamo cosa fosse ancor prima di vederla.

Da queste osservazioni niciane ne deriva che "il coro può essere inteso soltanto come causa della tragedia". Naturale! Ne è causa poiché *la sa*. Anzi, poiché *la dice*. Poi, un appunto straordinario per la perspicacia con cui il filosofo dimostra di comprendere le più segrete logiche di un mestiere altrui, quello del drammaturgo: "in tale caratteristica si conferma quella maestria che per così dire maschera e fa apparire come casuale ciò che è formalmente *necessario*". E qui Nietzsche sembra parlare, più che di Euripide, di Shakespeare se pensiamo alla necessità che questi spesso aveva (come ogni elisabettiano) di riferire attraverso i dialoghi cose che il personaggio in ascolto dovrebbe in genere sapere e che perciò vengono dette a solo beneficio del pubblico da cui quelle cose sono invece ignorate, e riuscire a farlo senza che le battute manifestino lo stratagemma.

Sempre dalla *Nascita*, pochi paragrafi dopo: "Tuttavia Euripide credette di notare che, durante quelle prime scene, lo spettatore era in particolare agitazione per risolvere il problemino d'aritmetica dell'antefatto". In pratica il drammaturgo, con una sensibilità già svincolata dall'antica prassi liturgica e attento a un inedito principio di verosimiglianza, deve farsi scrupolo di servire la platea usando il Prologo per allinearla nel giro di pochi versi a quanto le *dramatis personae* vivranno di lì a poco sotto i suoi occhi in ragione di quanto esse fanno da tempo immemore. Questo è ciò che accade quando l'informazione deve tradursi in atto come fosse cosa naturale. E non va trascurato che la scacciata dalla rinnovata forma tragica di Dioniso a opera proprio di Euripide costringe il "potentissimo dio" a trovare salvezza "nelle profondità del mare". Forzando la frase: *Dioniso si salva in un naufragio*.

Se stessimo intessendo una strategia processuale, questa affermazione varrebbe come una deposizione a conferma dell'intero mio discorso che fa dell'acqua in senso lato e del naufragio nello specifico due temi *responsabili e fondativi*, pur nel loro apparente non esserci, della trama più nascosta

di *Romeo e Giulietta* intesa come *fabula* totale, ovvero quella destinata a passare *anche* attraverso la penna di Shakespeare, ma senza tuttavia appartenere solo alla sua. Vorrei con ciò dire qualcosa di riferibile non solo al nostro dramma, ma in assoluto alle vicende che manovrano il diffondersi delle narrazioni umane. È la mia religione laica questa, che significa per me l'annuncio di una teologia di fatto: della letteratura come dimensione altra, o, *fate vobis*, del reale come dimensione altra rispetto alla dimensione prioritaria del letterario.

Tra due parallele, non c'è una retta che sia più parallela rispetto a quella che le corrisponde.

(La separazione precoce) Girard: "perché Shakespeare ha scelto di collocare l'assassinio di Cesare nel mezzo del terzo atto invece di differirlo fino alla conclusione dell'opera, come avrebbe fatto un 'normale' drammaturgo? I critici, naturalmente, cercano una risposta puramente estetica. Si può ritenere 'ben fatta' una tragedia in cui l'eroe muore troppo presto? (...) Non dovremmo riconoscere in essa la giustapposizione di due opere piuttosto che in un'opera sola (...)?"

Ma qualcosa di simile avviene pure in *Romeo e Giulietta*, dove i due protagonisti 'muoiono' l'uno per l'altra proprio nel terzo atto, appena oltre la metà dell'opera. È a quel punto che la coppia si scinde (e, dunque, collassa il titolo), con una lei che resta e con un lui che si mette in viaggio nell'attesa di un 'quando ci rivedremo'. Non c'è morte, ma cognizione di morte sì. Come ignorare che il plot dell'opera sia a tutti noto? Per cui, quel loro congedarsi raffigura la conclusione di *un'età* della storia, interna alla storia, e nel pieno della storia. Se avessimo il volume tra le mani, per farci un'idea di quanto ancora abbiamo da aspettarci, ci basterebbe considerare lo spessore delle pagine che avanzano sino alla fine a partire dal punto in cui abbiamo letto dei due protagonisti in procinto di perdersi per sempre. Li ritroveremo insieme, certo, ma al culmine di una frustrazione che, quando saremo davvero giunti a un passo dal finale, quasi ci vorrebbe far urlare a Romeo: "Svegliala! Sta solo dormendo!". La coesione drammatica, potentissima, è perciò data da una biforcazione dei destini che, malgrado tutto, non vengono disuniti. *Un ultimo bacio, e addio*: qui è l'acme. L'acme, ma non l'esito. Si sale, *e si scende*. Ci si inabissa, si affonda. Non c'è catarsi, ma compimento. Un compimento che pretende tempo: oltre due atti ancora durante i quali quando ci è dato di sapere cosa fa lui, nulla sappiamo di lei, e viceversa.

(La scabrosità del tema e il linguaggio ammonitore) L'argomento del nostro dramma era considerato esplosivo in un'epoca autoritaria come

quella della regina Elisabetta; e difatti i divulgatori inglesi della novella bandelliana l'avevano fatta precedere da lunghi prologhi giustificativi in cui ammonivano i lettori di più giovane età a prendere esempio dalla tragica fine dei due innamorati per non lasciarsi catturare da "lascivi desideri e voglie insubordinate" fino a trascurare, colpa imperdonabile, "l'autorità e il consiglio di genitori e amici". Paradossalmente, la storia doveva servire non alla glorificazione dell'amore ma alla sua denuncia, come fonte d'affanni e tribolazioni senza fine.

(*Tutto vero*) In tempi di poco precedenti la nascita di *Romeo e Giulietta* due giovani nobili, lady Catherine Grey e il conte di Hertford, per essersi sposati segretamente e senza il consenso della regina (una sorta di *ius primae noctis* concettuale, meno scellerato, ma pur sempre violento) erano stati rinchiusi nella Torre di Londra.

Che sia stato anche uno spunto di attualità a riportare in auge sullo scrittoio di Shakespeare il poema di Brooke? Odiernamente, questa maniera di fare è la norma, dato il culto che abbiamo di poter garantire il lettore, o lo spettatore che sia, avvertendolo: "Tratto da una storia vera". Peraltro, lo stesso Shakespeare ha alternativamente intitolato *All is true* l'ultimo testo scritto prima di ritirarsi a Stratford, e più noto come *Enrico VIII*.

(*Dell'inattualità di S.*) Lo scrittore vive nell'inattualità ma scrivendo simula l'attualità, e in tal modo presuppone il futuro dando forma di invenzione all'inconsapevolezza delle sue profezie.

(*Circa la predestinazione del prosiegno implicito nelle premesse*) Nella notte di mezza estate in cui si colloca il vero intreccio del *Sogno* prosegue l'antefatto della commedia. Dalla preistoria, la giusta storia. In altre parole, la notte era già cominciata prima di cominciare. *Come ogni storia*, il cui inizio è l'epilogo del vero inizio.

Romeo non 'comincia' con *Romeo e Giulietta*: la sua pre-formazione è già avvenuta e il suo 'divenire' è già in essere. E come avviene per lui, erroneamente *en attendant* una donna destinata a scomparire, così avviene anche per lei, che è sollecitata alle nozze ma non in loro attesa, mentre, pur senza saperlo, è in attesa di qualcos'altro. Entrambi sono già sul punto di distinguersi reciprocamente da chi hanno attorno – in assoluto: dalla folla della città intera – per inventarsi da sé stessi un proprio differente contesto. La preistoria dell'opera ha già fatto il suo lavoro. Ciò che vediamo, è conseguenza. Fatale l'avvio, e conclusivo il reciproco avvedersi che se per Romeo può esistere Giulietta, è altrettanto vero che per lei può esistere

lui. Il mondo li contempla sia nella coetaneità che nella compresenza. Il gioco è stabilito all'origine prima dell'origine, e il *Coro incipitario* lo sa e ce lo dice. Nulla ci è mai nascosto, nemmeno l'innumerevole quantità di fatti che vengono via via nascosti a un personaggio e all'altro.

(Di nuovo circa il Prologo) Pier Paolo Pasolini così fa dire alla voce iniziale che introduce la sua tragedia *Affabulazione*, sul dissidio padre/figlio: "Colui che vi parla è l'Ombra di Sofocle. / Sono qui arbitrariamente destinato a inaugurare / un linguaggio troppo difficile e troppo facile: / difficile per gli spettatori di una società / in un pessimo momento della sua storia, / facile per i pochi lettori di poesia. / Ci dovrete fare l'orecchio. / Basta. Quanto al resto, / seguirete come potrete le vicende un po' indecenti / di questa tragedia che finisce ma non comincia – / fino al momento in cui riapparirà la mia ombra. / A quel momento le cose cambieranno; / e questi versi avranno una loro grazia, / dovuta, stavolta, a una certa loro oggettività". Come dire: millenni passati invano! Splendidamente invano. L'Ombra di Sofocle non porta indietro il nostro mondo, è quella piuttosto a venire avanti per entrare in esso e trovarlo riconoscibile. La sua storia finisce, si estingue, ma provenendo da un passato perenne, e allora anche il suo finire sarà finto, poiché ripetibile all'infinito.

Così è: il passato non ha origine, il futuro non ha forma. E non posso tacere la criptocitazione contenuta nelle parole "un linguaggio troppo facile e troppo difficile" che rievocano il sottotitolo eclatante di *Così parlò Zarathustra*: "un libro per tutti e per nessuno".

L'Ombra di Sofocle annuncia che tornerà un'altra volta e non sarà alla fine ma in corso d'opera, a imitazione del Coro di *Romeo e Giulietta* in Shakespeare, che si ripropone ad apertura del secondo atto, poi mai più, come a imporre un'azione di controllo più che a dire cose che servano agli spettatori. Questa seconda volta, infatti, il Coro altro non fa che ribadire nella forma standard del sonetto quanto visto da tutti: l'epifania dell'altro. Ragion per cui al quinto verso dice: "Ora Romeo è amato e ama a sua volta", poi di nuovo segue la messa in chiaro delle restrizioni: "anche se lui deve lamentarsi con chi crede sua nemica, / e lei rubare la dolce esca dell'amore da armi terribili".

Alla resa dei conti, questo Coro numero 2 è un secondino tornato a sincerarsi che i prigionieri siano tutti sottochiave. E sottochiave lo sono, altroché! Sempre loro, sempre lì, a fare i personaggi nella gabbia della trama. Prova ne sia che a Romeo e Giulietta, spiriti liberi, è negato di non poter essere altro che degli spiriti liberi *sino in fondo*.

LA SCRITTURA

[Intro sala 34](#)

ATTORNO AL CANONE

(Al di là dell'anima) Il titolo esatto recita: *Mr. William Shakespeares Comedies, Histories, & Tragedies*, comprendente trentasei opere teatrali per un totale di circa novecento pagine (non sono contenuti *I due gentiluomini di Verona* e *Pericle*). A redigerlo, due fra i vecchi colleghi del drammaturgo, nonché membri della compagnia dei King's Men.

È grazie a John Heminges e Henry Condell, alla loro dedizione e al loro entusiasmo, che abbiamo il primo *in-folio* presentato alla fiera del libro di Francoforte nel 1622 ma pubblicato solo nel 1623 (all'epoca era assai raro che si pubblicasse tutto il teatro di un solo autore inglese, onore di solito riservato ai grandi autori latini). Le singole opere vennero recuperate dagli archivi della compagnia e da altre fonti, non ultima la memoria delle parti dovuta alle necessità interpretative che, da attori quali erano, avevano riguardato gli stessi Heminges e Condell.

Già la dedica, quasi una breve epistola al lettore, esprime bene il loro scopo: soltanto per mantener vivo il ricordo "di un uomo e di un amico di così grande valore", del quale poi scrivono che pensiero e scrittura "per lui erano una cosa sola: e ciò che pensava egli esprimeva con tale facilità, che fra le sue carte abbiamo rinvenuto a malapena una cancellatura (n.m., *quel che ossessionò Salieri nel passare in rassegna le partiture di Mozart*). (...). Leggetelo dunque, e ancora, e ancora".

Quanto mi emoziona questo "e ancora, e ancora"! Rileggere è più che leggere. Rileggere è la vera arte della lettura, ma pretende l'elevatezza del testo, che sin dalla prima volta è riletto, in quanto *riconosciuto*. Il grande verso dice sempre quel che già si sa, che in noi è iscritto, e che, recuperato dalla memoria alla coscienza, ci vien fatto notare; è il motivo per cui Nathaniel Hawthorne ha intitolato una sua raccolta di racconti: *Twice-Told Tales*.

Siamo nel folto della letteratura: da cercare non è il nuovo, ma l'eternamente naturale. Riuscire a nominarlo è il vero prodigio. In fondo, che cos'è un classico se non qualcosa che quando appare ci domandiamo come mai non sia stato scritto *prima*?

Ebbene, questo è il libro! Dell'oggetto in sé, John Middleton Murry ha fatto un nume domestico, animisticamente vivo, ma non solo inteso a proteggere, bensì anche spiazzante col suo alludere ad altre dimensioni. Così ci racconta: "Va da sé che io non ne possiedo una copia, ma ne ho un facsimile che, agli effetti, serve lo stesso. È stato per anni su uno scaffale, a destra della mia scrivania; e non passa mai mese senza che quell'*in-folio* turbi vagamente la mia coscienza critica. Turbi, dico: perché il moto che il libro imprime all'immaginazione non è in tutto e per tutto gradevole. È un libro alquanto spettrale, che ha una relazione impalpabile col visitatore di Amleto (...) mi disturba con pensieri che oltrepassano la portata del mio spirito". Una chiusa di frase che per l'appunto parafrasa quanto dice Amleto nel primo atto. Son cose *al di là dell'anima*.

(Il viso, la testa) In copertina, la celeberrima xilografia di Martin Droeshout che tratteggia la più vulgata, e forse la più veritiera, fisionomia di Shakespeare. Fronte abbombata e calva, liscia, senza un accenno di rughe, con due modellati ricaschi laterali di capelli a coprire le orecchie secondo la moda; gli occhi prominenti e ben appuntati su chi hanno di fronte; un setto nasale sottile e dritto; più peluria che baffi sul labbro superiore e una mosca al pari adombrata sotto l'inferiore, a non disturbare la linea del mento; bocca gentile, ovale lineare e dalla carnagione che il bianco del foglio lasciato com'è fa immaginare incorrotta; collo nascosto da una doppia ala di stoffa inamidata ma lieve che sembra sorretta dall'aria, mentre quel poco del busto che si vede è racchiuso in un corsetto elegante ma non aristocratico.

Lo abbiamo visto ovunque questo volto così stilizzato e che s'è fatto per noi l'analogo in immagine della firma apposta a tante opere che hanno nutrito la nostra fantasia. Gli altri ritratti sono contraffazioni dovute al gusto dei diversi artisti che hanno voluto immaginarsi il loro personale Shakespeare, compreso Picasso, ma pur sempre partendo da qui, da questa base.

Una delle copie sopravvissute dell'*in-folio* originale apparteneva a uno scozzese, a un certo William Johnstoune (come non rimarcarlo? Il nome proprio è lo stesso di Shakespeare, l'etimo del cognome è quello di suo padre. *Ombre di Pessoa! Pessoa! Pessoa!* Un popolo di eponimi).

A margine dei testi ci sono vari commenti, molto probabilmente dello stesso Johnstoune. Incredibile! Si ha come l'impressione, scorrendo le pagine, di

partecipare a una seduta di lettura che abbia come protagonisti, *sostanziato nel libro*, colui che l'ha scritto, e, nello spazio di fronte al libro, *incarnato nell'aria*, un suo lettore del Seicento di pochi anni postero dell'autore. A proposito del sonnambulismo di lady Macbeth, ad esempio, costui annota: "La regina sconvolta cammina scrive e parla dormendo", e a ulteriore postilla: "azioni innaturali turbano la mente in modo innaturale".

Seduto a centinaia di chilometri dalla gente che affollava i teatri londinesi intenta a gustare ostriche e a sfoggiare spadini, Johnstoune è uno dei primi rappresentanti del nuovo pubblico di Shakespeare: un pubblico sparso per il mondo che può leggere il teatro in modo proprio, quando e come vuole, e di figurarsi quel teatro con gli allestimenti della mente. Dal momento in cui Shakespeare diventò un libro, l'artefice del Globe diventò un artefice globale. Questo lettore primevo di Shakespeare, impegnato ad ampliare con le sue note le pagine di un autore a lui contemporaneo, è un benigno fantasma che l'aureo tomo, forse anche perciò spettrale, assorbe nello spazio in cui sta.

(Come una Bibbia) L'*in-folio* ha il formato della Bibbia. È un fatto. Così venne voluto nel 1623, anno in cui fu stampato. Ciò premesso, apriamolo! *Tito Andronico*. A parlare è un fanciullo, Lucio, figlio di Titus. Ha tra le mani un libro, e ci tiene a dire: "Le *Metamorfosi* di Ovidio: quello che mi regalò mio padre". Che significa? cosa c'entra nel contesto? Vale più il libro in sé, o che a donarglielo sia stato il padre?... Perché mi emoziona questa battuta assai poco funzionale?... Forse perché mi trasmette l'idea di libro-Bibbia, e mi piace immaginarla cara anche a Shakespeare che nel suo testamento, lui uomo di scrittura e lettore onnivoro, di libri non fa alcuna menzione mettendo addirittura in sospetto circa la sua identità. Bibbie, già. Come la vera Bibbia di Robben Island di Mandela. Come il manoscritto di *Ulysses* al Rosenbach Museum di Philadelphia. Come la *Commedia* tenuta a mente da Primo Levi ad Auschwitz.

(In profondità) Ha osservato Stanley Wells – il principale curatore, fra il 1980 e il 1987, della monumentale edizione oxfordiana di tutto Shakespeare – che i testi shakespeariani sopravvissuti al tempo "presentano quei drammi in vari stadi di composizione". Di conseguenza, ciascuno di essi sarebbe come la sola istantanea scattata fra le tante possibili, con sottostanti sinopie per affreschi a venire. O coi loro vari strati sommersi di Ilio, ma sparsi altrove.

Quali fantastici scavi e dissotterramenti si possono operare nell'inconsistente bidimensionalità di un foglio!

(Scorie fulgenti) Cosa sono i ‘versi fossili’? Residui di aggiunte, aggregati di poco valore, interpolazioni apocrife, ma anche estensioni dell’esistente; retaggi di scrittura che si è prodotta da sé e rimasta incistata nella materia viva in una necrosi permanente. Oggi, pure di questi versi non faremmo a meno, come non faremmo più a meno del mattonato restauratore che segna nettamente in obliquo l’anello esterno del Colosseo dandole la forma ormai irrinunciabile che ha. Alcune ferite, completano.

(Circa il canone) È come se tutto il tempo successivo all’apparizione del canone avesse provveduto a una sempre più espansa, industriosa e articolata opera di *riparazione* di ogni singolo testo in essa contenuto. Un’incerta emersione di segni restituiti dal filtrare progressivo della luce nello spazio interno a quelle pagine, ciascuna delle quali è forziere d’altre cose oltre quelle che mostra. Di lì sequenze di manomissioni, di ipotesi, di accordi e disaccordi, tutti congiunti in una peripezia obbediente a un solo principio formale che è pure un principio etico: terminare l’inconcludibile e *restituire noi a noi stessi*.

E ancora, e di nuovo ancora, l’intera umanità in lettura sta tentando di compiere l’impresa con una dedizione che è *pur essa parte dell’opera*. Più in là della meta si annuncia il sogno di quando quella luce, che fu una perfetta cavità dal nulla definita, si farà ingombro perfetto di quella cavità. Tutto ciò, in un libro.

(L’impalpabile cosa) I testi elisabettiani, nella fattispecie quelli del corpus shakespeariano, mantengono il senso della loro riottosità a farsi volume nel senso consueto del termine. Una realtà a cui non erano destinati. Lo spregio dello status letterario ce li ha tramandati con questo *imprinting*, adombrato da un vibrante addensarsi di sommesse onde sismiche che tuttora trasmettono allo sguardo del lettore la continua mobilità della pagina in quanto pagina di copione, restia a mineralizzarsi in una sua lezione definitiva essendo perpetuamente rimessa all’instabilità di tutte le faccende teatrali, e dunque alla ricomposizione filologica, alle censure artistiche e a quelle di potere, agli ammanchi dei fogli andati persi, e, sommamente, a tutte le variabili estemporanee del ‘qui e ora’. In buona sostanza, essendo rimessa quell’estemporaneo presente che, nel *finto che non si infinge* della dimensione scenica, non potrà mai essere quello appena trascorso, né quello prossimo e impellente.

Si direbbe che l’impermanenza a cui è soggetta ogni sillaba insista a effondere il pathos di come potrà proseguire ogni singola frase a cui quella

sopravvissuta sillaba appartiene, avvertendoci: “Quando riaprirai il libro, forse non mi troverai più qui”.

(Iscritto nel testo) Il 1610 fu un anno particolarmente febbrile per un selezionato ma non sparuto *ensemble* di alacri letterati londinesi di diverse estrazioni e competenze che si ritrovarono, gomito a gomito, tutti affaccendati a lavorare attorno a un solo scopo. Fu durante quell'anno che vennero dati gli ultimi tocchi alla traduzione del *Vecchio e Nuovo Testamento* voluta da re Giacomo. I traduttori erano cinquantaquattro, divisi in sei gruppi o società. Le versioni delle parti poetiche del *Vecchio Testamento* – come i *Salmi* e il *Canto di Salomone* – erano affidate per il controllo dell'eufonia a referenziati esperti in fatto di musicalità verbale. In pratica, a dei poeti; per cui, servirono d'urgenza poeti come raramente nella storia dell'umanità è accaduto. La Bibbia doveva essere un'opera di letteratura, oltre che di devozione e di preghiera.

Citando uno dei massimi salmi, il 46, supremamente tradotto in lingua inglese, Burgess ipotizza che vi abbia messo mano anche Shakespeare, quindi, aggiungendo alla già di per sé affascinante ipotesi un ulteriore senso di magia e di cabala, nota la presenza del suo cognome franto in due nella pagina secondo una singolarissima cadenza: “La quarantaseiesima parola dall'inizio è *Shake*, e la quarantaseiesima dalla fine è *speare*. Oltretutto, nel 1610, Shakespeare aveva quarantasei anni. Se questo è qualcosa di più di un semplice caso, la fantasia ci sollecita a ravvisarvi un caso felice. La più grande opera in prosa di tutti i tempi porta il nome del più grande poeta di tutti i tempi ingegnosamente incastonato nella sua prosa”. Si può apporre la propria firma in modo occulto con maggiore destrezza? Lui, che di sue vere firme ce ne ha lasciate pochissime e tutte malcerte, nell'enigma avrebbe saputo inventarsi una grafia tanto astratta quanto lucente!

È a tredici anni da quella data eventualmente adoperata da Shakespeare per alludere a sé, comparirà la più straordinaria Bibbia laica *di tutti i tempi*: l'*in-folio* del canone. Redatto da due evangelisti laici: Heminges e Condell, la cui grande opera, scrive sempre Burgess, “era un atto di postuma devozione e il mondo non ne sarà mai abbastanza grato”.

(“Siamo Will tutti”) Di Antony Burgess voglio citare le parole con cui conclude il suo libro su Shakespeare, la cui opera, dice, “ci riconcilia con il fatto che siamo esseri umani, ibridi insoddisfacenti, non buoni abbastanza per gli dèi, non buoni abbastanza per gli animali. Siamo Will tutti. Shakespeare è il nome dei nostri redentori”. Parole che avrei voluto

scrivere io, che avrei voluto sentire mie a costo di rubarle negando sulla pagina, e quindi idealmente innanzi al mondo, il virgolettato, per poi negare la cosa anche *dentro di me*, lì dove in ognuno di noi i giudizi suonano più inappellabili. Sapere di essere stato io a provare la sensazione di pensare quelle parole nel mentre si formavano una ad una sentendomene degno, questo avrei voluto!... Se lo avessi fatto e qualcuno poi me lo avesse imputato, avrei avuto di che dire: "C'è una morale". Se autentico è il moto dell'anima, quanto giudicabile ciò che ne deriva?

(Me compreso) Sempre Burgess: "Una nuova letteratura nasce sovente dalla traduzione di una letteratura vecchia". Dicendolo altrimenti e senza averlo ancora letto, sapevo di non essere originale, né mi premeva esserlo. Tutti tasselli di una prosecuzione. Me compreso.

(Il perenne penultimo) Tutte filiere!... *Le vite parallele* di Plutarco tradotte da North sono a loro volte tradotte dalla versione francese di Amyot... ampi brani dell'*Eneide* sono tradotti dal conte di Surrey che trasmette con essi alla letteratura inglese le prime prove del *blank verse*... Ovidio tradotto da Arthur Golding finisce con l'essere più diffuso dell'originale... la novella di Romeo e Giulietta del Bandello viene riscritta da Brooke che la deriva dalla traduzione in francese di Boisteau... i *Saggi* di Montaigne sono tradotti da John Florio quasi diventando cosa sua, mentre da una lettera in latino di Michelangelo Florio, padre di John, a lord Cecil in cui è impetrata clemenza per un atto di impurità, discende, tradotto quasi pedestremente, il discorso sulla misericordia pronunciato da Porzia nel quarto atto del *Mercante*... e molto e molto e molto e molto ancora, col risultato che ogni traduzione, ogni reificazione, rigenera l'opera in un testo nuovo, laddove a valere è sempre l'ultimo, che ciascun precedente compendia disperdendolo nelle nuove pagine, con quest'ultimo che, giocoforza, ha in sé la natura del *perenne penultimo*, quand'anche sia a firma di un autore chiamato, possibilmente, William Shakespeare.

Ogni pagina chiederà sempre di essere voltata, e nessun punto fermo messo a dire: "Qui finisce" sarà mai a garanzia di nulla.

(Il realismo del quotidiano) Già Dekker alla fine del XVI secolo scrive *La festa dei calzolari*, primo vero dramma per borghesi dell'epoca. Commedia, anzi, e la più 'metropolitana' che fino ad allora si fosse vista. A leggerla mi sono deliziato. È ambientata in una Londra ben riconoscibile di cui si sente l'odore disgustandosi divertiti del suo tanfo, e della quale si possono quasi cogliere le epifanie sonore. Una Londra tutta pulsante di commercianti e

apprendisti, e con la vivacissima macchietta del ciabattino Simon Eyre, concepita all'insegna del più schietto e giocondo realismo ("Ha un difetto segreto: nel sonno scoreggia").

(La casa e i suoi rumori) Peter Akroyd, che si è cimentato nella straordinaria peripezia di trapiantarsi idealmente nella vita di Shakespeare come per parteciparne, può dirci, e gli crediamo, della sua casa che era piena di rumori... una cassa armonica di legno nella quale una conversazione tenuta in un ambiente poteva essere udita distintamente da un altro.

La casa è quella natale, a Stratford, luogo dalla *privacy* costantemente violata che molto ha che vedere con l'arte dell'origliare e dello sbirciare assunta a metodo (da *Amleto*, a *Pene d'amor perdute*, a *Molto rumore per nulla*, a *Troilo e Cressida*, e, non ultimo, ricordiamo anche il duca Vincenzo che si maschera da frate per carpire chiacchiere a man bassa in *Misura per misura*). Per questo ne accenniamo qui, dove si parla per lo più di scrittura. Quei suoni domestici sovrapposti e multipli, dalla variegata tavolozza timbrica, erano già un prodromico inchiostro.

(Il suono della sorgente) Bonnefoy, che di Shakespeare è stato magnifico traduttore: "Anche nel testo tradotto percepiamo l'apporto benefico del verso originale, ascoltiamo il suono della sorgente di questo fiume".

LE FORME, LE MANIERE

(Involucri) Il mondo è atomo di sé stesso. Mattone del proprio muro. Goccia del proprio mare. L'idea avvolge ciò che la significa e dal centro di sé stessa si governa auscultando il proprio suono. L'idea contiene ciò che la porta. Ma sul far dell'altro, l'idea s'arresta e irradia involucri.

(La storia di una storia) Ragionare dei modelli narrativi, e del loro darsi *sparpagliati*, dei temi occulti, della dissimulazione delle identità, delle variazioni depistanti... d'accordo, è sempre la stessa cosa... sempre la stessa cosa *nella* stessa cosa, *ma...* con un neo particolare... un piccolissimo neo... un neo che *a ogni riproposta* si mostra curiosamente in un punto diverso della narrazione.

Per quel punto che sta in un punto semplicemente diverso, la corrispondente evenienza del racconto si reputa unica, *e di fatto lo è*, ma lo è tra le strette maglie di una tessitura imbastita di somiglianze che nel loro insieme fanno costellazione, e ogni costellazione è a sua volta un punto... un altro punto che è in un diverso punto... e allora, quale formidabile occhio

è preteso per indagare in quel punto la sua costellazione e nella costellazione lo sciame dei suoi innumerevoli punti?... In definitiva l'intero sistema consiste in che?... Nella storia di una storia. *Letteratura*.

(Circa i Sonetti, I) Il sonetto, in epoca elisabettiana e rinascimentale, quando non è su commissione, si inserisce spesso in un colloquio già in atto intromettendovi una formalizzazione tale da intensificare la gravità di un allarme, da edulcorare nell'affetto un presentimento, e da consentire al mandante ammonimenti sennò stucchevoli. Era un dono che nell'invariabilità della griglia sillabica e delle rime circostanziava una materia di consueta cordialità; un sonetto doveva contenere allusioni comprensibili solo al destinatario e nobilitarne la vita dramatizzando ogni sentimento.

(Circa i Sonetti, II) Un sonetto poteva essere richiesto e pagato come un prodotto di artigianato, e dopo il successo ottenuto da Shakespeare con la pubblicazione dei suoi poemetti, come non ritenere che la sua bottega poetica godesse di grande credito? La commissione come ipotesi premessa a un atto creativo era già di per sé sufficiente a suggerire, nello scrivere, la massima licenza inventiva. A risultato, monologhi di un atto in un atto di quattordici versi.

(Pronto per la scena) C'è una forte differenza di struttura formale tra il sonetto elisabettiano e quello consueto della nostra letteratura. Presso gli inglesi la scansione a quartine è ignorata risultandone l'insieme particolarmente coeso, anche se di norma pur questo di stampo shakespeariano conta gli usuali quattordici versi, ma a dettare il ritmo non abbiamo qui l'endecasillabo, bensì l'assai più marcato e conciso *blank verse*, che suona come un pentametro giambico.

L'intero blocco, ed è questa la maggior differenza, è composto di distici, con una successione di rime che ignora lo schema cortese *ABBA, ABBA, CDE, CDE*, procedendo non secondo la quadripartizione 'a stanze' chiuse ma con l'incalzante progressione mozzafiato: *AB, AB, CD, CD, EF, EF, GG*. Nell'insieme, l'effetto complessivo rende questo tipo di forma poetica più predisposta a essere detta che letta. Più drammaturgica che lirica. Alla resa dei conti, più da palco che da biblioteca, e incalzante come una terzina dantesca. Stringendo sul nostro dramma, l'intensità di distici tanto serrati, da botta e risposta, fa capire quanto un simile sonetto fosse massimamente idoneo a simulare una scena a due, atteggiata a dialogo *in progress*. Le rime alterne quasi si occhieggiano, si cercano, s'inseguono, e quasi si toccano, s'agganciano e si riprendono senza mai distanziarsi.

Il sonetto shakespeariano come un predisposto talamo nuziale!

(Altri modi) Nello *Stupro di Lucrezia* Shakespeare si adopera in una struttura nota a Chaucer ma per lui inedita e poco ribadita: la cosiddetta *ryme royal*, consistente in stanze di sette pentameri rimati secondo lo schema ABABBCC. Pura tecnica a servizio di un giovane virtuoso.

(Circa il tragico, I) Nominalismi. G. B. Shaw, nella prefazione a una rinnovata stampa del *Cimbelino* provvista di un nuovo quinto atto a sua firma, scrive: "L'azione è sempre stata la rovina del dramma serio". Nell'inazione il tragico e nell'azione il comico, questo vorrebbe dire.

Non riporto la citazione in quanto asserto di verità ma come uno spunto da considerare, soprattutto in riferimento al nostro dramma data la quantità di azione che vi è contenuta (e quindi?). Non per togliere peso alla sincerità di Shaw, ma è sempre bene tener presente la sua insopprimibile *verve* satirica. Spesso una verità trasmessa col tono d'una facezia vuol essere più facezia che verità. A contraltare del raffinato drammaturgo irlandese, questo dice Aristotele nella *Poetica*: "la tragedia è imitazione non di uomini, ma di azioni e di vita (...), e il fine della vita è l'azione. (...) i personaggi della tragedia non agiscono per rappresentare dei caratteri, ma assumono determinati caratteri a seconda delle loro azioni". Cerco nelle pagine che insisto a indagare, e questo lo trovo. Il carattere dominante della storia implica quello dei suoi vari dettagli, tra cui i personaggi, come una lingua madre ha in ogni individuo che la parla un suo particolare dettaglio sparso nel mondo.

Parimenti, è l'intero bosco a determinare la peculiarità di ogni suo singolo albero, non l'inverso.

(Circa il tragico, II) Il presupposto steineriano per cui ogni concezione realistica della tragedia debba innanzitutto partire dall'accettazione della catastrofe da parte del pubblico mi fa pensare a questa accettazione, reputata necessaria per aprire la strada verso il male, come un annientamento del libero arbitrio voluto dalla trama, quasi che la trama corrisponda a una persona reale. Un viatico imprescindibile. D'altronde, perché no! Il Coro sa *da prima* il dopo, e, dicendocelo, non si limita ad annunciarlo ma lo fa pre-avvenire. "La tragedia è irreparabile" dice Steiner, nel senso che lo è *da subito*. La tragedia pretende che l'incipit sia l'altra faccia dell'explicit, ma senza bisogno di voltare la moneta, visto che questa e quella faccia sono in realtà la stessa cosa.

(Senza padre) Tante volte le regole premesse della metrica o di una struttura strofica, per non dire del gioco delle assonanze e appunto delle rime, inducono un autore ad accettare di non dire *esattamente* ciò che intendeva dire, ma perlomeno così, depistandosi, egli consentirà che a scrivere sia la

forma stessa nel tempo del suo prodursi, mano mano e con la giusta premura. Una forma non manipolata, ma accudita, a cui *si lascia fare*; allora la forma, *mano mano e con la giusta premura*, finirà col darsi un contenuto che l'autore lascerà sulla pagina senza curarsi di rileggere troppo quanto ha scritto, poiché rassegnato al fatto di averlo dovuto far scaturire così, *malgré soi même*. E questo è appunto indice di una scrittura nata da sé, con la sua propria connaturata capacità di creare aperture impreviste che, il più delle volte, saranno poi altri lettori a scoprire. Così la scrittura tende a mostrare la propria orfanità. *Senza padre* è quanto spesso va su carta sin da subito, quasi per moto spontaneo (quel primo verso quale “dono di Dio” di cui parla Baudelaire) e che, nei nei casi più eletti, dopo aver transitato la cruna d'una data firma, questo tornerà ad essere. *Senza padre*. idealmente anonimo, e se, così, inestinguibile. Perciò, Shakespeare.

(Il clinamen, I) Lucrezio, che *non credeva nei miracoli*, pensava che nulla potesse violare le leggi della natura, ma postulava un principio di possibile deviazione, un *clinamen*. Uno spostamento inaspettato della materia che noi possiamo supporre anche come un elemento ‘narrativo’.

Posto che nella trama anche l'eresia è ortodossa, il *clinamen* è però esposto a poter essere formalizzato in termini di racconto. E dunque, come raffigurazione di un fatto imprevedibile che nell'intreccio sarà sempre inevitabile. Ad esempio, il malinteso incarnato dal servo Baldassarre: la fotografia di un *clinamen* reiteratamente in azione.

(Il clinamen, II) Quando Pandolfo, il cardinale, in *Re Giovanni* dice: “Il miglior modo di rimediare a una deviazione è deviare dalla deviazione (...). Così un tradimento può sanarsi con un tradimento” ho la sensazione che il *De rerum Natura* non sia distante. È l'ansia di quel libero arbitrio intento a governare il *clinamen* che impone alla natura di sperimentare senza sosta ogni alternativa possibile a ogni singolo istante in cui quel dato istante è.

(Il libero arbitrio) Epicuro, *Lettera a Menecio*: “la necessità è irresponsabile, la fortuna instabile, il nostro arbitrio invece autonomo, onde ad esso è pur naturale che consegua biasimo e lode!”.

Romeo e Giulietta, più di tanti altri testi, mi induce a considerare il libero arbitrio come una personale forma di corresponsione all'instabilità della fortuna, da noi indipendente, giacché l'individuo non è particella di un sistema *complicato*, quale sarebbe ad esempio (il solito esempio!) un orologio da montare per cui ogni più piccola vite ha una sede e uno scopo, ma è all'interno di un sistema *complesso* ove ogni punto è epicentro di ciò che lo

contorna e, simultaneamente, è periferia di ciò che lo sfiora in quanto inserita nel contorno di un altro epicentro. Sul resto non abbiamo dominio, e noi è *solo e proprio* su una siffatta assenza di dominio che dominiamo. Questa e non altra è la materia in cui si manifesta la nostra identità.

Kurt Vannegut. *Mattatoio n. 5*. Non ho sottomano la mia copia del romanzo e fatico a recuperarla, per cui cito a memoria ma certo di non tradire troppo la lettera. Un abitante del pianeta Tralfamadore risponde all'incirca con queste parole al terrestre che non riesce a intendere il suo modo di ragionare: "Di tante forme di vita che abbiamo frequentato nel cosmo, almeno una quarantina, solo la vostra ha questa ossessione del libero arbitrio".

(Circa la ripetizione, circa il paesaggio) Harold Bloom scrive che nessun poeta, nemmeno Shakespeare, purifica il tempo della sua distruttività, tanto che i racconti d'inverno renderebbero omaggio, per loro stessa definizione, alla ripetizione e al cambiamento.

Sì, nessun poeta è inumano e non potrebbe fare altrimenti. Resta però il fatto che "ripetizione" e "cambiamento" avvengono in maniera connessa, anche nella più stringente concisione cronologica, come nel nostro caso. I due ragazzi fanno in tempo, nell'arco di appena due notti e un giorno, a ripetere più e più volte le stesse parole e le stesse azioni, e, *con ciò*, a cambiare. È proprio quando si ha fretta che ripetere è un suggerimento dell'anima affinché vada perduto il meno possibile. Più si ripete, più ci si conferma in quel che si è; e questo confermarsi progressivo, sveltamente o meno, significa 'cambiare'. Cambiare *essendo*. A questa maniera d'essere *e quindi d'agire* collego lo scambio di battute tra Perdita e il principe di Boemia Florizel al quarto atto del *Racconto d'inverno*. La fanciulla, una devota della natura in cui vede il prodotto compiuto di una creazione artistica, intona versi come su musica: "Narcisi / che arrivano prima che la rondine s'azzardi, e innamorano / i venti di marzo di loro bellezza". Sollecitato da tanta garbata enfasi, il principe, con scherzosa riprovazione, esclama: "E che, come un morto?" provocando la sfrontata risposta di lei che pare colta da un repentino malumore in cui però non smarrisce la sua armoniosa modulazione: "No, come un prato, perché l'amore vi si stenda e giochi: / non come un morto; o anche, coperto di fiori, ma non per seppellirvi, / ma vivo, e nelle mie braccia". È l'amante che si fa paesaggio!

Florizel: "Quando ballate, vorrei che foste / un'onda del mare, e non faceste altro, / ma sempre foste in moto, sempre così, / senz'altra funzione". Il paesaggio in perenne mutamento contempla in sé il personaggio in perenne movimento, armonico o disarmonico che sia.

(Solo nella ripetizione è la novità)

(Circa il rifare) All'epoca di Shakespeare una pratica usuale e ben documentata dai tanti repertori 'in replica', era quella che oggi, pensando al cinema, chiameremmo del *remake*. E senza troppi rischi di essere accusati di plagio. Si faceva. Anzi, *ri*-faceva, dando per inteso che non fosse affatto una ruberia né una scorciatoia, ma una vera fatica a cui bisognava addestrarsi. Nella pratica del rifare, che è più difficile di fare!, l'opera da 'rifare' viene pensata *da capo*.

A chi ritenesse che mi piace stupire, dico solo questo: fate uno scarabocchio su un foglio... facile, no? Bene... ora *rifatelo*.

(Riscrivere) Sì, ripeto, e ripeto che ripeto: solo questo completa il discorso. Così come riscrivere (sia il proprio che l'altrui) mi pare l'unico modo, scrivendo, di provvedere a una buona lettura. E quanto alla questione etica...

... **(Nessuna è una fuga di Bach)** Una fuga musicale può essere descritta, nel suo comporsi, passaggio dopo passaggio, e quindi insegnata al pari di una ricetta. Con me l'ha fatto un amico musicista che, terminata la spiegazione e notando il mio stupore, mi dice: "A questo punto, penserai, ora che so come si fa potrei comporne una anch'io.", "Effettivamente, tutto sommato sì" gli ho risposto, pur non sapendo nemmeno leggere le note. "Ed è vero, – fa lui – ma come può essere, allora, che ogni anno, solo come saggi di composizione, i conservatori di tutto il mondo producano migliaia di fughe, e nessuna è una fuga di Bach?".

Come mai, di tante e tante opere riscritte in maniera da risultare tanto simili tra loro, nessuna, assolutamente nessuna, è un'opera di Shakespeare?

(Il 'team') Pratica consueta nel teatro elisabettiano: scrivere in gruppo. Pure questa poi ripresa dal *modus operandi* del cinema. Più mani per scrivere una sola storia in ottemperanza a regole industriali. Il dramma *Thomas More*, proprio per le condizioni in cui è pervenuto sino a noi, è un esempio unico e mirabile di come potesse nascere un copione attraverso la collaborazione tra i vari membri di un *team working*. In questo caso, ben cinque. Una squadra di calcetto.

Questa la formazione degli 'sceneggiatori': Anthony Munday, Henry Chettle, Thomas Dekker, Thomas Heywood. E William Shakespeare, richiesto dalla produzione per la sua particolare competenza nell'imbastire discorsi tribunizi. E anche, per la sua acquisita scaltrezza nel dire il dovuto evitando rischi di censura. E di patibolo.

(L'aumentabile parola) Terzultimo verso del *Sonetto XVIII*: “*When in eternal lines to time thou grow'st*”. La vita secondo natura è deviata nella forma secondo i criteri dell'arte e lì sta, soggetta a una sua metafisica biologia, giacché (“*thou grow'st*”) anche nella forma è data crescita, come in natura. E giacché la dimensione letteraria è deposito di forme, eccoci qui a parlare di Romeo e Giulietta con profitto sia nostro *che loro*. Facendolo, infatti, li aumentiamo. Ma in tutto Shakespeare abbiamo materia predisposta a farsi aumentare.

Sonetto XIX: “*Nor draw no lines there with thine antique pen*”. Di nuovo la parola “*lines*”. Ma è la stessa di prima? Forse. Dipende. Da chi? Da noi. Il tempo scrive col suo stilo il proprio discorso deleterio sulla fronte dell'amato e il poeta, in competizione col tempo, quella fronte la traduce in versi. Il bisillabo “*lines*” si rivela una sorta di piccola scatola magica, una parola-scrigno. Vuol dire: ‘versi’, vuol dire ‘rughe’, vuol dire ‘discendenza’. Tre cose diverse ma tutte attinenti, e nessuna che scansi l'altra, essendo *anche* l'altra senza diminuire di nulla quel che è con altro senso. La compresenza degli aspetti è in sé magia. Il più in uno: trucco di petrarchesca derivazione! Quel che Petrarca fa con le capriole di significato interne alla parola ‘volto’ (in quanto viso, o direzione, o atto), Shakespeare lo fa pure, ad esempio, con la parola ‘*state*’, che, a seconda, può essere stato politico, stato psicologico, stato sociale. E in teatro il trucco può anche farsi tridimensionale, essendo che sul palco l'aumentabile parola si traduce in voce e la voce in gesto.

Shakespeareanamente: per una cosa tante parole, tante cose in una parola. Noi sappiamo che con lui può essere così, e questo ci fa stare all'erta. Boris Karloff: “Il fascino dei film dell'orrore dipende dal fatto che la maggior parte della gente pensa sempre, più o meno inconsciamente, che ‘c'è qualcosa’ dietro la porta”, certo, perché i film dell'orrore appartengono a un genere, ma anche Shakespeare può essere un genere di cui abbiamo assorbito le peculiarità, sicché dinanzi alle sue storie reagiamo di conseguenza. Questo per dire che *più o meno inconsciamente* sappiamo che ogni sua battuta può essere transitata da innumerevoli linguaggi, oppure no. Porte dietro cui può esservi sempre qualcosa d'altro.

(Scialo) La parola non ripetuta, è sprecata.

(Con lo stesso ritmo) Shakespeare usa spesso l'effetto di frasi molto brevi in successione, un espediente retorico chiamato ‘sticomitia’, che richiede un tipo di dialogo decisamente teatrale. Nei repertori nostrani, un maestro in materia è Vittorio Alfieri, capace di spezzare un solo endecasillabo in

ben cinque battute: è quanto avviene in *Antigone* a risolvere uno scontro fra la protagonista condannata a morte e Creonte, che così l'affronta con l'intenzione di graziare la ragazza purché lei accetti di sposare suo figlio Emone. Questo il formidabile scambio, intenso e serrato come un'autentica pentapodia giambica: "Scegliesti?" / "Ho scelto." / "Emon?" / "Morte." / "L'avrai."

Della capacità dell'Alfieri di scrivere endecasillabi tesi al pari di un *blank verse* e mai ascoltati in italiano prima di lui, abbiamo detto. Tesi, e *densi*: anche qui, come in Shakespeare, il ritmo è specchio del carattere, ma più che dei personaggi, della situazione. *Del carattere della situazione*. L'intensità umana non alberga nelle personalità scisse l'una dall'altra, ma promana dal loro interagire.

(Il calderone di Macbeth) A precisa illustrazione di uno scrivere che era in sé officina teatrale nel senso più ampio, consideriamo, in Shakespeare, certi brani di dialogo creati apposta per segnalare ciò che stava succedendo in scena a vantaggio di quella parte del pubblico che non riusciva a vedere bene. Quando, ad esempio, Macbeth grida: "Perché s'abbassa quel calderone?" sta dicendo agli spettatori che la pentola sta scomparendo nella botola.

Se una data storia dovrà essere letta, il problema di trasmettere un'informazione necessaria allo sviluppo narrativo è del tutto secondario, quasi ogni riga potrebbe accoglierla abbisognando solo dell'attenzione di chi legge senza il rischio che la suddetta informazione appaia immessa in modo posticcio, ma al momento di far teatro la questione diventa *primaria*, per cui la regola è: trasmettere quel che è necessario far sapere in un tempo che sappia di vita, e facendo sì che questa seconda forma di vita gravata di obblighi anche didascalici sia camuffata al punto da non far cogliere alcuna differenza con la vita che davvero è. Solo così l'informazione stessa sarà vita e, in quanto tale, inevitabile, naturale e consustanziale.

(La biblioteca forziere di ogni possibile bibliografia) Burgess, sacerdote delle biblioteche! Mi dichiaro un adepto. Scrive: "Si può sempre riconoscere lo scrittore di fantasia dalla sua biblioteca, il cui contenuto non è fatto per lusingare l'occhio, e nemmeno attesta nel suo proprietario una capacità di metodiche letture. Invece di falangi di ben rilegati e uniformi volumi, si trovano vecchie riviste d'ippica, sgualciti almanacchi astrologici, giornali umoristici, dizionari di seconda mano o di terz'ordine, libri di storia popolare dalle fonti parecchio sospette, taccuini e quaderni zeppi d'appunti e fatti curiosi, slegati, trascritti durante una giacenza in ospedale

o in un negozio d'impagliatore di animali". Sono siffatte biblioteche a suggerire gli incontri e gli 'sposalizi' più curiosi. Ne so qualcosa. Lo dice la bizzarrissima e pencolante stalagmite che mi affianca mentre sto qui a scrivere. Un pinnacolo che punta a due metri fatto di libri impilati l'un sull'altro. Non dico quelli solo parzialmente consultati, ma quelli divorati, iper-appuntati, fittamente scritti lungo i margini, e ovunque possibile. Quelli da cui rubo, ma che sempre omaggio. Così funziona: quanto leggo è travasato in quel che scrivo. E allora, cos'è una bibliografia? Ovviamente, se di carattere scientifico, non potrà che consistere nell'elenco di tutti i testi a cui mi sono riferito, con conseguente e doveroso riconoscimento dei debiti contratti che, se citati in appendice, verranno notarilmente estinti (ma sono pigro, non so se lo farò). E questa possiamo definirla una bibliografia *tecnica*. Esiste, però, anche una bibliografia apparentemente meno rigorosa, che è naturale promanazione delle biblioteche descritte da Burgess quali regni dell'imprevedibile. Una bibliografia per altri versi ancora più pertinente, intendo quella che uno scrittore 'di fantasia' ritiene vada fatta in ragione di materiali a cui si riferisce per una sua particolare inclinazione nel leggere affinità e analogie (sacra parola!) capaci di avere *in lui* una sorta di *terzo vertice*.

Mettiamo che io dica: "Questa terzina di Dante mi ricorda un certo modo di intendere il concetto di bene e male per come l'ho incontrato in un racconto di Simenon", può essere. Nulla di filologico e inoppugnabile, ma supponiamo che, scrivendo di Dante, l'osservazione mi aiuti a dire qualcosa di inedito, allora Simenon dovrà entrare in bibliografia.

IL NARRARE, L'ASCOLTARE

(Cera che brucia il fuoco) Il reale è quella "melodia che si canta da sola", come dice il biologo Jakob Uexküll per definire l'organismo vivente. E a me piace così definire non il mondo restituito da Shakespeare, ma *il modello* di mondo che Shakespeare ha prescelto per raccontare i suoi racconti. Una melodia che si canta da sola! La candela che è cera offerta alla fiamma, e che a sua volta è cera che si nutre di sé per appagare il proprio estinguersi. Cera che brucia il proprio fuoco. Un fuoco che è la candela stessa. Che è Macbeth. Che è ognuno di noi.

(Circa i 'nuovi interi' di Eliot) In un suo saggio sui poeti metafisici inglesi Eliot scrive: "Quando la mente di un poeta è equipaggiata perfettamente al suo lavoro, è di continuo presa dal tentativo di amalgamare esperienze disperate; (...) nella mente del poeta queste esperienze formano

sempre nuovi interi”, e questi “nuovi interi” sono, di volta in volta, opere in cui si cristallizza il transeunte senza cessare di essere tale, se non solo per quel dato poeta. Da quelle pagine: “un certo grado di eterogeneità del materiale, ridotto a unità dall’operare della mente del poeta, in poesia è onnipresente”. E a proposito dei metafisici, Luciano Anceschi parla della conoscenza del ‘vero’ come di “un mero ordine di metafore (...)”. Il barocco è l’espressione stilistica di chi vede tutta la vita dello spirito, dall’empiria sensoria alla speculazione riflessa in una immensa e inesauribile metafora, ornata a sua volta di miriadi di inesauribili metafore”, e quindi possiamo impazzire come si può impazzire in un labirinto dal percorso chiaro, ma dove ogni via d’uscita sia resa possibile solo da una scorciatoia facendoci così disperare all’idea, venendo via, di perderci *tutto il resto*.

(Circa il sipario narrativo, I) La quarta scena del primo atto della *Dodicesima notte* comincia con questa battuta del servo Valentino rivolta a Viola, mascherata da uomo e da poco introdotta alla corte del duca Orsino: “Se il Duca vi conserverà i suoi favori, Cesario, farete molta strada. Vi conosce da tre giorni appena e non già siete più un estraneo”.

Due scene prima Viola non è stata ancora presentata al Duca, dopodiché ne segue una di carattere comico, e poi questa che annuncia quanto avvenuto a nostra insaputa. Un’azione svoltasi, dunque, dietro il sipario narrativo, senza che nulla sia mostrato mentre è.

Bene, lo stesso accade col tumultuoso arrivo di tutti i convenuti presso la cripta dei Capuleti all’ultimo atto del nostro dramma. Come non bastasse la scoperta di quei giovani corpi uccisi di propria volontà, e di un altro che giace infilzato presso la soglia della cripta (Paride), c’è anche da capacitarsi del fatto che Giulietta, prima di morire, sia resuscitata.

La vicenda dei parenti risvegliati in piena notte e il primo deflagrare dello strazio rappresentano un rilevante passaggio drammaturgico del tutto sottratto al pubblico, un passaggio la cui dinamica è solo immaginabile secondo logica. Noi, come spettatori *in contemporanea*, torniamo in sincrono con lo svolgersi dei fatti quando già ci troviamo agli albori di un doppio compianto e all’inizio di un nuovo lutto.

(Circa il sipario narrativo, II) *Misura per misura*, terzo atto. Il Duca sollecita Isabella a far sì che Mariana si sostituisca a lei nel letto del ricattatore Angelo (il Vicario) per evitare un proprio sacrificio sessuale ma senza con ciò evitare la grazia per suo fratello, destinato al patibolo. La donna accetta, il che significa che dovrà andare dal Vicario a fargli la proposta. Confidando di riuscire nel suo scopo si sente dire dal Duca: “Dipende

molto da come ve la caverete. Correte da Angelo; se vi invita nel suo letto questa notte, promettete di accontentarlo". L'espedito pretende capacità di dissimulazione e sangue freddo, niente di scontato. La prova che attende la ragazza non è da poco. Nelle scene appresso, tuttavia, accade altro: il traffico dei personaggi diventa nuovamente rutilante, una girandola di situazioni in cui né Angelo né Isabella saranno coinvolti. Naturale, loro sono impegnati *in quel colloquio lì*, a cui forse lo spettatore avrebbe desiderato assistere per godersi, d'un lato, la libidine di Angelo fomentata da un'aspettativa che sembrava essergli preclusa, e, dall'altro, la vergogna mostrata dalla novizia nel cedere momentaneamente al ricatto. Dobbiamo passare all'atto successivo per vedere ricomparire Isabella accolta dal Duca che le domanda: "Che notizie dall'ottimo Vicario?", e lei: "Ha un giardino cinto da un muro di mattoni / chiuso a ponente da un vigneto, / su cui dà un cancellato d'assi / che s'apre con questa chiave più grande. / Quest'altra serve per una porticina / che dal vigneto porta nel giardino, / lì ho promesso di incontrarlo / nel cuore profondo della notte". Informazioni precise e secche, nessun indizio pruriginoso e da origliare con gusto pettegolo circa la possibile tensione dell'avvenuto incontro. Non un cenno di emozione, solo dove e come. Isabella si tiene tutto per sé. Niente ci è mostrato dall'autore, e niente ci mostra lei. Questa omissione, in verità, è segno dell'arguzia scenica in cui si traduce la sapienza psicologica di Shakespeare, capace di interpretare, come qui bisogna, più la natura della circostanza che quella dei personaggi. L'incontro col Vicario, consumatosi anch'esso *dietro il sipario narrativo*, ci induce sveltamente a immaginare cose forse più suggestive di quelle che il fatto in sé ci avrebbe potuto spiattellare se messe su carta prima e portate sulla scena poi.

(Circa il procedimento) Shakespeare non inventa trame, bensì le osserva come un pittore indaga il volto che dovrà ritrarre; ed è appunto ritraendole per quel che sono, ovvero rifacendole, *che le fa*.

(Circa le imperfezioni) J. M. Murry, *Shakespeare*: "Le trame di quei drammi che ci appaiono discutibili costituivano dati di fatto, e Shakespeare ne ricavò quanto di meglio poteva". Una massa di imperfezioni può fare una bellezza. – La difformità è natura. La forma vitale è la forma della difformità. – Questa la vocazione del "corvo venuto su dal nulla", secondo il celebre annuncio dato da Robert Greene dell'avvento di Shakespeare sulle scene londinesi.

(Circa la storia, I) Un libro è finito soltanto quando ha finito di raccontare una storia, che, una volta terminata, si rivelerà compendio, accoglienza

e rimando di ogni altra possibile storia. E poiché penso che nulla finisca e tutto si interrompa, a *quel punto*, quando *una qualsiasi storia* sarà finita, ma *davvero finita*, allora vorrà dire che sarà finito il mondo, e con esso, quindi, il raccontatore: colui per cui, all'origine, quella storia ha iniziato a essere raccontata, sin quando il raccontatore stesso non è stato raggiunto dalla sua storia, e da essa consumato.

Dio ha creato il mondo per creare sé stesso.

(Circa la storia, II) Che cosa è una storia? in che consiste? come si esercitano le sue funzioni e a che pro? In fondo, la domanda è una, ma tante sono le maniere in cui può essere declinata. Vari aspetti di una sola questione che nel suo spostare il nostro punto di vista mi si fa sempre più necessaria. Insomma, perché ascoltiamo una storia? o perché la raccontiamo? per far belli noi, e dunque per adornarci di un'emozione di ritorno che chiamerei 'vanità', o per offrire generosamente un'emozione a chi mi ascolta? e, se tocca a me ascoltare, ascolto per sapere come la storia andrà a finire (sicché, dando per inteso che ogni volta sia una prima volta, e che ogni volta la storia sia diversa)? o forse ascolto per scoprire in che modo una storia a me già nota va a finire nella maniera che già so, e dunque stupendomi o disgustandomi solo per la sua nuova forma (è quanto accade, ad esempio, col ripetersi dei miti)?

In altri termini: ascolto per ascoltare la nuova forma d'un contenuto noto, o perché un'indispensabile forma mi porti a partecipare di un contenuto ignoto? Ascolto per maturare *un'opinione* o *un'emozione*?

(Espressioni-strumento) *Tutto è bene quel che finisce bene*, quarto atto. Primo signore: "La trama della vita è un tessuto misto, bene e male mescolati insieme". Questo "tessuto misto" è un'espressione che proviene direttamente dall'officina dell'autore come un suo ferro del mestiere esposto senza remore dal copione, e quindi inserito nel fatto scenico. È il martello che ha piantato il chiodo in quel muro a cui poi verrà appeso con un laccio. E quanti altri ne potremmo rinvenire di martelli così!

(Circa Beckett, circa Lear) Quel buttarsi *tutto verbale* nell'abisso che non avviene *una precisa volta* in Shakespeare (quella 'precisa volta' è in *Re Lear*), e che non avviene *mai* in Beckett (questo 'mai' è in *Aspettando Godot*), sarà come se fosse sempre avvenuto in Shakespeare, e come se avvenisse sempre in Beckett. Gloucester, per quell'ingannevole unica volta, è esentato dal precipitare mai più in futuro, mentre Estragone e Vladimiro, per quelle tante irrealizzate volte in cui avrebbero potuto buttarsi giù dalla torre

Eiffel mano nella mano, presuppongono qualcosa che prima o poi potrà avvenire. In entrambi i due luoghi tragici si dà un fantastico chiasmo: nel suo *Lear*, Shakespeare è più beckettiano di Beckett; nel suo *Godot*, Beckett è più shakespeareano di Shakespeare.

(La trama-confezione) La trama è la confezione, il titolo è il nastro che ci permette di rendere sicura la scatola il cui contenuto è il tema, tema che se inserito in una diversa confezione rimarrebbe pur sempre quel che è, ma senza che ci sia dato di poterlo riconoscere. È nel tema che sta la chimica di una storia. Solo un certo tipo di pennino ne può condizionare le molecole, e addirittura raggiungere gli atomi.

(Le trame) In *Breve ma veridica storia della pittura italiana* di Roberto Longhi: “Quanto adunque vi ho detto, vi avrà ormai convinti che il soggetto, il fatto rappresentato, non ha alcun valore nell’arte figurativa”. Lo stesso si può sostenere a proposito delle trame. Non vale il racconto, ma il crogiolo dei suoi cangianti temi. Un organismo che potremmo definire perfettamente geologico. La superficie di ciò che chiamiamo Terra è l’apparenza, ma il nucleo interno da cui la superficie deriva è inquieto, ed è impossibile dire quale aspetto preciso esso abbia.

(Circa i titoli) I titoli di Pirandello sono a volte molto affini ad alcuni di Shakespeare (soprattutto, se di commedie). *Così è (se vi pare)* e *Come vi piace*, ad esempio. Per non dire di uno assolutamente ripreso: *Enrico IV*. Mettiamo il caso di *Tanto rumore per nulla*: titolo tautologico e proverbiale, come lo è *Tutto è bene quel che finisce bene*. Titoli vaghi e imprecisi, quasi arrendevoli nel loro ammiccare al pubblico con un confidenziale: “Fate voi”. Il tono è tutto sommato quello di una gergalità derivante dai *Mystery Plays* (alcuni esempi: *Enough Is as Good as Feast*, *All for Money*, *Like Will to like*), una maniera che in Pirandello, libero dai retaggi di una tradizione popolare, si concettualizza. Alcuni tra quelli di Shakespeare potremmo invece definirli dei funzionali ‘titoli-gancio’ intesi ad acchiappare un frammento del plot a mo’ di annuncio promozionale, o di motto illustrativo, contrariamente ad altri che, come pure avviene in Pirandello, vanno dritti al cuore della storia esibendo nulla più che il nome o il tratto più caratteristico del protagonista quand’anche, come nel caso di *Giulio Cesare* o del *Mercante di Venezia*, l’indicazione risulti depistante. Quanto al nostro dramma, anche se non ne sapessimo nulla, il semplice *Romeo e Giulietta* ci fa intuire (per quel diminutivo al femminile, forse) che abbiamo a che fare con la storia di due ragazzini (fra i personaggi shakespeareani sono loro i più giovani il cui nome venga usato come titolo di un’opera).

(Circa le forme) Eliot, riguardo all'*Ulysses* joyciano, scrive dell'immenso "panorama di futilità e anarchia che è la storia contemporanea". Ogni epoca fa il punto sullo stato delle forme al modo in cui si trova composto nell'incidentale attualità. Così di conseguenza, riguardo al nostro dramma, agiscono Ovidio, Masuccio, Bandello, Da Porto, Brooke, Shakespeare, Cameron, e altri prima e altri dopo, maneggiando la medesima trama entro dissimili futilità.

La regola di orientare le forme verso una giusta miscela che mescoli la tradizione alla cultura corrente non può corrispondere a un programma stabilito per il semplice fatto che questo *modus operandi* (di orientare le forme, ecc. ecc.) risponde a un impulso istintivo. Il *non farlo*, semmai, sarebbe un progetto autoindotto e preordinato sulla carta. Come quando, ad esempio, *ci si impone* di non respirare per un certo lasso di tempo.

(Il desiderio derivato) Occorre considerare le grandi storie convertite in romanzi, poemi o drammi, e dunque l'intero giacimento del narrabile, come una sola totalità dialettica, con le sue varie parti in antitesi perpetuamente avvinte tra loro in un rilancio progressivo del discorso. "La storia individuale e collettiva del desiderio derivato va sempre verso il nulla e la morte. – scrive Girard in *Geometrie del desiderio* – Una descrizione puntuale fa emergere una struttura dinamica a forma di spirale discendente", o, perché no?, l'intera letteratura *tout court*. Ricordarsi anche della *Bottiglia del diavolo* di Stevenson, vicenda emblematica di una forma di propalazione 'a stringere', sempre di più, sempre di più, sino all'annientamento, al *grado zero* (ricordo in breve la trama: dall'origine dei tempi il diavolo ha messo in circolo nel mondo una bottiglia capace di esaudire un desiderio di chi la possiede. A cosa fatta, la bottiglia andrà subito rivenduta ma a un prezzo inferiore a quello d'acquisto, fin quando la circolazione non potrà proseguire e colui che morirà senza aver potuto dar via la bottiglia sarà dannato in eterno).

(Il sottinteso e l'esplicito) George Steiner, ritenendo che la tradizione principale della poesia inglese, specie dopo il romanticismo, sia quella del sottinteso, considera che possa esservi anche una poesia dell'esplicito e la rinviene, su tutti, in Corneille, al quale, in accostamento con Shakespeare, si è tanto dedicato anche Croce.

Io mi domando quanto l'esplicito possa rigenerare l'ambiguo. E allora voglio abbandonarmi a una mia particolare lettura del sottinteso, ma parlando di Dante, non di Shakespeare.

Quinto Canto del *Purgatorio*, la Pia (mia personale ossessione): "Siena mi fe', disfecemi maremma", un verso quanto mai ontologico, con quelle

quattro è toniche a ribadire la terza persona indicativa presente del verbo 'essere'. L'essere di chi? Di colei che parla, certo. Il monosillabo *fe'* ci dice del suo essere stata gettata impetuosamente nel mondo, il trisillabo sdruc-ciolo *disfecemi* del suo dissolversi smagliato nel paesaggio. L'endecasillabo ci racconta, insomma, di una nascita e di una morte. È la vita in mezzo? C'è. È in quella virgola interposta tra la culla e la tomba. Tutto è racchiuso in quel segno muto: dal suo essere bimba, al suo sognare chissacché, all'andare sposa, all'essere ripudiata e poi trucidata... tutto addensato, *e sottinteso*, in quella virgola.

(L'eroe tragico) Secondo la lezione di Lessing, per 'unità' Aristotele intendeva "coerenza interiore e logica poetica, come si trovano in *Otello* o *Macbeth*. Se la *Poetica* insiste sulle unità minori di tempo e di spazio, ciò dipende dalle esigenze tecniche del teatro ateniese; esigenze che non hanno una autorità né eterna né esclusiva". E Steiner: "L'affinità di spirito e di concezione dei valori umani vince qualsiasi senso di diversità. Così, in *Antigone* e in *Romeo e Giulietta* agiscono due concezioni di mondo simili. (...) L'eroe tragico è responsabile. La sua caduta è in rapporto a una sua infermità morale o a una sua colpa. Le sofferenze di un uomo innocente o virtuoso sono, come osservò Aristotele, patetiche, non tragiche". Romeo e Giulietta *quanto* sono patetici? e *dove* tragici?

(Circa i corpi scritti) La scrittura crea i personaggi che, a propria volta, si fanno pagina su cui si incide lo scritto simulato di una seconda forma di realtà, una supernatura che è la dimensione in cui i personaggi vivono. È il pianeta Tralfamadore di Vannegut. *Shakespearelandia*. O *Shakespearetown*. O *Shakespeareòpoli*, fate voi.

Colui che è stato scritto supporterà d'essere, per metafora, corpo stesso della scrittura. Incarnazione testuale. Due esempi: in *Misura per misura*, atto primo. Claudio così allude al corpo gravido di Giulietta che lui ha messo incinta, colpa per cui è stato condannato a morte: "Ma succede che il segreto del piacere / che reciprocamente ci siam dati / è scritto su Giulietta a grosse lettere". E più intensamente in *Re Giovanni*, il protagonista, quando sta per uscire di scena all'ultimo atto, vede il proprio declinare in questi termini: "Non sono più che uno scarabocchio fatto a penna su una pergamena e che a questo fuoco si accartoccia tutto". Al quarto atto della sua tragedia, Otello, per sfregiare l'onore della donna che più disprezza e più desidera, usa l'immagine del corpo 'scritto' all'estremo della brutalità: "Questa bella carta, questo magnifico libro d'amore / fu fatto per scriverci su la parola 'puttana?'".

Le parole come creature deambulanti... scritture antropomorfe. *Body art*.

(Circa il mito) Peter H. Band (*Ottava lezione su Romeo and Juliet*): “nel mito gli eventi immaginati sono il corpo, e l’anima è qualcosa di inespriabile (...). Ne ho avuto conferma alcuni anni fa ascoltando un mio interlocutore raccontarmi la trama del *Castello* di Kafka, che ancora non avevo letto. La successiva lettura non mi disse nulla di nuovo. Avevo già capito il mito, e questo solo contava”.

(Circa la lettura) No! non è affatto fondamentale leggere una pagina per conoscerla; una pagina la si può apprendere in molti modi (divertente quanto arguta la risposta di Leopardi alla sorella Paolina che lo esortava a leggere le poesie di D’Azeglio: “Non le conosco, ma non mi piacciono”). E io? Ho scritto appassionatamente la mia tesi di laurea su Angelo Maria Ripellino, ma tanto appassionatamente da essere così smanioso di dire le tante cose che avevo da dire, da non perdere tempo a leggere *Praga magica*, il suo capolavoro. Quello l’ho letto *dopo*.

(La mutua disperazione) A premessa, Steiner: “Nella tragedia non esiste rimedio temporale. Non lo si ripeterà mai abbastanza: la tragedia non tratta di dilemmi terreni risolvibili con misure razionali, bensì della inalterabile tendenza del mondo verso l’inumano e la distruzione”. Dato ciò per assiomatico, la speranza dei personaggi corrisponde alla disperazione dello spettatore che sa, e che per questo prova pietà per quelli che, tramite chi *finge* di non sapere (lui stesso), *non sanno*.

(L’immutabile umano) Agostino Lombardo, *L’età di Shakespeare*: “Il problema della critica non è quello di riconoscere, e affermare, il rapporto di continuità tra un testo e quelli del passato bensì quello di riconoscere, e affermare, la discontinuità, la rottura”, detto a proposito dell’epoca shakespeariana e della svolta che ha comportato nella comprensione del nostro essere al mondo, di quanto valga o meno la pena di cercare, nelle forme cangianti in cui si esprime questo attimo di vita combaciante con ciascuno di noi, qualche sollievo al rammarico per l’inevitabile non essere. Lombardo parla poi della “terribile novità dell’oggetto artistico che contempliamo” e del “silenzio interminato in cui risuona una voce mai prima ascoltata”. Nell’entusiasmo che mi suscitano queste parole scritte in ossequio al fare artistico, mi punge però il rovello del perché, ribadendo Aristotele, sempre, con insistenza, i poeti si siano abbeverati alle medesime fonti senza mai esaurirle. Nello specifico, il riferimento è alla famiglia degli

Atridi da cui Sofocle avrebbe tratto un'ennesima versione di una tragedia da intitolare *Elettra*, per noi la prima, di cui tante precedenti sarebbero andate perdute.

La "terribile novità" è forse proprio questa prosecuzione nella discontinuità, ovvero: in un modo sempre da sé diverso per dire ciò che già è stato detto, rinnovando non il senso né la rotta *ma la tensione* di questo rosario laico che per me è la letteratura, alla quale è chiesto di raccontare l'immutabile umano attraverso la mutevolezza dei suoi aspetti.

(Circa l'impossibile obiettività esegetica) Fra un testo e la sua interpretazione vi è sempre un vuoto di senso dove possono fermentare i significati più imponderabili. In questa sottile terra di mezzo tenuta costantemente in penombra e che corrisponde a un vero e proprio interludio cognitivo, i più scaltri fondano elaborazioni tutte loro con pretese di obiettività difficili da contestare, almeno per quanto concerne la loro apparente competenza e derivazione logica. In definitiva: scientificamente, *ma inventano*. Sempre. Sostengo la cosa essere vera in quanto ne ho avuto mille volte il sospetto da lettore, ma soprattutto per le non poche altre volte in cui io stesso, scrivendo, *so* di essermi comportato e di potermi comportare così, più o meno sommessamente. Bordegiando il plagio. Come tutti. E come ovvio.

(Circa l'interpretazione di un testo) Ogni testo è in sé una certezza. Nessun testo, per quel che è, va decifrato ma solo appreso. Tradurlo in un enigma è un cedimento intellettuale. Da decifrare, semmai, sarà la mia singolare e individuale percezione di quel dato testo, in quanto, se diffusa, la mia lettura equivarrà a una forma di *scrittura derivata*.

(Ciò che sta) Restaurare è scrivere. Correggere è scrivere. Tagliare, emendare, interpolare, storpiare è scrivere. Copiare è scrivere. L'atto finale di ogni intervento – per malsano, lecito, fraudolento, opportuno o benefico che sia – è la scrittura in sé, l'unico valore. *Ciò che sta*. L'immutabile punto di sosta di continue mutazioni. È la scrittura offerta a un successivo scrivere.

(L'ultimo tocco) *I due nobili cugini*, opera condivisa con Fletcher, sembra un copione da teatro di marionette, come certo teatro di Garcia Lorca (che con quello elisabettiano ha molto a che spartire). Fa immaginare una pantomima di gesti legnosi, sgraziati, enfatici, con scene che si addossano tra loro in modo brusco. Tutto sommato, *buffo*. Lo si direbbe un testo d'esordio, mentre è proprio qui che Shakespeare sospende la sua penna.

L'IMMAGINARE DEL LETTORE, E DI CHI SCRIVE DI QUEL CHE HA LETTO

(Circa l'immaginazione) *Sogno di una notte di mezza estate*, quinto atto: "Tali artifici possiede la fervida immaginazione / che se una gioia percepisce, / subito concepisce qualcosa che l'arreci. / E se di notte immagina spavento, / presto un cespuglio si trasforma in orso". L'immaginazione è questo: non il fantasticare qualcosa che si sa inesistente pur continuando a essere convinti che lo sia, ma credere in qualsiasi cosa come se fosse *inesistente ed esistente* al tempo stesso. Metastasio: "Sogni e favole io fingo". Nell'immaginazione credere è sentire. Io posso *fantasticare* di bere, ma solo se ho immaginazione proverò il godimento del dissetarmi.

(Chi ascolta firma ciò che ascolta) Non c'è raccontatore che non sia stato ascoltatore. Noi raccontiamo perché abbiamo ascoltato. Se l'*AI* potrà produrre scritture intelligenti, mai e poi mai potrà creare *letture intelligenti*. Lo dice Rosalina nel finale di *Pene d'amor perdute*: "Il successo di una battuta è nell'orecchio di chi l'ascolta, non sul labbro di chi la inventa". E Cormak McCarthy, *La strada*: "Diceva che il respiro di Dio è sempre il respiro di Dio, anche se passa da un uomo all'altro in eterno", quel che intendo! L'atto del ricevere: questo!

(Circa la sfida autore/lettore) Andrew Bradley, su *Otello*, ma riportandomi a una mia personale fissazione inerente a *Romeo e Giulietta*: "Noi siamo resi immediatamente consapevoli di un qualche potere che influenzerà la vicenda fino alla fine". Nel nostro caso – pure a voler prescindere dal fato annunciato dal Coro (e comunque non è il fato a dettare legge: il fato ne informa la realtà) – il potere è quello della faida, anche se le parole di Bradley intendono spiegare come mai la grande tragedia di *Otello* si apra lasciando largo spazio a Jago. Subito poi, però, ecco che lo studioso chiama in causa il nostro dramma, e giusto appunto l'odio fra le casate rivali, notando che, da lettori, siamo indotti a prendere atto di quali siano le forze in gioco già entro la fine della prima pagina. È questa l'accensione che avvia la partita fra noi e chi ha scritto. Arriveremo per primi noi a capire come si compirà la preannunciata fine, o sarà la storia ad anticiparci col proprio definirsi? Mettiamo il caso di una barzelletta: chi la racconta sarà tanto abile da tirarla avanti sino a creare il giusto pathos da sfogare in una risata liberatoria, o fallirà l'attimo e dovrà sentirsi dire: "L'avevo già capita!", con mortificazione del narratore e delusione dell'ascoltatore?

(Circa la natura inesauribile di un testo) Una lettura critica può esaurire un testo in ragione dei codici che tale lettura utilizza e che si dà come propri, tuttavia non potrà mai esaurire la sequenza delle altre letture a loro volta in grado di esaurire, *diversamente* da quella, lo stesso testo. Nel caso di un'opera teatrale, vale l'analogo anche per le regie. Nessuna che possa adempiere un copione se non in virtù di ciò che ogni singola regia mira a realizzare, lasciando per contro intatte e lecite le innumerevoli altre che di quell'opera si sono volute o si vorranno fare.

(Circa il contagio linguistico) In un altro autore contagiato da Shakespeare affiorano spesso immagini che potrebbero essere di Shakespeare. Bob Smith, *Il ragazzo che amava Shakespeare*, per dire di una donna chiassosa (pensiamo, ad esempio, alla Balia): "faceva più rumore di un albero pieno di corvi".

(Circa la finta cronaca) Il posizionamento delle pedine. "Il compito principale dell'esposizione – scrive Bradley – è quello di introdurci in un piccolo mondo di personaggi, mostrarci le loro posizioni nella vita, le circostanze in cui si trovano, le relazioni che intrattengono l'uno con l'altro, e forse qualcosa dei loro caratteri; e lasciarci un vivo interesse di conoscere quel che seguirà da questo stato di cose". Dopodiché, analizza in sequenza le tappe narrative che ci portano dentro il plot di un'opera, e, nello specifico, della nostra. Il conflitto incipitario, l'inclinazione sentimentale di Romeo, l'annuncio del matrimonio di Giulietta, i preparativi della festa, ecc. ecc.; vari elementi disgiunti che disponiamo sul tavolo del nostro puzzle, un puzzle, beninteso, che qualcun altro ha organizzato per noi e che, nel guidare la nostra mano intenta a scegliere i pezzi, ci sollecita ad anticipare questo aiuto facendoci capaci, da noi stessi, nel dire: "Ora il fatto successivo sarà *questo!*". È la disputa perenne tra una storia in via di narrazione e colui che l'ascolta col persistente anelito, d'un lato, di azzeccarne il prosieguo, ma, dall'altro, col timore di riuscirci visto che in tal caso ci si priverebbe del plurime composto di emozioni richiesto a ogni racconto: quello dell'attesa, dello sbalordimento, dell'apprensione, sino all'eccitazione del *climax* e allo sgravio della catarsi.

Di norma un Prologo serve ragguagliare il pubblico su ciò che è già avvenuto per comprendere ciò che avverrà risolvendo il "problemino" (come lo chiama Nietzsche) del pregresso, ma in *Romeo e Giulietta* tutto il pregresso viene mostrato in quanto realtà presente, nel *Now* della scena, e lo si potrebbe intendere benissimo anche senza il sonetto messo in bocca al Coro di apertura. Evidentemente, l'autore vuole fingere una cronaca in atto ancor prima che venga trasmessa e che solo nel suo explicit annuncerà

l'inizio di una tradizione da dispiegarsi nel futuro (Escalus: "Di qui usciamo, e parleremo ancora di questi tristi eventi. / Saranno alcuni perdonati, altri puniti; / poiché mai ci fu storia più infelice / di quella di Giulietta e del suo Romeo"). Il Prologo, per dire l'antefatto, dice l'Epilogo.

In realtà, le cose non stanno esattamente così: l'autore, scrivendo, si atteggiava consapevolmente a recitare la parte di colui che annuncia il nascere di una leggenda. Di fatto, tutto è già avvenuto altrove e da secoli viene narrato per penna d'altri nello stesso mondo abitato da Shakespeare, che, al momento in cui redige la versione scenica di una novella dalle tante redazioni, *finge* a sua volta di essere l'unico a trasmetterci qualcosa di accaduto e *da nessuno mai saputo*: l'amore tra i due giovani figli di famiglie rivali, nel contesto di un conflitto che è assunto a nozione storica di pubblico dominio. Stesso identico principio che governa la sceneggiatura di *Titanic*, con l'intrusione di individui non contemplati nella lista passeggeri e la cui storia personale fa del naufragio *un fatto loro*, quasi intimo, privato, tanto da determinare l'addensarsi subitaneo di un vincolo amoroso, da cui reazioni altrettanto repentine (pensiamo alla brutale risposta di Rose a Cal quando gli dichiara la scelta da lei già fatta tra lui e Jack: "Meglio essere la sua puttana che tua moglie!"), e scelte di vita impensabili in altre circostanze. Il modo dichiarato in cui le pedine vengono sistemate sotto i nostri occhi sullo scacchiere drammaturgico dell'opera sta a suggerire che tutto quanto avverrà ci è messo a disposizione sin da subito, ma a patto di spiarlo, osservarlo e memorizzarlo con estrema attenzione, giacché alla fine ci verrà chiesto *di testimoniare*.

Così, l'andamento del racconto, nella sua inverosimile concentrazione temporale (eppure credibilissima al momento in cui ci sentiamo trasferiti nell'orbita della vicenda), arriva ad assumere un criterio realistico confermato da mutamenti di tono in cui l'enfasi retorica non è affatto la maniera consueta di parlare ma corrisponde a un eccesso necessario, in tal modo, essendo tutto così, nulla pare troppo eccessivo, e gli scarti dialogici, le battute che si incagliano, i contrattempi continui ci fanno ritenere che tutto ciò possa sul serio essere vero, e che stia avvenendo in un suo proprio, e nostro, *adesso*.

(Circa la storia falsa ritenuta per vera) Ma quanto insensate sono le folle che quotidianamente si assembrano presso il presunto e altissimo balcone di Giulietta pur nell'evidenza di come in alcun modo avrebbe potuto consentire la scena di Romeo che si arrampica, scende e di nuovo si arrampica! Questo per dire della determinazione comune a trapiantare, per virtù di immaginazione collettiva, l'implausibile nel possibile. È la

nostra nostalgia più profonda a consentirlo: non ci crediamo, ma ciò a cui non crediamo ci avvince, e tutto ciò che ci avvince per il suo assurdo poter essere lo preferiamo al suo indubbio *non* poter essere, tanto da andargli appresso, tanto da ritrovarci a evocare ombre certificandone la natura di corpi, così come da oltre un quarto di secolo c'è chi va cercando nella lista passeggeri del Titanic un vero Jack e una vera Rose. Se riguardo gli amanti veronesi ce ne diamo il diritto è anche perché Dante ci conferma che le famiglie da cui proverrebbero sono di sicuro esistite, e in più ci avverte della loro infelicità (e cosa maggiormente può suscitare infelicità della perdita di un figlio?); così come nel film di Cameron, è fuori discussione che i vari Astor, Andrews, Guggenheim e Smith siano davvero esistiti, come pure l'inaffondabile Molly (un soprannome che sta per Margaret Brown). E che dire della commiserata e visitatissima tomba di Giulietta, che era in realtà un lavatoio?

Addirittura lord Byron scrive di aver visitato il sepolcro truffaldino, e, pur non credendo alla verità storica della leggenda, di aver preso un po' di quel pietra-me per portarlo in regalo alla figlia e ai nipoti come reperti lunari recuperati durante un viaggio forse mai avvenuto. Frantumi tangibili di un'astrazione. Questa credulità indotta *fa parte dell'opera*, essendone il fine.

(Circa la nostalgia per creature mai esistite, I) Golosità d'ombre! È quella che ci fa anelare la conoscenza di personaggi che possiamo supporre mai esistiti o comunque non più recuperabili, ma la cui conoscenza mediata attraverso una narrazione ci ha sedotto. Parlo dell'immane smania umana di trascinare il mai esistito nell'esistente. La si direbbe un'azione del lettore/spettatore, ma *fa parte dell'opera*!

(Circa la nostalgia per creature mai esistite, II) Sono davvero esistiti Romeo e Giulietta? Sono davvero esistiti Jack e Rose? Accettando dei compromessi, sì: se non proprio loro, dei *quasi loro*. Degli omologhi, insomma, di cui Romeo e Giulietta sarebbero i simulacri semperiterni. È questa una delle più acute e inconsolabili forme di nostalgia a cui possiamo essere soggetti, le cui radici suppongo che affondino nei nostri vulnerabili umori infantili; in quell'età che maggiormente è foriera di immaginazioni, e non perché ne crei, ma per la sua capacità bramata di avere fede in esse. Ecco anche questa resuscitata nostalgia è figlia della scrittura, *fa parte dell'opera*!

(L'analogia) Aristotele parla di "unità dell'analogia". Forse l'accanimento che sto riservando alla storia di questi due ragazzini me la fa perlomeno sfiorare. Nell'unità dell'analogia, così interpreta Heidegger, trascende la

molteplicità dei “superbi concetti di contenuto”, e parla del “lato oscuro delle tante confessioni categoriali”.

La porzione del paesaggio nascosta dalla montagna: questo per me è un ‘lato oscuro’. Ad essere ‘oscuro’ è in realtà il mio sguardo, non quella zona di mondo che per altri è in luce e da cui, a mia volta oscurato, non posso essere visto *io*. Ma la presunzione di ciò che non vedo, giustificata da tratti di ciò che vedo, riversa quell’oscurità nella luce del ragionamento, e quindi del linguaggio, mettendomi nella condizione *di dirlo*. Secondo le diverse attitudini, questo processo produrrà un paesaggio ulteriore, composto da ciò che si vede reso omologo a ciò che si presume, e si diviene cosa? Racconto. Probabilmente, il racconto di chi ha ascoltato un racconto. Quand’è così, anche questo *fa parte dell’opera*.

(Circa il narrare e l’ascoltare) Il cinema può approfittare dell’espedito della voce *off*, a volte a mo’ di corifeo invisibile, altre a mo’ di *io* narrante. Pensiamo, ad esempio, all’uso magniloquente che ne fa Scorsese in *L’età dell’innocenza* o in *Casinò*, ma in un film accade che l’immagine possa essere mostrata nel tempo stesso in cui la voce sovrintende la visione, mentre in un romanzo la voce impera e l’immagine derivante non è offerta in altro spazio che non sia mentale. In teatro la voce fuori campo diventa addirittura una realtà *in campo*: chiamata al proscenio per rivolgersi direttamente a coloro da cui sa di poter essere ascoltata, e potendo guardare il suo pubblico ben dritto negli occhi. Ma è questo anche il caso del Coro di *Romeo e Giulietta*? non potrebbe solo udirsi? dirci quel che deve e poi svanire del tutto trasfondendosi, in chiusura, nelle parole del principe, presente sulla scena in carne e ossa?

Ai tempi, l’espedito poteva quasi assimilare il dramma a una novella, tipo un’impresa *di lettura* richiesta allo spettatore convertito *ipso facto* dallo spettacolo in un ascoltatore. Già! Al pari del Da Porto che, immettendosi da sé nelle sue stesse pagine, si trasforma in personaggio e, durante un tempo di transito da un luogo all’altro, si fa distrarre dalla narrazione di una storia da altri narrata in precedenza a colui che ora gliela sta riportando. Insomma, una finzione plurime. (Ricordarsi dei racconti di Hawthorne *raccontati due volte*)

(Leggere la sveltezza, I) Molto rumore per nulla, primo atto. Quasi d’improvviso, dopo aver dichiarato a Benedetto di essersi infatuato di Ero, Claudio, non appena l’amico è andato via, domanda a Don Pedro riferendosi al padre della ragazza: “Leonato ha figli maschi, monsignore?”, una battuta rappresentativa della maniera che Shakespeare ha di costruire

i suoi personaggi non schivando qualsiasi aritmia se è la natura stessa a suggerirla. Questo scarto dialogico, ad esempio, è fenomenale. Claudio, invaghito di Ero, dà voce estemporanea a un pensiero che di certo gli appartiene, ma che pare covato a sua insaputa e che quasi distrattamente ma *con intenzione* sgorga.

L'amore, per un istante commisto all'opportunità, si annuncia per quel che è: sentimento e calcolo, una cosa e l'altra. Ero non è presa di mira per la sua eredità, ma volendosi Claudio impegnare con lei, *meglio informarsi*, e una volta che l'amico se ne è andato, sentendosi meno compromesso nel farlo, *lo fa*. È un'espulsione la sua domanda, ma un'espulsione che sveltamente illumina un trequarti in penombra del personaggio, un tratto del suo carattere che se ne stava nascosto dietro l'angolo. Il tutto è consumato nella massima fugacità, sia in chi dice, sia in colui che ascolta, tanto che la battuta resta isolata e non ha più riverberi, se non lì per lì nella conseguente risposta di Don Pedro, del tutto referenziale: "No, solo Ero. È lei la sola erede. / Tu l'ami davvero, Claudio?", e di bolina, con sincerità da parte di entrambi, il dialogo procede ronzando attorno a squisitezze astrattamente amorose.

(Leggere la sveltezza, II) Nelle *Allegre comari di Windsor* è presente un passaggio simile. Fenton, corrisposto da Anna, per ottenere la mano della ragazza se la deve vedere con due pretendenti molto più graditi ai genitori di lei, e anch'egli, come Claudio, all'inizio del suo corteggiamento è animato da un retropensiero puramente venale che però, in questo caso, affiora ben chiaro alla coscienza e viene addirittura esplicitato, ma senza la sveltezza della battuta di Claudio.

Nella quarta scena del terzo atto Fenton, parlando, si riferisce al padre di Anna: "e mi fa intendere di essere convinto che io ti amo solo per il tuo patrimonio", al che Anna, che evidentemente qualcosa sospettava: "Forse è nel vero". A questo punto Fenton dà ampio respiro alla sua confessione come a cosa su cui ha ragionato da tempo: "No, e così Dio protegga la mia vita futura. Benché, lo confesso, è stata la ricchezza di tuo padre il motivo primo che mi spinse a corteggiarti, ma, dopo, stando vicino a te, mi sono accorto che, più di tutto l'oro stampato e chiuso a sigillo nei suoi sacchi, valevi tu; e sei tu ora l'unico tesoro a cui aspiro". Ma questa radice medio-borghese che alimenta l'intera commedia (in un passaggio particolarmente *understatement* la signora Page invita a tutti a cena a mangiare il cervo) è da *Romeo e Giulietta* che deriva (unico altro titolo, fra i quasi quaranta del canone, che si intoni a descrivere un ambiente altolocato ma senza eccessi di nobiltà è *La bisbetica domata*).

Certo, nel nostro dramma il livello sociale dei protagonisti è sensibilmente più elevato rispetto alle *Allegre comari*, ma a ben vedere la vera aristocrazia vi è rappresentata solo da Escalus, la cui marginalità è però palese, ribadita com'è dai limitati interventi e dalla sua comprovata inefficienza.

Per tornare alla questione della dote e di un buon profitto matrimoniale, nelle *Allegre comari* sembra a tratti di avere a che fare con un gioco di procuratori intenti al proprio interesse più che a quello del loro assistito. Nondimeno, temi echeggianti dal nostro dramma nella commedia falstaffiana sono più frequenti di quanto si potrebbe credere a prima vista. Non parlando di nozze in assoluto ma della cerimonia in sé, con la capacità risolutiva che il rito effettuato avrebbe di chiudere a qualsiasi ipotesi alternativa, anche nelle *Allegre comari* il sotterfugio messo in atto dalla coppia Anna/Fenton per schivare i progetti opportunistici degli adulti è molto affine a quanto fanno i giovani veronesi assicurandosi i servizi di frate Lorenzo.

Dice Fenton all'Oste: "Non manca che un vicario da tener pronto in chiesa ad aspettarmi tra la mezzanotte e l'una per celebrare nel santo rito del matrimonio l'unione dei nostri cuori". Anche la precisione nell'orario richiama la cadenza interna a *Romeo e Giulietta*, per non dire che il computo pedissequo delle ore è in sé formula da linguaggio borghese poco consona a raccontare i vasti respiri temporali delle epopee narrate dalle *History Plays*.

Quanto alle 'nozze rubate', nel finale delle *Comari* traluce quel che avrebbe potuto essere l'esito di *Romeo e Giulietta* se la storia fosse finita diversamente. Le parole del giovane Fenton per scusarsi del suo matrimonio clandestino con Anna le avrebbe forse pronunciate anche Romeo quandomai il messaggio sbagliato non fosse stato rimesso al messaggero più efficiente: "La verità è che lei ed io – noi due – da tempo ci eravamo promessi, e ora siamo così uniti che nulla potrà separarci. Una infrazione benedetta ha commesso (*Anna*); e questo inganno non si chiama frode, né disobbedienza; né irriverenza, poiché è valso ad evitarle l'insidia delle mille ore empie e sciagurate che il cattivo matrimonio le avrebbe procurato".

Sostituendo l'accento ad Anna con quello ipotetico a Giulietta e immaginando Paride come il prescelto per il "cattivo matrimonio", tutto torna, tranne il genere: la commedia che a Windsor da carnascialesca si fa cortese, a Verona dismette del tutto il riso e si muta in tragedia, ma l'impasto dei due plot è simile.

Dopo l'agnizione, la chiusura: nelle *Allegre comari*, a esclusione di Fenton ed Anna, tutti scoprono di essere stati messi nel sacco (come concretamente è avvenuto a Falstaff): mistress Page e suo marito, Ford, i due pretendenti scornati, e più o meno l'intera combriccola che li attornia, tanto che Arrigo Boito nel comporre il suo libretto per il capolavoro verdiano

avrà la straordinaria intuizione di chiudere l'opera con sir John che intona il definitivo verso: "Tutti gabbati!". Nel dramma questa presa di coscienza onnicomprensiva riverbera nella 'grigia pace' annunciata da Escalus dopo che lo stesso ha sentenziato: "*All are punisch'd*", siamo tutti puniti. E quando il principe in chiusura dice: "Andiamo a parlare ancora di questi tristi eventi", sembra istituire la tradizione di una novena da reiterare 'a ricordo di', più che preoccuparsi di mantener viva la memoria della cosa in sé. Nella commedia, invece, ciò che potrebbe apparire più o meno la stessa cosa si traduce in un progetto di serenità domestica offerto come auspicio per tutti. A farsene carico è mistress Page: "Marito mio, torniamocene a casa, e anche voi tutti, a casa nostra, e lì a farci due risate su questi casi, tutti insieme, al focolare, intorno a una buona fiammata campagnola". Un'esortazione in cui par quasi di sentire il ruscellare dell'Avon e l'aftore dei boschi attorno a Stratford.

Ancora un punto di coniugazione fra le due opere è al quinto atto della commedia, quando ci troviamo nel folto della pineta di Windsor predisposta per fare da scenario alla burla 'magica' ordita alle spalle di sir John. Il gallese Evans, con tutte le coloriture del suo *pastiche* linguistico, dice strampalato: "dove trovi una ragazza che prima d'addormentarsi abbia detto tre volte le sue proprie divisioni, falle un filtro per le facoltà che danno il sonno profondo e leggero dei fanciulli innocenti. Ma quelle che si addormiscono senza richiamar prima i peccati del giorno, pizzicale tutte, braccia, gambe, schienali, spalle, fianchi e suburbio". Un garbuglio di parole che pare abbiano in confidenza il volo della regina Mab! E tra le cose, un filtro che ha più il sentore di uno sciroppo.

(Circa le carenze) Pure Auden, meraviglioso fedele della bardolatria, pure lui a volte non evita di fare delle rimozioni da lettore insoddisfatto come se leggesse opere che vogliano esser così come lui se l'è trovate tra le mani, quasi ignorando gli innumerevoli frangenti avversi intervenuti a deteriorare il testo ultimo, o comunque quello realmente vagheggiato da Shakespeare. E dire che proprio in queste carenze, che non impediscono allo scritto di mantenere una sua identità nonostante tutto, io vedo la forza del suo autore. So bene quante volte una singola vitarella narrativa basti a mutare la qualità formale di un testo. E so altresì quanto sia fragile l'assetto di una struttura finemente elaborata. Non è dunque miracoloso che il canone contempli titoli *tutti* in qualche modo capaci di sopportare la firma a cui sono attribuiti?

A ogni buon conto, io Shakespeare lo perdono sempre.

(Circa l'ascolto) Nuovamente comprovato: è l'ascolto che fa il discorso, è la lettura che fa la scrittura. Non molto distante da quest'idea è, nel *Sogno*, quanto dice Ippolita predisponendosi ad assistere allo spettacolo allestito dagli artigiani e che così replica a Teseo, dal quale è stata sollecitata a rabberciare con la fantasia le carenze degli attori: "Ma allora si dovrà tutto alla vostra fantasia, e non alla loro".

(Circa l'inverosimile) Nelle storie di Shakespeare, prese così come sono (basti rileggere il sunto denigratorio ma tutto sommato corretto che Tolstoj fa di *Re Lear*) nulla può verosimilmente essere, ma nulla pretende di essere nel senso da noi dato a una cosa che è, in rapporto a noi che verosimilmente *siamo*. Prendiamo ad esempio l'oro di Timone: ad apertura del terzo atto Timone, da solo nella foresta, inveisce contro Atene da cui è venuto via oppresso dal disgusto per l'umanità, e mentre dà sfogo alla sua invettiva – lui, appena reduce da un tracollo economico che gli ha rivelato la vera natura dei falsi amici da cui era attorniato –, butta quasi distratamente l'occhio su una cassa piena d'oro che sta *per caso* lì in terra, tra le radici nodose di una quercia. Nemmeno dà l'idea di stupirsene troppo. Prende atto della cosa e vi ragiona sopra pronunciando, tra gli altri, alcuni versi che Marx ha assunto a definizione massima della natura del denaro. Plausibile? No. Ci crediamo? Sì.

Perché sdegnare la mutualità di questo accordo che è quello con cui naturalmente ci disponiamo ai nostri primi ascolti quando da bambini ci viene raccontata una fiaba?

UN BUON LIBRO

Intro sala 35

La vita appassionata di Shakespeare (pubblicato in Italia nel 1964), di Ruth Holland, di cui mi è impossibile sapere di più, a parte il suo essere autrice di un libro da me comprato a quattordici anni e che ho letto solo ora, oltre mezzo secolo dopo (a conferma che i libri è più importante averli che averli letti), come in virtù di un dono fatto da un ragazzino, quel ragazzino che ero, a un uomo da tempo non più giovane. Ma dunque, il libro!

Tra lunghi passi di tiepida buona scrittura, d'improvviso dei lampi! Lampi di assoluta immedesimazione con l'argomento. Frasi risolutive e lineari: "Si sentiva più felice pensando a lei che quando stava con lei". E poi, come fosse la nostra Giulietta o la Rose indottrinata dalla madre circa i suoi obblighi di vergine da marito, così è scritto di Anne Hathaway quand'era ancora nubile: "Mercanteggiavano su lei come fosse un sacco di grano". E non stonerebbe in bocca a Falstaff questa arguzia: "una donna bella, una moglie di cui si poteva essere orgogliosi. Se soltanto fosse stata la moglie di un altro!". Né sarebbe poi tanto impropria in *Macbeth* una descrizione tipo: "le cornacchie, alte nel cielo, salivano come sottili aghi neri sull'ardesia dell'orizzonte, dove la notte oscurava il cielo con dita d'ombra. Sembravano volare senza ali". E perché non pensare allo sguardo interiore dell'acceato Gloucester che, una volta ruzzolato in terra ma ritenendo di essere precipitato da un burrone, nel sollevare in alto gli occhi spenti potrebbe ritenere di "guardare il cielo come dal fondo di un camino", maniera che nel romanzo "appassionato" serve a evocare una Londra dagli angusti vicoli dei sobborghi, paraggi in cui impera l'oscurità anche in pieno giorno. Quindi, sprofondando negli alteri umori di una creatività convulsa: "Le parole che nello scrivere gli erano sembrate sprigionarsi nel fuoco dell'oscurità, rimanevano ora rattrappite nel freddo abisso della sfiducia", un abbozzo di autoritratto di chiunque scriva, non escluso lo stesso Shakespeare. E le metafore magnificamente ridondanti, ove tuttavia ogni

sillaba è necessaria: “Will, tanto dolce e gentile, poteva a volte divenire pungente, come il raggio del sole sotto il vento del nord può essere d’un freddo vivo, quasi glaciale”. Come pure, sempre per dire icasticamente del protagonista, con una risonanza di John Donne: “Affascinato dalla giovinezza come lo era dalla morte”, o, aforisticamente: “La giovinezza non era un male incurabile”.

Di nuovo su Shakespeare: “Soltanto quando aveva perso sé stesso, *diventando anonimo*, poteva ritrovare la pienezza di tutte le sue facoltà intuitive (...). Un viaggio che era come un cerchio conchiuso e che lo riportava al cuore dell’umanità. (...) Aveva sempre avuto la cattiva e incurabile abitudine di sentire i dolori degli altri più profondamente dei propri”; “diventando anonimo” è quel che vale di più.

Questo invece potrebbe essere, per bocca di un messaggero, il referto della caduta di un tiranno: “Sembrava un cadavere tenuto in piedi dai suoi vestiti... le candele non facevano luce, il freddo filtrava dappertutto... era come un albero colpito dal fulmine: alla prima tempesta crollerà”. Oppure, perché no?, il controcanto all’atterrita descrizione di una più che mai liliale e domestica Ofelia (“Mio signore, me ne stavo cucendo / nella mia cameretta”) allorquando nel dramma riferisce l’irrompere di Amleto in veste di aspirante stupratore: “entrò lord Amleto, / col giustacuore slacciato, senza il cappello in testa, / le calze sgualcite e cascanti come ceppi / sulle caviglie, pallido come la sua camicia”. E la penna dell’autrice non si ritrae dovendo, in pochissimo, confezionare svelte impressioni esegetiche, come per Lear, facendo dire allo stesso Shakespeare: “È l’inventario del dolore. Tutto quello che si può dire in materia, non è che un pianto di bambini”, e, sempre su Lear, senza abbisognare d’altro se non di un verbo, di un articolo e di un sostantivo: “È la Crocifissione”.

Ma i veri gioielli, in questo volumetto da cesto comprato in un *Remainder Books* a metà prezzo, sono dei guizzanti scambi di battute in pagine per il resto poco inclini al dialogo e da cui, proprio perciò, certe voci improvvise fuoriescono al massimo dell’efficacia. Le mie predilette riguardano la prima passeggiata di Will insieme ad Anne. I due sono accesi di desiderio. Parlano d’altro; l’autrice pure parla d’altro. Acquerella il paesaggio attorno con pennellate garbate e convenzionali: “Egli s’aggrappò alla sua mano come a un sostegno che l’avrebbe salvato dall’annegare e scrutò nel buio”. A questo punto pochissimo ci aspettiamo, senonché, andando a capo, repentina la situazione, che va facendosi vieppiù allusiva, deflagra e subito si compie con una fulminea virata che altro intende da quel che dice: “Cosa c’è qui dentro?”, “Il fieno nuovo”, “Che profumo dolce!”, basta, finito!... *Che profumo dolce!*... e così fu che Will mise incinta Ann.

Peccato solo che il paragrafo continui e che il capitolo si dilunghi per altre tre righe. Sarebbe stata una chiusa perfetta, degna di quella straordinaria velocità shakespeariana su cui tanto insiste Jan Kott e a cui ben si confanno queste parole di Laerte: “Non dice nulla, ma dice tutto”. E per trovare in Shakespeare, a mo’ di esempio, un rapinoso dialoghetto di questo tenore, andiamo alla prima scena del terzo atto di *Amleto*. Il principe, in colloquio con Ofelia, ha percepito di essere sotto controllo ma non lo dà a vedere e, sviando il discorso, entra quanto mai nel merito ma con un affondo quasi ruvido, senza preavviso. Amleto: “Ah, ah! Voi siete onesta?”, Ofelia: “Mio signore?”, Amleto: “Siete bella?” – Cambiare rotta per andare dove si deve: la perfezione del poco.
Ruth Holland, chi era costei?

IL NOMINARE, IL RICORDARE, IL DIRE

Intro sala 36

*“Locke, nel secolo XVII, propose (e aiutò)
un idioma impossibile in cui ogni singola cosa,
ogni pietra, ogni uccello e ogni ramo avesse un nome proprio. (...)
ma anche l'infastidiva che il cane delle tre e quattordici (visto di profilo)
avesse lo stesso nome del cane delle tre e un quarto (visto di fronte).”*

Jorge Luis Borges, *Finzioni*

(Drammaturgie) Do un nome, faccio una persona.

(Il nomade) Romeo: “Ti prendo in parola. / Chiamami solo amore e sarò ribattezzato; / d’ora in avanti non sarò più Romeo”. Se non sarà più Romeo, non sarà più quel che il suo nome dice. Un ‘romito’ e quindi nomade, vagabondo. Come Jack Dawson.

(La parola asservita) Falstaff: “Quando uso una parola significa quel che scelgo che significhi”. È il sentimento di Giulietta nel compitare a fior di labbra il nome di Romeo.

(L'unica sepoltura) In una piccola, discosta traversa di Rue de Rivoli a Parigi c’è un angolo denso di fiori sormontati da una lastra di marmo dove sono incisi tanti nomi. Una scritta dice: “Più di 500 di questi bambini vivevano nel quarto *arrondissement*. Tra loro 100, piccolissimi, non hanno potuto nemmeno frequentare una scuola. Passante, leggi i loro nomi, la tua memoria è la loro unica sepoltura”. *Passant, lis leur nom, ta mémoire est leur unique sépulture.*

Il proprio nome come una piccola bara bianca.

(Jack!) Lettera di Keats a John H. Reynolds del 17 aprile 1817. Dalle righe, come un canto improvviso, deflagra il verso: “*But the sea, Jack, the sea...*”. Chi è questo Jack? Forse già il nostro?

(“The Rose”) *The Rose* era un teatro londinese dell’epoca elisabettiana, uno dei primi teatri pubblici, dopo *The Theatre* e *The Curtain* e il primo ad

essere situato nella zona di Bankside (*lo so, ne abbiamo già detto, e proprio perciò di nuovo lo diciamo*). Costruito nel 1587 da Philip Henslowe e da John Cholmley, *The Rose* ospitò per anni la compagnia teatrale *The Admiral's Men*, tenendo in repertorio spettacoli di Marlowe e di Shakespeare. Quando nella stessa zona nacquero prima il teatro *The Swan* e poi *The Globe*, *The Rose* si trovò in difficoltà, tanto che intorno al 1606 fu abbandonato, scomparendo dalle mappe negli anni successivi. Fu questo il teatro per cui venne scritto *Romeo e Giulietta*, e fu qui che lo spettacolo andò in prova. Per un teatro chiamato *La Rosa*!

(Il tuo nome) Dal racconto *I morti* di Joyce. In una lettera scritta in giovinezza da Gabriel a sua moglie Gretta è detto: "Perché mai parole come queste mi sembrano così inefficaci e fredde? Forse perché non c'è nome che suoni abbastanza dolce per essere il tuo?".

(La nominazione del principe, I) Nel concepire il suo *Amleto* Shakespeare non seguì la fonte chiamando Horwendil il padre del principe, ma decise di dare lo stesso nome a padre e figlio: nome del suo unico erede maschio morto bambino, come ricorda Joyce nel capitolo della biblioteca in *Ulysses*. Per due volte, nella tragedia, un Amleto si trova di fronte a un altro Amleto suscitando in chi assiste al confronto, dunque in noi!, un forte senso di reciproca estraneità acuito da quello stesso nome che quasi li schiaccia dentro una sola incongrua identità. Entrambi sanno che il sangue li lega e che li obbliga a far cose l'uno per l'altro, ma sembrano non riconoscersi affatto e quasi non hanno nulla in comune a parte quel nome (un'attitudine dei re shakespeariani non saper quasi nulla della propria figliolanza, basti pensare a quanto poco il vecchio Lear potrebbe dire circa la reale natura delle sue tre figlie, e *in primis* di Cordelia).

Seguendo quanto scrive in *Potere e sopravvivenza* Elias Canetti a proposito del *Mana* (la quota di potenza fisica e spirituale che ciascuno ha in dote), azzardo l'ipotesi di un Amleto-figlio assassino di un Amleto-padre, da cui il giovane non venne così battezzato ma che si chiamerebbe Amleto avendo estirpato il nome al genitore secondo l'uso per cui un guerriero, in aggiunta al suo proprio, si attribuiva quello del nemico ucciso in battaglia al fine di incorporarne la forza.

Amleto *ha bisogno* di chiamarsi Amleto per fingere la messa in scena di una vendetta con cui giungere al potere sbarazzandosi di colui che al momento lo detiene (Harold Bloom scrive che "Amleto usurpa la scena", dunque sarebbe pienamente nel suo *character*). Ma poiché questo percorso non corrisponde allo svolgersi della trama, possiamo immaginare il padre

come un Laio ripreso da *Edipo Re* che, timoroso di un parricidio, si sarebbe proposto di eliminare in anticipo il giovane principe in un tentativo frustrato dal delitto commesso da Claudio. Al che Amleto giovane, quasi fosse stato lui a versare il veleno nell'orecchio di Amleto vecchio, si battezza da sé dismettendo il nome di Horwendil e *indossando* quell'altro nome come un monile avuto in pegno o una veste ereditata; una decisione che il parricida mancato avrebbe messo in atto con la compiacente accettazione della corte, e apparentemente presa in omaggio alla memoria del padre morto, ma soprattutto per incorporarne il *Mana*, sentendo quel nome, crogiolo di forza regale, come cosa di propria spettanza, e non altrui.

Testualmente, da Canetti: "Si credeva che il guerriero contenesse nel corpo il *Mana* di tutti coloro che aveva ucciso. (...) Di volta in volta che sconfiggeva un uomo in battaglia, il guerriero assumeva il nome dell'avversario abbattuto e questo significava che il potere del nemico apparteneva ora a lui". In tal modo, assumendo in sé le energie paterne tramite il *Mana* del sovrano ucciso, Amleto potrà ritenersi in grado di attuare un ulteriore regicidio con cui essere risarcito di quello commesso in vece sua da Claudio, da cui è stato defraudato di un desiderio a malapena affiorato alla coscienza: essere lui ad abbattere il tiranno per incarnarlo.

Operare il parricidio: quandomai Amleto avesse compreso che questo era il suo più intenso volere e lo avesse perseguito, avrebbe permesso al giovane principe – scrittore, e *amante del teatro* – di restare a proprio agio nel corso naturale della vita col ruolo che avrebbe scelto di interpretare (giocare a essere Amleto, *Amleto Re*), senza doversi immergere contro voglia in quello innaturale della Storia, dove d'abitudine sono i padri a mandare a morte i propri figli.

(È un maschio) Avendo posto a premessa un distico dal *Sonetto LIII*, "Descrivetemi Adone: il suo ritratto è solo / Misera irruzione di voi stesso", così scrive, nel corso di un dibattito d'argomento Shakespeariano, Joyce nell'*Ulysses*: "Il figlio nascituro guasta la bellezza: nato, porta dolore, separa l'affetto, accresce le preoccupazioni. È un maschio: la sua crescita è il declinare del padre, la sua giovinezza l'invidia del padre, il suo amico il nemico del padre". È la sindrome di Laio in *Edipo*, del Padre in *Affabulazione* di Pasolini (tragedia non per nulla introdotta dall'Ombra di Sofocle). È la messa in crisi delle gerarchie, tra le quali sovra ogni altra impera quella dell'età adulta che si fa aguzzina della giovinezza e informatrice dei tempi avviando una sequela di figlicidi. Amleto ha fiutato questo immane marchingegno e altro non ha fatto che tentare di sottrarsi al grande agguato della Storia.

(La nominazione del principe, II) Allo stesso modo in cui il giovane Fortebraccio è a un dipresso una replica rinvigorita del vecchio Fortebraccio, Shakespeare, attribuendosi il ruolo del fantasma nel secondo allestimento del 1602, sembra voler inviare voti di compianto al suo maschietto, battezzato Hamnet, morto undicenne da alcuni anni, quasi a volerne incarnare la copia più sana e robusta, la più giovane e ricca di futuro, a compenso di quell'altra neanche giunta alle soglie dell'adolescenza e della virilità. Così, l'Amleto del 1588-1589, prima versione persa dell'opera, diventa il padre nel dramma successivo comparendovi nei panni dello spettro che chiede d'essere vendicato, e dunque pacificato e sepolto definitivamente in grazia di Dio. Un processo dell'anima tutto involto in una questione battesimale.

(La nominazione del principe, III) Vi sono padri che inducono a vendette perenni i figli gravandoli di una paternità che per essere tale non pretende neanche una prole. Così si viene insigniti col titolo di padri 'a prescindere', e con tutti i doveri dei padri, non rivolti però a una propria discendenza, bensì alla propria ascendenza, poiché nominati padri dei loro stessi padri, e da quegli stessi padri che si sarebbe voluti abbattere. In questo ribaltamento di un parricidio in una richiesta di tutela i ruoli si rovesciano. Il fantasma di Amleto padre diviene, parafrasando Dante, *figlio di suo figlio*, e il giovane principe, costretto al ruolo, accetterà il compito come un peccato originale.

La colpa di Amleto è lì: nel nome che porta. Come quella di Romeo.

(La nominazione del Principe, IV) *In finis*, non stupisca: Il nome Amleto deriva dall'antica parola vichinga, della Norvegia e dell'Islanda (per l'esattezza, norrena), che significa 'idiota', ma nel senso particolare di un buffone infido e doppio che suole fingere di essere pazzo.

(Circa il nome di Dio) La grande latitanza di Dio nel nostro dramma! Il suo nome viene citato per lo più solo dalla Balia con catechistica valenza plebea; per gli altri personaggi, ma anche per la stessa Balia, dire "Dio" equivale a un intercalare iterativo e non di rado dall'accento blasfemo (in questo, spicca soprattutto l'esuberante e trimalcionesco Capuleti).

(Circa il nome Titanic) In fondo, anche il nome 'Titanic' merita di essere analizzato come un fattore del fato, siccome già ci è offerto dal romanzo *Titan*, del 1898, di impressionate preveggenza. A ogni modo, sempre in questione è la vitalità *di un nome*.

(Tra due) Dal *Giulio Cesare*. Cassio (*a Bruto*): “Che c’è in questa parola: Cesare? / Perché questo nome dovrebbe risuonare per una fama maggiore della tua? / Scrivili pure uno vicino all’altro e il tuo è un nome bello quanto il suo”. Lo scrutinare la valenza di un nome accosta, con straniante interferenza, il linguaggio dell’amore, che richiede l’annichilimento di un battesimo per darsi liceità d’esistere, alla dialettica politica, che di nomi ne mette in competizione due per soppesare quale tra loro abbia maggior diritto al potere.

Nell’Amore l’*io* chiede rarefazione; nella Storia, consistenza.

(Il nome/cosa) Franz Kafka, *Il cruccio del padre di famiglia*. Una creatura che non si sa cosa sia è comunque provvista di un nome che non si sa che significhi. Questo busillis è l’inizio del racconto, e a specificarlo: “C’è chi dice che la parola Odradek derivi dallo slavo, ecc. ecc.”, parola, dunque, e non nome proprio. Parola che è di per sé un vocabolo. Un nome che nominandolo agisce, *fa*, e *fa essere*. Un significante. Di cosa mai? Di qualcosa che essendo impreciso (in ragione di un nome impreciso) pone dubbi anche circa la sua mortalità, visto che così termina il racconto: “Certo non nuoce a nessuno; ma l’idea ch’egli possa anche sopravvivermi mi addolora”.

Di che stiamo parlando? Di Giulietta autrice di Romeo.

(“Piacere, Sackerson!”) C’è chi il nome se l’è guadagnato con un eccesso di sopravvivenza e perché dunque circonfuso da un’aura di potere che suggeriva rispetto. Anche se si trattava di un animale. Di un orso istoriato di piaghe, pustoloso, pezzato di croste sotto la pelliccia ormai rada, dalle orecchie a brandelli, con poche zanne rimaste, dal muso scorticato e mezzo cieco, *però vivo*. Ripetuti assalti di cani inferociti non sono mai bastati ad ucciderlo. Scommettere su di lui era diventata una certezza. Più i cani lo sconsigliavano, più lui sopravviveva, e più tutti in città lo temevano, anche se con un collare di ferro al collo per tenerlo legato a un palo. Nondimeno, c’erano volte in cui la cittadinanza si concedeva il piacere del brivido sguinzagliandolo in giro, e allora (è detto nelle *Allegre comari*) era un grande urlio generale e uno scappare dappertutto. Così alla fine hanno cercato di irregimentarne la potenza dandogli un nome. L’orso Sackerson. Sono passati secoli, ancora a Londra c’è chi ne ricorda il mito.

(Puttana) Sul suo letto di morte, l’immacolata Desdemona proclama la propria illibatezza esclamando angosciata, e oscenamente virginale: “Io sono quel nome?”, quel nome è una parola: *puttana*. Questo teme Desdemona: d’essere un sostantivo assunto a identità nella sua pienezza. Essere, più che

Desdemona, un'altra cosa. *Quel nome!* Quanto al suo vero nome, leggo e scopro grazie a Nadia Fusini che è "scritto nel suo etimo, *dysdaimonia*, quel destino avverso".

("Di' quella cosa lì") Come si può descrivere esattamente la parola 'rosa'? *La parola*, non la rosa.

Si può dare un nome a una parola? Dire: "Quella parola si chiama così!"? Quand'ero piccolo mia mamma mi raccontava spesso una fiaba e a un certo punto usava la parola 'fruscio', finché una sera non la disse, ma ne usò un'altra. "Non l'hai detto! – protestai – *Di' quella cosa lì!*". Io era quella parola che aspettavo, era solo per quella che volevo riascoltare tutta la fiaba dall'inizio alla fine. Che cosa indica la parola 'fruscio' se non l'ombra d'un suono? qualcosa che sta un po' qua e un po' là. E allora, con quale nome evocarla per non doverla svelare fuori tempo?

("Ricordati che i morti / soffiano su ogni filo d'erba: giocano / a fare il vento per chi non lo sa". Se univerti in una sola sterminata parola, questi tre versi di Gabriele Galloni potrebbero essere il nome della parola 'fruscio', qui mai presente.)

(Per vilipendere) Se Romeo anela a dissipare il proprio nome, Antonio, in *Antonio e Cleopatra*, persevera nel ribadire sino all'estremo l'autorevolezza del suo essere chi è: "Sono ancora / Antonio". Non altrove se non nel suo chiamarsi così, Antonio si afferma ancora vivo e, soprattutto, inconfondibile. E questo mentre, al culmine dell'ira, misconosce il nome di lei annientandolo: "Di costei... come si chiama? Da quando non è più Cleopatra?". Ecco cosa comporta un amore spinto all'eccesso: collera e rinfacci! E nel rinfaccio tutto può essere tritato, anche il più dolce ricordo, anche affettuose abitudini destinate a farsi spoglie di sé stesse. Solo chi conosce può misconoscere.

Di nuovo interferendo col nostro dramma, Antonio svislaccia la mano di lei e i giochi a cui si prestava ricordandoci come proprio dal tocco delle mani e dalla recita che ne deriva nasce l'aggancio tra i cuori di Romeo e Giulietta. Antonio: "Permettete a un servo che s'abbassa ad accettar mance / e a dire, in risposta: 'Gli dèi ve ne rendano merito', di prendersi delle familiarità / con la compagna dei miei giochi, con la tua mano! Ch'è un sigillo regale, / e pegno dei cuori più eletti!". Nella rabbia del vituperio, anche l'allusione oscena all'atto della masturbazione è quasi più detta che sottintesa.

(Circa il nome) Il film. Durante la conversazione circa la scelta del nome 'Titanic', Joseph B. Ismay, amministratore delegato della compagnia marittima *White Star Line*, nell'attribuirsi il merito dell'idea, spiega che si

tratta di un compendio di valori identitari dell'oggetto-creatura; discorso in cui si intromette sarcastica Rose, sbeffeggiando il nome non tanto per colpire la nave, quanto il suo battista sminuendone l'orgoglio virile. Attenzione a giocare con *Hashem*! Il vero nome di Dio è impronunciabile.

(Battezzati dal ruolo) *Riccardo III*, primo atto. Margaret: "Edoardo, tuo figlio che ora è principe di Galles, / per Edoardo mio figlio che era principe di Galles, / muoia nella sua gioventù di uguale intempestiva violenza". Il titolo è di per sé un nome, più che qualificare identifica. La Storia, negli alti cieli dove prende forma, trascura i battesimi: se qualcuno va abbattuto che non sia per il suo nome ma per il posto che occupa nel palinsesto degli eventi e delle genealogie, questo chiede la Storia, che perciò predilige censire nominando la trasmissione del potere. È così che perpetua. – "È morto il Re, viva il Re!", "Come si chiama il Re?", "*Re!*". Chiamarsi non come ci si chiama, ma come gli altri ci chiamano: già questa è una presa di responsabilità.

(Il nome di un traditore) Nel primo atto di *Macbeth*, Duncan trasmette a Macbeth il nome del traditore Thane di Cawdor come un titolo, a significare che il nome può esser dote, e che, provenendo da un'altrui degradazione, porta in sé per un breve interregno di compresenze l'ombra di un morituro, e poi, in via definitiva, quella di un morto, ma di un morto, si badi, *utile*. Come nel caso di Gloucester, futuro Riccardo III, che ricorda a lady Anna come il nome del di lei marito, Plantageneto, da lui ucciso, sia pure il suo ("*Plantageneto sono io!*"). Un nome adesso ribadito per insinuare nella donna l'istintivo convincimento che l'unico maschio in diritto di accedere al suo talamo sia lui, Riccardo, dacché portatore del *Mana*, ossia dell'elemento magico che, tramite il nome dello sconfitto, è in grado di trasferire nel guerriero vittorioso le energie del guerriero ucciso (già ne dico nella *Nominazione di Amleto, I*).

Queste le parole del Re in *Macbeth*: "Quel Thane di Cawdor non tradirà più / i nostri più profondi interessi. / Va', proclama la sua immediata condanna a morte / E saluta col suo nome Macbeth. (...) Quel che egli ha perduto, lo ha guadagnato il nobile Macbeth". Il nome, a meno di non ricusarlo (come un parente che rinunci all'eredità per mettersi al riparo da possibili debiti contratti dal defunto), è opzione fatale. Ma ricusare un nome quando questo corrisponde a un grado di cui si viene insigniti è cosa ardua. Agostino Lombardo in *Lettura di Macbeth*: "il titolo che costituisce il primo gradino della scala di onori che Macbeth salirà è quello appartenente a un traditore". E infatti, tutto si combina e ne consegue!

(Romeo, il veronese 'Romano') Come non pensare al nome di Romeo leggendo in *Julius Caesar: la retórica* di P. Ribes: "Le parole *Rome* e *Roman* rappresentano le qualità più apprezzate: sono associate alla virilità, al coraggio, alla risolutezza, alla lealtà e alla devozione totale"?

A ulteriore conforto, scrive Madelaine Doran in *Shakespeare's Dramatic language*: "L'essere chiamato Romano è la più alta lode per gli eroi in procinto di partire", e se partono, lo fanno per spingersi all'estremo, senza reticenze, che sia la perigliosità di un viaggio in mare, la mattanza di un campo di battaglia, sino alla prova culmine del suicidio, da consumarsi come il più nobile degli atti in ossequio al senso dell'onore che l'appellativo di 'Romano' implica e pretende. Giorgio Melchiori, a questo proposito: "Il fatto che alla fine di *Antony and Cleopatra*, Antonio non riesca a suicidarsi (...) dimostra quanto egli sia stato contaminato da una cultura non romana". Si suicida invece Cleopatra, osmotivamente compenetrata di una mentalità stoica che la regina d'Egitto ha saputo far sua, cosa che non si periterà di dire riferendosi alla grande usanza dei romani nel rendere la morte fiera di poterli prendere con sé: "*Let's do after the high Roman fashion, / And make death proud to take us*".

Mi si può obiettare: non fu Shakespeare, non fu un elisabettiano, a scegliere un nome così onusto come quello di Romeo, fu un vicentino, Luigi Da Porto. Ma io non mi riferisco all'intenzione determinata di un autore, quanto alla natura intrinseca di un segno che si porta con sé i propri valori, e vale il fatto che chi quel segno potrebbe sostituirlo per sceglierne un altro, invece nulla obietti e lo confermi *trovandolo giusto così com'è*.

("In forza di un gran nome") Goethe mitizzava i nomi propri. Ne faceva crogioli di fato. Ma di un fato 'preconcetto', sicché cieco e impulsivo. ("Caro ragazzo, un nome non lo si deve assolutamente prendere alla leggera. In forza di un gran nome Napoleone ha fatto a pezzi mezzo mondo"). – Ma, all'inverso, quanto un nome prende da chi lo porta? Quanto lo si può dire consustanziale e spoglia di costui? – Penso alla memoria propria di un nome e alla sua capacità di ritenere materia e di giocare un ruolo intrinseco e decisivo nel legarsi, col tempo, al battezzato. È dir poco che un nome determina. Questa è solo una parte dell'intrico. – Un nome determina la determinazione che subisce; e tutto quel che, determinato, il nome determina, finirà col rifletterlo, essendo esso stesso lì riflesso. In ciò, il nome accumula e sprigiona energia, si veste di vissuto, testimonia l'essere e, unico fra tutto e tutti, non lo abbandona mai. Addirittura la sua stessa assenza è in grado di produrre una potente qualifica di identità. (Quale creatura più storicizzata, e carica di una sua leggenda, e più nominata in quanto innominata, del Milite Ignoto?).

Il nome non anticipa il destino né lo recapita con sé a chi gli è sposo, e nemmeno lo garantisce; la sua promessa, tenacissima, è di evidenziarlo. Così Romeo, solo per il fatto di chiamarsi Romeo, è ancora di più Romeo.

(Circa il nominare) Il mondo, denominandosi, si autocensisce mercé l'appello di ogni sua parte, e tanto gli basta per creare cose distinte da altre cose che altrimenti sarebbero una sola cosa variamente modellata al proprio interno senza soluzione di continuità formale. In tale maniera il mondo fa di sé un sistema organico di antinomie e distinzioni. (Ogni cosa nominabile ha un senso)

(Il nome esprime il proprio sé) Da un frammento di incerta sede recuperato in una silloge di area Epicurea: "I nomi son più perspicui delle definizioni loro; e certo sarebbe pur risibile, se alcuno in luogo di dire: 'Salve, Socrate', dicesse: 'Salve, animale loico, mortale'". Quindi, il nome *prende*, il nome è sintesi, il nome è. Non sarà la rosa a perdere il suo profumo se non si chiamasse più 'rosa', ma sarà la parola 'rosa' a smettere di profumare se non indicasse più la rosa.

(L'essere che è nella materia anonima) Vladimír Holan, da *In punto di morte*: "la primavera c'era / prima che Adamo desse nome agli animali". E il prima vale il dopo: il mondo, avendone già dato prova, può continuare a esistere anche se innominato.

(Lei e solo lei) *Vita di Epicuro*, di Diogene Laerzio: "il significato fondamentale di ogni nome è d'evidenza immediata (...) non potremmo neppur nominare alcuna cosa, se prima per *prenozione* non conoscessimo i suoi caratteri generali. Le *prenozioni* sono dunque di evidenza immediata". Romeo è *prenozione* di sé, come, sempre citando Diogene Laerzio, un bue è un bue prima che lo si chiami tale, e lo si potrà chiamare tale solo per chi abbia la giusta cognizione di cosa esso sia. Di conseguenza, Giulietta dichiara di potersi soddisfare della *prenozione* di Romeo, altro non le serve. Lì è tutto. Lì sta lui. *Lui è tutto*. Poi però, inevitabilmente, lo chiamerà col suo nome, *Romeo*; non potrà sfuggire dal farlo (stesso motivo per cui Socrate va chiamato Socrate), ma ci parrà a quel punto che sia stata *lei e solo lei* a battezzarlo così.

(La libertà di poter non essere) Immaginando che il nome di Romeo possa *non essere*, Giulietta gli attribuisce una sua possibile trascendenza, e anche questo è indizio di una diversità che l'*enclave* mondano non potrà accettare.

(Essere con l'altro, in nome suo) In procinto di arrivare in America a bordo del *Carpatia*, Rose, richiesta delle sue generalità, dice di chiamarsi "Rose Dawson" certificando un matrimonio che di fatto (qui, come altrove: sia in Shakespeare, che nei nostri novellisti, ma pure in *West Side Story*) è vissuto ma non avviene *se non in termini pagani*. Personalmente, il tempo della prima e vera coniugazione tra lei e Jack lo faccio corrispondere a quello del ritratto, a cui sussegue la consumazione nuziale in un talamo clandestino: un'auto appartenente a qualcuno della *upper class*.

(“Né nome né titolo”) *Riccardo II*. Radiografandosi da decaduto, Riccardo dice di sé all'ultimo atto del suo dramma: "Non ho né nome né titolo; / no, neanche quel nome che mi fu dato al fonte battesimale / che non sia usurpato". Versi che certificano il crollo esistenziale all'interno del *Degree* in conseguenza di quel crollo del nome che non è prosciugamento ascetico dell'*io* reso ipertrofico dal potere, ma annichilimento. Annichilimento e basta. Non certo questo vuole Giulietta col suo invocare al balcone l'anonimizzarsi di Romeo, ma la purezza primigenia dell'essere da cui poter cominciare ad essere *insieme*. In qualche modo è come se dicesse a sé stessa: "Perché sei tu *Giulietta*? Perché io sono io e lui è lui?".

A tal proposito, proprio adesso mi accade di aprire un libro non saggistico di Nadia Fusini, *Creature in bilico*, in cui si racconta di figure fantasiosamente desunte da grandi calchi letterari. La prima parola della prima pagina corrisponde a un nome: Giulietta. Nel racconto è quello di una povera e dolcissima *homeless* che vagola raminga in una Roma dei nostri giorni. Sarà casuale l'istintivo richiamo alla nostra Giulietta sapendo quanto sia shakespearianamente nutrita l'immaginazione dell'autrice? E sarà casuale che la Fusini così dica del suo personaggio: "L'amore dell'acqua glielo ho colto nello sguardo e nell'andamento: Giulietta ha qualcosa di liquido nello sguardo, ed è flessuosa nel corpo come un'ondina"? Ah, *l'inevitabile acqua*!

(Nell'anonimia) "Il nome – scrive Alessandro Serpieri, analizzando i *Sonetti* – non è più stato anagrafico, ma parola". E dal *Sogno*: "Le forme di cose ignote, la penna del poeta / volge in figure, e dà all'aereo nulla / una specifica abitazione e un nome". Giulietta spossessando Romeo del suo nome (e, da precoce consorte quale è, *anche sé stessa*) a suo modo lo 'caccia di casa', lo priva del suo universo di pertinenza mondana spingendolo laddove, da vagabondi entrambi, potranno congiungersi in territori conciliati. Due romei.

(Formule oltre che nomi) Masolino D'Amico: "Altrove Shakespeare si serve di quella che potremo chiamare la ripetizione ossessiva di un nome

di località (l'esempio più brutale è in *Tito Andronico*, dove la parola *Rome* e *Roman* ricorrono sessanta volte nel prim'atto)", come dire che ripetere Roma fa sorgere Roma non solo in termini ostensivi, bensì Roma con, in più, tutta la sua suggestione panoramica, e avvolta da ogni sua possibile atmosfera. È la messa in gioco di un'entità. E allora mi piace pensare che a un genio sensibile come Shakespeare bastasse leggere la parola 'Venezia' perché gliene nascesse nella mente un'immagine diversa da quella suggeritagli dal nome 'Vienna'; città che egli magari situava nei pressi di Mantova. I nomi, se valutati in modo siffatto, suggeriscono un habitat, non lo rappresentano. In qualche modo, pertengono a un vocabolario sacro, se non magico. A quelli propri, Proust attribuiva la virtù di abbinarsi a un colore.

(Cinna, il poetastro) L'omonimia nefasta e il travisamento di identità come catastrofe: Cinna! Nel *Giulio Cesare* questo Cinna compare nel terzo atto in appendice alla scena delle orazioni. La plebe romana, fomentata dall'orazione di Antonio, va a caccia famelica degli assassini di Cesare, e, nell'orda, capita per sua sventura tale Cinna, stesso nome di un congiurato. Lui protesta disperato: "Sono Cinna il poeta!", ma quel che è conta a poco, conta il suo nome, il *suono stridente* del suo nome, per cui: "Fatelo a pezzi per i suoi brutti versi!", versi di sicuro mai letti da chi ordina l'esecuzione, ma brutti senz'altro. Non solo a Cinna tocca morire, ma pure di morire malfamato. Colpa del nome. Da poetastro.

(Il nome vaticinato) *Riccardo III*. Clarenza, lamentandosi della superstizione del re Edoardo: "Sembra – dice – che il re, prestando fede a sogni e profezie, abbia strappato la lettera G dal sillabario; un indovino, afferma, gli ha predetto che una G lo escluderà dalla successione della sua progenie; e poiché è G l'iniziale di Giorgio che è il mio nome, ne consegue, per lui, che quel G sono io". Quanti nomi ambiscono a una narrazione, come fossero da subito *in nuce* la biografia di chi li porterà? Ma quanti di più debbono far temere di essere forzieri di tristi presagi? Non v'è nome che, scelto per ciò che di buono è promesso dalla sua eufonia, non possa serbare avvisi nefasti e segreti da portare in dote al suo sventurato possessore. Segni esposti a tendenziosi vaticini.

(Tebaldo, il nome) Tebaldo, "nome da troviere che fa risuonare nelle vie di Verona quello di Thibaud de Champagne, re di Navarra", Nadia Fusini, *Maestre d'amore*.

Nello stesso libro sempre Nadia Fusini parla con estrosità di *streptease* onomastico a proposito di un Romeo de-battezzato.

(“io farò con te lo stesso”) Gabriele Galloni, *L'estate del mondo*: “Dammi un nome / fai sì che duri in questo e altri eoni; io farò con te lo stesso”. Nell’atto in cui Romeo chiede d’essere da lei sbattezzato, un giovane poeta morto giovane a pochi anni dal mio oggi, intuisce, non in lui ma in un qualsiasi suo possibile affine, la richiesta d’essere da Giulietta battezzato dandosi il diritto di fare con lei lo stesso. Nel segreto del grande consorzio letterario, l’inavvenuto scambio del nome è il vero scambio degli anelli.

(Tre disdette) Un nome assente, semplicemente scordato, può spegnere, *con sé*, un’esistenza. In *Coriolano* è il generale stesso che chiede a Cominio di salvare la vita di un poveretto, ma ferito e stanco per la battaglia, si accorge di non ricordarne il nome, quel nome fatto preda di una sciagurata amnesia che è un capolavoro di fugace e fatale parsimonia, di acribia mentale. Cominio: “Il suo nome, Marzio?”, Coriolano: “L’ho dimenticato, per Giove. Sono stanco: la memoria mi si rifiuta. Avete del vino?”, *Avete del vino?* e addio al povero innominato! Uno scarto nella conversazione che è una condanna a morte. Cosa vuol dire un nome! Cosa vuol dire saperne il peso (come Giulietta sa quale sia quello che grava su Romeo)! Cosa vuol dire confonderlo (per omonimia: è quanto accade a Cinna il poeta in *Giulio Cesare*)! Cosa vuol dire, come qui, dimenticarlo! Il primo caso comporta la fine tragica di un amore; il secondo, la morte dell’uomo sbagliato; il terzo, la revoca di una grazia.

(Strappare nome, e cuore) Per la precisione, la condanna a morte del poetastro Cinna nel *Giulio Cesare* suona così: “Non importa, il suo nome è Cinna. Strappategli il nome dal cuore e mandatelo a spasso”. Cioè a dire: strappategli il cuore, *tout cour*! Come Shylock, e come il suo voler ‘strappare il cuore’ di Antonio, e, malgrado ciò, ‘mandarlo a spasso’. Come Giulietta, in quanto essenza di un *sé innominabile*.

(“Àrmati, mio nome”) *Riccardo II*. Riccardo: “Il nome di re non vale quanto ventimila nomi? / Àrmati, àrmati, mio nome”. Il nome incarnato. Il nome guerriero. Il nome che agisce, bastando a sé stesso. Come fosse una spaventevole faccia. Poi, con ciò, abbiamo la *resa del nome*, la sua possibile sconfitta. Ancora Riccardo, nel giro di pochi versi dopo: “Ah, che giorno terribile / questo, che io con tanti inverni sulle spalle / non so più che nome darmi!”. A voi il deposto, l’orfano di sé! Lo sbattezzato. D’un nome, poiché d’un titolo.

(Onomastiche) Quale grado di estrema amicizia, affinata dall’intesa artistica, doveva esservi tra il giovane Burbage e il proprio autore (il poco propagandato libro di Ruth Holland descrive l’intesa con tocchi finissimi;

ne parlo nel paragrafo *Un buon libro*, a chiusura del fascicolo *La scrittura*)? O altrimenti, quanto grato doveva essere a Richard il ruolo di Romeo se a una sua figlia, poi fatalmente morta giovane, dette per nome Juliet avendo già voluto chiamare il figlio maschio William?

(Circa il nome Capuleti) In *Tutto è bene quel che finisce bene*, al momento delle agnizioni finali, Diana, massima incarnazione nella commedia dei precetti virginali (più della protagonista Elena, che non giungerà illibata alla fine del quinto atto), richiesta dal re di dire chi sia, risponde: “Sono, mio signore, una sventurata fiorentina, / discendente dell’antica famiglia Capuleti”, o Cappelletti, a seconda del traduttore. Nell’originale: *Capilet*, l’etimo è quello. Cognome già citato poco prima dallo stesso re. Capuleti! Cosa ha che fare Diana con Giulietta? La giovane racconta di un’antica famiglia da cui discende, dunque ci tiene a rimarcare una genealogia importante, e non solo sotto il profilo araldico ma, cosa che più ci interessa, sotto quello letterario. Da Verona a Firenze, dunque. Quanto dovrà essersi estesa l’onda vasta e piatta della ‘grigia pace’ decretata da Escalus dopo la morte di Romeo e Giulietta per far sì che Verona uscisse dalle sue stesse mura dilagando mestamente altrove sino a farci incontrare questa giovane melanconica, figlia di una povera vedova? Mi domando se la ragazza, circondata da un’aria di decadenza, sappia di avere nel passato della sua famiglia un’antenata aristocratica morta, risorta, e poi nuovamente morta.

(3 temi in 3 versi) Il nome, sempre il nome. “È l’esilio la nostra grande risorsa, / il non avere appoggi. / È cercare un segnale e non vedere / che segnali lampanti e persi / siamo noi. Questa è una terra / senza soggetti, di soli vesti e stracci. / Questo è il nostro esilio che canta. / Nessun altro si fa canto nella gola. / ‘Questo è il mio Nome, il mio corpo, / e nel mio Nome disperdetevi con gioia’”. *Altissima Miseria* di Claudia Di Palma. Splendido l’ultimo verso. Naufragare assieme nel mare di un proprio o altrui nome. Dolcemente.

Naufragio, nominazione, esilio: casualmente troviamo uniti in pochi versi tre argomenti fondamentali inerenti il nostro dramma.

(Circa l’analfabetismo) Da Alfred Harbage, *ABC and Little Catechism*: “Ma questa gente rozza e volgare (...) non erano quella massa incolta spesso descritta dagli storici ottocenteschi. Le corporazioni dei mercanti dell’epoca spesso richiedevano che gli aspiranti apprendisti sapessero leggere e scrivere; abbecedari a buon mercato venivano distribuiti in abbondanza.” Teniamolo sempre presente: la folla che riempiva il teatro non cercava

soltanto il divertimento ma anche l'istruzione che esso impartiva. Il teatro era la sua finestra sul mondo.

Riguardo al servo analfabeta dei Capuleti che, con la sua richiesta a Romeo e a Benvolio di leggergli la lista degli invitati, avvia di fatto la vera trama, vale la pena di ricordare alcune considerazioni sul sapere (o no) leggere e scrivere all'epoca di Shakespeare come condizione compromessa col potere.

Enrico VI, Parte Seconda: il soldatesco e selvatico Jack Cade, brutalmente salito di comando, dichiara il suo rancore verso le persone colte, e quando la moltitudine cattura un chierico evidentemente alfabetizzato, questo il massimo capo d'accusa che gli viene imputato: "L'abbiamo colto che stava dando dei compiti a dei bambini". Sarà Cade in persona a condurre lo scarno interrogatorio: "Il tuo nome di solito lo scrivi o firmi con una croce come ogni uomo semplice e onesto?", il prete, sciaguratamente orgoglioso, si dichiara persona istruita, ignaro di firmare così ben altro e senza neanche bisogno di toccare penna: la propria condanna a morte. Attorno, infatti, tutti gridano all'unisono: "Ha confessato! Facciamolo fuori! È un delinquente e un traditore!", e Cade: "Impiccatelo con penna e calamaio attorno al collo". Una scena svelta e brutale su cui già si stende l'ombra del povero Cinna il poeta, che non potendo essere giustiziato da congiurato, lo sarà *per i suoi brutti versi*. Ma anche altrove, e con aumentata intensità, Cade si dimostrerà un persecutore del linguaggio e addirittura della nomina. Nella settima scena del quarto atto la sua condanna sta per colpire Lord Saye, imputato di aver fatto cosa ben più grave dell'aver ceduto la Normandia ai francesi: "Tu, molto a tradimento, hai corrotto i giovani del regno erigendo la scuola elementare; e mentre, prima, i nostri antenati non avevano altri libri che le tacche e il pallottoliere, tu hai portato qui l'uso della stampa", e ancora, incalzando: "Ti si proverà in faccia che ti sei circondato di uomini che abitualmente parlano di nomi, e di verbi, e di tali abominevoli parole che nessun orecchio cristiano può sopportare". Stephen Greenblatt, nel suo saggio *Tiranno, i giochi di potere in Shakespeare*, sostiene che la battuta dovrebbe far ridere, ma pure giustamente osserva: "benché l'assurdità della retorica del demagogo sia evidente, le risate che scatena non ne diminuiscono la pericolosità nemmeno per un momento".

(Denudarsi) La perdita del nome, che vale sia per Romeo che per Giulietta, rappresenta a mio avviso una spoliazione prelusiva di un mutamento. Come in San Francesco, che tale diventa – santo e Francesco – *per spoliazione*. Ci si nega per rimodellarsi guadagnandosi un'anagrafe non

determinata da altri. Come anche il vagabondo apostolo di una controcultura anni Sessanta, Christopher Supertramp (pseudonimo di Christopher Johnson McCandless), in queste pagine già evocato, che, quasi fosse il suo vero nome di benestante figlio di una famiglia altoborghese una cosa fatta di cose, in spregio della materialità lo getterà via per andare in cerca della nudità del mondo.

(Povertà) 20/1/24. A libro appena ermeticamente sigillato, almeno secondo quel che una volta di più credevo (non ne uscirò mai!), sento di doverlo riaprire, ed esattamente a questo punto qui, dopo il paragrafo *Denudarsi*, essendo reduce iersera dalla visione del film di Wim Wenders *Perfect Days*. Protagoniste, le giornate di Harayama, un addetto alla pulizia dei bagni pubblici di Tokio, tutte reiterate, simili tra loro eppure mai la stessa, ciascuna fusa all'altra in una sola ultragiornata come fosse, quest'unica, una feritoia sul mondo e su chi lo abita, che sia l'incontro casuale d'una volta, o con l'ex marito di una prostituta o col giovane collega di lavoro o con la nipote adolescente che fugge di casa per venire a stare con lui. Tutto è sempre quella sola volta, concessa a Harayama dal suo essersi consegnato alla più solenne sobrietà quotidiana, alla massima prosciugatezza esistenziale possibile, che fa di lui uno stilita in movimento silente nella megalopoli.

Il luogo dove vive, uno spazio cubico di essenziale purezza spirituale, molto ricorda quel ricettacolo etico – selvatico studio *sui generis* degno di un San Girolamo e rifugio dalla temperie mondana – che è la grotta di Timone. Sul declinare del film, l'entrata in scena della sorella ci rivela che Harayama proviene da una famiglia agiata, e lo sguardo desolato della donna nel rivederlo rende conto dell'impossibilità di capire le scelte dissipatrici del fratello, sicché quella vita, quel 'singolo' e perdurante giorno, Harayama se l'è costruito da sé, e costruito così: perfetto, ma vulnerabile, e capace di spargere perfezione anche su coloro che vengono a contatto con lui, spesso attratti dal luminoso nulla emanato dalla mutezza del suo *io*.

Bene. Prendo uno smilzo, prezioso quadernino da una mensola della mia biblioteca e rileggo i versi della poesia *Povertà* di Mario Aprèa. Si congiungono a tutto ciò. Eccone una parte: "Si vede spoglia la terra / spoglia alle mani la terra / sfoglia / leggera beata indulgenza. / Povertà, che dignità ti fece a un gesto / schiusa, / sveli una fronte senza infingimento. / Nuda, la mano aperta il palmo / avverte freddo uno stelo e si ristora. / Si guardano le dita tra l'erba / e tra i sassi / col capo un po' piegato / per non farsi male. / Ma quello basta, per non farsi male. / Perché senza possesso l'eredità non è / pericolante. / Tutto intero e qualche freddo graffio". Così sarebbero i

nostri ragazzi, *R. & G.*: senza infingimento e senza possesso. Fosse per loro, *anche senza anagrafe*. Innominati profumi, non di più. Asciutti come spilli, scriteriatamente improvvidi. Governati da una sola volontà comune. Pronti a espatriare scappando nella notte da un sepolcro senza sapere dove dirigersi, né come né per quanto. Votati a una santa penuria di tutto il resto pur di aversi, sino alla massima munificenza, l'un l'altra. Per una scelta in cui la giovinezza, la sbrigliata giovinezza che molto può poiché dallo sguardo corto, ha una gran parte. Ma una scelta non a lungo sopportabile, e il nostro procedere nell'intarsio ce lo dirà.

(*L'inutile indispensabile*) Dice nel secondo atto della tragedia il vecchio Lear alla figlia, che gli imputa di portarsi appresso una scorta di cento uomini niente affatto necessaria: "Oh, non cavillate troppo sul necessario! Anche i più infimi mendicanti fra le loro misere cose hanno qualcosa di superfluo". E invece, nella più totale adesione alla nudità, *R. & G.* fanno diversamente: trasformano tutto il loro superfluo nell'unica necessità di cui e per cui vivere: il capriccio di un innamoramento che è di per sé cosa talmente irrisoria da non essere nemmeno contemplata come un valore da conteggiare tra quelli messi a sostegno di un corretto vivere civile.

(*"Quella è la base"*) Dovrò nei prossimi giorni scrivere una prefazione a un libretto di racconti, e l'esergo che li annuncia sembra volare da quelle pagine a queste, ed esattamente nel cuore di questa *suite*, per attrazione naturale; non posso frenarli: "Quando sto male faccio un sacco di cose nuda. / Mi viene naturale come stare al mondo. / So che quella è la base. Non c'è altro da togliere. / Da lì si può solo aggiungere". Solo la nudità è occasione. *Di carne e parole*, racconti ed esergo sono di Roberta Russo Vizzino.

(*Nomi a fronte di altri nomi*) "Nell'evocare uno spirito si soleva chiamarlo in svariati modi, con l'idea che il giusto nome lo avrebbe fatto comparire e parlare", in un saggio sul nostro dramma a firma di G.L. Kittredge. Il giusto nome evoca gli spiriti e li fa parlare. Dunque, Romeo, uccidendo il proprio, si ridurrà al silenzio e si negherà a un trapasso escatologico.

(*Tanti nomi per tornare al proprio*) E quanto ci racconta la vicenda del nome 'Falstaff'! Questo nome universalmente famoso, ormai impossibile da immaginare diverso, che tuttavia dapprima era 'Oldcastle' e che fu imperativo cambiare per evitare compromettenti commistioni con reali personaggi storici, per poi sceglierne uno dalla reputazione innocua modificandone una metà e costruire questo, l'inedito *Falstaff*, ammiccante

oltretutto a quello dell'autore, il cui cognome in taluni remoti documenti è riportato con la grafia *Shakestaff*!

Un viaggio in altomare ma nei limiti di due sillabe per riapprodare a sé stessi.

Ogni giusta avventura contempla sempre un ritorno.

(Un nome che induce a commiati) Così parlò Zarathustra: “Ma in nessun luogo ho mai trovato patria: errabondo in ogni città, un commiato presso tutte le porte”.

Romeo come il romeo, l'abbiam detto! Il nomade. L'ebreo errante che avrebbe voluto farsi 'coppia errante', diretto verso nessun dove, col destino segnato dall'incontro, prima o poi, con un 'Violinista nero' che li avrebbe illusi di potersi fondere in una collettività di espatriati, e infine col fluire del fiume in cui dissipare l'illusione di qualsiasi meta (non preoccupatevi! il Violinista nero, gli espatriati e il fluire del fiume son tutte allusioni a un racconto di cui ancora non ho apertamente parlato, ma che ho solo annunciato. Prendetelo per un ulteriore *trailer*).

(Già la sua firma) Il nome stesso 'Shakespeare' è soggetto a più manomissioni parodistiche, a cominciare da quella celeberrima con cui il bilioso Robert Greene, marchiato dalle pustole e spinto ai margini di una sopportabile sopravvivenza, dette il benvenuto al drammaturgo di Stratford sulle scene di Londra, *Shake-scene*, per arrivare allo sberleffo del popolarissimo clown William Kempe che, nell'abbandonare la compagnia dei Chamberlain's Men, bollò i suoi ex compagni come degli *Shakerags* (scuoti-stracci).

(Può sanguinare un nome?) *Enrico IV*, Parte Prima. Quinto atto. Falstaff: “Che cosa è l'onore? Una parola. Che cosa c'è in questa parola 'onore'? Aria. Bell'acquisto!”. La santità equivoca dei nomi! La loro trascendente rarefazione! A volte, la loro inimicizia. Il loro mettersi contro. Se non possiamo dirlo nel caso della rosa, che consente di farsi chiamare così senza nulla mutare di sé, è invece il caso del nome di Romeo, che determina una sorte in luogo di un'altra.

Ah, quanto sarebbe meglio se potesse sanguinare un nome! Slogarsi!

(Di nuovo la nominata rosa) Sulle parole, per consonanza con l'uso del nome 'rosa' in Shakespeare, cito da *La fine del Titanic* di Hans Magnus Enzensberger: “Perché l'attimo / in cui la parola *felice* / si esprime, / non è mai l'attimo felice. / Perché all'assetato la sete / non consente di pronunciarla. / (...) / Perché di fatto è un altro, / sempre un altro, / colui che parla, / e perché quello / di

cui si sta parlando / tace". Ma ancor di più, dallo stesso libro (non raccolta, bensì opera di frammenti lirici coesi): "Benché l'illustrazione di un battello di salvataggio / non salvi nessuno, e la differenza / tra un salvagente e la parola *salvagente* / sia uguale alla differenza tra la vita e la morte". E in Giorgio Caproni, che coniuga il concetto di denominazione con una parola simbolo dell'immaginario di Giulietta: "Buttiamo pure via / ogni opera in versi o in prosa. / Nessuno è mai riuscito a dire / cos'è, nella sua essenza, una rosa". Ma anche in Rilke: "O rosa, oh pura contraddizione, piacere / d'essere il sonno di nessuno sotto tante / palpebre".

A questo punto fatemi soffermare su questa terzina assai preziosa; non profetica, ma forse *presagita*. Da chi? Da un altro autore, o ancor meglio da un suo personaggio. Enigmatico? Mi spiegherò. Intanto, sottolineo che ai tre versi venne attribuito dal poeta un valore eccezionale dal momento che voleva fossero iscritti sulla sua tomba. La breve lirica, quasi una molecola sonora, fu trovata nel testamento steso da Rilke il 17 ottobre 1925 e la sua destinazione a epigrafe la carica di un intensissimo valore cognitivo e pre-cognitivo suonando a estrema comunicazione di un'anima che si rivolge a sé stessa, ed è, riprendendo una considerazione di Alberto Destro, un atto comunicativo trascendentale, prodotto "nel totale vuoto di contenuti". Aggiungo io: addirittura in un rifiuto di contenuti ("piacere d'essere il sonno di *nessuno*") e nell'assenza di quella realtà imbastita dal sonno ed espressa sotto forma di affermazione tautologica del contraddirsi tra un'apparizione bella (la rosa fatta dalle sue mille palpebre, i petali) e l'assenza di quella realtà. Ma il significato dei versi a me pare cangiante, e altre volte in quelle *tante palpebre* io immagino le mille palpebre di volti dormienti (innumerevoli al punto da essere tutti e perciò nessuno) sotto le quali, in un sogno non più recuperabile nella veglia entro la quale va a dissolversi, la rosa si insinua come dato simbolico e al contempo come una figurazione della pura bellezza. Ma una rosa, in un tale stato di sospensione, conserverà anche il proprio nome? diffonderà il suo profumo? Il fatto che ci sia negato saperlo vale più di un doppio sì. Questa, infine, la rosa di Giulietta! E per questo *presagita*. Essa è, insieme, un simbolo, un'epigrafe e una realtà. Ci vuol nulla a farne vita o a tradurla in morte.

Shakespeare che pronuncia Rilke? possibile? Sì, possibile. E non sarebbe il solo caso. Leggiamo le due strofe finali della decima *Elegia Duinese*, quella che chiude la silloge: "Ma se i morti infinitamente dovessero mai destare un simbolo in noi, / vedi che forse indicherebbero i pensili amenti / dei noccioli spogli, oppure / la pioggia che cade scura a primavera. // E noi che pensiamo la felicità / come un'ascesa, ne avremmo l'emozione / quasi sconcertante / di quando cosa che è felice *cade*". Ecco l'ennesima contraddizione vitale.

Il culto della realtà come un sistema di ossimori. Spinto dallo slancio di queste esclamazioni rileggo nuovamente la chiusura della quinta scena del terzo atto. Giulietta: “Oh, vattene, adesso: c’è sempre più luce.”, Romeo: “Sempre più luce, sempre più buia la nostra sofferenza.”, (...) Giulietta: “La mia anima ha brutti presagi! / Mi pare di vederti, adesso, che sei giù in basso, / come un morto, in fondo a una tomba. / E se la mia vista non m’inganna, sei pallido”. Qui Giulietta sembra presagire non il futuro *ma il presente*, e lui: “Credimi, amore, anche tu, ai miei occhi, sei pallida. Il nostro dolore, assetato, ci beve il sangue”. E mentre Romeo *scende* lungo la sua scala di seta, torno a Rilke i cui versi riassumono (citando ancora Alberto Destro) “la coincidenza di dolore (le infiorescenze pendule, rivolte verso il basso, del nocciolo o il cadere giù della pioggia) e di fecondità (i fiori, la pioggia che alimenta la rinascita primaverile) che la parabola dei morti ci ha insegnato, ma di questa nuova saggezza, il succo estremo è distillato dalla contrapposizione puramente formale, figurativamente astratta, di moto ascendente e discendente, nel puro accadere della coincidenza degli opposti, nel gioco di tensioni divaricanti che si incontrano”. *Le tensioni divaricanti che si incontrano*. Un paradosso che parrebbe impossibile, ma nonostante ciò *intonato*, e senza remore *affermato*. Vediamo, allora, tradirsi il linguaggio distillato di Giulietta, la sua quintessenza. Dio mio, quanto viaggia la sua rosa! una pellegrina dei cieli, delle epoche, e delle massime vastità iperboree! una attraversatrice di dimensioni! Poco mi si può capire se non si vuol credere quanto io sul serio creda a ciò che ipotizzo, ossia: può accadere che l’esegesi più esatta di un testo si trovi in un altro testo scritto nell’ignoranza del primo, o quantomeno senza l’intenzione di dirne alcunché. Così come dei versi possono svelare il mistero di altri versi da questi assai distanti. O, infine, che una nota a piè di pagina sia spiegata dal verso che quella nota analizza, e dare, con ciò, *molti frutti*. E altri testi.

(Per delega) *Due gentiluomini*, primo atto. Giulia: “Questo nome lo straccio: anzi, no ché tanta dolcezza l’ha accoppiato ai suoi aggettivi sconsolati. Così: voglio ripiegarli uno sull’altro. E ora baciatevi, abbracciatevi, bisticciatevi, fate quel che vi pare”. La copula dei nomi! Quanto eros in questo anticipo *nell’attesa*! In una dilazione al momento appagata dalla lussuria di sillabe eccitate.

(Parlare per essere) Prospero, l’educatore, l’istruttore, a Calibano, l’analfabeta ammaestrato, l’istruito: “Quando tu, selvaggio, / non conoscevi ciò che pensavi / ma balbettavi come un brutto, / io ho dato alle tue intenzioni

/ parole che te le fecero conoscere”. Se questa dottrina ci dice qualcosa sul credo di Shakespeare, allora tutto il discorrere di Romeo e Giulietta a proposito del loro amore basterebbe a sostanziarne l’argomento contraddicendo l’affermazione di lei circa la rosa che profumerebbe come una rosa *proprio perché* si chiama ‘rosa’. Se così, ciò *sarà* vero nel mondo in cui i due si stanno trasferendo ma senza che sia dato loro il tempo di apprendere le logiche di questa dimensione ‘altra’ dove, quasi senza rendersene conto, hanno già iniziato a dimorare.

(E Jago) La scelta del nome Jago (spagnolo per Giacomo) rimanda a Santiago de Compostela, il più famoso santuario cristiano del Rinascimento, meta di pellegrinaggi da tutta Europa, intitolato appunto all’apostolo Giacomo, patrono di Spagna.

Secondo la leggenda l’apostolo era riapparso sulla terra nell’843 su un cavallo bianco mettendo in fuga settemila Mori che avevano invaso la Spagna, perciò era chiamato Jago Matamoros, Jago sterminatore di Mori. Come non vedervi un tipico tocco di ironia drammatica? Jago indotto a fare quel che il suo nome dice e gli comanda! Jago che contiene nel proprio battesimo la trama che lo invischia, e dunque la pena che già lì lo attende.

(Il nominato fantasma) Nella quarta scena del quarto atto di *Misura per misura* è annunciato l’ingresso in scena di un tale Varius che viene addirittura apostrofato dal Duca, ma che di fatto non ha alcuna parte nell’azione in cui si è intromesso e non pronuncia nemmeno una parola. Ma soprattutto, cosa che più ci preme, nella prima scena del nostro dramma la didascalia dell’*in-folio* annuncia: *Entrano altri due servi (Abramo e Baldassarre)*. Bene: Abramo parlerà, Baldassarre mai. Non solo! Il fido servo di Romeo, colui che, in quanto tale, cadrà nella trappola del destino da cui verrà tradotto in un latore di sventura ai danni del suo padrone, qui risulta arruolato nella schiera dei Capuleti. A cosa pensare? a una disattenzione dell’autore? o dei compilatori dell’*in-folio*? oppure, perché no?, a una concreta necessità di far mucchio sulla scena al punto da chiamare uno, chiunque fosse, della compagnia col nome del personaggio che poi interpreterà?

(L’Arte mnestica) Frances A. Yates, *Gli ultimi drammi di Shakespeare*: “la versione ermetica che Bruno diede dell’arte della memoria parve sollevare il problema se in quest’ambito si potesse trovare una chiave per le vaste capacità dell’immaginazione di Shakespeare”. Ricordiamo che Giordano Bruno era amico di John Florio, personaggio multiforme e prossimo a

Shakespeare. Scrive Greenblatt: "Shakespeare disponeva in misura strabiliante di ciò che praticamente ogni attore dell'epoca doveva avere: una memoria acutissima. (...) tutto veniva stipato da qualche parte nel suo cervello, in documenti che la sua immaginazione poteva aprire a piacere (...). La sua memoria era un'immensa risorsa creativa". Ma parliamo di una memoria addestrata o naturale? Era forse parte del suo talento *d'autore*, e di ciò per cui divenne tale? della sua calligrafia, addirittura? Una calligrafia mai richiesta, a quanto ci risulta, di dover correggere un solo errore sin dalla prima stesura di un nuovo testo.

(Referti a memoria) La memoria può essere memoria etica o memoria tecnica. Siamo debitori alla seconda quanto alla prima. Se alla memoria etica lo siamo per quanto concerne la trasmissione di valori messi a sentinella del nostro vivere civile, a quella tecnica dobbiamo la possibilità di preservare la gran parte di ciò in cui quei valori affondano le radici. La memoria etica dello scrittore del film *Smoke* (dal romanzo di Paul Auster), ad esempio, si ravviva allorquando la memoria tecnica costituita dalle foto messe a sua disposizione dall'amico tabaccaio lo sorprende mostrandogli l'immagine della sua Helen, l'adorata moglie precocemente scomparsa e colta lì, in un'istantanea mattutina, una delle solite scattate quotidianamente dall'altro tutti i giorni alle 8,00 dal medesimo angolo della stessa piazza (dopo che lo scrittore, insistendo di buon grado a sfogliare, ha detto: "Ma sono tutte uguali" e che l'altro gli ha risposto: "Perché guardi troppo velocemente"). Così per i testi. E per i libri. Ce lo racconta Ray Bradbury in *Fahrenheit 451* con il gran finale degli uomini-libro: una comunità di individui che, in un mondo in cui il possesso dei libri è vietato, vivono fuori da ogni consesso cittadino tramandandosi a memoria le grandi opere della letteratura. E così per il canone shakespeariano, ricomposto sulla base di stralci collazionati e di lacerti di memoria attoriale, da cui l'*in-folio* del 1623.

Consideriamo un singolare libro di Georges Perec, *Tentativo di esaurire un luogo parigino*. L'autore realizza per scritto un progetto analogo a quello agito dal tabaccaio di *Smoke* scattando le sue foto: compila cataloghi di immagini epifaniche che lui coglie stando in una piazza prescelta a modello, place Saint-Sulpice. Immagini tutte simili fra loro: l'autobus che passa, le camminate più meno frettolose dei passanti, gli sguardi che sfrecciano o che indugiano. A chiusa della sua nota introduttiva: "Il mio proposito nelle pagine che seguono è stato quello di descrivere il resto: ciò che generalmente non si nota (...), quello che accade quando non accade niente, se non il passare del tempo, delle persone, delle macchine e delle

nuvole”. Quindi, in concreto, Perec cosa fa? scrive o redige? Né questo né quello: compie pure lui, al pari del tabaccaio-fotografo, *un atto*. Un atto ‘tecnico’ fautore di un possibile futuro atto etico. Mantiene memoria di dati del paesaggio a cui, forse, altri sapranno dare un senso. Non giudica ciò che vede, ma lo fissa attribuendogli, *solo con ciò*, una possibile rilevanza estetica, e ci chiede, *solo con ciò*, di completare l’opera mettendo in gioco la nostra dedizione di lettori, destinatari di una testimonianza composta di autentiche tracce di vita. E il resto, *solo con ciò*, è rimesso alla nostra capacità di guardare ‘lentamente’. Ossia, bene. Con la piena disponibilità a distinguere una possibile fugace Helen nel flusso di tutto il ‘resto.’ Pensate a quanti diari di bordo potrebbero essere letti con questo spirito! Referti di esistenze, di messe a rischio, di sopravvivenze, di attese, di naufragi.

(‘Mnemonics’) Una cultura per lo più orale non può non fare affidamento su una memoria robusta. Per forza! Quando non è possibile consultare un libro a seconda delle necessità, si è obbligati, leggendolo, a ricordarlo il meglio possibile. Una questione di addestramento che riguardava più o meno tutti. Anche Shakespeare bambino, visto che agli scolari era di norma impartito un allenamento a base di formule mnemoniche, o *mnemonics*. Ben Jonson dichiarò: “Posso ripetere a memoria tutti i libri che ho letto”, ed era senz’altro vero non trattandosi, allora, di un’impresa poi tanto fuori dall’ordinario. È questo il contesto per le prodezze mnestiche di cui erano capaci gli attori elisabettiani, in grado di recitare diversi lavori nel giro di una settimana. Ed è a questa loro abilità affatto inconsueta per l’epoca che, grazie a due mostri di memoria, a due benemeriti attori di nome John Heminges e Henry Condell, dobbiamo l’*in-folio* del 1623, e dunque Shakespeare.

(Trentasei titoli) “Poteva ricostruire i sogni dei suoi sonni, tutte immagini dei suoi dormiveglia”, lo poteva in virtù di una straordinaria capacità di percepire ogni dettaglio, di distinguerlo da ogni altro, e al contempo, di vederlo inserito in un contesto; quindi, di mantenerne memoria. È Irenio Funes, protagonista del racconto di Borges *Funes, o della memoria*. “Ho più ricordi io da solo, di quanti non ne avranno mai avuti tutti gli uomini insieme, da che mondo è mondo”, a dirlo è lui, Funes. E il narratore: “Egli ricordava, infatti, non solo ogni foglia di ogni albero di ogni montagna, ma anche ognuna delle volte che l’aveva percepita o immaginata”. L’umanità deve essere grata al fatto che un Irenio Funes sia davvero esistito, ma a forma di creatura doppia. Due nomi per pareggiare il suo: Heminges e Condell. Shakespeare ha scritto, e loro lo hanno riscritto. Infine, la loro riscrittura è stata la sua vera scrittura. Ciò che noi oggi abbiamo. L’opera

dell'immaginazione vale l'impresa della memoria, essendo questa e quella la stessa cosa.

Proviamo a scivolare nel tempo in cui si produsse questo evento cruciale nella storia della sensibilità umana, Guardate!... Due attori, compagni di scena e di camerino, che con Will hanno provato e riprovato e con lui recitato, a sette anni dalla morte dell'amico si mettono seduti allo scrittoio per collazionare non *un* testo, ma *tutti*. Profondendo capitali in inchiostro e in masse di carta, assemblando i brani più degni di fede dei vari *in-quarto* già andati alle stampe, e soprattutto riesumando ampi e affidabili lacerti di memoria di quando quei copioni li hanno dovuti interpretare, e infine coniugando i ricordi dell'uno con quelli dell'altro, la meravigliosa coppia fa rinascere trentasei titoli, *quei* trentasei titoli senza i quali oggi il canone sarebbe un'antica acropoli con fulgidi residui di templi da cui immaginare, ma solo immaginare, come doveva essere stata un tempo, lasciandoci orfani di ciò che in gran parte ci ha fatto divenire come siamo.

Un'ombra di questa titanica e prodigiosa impresa la scorgo nel quarto atto, l'ultimo, di *Hedda Gabler* di Ibsen. Dopo la scellerata perdita del manoscritto in cui il geniale scrittore suicida Ejler Løvborg aveva condensato la *summa* del suo pensiero, lo zelante Tesman assieme alla signora Elvsted, un'amica intima di Løvborg e che molto aveva collaborato alla stesura di quel testo, si adopera per ricostruire il contenuto dell'opera basandosi sulle reciproche memorie e su qualche brandello residuo. *Sulla memoria e su qualche brandello!* Come i nostri due attori.

Signora Elvsted (*porgendo a Tesman un pacco di foglietti sciolti*): "Ma è una gran confusione, Tutto in disordine.", Tesman: "Pensi, se riuscissimo a orientarci? Forse aiutandoci l'un l'altro...", Signora Elvsted: "Oh sì, proviamo almeno...", Tesman: "Riusciremo! Dobbiamo riuscire! Dovessi consacrare tutta la mia vita a questo compito. (...) In ogni caso sarà un lavoro di mesi".

In questa febbrile alacrità sottomessa al bisogno, in questa dedizione, in questo commovente sacerdozio, giungono lontani riverberi di quei prodigiosi bisbigli, tra sconforto e moti di entusiasmo, da cui rinacque l'opera che anche se mutila possiamo dire *omnia*.

(Un cognome e i suoi tanti sinonimi) *Shakespier*: la prima volta che, nel 1667, Shakespeare compare nominato in Italia, in uno scritto la cui unica attribuzione è a Lorenzo Malagotti, il suo nome risulta scritto così; e questa non è che una delle 83 varianti del suo nome, siglato diversamente anche passando dall'una all'altra delle tre firme apposte in calce ai fogli testamentari.

Quale inafferrabile mutevolezza già in questo succinto compendio di una biografia che è la propria stessa firma!

(La mano D) E se firmassimo ogni opera di Shakespeare: *La mano D*? Sapete cos'è *La mano D*? Quella che si presume abbia vergato le due scene per certo shakespeariane del *Tommaso Moro*, e la cui grafia è l'unica usualmente certificata come sua, di William Shakespeare.

IL DENARO, I TRAFFICI

Intro sala 37

(Circa Fleba) “Queste le perle che erano i tuoi occhi”, così Eliot, due volte in *The Waste Land*, mutuando da *La tempesta*, per dire cosa sono gli sguardi degli annegati. A morire in mare è un commerciante, un borghese. Un individuo asservito alle funzioni del profitto e della perdita. Vale a dire il viaggiatore-tipo salito a bordo del Titanic col biglietto di seconda classe. I termini dello scambio economico, spesso generatore di conflitti, rappresenta un vero e proprio codice comportamentale in un’epoca, quella elisabettiana, in cui va prendendo sempre più governo una civiltà di stampo mercantile. A chiarirlo, William R. Elton: “L’età di Shakespeare fu partecipe della transizione del più antico ‘valore d’uso’, e ogni prezzo era stabilito a seconda dell’utilità intrinseca, al ‘valore di mercato’, per cui saliva o scendeva a seconda della scarsità o dell’abbondanza della merce”. Non trovo poi tanto fuori luogo che nell’*Ulysses*, per bocca di Stephen Dedalus, Joyce definisca lo stesso Shakespeare – notoriamente, un oculato risparmiatore – “un azionista capitalista, uomo da proporre leggi al parlamento, esattore di decime”.

(La compravendita) L’infingimento del linguaggio economico, tanto confacente al nostro dramma quando si parla delle convenienze matrimoniali o dello sfruttamento della miseria utile alle classi abbienti (pensiamo alla scena dello speziale), e che per vie meno dirette si collega al mercante Fleba, stigmatizzato da una vita intesa a bilanciare remissione e guadagno, alimenta l’intero *Sonetto XXX*: “Lamento lo sciupio della mia cara età / (...) / E gemo sulla perdita dei cari affetti svaniti / (...) / Il computo mesto delle care lacrime che piansi, / E nuovamente pagarlo, come se non l’avessi pagato. / (...) / Vien ristorata ogni perdita, ogni tristezza svanisce”. La semantica del mercato esprime la vita interiore e i suoi continui baratti con l’esterno. Tramite il soldo (non necessariamente materiale, e che

comunque è il correlativo di un prezzo), si esce da sé e si traffica col secolo, *anche spiritualmente*. La contabilità dell'anima diviene compravendita reale, necessaria a intessere un rapporto di dare/avere che colloca l'individuo in un panorama conformato a misura del suo debito. Ma l'esazione non è *nel panorama* che avviene. Il panorama è l'habitat all'interno del quale abbiamo messo in gioco i nostri averi: per un godimento, per una necessità, per un azzardo. Il panorama è il tavolo verde a cui nessuno si può sottrarre, pena l'inedia, l'inutilità dell'esser nati. Ciò che sovrintende la restituzione della spesa si chiama *Tempo*. E il tempo è impietoso: ogni dilazione è già di per sé restituzione e riscossione. Giorno a giorno il debitore è costretto a versare la quota della rata dovuta, e che puntualmente gli viene defalcata dal saldo nell'assoluta impossibilità di impedire la sottrazione. Così, sino al prosciugamento totale del suo conto. Ogni giorno, quanto viene prelevato per essere versato altrove, consiste nel giorno in sé. Ma le perdite – inevitabili, siccome la vita è un investimento in crollo perdurante – possono avere un pallido conforto nella melanconica consapevolezza che se spendemmo è perché abbiamo vissuto; e se abbiamo vissuto, e se per questo ci siamo indebitati, vuol dire che abbiamo amato. Se infine stiamo vivendo, e se stiamo dunque indebitandoci, è perché stiamo amando (ma dacché il debito è una colpa, anche amare può esserlo). Il *Sonetto LXXXVIII* insiste sulla stessa fraseologia e sullo stesso vocabolario del XXX, ma con maggior severità dell'autore nei suoi stessi confronti: "La carta dei tuoi pregi d'ogni impegno ti affranca, / I miei titoli in te son tutti scaduti, / (...) / Tu stesso ti donasti, i tuoi pregi ignorando, / (...) / Così il tuo ricco dono, da un abbaglio venuto / A suo luogo ritorna, a giudizio formato". Siamo all'infrangersi di una società a due, corrispondente a un vincolo sentimentale di coppia. Secondo la prassi quotidiana, a un'azienda che, per funzionare, debba risultare in buona salute, produttiva e di reciproco vantaggio. Nel sonetto si dice che così non è più. Se il maggiore azionista, solo perché tale, si trova nella condizione di subornare l'altro e di padroneggiare in ditta, quello, per forza di cose, sarà indotto ad abdicare sciogliendo il nodo contrattuale e con ciò destinandosi da sé a una solitaria e sacrificale bancarotta. Bancarotta concreta, fallimento *de facto*, è quella di cui, nel nostro film, con sciagurata sventatezza non ha paura Rose. Questo almeno se si vuole condiscendere al buon senso economico della madre che, per una decorosa rimessa in sesto delle immiserite finanze familiari, non si premura di barattare il futuro della figlia speculando su un bene di natura essenzialmente sessuale. Il medesimo buon senso che informa lady e lord Capuleti nell'imbastire una trattativa d'eguale specie affinché la loro Giulietta vada sposa a un partito di convenienza.

Il vocabolario economico è spesso applicato da Shakespeare a formulazioni metaforiche per meglio determinare o illuminare un destino. In questo modo, ad esempio, Lear liquida la prediletta figlia Cordelia dopo averle sottratto affetto e dote lasciandola al duca di Borgogna che si è dichiarato disposto a sposarla anche da diseredata: “tale era il suo valore; / ora il suo prezzo è sceso”. Esattamente come un titolo azionario.

(Per istinto) Pur praticando, nei poemetti soprattutto, maniere classicheggianti secondo convenzione, Shakespeare ha una visione sempre immediata dei fatti riconducendoli, per attitudine e necessità, alle dimensioni del quotidiano in base all’esperienza di un teatro che si rivolgeva a un pubblico certo non ristretto. È perciò giusto che, in *Venere e Adone*, le armi di seduzione di Venere consistano anche in concetti riferiti all’attività economica, alla dottrina dell’*increase*, del mettere a frutto il capitale di cui si dispone: “Perché dovresti nutrirti (*increase*) del frutto della terra, / se la terra non viene a sua volta nutrita del tuo frutto?”.

(Lo sterco del demonio) L’invettiva di Timone contro il denaro, “Cos’è questo? / Oro? Giallo, ecc. ecc.”, è celebrata da Marx nel primo capitolo del *Capitale* come la migliore possibile, scrivendo, a commento di questo passo, del denaro come della “potenza alienata dell’umanità”, e di come fosse divenuto l’unico livellatore sociale. Evangelicamente, stiamo parlando dello sterco del demonio. L’aggiornamento è solo linguistico, ma significativo. La metafora anatematica è sostituita con un’oggettiva descrizione della cosa, in quanto espressione di un concetto. Marxianamente, prendendo lo spunto da Shakespeare, il denaro non è più solo insultato, ma *spiegato*.

(Il superiore interesse) *Timone d’Atene*. Atto primo. Flavio: “Le sue promesse / volano tanto al di sopra del suo stato / che tutto ciò che dice è un debito. / Per ogni parola c’è un creditore / e lui è tanto buono da pagarne gli interessi”. È la nascita dell’uomo economico. Il suo solo esistere costituisce un’impresa finanziaria. Ogni giornata è merce, e corrisponde a una messa a rischio di capitali. Quale Fleba, che così visse per morire annegato. Nel terzo atto di *Timone* il Primo Straniero afferma: “L’interesse sta al di sopra della coscienza”. Quindi, la modella.

(Flussi in borsa) Sempre *Timone D’Atene*. Si sta diffondendo la voce allarmata che il ‘capitalista’ Timone, da cui dipende per buona parte la circolazione del denaro nella città, sia a rischio di un rovescio economico. Tutto l’avvio della quarta scena del terzo atto, coi suoi dialoghi fitti e scheggiati,

sembra raffigurare un vibrante assembramento di piccoli risparmiatori ansiosamente impegnati a passarsi vari 'si dice' sui continui flussi dei movimenti di borsa nell'inquietante apparire e scomparire delle somme in gioco. Il tempo batte al massimo della precisione consentita dall'epoca e crea affanno ("Benvenuto, fratello. Che ore sono secondo voi?", "Ci avviciniamo alle nove.", "Così tardi?", "Sua Signoria non s'è ancora visto?", "Non ancora.", "Mi stupisce. Prima spuntava alle sette.", "Sì, ma i giorni si sono accorciati."). Premonizioni della City, e, da noi, di Piazza Affari. A ogni modo, di un tempo prossimo futuro. L'avvenire. È un panico da crollo in borsa quello che pervade Atene dopo la pessima performance del 'titolo' Timone. La bolla creditizia, esplodendo, coinvolgerà l'intero mercato.

(L'economia virtuale: un promettere) Dice il Pittore al quinto atto sempre di *Timone*: "Promettere è l'aria stessa del nostro tempo. (...) Promettere è più elegante e raffinato: mantenere è una sorta di ultima volontà, un testamento che nella mente di chi lo fa denota una grave malattia". Quel "nostro tempo" vale anche per noi. "Promettere" è la parola chiave. La battuta del Pittore è pervasa da un precoce sentore di cambiali invase e di fatture false, di interlocutori incorporei e di fughe dal mercato, di virtualità in *default* e di debiti dilazionati sino a inevitabili tracolli, di crediti inesigibili e di titoli *subprime* desinati a collassare.

(Nell'impossibilità di restituire ad altri quel che non è restituito a noi) Al momento in cui si annuncia la crisi, ogni creditore, che per essere tale si è fatto al contempo debitore, si affretta a esigere il rientro dei suoi capitali da altri creditori che però si trovano nella sua stessa condizione, tale per cui tutti gli investitori, dopo essersi sentiti per breve tempo *solo creditori*, non potranno essere altro che *solo debitori*: ciascuno di qualcun altro, ed è il crollo repentino di ogni affare, *ergo* del mercato. Questo è quanto avviene ad Atene quando si sparge la voce che azioni ritenute sicure come quelle dell'Azienda Timone (fra tutti, il massimo debitore poiché fu il massimo creditore) sono in sempre più evidente caduta libera.

(Do ut des') I capitali in circolo: chi presta, a propria volta ha preso in prestito, ragion per cui, dietro la maschera di un creditore può esservi quella di un debitore, e viceversa. Importante questo 'viceversa'! è la logica del mercato. Così nella *Commedia degli errori*, quarto atto: Angelo: "Proprio la somma che vi devo, Antifolo / la deve a me"; come, nel *Mercante di Venezia*, Bassanio chiede tremila ducati in prestito ad Antonio che, per darglieli, li chiede a Shylock che li chiede a Tubal. E via a proseguire.

(Come dentro la città muraria) Il vero capitale è sempre una partita di giro. Chi vi entra in contatto ne è marchiato e non potrà più prescindere da questo essere stato messo in gioco. Ormai è nel mercato, e fuori dal mercato per lui non c'è che asfissia.

(Un imperfetto Prospero) *Il mercante di Venezia.* Antonio, al primo atto, dando segno di oculatèzza finanziaria: “ringrazio la fortuna: i miei investimenti / non sono affidati a una sola nave / o a un solo approdo, né tutti i miei averi / dipendono dalla fortuna di quest'anno”. In pratica, quel che un *broker* tende a suggerire ai suoi clienti: differenziare. Formare un *bouquet* di vari titoli. Un ‘giardinetto’, così si dice. A deridere l'oculatèzza di Antonio, poco dopo e altrove è Shylock, il lucratore d'esperienza. Ricordiamoci la già citata battuta dell'ebreo: “Tuttavia i suoi beni sono aleatori (...) li ha sparsi per il mondo (...) ma le navi non sono che tavole, i marinai non sono altro che uomini (...), e poi c'è il pericolo dei flutti, dei venti, degli scogli”. È forse in atto un maleficio? E se Shylock fosse un imperfetto Prospero, capace anche lui di smuovere tempeste coi suoi sortilegi, ma non abbastanza da preservarne a lungo gli effetti, visto che il mare alla fine quelle tre navi cariche di mercanzie le restituirà integre?

(La logica casualità) Anche Timone, come il munifico Antonio del *Mercante*, presta soldi senza chiedere alcun tasso d'interesse in cambio. Anzi, fa di più: lui i capitali li mette in circolo donandoli senza farsi troppi scrupoli. Maniera apprezzabile sotto un profilo più affettivo che etico, ma insostenibile sotto quello finanziario visto che sarà causa di un collasso totale del mercato sulla piazza di Atene. Anche il Vangelo di Matteo, d'altronde, con la parabola dei talenti, mette in guardia dal disinteresse antiutilitaristico per *l'increase*, laddove l'accrescimento è precetto già propagandato dal *Genesi* con l'induzione di Dio a Noè e ai suoi figli a crescere e moltiplicarsi. La vita impone un'istanza di quantità. Per maggiormente essere, le è chiesto di aumentare. Il disimpegno dalle cose materiali può apparire come un tratto virtuoso, e può essere che in effetti lo sia, ma, estrema contraddizione della realtà!, anche pernicioso. Ciò detto, un autore, se grande, lo è soprattutto in questo: nel saper sceverare la realtà dalla logica, ‘quel che è’ da ‘quel che sarebbe se’. La natura non funziona come deve, ma come vuole. La natura si autoproduce attraverso un convulso di marosi che sono finanche in grado di prescindere dal vento. Possibile? Secondo ragione no, ma stando ai fatti *sì*. Solo abbandonandosi al grande manto del paesaggio non per modellarlo ma per adeguarvisi, la scrittura se ne può permeare e restituircene i sensi non manifesti. L'intelletto non decide nulla, è l'insieme

delle cose che lo fa. Tant'è che, per tornare al corso naturale della Storia, (G. Melchiori): "l'ideale dell'uomo *di virtù*, il Cortegiano di Castiglione, si trasferisce dall'aristocrazia alla borghesia mercantile". Un trapasso avvenuto non perché vi sia stato uno, primo fra tutti, che lo abbia deciso, ma perché il volgere delle epoche ha prodotto il cambiamento secondo una sua logica casualità.

(La voragine) Quando si è persi nella voragine del fallimento, si apre allo sguardo un altro mondo, quello in cui ci si trova immersi. È il mondo in cui Cal, annientato nei suoi beni dalla crisi del '29 (questo ci dice la voce fuori campo di una Rose che ha attraversato le epoche), si tirerà un colpo. A quale *u-turn* è costretto il cuore di Timone quand'è travolto dalla catastrofe dell'abbandono collettivo! La sua statura, la forza del suo *sé*, è ben altra da quella di chi, come il fidanzato ripudiato di Rose, si compara solo con ciò che ha e che d'un tratto, come avvenuto, potrebbe svanire. E allora non i denari scomparsi sconsolano Timone, ma l'illusione negli affetti che pensava ne derivassero, e uno a uno dispersi nell'evidenza del loro non essere mai realmente stati. La sua forza di esecrazione ha tutta l'energia di una bontà pervertita, poiché era nella bontà che esisteva l'uomo nella sua interezza. Ora vive nell'odio.

Parallelamente Giulietta: nell'incanto esisteva, nell'innamoramento vive.

(Nell'ingorgo consequenziale) La catena del credito: notavamo che per sanare i debiti di Bassanio, Antonio chiede un prestito a Shylock, e che questi, a sua volta, non disponendo del capitale necessario, se lo fa anticipare da Tubal. È presumibile che, dei quattro, l'unico ad agire in modo finanziariamente adeguato, scevro da sollecitazioni emotive (l'innamoramento e l'amicizia per i due cristiani, l'odio per Shylock) sia quest'ultimo, il solo che *con atteggiamento professionale* avanzi la richiesta di un interesse. Anche se il contraente è un amico.

(Circa Steiner, circa il tema economico) Molière, scrive Steiner, "fu tra i primi ad afferrare l'immensa portata assunta dai rapporti finanziari nella vita moderna". In Shakespeare questi rapporti conservano "una innocenza arcaica". Avere denaro è necessario, come nel *Mercante di Venezia*, per le galanterie d'amore o per accontentare i propri amici, ma giunge all'improvviso, trasportato da terre lontane su battelli misteriosi.

Nel dramma shakespeariano il denaro non è un mezzo di scambio che derivi il suo unico valore da un'invenzione della ragione: è "il demone dell'oro", che spesso è connesso con la casualità del suo apparire e del suo disparire

a seconda dei capricci di una realtà complessa, e in questo Shakespeare inserisce all'interno del suo arcaismo codici prossimi alla modernità del sistema *on line* con la messa in crisi del contante tangibile e da passare di mano in mano. Il denaro si fa fiabesco. Come nel romanzo di Alfred Kubin *L'altra parte* in cui ogni giorno le banconote cambiano inopinatamente di valore, potendo accrescere a dismisura o azzerarsi repentinamente senza alcuna logica. Così in *Timone*: senza un perché visibile il denaro avviene. O, come preferite, *torna*, ma per strane e imperscrutabili vie.

(L'invenzione dei fenici) Un famoso avvocato russo, avendo vinto una causa che sembrava destinata a sconfitta certa, nel ricevere i ringraziamenti smodati del suo cliente che dice di non sapere come sdebitarsi, replica: "Da quando i fenici hanno inventato il denaro questa domanda non ha più ragione d'essere". I fenici! Fleba!

(Cal) Torniamo al suicidio da bancarotta, e torniamo al fidanzato di Rose, Cal Hockney, sintesi del conte Paride e di Tebaldo, che verrà costretto a puntarsi una pistola alla tempia dallo sgretolarsi in poche ore del mondo a cui apparteneva. Cal partecipava di un potere, industriale ed economico, che sembrava avere solide basi non meno di quanto il Titanic sembrava dover essere inaffondabile. Si passa in tal modo di rovina in rovina. Dal disfacimento di un'invulnerabilità a quello di un'altra. Ogni naufragio è abdicazione e viceversa, come insegna il principio per cui, in Shakespeare, la più profonda e vorace tendenza di chi è investito di un'autorità è l'autodistruzione.

Quando il voltafaccia della sorte priva il possidente dei suoi possessori, nella visione allucinata del nulla nel tutto, questi appare ai propri stessi occhi annichilito prima di esserlo, e allora meglio la rinuncia assoluta che residuare nello scenario mortificante della dissipazione, che innanzitutto è dissipazione dell'*io*. Meglio niente che poco. Ho perso i miei soldi, *quindi non esisto*. E c'è vero sconforto in questo. Lo stesso Cal, quando, nell'alba successiva al naufragio, si avventura malconcio sul ponte del Carpatia sperando di ritrovare Rose, lui che le ha sparato più volte contro, sembra meritarsi un po' di pietà. La sua ansia non ha breme, ma umani bisogni. Lo sciagurato cerca la sua promessa sposa come se questo lei ancora fosse per lui, la cerca con occhi spenti come se cercasse sé stesso. Un sé stesso che equivale ai propri capitali, di cui la fidanzata fa parte. Rose, per Cal, è tangibile *cash* da portarsi in tasca come parte consustanziale di quel che è. Ma non la troverà, per cui è già da lì, da quell'alba, che Cal inizia ad abdicare. Anche all'ultima scena di *Romeo e Giulietta* quale potere non è destituito? quale potere non abdica? Lo scenario residuo offre solo morti e sconfitti.

Sconfitto il *pater familias* Montecchi, sconfitto l'altro *pater familias* Capuleti, sconfitto Escalus. A vertice di tutto non resta che la promessa di simulacri a venire: le statue d'oro da farsi in omaggio ai due ragazzi morti. Un'opera di carattere pubblico che può far conto su un ristretto *pool* di sponsor privati. Oggigiorno i genitori provvederebbero probabilmente a creare una *Romeus & Juliet Foundation* per avviare una generica campagna di sensibilizzazione al tema della giovinezza da tutelare.

(Investire nell'oro) Così parlò Zarathustra: "Solo le cose più nobili sono anche le più dure. (...) *divenite duri!*" ... Divenite *statue d'oro!* Nelle statue d'oro la coppia diverrà reliquia. Comunque *d'oro*: un bene rifugio. E a tale riguardo, visto che costeranno uno sproposito: ma le statue verranno donate a Verona o rimarranno proprietà dei loro finanziatori?

(Un'altra statua) Racconto d'inverno. All'improvviso Paolina scosta una tenda e rivela una statua. Ad apparire è "una vita così fedelmente (*lively*, vitalmente) imitata, / come mai il sonno ha imitato la morte". Nella *Poetica*, discutendo del piacere che si prova nel vedere immagini a imitazione di creature umane, Aristotele definisce l'attimo in cui si riconosce che 'questo è quello', cioè che l'immagine corrisponde perfettamente alla figura sin quasi da poterla sostituire, come l'attimo supremo. È l'apparizione del doppio... di due dimensioni in una, al nostro cospetto. Questo vorrebbe forse significare la statua che il Montecchi, da parte sua, promette di innalzare a immagine di Giulietta. Statua che oggi esiste e che in qualche modo colloquia col mondo e *vive*, tanto che, presso noi posteri, il culto di Giulietta supera di gran lunga quello di Romeo (della cui statua, infatti, non v'è traccia).

(Dai Sonetti) L'inazione. Biologica e psichica. La dottrina dell'*increase*, del procreare; la 'religione' della progenie come atto dovuto per partecipare di un obbligatorio merito in contrasto con la passività egotistica, col languore della nullafacenza, che è stagnazione esistenziale. Virtuoso invece è l'impegno verso la proliferazione dei beni in obbedienza alle logiche di un mercato 'progressivo'. L'usuraio 'infruttifero' (*Sonetto III*) ha il suo solo guadagno nel disdegno, non così l'usuraio attivo: "Non è usura proibita l'interesse / Che allieta chi contrasse liberamente il debito" (*Sonetto VI*). Nel *Sonetto IX* paiono descritti i capitali in circolo: "Tutto quello che un prodigo sperpera in questo mondo / Non fa che mutar luogo, che il mondo pur lo gode".

(L'amministratore) Shylock non è Scrooge, non è un accumulatore, è un faccendiere. O, perlomeno, nulla ci dice di lui che sia un avaro. Tiene a ciò

che ha e intende amministrarlo al meglio: è poi tanto strano? Non credo gli si addica il detto ebraico: “Ho pena per chi vive in povertà e muore in ricchezza”. Per Shylock vi sono valori più importanti del denaro. Ma non è detto che tra questi sia da annoverare anche la paternità. Di più, forse, può essere pungente in lui, acutissimo, il senso di appartenenza alla propria specie sentita come un tratto identitario.

(L'intruso negli affari) Shylock: “costui è quello sciocco che prestava denaro gratis: carceriere, tienimelo d’occhio”. In questa battuta colgo soprattutto il fastidio per la deleteria ingerenza nel campo di un severo *businessman* (Shylock) da parte di uno spensierato dilettante (Antonio).

(Atteggiamenti morali) *Il mercante di Venezia*. Bassanio: “Sì; offro io per suo conto il doppio del debito; e se non basta il doppio, mi impegno a versare fino a dieci volte tanto, di mio”. Odioso! Bassanio offre di slancio i soldi della moglie svelando la sua natura di mantenuto! Comunque, neanche questo serve: l’ebreo rifiuta, e rifiuta malgrado sia in evidenti ristrettezze, soprattutto dopo il furto subito dalla figlia.

(Il pegno) *Il mercante di Venezia*. Porzia, a Bassanio: “Tutto vi do con questo anello; ma, badate: se doveste mai separarvene o perderlo o darlo via, sarà presagio per voi della rovina del vostro amore, e a me giusta cagione di rinfacciarvelo.”, (...) Bassanio: “Ma quando questo anello dovesse separarsi da questo dito, si separi da me anche la mia vita: e allora – oh – dite pure che Bassanio è morto”. E dunque avrà meno valore questo anello di quello donato a Shylock, in gioventù, dalla sua amata di allora? da una donatrice che, tra l’altro, non sembra aver preteso nessun impegno a contraccambio, come invece fa Porzia con Bassanio, il quale, al pari di quando Antonio tratta con l’ebreo, si vincola con eguale sicumera (ed entrambi ne verranno scornati). Shylock, al contrario, manifesta per il suo anello una devozione non pattuita, ma spontanea.

(Il furto del vello) È un’aristocrazia mercantile e capitalistica che va a depredare Belmont dei suoi tesori, e che anche dell’amore fa una preda, tant’è vero che Bassanio parla della sua conquista amorosa di Porzia come d’una conquista del vello d’oro, e si sente in tutto e per tutto un argonauta. Un ladro, ma eroico, il che gli basta per darsi quell’immagine di bellezza morale di cui si appaga.

(Circa l’oggi e circa la gratitudine) Nei traffici umani il passato equivale a un presente svalutato. Lo dicono tutti gli equivoci che hanno a che fare

col concetto di gratitudine, e, di conseguenza, con le aspettative disattese che gli sono connesse.

È vano dare per scontato di dover essere compensati oggi per quanto abbiamo dato ieri. Nell'oggi la moneta corrente non ha memoria di quella che era in circolo sino a un giorno fa, e a nulla ci serve protestare che il taglio è lo stesso. Non è la banconota a fare il suo prezzo, ma il mercato in cui passa di mano.

FOGLIETTI

Intro sala 38

Appunti accumulati nelle tasche. Foglietti. Li mantengo e restituisco più o meno come sono, a parte un velo di *maquillage*. Sparsi. Presi quasi mai da seduto, o perlomeno non da seduto dove mi siedo a scrivere, ma al cinema, a teatro, camminando con qualche libro appresso, uno via l'altro nel corso dei tre anni della stesura complessiva del mio libro-astronave, a contrappuntare, a rettificare, a ridire, e mettendo in lista citazioni, frasi captate e virgolettati rimasti senza una sede certa, ma conservati a promemoria per essere in parte usati come spezie e in parte come chiavi di volta. La mia disgrafia ne ha spesso cambiato il senso. La sintassi è quella un po' urtante di chi si sbriga a buttar giù dimenticandosi che non sempre lo stile è natura, purtuttavia facendo di questo atteggiamento un altro stile in cui poter riconoscersi addirittura di più. È un fatto che niente di quanto segue è nato esternamente all'argomento trattato. Tra me e me, tutto ha a che fare. Mai ho pensato ad altro se non *a questo* in tutto questo tempo.

Shakespeare è un sole troppo abbagliante per eccesso di *inesistenza*. – L'essenza della nostra cecità corrisponde a quella della sua non essenza.

Una battuta, e sventra la natura umana. Ti dice fra chi sei. Dunque, chi sei. E tu quella battuta te l'aspetti sempre.

C'è più sapienza nel corpo che nel pensiero che lo pensa. Così avvengono i due, l'uno per l'altra. Corporalmente.

“Le cause della tragedia hanno origine in quegli stessi che ne soffrono le conseguenze” (Peter H. Band?). Secondo questa lettura l'opera rientrerebbe nella categoria delle *morality plays*.

Nella scena di commiato fra i due amanti del terzo atto – a contrappunto delle parole “*and I’ll descend*” di Romeo che va – questo dice Giulietta confermandosi, scenicamente, collocata sul palco in una posizione sopraelevata rispetto a lui: “Mi sembra di vederti, ora che sei così in basso, come un morto nel fondo di una tomba”. Una battuta che non impropriamente potrebbe essere pronunciata anche da Rose vedendo Jack che si inabissa. *Dall’alto in basso*.

Così parlò Zarathustra: “ogni sole di pace sembrava loro fiacco e tiepido, e la lunga pace faceva vergogna”. Vedo espandersi e calare la ‘grigia pace’ evocata da Escalus.

La storia assume carattere tragico solo nella consapevolezza dei suoi protagonisti, a quel punto la sua *s* iniziale si fa maiuscola.

In *Riccardo II* la *Via Crucis* dell’abdicazione inizia nel momento in cui il re scopre il funzionamento del Grande Meccanismo, e dunque d’essere una creatura in cui nessuno potrà mai più scorgere nulla di intimo e privato. Esattamente quel che accade a Giulietta nei suoi pochi minuti da ridestata nel sepolcro: si vede messa dentro qualcosa *di più*.

Sulla sua Bertha di *Esuli*, Joyce: “Il suo stato è come quello di Gesù nel giardino degli ulivi. È l’anima di una donna lasciata nuda e sola che potrebbe giungere a una comprensione della sua stessa natura”. Esattamente quel che ho scritto io, prima di leggere questa nota, del Getsemani di Giulietta. Dovunque vado ti trovo, James!

E Joyce sul naufragio *benefico* quand’è adesione all’altro: “Gettarsi nell’oceano di un’anima altrui” “*Into the ocean of another soul*”. Proprio dovunque!

Joyce definì l’*Ulysses* un libro-Enciclopedia in cui si raccontano le epopee di due popoli, l’ebreo e l’irlandese, ma che pure tratta la storia umana come “un fatterello qualsiasi”. Volente o nolente, gli è toccato d’essere Shakespeariano anche in questo, malgrado la sua predilezione per Ibsen. Allora diciamo che fu Shakespeariano da lettore secondo natura, ibseniano da lettore secondo cultura.

Passare da un mondo all’altro è *tradire*. Ma, a volte, tradire è un atto eroico.

Spurgeon rileva come i due amanti si descrivano reciprocamente in termini di *luminosità*.

Nel dramma, riguardo ciò che davvero conta ai fini della storia, la volontà non ha alcun ruolo. Tutto va da sé, ma non perché debba: perché può.

La non conoscenza che i personaggi del dramma hanno l'uno di quanto accade all'altro è la maniera usata da Shakespeare per simulare un segmento della complessità del reale attraverso la costruzione 'complicata' di una forma compiuta della finzione.

Così parlò Zarathustra: "Di ognuno si sa qualcosa di troppo", come di ognuno *non si sa* qualcosa di indispensabile. È il fulcro della nostra trama. Ognuno non sa qualcosa di fondamentale riguardo qualcun altro.

Il presagio della fine, persistente eco dello *spoiler* iniziale, viaggia all'interno del testo e ne determina la forma condizionandone a ogni passo la struttura. Nell'insieme, il racconto è una compilazione di depistaggi falliti.

Se Bloom definisce il concludersi dell'*Amleto* "l'entropia finale dei trucchi escogitati", il concludersi di *Romeo e Giulietta* è l'entropia finale dei malintesi accumulati.

Da *Lucrezia*: "porzioni di un intero da immaginare" ("*Stood for the whole to be imaginèd*"): un principio di poetica, in quanto poetica *dello spettatore*.

Il contesto della storia incornicia la storia all'interno della storia. È una cornice che va incorniciata.

È un fatto: il non comprensibile è però dicibile, ed è *questa la lingua madre dei poeti*.

Ma quanti!... Il cast del mio libro è composto da esegeti, cantanti, attori, personaggi, poeti, registi, *border line*, intrusi, amici, *alter ego*, simulatori, poeti, impostori, misconosciuti, saltimbanchi, titolati e celebrità!... Volenti o nolenti, ormai tutti compartecipi di una sola specie umana.

Sabbiose ombre, si disfano essendo e d'altro non parlano; *ergo*, personaggi. *Shakespeare's people*.

Allargare l'area del linguaggio significa convocare ogni nuova realtà nominabile entro il recinto dell'irraggiungibile (l'evanescenza shakespeariana, sola densità).

R. & G. sono cardini, un punto di giuntura. *Tra due età.* Tra un mai più prima e un non più dopo. Come l'esistenza che è in sé giuntura. Soglia presso cui il 'di qua' e il 'di là' reciprocamente si attendono.

(si può dividere l'eternità in due? Noi, nascendo, lo facciamo)

Iniziare è un'interruzione altrove.

La storicità della poesia (e non d'altra letteratura!) è sempre una storicità vicaria. Di fatto, *filologica*. Non c'è messa in nota o parafrasi di un testo lirico che non sia per lo più una ricognizione dello stato della lingua operata nel tempo a cui quel dato testo appartiene.

Nella realtà un dettaglio rimane un dettaglio, in letteratura diventa un *focus*.

Tutto il futuro è nel passato della letteratura. Non come eventuale descrizione. Non quella ci interessa. La descrizione sarebbe una coincidenza, una casualità irrisoria, bensì come un'esperienza già transitata da alcuni a nome di tutti per dirci: "Voi siete noi".

La letteratura non ha nascita, ma tutta consiste nella sua propalazione; è perennemente contemporanea a sé stessa.

Shakespeare conformista? Pure Dio lo è.

La ripugnanza di sé illude Riccardo d'essere animato da una passione in grado di fargli possedere il mondo. Che inganno! Non c'è creatura più tautologica di un ipocondriaco: un corpo che si fa pensiero di sé stesso.

Smantellando il Paradiso, quell'assenza di arredo è l'Inferno.

Giulietta accetta di inserire un segmento di morte nella sua vita. Un segmento di *perfetta* morte. Accetta di immettere *sé morta* nel suo esser viva. Si fa portatrice del proprio spettro.

La tragedia, sul piano dell'intreccio, è dovuta a una sostanziale carenza di dati conoscitivi da parte dei personaggi. Ce ne avverte da subito un rapido e occasionale scambio di battute, tutto a base di doppi sensi, tra due servi che danno prova di non sapere l'uno di cosa stia parlando l'altro. Un *trailer* di come la vicenda andrà componendosi in un mosaico di inconsapevolezze.

Lungo i cinque atti possiamo seguire, per mutazioni progressive, la conquista delle reciproche identità da parte dei due protagonisti, una doppia crescita da ‘romanzo di formazione’. Il vero *appeal* narrativo è nella *visione* del progressivo stupore di *R. & G.*, tanto da suggerire una lettura *rovescia* fatta attraverso gli occhi di chi agisce e non da quelli di chi assiste.

Nel primo atto il mondo delle convenzioni domina sovrano, come in *Titanic*.

Forse, la coppia meglio assortita sarebbe stata quella fra Rose e Romeo: meno affinità, ma più consonanza sociale.

Leggo di un bimbo dalla fervida immaginazione il cui libro preferito, da cui gli è stato impossibile staccarsi pure crescendo e che per molto tempo ha continuato a portarsi appresso, era una biografia di chi? di Thomas Andrews, l'ingegnere progettatore del Titanic. Incredibile!... Non Dumas! Non London! Non Stevenson! Non Henry Potter!... Un bambino... appassionato di *quel* libro lì!... Come a ravvisarvi l'enzima di una convulsa fiaba che ambisca a farsi leggenda.

Daniel Mendelsohn, raccontando del Titanic: “Ma il modo in cui raccontiamo la storia spesso rivela più su di noi che sull'evento in sé”.

Steiner: “il vero realismo è frutto di una estrema stilizzazione”, posto che la stilizzazione possa avere l'aspetto della ridondanza, e che la ridondanza possa essere un aspetto della sobrietà.

Lucrezia: “Occasione, è tua la colpa di tutto!”, ma l'occasione *in sé* non è tragica. Appartiene a una realtà *ancora* non fatale. *Romeo e Giulietta* è non a caso quel che è in quanto opera tessuta di occasioni: alcune colte, la maggior parte sviate.

Granville-Barker parla di una tragedia imperniata più sulle circostanze che sul personaggio, per cui è sulle circostanze che deve cadere l'enfasi finale.

La formidabile natura minimalista del testo è mimetizzata dalla sua fastosa dimensione semantica ma senza esserne soppressa.

L'intera struttura è un giuntarsi di vertebre ciascuna delle quali corrisponde a un'ignoranza.

Circa il linguaggio. William Auden parla di “metafore auditive” (come la rima, l’assonanza, l’allitterazione). Ne deduco una contro-trama irradiata in un tessuto di forme inapparenti dense di contenuto, in grado di agire nell’ascoltatore a quote profonde dell’inconscio.

Che non sembri una commedia! Maurice Charney: “Shakespeare fa di tutto per dare una colorazione tragica, come se fosse particolarmente ansioso di sabotare la percezione del pubblico di stare assistendo a una commedia”. È in gioco l’*imprinting* della disposizione emotiva con cui dovranno essere accolte le parole del testo.

Romeo: “Il mio dire predice, ecc. ecc.”, l’autore ci tiene a dare continue conferme alla platea circa ciò che *non* deve aspettarsi: una commedia.

Di Romeo apprendiamo la storia, assai meno il carattere.

Per Baldini, dal punto di vista stilistico, *Romeo e Giulietta* rappresenta un esperimento fallito, ritenendo che i vari moduli non pervengono ad armonizzarsi tra di loro restando “vistosamente isolati”. Secondo quale logica quel “vistosamente” dovrebbe essere accreditato come prova certa? Perché cerchiamo *nei* testi, e non in noi *dopo* che siamo stati provvisti di quei testi?

Recuperati i nomi dei due innamorati condannati a morte per essersi legati in nozze clandestine, e perciò decapitati a Londra il 2 gennaio del 1554! Jane Grey e Guildford Dudley. Cronaca trasmessa da John Florio, e certo nota a Shakespeare. Che il drammaturgo l’avesse o non l’avesse presente scrivendo poco importa, l’anagrafe di quei nomi basta a trasmettere al dramma un’idea di *true story* e la iscrive nella tragedia dei giovani usati come capri espiatori a redenzione delle strategie ordite dagli anziani. La sua onda di cruenza ha molto a che fare con l’incitamento del Capuleti alla figlia perché si impicchi, e col modo in cui le urla contro che la farà trascinare all’altare su un carretto tanto prossimo a quelli su cui i condannati venivano condotti al patibolo.

Ho con me questo adorabile libro: *Il ragazzo che amava Shakespeare* di Bob Smith. Non faccio che appuntare citazioni. Copio: “In quelle notti, solo nel camerino, stendevo quella cappa sul fresco pavimento di cemento e, ancora bagnato dalla doccia, ci dormivo dentro, nudo. Nei miei sedici anni di vita quello era il primo luogo in cui mi sentivo al sicuro: dentro la cappa di Rosalinda dietro le quinte, nel buio, alle quattro di notte”. Colto

di trequarti, è il ritratto di un ragazzo *impastato* di Shakespeare, e neanche a furia di spettacoli visti e rivisti, ma per l'insistenza a volerne praticare l'*habitat*, il teatro oggettuale. Come un luogo di cui pascersi e dove stare.

“Per tutta l'estate ascoltai quelle parole sorprendenti, più e più volte, e ogni volta emergevano cose nuove. Qualcosa che ero assolutamente certo volesse dire una certa cosa, improvvisamente assumeva un altro significato”. Se esistono le varianti della scrittura, le sostituzioni di senso e le correzioni, così debbono pur esistere le correzioni, le sostituzioni di senso e le varianti *della lettura*.

(Per scrivere è necessario l'impegno; per leggere, l'intuito)

A proposito della *Bisbetica*, da sottolineare il valore dell'istruzione, sul cui linguaggio verticalizzato son misurabili i gradi della gerarchia generazionale, che, politicamente, si riducono in buona sostanza a due: quello dei giovani e quello degli adulti. Nell'ordine delle cose sociali, infanzia e adolescenza non hanno nemmeno diritto di collocazione. Son quasi innominabili.

Tolstoj non *avverte* Shakespeare. Non ce la fa perché non vuole e neanche ci prova. Debbo dimenticarmene quando lo leggo.

Sergio Perosa: “Mi piace, anzi, che di Shakespeare si sappia così poco”. Piace anche a me. E mi è utile.

Shakespeare è in ogni possibile poeta. Almeno una particolare sillaba in qualsiasi verso non suo, è *sua*.

“Il cielo aiuti lo stupido che si innamora” cantano i Lumeneers in *Ophelia*. Perché hanno pensato a lei per un verso così? C'è stupidità nell'innamoramento di Ofelia per il principe Amleto? più di quanta ve ne sia in Giulietta innamorata di Romeo? Forse in Ofelia c'è la stupidità dei *corrisposti a metà*: di chi è per l'amato un pensiero presente, ma secondario.

Frances A. Yates: “Se mi volgo indietro, mi sembra di aver sempre avuto, alle spalle o dentro di me, il pensiero di Shakespeare”. *Il pensiero di Shakespeare!* Qualsiasi arditezza filologica o interpretativa non può offuscare questa luce sentimentale che è all'origine di molto per alcuni.

Di libro in libro, di nome in nome, nel vortice della bardolatria: religione sapiente. Julii Ajchenvald: “Essere Shakespeare, o essere un lettore di

Shakespeare, sono fatti che si differenziano infinitamente di grado, ma che sono del tutto identici per essenza”.

Shakespeare ci convince di come possa essere credibile l'incredibile. Lo spiega Shlegel: “persino quando si tratta di mostri deformi qual è Calibano, ci strappa il convincimento che, se esistono esseri del genere, è proprio così che si comportano”. Saprebbe immaginare, insomma, anche la *natura* di ciò che non è.

Peter Brook, a una giovane attrice in cerca della giusta *attitude* con cui bere il filtro ricevuto dal frate, fermandola, e nel silenzio in cui la ragazza lo fissava in palpiti con un ampolla in mano a cui non riusciva a dare senso: “Giulietta – le dice – o sei tu, o non esiste”.

Mai svanisce *il dire*: svanisce *l'ascolto*.

L'anima shakespeariana dell'essere è il sapere che il nulla è la sua natura, e che il poterlo dire equivale alla sua fugacità.

È pur sempre entro il linguaggio che alberga l'irraggiungibile del linguaggio. Che suprema frustrazione! Perché, sennò, quel senso di smarrimento e di *inutilità* quando ci vien da dire di qualcuno che è scomparso: “Povero lui!”? – Quasi mai al defunto è rivolta la nostra *vera* commiserazione.

Jago che sulle soglie dell'eterno zero si impone di tacere mi pare provvisto di una straordinaria saggezza, vietandosi, così, anche l'imprecazione, che è il supremo fra ogni possibile atto tautologico: urlare il proprio tutto contro l'altrui nulla.

Miranda e Ferdinando della *Tempesta* sono un Romeo e Giulietta cui è data la possibilità di proseguire, con tanto di saggi consigli dispensati dal futuro suocero al futuro genero: “Bada a essere fedele. / Non allentare / le redini al capriccio. / Per il fuoco del sangue / i giuramenti più forti / sono paglia. / Sii più casto, o altrimenti, / buona notte al vostro voto!”. I toni sono quelli di Polonio, il che è una garanzia: quando lo scaltro cortigiano ammonisce il proprio figliolo in procinto di partire, lo fa con sincero affetto di padre e dà il meglio di sé.

Melchiori nota che *Molto rumore per nulla* è, per certi versi, la trasposizione in chiave di commedia di *Romeo e Giulietta*: il ballo mascherato all'inizio della vicenda, la mancata cerimonia nuziale, l'intervento nell'una e nell'altra di un frate che fa credere morta la protagonista... per non dire

che entrambe sviluppano le loro trame nel tempo circoscritto di quattro giornate. – Com'è vero che la seconda scena del quarto atto di *Cimbelino* possiamo considerarla una messa in pantomima della scena della cripta.

I due interventi del Coro venivano in genere recitati dall'attore che interpretava il Principe. Un ente metafisico e metateatrale che prende forma umana per portare tra i personaggi lo sconforto del fallimento umano e collettivo. La pena della comunità.

Non sembra una porta la zattera su cui galleggia Rose? Se non lo è, potrebbe divenirlo. La porta del mare che adduce al firmamento, e viceversa. In mezzo, nessun altro spazio. Solo un creatura intermedia su una soglia bifronte. Lei, a modulare la sua cantilena.

Essere acqua è l'ambizione di tutto ciò che è solido, non la funebre terra. Ogni corpo è in sé stesso nostalgia del mare.

Prospero e la *decisione anticipatrice*: assorbire *linguisticamente* la morte nella vita.

La confidenza con la trama. Mi accorgo che diffusamente chiunque ce l'ha. E intendo: con *entrambe* le trame. Non solo conosciute da quasi tutti, ma da quasi tutti *ricordate*. Addirittura con ovvietà. A mia memoria, mai, parlandone, ho dovuto spiegare chi fossero i protagonisti dell'una o dell'altra storia, e raramente, molto raramente, mi è stato necessario chiarire il dettaglio di una scena. Tutto è dato per assodato, senza stupore, come sostanza che partecipi di una lingua madre. Non è curioso questo? Non vuol dire qualcosa?

Probabilmente, è naturale sapere chi sono *J. & R.* poiché *già* si conoscono *R. & G.*; come quando, per contiguità di parentela, abbiamo la sensazione di conoscere già qualcuno che ancora non conoscevamo affatto.

L'analogia può comportare la nascita di una parentela che, da quando comincia ad essere, si dà come *già da sempre*. Cose che, col loro avvento, comportano l'affermarsi di una tradizione di cui *prima* nulla si sapeva.

Come si batte Hazlitt contro il celebrato Dottor Johnson che si è permesso di muovere osservazioni a Shakespeare! Si capisce quanto si senta in dovere di portargli rispetto, ma, non frenandosi, gli dice il peggio possibile: non ne confuta le tesi, ma la personalità, e ogni pregio che gli riconosce, lo

impone a limite. È degno dello stesso Shakespeare qualificare un uomo tramite la sua non volontà di superarsi.

Girard: “Man mano che il mediatore si avvicina, la venerazione che ispira fa spazio a un’odiosa rivalità”. Esattamente la mia idea di invidia, prossima alla gelosia, che ha però necessità d’un soggetto su cui concentrarsi. L’invidia può essere comunque un pensiero a sé stante. In attinenza, Auden, nelle sue *Lezioni shakespeariane*, mi insegna una parola tedesca che vale un ampio concetto: *Schadenfreude*. Il piacere per il dolore altrui.

È quasi certo che diverse altre opere di Shakespeare sono andate perdute. Ma il saperlo non è solo perdita, è anche sogno.

La forma aperta è l’affermazione dell’eternamente incerto sulla *caducità* di tutto ciò che è fisso.

Il dubbio come approdo. “Essere o non essere”, in quanto domanda, è una risposta.

Sarà un caso che il simbolo del punto interrogativo ricordi tanto la morfologia dell’orecchio umano?

Holan, “Solamente nel buio sono gli dèi”, è la notte di *R. & G.*

“Tu morirai fanciullo ed io ugualmente”, Sandro Penna, *Guardando un ragazzo dormire*.

Solo un cuore giovane possiede la forza per rinnovarsi decidendo di amare altrove. Smettere di amare può essere un atto di giubilo nei confronti della vita. Un buio per eccesso di luce.

Lessing: “Egli (*Shakespeare*) offre una viva raffigurazione di tutte le più minute e segrete astuzie per mezzo delle quali un sentimento si insinua nel nostro cuore; delle impercettibili avanzate che vi compie”: per dire delle sfumature come fossero colori intensi e di sottili intagli come fossero solchi profondi! Questo è. Ma è nelle sfumature che s’addensa il colore nel suo dissolvere, e una fessura è l’incipit di un solco. Nulla è periferico nella circonferenza. Un personaggio, se concepito libero, non potrà mai liberarsi dal suo dover essere libero. (Come io non sono libero dal mio essere libero di ripetere questa considerazione all’infinito)

Non sentiamo fatica dietro queste opere. Vi è qualcosa di trasparente nella loro essenza. Il troppo che vi sta attorno è d'una sostanza che dire cos'è la nega: *il nulla*.

Che possiamo farci se in profondità troviamo il pelo dell'acqua? e se il pelo dell'acqua è denso di tesori. La screziatura la si vede, la corrente sommersa no.

Forzare una scrittura è mestiere di chi l'apprende: ogni scrittore scrive ciò che può, ogni lettore legge ciò che vuole.

Circa l'imparzialità! Mettiamola così: la penna di Shakespeare non passa mai per il calamaio, è intinta di suo. – William Hazlitt parla dell'*assoluta dimenticanza di sé stesso*.

Imparzialità, che per molti è sinonimo di 'ambiguità'. Crediamo di giudicare, in realtà *scegliamo*.

(La ripetizione incalza)

Paola Cadonici, citata da Anna Leonardi in *L'arte del dire*: "Parlare altro non è che perdere una parte del corpo". Recitare è un atto agonistico, e la voce è soma! Gesto! Presenza nello spazio.

L'effimero esser qui che induce ad artigliare parte di questo tutto mentre ne partecipiamo; una volta rifluiti nel nulla, conterà aver lasciato almeno un'esca tra i flutti.

Io intendo uscire da Shakespeare attraverso Shakespeare, e non sprofondare in lui per ampliarne la lettura, che in tal caso sarebbe *solo* lettura delle sue opere, o delle opere sulle sue opere. Come se Shakespeare avesse ancora necessità di essere misurato nella sua grandezza!

Forse debbo a *Come vi piace* e al *Sogno* il mio acuto desiderio di morire in un bosco.

Ci voleva Edgar Allan Poe per dire questo: "In tutti i commentatori di Shakespeare c'è un errore alla radice che finora non è stato rilevato: quello di interpretare i suoi personaggi non come se fossero il conio di un cervello umano, ma come se esistessero realmente su questa terra. Noi parliamo dell'uomo Amleto, non dell'Amleto *dramatis persona*: dell'Amleto che

Dio, anziché Shakespeare avrebbe creato. Trovo soprannaturale che un punto così ovvio sia stato ignorato”. Ci voleva tutta la lucidità di un visionario, figlio di un’attrice morta nell’incendio del suo teatro! di uno che, da infante, per non fargli disturbare la recita coi suoi pianti, veniva stordito in quinta con tamponi di gin.

Più ci sforzeremo di capire Shakespeare, più ci impediremo di essere da lui capiti.

Leggo dell’uomo abitato da 24 personalità. E allora che dire di quando io, nelle mie chiacchierate pubbliche, parlo di Shakespeare come di *una scolaresca*?

Un uomo è tutti gli uomini. Ma assommati in lui senza spessore. Il tutto che è nel singolo, non è un tutto per addizione.

Si possono discutere le opinioni, non le emozioni.

La strana conversazione di Desdemona con Emilia ricorda Giulietta che discute con la Balia. Eccola domandare ingenuamente: “Emilia, in coscienza, dimmi se credi / che vi siano donne capaci d’ingannare in modo tanto vile / i loro mariti”. Delle due l’una: o Desdemona ha il cuore di un’adolescente, o Giulietta il temperamento di una donna adulta.

La sopravvivenza di un testo non è immaginabile se non al prezzo del suo anonimato.

A proposito del caso! Zarathustra: “Rotondi, probi e bonari essi sono l’un con l’altro; proprio come i granelli di rena sono rotondi, probi e bonari con gli altri granelli di rena”, un rimando a Lucrezio. Il cosmo è qui. Per connessioni etiche e fattive. Ogni creatura è parente a ogni cosa; ogni qualità a una qualche quantità; ogni moltitudine ha una sua penuria. Il pregio dell’uno è la carenza dell’altro. Lo stesso aspetto vale per due diversità.

Non c’è cosa senza che ve ne sia un’altra. Spaventarsene o goderne è già di per sé duplicazione.

Tutto il reale è una *mise en abyme*.

L’aria, riempita di sé e di corpi, è una festa di sposalizi continui. Un certame di fosforescenze che implodono ed esplodono l’una tra le altre nell’oscurità

silvestre. *Il sogno* è la trama fluttuante di questo brillio. Gli accoppiamenti che si fanno pulviscolo nel risucchio del vento in fuga tra le quinte.

Se leggo un verso, deve darsi un punto in cui io possa poggiarvi l'anima. Il *blank verse* sembra essere concepito per indicarmene almeno cinque.

La morte è la cortina della coscienza. "Il respiro all'estremo del pensiero" (Valéry).

La morte è la pietà del tempo, che è la misericordia dell'immortalità.

Pensare vuol dire essenzialmente *pensare alla morte*. Pur facendo altro.

La morte può essere un dono per noi: pone un limite alla nostra infelicità.

Una forma è più o diversamente viva di ciò che rende nominabile?

La nuvolaglia shakespeariana

Una forma *sente*?

Il disfarsi di una forma è forma in sé? i transiti hanno forma? In tal caso, anche negare Shakespeare è manifestazione shakespeariana.

La ricerca in tutti i modi dell'identità di Shakespeare ha in fondo qualcosa di meraviglioso che me l'assimila a *la questue du Graal*.

Tutto è simbolo e analogia è formula che, nello studio del reale, ha la stessa incidenza di $E = mc^2$.

Leopardi. *Consalvo*, la morte che eleva l'amore al suo massimo grado: "Quanto debbo alla morte!", e quindi, il rintocco fatale: "Due cose belle ha il mondo: / Amore e Morte".

Nel *Sogno* siamo invitati a danzare con Shakespeare al rintocco delle sillabe di questo *masque* sotto forma di epigrafe firmata Montaigne: "*La vie est un songe... nous veillons dormants et veillants dormons*".

Aguzza l'orecchio! Non di rado, se bene ascolti, nel vocìo di fuori, ovunque, pulsano frasi degne di Shakespeare, ma anche da te dipende distinguerle e

tradurle *in quel che sono!* E Shakespeare lo sapeva. Sono le *epifanie* di cui parla Joyce.

Ogni forma di vita ruota attorno alla propria apocalisse (e questo è shakespeariano)

Hélas! L'errore di voler capire Shakespeare per capire Shakespeare e non per capire *altro*.

Il 'fenomeno Shakespeare' è soggetto a entropia perpetua: vive del suo interminato sfaldarsi.

Quanto Shakespeare c'è in questo verso di Bonnefoy: "Il sangue inappagato investe il sangue"? A compenso delle tante battute che i filologi gli sottraggono dal canone, quante di Shakespeare non scritte da Shakespeare dopo di lui!

La potenza dell'*insuccesso*. La forza della sua suggestione. Attrae. L'insuccesso amoroso, quand'è grandioso, solo da pochi può essere meritato.

R. & G.: l'amore dissidente, sconcertante poiché *privo di una tradizione*.

Le vite dei giovani come vite minime, individuali, superflue. La giovinezza come energia utile, impersonale, necessaria. Questo secondo la logica dell'età adulta.

Lo sgarbo invisibile di *R. & G.*, che sono e si dimostrano *gentili e piacevoli*, non sapendosi dinamitardi. Parola che naturalmente ignorano, e della quale, altrettanto naturalmente, mai potrebbero capire il senso.

La felicità è egoista.

Trovo questo virgolettato tra gli appunti, ma mi è impossibile recuperare la fonte: "alle parole dei figli, Shakespeare dona il potere di evocazione e la facoltà di trasmutazione della poesia."

L'inesauribile domanda: sono esistiti *R. & G.*? Prima di Shakespeare, probabilmente. Dopo, di sicuro. D'altronde, così agiscono le opere fautrici di miti: battezzando i loro epigoni nella realtà a venire.

La morte degli amanti non può mai essere totalmente tragica. Più apoteotica, semmai. Per questo il tragico stenta a entrarvi in accordo.

La fugacità del vivere se coincidente con l'amare è in questo verso di Montale: "La vita che sembrava vasta è più breve del tuo fazzoletto".

Girard: "La Francesca che parla del poema non è più la vittima di un raggio, ma è alla morte che deve la sua lucidità". Come a uno stato di premorte, o di morte fortemente immaginata, deve la sua lucidità Giulietta.

Nietzsche: "tutto ciò che è divino corre su piedi leggeri".

Falstaff: "I giovani devono vivere", magnifico che a dirlo sia un vecchio!

La lussuria per Shakespeare: "Sciupio vitale, in scempio di vergogna" (*Sonetto CXXIX*).

Girard, a *memento*: "È bene ribadire che tutto l'amore è sessuale in Shakespeare".

Ibsen parla di "menzogna vitale" che sorregge la famiglia, consentendo a 'quel che è' di essere così com'è: distruggibile ma resistente. Questa menzogna è la molecola della città distopica.

Circa le età della vita, e le soglie di trapasso. *Misura per misura*: "Non hai gioventù, né vecchiaia, ma una sorta di sonno pomeridiano nel quale sogni di entrambi".

"Anima calda / anche tu hai girato l'angolo / di questo piccolo asfittico mondo", Shakespeare. *No*. Per un'amica scomparsa, versi messi in rete da una mia amica. Ma Shakespeare *sì*, poiché anche questo è: una possibilità dell'umano sentire.

La prima cosa da evitare è la ricerca testarda dell'originalità. Inutile sfondare mura se tutto avviene al loro interno.

Perché si copia? Perché è comodo. *E per usare materie già collaudate*.

La suspense che si dà tra la parola che annuncia la rima e quella che la compie. È come l'attesa di un piccolo colpo di scena: quando percepisco che una parola annuncia in una parola susseguente la propria eco, io inizio

sveltamente a presumere, cerco di indovinare, seleziono, aspetto e infine, nel migliore dei casi, *mi sorprendo*.

Nadia Fusini, *Di vita si muore*: “Si copia, si ruba, si stravolge, ci si confonde con l’altro, lo si imita, lo si tradisce: così si legge, me l’ha insegnato Shakespeare”.

Una forma è *in sé* viva?

IN LOVE

Intro sala 39

(Circa Stoppard, circa la trama segreta) *Shakespeare in love*. E Jean-François Ducis. Già abbiamo incontrato il pluripremiato film di John Madden e questo poco noto autore francese del XVIII secolo dalla fama ormai obsoleta nelle prime *suites*, ma non dando per inteso che, ora, tu che stai leggendo qui abbia letto anche lì, torniamoci, conviene.

Al momento in cui la Viola del film (Gwyneth Paltrow) scorre l'abbozzo di storia che William (Joseph Fiennes) le fa avere credendola un maschio perché si convinca a interpretare il ruolo di Romeo nell'opera che è ancora in procinto di scrivere, una rapida letta della trama *in fieri* per come ci è dato ascoltarla dà l'idea di una storia molto lontana da quella del dramma veronese che finirà col divenire rimandando piuttosto a una versione futura del testo, e certo tra le meno diffuse, a firma del francese che ai suoi tempi era scrittore popolarissimo.

In una breve avvertenza al lettore, lo stesso Ducis non si fa scrupolo di riconoscere i propri debiti nei confronti di Shakespeare e di Dante. Per quanto ci riguarda, di questo si tratta: Romeo vive adottato sotto altro nome in casa Capuleti pur sapendo di essere un Montecchi e fin dall'infanzia ama ricambiato Giulietta. Precisamente, così il personaggio cinematografico di Viola, scorrendo il foglio che le è stato recapitato, legge: "Romeo Montecchi... storie di famiglie in lotta riconciliate dalla scoperta che Romeo appartiene agli stessi Montecchi, e un giorno rapito alla culla viene allevato sino a giovane età dalla sua stessa madre derubata del suo figlio dal re pirata".

Ma la questione delle fonti qui si complica dacché Huvette, nel suo florilegio di cose altrui dal titolo *La morte vivante*, segnala in Ducis "precise reminiscenze" di una curiosa elaborazione esotica della vicenda degli amanti veronesi che Adrien Servin (siamo dunque sempre nel transito della storia dall'Italia alla Francia) antepose alla propria traduzione del

Lui e lei *si toccano* prima ancora di parlarsi consapevolmente (sotto le mentite spoglie della ragazza, un abbozzo di dialogo è già avvenuto in teatro), cosa che faranno mano contro mano, da perfetti 'palmari'. Poi cominceranno a conversare galantemente.

In tal modo, utilizzando l'espedito della danza, lo sceneggiatore/drammaturo Tom Stoppard riesuma la tradizione novellistica italiana che rimanda a Da Porto facendo curiosamente vivere al personaggio del suo Shakespeare un episodio che il vero Shakespeare nella stesura del dramma ha rinnegato, preferendo collocare il primo approccio fra i due lateralmente, all'esterno della danza coreutica. A seguire abbiamo il ricalco parodistico della scena del balcone, con le intrusioni vocali della Balia e con Viola che esclama: "Se vi trovano qui, vi uccideranno!", suggerendo anche in questo caso la fantasiosa idea di un episodio occorso realmente a Shakespeare quale ispirazione di quello teatrale. Perseguendo questa linea narrativa, il risveglio dopo la prima notte d'amore tra i protagonisti parafrasa la commossa confusione tra il canto dell'usignolo e quello dell'allodola, qui virato nel più rustico binomio zoologico gallo/civetta.

(Ancora le mani) Nel film, la prova teatrale della scena in cui Romeo e Giulietta (a fare Romeo è la travestita Viola) dialogano per la prima volta, propone la stessa immagine vista durante il ballo delle mani di Viola e di Will sollevate e combacianti. Vorrà dire o no?

Le forme estetiche e letterarie si cercano per natura l'un l'altra, e si coinvolgono nel ricercare il loro più ovvio completarsi. L'induzione a che questo avvenga è nelle cose.

(Circa un possibile Paride) Il rapporto tra la Viola di Stoppard (palese richiamo, poi esplicitato, alla protagonista della *Dodicesima notte*) e il suo promesso sposo (imposto per motivi di blasone) ricorda moltissimo quello tra Rose e il suo fidanzato. E ricorda, dunque, molto Paride.

(Circa l'equivoco a proposito della morte di Marlowe) Nel film, Christopher Marlowe muore al posto e per colpa di Shakespeare, come Mercuzio muore al posto e per colpa di Romeo. Questa perlomeno la traccia emotiva della vicenda, fin quando, per non eccedere nell'alterazione storica, la sceneggiatura deve postillare con una battuta che sa di esubero, come invece le cose non siano andate proprio così, sebbene a quel punto la costruzione immaginativa del fatto da parte dello spettatore sia già stata metabolizzata. Shakespeare ha da tempo esclamato: "Che cosa ho fatto?", per poi cercare rifugio ed espiazione nella preghiera.

(Ma il naufragio?) “Dov’è il naufragio?” viene domandato con insistente apprensione dall’impresario a Shakespeare. Il naufragio è *pop*, il naufragio piace, il pubblico lo pretende e se lo aspetta. In effetti non c’è, ma ci sarà. Perlomeno *nel film* ci sarà. Anche il naufragio è *nelle cose*.

(La notizia sbagliata) Ho la sensazione che i molti voluti richiami alla trama del dramma non siano tanto necessari a servire quella del film, ma che vogliano essere soprattutto strizzatine d’occhio a chi ha familiarità con Shakespeare facendogli credere di saperne più di quanto in realtà ne sappia. È il caso, ad esempio, della notizia sbagliata ricevuta da Viola della morte dell’amato. A essere morto non è Will, ma Marlowe. Un *misunderstanding* anche qui, dunque, e lo spettatore avvertito più che apprezzare l’incidenza che ha sulla vicenda, è indotto a compiacersi di sé, ma questa scaltrezza del film mi è preziosa nei punti in cui, senza voler essere tendenziosa, immette risonanze che alludono ad altro: al *DNA fatale delle forme*.

(L’ombra di Banquo) Al *villain* Wessex compare Shakespeare e quello ne è terrorizzato essendo convinto che il drammaturgo sia stato ammazzato dai suoi sicari. Già, come lo spettro di Banquo che appare a Macbeth.

(Circa il mare) “Come deve finire?” domanda da ultimo lo scornato Wessex alla Regina, e lei: “Come le storie in cui l’amore è annegato. Con lacrime e un viaggio”. Tutto è ribadito: l’amore che naufraga, e che ogni viaggio è una messa a rischio.

(E circa Fleba ancora) Ultimo dialogo tra William e Viola, quando la vicenda li obbliga a separarsi. Lui: “E quale sarebbe il mio eroe? il disgraziato più triste del reame, malato d’amore?”, lei: “È un buon inizio. Fa’ che sia un duca, e io la tua eroina...”, lui: “Venduta in sposa e mandata in America (*in sintesi, la storia di Rose*, n.m.)”, lei: “In mare, dunque. In viaggio per un nuovo mondo.”, lui: “Una tempesta. Annegano tutti”. Ecco il naufragio! Non nell’opera, ma nell’opera che racconta l’opera. E si prosegue con la voce *off* di Shakespeare a chiudere il film sulle immagini di lui che sprofonda nell’oceano mentre in alto, a galleggiare inaffondabile sul pelo dell’acqua, una sorta di zattera abbandonata alle onde, come l’asse su cui è montata Rose. Will: “La mia storia comincia in mare. In viaggio verso una terra sconosciuta. Un naufragio. Le onde selvagge sommergono e inghiottono. Il veliero coraggioso viene ridotto in pezzi e tutte le anime inermi in esso contenute annegano. Tutte, tranne una. Una donna, la cui anima è più grande dell’oceano e il cui spirito è più forte dell’abbraccio del

mare. Non è per lei prevista una morte per acqua". La 'morte per acqua', come per Fleba il fenicio in *The Waste Land* di Eliot.

A controcanto comico, giacché il comico è il tragico visto da dietro, ascoltiamo Falstaff ancora tremolare al pensiero di aver rischiato d'affogare nel Tamigi nelle *Allegre comari di Windsor*: "Morir nell'acqua è la morte che aborro; ch   l'acqua, un uomo, te lo gonfia come un tamburo: figurarsi che cosa diventavo se gonfiavo dell'altro; una montagna di tenerume gelatinoso". In verit  , nella *Dodicesima notte* Viola giunge non in America ma in Illiria, e non    la sola superstite del naufragio, cos   come, invece, la voce finale del film racconta per assolutizzarne il personaggio. Anche Rose    l'unica della coppia a sopravvivere, ed    in America che giunge. Ad accoglierla, la fiaccola della Statua della Libert  .

Nella *Tempesta*, al primo atto, Ariel guida invisibilmente Ferdinando, accompagnato da un coro di folletti nascosti. Questo il canto, che grande fascinazione ebbe su Eliot sino a riverberare nei versi di Fleba: "Cinque tese sott'acqua sta tuo padre, / le sue ossa si trasformano in corallo; / e son perle quelli che erano i tuoi occhi. / Niente di lui che decada senza un mutamento marino in qualcosa / di sontuoso e strano... / ogni ora ninfe marine gli suonano la campana funebre". Il mare in quiete    un sepolcro che ostenta il proprio avello, una lastra immota, cos   resa dalla bonaccia, sinopia di ogni tempesta. E le tempeste che squassano le navi dei protagonisti nei drammi romanzeschi sono quelle di Omero e di Virgilio, sono mille bastimenti prima e infiniti scafi dopo. E sono le caravelle che fanno precaria vela *verso l'America*. Caravelle come quella che nel film sceneggiato da Stoppard fa naufragio durante una traversata transoceanica consentendo per   a Viola, unica superstite, unica eletta, di raggiungere il nuovo mondo.

(La zattera sovrastante) L'uomo che sprofonda (in *Shakespeare in love*    l'autore divenuto personaggio della sua scrittura, in *Titanic*    Jack/Romeo) vede *dal di sotto* galleggiare a pelo dell'oceano la porta attraverso cui    riuscito a passare potendo cos   essere raggiunto nei gorgi dalla sua musa salvatrice Viola, protagonista futura della *Dodicesima notte* e simbolo presente di un amore intramontabile.

Quella porta    il retro dell'asse su cui in *Titanic* trova la salvezza Rose; il portale che connette l'acqua e l'aria consentendo la vita in entrambe le dimensioni, purch   intesa *come vita insieme*.

(Circa Kafka, circa Moby Dick) Altra morte per acqua    quella di Giorgio Bendemann, "un giovane commerciante" schiacciato dall'oppressione della

tirannide adulta nel racconto *La condanna* di Kafka. In questo caso non è l'amore a essere contrastato, ma la vita *in toto*.

Dopo un violento confronto notturno con la titanica figura paterna che rimprovera Bendemann di essere quel che è (sostanzialmente, un figlio), così si conclude, all'alba, il dramma della frustrazione del subalterno, *poiché giovane*, incapace di maturare un atto di ribellione politica e identitaria: "Saltò fuori il portone di casa, traversò le rotaie del tram, spinto irresistibilmente verso l'acqua. Già afferrava la ringhiera come un affamato prende il cibo. La superò con uno slancio (...). Si trattenne ancora con le mani che andavano indebolendosi, intravide tra le sbarre della ringhiera un autobus, che molto facilmente avrebbe soverchiato col suo rumore il tonfo della caduta, gridò piano: 'Cari genitori, pure vi ho sempre amati' e si lasciò poi cadere giù. In quel momento sul ponte c'era un interminabile andirivieni di persone e di veicoli". *Spinto irresistibilmente verso l'acqua*. Come Ismaele all'inizio di *Moby Dick*, obbediente ai sentimenti che nutre "verso l'Oceano". In Melville, imbarcandosi sul Pequod per crescere navigando. In Kafka, per crescere *morendo*.

ALTROVE, SULLO SCHERMO

(Zeffirelli, I) La proposta sin quasi sfrontata di matrimonio che fa Giulietta a Romeo nel film di Zeffirelli (1968) avviene nella fugacità di un inserto dialogico rubato; quasi al di fuori del colloquio fra i due. Un inserto eretico, imprevisto, esaltato dalla febbrile fretteolosità della fanciulla, dal suo slancio repentino, al punto che Romeo potrebbe rischiare di non afferrarne il senso.

(Zeffirelli, II) Da non trascurare i lavacri esagerati di Mercuzio quando la storia sta per avviarsi lungo la sua deriva feroce facendola deragliare su una rotta a precipizio, per cui quando Croce scrive di una "tragedia in tono minore", tanto da poterla vedere come una "tragedia di una commedia", il "tono minore" è da riferirsi probabilmente al fatto che nessun personaggio ha la vocazione al tragico: tutti potrebbero evitare la fine che fanno. L'elemento tossico dell'intreccio ha una natura minimalista, come se, più o meno, *qualcosa del genere* potesse capitare a tanti.

Mercuzio, così immerso nell'acqua da capo a piedi, allude senza saperlo a un sogno di naufragio in cui coniugarsi all'elemento primo, ma il procedere dei fatti lo spingerà fuori da quella fontana costringendolo a vivere la realtà che è, e a prendersi la morte che gli tocca. Cito nuovamente quanto scrive Nadia Fusini a proposito dell'alchimia (parole allusive di tanto altro): "ogni operazione inizia dall'acqua".

(Zeffirelli, III) La danza della Moresca (senza che mai Romeo e Giulietta ancora mostrino di toccarsi le mani) molto ricorda nella sua *ronde* in crescendo la danza indiavolata che coinvolge Rose una volta scesa appresso a Jack in terza classe.

Durante la canzone successiva firmata da Nino Rota, Giulietta si aggirerà attorno alla cerchia mondana che le dà le spalle, e dunque *restandone fuori*. Lo stesso farà Romeo con una maschera da gatto vedendola apparire e scomparire tra un volto e l'altro dei tanti invitati. La loro storia si annuncia, già da questo, come possibile solo se vissuta 'alla periferia' del contesto sociale a cui appartengono. I due così mostrati, come l'azione del testo suggerisce, sono già dei *border line*.

(Zeffirelli, IV) Dopo la festa, in un esterno notturno che spazia dalle strade di Verona al cortile dei Capuleti, il titolo dell'opera è scisso nei due nomi dei protagonisti, intrecciati sonoramente nel contrappunto altisonante di una doppia evocazione: la brigata chiama Romeo, la Balia chiama Giulietta. È la redistribuzione dei ruoli. Ognuno vorrebbe rimettere ordine nelle cose del mondo riportandosi via quanto di sua proprietà: la casa la sua piccola, il branco il suo membro più illustre. Secondo logica, e senza intenzione.

(Zeffirelli, V) Nel film, quel Pietro che nel poema di Arthur Brooke corrisponde a Baldassarre, risulta essere il valletto della Balia. Stupiscono questa nomina e questa identità ondivaghe di un personaggio cruciale nel funzionamento di un dramma che altrimenti non saprebbe come trasformarsi in tragedia *da un certo momento in poi*, tanto più considerando che le vere tragedie non sono tali solo da un certo momento in poi, ma che *iniziano* proprio in quanto tragedie. Forse anche in questo il buon domestico - che a volte è Pietro e a volte Baldassarre, che a volte è servo dell'uno e a volte di un altro - si fa portatore di un elemento nominale dubitativo del tutto inerente alla storia di cui partecipa.

(Zeffirelli, VI) Romana Rutelli: "L'*incipit* conferisce a *RJ* il carattere di *epicità* che distingue il teatro moderno da quello cosiddetto *dell'illusione*. Il coro infatti assume funzione analoga a quella dei molteplici 'effetti di straniamento' del teatro brechtiano i quali segnalano esplicitamente la 'finzione' scenica, espungendo ogni pretesa di identificazione con la realtà e la prerogativa incantatoria e illusoria del teatro drammatico tradizionale in cui si verifica un fenomeno di immedesimazione fra spettatore e vicenda". Ma, allora, come e quando da questo estraniamento iniziale, di natura epica, si passa al *Now* per cui viviamo la vicenda confidando ogni

volta che essa possa dirottare dall'ergastolo della trama da essa prodotta per accedere a un auspicato lieto fine? Se penso alla sensazione di appassionato sgomento provata da tredicenne alla visione del film di Zeffirelli quando il messaggero con la notizia sbagliata sopravanza a cavallo il fraticello che lentamente arranca portando con sé la notizia giusta, significa che questa sensazione non è negoziabile né discutibile, ma assolutamente vera.

A proposito del dato epico, l'epicità di *Titanic* è implicita nell'oggettiva premessa di una cronaca inalterabile, esaltata nel film dalla cornice che introduce al macroscopico *flashback* della storia tra Jack e Rose.

(Zeffirelli, VII) Shakespeare, filosofo dell'essere di Franco Ricordi: "Il titolo è stato poi talmente abusato (in italiano si dice spesso *Giulietta e Romeo*) che nel celebre film *La febbre del sabato sera* si attribuisce addirittura la paternità dell'opera a Franco Zeffirelli. Il protagonista Tony Manero (John Travolta) sta parlando con la sua partner che gli racconta di aver fatto uno *stage* sul *Romeo e Giulietta*. 'Ah, *Romeo e Giulietta*, - risponde lui - l'ho fatto scuola, è di Shakespeare, vero?' 'No, - fa lei - è di Zeffirelli!'" . Questo è quel che può accadere quando l'opera prevarica il proprio autore disperdendone la firma.

(Il musical) West Side Story, le due edizioni. Il trasbordo della trama in assenza dei tempi. C'è *Romeo e Giulietta* ma non c'è mai Shakespeare. Due liquidi all'apparenza simili, ma non la stessa chimica (metafora introdotta nel primo fascicolo, al paragrafo *La chimica d'una qualsiasi storia*).

Totalmente assente è il mondo degli adulti. Tutti i giovani sembrano vivere una condizione di orfanità. Si dà semmai l'incombere dell'autorità; inevitabile d'altronde, poiché preposta a mantenere l'ordine pubblico. Sceriffi, poliziotti, sgherri in divisa, ma mai a significare una vera minaccia (come nelle comiche di Stanlio e Ollio e di Charlot). Personaggi diluiti e franti in figure diverse, tipo il fratello di Maria, che un po' si apparenta al Capuleti e molto a Tebaldo; o come la cognata: un po' madre, un po' Balia. Alla fine Maria sopravvive, ma da autentica vedova (con particolare intensità, soprattutto nel primo film, del '61), *come sopravvive Rose*. Il suo moto di aggressività contro entrambe le bande al momento in cui punta la pistola contro tutti loro, le fa incarnare anche un aspetto di Mercuzio, che muore lanciando la sua maledizione a "tutte e due le vostre famiglie". Della velocità non v'è traccia, anche se la scansione dei fatti, data per realistica, dovrebbe all'incirca coincidere con quella del dramma, senonché il codice teatrale specifico del musical comporta un'alterazione premessa nell'uso del tempo e dello spazio del tutto indipendente dal significato che la straordinaria concisione cronologica ha nell'opera shakespeariana.

Le mani dei protagonisti, nel *remake* di Spielberg (2021), si incontrano prima che sia intercorsa fra i due una sola parola seguendo il *topos* delle mani che si agganciano durante la danza coreutica al centro del salone, così come riportato dalle pagine dei novellisti italiani. Nondimeno, l'incontro vero e proprio è trasportato al di fuori del cerchio collettivo per immaginare un passo a due solo loro che ha quasi il sapore di un corteggiamento amoroso di natura etologica.

Lo scontro tra fazioni rimanda poi a una lotta per il territorio (vien proprio detto), con un richiamo alla tensione tra ebrei e palestinesi, ma pure alle origini stesse della città di New York come le ha raccontate nel 2002 Martin Scorsese in *The gangs of New York*. La questione, dunque, non è essenzialmente politica, e non siamo del tutto certi che il funerale di Tony (l'analogo, nel musical, di Romeo) possa di conseguenza assumere un significato restauratore come invece si profila a seguito del doppio suicidio dei due amanti veronesi.

(Castellani) *Giulietta e Romeo* di Renato Castellani, film del 1954, inverte nel titolo i nomi dei protagonisti. L'inizio rappresenta l'ingresso nel mondo: è un mattino presto e carri pieni di merci e vari pellegrini fanno il loro ingresso in città avviando il quieto traffico della giornata, ancora in un clima che nulla fa presagire.

Giunti al momento decisivo del messaggio fallito, frate Giovanni, più o meno come in Zeffirelli, parte a dorso di mulo e la cinepresa lo segue per un breve tempo improprio, non previsto dalla fonte drammatica, durante il quale il frate indugia a chiedere a un pastore la giusta direzione per Mantova, dove comunque riesce ad arrivare ma venendo subito distratto dal suo compito poiché richiesto di confessare un infermo in punto di morte. La scena si prolunga oltremisura ma con buona ingegneria narrativa, quasi a colmare un tratto drammaturgico appena accennato in Shakespeare e di cui il codice cinematografico sembra avere necessità.

Raggiunta la stanza dove giace il malato, frate Giovanni rivela di essere anche un cerusico, tanto che è lui stesso a diagnosticare la peste da cui è affetto il moribondo. Subito poi, rimasto per officiare il sacramento dell'estrema unzione, si trova inchiodato dentro insieme all'appestato, praticamente in quarantena. I pugni del malcapitato picchiati contro la porta serrata fanno da anticipo a quelli di Romeo al portale della chiesa da cui si accede al sepolcro dei Capuleti, e che viene richiuso un istante prima che il ragazzo possa entrare mancando così per un soffio di incontrarsi con frate Lorenzo che sino a pochi istanti prima si trovava all'interno, a esaltazione della sventura che certifica l'ostilità agita dai potenti contro l'amore dei

due giovani. In tutto ciò assume straordinaria evidenza la maestosità delle architetture, dalla grande scalinata che segnala la sovrintendenza di un potere dominante, a quelle della facciata e degli interni della cattedrale. La cromatizzazione del film mette a contrasto gli squillanti colori pastello dei costumi con l'atmosfera lugubre degli esterni notturni cimiteriali, raggelata dal cadaverico biancore delle murature. In Baz Luhrmann il clima dominante sarà quello sabbioso di un'impossibile spiaggia visivamente mixata alla polvere del deserto in cui trova rifugio il transfuga Romeo, mentre in Zeffirelli, malgrado la grande messe di strascichi e mantelli, impera l'opacità pulviscolare e opprimente dell'afa. In Castellani, da un momento in poi sembra che ogni transito corrisponda a quello della porta di Dite. Ingiustificabile, in quest'ultimo, la drastica mutilazione subita dal personaggio di Mercuzio, privato del suo monologo sulla regina Mab, e quindi regredito alla statura che aveva nella novellistica italiana precedente Shakespeare.

(Carlei) *Romeo and Juliet*, del 2013, di Carlo Carlei. Film patinato, da confezione televisiva. Nel tentativo di salvaguardare il testo, regista e sceneggiatore lo immettono in un codice dove tutto è smorzato in un profluvio di fastosità *comme il faut*. Malgrado ciò è curioso notare che Romeo, al suo primo apparire, ci viene mostrato in un *atelier* di scultore mentre rifinisce a colpi di scalpello un busto di donna; attorno, altri abbozzi di opere da riprendere. Un artista, dunque. Lo spunto non ha prosecuzione, ma, pur senza volerlo, crea un rimando a Jack, e ipotizza nel personaggio uno spirito creativo emancipato dalla accensione emotiva stimolata in lui solo dall'essere innamorato. Un Romeo scultore che si esclude da altri impegni – *in primis* da quello delle armi (e in ciò è simile ad Amleto, che però null'altro fa, tant'è che in ingrassa: "*fat*" lo definisce sua madre nel finale) – è uno che derazza, che già 'si è messo da parte', affatto intenzionato a conciliare le proprie scelte con quello che per lui vorrebbero i suoi genitori (tuttavia magnanimi se, come sembra, hanno soprattutto a cuore il benessere del figlio).

(Oshima, la morte come unica opzione) Maurice Charney, *Amarsi con Shakespeare*: "L'unione tra sinceri innamorati non è possibile, e nemmeno desiderabile in questo mondo o in questa vita, perché il mondo non è adeguato alle loro elevatissime, idealistiche pretese. (...). In un mondo rozzo e materialistico gli innamorati non possono sopravvivere", e "la morte sembra in effetti l'unica opzione disponibile data l'intensità della loro passione". Suggeste da Shakespeare, queste considerazioni mi impongono il ricordo imprevisto di un film del '76 di Nagisa Oshima: *L'impero*

dei sensi (ma la traduzione letterale del titolo giapponese sarebbe *Corrida d'amore*). Ōshima pure racconta l'espatrio dal consorzio umano da parte dei suoi due innamorati per cui la dimensione sessuale assomma in sé ogni possibile linguaggio senza che nulla avanzi.

La giovane cameriera Sada Abe e Kiki-san, proprietario della pensione presso cui la ragazza presta servizio, si rendono reietti e fuorilegge lasciandosi quasi narcotizzare dalla ragione stessa che li governa (un paradosso, ma Eros, come insegna Agatone nel *Simposio*, può questo ed altro). La natura *in-civile* della loro unione porta al distacco da una realtà consacrata (Kiki-san è sposato) per far posto a un'altra realtà nuziale che sono solo i protagonisti a dare per legittima azzerando ogni forma di quotidianità tradizionale con l'ossessivo ripetersi dei loro amplessi e senza remore nel farsi vedere da chicchessia mentre stanno copulando nei più diversi modi e *ad libitum*. Alla liturgia socialmente bene accetta del quotidiano se ne sostituisce una seconda che si fa imperante, quella erotica, estromessa, però, dal consenso della comunità, sicché a Sada e al suo amante altro non può prospettarsi che il baratro dell'autoimmolazione a un estatico scialo di sé. Prima dell'assoluto niente, l'assoluto tutto: il massimo piacere.

Il nulla non dura, il tutto è un attimo. Cosa vale di più? L'ultima trasgressione della coppia spinge Sada a strangolare Kiki-san, a recidergli il membro e a portarlo dentro di sé, infilato nella vagina, per tre giorni, sino a quando viene arrestata. Tre giorni! Tanto dura lo stare insieme di *R. & G.*, e tanto la copula col defunto. La morte, che non dà compimento alla *corrida*, fa arrugginire nel corpo di chi ha ucciso la spada che ha trafitto il toro.

DUE LEZIONI

Intro sala 40

(A stralci) 4 novembre 2020, poco prima che tutto si fermi per il Covid. Tengo nella piccola sala del Teatro Barnum a Roma la mia seconda lezione su *Romeo e Giulietta* dal titolo *Il concetto di fato*. La seconda di tre. Avrebbero dovuto essere quattro, ma poi venimmo tutti chiusi in casa. Per la quarantena. Come frate Giovanni lungo il suo viaggio verso Mantova. Recupero questi appunti che molto ripetono quanto già detto, ma diversamente. La natura totale del mio scritto, narrativa ma non romanzesca, mi suggerisce di inserire questi interventi nel contesto come parte dell'attrezzatura offerta a chi legge per incrementare la sua dimestichezza con l'intero discorso. (Se non ripetessimo, moriremmo. Se non ripetessimo, smetteremmo di respirare)

(Lo scenario della strage) Cominciamo col parlare del *colpo di scena a rilancio lento*, quello di cui ci si accorge tempo dopo. In alcuni casi, forse, mai. Parlo della straordinaria concentrazione temporale con cui si svolgono i fatti di *Romeo e Giulietta*. Che cosa ci sgomenta nello scoprirlo? L'avere appreso la vera identità di questa storia. Poiché *sempre* un vero colpo di scena corrisponde a un atto identificativo (Edipo, ecc. ecc.). Scoprire che noi siamo altro da ciò che ritenevamo d'essere. O che quanto ritenevamo noto ci era in realtà ignoto per rivelarsi sotto forme inaspettate. Ecco cos'è un colpo di scena. Comunque, qualcosa che in ultima analisi riguarda noi e i nostri convincimenti.

Prologo. il Coro iniziale definisce l'intera storia a seguire come una storia già scritta dicendoci da subito come andrà a finire, *cioè male*. E ancora nella quarta scena del primo atto, come non bastasse, Romeo ribadisce in termini di premonizione quanto già detto dal Coro: "... il mio cuore / predice un triste avvenimento, / ancora sospeso nelle stelle: questa notte, / durante la festa, avrà un tremendo inizio, / che alla vita inutile, chiusa

nel mio petto, / segnerà un limite con una vile / morte violenta. Ma chi guida ora il mio viaggio / diriga ora la vela. Alleгри, compaɡni, andiamo!". A questo punto c'è da domandarsi: chi guida il viaggio di Romeo? il fato? l'autore? la letteratura stessa?... O, perché no, la nostra stessa determinazione a leggerla o ad ascoltarla? In tal caso tutto il procedere degli eventi raffigurerebbe una lotta titanica di Romeo e della sua Giulietta contro un libero arbitrio di per sé beffato dal fatto stesso che le scelte da esso operate, se viste dal futuro appariranno a quel punto intangibili, sino a tradurre il risultato di questa conoscenza in un racconto compiuto e definitivo, come quello contenuto in un qualsiasi romanzo o poema riposto sotto forma di libro negli scaffali della nostra biblioteca (ricordiamo quanto dice Pirandello nella sua introduzione a *I sei personaggi in cerca d'autore*: ogni volta che apro il V Canto dell'*Inferno*, Francesca si innamora e muore solo per me). Il che implica, in ultima analisi, una lotta appunto poderosa dell'eroe contro il destino che ha già stabilito la sua trama. O, se preferite, contro la pagina che ha già organizzato la propria scrittura. Ma è proprio questo che ci avvince: tendere al concludersi della storia, *anche se la conclusione già ci è nota...* il fatto di essere consapevoli che, nonostante ciò, l'eroe si batte lo stesso. Evidentemente, pure la disperazione contempla un grano di possibilità, e noi è in questo che *assurdamente* confidiamo.

Si direbbe che Romeo abbia ascoltato le parole del Coro e confligga con esse. Anzi, si direbbe che combatta contro il Coro *tout court*. Ma attenzione!... In tal modo, nessun colpo di scena sarà per noi possibile. Al massimo, *qualche sorpresa*, ma le sorprese non sono di per sé colpi di scena. Nelle maglie della trama una sorpresa è la risposta imprevista a una domanda formulata dalla trama stessa, mentre il colpo di scena è tutt'altro: è la risposta a una domanda che la trama non ha formulato affatto e la cui emersione sarà il dato narrativo davvero sconvolgente. Questa domanda starà a noi desumerla a posteriori onde poter dare un senso a quella inopinata risposta improvvisamente emersa dall'intreccio.

In questo caso, la domanda non esplicita che alberga nella storia è: *quanto dura?* Il giorno che ci renderemo conto della straordinaria rapidità con cui si svolgono i fatti (il che potrà accadere presto, tardi, o forse mai), *sbalordiremo*.

Esiste, poi, ed è tutt'altra cosa, lo sbalordimento dei personaggi stessi per ciò che noi sapevamo e loro no (nel dramma questo si dà in più punti, e massimamente nel finale). In tal caso, siamo chiamati a testimoni del loro doversi rendere conto, vale a dire uno scenario emotivo di cui eravamo in sensibile attesa. Nulla di più spettacolare! Come quando siamo avidi di vedere la caduta del *villain*.

Proviamo, perciò, a considerare tutta la tragedia nella sua interezza e osserviamola con lo sguardo di chi, rimasto sulla scena in veste di personaggio sopravvissuto alla carneficina, è costretto a prendere atto della sua conclusione, ivi compreso ogni tratto del percorso pregresso, sino alla catarsi finale. *Immedesimiamoci* e proviamo a osservarla con l'occhio poliziesco di chi, accorso sul posto a cose fatte *dovrà ricostruire i vari accadimenti a ritroso* per via di deduzione. Un'indagine, beninteso, non collocata al di fuori del testo dopo la fine del dramma, ma quasi al di là del sipario narrativo, in un tempo sveltissimo fatto di deposizioni non richieste che si avvicinano in sequenza dipanando una 'spiega' inutile agli spettatori ma decisiva per mettere i personaggi coinvolti sulla scena a livello di consapevolezza dell'uditorio, a cui viene così consentito di apprezzare il turbamento di quella comunità sinora all'oscuro di quasi tutto e d'improvviso obbligata a vedersi caricata di una responsabilità schiacciante.

Chi è in platea tutto questo può viverlo in diretta nello spazio narrativo interposto tra la scoperta dei cadaveri e le esequie dei due amanti (quanto grottesco, a pensarci, il secondo funerale di Giulietta celebrato nel giro di pochi giorni!). Ad accompagnare idealmente i feretri già composti risuonano a mo' di sentenza le parole del principe di Verona, finalmente consapevole anch'egli di come siano andate realmente le cose. Vale a dire, nell'unica maniera consentita dallo snodarsi naturale degli eventi, e poco importa che, *secondo lui*, questa maniera abbia svolto il suo intrico di vicende al di fuori di ogni logica plausibile: spesso nulla è più irrealista di una logica plausibile, se la vera logica è proprio quella rivelata dall'apparente incongruenza del suo effetto. Sta di fatto che Escalus ora sa tutto. E, soprattutto, quel che finalmente sa, l'ha saputo (lui come gli altri) *rapidamente*. La solita velocità shakespeariana! Tuttavia, considerando quanto ingarbugliata la matassa, le indagini avrebbero dovuto impiegare parecchio tempo. Ma qui no. Non in *Romeo e Giulietta*, che, al netto di ciò che avviene dopo l'ultimo incontro fra i due giovani sposi, dura appena due notti e un giorno.

Già! È in questo volgere di giorni talmente ridotto da suggerire di misurarli in ore che deflagra l'altro colpo di scena, il primo a cui mi riferivo, quello che invece dovrebbe riguardare noi. Un torno di tempo le cui conseguenze hanno prodotto l'incredibile sconvolgimento del sepolcro di cui si dovranno comprendere le ragioni in men che non si dica. Ed è in men che non si dica che verranno infatti comprese. Ma quante domande, tutte in una volta e *compulsivamente*, avranno dovuto porsi i genitori di Giulietta e lo sconcertato Montecchi, già vedovo di una moglie incapace di resistere all'esilio del figlio? e lo stesso principe, e gli altri parenti, e tutte le maestranze dell'una e dell'altra famiglia!

Che significa, ad esempio, quel morto presso la soglia della cappella dalle porte divelte? quel povero conte, anch'egli un ragazzo!, a propria volta ignaro di quasi tutto, trafitto nel mentre era intento a spargere aulenti petali di rosa in omaggio alla sua promessa sposa bambina già andata sposa ad un altro! E che significa, presso il cenotafio di Giulietta, il corpo accovacciato di Romeo, ucciso dal liquido contenuto in una boccetta che sarà stata trovata a fianco del suo cadavere, se non addirittura tra i paludamenti funebri della ragazza? e cosa dire della rediviva e di nuovo morta Giulietta, crollata in terra con infisso nel petto il pugnale sottratto al fodero di Romeo, cioè a dire colui che le ha ucciso il cugino? quale indagine dovrà avviarsi per illustrare i fatti secondo una *consecutio* della quale ogni minimo tratto non potrà che apparire incredibile a quei testimoni ammutoliti chiamati fuori di casa nottetempo?

Nell'*entr'act* dell'ignoranza, la sciagurata accollita dovrà confrontarsi con un ventaglio di risposte a domande *mai formulate*, a questioni che nessuno fra gli astanti avrebbe mai potuto neanche lontanamente figurarsi (eccezion fatta per la Balia e per frate Lorenzo, ma solo in quanto persone parzialmente informate sui fatti). L'intero insieme della catarsi produce, ora sì, *a opera pressoché terminata*, un formidabile colpo di scena, che però, ripeto, non sgomenta la platea (ben consapevole dell'intreccio), *bensì gli altri personaggi del dramma*. Come se in questo caso fossimo di fronte a una sorta di colpo di scena *endogamico*. Introflesso. A noi spettatori, infine, toccherà prendere atto della dolorosa purificazione imposta ai tanti corresponsabili di questa carneficina.

Nel farsi chiaro in quanto hanno prodotto, tutti costoro dovranno rivelarsi a sé stessi portatori, ciascuno, di una propria colpa: chi di una perniciosa indifferenza, chi di insensibilità, e chi di un'ottusa cognizione politica. A derivarne, saranno sei morti: Mercuzio, Tebaldo, la madre di Romeo, Paride, Romeo, e quindi Giulietta. Di questi, solo lady Montecchi non cadrà sulla scena sotto gli occhi del pubblico. – Una prece ora per lei!

PER UNA LEZIONE SUCCESSIVA, E ALTRE NOTE SUL WILD

(Circa il doppio messaggero, e circa London) Non può essere intesa questa conversazione se non inserita in una mia visione complessiva del narrare, e che vede *nel racconto* lo scrigno del fato (nulla può andare diversamente da come andrà, ma ciò non ci evita di considerare che una qualche devianza potrebbe avvenire; e ogni volta *ci ricasciamo*), ossia: la cosa avveniente e la cosa avvenuta compresenti nello stesso tempo. Come dire: io che decido di fare una cosa e che, *al contempo*, già l'ho fatta.

Il sostrato di ogni storia, interno all'apparente involucro della trama, consiste nella segreta lotta dei personaggi per affermarsi liberi dallo sviluppo dell'intreccio, anche quando l'intreccio ad altro non tenda se non a farli liberi. Un paradosso indispensabile perché l'ascoltatore sia immesso in una condizione emotiva sempre all'erta. In questo caso, lo ribadisco, la lotta è contro il Coro/*spoiler* che prelude la narrazione: contro ciò che è *prima del testo*, ma già di per sé testuale, al punto da determinare quanto il testo dovrà dire in ossequio a *ciò che è già avvenuto dovendo ancora avvenire*, ma senza con ciò pretendere di determinare la maniera in cui dovrà essere detto (dato che pertiene all'avveniente). In questo 'come' riposa l'ardore che lega la cosa narrata a chi si dispone incuriosito ad ascoltarla.

L'ansia di libertà occulta di ogni personaggio corrisponde non tanto al suo essere libero all'interno della trama (che altro non è se non *l'epidermide* della narrazione), ma al suo *essere libero dalla trama stessa* al punto da poter prediligere *un'altra trama*. La qual cosa, va da sé, non potrà mai avvenire. Ma la prigionia del personaggio all'interno della trama suscita nell'ascoltatore un moto di complicità profonda, seppure inavvertibile, ed è in virtù di questa complicità che una storia può essere seguita, ascoltata e *riascoltata* a prescindere dalla consapevolezza che si ha di come essa andrà (anzi: *già va*) a finire. Quindi ripeto: *ogni volta*, rileggendo *Romeo e Giulietta*, ci vien detto *da subito* come *ogni volta*, anche quella data volta in cui la stiamo rileggendo, finirà la storia, così come ci era già stato detto *la prima volta* che l'abbiamo letta. Ma 'ogni volta' non esaurisce nessun'altra volta.

(Per evadere in un altro carcere) In letteratura, *l'ergastolo della trama* fa sognare al personaggio sia la fuga dalla prigione in cui si trova, sia *un'altra prigione in cui trasferirsi*. Come se a Romeo e Giulietta, inaspettatamente accuditi da una provvidenza favorevole, fosse data l'opportunità di traslocare dalla carcerazione che li obbliga *ogni volta* a innamorarsi e morire, in quella di Renzo e Lucia, destinati invece a una coniugalità infine conquistata, ma di cui non ci vien detto nulla del suo durare successivo visto che, giunti a un certo punto, la storia li abbandona. Sì. La trama li abbandona, quasi stanca di loro. Li espelle. È quanto fa Thomas Mann (*ricordate?*) nella *Montagna incantata* quando Hans Castorp smette di interessarlo e così lo congeda dopo centinaia e centinaia di pagine abbandonandolo tra i fumi e i lampi di un campo di battaglia: *"Addio, che tu viva o soccomba, addio!"*. Naturale: la trama, in questo caso, si è esaurita prima del personaggio, il che fa del personaggio un personaggio non più necessario a sostenere l'impalcatura della narrazione, e allora tanto vale che salti fuori

dalla trincea e che si perda nei fumi della battaglia col rischio di essere, un rigo appresso, fatto a brandelli dall'esplosione di una granata.

Ogni trama è, riguardo a ciò che trasmette, *indifferente*. Come le stelle. *Inane*. Come una pietra.

(Due creature) E ora, una volta ancora il testo! e una volta ancora caviamente sveltamente una *summa* per scovare due creature inimmaginabili che, pur dopo averle individuate, ci affrettiamo a dimenticare. Prima creatura: ce l'annuncia una battuta di frate Lorenzo a Giulietta nella prima scena del quarto atto: "Intanto, con una lettera avvertirò Romeo". L'evolvere drammatico dei fatti è inoculato già qui, in queste poche parole. Ma leggiamo la battuta per intero: "Intanto, con una lettera avvertirò Romeo / del nostro progetto, e lui verrà con me / ad aspettare il suo risveglio. In quella stessa notte, / Romeo ti porterà a Mantova. Così ti salverai / dalla vergogna che ora ti minaccia, / se un capriccio improvviso o un timore / da femminuccia non ti faranno perdere / il coraggio al momento di agire". Pur senza essere neanche nominato, è con queste poche parole che viene chiamato in causa un personaggio senza il quale l'azione non procederebbe: *quello del messaggero*. Purtroppo, però, l'intreccio prevede che nella nostra storia, tanto fitta di reciproche ignoranze, i messaggeri siano *due*: uno lento, e uno veloce. Uno che arriva, e uno che non arriva (peggio ancora: *torna*). E tutti e due appariranno determinati a recapitare la verità, senza alcuna malizia, ligi al proprio dovere e sottomessi a comandi non imperiosi, come corrispondendo a due richieste di cortesia. Ma in ambo i casi questo conferimento di compiti avviene *dietro il sipario narrativo*. Intendo dire: senza che il fatto ci sia mostrato, mentre ben *altre cose* si consumano sotto i nostri occhi. Noi non assistiamo alla consegna del messaggio, ma all'esito degli eventi conseguenti, come se tale esito fosse la polla sorgiva che riporta in superficie l'acqua di un fiume sommerso. Ciò avviene quando, *nell'un caso*, il secondo messaggio arriva, e quando, *nell'altro caso*, il primo messaggero (il primo a partire) è costretto a render conto di non aver potuto portare a compimento il proprio impegno.

(La deriva) Retrocediamo alla scena quinta del terzo atto. È l'alba. L'allodola ha scacciato Romeo dalla stanza della sua sposa e ce lo possiamo figurare mentre trasmette a un servo l'ordine di vegliare sulla fanciulla durante il tempo del suo esilio, per poi montare a cavallo e fuggire a Mantova. Quel che di fatto gli chiede è di vegliare su di lei 'per sempre', di diventarne il marito-ombra, considerando la latitanza *ad libitum* di quello vero. O altrimenti c'è da pensare che non gli chiedi un bel niente, e che il

servo faccia tutto *sponte sua*. Ma perché? per zelo nei confronti di un padrone ormai decaduto da qualsiasi gerarchia sociale e che non potrà più beneficiarlo di nulla? In questo caso è lecito supporre un mondo interiore fedele e compassionevole di cui tutto è taciuto ma presumibile; un mondo per cui il servo – che è servo non più di un padrone bandito, ma casomai della famiglia a cui quello è stato sottratto – fa comunque quanto sente di dover fare all’insaputa degli spettatori che nemmeno suppongono la sua esistenza.

L’ultimo verso della prima battuta di frate Giovanni dice: “Così finì il mio viaggio a Mantova”. Al che frate Lorenzo lo incalza e, senza rendersene conto, lo fa disperandosi contro l’editto iniziale del Coro: “Allora chi ha portato la mia lettera a Romeo?”, che domanda delirante! Frate Lorenzo aveva forse messo in conto un secondo messaggero di riserva? No! In qual modo, dunque, la lettera avrebbe potuto giungere a destinazione se non grazie a frate Giovanni? È una vera assurdità quella per cui frate Lorenzo spera che la realtà *si sia messa a posto da sé*! Difatti, l’altro replica con l’assennatezza delle cose che avvengono come debbono avvenire: “L’ho ancora qui”, il messaggio salvifico: ecco cosa ha ancora *qui*. *Qui*, non *lì*, dove avrebbe dovuto essere. A Mantova. La parola salvatrice ha fatto un lungo periplo ed è tornata al punto di partenza, come una tautologia maligna che ripeta sé stessa rivelandosi incapace di operare variazioni nel paesaggio. Come un quadrato ruotato di 360°. Peccato che la distanza tra Verona e Mantova sia stata al contempo coperta da altre creature in movimento. Da creature *eretiche*. Come tutte le creature che forzano le armonie del paesaggio. Creature capaci di giungere a destinazione facendosi latrici di *altri* messaggi che diranno l’opposto di quanto detto da quello mai recapitato: messaggi immessi nella trama dalla forza non profetica, ma semplicemente sapiente del Coro che da subito *sa* e disinvoltamente *dice* quale l’esito di tutta la matassa.

(*L’eresia*) Jack London, in *Zanna Bianca*, sostiene che il movimento dell’uomo in transito nel paesaggio sia un atto sacrilego... che il paesaggio tenda all’immobilità. Scrive: “Il *Wild* non ama l’azione. Perciò la vita, che è azione, rappresenta per lui un’offesa. Il *Wild* congela l’acqua per impedirle di correre al mare; sottrae la linfa agli alberi per gelarli sino all’interno del tronco; ma più ferocemente ancora il *Wild* si accanisce sull’uomo: l’uomo che è la forma più irrequieta. Sempre in rivolta contro il principio che ogni azione deve alla fine cessare”. Nel nostro dramma troppo movimento genera il disastro. Ciò che è giusto fallisce, ciò che è sbagliato va a segno. Nel film di Zeffirelli tutto questo non si vede, e nondimeno accade. Al regista basta far notare che il messaggero efficiente corre in sella al suo cavallo a spron battuto, mentre quello inefficiente cammina a passo lento

portando con sé un asino, mostrandoci così il momento fatale in cui il primo, volando di gran carriera, supera di slancio il secondo, che, dunque, giungerà a destinazione, ma semplicemente in ritardo e senza più trovare nessuno.

Lì è lo sliding door fallito! Lì è l'istante! Il punto di svolta!... Lì il regista ci mostra, in una brevissima sequenza dalla durata quasi nulla, i due messaggeri, i due personaggi nascosti del dramma, *insieme*. Entro lo stesso fotogramma. Ed è quello il momento in cui noi, all'interno di una sala cinematografica, *ogni volta* speriamo che tutto vada diversamente e che si possa scivolare *in un'altra trama*. Sappiamo che questo non potrà mai essere, ma l'emozione, nell'istantaneità del transfert, è più forte di quel che sappiamo, e ogni volta ci si rammarica vedendo il buon valletto arrivare a tutta velocità *impiegando il minimo tempo possibile*, mentre il frate arranca. Nel film di Batz Luhrman, con Di Caprio protagonista, Baldassarre, tradotto in un membro del branco, si presenta con lo sciagurato messaggio addirittura in sella a una moto rombante raggiungendo il suo signore in mezzo al deserto tra crotali e raffiche di vento sabbioso. Luogo cristologico, il deserto: ci si confronta coi propri demoni nel deserto. E anche luogo di esilio metaforico per eccellenza.

Il paesaggio selvaggio e il suo ecosistema narrativo...

IL WILD

(Circa la stasi e circa l'azione) Plotino: “quello che produco mentre osservo il silenzio, è ciò che contemplo: un oggetto di contemplazione prodotto dalla mia natura, e a me, che sono frutto di un atto di contemplazione, conviene che la mia natura ami la contemplazione”. Invero: il pensiero e l'atto del pensare sono una cosa sola. Come dire: la statua è contemplazione della statua, o viceversa. E allora penso al *Wild* londoniano, raggelato e fermo in pretesa di immobilità, come al prodotto stesso del proprio esistere. Il *Wild* non vuole darsi un esito poiché non vuole darsi un inizio. Ma nel *Wild* si dà pure il germe della ribellione. Sempre Plotino: “quando il potere umano di contemplazione si indebolisce, gli uomini passano a produrre l'azione, che è un'ombra della contemplazione e della ragione. (...) si portano verso l'azione per vedere con gli occhi quanto non sono più in grado di vedere con lo spirito”. Appunto, questo significa ‘azione’! Disobbedienza! Scorrettezza! Eresia! Terrestrità!... Umanità!... E Prometeo! Il frammento indisciplinato del paesaggio che compromette il paesaggio.

Ogni azione è in sé stessa rivolta. Anche il meteorite che traversa il firmamento delle stelle fisse, ché pur esso è parte del *Wild*. Se è notte, alzate gli occhi e fateci caso!

(Come in una trama) Pierre Hadot: “Plotino coglie la vita dall’interno, come un movimento puro”, *puro*, e, aggiungo, *tautologico*, in quanto risolto in sé. Tautologico in quanto inattivo ma provvisto di un movimento introflesso, ossia animato da una dinamica celibe. L’azione no, nientaffatto. L’azione è perturbante. Si dà mete precise e scopi ben determinati per raggiungerle, creando in tal modo gerarchie tra vari punti del paesaggio, del genere: questo lo abbandono mentre a quest’altro tendo. Di conseguenza, *li diversifica*. Il fatto è che il movimento della Vita e la sua presenza totale non si possono fissare in un punto, qualunque esso sia, perché noi siamo all’interno di questo movimento, esattamente come nel *Wild* che è costretto a essere del tutto compreso in sé stesso, eternato nella visione in cui si dà. O imprigionati, *noi*, come in una trama, sottomessi a quel particolare movimento senza sbocchi della Vita in sé che è Forma in sé (altrove, ancora il filosofo: “La Vita è pura presenza”), *a meno di non agire*. D’altronde, in questo senso, il Titanic, che è protagonista di tanta parte di questo libro, non comporta la massima eresia possibile con la sua proterva smania di velocità? E Jack!... Jack, che nella totemica immagine a prua si fa stringere alle spalle da Rose a simulare il volo già immortalato in omaggio alla vittime del naufragio ma proposto sullo schermo nella sua massima carica di densità vitale, non induce a una fusione totale con l’azione sacrilega del transatlantico intento a fendere il *Wild*, qui rappresentato da un oceano che è una lastra senza onde (come pure sarà al momento dell’impatto)? Di tutto l’equipaggio a bordo, si direbbe che siano solo loro due a cercare questa coniugazione assoluta con l’eresia londoniana. A dirlo è la voglia di chiunque altro – *in primis*, di Bruce Ismay, amministratore delegato della *White Star Line* – di arrivare a New York il prima possibile annullando l’idea stessa del transito in corso, quasi dovesse residuare nel ricordo di quella traversata il tracciato di un atto improprio da cancellare come se non fosse mai avvenuto. Ciò che unicamente interessa è *l’arrivo*, e non certo quello che in altri termini sarebbe “il bel viaggio”, il *durante*, di cui parla Kavafis in *Itaca* (“Itaca ti ha dato il bel viaggio”).

(Le ali di Icaro) Pierre Hadot: “Le Forme si contemplano da sole. (...) Sono contemporaneamente modello e risultato di sé stesse, un unico atto spirituale”. Se ne deduce che solo la stasi consente la Vita (ancora il *Wild!*)... e, altresì, a contrasto, che solo l’azione immette l’esistenza nella Vita (dunque, nel *Wild!*). Ma allora di nuovo irrompe Prometeo!... Di nuovo spicca il suo volo Icaro che tende al sole!... Di nuovo annuncia la sua impresa il Colombo leopardiano!... Di nuovo si mettono per strada i romei e di nuovo affronta le sue folli spedizioni in solitaria Arthur Rimbaud, il poeta

dalle suole di vento!... E di nuovo, dando a intendere sulle prime di aver perso, vince la sua mano fatale a poker Jack Dawson!

Signori, ma tutto questo ritrae Verona insidiata da Eros! Una meccanica autoreferenziale interna a sé stessa da cui la città, che altrimenti nemmeno esisterebbe, si fa definire *in toto*. Parliamo della faida, insomma. Della faida che non alligna come un elemento esterno nella comunità distopica, *ma che la fa*. E la faida vuole essere senza trasformarsi, mirando così a non cessare mai. Il prezzo sarebbe l'annichilirsi del suo habitat. Mentre, per R. & G., gli eretici, la bellezza è azione. La bellezza dei veri corpi in moto. Tutt'altro che la bellezza in sé di cui parla Diotima nel *Simposio*!

(L'aggiunta) A R. & G. il tutto non basta. O meglio, non interessa: loro vogliono il troppo, che è meno e più del tutto. È il nutrimento della vera giovinezza. Il troppo è un'aggiunta *desiderata* del tutto. "Già prima eri tutto, – scrive Plotino – ma poiché qualcosa si è aggiunto oltre al tutto, tu sei diventato meno del tutto a causa di tale aggiunta. Essa non era, infatti, dell'ordine del tutto, ma un'aggiunta che era aggiunta di non essere", e se serve loro per essere insieme, questo non essere R. & G. lo vogliono senza scrupoli. Dissennatamente. In un tale "non essere" è l'aggiunta che deturpa il tutto rendendolo troppo. Ancora una volta parliamo di eresia. Di scuotimento a disturbo della stasi.

(In un sol corpo) Plotino: "Ti allontanerai dalla vita andando verso quest'altra cosa, e cadrà". Sono dunque R. & G. come le due ali di Icaro congiunte in un sol corpo?

L'USO DEL FERRO

(“Povero ordine nostro!”) Torniamo ai due messaggeri. C'è differenza tra l'arrivare in ritardo e il non arrivare affatto. Cambia l'identità del messaggio. La lettera che non trova il suo destinatario è una lettera frustrata; la lettera che torna al mittente senza nemmeno aver sfiorato la sua destinazione, è una lettera beffarda, che partecipa di una situazione beffarda e che rende beffardo, *malgrado lui*, lo stesso messaggero snaturandolo.

Frate Giovanni non è un messaggero fallito: semplicemente, non è un messaggero affatto. Non lo è mai stato. È solo un povero fraticello che si è prestato ad assolvere una funzione per cui era inadeguato e che, preso nelle panie di un impaccio, non ha avuto né l'esperienza né la competenza per disbrigarci. In fondo, si è ficcato nel *cul de sac* del quartiere appestato perché devia senza motivo, andando all'inutile ricerca di qualcuno che lo

accompagnasse. Ma a cosa mai poteva servirgli qualcun altro con cui andare se non a colmare la noia di un percorso non adatto lui? Nell'insieme, scorgo nel personaggio un'evidente estraneità ai casi del nostro intreccio che fa apparire meno clamoroso quanto dirà in seguito, lamentando di non aver trovato nessuno disposto a riportare in vece sua a Verona la lettera non recapitata. C'è una piccola vicenda personale allusa da questa sottolineatura non necessaria, e tale da farci cogliere un sommesso rimprovero a frate Lorenzo, che avrebbe chiesto al suo confratello davvero una cortesia, e probabilmente nell'occasione di un viaggio dalle parti di Mantova che l'altro avrebbe dovuto fare in ogni caso. Prova ne sia che, non trovando chi riportasse la lettera indietro, il fraticello si è di buon grado sobbarcato la fatica di un rientro anticipato. Per dirla in modo spiccio, frate Lorenzo non si è affidato a un messaggero professionista da compensare con qualche mancia, ma ha colto l'occasione di qualcuno che comunque avrebbe dovuto 'recarsi in zona'. Diciamo che ha tirato al risparmio. Un indizio di sciatteria nascosta tra le pieghe della vicenda che, *in extremis*, avrà la sua parte nel rivelarci la vera natura del frate erborista (oltre che alchimista). Ed ecco come questi reagisce alla sciagura che, da un tempo letterariamente passato (quello dell'incipit) ma astralmente futuro, è iscritto dal Coro sulla metaforica porta oltre cui si dispiega l'ordito del dramma: "Oh, destino avverso! Oh, povero ordine nostro!".

La chiamata in causa dell'intero ordine francescano, a rischio di cadere in discredito, è anch'essa prodromo di un'istintiva attitudine che frate Lorenzo manifesterà meglio appresso: quella a scansare da sé la piena responsabilità dell'incidente per mescolarla all'inavvedutezza di un'intera categoria dalla fama d'essere piuttosto pasticciona quando si tratta di dimostrarsi provvida ed efficiente (basti pensare ai tanti fratacchioni messi in burla dalla novellistica nostrana, e boccacesca in particolare).

(Per scardinare) Dopodiché, una richiesta da fabbroferraio: "Procurami una leva di ferro e portala nella mia cella". Ma questo ci sta. Si tratta di scardinare la cripta dei Capuleti, è evidente. Tutto, d'improvviso, diventa rovinoso e brutale. Frate Giovanni, che dovrebbe essere all'oscuro dell'intrigo architettato dal suo correligionario e, quindi, del contenuto della lettera, non si fa scrupolo di rispondere: "Vado a prenderla subito", ma perché? È venuto a riferire di non aver potuto consegnare il messaggio a causa della peste (che rischia di espandersi anche a Verona), e si sente chiedere 'una leva di ferro'. Cosa c'entra? Eppure, frate Giovanni, sempre servizievole, si affretta a obbedire come se la richiesta gli fosse parsa più che ovvia. Forse è il carisma romanzesco del Coro a operare su di lui. O forse è un modo in cui

Shakespeare usa una volta di più la formidabile velocità che caratterizza la tragedia senza farcela notare nell'immediato. La leva di ferro che frate Giovanni si sbriga a recuperare sembrerà di lì a poco essere consegnata tra le mani di colui che, invece, da quello stesso frate avrebbe dovuto ricevere il messaggio salvifico. Non ci vorrà molto, infatti, per vedere Romeo irrompere a notte fonda nel cimitero dei Capuleti con un "palo di ferro". La carta si è fatta metallo.

(Paura di una bimba) A chiusa della seconda scena del quinto atto frate Lorenzo, che ha avvertito l'ala della tragedia profilarsi, si fa d'improvviso piccolo piccolo, quasi meschino, negando dentro di sé l'ipotesi più infausta per limitarsi a temere nientemeno che il rimprovero di una fanciullina: "Avrò le sue maledizioni quando saprà che Romeo non è stato informato dei nostri progetti". Ragiona con la sua testa ignorando il Coro (che solo per un attimo gli ha trasmesso medianicamente una sensazione di sé), e, secondo logica, nulla può presumere circa l'esistenza di un altro messaggero. Di un messaggero professionista e veloce, che quanto deve fare sa portarlo a compimento. Frate Lorenzo, seguendo la ragione, conosce solo metà di ciò che sta avvenendo. La storia, almeno stando a quel che uno spettatore può apprendere da quanto gli è mostrato sulla scena, di personaggi nascosti ne dovrebbe contemplare uno, e *non due*. Eppure un *altro* esiste, ha un nome e ha una funzione. Come nel caso di frate Giovanni, questa funzione anche costui ce l'ha *malgrado sé stesso*. Malgrado le sue intenzioni. Malgrado i suoi sentimenti. In più, con una differenza: frate Giovanni non residuerà dopo il dramma come un personaggio segnato dagli accadimenti, mentre per l'*altro* potrebbe dispiegarsi un futuro di prolungati rimorsi.

(Una forza superiore) Siamo all'epilogo, che è calco del prologo. Tutto vira verso l'esito cadaverico della scena, nonostante il buon senso che suggerisce a frate Lorenzo di tenere nascosta Giulietta nella sua cella al convento in attesa che una replica del primo messaggio raggiunga Romeo avvertendolo di quanto il ragazzo non ha potuto sapere per tempo. Ma, ahilui, l'*altro* messaggio è ormai stato insinuato nell'intreccio come un virus mortale. A rendere maggiormente patetico il piano di riserva elaborato dal frate è il fatto che a questo punto noi già sappiamo cosa sta avvenendo in contemporanea altrove. Frate Lorenzo è a tal punto sconvolto dal prefigurarsi tanto orrore che poco ci manca di sentirgli postillare il tutto con un brivido di raccapriccio per poi aggiungere parole di conferma alle parole del Coro. In definitiva, il povero frate dà voce al fato parlando di una forza superiore a cui non ci si è potuti opporre.

Ma i nostri ragazzi non sono, nel canone, certo gli unici a essere stati travolti da un inciampo, diciamo così, *di comunicazione*...

L'ALTRO MALINTESO

... (*Il fazzoletto, I*) Lo spettro del padre di Amleto è reale quanto lo è la natura stregata del fazzoletto che Otello dà a Desdemona. La tenue voce di lei lamenta: “Davvero c’è in questo fazzoletto un qualche incantamento. / Son quantomai infelice di averlo perduto”, dopo che il marito donandoglielo così l’aveva avvertita: “Questo fazzoletto, bada, lo dette a mia madre una zingara, una maga che riusciva quasi a leggere nei pensieri. E disse a mia madre che, finché ella lo avesse avuto, questo fazzoletto l’avrebbe resa desiderabile e mio padre le sarebbe stato in tutto e per tutto soggiogato. Ma se lo avesse perduto o dato ad altri gli occhi di mio padre l’avrebbero guardata con odio. Morendo, poi, ella me lo consegnò, perché se al fato fosse piaciuto che io avessi moglie, lo dessi a lei; e questo è ciò che io adesso faccio. Ora che è vostro tenetelo caro come i vostri occhi, Desdemona. Smarrirlo o donarlo sarebbe una perdita che nulla potrebbe compensare. Nulla”. Una cosa da poco che si fa editto. Un quadratino di stoffa il cui senso si equipara alla mela dell’Eden. È una messa alla prova, non un dono. Desdemona lo perde, e, nel perderlo, gli attribuisce la verità del sortilegio di cui, come all’improvviso, *sa* di non dubitare. Perciò, gravata dalla sua colpa, si offre all’espiazione. Nulla sarebbe stato vero se lei non lo avesse reso tale confermando, col proprio immolarsi a un castigo accettato con sottomissione, il peso di un tradimento comunque commesso contro Otello. Quel fazzoletto ricamato a fragole non è che un piccolo fazzoletto circ-confuso di chiacchiere e che non può avere nessun altro pregio se non in quanto dono. Uno spicciolo pegno d’amore. O strumento di controllo per chi vuol esser controllata.

Tutto questo perché – in virtù della forza che le è data, e nondimeno *contro sé stessa* – Desdemona ha desdemonizzato Cipro: dal momento stesso che ha perso il fazzoletto, ha caricato l’isola di tutta la sua valenza magica. Lei e non altri ha prodotto il sortilegio favoleggiato da Otello.

(*Il fazzoletto, II*) Lady Anna, sopportando di accettare l’anello che le dona Riccardo, per tutelarsi dal pericolo che intuisce nella situazione proclama: “Ricevere non è dare”, mentre è proprio questo quello che sarà. Anna, con la sua battuta, non trasmette tanto un precetto a lui, quanto, *senza sapersi intendere*, un monito a sé. Non ricusando il maleficio del dono, si assoggetta a permutare la propria anima, e, soprattutto, *deve accettare di volerlo*, ben diversamente da Desdemona, che accoglie entusiasta il

pegno d'amore di Otello senza curarsi affatto della gravità con cui gli viene offerto. Anzi! Desdemona sì che desidera con tutta sé stessa essere messa alla prova dal suo uomo, e il rischio a cui si espone impegnandosi a farsi custode di un fazzoletto dalla straordinaria valenza simbolica è la forma assunta di slancio dalla sua palpitante gratitudine di donna innamorata.

(Il fazzoletto, III) Nella novella del Giral di Cinthio, fonte dell'*Otello* shakespeariano, il fazzoletto non è perso ma rubato da Jago (mai chiamato per nome, ma solo: Alfiere) mentre la donna vezzeggia il bimbetto dell'uomo, e il quadretto che ne deriva sulla pagina è una raffinata mescolanza di tenerezza domestica e di cinica perfidia.

I critici, sorpresi che Shakespeare non abbia voluto riprendere uno spunto narrativo tanto brillante e di facile restituzione scenica, si spiegano la cosa col fatto che poi sarebbe stato impossibile avere a disposizione Emilia (involontaria complice degli esiti nefasti successivi alla perdita del fazzoletto) per sbugiardare il marito e denunciarne l'intrigo. Non lo credo. Shakespeare potrebbe aver cambiato a bella posta la situazione per nutrire di colpevolezza Desdemona, rea (e non vittima) a causa di quello sciagurato smarrimento, e così facendo l'ha gravata di una responsabilità solo sua e non sminuita da nessuna ingerenza della malasorte.

ANTONIO E CLEOPATRA

Intro sala 41

Sono tre i testi del canone che per titolo hanno i nomi di una coppia di innamorati: *Romeo e Giulietta*, *Troilo e Cressida* e *Antonio e Cleopatra*. Inoltre, nel quinto atto del *Sogno* abbiamo il *play within the play* di *Piramo e Tisbe*, un articolato *sketch* che gioca con le buffonerie in cui possono incappare due cuori presi da passione, e già ne ho detto. Come pure spesso chiamo in causa *Troilo e Cressida*, ma di maggiore interesse, per l'analoga e prioritaria esclusività del legame amoroso che caratterizza le due opere, è la messa a confronto tra *Romeo e Giulietta* e *Antonio e Cleopatra*. D'un lato la giovinezza colta ancora sul punto del suo pieno sboccio, dall'altra una maturità già prossima al declino. Di seguito, ho assemblato alcuni spunti a riguardo.

Antonio e Cleopatra, quinto atto: “la mia desolazione comincia a creare una vita migliore”, allo stesso modo la morte dei due giovani restaura il mondo riportando la pace a Verona.

A *R. & G.* manca la materia di un reciproco passato per poter addivenire a un'esperienza accresciuta dalle messe a confronto. Non hanno riferimenti. Tutto è nuovo. Ogni cosa detta, anche se già tante volte detta, assume il valore di una prima volta. I due sono plasmati dalle loro età. Anche quello che subiscono lo affrontano come una libera scelta.

“È evidente che, alle prese con *Romeo e Giulietta*, Shakespeare fosse ancora incerto su come comporre una tragedia d'amore. – scrive Charney – L'aspetto tragico in *Antonio e Cleopatra* non pertiene ai due innamorati ingenui e senza macchia”. Per la regina d'Egitto e il suo amante, morte e desiderio erotico si fanno tutt'uno come potendo far esondare questo in quella, non così per *R. & G.* che d'istinto sentono possibile il loro amore solo qui e solo ora.

Nel *Demone di Shakespeare* di Harold Bloom, un *cahier* dedicato ai personaggi prediletti dall'autore, leggiamo di Cleopatra in cui gli "sbalzi d'umore riflettevano la spinta propulsiva di una sessualità al suo apice". E, con un'intrusione in *Romeo e Giulietta*: "Cleopatra non è disposta a condividere il palcoscenico con nessuno. Il suo precursore è Mercuzio (...), Shakespeare deve ucciderlo prima che rubi la scena". Di conseguenza, riguarderà in parte anche Mercuzio l'affermazione fatta a proposito della regina per cui "il suo attributo primario è una sorprendente carica sessuale: (...). Ed è irresistibile". Con una donna così qualsiasi rapporto di coppia non può che risultare scompensato, com'è vero che nessuno può reggere il passo strabiliante di Mercuzio, personaggio *irresistibile* quasi per plebiscito.

L'immane solitudine di una donna matura e potente quand'è giunta al culmine della sua tragedia può corrispondere appieno alla solitudine totale di una fanciulla inerme e vergine.

Quanta parte del mondo, tra mare e terra, è attraversata, presidiata, abitata, e fatta alcova nel racconto dell'amore tra Antonio e Cleopatra! E lungo l'arco di un intero decennio! Nessuna concentrazione è tentata. La vastità degli spazi e dei tempi è tutt'altro che occultata nel tentativo di renderla verosimile, come invece avviene nel caso della velocità con cui si inanellano gli eventi del nostro dramma (ma attenzione a non confondere la velocità dell'insieme con la fretteolosità di alcuni personaggi, tipo quella del vecchio Capuleti, un compulsivo per natura).

"Il dramma di Antonio e Cleopatra si fonda sul 'diventare'" scrive Bloom, sostenendo che con i suoi protagonisti Shakespeare avrebbe inventato "un nuovo tipo di personaggio carismatico". Se questa interpretazione deve riguardarli entrambi, mi pare che ad accomunarli sia essenzialmente un narcisismo di coppia in cui tutto è risucchiato in modo non poi tanto dissimile da quello endogamico e altrettanto coinvolgente di Mercuzio, carattere esaurito in sé stesso e che, al contrario dei due, non conosce mutazioni agendo da subito e sino alla fine per quel che è.

Antonio e Cleopatra non sono nell'ambiente, ma *creano* ambiente. Questa la loro magnitudine. Sono l'esterno di tutto il resto, e come tali vengono annunciati al primo atto da Filone, la cui battuta di *ouverture* sembra segnalare l'ingresso della realtà: "Guardali là mentre vengono, / osserva bene e vedrai in lui / uno dei tre sostegni del mondo trasformato / nel

buffone di una cortigiana. Guarda e vedrai". Antonio, il buffone di una cortigiana; Romeo, il buffone della sorte.

Antonio: "Quando una coppia, / che come noi si scambi reciproco amore / può far ciò, impongo al mondo intero, / sotto pena di castigo, di riconoscere / che nessuno può eguagliarci". Antonio è creatura bulimica, pantografata, che brama l'Egitto come se l'Egitto in sé fosse il mondo intero. Vuole tanto, avendo addestrato il proprio volere al desiderio che ha di Cleopatra. Il 'mondo intero' che Antonio vuole è il mondo in cui ama, combatte e sta, ma possedendone al momento solo una porzione, mentre lui lo vuole *tutto*, essendo al di là di esso il nulla, e avere il tutto vuol dire estraniarsi dal nulla, perciò ambisce a un assoluto *qui* che non abbia margini. Non ha la percezione dell'altrove, unica dimensione, o simulacro di spazio, consentita ai due giovani che, per dar prosecuzione al *due in uno*, al loro essere coppia, ambizione sovrana di cui l'amore non è che un requisito, possono anelare solo ad un *lì*, dove però l'aria è irrespirabile agli umani. Soltanto la morte potrebbe operare il miracolo di una trasmutazione in creature adatte a reificarsi, *lì*, in un perenne *ora*. Sarebbe il prodigio dell'*hic et nunc*, patria degli amanti. Perciò, contrariamente a quanto la logica suggerirebbe, abbiamo da una parte il massimalismo di una canizie incapace di farsi temperare dalla saggezza, e dall'altra il minimalismo di una giovinezza scalpitante ma non scriteriata.

La fusione tra il grande generale e la regina avviene in una stratosfera sin quasi divistica. Cleopatra, già alla prima scena del primo atto dice: "Antonio sarà sempre pari a sé stesso", e Antonio le replica: "Sì, ma solo se ispirato da Cleopatra". Entrambi ci tengono a esibirsi.

Come abbiamo detto di *R. & G.*, ma per loro a cagione della loro inesperienza, anche questi due attempati amanti non hanno termini di paragone sulla scena del mondo, proprio quella da cui i due giovani tenderanno a fuggire per coniugarsi in una 'non vita' che è al di fuori delle mura di Verona, *e dunque del mondo*.

Antonio e Cleopatra tendono a essere e sono due celebrità, due star, mentre i nostri ragazzi ambiscono quasi all'anonimato, sino a volersi addirittura sbarazzare dei loro nomi e del loro stato civile. Se a stroncarla precocemente non fosse un doppio suicidio, la loro coniugazione in cos'altro potrebbe tradursi se non in un derelitto nomadismo, nel penoso ingegnarsi quotidiano per trovare un lavoro nel senso più elementare del termine, pratica a cui nessuno dei due è mai stato reso avvezzo?

Antonio attribuisce alla bellezza di Cleopatra il diritto a un'ammirazione unanime, dando per inteso che chi ha saputo guadagnarsi l'amore di una donna così non può certo valere meno di lei. Elogiandola si elogia. È proprio definendo la loro natura di coppia sopraelevata rispetto alla moltitudine che il generale potrà sentirsi sempre degno di sé. Ma solo se *ispirato da Cleopatra*, parole sue. Anche il loro procedere verso la fine avverrà in un modo adeguato al contesto da cui entrambi non si distaccano mai (di nuovo all'opposto di *R. & G.* e della loro ricerca di un altrove in cui traslocare).

Harold Bloom vede Antonio e Cleopatra nel pieno di "una corsa verso una luminosa distruzione", e noi, per contrasto, pensiamo al sepolcro buio in cui si consuma l'epilogo dei due ragazzini.

Le finte morti. Enobarbo: "Cleopatra, non appena venga a conoscenza pur d'un semplice accenno a tutto questo, morrà / all'istante. L'avrò vista morire già un venti volte per dei motivi molto più futili. / Sarebbe da crederci che nella morte c'è una sorta di nerbo che compie / su lei un qualche atto d'amore, tanta è la rapidità con cui ella si concede al morire".

Quante le finte morti di Cleopatra, capace di destreggiare l'atanatòsi con competenza tale da sottrarle qualsiasi indulgenza alla pietà di sé! Ben diverso l'accostarsi di Giulietta alla macabra impresa di sentirsi cadavere tra cadaveri per raggiungere, in vita, l'adempimento della propria identità. Ma lei pure dà prova di saper morire con artificio, e senza bisogno del filtro, per meglio vivere ciò che per la prima volta vive. La donna esperta e la fanciulla nuova a tutto sono anche in questo affini. Non è forse una maliziosa e captatoria forma di atanatòsi dichiarata quella che ostenta Giulietta imbastendo con Romeo il loro sonetto a due voci? "Non si muovono i santi, / anche quando ascoltano le altrui preghiere". E lui, cogliendo l'invito a questo 'far finta': "E allora resta immobile, mentre colgo il frutto / delle mie preghiere". Facendosi morta, Giulietta più che mai vive. La natura detta i tempi della finzione.

E quanta ingenua malizia nel fingersi dormienti per fingere di ignorare l'altrui desiderio senza scansarlo!

Sempre circa i trapassi simulati di Cleopatra, motteggia irriverente Enobarbo: "Muore con un tale entusiasmo da fare lingua in bocca con la morte". Ecco cosa vuol dire possedere un *accumulo di esperienze* da donna fatta, quale Cleopatra è. La sua stessa bellezza è nutrita da questo onusto curriculum del proprio corpo. Il suo morire 'a comando' corrisponde a un modo per duettare con l'eros, sia per evocarlo che per scoprirlo. *Sa come si fa.*

Cleopatra vive di andirivieni con l'oltremondo. Per lei il narcotico di frate Lorenzo avrebbe l'effetto di un drink. Morire e continuamente risorgere è mestiere dei sopravvivenenti; e chi sa sopravvivere, acquisisce potere. Nonché, fascino.

In Cleopatra il morire 'a comando' ma con sincerità viene inteso come un segno di esuberanza sessuale. A dirlo è sempre Enobarbo, personaggio scurrile e arguto come un *Fool* sotto mentite spoglie. La sua fine drammatica farà piazza pulita di questa affinità che per lunga parte della vicenda potrebbe farlo apparire come un personaggio comico.

In *Antonio e Cleopatra* il gioco delle strategie inizia a svilupparsi quando l'amore appare già incrinato. Cleopatra: "Se lo trovi allegro, digli / che sono stata colta da un subitaneo malore (...)", Charmian: "Signora, mi sembra che se gli porti molto amore, / non usi del metodo più adatto per obbligarlo / a corrisponderti.", Cleopatra: "E che cosa dovrei fare che non faccio?", Charmian: "Favoriscilo in ogni cosa, non contrastarlo in nulla.", Cleopatra: "Sciocchi suggerimenti! questo sarebbe proprio il modo di perderlo". Le due donne discutono di quegli accorgimenti atti a non smascherarsi di cui Giulietta ha solo sentito dire senza averne mai fatto esperienza. La piccola vorrebbe provarci con Romeo ma cede, non resiste, e preferisce smascherarsi piuttosto che fingersi col proprio amato altra da quella che è.

Anche la più corrente normalità ha in *Antonio e Cleopatra* i tratti della grandezza, e questo sì che è davvero grandioso. Cleopatra: "nulla v'era in noi di tanto modesto che non appartenesse a una schiatta celeste".

Harold Bloom: "meditiamo sull'intera Cleopatra e scopriamo che è infinita. (...). La sua capienza non ha limiti. Come l'amore di Giulietta, il suo somiglia alla generosità del mare", metafora consona all'idea del reciproco naufragio e che ci fa domandare quanto Giulietta potrebbe essere lusingata da questo accostamento, e quanto invece ne potrebbe essere offesa la regina d'Egitto.

Dove c'è fato non può esservi casualità, ma solo una sua irreggimentazione. È pur ovvio che una trama si compone dei propri personaggi facendo dell'uno l'esterno dell'altro, e dunque, se i personaggi sono segnati dal fato e 'fatali' in sé stessi, ciò che può apparire fortuito a ciascuno di essi singolarmente, non può invece dirsi fortuito in rapporto al loro interagire e al loro ritrovarsi *insieme e dentro* la stessa storia.

Ciascuno è a sé certezza, chiunque altro è a lui evenienza.

Quel che l'innamoramento unisce, l'amore di grado in grado affievolisce e spesso disunisce, ma non è detto che disunendo separi, anzi. Nella disunione può avvenire una reciproca presa di coscienza della propria e dell'altrui identità, e far sì che due, dopo essersi mescolati sino a divenire una sola informe cosa, sappiano trasformarsi in una coppia di individui ben distinti, collegati non dalla retorica di analogie fittizie, ma dalla lucida evidenza delle loro chiare diversità.

Antonio: "Questa maga fatale, / i cui sguardi bastavano a farmi armare per la guerra e a farmene, insieme, ritrarre!". Tutta la storia d'amore tra Antonio e Cleopatra si svolge sullo scenario della grande Storia, in essa ha la sua patria, il suo luogo di pertinenza, lì nasce, lì finisce e mai ne fuoriesce. Se mai dovesse accadere, l'amore svanirebbe prima che a farlo fossero le vite di entrambi. *R. & G.* no. Loro si incontrano in uno spazio e in un tempo stranieri a quel linguaggio che praticano con tutti da sempre. Il desiderio in cui all'unisono si riconoscono li trasloca all'istante in una realtà diversa, esistente solo in ragione di questo immediato coniugarsi e da nessun altro abitata. Per quel contesto che era a loro consueto diventano *ipso facto* due alieni. Sottraendosi al mondo concreto della faida, *R. & G.* ingenerano un vuoto che opera un sommovimento politico dagli effetti planetari. Il loro gesto privato riverbera sulla città intera, una città che, in quanto i due formano una coppia da nessuno legittimata, li ha già espulsi da ben prima che Escalus emetta la sentenza di esilio contro Romeo. Altrove, è solo sul piano della realtà unidimensionale della Storia che Antonio può pronunciare il più tremendo dei rinfacci contro l'amante da cui si sente tradito nei sentimenti, nell'agone politico e sul campo di battaglia: "M'ha ingannato fino a farmi perdere nel cuore stesso della rovina".

Cleopatra: "dovrò io restarmene / tutta sola in questo mondo scolorito, che senza di te non è / nulla di meglio che un porcile? Oh, vedete, donne mie: / la corona del mondo si disfa / (...) / e nulla è più degno / sotto la luna, che ritorna delusa a visitarci". Il massimalismo della morte di Antonio, monumentalizzata da Cleopatra col suo compianto, dà respiro cosmico all'evento ricordandoci l'Antonio del *Giulio Cesare* quando questi, dinanzi alla plebe romana riunita presso la tribuna degli oratori, riferendosi al crollo di Cesare trafitto dall'ultima pugnalata infertagli da Bruto, esclama il suo tonante: "Che caduta fu quella!". Così vengono commentate le morti dei titani. A raffronto, Giulietta, nell'esiguo margine di tempo in

cui sopravvive al suo sposo, quasi parodisticamente si limita a pronunciare il rimprovero, più sussurrato che proclamato, “Egoista!” per non averle lasciato nemmeno una goccia di veleno. È questa la fine, per dirla con Dostoevskij, della ‘povera gente’, o, con Pratolini, dei ‘poveri amanti’. Una fine addirittura invidiabile, se Cleopatra, stanca della grandezza quando le è ormai impossibile goderne i pregi, ama immaginarsi (ma senza divenirlo: la sua eloquenza lo fa capire): “una povera donna, dominata / dalle stesse passioni che nutre una pastora nell’atto di mungere, / o d’attendere alle più umili cure”. Cure che né lei né la piccola nemmeno lontanamente sanno cosa possano significare.

Antonio, a lei: “Possa esser tu mostrata in un baraccone, / al volgo degli sciocchi, come un mostro di natura, per la spesa di pochi quattrini”. Fa parte dell’amore nella sua fase autodistruttiva l’apice dell’aggressività verbale. Molto più feroce è però quella subita da Giulietta a cui il padre minaccia la carretta dei condannati a morte. Fatto sta, due insultate.

“Noi scorgiamo talvolta una nube in forma di drago; / un vapore, talaltra, simile a un orso, a un leone, / (...) / a un promontorio azzurro / folto di alberi, che par diano cenni di assenso a questo nostro mondo, / e intanto irridono ai nostri occhi con il nulla dell’aria. / (...) / E quel ch’è un cavallo, col volgere appena d’un pensiero, / ecco il vapore lo cancella e lo rende indistinto / quanto l’acqua nell’acqua”. Questo lo si direbbe un Antonio che abbia letto e ben ponderato le parole di Amleto, o che gli sia, come infatti è, riconoscibile fratello. Anche il gioco delle sembianze mutevoli delle nuvole conferma l’illusione come un dato della realtà in quanto tale, ma senza alludere a un altro da sé, e conferma altresì che tutto non può che accadere se non *in questo mondo*. L’alternarsi delle forme non trasporta altrove l’occhio che osserva tutte queste mutazioni e, malgrado si diverta a vederci dell’altro, è esso stesso a trattenerle ben salde nella concretezza del paesaggio, l’unico ammesso, dove ogni cosa è nominabile, e dove non c’è nulla che non partecipi di un suo particolare appello in cui quel dato elemento è contemplato e a cui è impossibile sottrarsi. Ogni visione è interna al reale.

“Rimaniamo pur sempre noi stessi per finir noi stessi”. Questo verso di Antonio è un’aperta dichiarazione di resa del sé impossibilitato a traslocare in un altro sé. In *Antonio e Cleopatra* il sé dei protagonisti è il solo habitat certificato, e di una tale abnormità da accogliere, senza deroghe, anche tutti gli altri personaggi del dramma. I due vorrebbero essere facitori del loro mondo affinché sia *l’intero mondo*.

“Eros, mi puoi vedere ancora?” esclama sempre Antonio quand’è alla fine, e null’altro se non questa fine gli rimane da mitizzare in nome di un senso della vita che l’amore per Cleopatra ha sproporzionato rispetto alle usuali misure del mondo. L’io di Antonio si dissolve, e data la sua matericità possiamo dire che *si sgretola*, ma senza tuttavia andarsene da un’altra parte. Romeo, invece, risucchiato in un gorgo, trasmigra verso un fondo che corrisponde a un *chissà dove*, che è perifrasi di nulla.

Ottaviano, al quinto atto: “Non avremmo potuto abitare insieme / nel vasto mondo”. Il dramma è frequentato e agito da vastità umane di tale portata da far sembrare pressoché miracoloso che abbia la capienza sufficiente a contenerle tutte. E nessuna di esse che nel corso dell’intrecciata vicenda faccia alcunché per diminuire l’ingombro straripante dei personaggi principali: *in primis*, quelli del titolo; *in finis*, quello di colui che, col passo di una nuova epoca incalzante (a mo’ di Fortebraccio nell’*Amleto*), viene a chiudere il sipario: Cesare Ottaviano.

Cleopatra, ultimo atto: “I littori impudenti / ci afferreranno per le braccia, come fossimo delle meretrici, e zotici rimatori / ci canteranno in ballate piene di stonature. / (...) / ed io sarò costretta a vedere / un ragazzo dalla voce stridula far la parte di Cleopatra e mortificare la mia grandezza / mostrandomi in atteggiamenti da sgualdrina”. La regina prefigura la propria umiliazione alla stregua di Giulietta che *modella* a parole il proprio transito nell’oltretomba.

Cleopatra, di Antonio: “Le sue gambe s’erano poste a cavaliere dell’oceano, / (...) / Quanto alla sua liberalità / non v’era in essa inverno: un autunno era, / che più rendeva frutto a raccoglierne: le sue gioie / erano come delfini, e mostrava la sua schiena al di sopra / dell’elemento in cui vivono”, versi che assorbono un corpo nel paesaggio e in esso lo traducono, dando nervi ai gorghi e intridendo di salsedine le carni. Facendo d’una cosa l’altra, e d’una metafora un fatto. Ma anche Giulietta vagheggia di veder trasfigurato il suo Romeo in una veduta cosmica: diffuso in tante stelline nella volta celeste. Quel che vorrebbe dire: essere pienamente in lui.

“La funzione ultima del politico è quella di seppellire i morti”, frase di Giorgio Melchiori a commento della battuta con cui Ottaviano ordina che l’intero esercito sia presente in solenne parata ai funerali di Antonio e Cleopatra, e che si attaglierebbe benissimo anche all’oratoria esequiale di Escalus.

Enobarbo: “e Antonio, / sul suo trono nel foro, rimasto solo, / zuffolava all’aria; e perfino l’aria, se non fosse stato / per orrore del vuoto, sarebbe volata ad ammirare Cleopatra, / creando un vuoto nella natura”. Antonio è un altro personaggio che essendo capace di emanare ombre e spettri a tutti visibili (stesso talento di Amleto!), intride di sé il paesaggio e lo manovra come una mano che calzi un burattino.

Romeo e Giulietta non è, tutto sommato, una storia granché più privata di quella raccontata in *Antonio e Cleopatra*. Anch’essa infatti è assorbita in un tempo storico da cui è prima prodotta e poi soppressa.

Antonio: “Qui è il mio respiro”. In nota, il traduttore Cesare Vico Lodovici appunta: “*Here is my space* (...) *Space* qui è manifestamente ‘spazio vitale, respiro, mondo’”, e il mondo è ciò da cui solamente si può essere esiliati. Nessun bando altrimenti avrebbe il minimo senso. Cleopatra è l’Egitto come Giulietta è Verona.

Intarsi e contrappunti. Alternandosi, Antonio ed Enobarbo: “Fulvia è morta. / Signore... / Morta. / Fulvia. / Morta”, poi, Ottaviano e Antonio: “Benvenuto a Roma. / Grazie. / Siedi... / Dopo di te. / andiamo...”, la sveltezza sillabica di Shakespeare che cronometra i dialoghi!

Enobarbo: “Mai più! Antonio non la lascerà! ecc. ecc.”. L’azione erotica di Cleopatra ha testimoni esterni alla sua vicenda amorosa. C’è chi può osservare con chiarezza come ella *funzioni* sentimentalmente. Nessuno, invece, testimonia l’amore di *R. & G.*, nessuno che *lo veda*. A malapena frate Lorenzo, dal momento che il suo ruolo primario rimane quello di un officiante prima e di chi, poi, è chiamato a riparare i danni da lui stesso prodotti. Il frate lo si direbbe quasi più informato dell’amore *in pectore* di Romeo per Rosalina.

Politicamente, *R. & G.* sono l’assenza di potere dentro il potere, Antonio e Cleopatra il possesso del potere sotto potere.

Antonio, apparentandosi al Romeo tramutato da Giulietta in un firmamento di infinite stelline, si dichiara personaggio lucreziano e intriso di Ovidio: “quel che adesso è un cavallo, nell’attimo appena d’un pensiero, il grosso delle nuvole te lo sarchia e dissolve come acqua nell’acqua (...) Eros, mio buon ragazzo, il tuo generale, ora, è una di quelle sostanze; qui, sono Antonio”. È il *Now* della forma, che è forma esistenziale. Finché quella forma è, tutto è.

Cleopatra: “Il suo viso era un cielo e ne pendevano un Sole e una Luna che nel loro corso rischiaravano la piccola *O* della Terra”. Un volto umano come un teatro. Una *O*. Come il Globe.

Il delirio nel quarto atto di Antonio è come quello di Hitler nel bunker, e il tradimento di Enobarbo è come il tradimento di Himmler. Chi è contemporaneo a chi?

Un incrocio narrativo. A chiasmo: in un *ménage* ormai alimentato da una forza statica (quello di *Antonio e Cleopatra*) interviene il sommuoversi della Storia e della politica con la sua forza d’urto, inversamente a come sull’inerte persistere di una faida stantia irrompe a disturbarne il respiro a mantice di cetaceo spiaggiato l’innamorarsi di due ragazzi.

Sul fare della battaglia, stabilendo strategie, Antonio: “Ottaviano, porta lentamente le tue truppe / sul lato sinistro della pianura.”, Ottaviano: “Io vado sulla destra, / tu a sinistra.”, Antonio: “Perché mi contrasti in questa emergenza?”, Ottaviano: “Non ti contrasto, ma farò così”. Che splendore! L’insurrezione del carattere: qui è un fatto, in un altro autore sarebbe mera descrizione.

In *Antonio e Cleopatra*, come già decenni prima in *Romeo e Giulietta* (ma ora più che mai), Shakespeare sfrutta al limite delle sue possibilità le risorse del palcoscenico elisabettiano. È un continuo travalico di luoghi e situazioni. La geografia si atteggia a cartografia cosmica e non c’è snodo che non sia elemento strutturale di un dettato magniloquente (e stiamo parlando dell’opera shakespeariana sopra ogni altra concepita all’insegna della concisione punto per punto).

È il mondo in azione. Smodatamente qui, come in *Romeo e Giulietta* appariva esserlo sotto metafora: *tutto il possibile* entro le mura della città.

W. H. Auden: “La scena del balcone nel *Romeo e Giulietta*, quando Giulietta richiama indietro Romeo, è intessuta di pura retorica petrarchista, come da manuale. I due sono costretti a fare appello a una retorica letteraria perché hanno pochissima esperienza della vita e non possono confrontare i vari livelli di emozione”. Per loro è in gioco il *cliché*, come le canzonette di cui parla lo psichiatra della *Signora della porta accanto* di Truffaut, e delle quali Fanny Ardant dice quanto esse affermino la verità. Sempre Auden: “La retorica petrarchesca di *Romeo e Giulietta* non sa distinguere tra il sentimento d’amore e il suo oggetto”.

In *Antonio e Cleopatra* l'enfasi, sbarazzandosi del petrarchismo e volando di suo, si fa iperbole. Così, da una realtà adornata si giunge a una realtà *smisurata*.

“Qui è il mio mondo” dice Antonio riferendosi all'Egitto, ovvero a Cleopatra stessa. Nell'opera la parola ‘mondo’ ricorre di continuo. Cleopatra a lui: “Torni sorridente, sfuggito alla grande / trappola del mondo?”. Il mondo è “la rete potente della bellezza” in cui Cesare Ottaviano vede invece Antonio intrappolato eccome. Il mondo è, per il protagonista (che sia Antonio o Romeo), lo spazio coincidente col vivibile; né più né meno. Nulla ne avanza.

In *Antonio e Cleopatra* tutto è mare. Pompeo dice: “Il mare è mio”. Altrove, Cleopatra: “Oh mio signore, mio signore perdona / le mie vele impaurite! Non credevo / che mi avresti seguito”. Antonio replica: “Tu sapevi troppo bene, Egitto, / che il mio cuore era legato con le corde al tuo / timone, e che tu mi avresti trainato”. Cleopatra potrà anche dire che “le gambe di Antonio cavalcavano l'oceano” e che “i suoi piaceri, / come i delfini, mostravano il dorso / al di sopra dell'oceano in cui vivevano”. In battaglia, nell'auspicio di una vittoria data per certa, Antonio pretenderà a più riprese che sia il mare il campo da combattimento. Inoltre, ovunque, nel paesaggio, straripa nei versi l'acqua del Nilo.

In *Romeo e Giulietta* i due protagonisti scoprono l'amore fisico, e in più scoprono che, come dice Auden, “ci sono ben altre cose al mondo oltre all'essere figli dei propri genitori”.

Diversamente, Antonio e Cleopatra ribadiscono al diapason quel che più volte hanno già sperimentato con altri. Loro rendono nuovo il saputo avventurandosi nell'impudicizia di un mortificante decadimento fisico. Lei deve truccarsi con molta cura e lui sta ingrassando, tanto che porta il busto. Se fossero sopravvissuti, *R. & G.* si sarebbero fatti vieppiù giovani, mentre Antonio e Cleopatra sempre più vecchi. E semmai le due coppie fossero uscite una sera a cena insieme prima di morire, ma sapendo di dover morire, si sarebbero specchiate l'una nell'altra invidiandosi a vicenda, coi ragazzi che avrebbero visto il loro sogno essersi avverato nei due anziani, e coi due tardi amanti commossi nello scorgere il loro antico sogno ancora in atto nei due giovani.

JOYCE

[Intro sala 42](#)

(La biblioteca) Nel capitolo *La biblioteca*, il quinto dell'*Ulysses*, Joyce fa discutere i suoi personaggi, il cui *opinion leader* di riferimento è nella circostanza Stephan Dedalus, di Shakespeare e, in particolare, della possibilità di usare la sua opera per scandagliarne la vita, più questo che l'inverso. In pratica, secondo l'esempio di Schliemann che avrebbe raggiunto Troia compulsando l'*Iliade*.

L'autore di *Amleto*, questa la tesi più insistita, si sarebbe ritratto nel nome del titolo; nome non corrispondente, però, a quello del protagonista, bensì a quello di suo padre, chiamandosi anch'egli Amleto: "a un figlio egli parla, il figlio dell'anima sua, il principe, il giovane Amleto e al figlio del suo corpo, Hamnet Shakespeare, che è morto a Stratford affinché il suo omonimo potesse vivere per sempre". E noi sappiamo che nella compagnia dei Burbage il ruolo dello spettro era interpretato dal suo autore: "È possibile che quell'attore Shakespeare, spettro per assenza" dicesse "le sue parole a nome del proprio figlio". E tanto si discetta della moglie Ann Hathaway, la ragazza lasciata al paese, ambigua, soverchiante, forse adultera; la donna che ha visto il suo Will "entrare e uscire dal mondo", nata otto anni prima di lui, e morta sette anni dopo. Una *governance* perenne sulla vita del genio, anche nella distanza. Una madre, più che moglie, che ebbe a contraltare un sottobosco di quelle che Joyce chiama le "donne-ragazzo" del Bardo di Stratford, cioè *anche Giulietta*: una fanciulla incarnata, secondo prassi, da un fanciullo. Il due in uno. L'androgino: entità resa perfetta dalla sua tautologia biomorfologica.

Ho usato la parola 'genio'. Joyce, a proposito di Shakespeare, essendo meno diretto è più preciso, parla di "quella strana cosa che si chiama genio", quindi, tramite Mr. Best, ci informa che Coleridge ha definito Shakespeare "un uomo dallo spirito innumere", ossia in un modo non troppo dissimile da quello con cui da sempre lo definisco io stesso: *una scolaresca*, laddove tutti i

tipi umani, più o meno *in nuce*, sono compresenti a compendio dell'umanità intera (sempre Coleridge parla della "omniumanità" di Shakespeare). Dal capitolo joyciano: "Vining sosteneva che il principe era una donna" (il principe, *obviously*, è Amleto). Illazione forse indebita ma comunque per-spicua: intrude il dubbio nell'indubbio; il duplice nell'unico. Destabilizza la forma assodata facendo presumere che, spostando il colpo d'occhio, il suo aspetto possa rivelare una diversa densità. Ci ricorda che Giulietta, in scena, è maschio. E che maschio, sulle assi del Globe, sarebbe stato in ogni caso Amleto, *pur se femmina*. E torniamo a parlare, restando nella biblioteca dell'*Ulysses*, della sopravvivenza. Leggo: "Tutte quelle donne seppellirono i loro uomini: Mary, il suo buon John (*i genitori di Shakespeare*, n.m.), Ann, il povero caro William, quando le morì, furioso di andarsene per primo, Joan (*sorella di Shakespeare*, n.m.), i suoi quattro fratelli, Judith (*figlia di Shakespeare*, n.m.), anche suo marito, mentre la figlia di Susan, Elizabeth, per usar le parole del nonnino, sposa il suo secondo, avendo ucciso il primo". Anche Giulietta, seppure per pochi minuti, vive la condizione di una sopravvissuta, e frate Lorenzo si dispera perché ne faccia buon uso, ma lo fa di fretta, sconvolto, glielo urla ma non insiste e fugge via. Sopravvissuta non solo all'amato, ma scampando a una morte altrimenti certa (come al suo Michael Fury sopravvive la Gretta joyciana in *The Dead*), è Rose la creatura, fra queste, più di tutte in lutto. Anche perché altro non le è chiesto. E tanto in questo capitolo si parla di nomi e del loro essere più che semplici nomi, e più che semplici parole. "Cosa c'è in un nome?" è un'interrogativo che si insinua nelle pagine tre volte e in contesti diversi. "Quanto alla sua famiglia, disse Stephen, il nome di sua madre vive nella foresta di Arden": come Giulietta, una creatura-paesaggio. E queste parole toccano proprio a Stephen in un dialogo redazionalmente scandito in forma di testo teatrale: "Egli ha nascosto il suo nome, un bel nome, William, nei drammi, qua una comparsa, là un clown, come un antico pittore italiano metteva il suo viso in un angolo oscuro della tela (...). Cosa c'è in un nome? È quel che ci chiediamo da fanciulli quando scriviamo il nome che ci han detto essere il nostro". Anche nei nomi, come nelle metafore o in altre figure retoriche, riposa uno stato d'animo, un modo d'essere. O meglio: un modo per *poter* essere.

"E la notte brillava sopra il delta di Cassiopea, la costellazione rechina che è la segnatura della sua iniziale tra le stelle". Il nome cosmico e cosmologico. Di rimando, John Eglinton a Stephen Dedalus: "Il suo nome è abbastanza strano. Mi pare che spieghi il suo umor fantastico". Dall'impasto dialogico riemerge, almeno così mi pare, la voce di Stephen: "Mi direte che quei nomi erano già nelle cronache da cui (*Shakespeare*) prese le materie dei

suoi drammi. Perché prese quelle invece di altre? Richard, un gobbo figlio di puttana, malnato, fa la corte a una Anna vedova (cosa c'è in un nome?), la corteggia, la conquista (...). Gli altri quattro atti del dramma pendono flosci dal primo". *Ergo*, i nomi determinano le scelte. Prima battezzo, poi so cosa. Se non battezzassi, non vi sarebbe la cosa.

La Storia si avvia in ragione dei nomi che vengono scelti per identificarla. Un appello come un teatrino d'anime.

(Una fantasia impropria) Gerty è vezzosa, molto vezzosa. Anche Giulietta è vezzosa?

La Gerty a cui mi riferisco è Gerty McDowell sempre dell'*Ulysses*. Non ventenne ma quasi, e, considerando i diversi costumi delle diverse epoche, pressoché coetanea della piccola Capuleti.

Gerty, col proprio apparire sulla spiaggia, involontariamente adescia il ben più maturo Leopold Bloom che, guardandola a distanza, non sa trattenersi dal masturbarsi in sua presenza, *ma a sua insaputa*. Ora, trasmigrando da un'opera all'altra: quanto clima onanistico aleggia attorno a Giulietta? innanzitutto: ne aleggia? Chi ritiene di sì provi a domandarsi chi, fra tutti i personaggi del dramma, potrebbe desiderarla *fisicamente* di più? Romeo? Non ne sarei tanto sicuro: l'innamoramento fa del sesso un pensiero fra molti, e tutti in grado di distrarsi l'un l'altro a vicenda. La desidera, certo, *ma non è solo questo* (chiunque si innamori direbbe così: "Non è solo questo", e lo direbbe credendoci). Suo cugino Tebaldo? Troppo presto! L'ha vista crescere e la ritiene ancora una bambina. Nonostante ciò, se entrambi non dovessero morire (obbedendo al Coro lei, e per consentire che il Coro non risulti menzognero lui), a breve potrebbe essere attratto dalla cuginetta in fiore, eccome. E, se attratto, visto il tipo, rischierebbe di mettersi nei guai non facendosi scrupoli di parentela. Il Tebaldo della storia è personaggio da branco. Da stupro. E comunque, nell'attesa, è poi del tutto da escludere che abbia agito nei suoi confronti come Leopold con Gerty? Paride? Lui sì che smania per averla, ed è un sensuale (vale a dire che nella sua foia c'è anche un'ipotesi di affetto). Di Giulietta si è incapricciato da subito. Per di più, a fomentarlo oltre il dovuto è il ritenere che sicuramente prima o poi sarà sua, e allorché questo 'poi' sta per diventare un 'prima', il giovane conte sembra andare in calore definitivamente, addirittura faticando a occultare con motteggi cortesi la voglia che lo infiamma. Insomma, lo si direbbe in erezione ogni volta che la incrocia, immagine che invece non mi suggerisce Romeo.

A ogni modo, colui che ha il rapporto più carnale con la piccola è senza dubbio suo padre: quando la insulta usa termini che si direbbero venir

fuori da un marito cornuto ribollente di una rabbia in cui il sesso condiviso ha la sua gran parte.

E Rose? Riguardatevi il film e fate lo stesso gioco con lei. Per conto mio, anche in questo caso ritengo che Jack la desideri meno del suo fidanzato, e forse addirittura meno del truce scagnozzo che lo stesso Cal le ha messo alle costole. Per non dire di alcuni bellimbusti in prima classe, a cominciare dall'arcigno Ismay, a cui Rose lancia frecciate che ne stigmatizzano intime oscurità fitte di desideri repressi. E un estemporaneo quanto inno-minabile desiderio di Ismay, a cui si deve il virilismo del nome 'Titanic' dato al Titanic, potrebbe essere proprio lei.

(Dello stesso capitolo, altre attinenze) Nell'*Ulysses*, abbiám visto, un intero capitolo, *La biblioteca*, è dedicato a un dibattito su Shakespeare, e, *massime*, su quanto sia rilevante che Hamlet si chiami Hamlet pensando che Hamnet (di cui è ammessa anche la grafia Hamlet), figlio del poeta, morì undicenne, come undicenne muore Rudolph, il figlio di Leopold Bloom, ed è a questo bimbo (di cui avrà sentore anche l'Hanno Buddenbrook di Mann) che sono dedicate le magnifiche parole in chiusura del più tumultuoso capitolo del romanzo (a cui si è usi dare il titolo apocrifo di *Circe*). Rileggiamole: "Contro il muro scuro appare lentamente una figura, un bambino fatto di undici anni, un bambino scambiato, rapito, con indosso una divisa di Eton, scarpe di vetro e un piccolo elmetto di bronzo, e tiene in mano un libro. Legge impercettibilmente da destra a sinistra, sorridendo, baciando la pagina". Immagine di un incanto shakespeariano, degno del *Sogno di una notte di mezza estate*. In aggiunta, continuo a considerare la struttura del racconto *I morti* concepita a calco delle prime scene del nostro dramma: si pensi al passaggio dalla polifonia della piazza alla scena raccolta di un dialogo a due tra Benvolio e Romeo (corrispondente, nel racconto, al virare della coralità convulsa che anima la cena, all'intensa concentrazione del confronto tra Gabriel e sua moglie una volta che la coppia è rientrata nella sua camera d'albergo). Riprendendo il grande romanzo *monstre*, sottolineo la cadenza delle ore atta a circoscrivere il volgere di una sola giornata che va a calco col procedere della trama di *Romeo e Giulietta*, misurata quasi passo per passo, minuto per minuto. Tra le più cronometrate dell'intero canone. Ma allora, per bene da capo, parliamo meglio di Gretta...

... (Rose e Gretta) Rose, facendosi adulta, poi moglie, poi anziana, e portando dentro di sé il ricordo della sua incipiente giovinezza segnata da un ragazzo morto per lei, si avvicina alla Gretta raccontata da Joyce nell'ultimo racconto della raccolta *Dubliners. The Dead*.

Anche Gretta, da fanciulla, ha condiviso pochi giorni con un ragazzo morto per lei. Si chiamava Michael Fury. Un ragazzo che pur di salutarla a termine di una breve vacanza condivisa non esitò a venir via dal letto dove giaceva malato affrontando una notte di gelida pioggia. Così, per non fallire quell'addio, Michael Fury morì. Di questa piccola tragica storia, Gretta, raggiunta dall'onda di una reminiscenza, mette al corrente Gabriel, suo marito che, vedendola addormentarsi col volto rigato di lacrime, penserà: "Che povera cosa sono stato io nella tua vita". Lui, che con lei ha condiviso decenni, e non solo pochi giorni. Mi domando se a Rose una simile epifania della memoria sia mai accaduta? Nel film di Cameron la vecchia signora dice chiaramente che di Jack non ha mai parlato a nessuno. Forse perché, a differenza di Gretta, le manca il senso dell'assoluto. Se avesse raccontato di quel *ragazzo morto per lei* lo avrebbe fatto per un impegno della volontà, e, chissà, nella convinzione di non mettere a rischio granché della sua vita sociale. A Gretta, invece, è impossibile trattenersi quando l'ombra del vulnerabile fanciullo torna imperativa a far parte del suo presente al punto che seppure la cosa non fosse detta, si affermerebbe da sé, e la potenza del mistero si dimostrerebbe comunque superiore alla pena del suo rivelarsi rimanendo per Gabriel motivo di una perenne domanda.

(A uno a uno, tutti delle ombre) Quanti nomi 'parlanti' abbiamo censito sino adesso, a cominciare da quelli delle nostre due coppie! E allora, rileggendo quello che per me è il più bel racconto del Novecento, già dal primo rigo, coi nomi delle anziane zie che aprono annualmente la loro casa per la cena di Natale (Jule e Kate), mi giunge un richiamo alle due figure femminili dell'universo shakespeariano più di tutte connesse con una nuova invenzione della giovinezza: non solo Giulietta, ma anche Caterina della *Bisbetica domata* (Ortensio, spasimante di sua sorella Bianca, la definisce "giovane e bella", ed egualmente 'giovane' è tutto ciò che contribuisce a darle luce: *in primis* la città stessa, Padova). Come a un nome corrisponde l'incipit del racconto joyciano, che con queste due sillabe, infatti, comincia: Lily. E Lily non è solo un nome, ma anche una parola. Giglio: fiore della purezza e simbolo della morte precoce.

Lily, nella narrazione, è la figlia di un custode chiamata a dare una mano per il convivio serale. Sollecitata da Gabriel, il protagonista, su quando pensi di sposarsi, la fanciullina risponde: "Gli uomini del giorno d'oggi non sono altro che degli adulatori e cercano solo di approfittarsi delle ragazze". La difesa della pudicizia e le sue strategie: una lunga storia (e, nei fatti, difendere la propria verginità può essere una pratica erotica). Da Ovidio, attraverso Boccaccio, sino a lei, a Giulietta, e, con Giulietta,

a Shakespeare. E Gabriel sarà proprio in Shakespeare che cercherà le frasi più opportune per il suo discorso benaugurale, tanto che, a fine cena, così rimugina valutando il silenzioso uditorio degli ospiti presenti, tutti in attesa di sentirlo parlare: “Sarebbe andata meglio qualche citazione che avessero potuto riconoscere, *qualcosa di Shakespeare*”. E le citazioni, nel racconto, abbondano ma in gran parte sottotraccia e tutte pertinenti.

Ecco come è presentata zia Jule, portatrice, da vecchia, di una giovinezza immessa nel proprio nome: “lo sguardo tardo e le labbra socchiuse le davano l’aria di una donna che non sa dove si trovi, o dove stia andando”. Una maschera mortuaria, cadaverica, spinta nel nulla. È il macabro che si dipana in sottofondo. E nella sala dove tutti rifluiranno, a campeggiare sulla parete, è di nuovo il nostro dramma, colto nel suo momento più idillico, quando ancora tutto potrebbe andare diversamente: “Gli occhi di Gabriel, abbagliato dal riflesso del pesante lampadario sul pavimento lucidato a cera, erravano sulla parete sopra il piano, dove era appeso un quadro raffigurante la scena del balcone di *Giulietta e Romeo*”. Già, a nomi invertiti! Un’imprecisione filologica. O forse non si tratta del titolo, ma proprio di loro, menzionati al di là della storia. E a fianco dell’oleografico dipinto, l’annuncio di come andranno a finire le cose: un probabile riferimento al dato reale a cui il dramma si mescola, e da cui forse in parte consegue: “Accanto a questo quadro ce n’era un altro (...) rappresentante i due giovani uccisi nella torre”. *Nella torre!* Quali giovani, dunque? Non loro, creature letterarie, ma quelli della cronaca, condannati alla torre per le loro nozze segrete e di cui Will seppe tutto, nome e cognome di entrambi, processo e sentenza. Uccisi nella torre! Come Riccardo. Come Lear. Come un re e una regina.

Tutto trasmigra all’interno del tutto, e ogni parte dell’intero si fa allusiva d’altre.

Sorvegliata da queste immagini iconiche, zia Jule intona al piano *Ornata per le nozze*, da un’opera di Bellini, autore di *I Capuleti e i Montecchi* (anche qui, cognomi/nomi invertiti, ma stavolta per chiara scelta del librettista Felice Romani, quale possibile segno di emancipazione da Shakespeare). Niente di ciò, sia chiaro, lo immagino senz’altro voluto: dico solo *che c’è*. Varie luci di taglio che qualcosa comunque aggiungono.

Nelle pagine finali: “Credo sia morto per me,” rispose Gretta”. L’evocazione del piccolo Michael, ormai scomparso da molte età, avviene quando lei, quella sera di Natale, venendo via dalla casa delle zie, si sofferma sulle scale sentendo da sopra un tenore presente alla cena esibirsi in un *farwell*, *La ragazza di Aughrim*, che il giovane era solito canticchiare. Ciò detto, spostandoci dal dramma a *Titanic*, è come se Rose, decenni dopo il naufragio, avesse sentito qualcuno intonare la canzone di Josephine, quella insufflata

nel suo orecchio da Jack, sul far del tramonto, a prua, quando i due erano al colmo della felicità, la stessa canzone poi bisbigliata dalle labbra assiderate di lei quand'è sostenuta da un'asse galleggiante sull'oceano (una canzone fluita dall'uno all'altra per pochi secondi appena, ma tanto è bastato per farla diventare *la loro canzone*).

In tal caso, un raggio di luce imprevisto ci farebbe immaginare il futuro compagno di questa donna sopravvissuta all'ecatombe marina (le tante foto squadermate ce ne fanno intuire senz'altro l'esistenza) all'istante in cui, scorgendo la moglie turbata da qualcosa che lui non potrebbe comprendere, si sentisse raccontare di Jack: *uno morto per lei*. Se così fosse, a descrivere lo stato d'animo ingeneratosi nel taciturno cuore di questo probabile sposo sollecito e devoto, varrebbero le parole che Joyce riserva a Gabriel: "Dunque c'era un romanzo nella sua vita: un uomo era morto per lei. Provava un'acuta sensazione di pena ora, pensando alla misera parte che lui, il marito, aveva avuto nella sua vita". E quell'uomo *morto per lei* era un diciassettenne, l'età di Romeo, l'età di Rose, con una Gretta prossima all'età di Giulietta. Geometrie nate da sé, ma nate. Di più! Aggiungiamo che Michael Fury muore 'per acqua', giacché, mosso da un amore inconciliabile con la realtà, volle affrontare una pioggia dirompente malgrado la malattia da cui era già minato. E lei, parlando a Gabriel, che tacito subisce l'onda di un altrui passato da cui viene sommerso il suo presente, implacabile prosegue: "Lo implorai dicendogli che sarebbe morto se fosse rimasto sotto quella pioggia". E ancora, Joyce, raccontando di Gretta: "immaginò di vedere la sagoma di un giovinetto in piedi sotto un albero gocciolante". È il mare che cala dal cielo sulla terraferma in cui tutto affoga. Così, Michael Fury muore *annegato nella pioggia*.

Quando la donna ha terminato e tace, i due sposi si affiancano per l'eternità dentro letti che si fanno bare, al pari dei monaci di cui i convitati hanno lungamente discusso a tavola: "La bara (...) ha lo scopo di ricordar loro l'inevitabile fine". Questo almeno sin quando l'eternità vorrà durare. In un silenzio di neve, Gabriel si rannicchia con la postura di chi si predisponga al più lungo dei futuri: quello in cui il tempo non è più computabile. "L'aria della stanza gli faceva sentir freddo alle spalle. Si lasciò scivolare con cautela sotto il lenzuolo e si coricò accanto alla moglie. A uno a uno sarebbero diventati tutti delle ombre". È l'unione nel sepolcro. L'ultima ambizione; l'ultima pretesa di Romeo nella cripta: "Qui, qui resterò, coi vermi che ti fanno da ancelle". L'ultimo gesto.

"Scivolare", come Jack nei gorgi dell'oceano.

("Sing willow, willow, willow, willow!") E in che conto tenere il ricordo di una gracile e tenera lirica che torna alla memoria di Desdemona mentre,

non del tutto inconsapevole, la donna si prepara per accedere al letto che le sarà patibolo? Si tratta di una dolente melodia ascoltata dalla sposa di Otello quand'era bimba per voce di una domestica che, abbandonata dall'amante, "morì cantandola", ma non è chiaro se costei morì consumata cantandola perché morì d'amore, o perché mai cessò di intonarla per tutta una vita prima di spegnersi, infine, naturalmente di vecchiaia. E se Desdemona dice di non aver mai dimenticato quel motivo, cosa dobbiamo credere? Che a sua volta pure lei non ha potuto fare a meno di tornare tante volte ad intonarlo, o, che, pur non avendolo mai fatto, le è rimasto nel cuore come un presagio? Nel modo in cui, a chiusura del quarto atto, lo intona sommessa, quasi un esalato sospiro adornato di musica, non vi è davvero nulla di scomposto, nessun'ombra di delirio, ma piuttosto il senso di un atto intimo condiviso in confidenza con l'ancella-amica Emilia in ricordo di un'altra sorella appartenente alla sua stessa genia.

(Circa il terrore) Joyce: "Il terrore è il sentimento che inchioda la mente in presenza di tutto ciò che è grave e costante nella sofferenza umana". Romeo e Giulietta provano orrore e non terrore. Questo li sottrae a un destino totalmente tragico. Forse perciò la loro storia non si iscrive con facilità in una precisa categoria di estetica letteraria.

(Circa la sessualità di chi vuole e circa quella di chi ama) Joyce, *Ulysses*: "Che cosa mai li congiunge in natura? Un istante di cieca foia". *Per opposizione*: sia la copula notturna tra Romeo e Giulietta che quella consumata sveltamente a bordo di un'auto trasportata a bordo del Titanic tra Jack e Rose tendono a produrre conoscenza *negando* entrambe il puro istante di cieca foia.

(Analogie! Analogie! Analogie!) Per quali misteriose vie, consce o meno, un autore può giungere a un altro e un'immagine serbare in sé lo stigma di un proprio *cursus honorum* letterario!

Ulysses: "In Duke lane un terrier vorace vomitò a forza uno schifoso groppo tutto noccioli sul selciato e se lo rileccò su con rinnovato gusto". Shakespeare, Seconda Parte di *Enrico IV*, primo atto. A parlare è l'arcivescovo di York: "Così, tu cane randagio, / ti scaricasti lo stomaco ingordo del regale Riccardo; / e ora vorresti rimangiarti il tuo morto vomito". Prestiti? Per niente. Risonanze ultradimensionali. Nel gioco del 'prima' e 'dopo' vale la *compresenza*. Le analogie stordiscono il tempo e annichiliscono le gerarchie cronologiche.

SHAKESPEARE

Intro sala 43

*“È un autore esigente, quasi tirannico, chiede un impegno assoluto.
Shakespeare è come uno spartiacque
fra chi col teatro gioca e chi al teatro crede.”*

Giorgio Strehler

*“Shakespeare è un’armatura su cui costruire
un documento fatto dei ricordi di tutta la vita.”*

Bob Smith, *Il ragazzo che amava Shakespeare*

(L’asteroide) Immaginiamo le diverse, e non poche, modalità di errori testuali che si possono rinvenire nelle novecento pagine dell’*in-folio*. Sono moltissime. Vanno dal refuso banale di stampa, all’errore per ignoranza, a quelli per difetto di ‘uniformità narrativa’ (è il caso, ad esempio, della Rosalinda di *Come vi piace*, definita prima alta poi bassa per un’evidente dimenticanza di quanto già scritto). Tutti errori che possono essere a loro volta il frutto di disattenzione nella rilettura, o di carenze nella memoria degli attori a cui dobbiamo la redazione dell’*in-folio*, o di banali inavvedutezze dell’autore primo. A ogni modo, oggi la testualità del canone è questa, e pur se gravata di elementi illogici, vi è un fondo di imm modificabilità imprescindibile.

Quante volte può accadere di lasciare un oggetto in un posto ritenuto sicuro e poi, senza che niente sia intervenuto a modificare le cose, di non trovarlo più dove lo avevamo messo? Disorientati esclamiamo: “Impossibile!”, eppure così stanno le cose. Ne parliamo in giro, e chiunque ci ascolti altro non potrà fare che darci una sua spiegazione. Ci appariranno tutte implausibili, come d’altronde ci appare implausibile il fatto che l’oggetto non sia più dove lo avevamo riposto. Sicché, anche la spiegazione parimenti implausibile va messa in conto come plausibile. Lo stesso vale per l’*asteroide Shakespeare*. Ormai, ripeto, è così. La nostra logica non ha relazioni con le sue logiche. Prendiamone atto. Prendiamo atto, ad esempio, che Amleto veda lo spettro del padre e poi, nonostante ciò, parli della morte come di un territorio da cui “nessun viaggiatore mai fece ritorno”. Ma lo spettro lo ha visto! Carezza di uniformità narrativa? Interpolazione?

Poco conta. Il testo questo dice e questo è. La quadra va trovata con quel particolare tratto di sé che qui ci mostra, e non secondo criteri che da noi provengono.

Un interessante refuso è in *Enrico VI*, Parte Terza, quinto atto. Padre: “O ragazzo! Tuo padre ti ha dato la vita troppo tardi e te l’ha tolta troppo presto”. Così traduce Cesare Vico Ludovici, chiarissimo, ma sta di fatto che il testo risulta oscuro, in quanto sembra dire l’esatto contrario: “*Thy father gave thee the life too soon / And hat bereft thee of life too late*”. Cioè: “Tuo padre ti ha dato la vita troppo presto e te l’ha tolta troppo tardi”. C’è chi presume un qualche senso ma illazionando l’integrazione di qualcosa che sarebbe andato perso, tipo: “Tuo padre ti ha dato la vita troppo presto e te l’ha tolta per averti riconosciuto troppo tardi”.

(La sua visione) Nietzsche, *Aurora*. “Altrettanto poco si cura il poeta tragico di creare con le sue immagini della vita un senso di ostilità *contro* la vita! Egli grida invece: ‘È l’incanto di tutti gli incanti, questa esistenza eccitante, mutevole, pericolosa, oscura e spesso rovente di sole! È un’avventura la vita’”. Il drammaturgo a cui si riferisce è proprio Shakespeare (nella circostanza il rimando è a *Macbeth*, ma questo è marginale), ed ecco sbaragliata qualsiasi ipotesi di moralismo nelle sue opere in ragione di uno sguardo che nulla giudica ma che tutto espone all’altrui giudizio o, se così vorrà la platea, all’altrui compiacimento estetico.

Di nuovo (per chi avesse aperto casualmente qui): Shakespeare conformista? Anche Dio lo è.

(Tra i soli e le lune) Invidio chi ha passato la sua vita immerso nello studio di Shakespeare; invidio chi ne è stato alimentato da sempre, e chi su questa via ha proseguito. Invidio tutti coloro che, così, hanno vissuto delle vite perfette, in un perfetto adempimento cosmico. E non importa se si tratta di vite spinte sino alla mitomania, che in questo caso qualcuno ha definito ‘bardolatria’.

Non invidio tanto gli interpreti shakespeareiani sulla scena, gli attori e le attrici che per forza di cose prima o poi avranno dovuto riempirsi la testa anche di *altre* parole. Di parole normali (lo so, anche questa è bardolatria! Ben venga: il mio sogno inappagato di bambino!). No, io intendo esattamente i suoi esegeti, i suoi ermeneuti, i veri palombari, che più di qualsiasi geniale istrione ottocentesco, più di Kean, più di Irving, più di Ellen Terry, o dei giganti del secolo scorso e di questo, più di Olivier, di Maggie Smith e di Ian McKellen e di Kenneth Branagh (uteri prestati, crune buone per il passaggio di un solo filo: *il loro* Amleto, *la loro* lady Macbeth, *la loro*

Desdemona, *il loro* Riccardo!), hanno celebrato quotidianamente il rito della perlustrazione di un territorio circoscritto eppure infinito, giacché *mai fermo* nel suo continuo colloquio coi tempi e con gli spazi, in ogni latitudine multidimensionale dove l'impermanenza della mortalità chiede e merita testimonianza e reificazione. Quella mortalità che *alcune parole* e non altre sanno tradurre in patria, in luogo di appartenenza. *L'essere qui appena per un po'*, come in un per sempre. Solo costoro, concentrati e sapienti, chini *su queste parole*, su questi luminosi grovigli di sensi e controsensi, ristretti nei loro abitacoli di San Girolamo – per quanto provvisti di confort, tutto il necessario è pur sempre lì: in quella porzione di stanza sufficiente a contenere l'occhio intento a leggere e il ripiano su cui poggia il libro – si sono davvero diffusi in tutte le ellissi, in tutte le orbite, in ogni verso, in ogni ossimoro, in ogni abisso sprofondato più giù di qualsiasi abisso, in ogni cielo sovrastante ogni altro cielo, e in ogni circonvoluzione dell'opera totale! Loro, che da speleologi si son fatti astronauti vaganti tra lune, soli e stelle in una proliferazione di rotte gioiose come coriandoli galattici. Solo loro sanno coniugare Amleto con Macbeth, Rosalina con Miranda, Giulietta con Ofelia, Pandaro con Proteo, Mercuzio con Falstaff, la foresta di Arden con quella del *Sogno*; solo loro sanno intuire le connessioni, le sinapsi, le fosforescenti eco... tutto ciò che fa di personaggi e panorami e circostanze, l'altra dimensione dell'umano. A loro soltanto e non ad altri appartiene la vera memoria globale dell'incunabolo principe.

(Che vuol dire essere sedia?) Potessi parlare con Shakespeare affronterei la questione non della sua, ma della *mia* vita. E stupidamente mi aspetterei risposte. Forse coglierei cenni di assoluta profondità, ma non il vero e definitivo senso delle cose e delle non-cose, poiché egli stesso non saprebbe come trasmettermelo. Che stupidaggine credere che l'autore sia proporzionato alla sua scrittura e che soprattutto ne possieda la sapienza! Semmai è con l'opera che dovrei intrattenermi per farmi dire altro, ma non quello che potrei cavarne io indagandola come faccio, o come tanti fanno. Sarebbe, nel caso, la scrittura in sé a dover dire altro: su cosa sia il nulla, su cosa significhi essere una sedia, e, dunque, che cosa noi una volta morti. *Sedie*. Con le intenzioni, la coscienza e la capacità di sapersi sedia che ha una sedia. E su come il pensiero sia condannato a poter pensare il proprio non più pensare in un per sempre che il non pensiero nega.

(Il fan) È esistito un tipo alquanto matto che amava vergare a margine e in calce a certi suoi scritti sparpagliati la firma di Shakespeare, *vivente*

Shakespeare. Cosa che faceva senza alcun motivo apparente. Forse per sentirsi lui. Questo tipo è esistito davvero, non è una mia trovata. Si chiamava Adam Dyrmonth; si occupò anche di scritti di Bacone, da contemporaneo di Bacone. È stato autore di lettere e orazioni da egli stesso elencate e commentate con sviate fuori di senno, intercalate da menzioni da *Riccardo II* e da versi tratti da *Pene d'amor perdute* e da *Lucrezia*. Nonché, dalle parole: 'William Shakespeare' (*sic!*). Non: Francis Bacon. Perché, se scriveva di Bacon? un fan *ante litteram* con improprie fantasie di immedesimazione? un postero tornato indietro nel tempo di qualche anno, all'epoca del suo idolo? un possibile parricida *sui generis*, come l'assassino di John Lennon? Per contro, c'era pure chi la vedeva diversamente...

... (*All'inferno*) S. T. Coleridge, *Osservazioni sparse sul Teatro*: "Uno scrittore dell'*Eclectic Review* sostiene che costituisce Peccato anche solo dubitare che Shakespeare sia all'inferno". Va commentata? Con soddisfazione, direi. E con convinzione.

Non è Shakespeare che non sfugge all'inferno, è l'inferno che non sfugge a lui. Shakespeare è dissolto in tutto ciò che ha scritto, descritto e riscritto. Il mio atto di fede è nell'attribuirgli la massima capienza, che contempla anche il suo essere contenuto in ciò che egli stesso contiene.

(*Di chi?*) Faisal, attore afgano: "Ho sentito dire che molti afgani sono emigrati in Inghilterra. Forse Shakespeare era uno di loro", dunque, afgano. Faisal lo vorrebbe suo come noi lo vorremmo nostro facendone un prestanome di John Florio (il mio amico Stefano Reali ne ha cavato un bellissimo romanzo: *Shakespeare Aenigma*), mentre gli inglesi arrivano addirittura a immaginarselo come più geni in uno: Shakespeare/Marlowe, Shakespeare/Bacone. Ma con che guadagno? Patriottico? Più di lui sappiamo (e ne sappiamo!), più ci schermiamo gli occhi.

Non sarà che la banalità è il vero fomento dei misteri?

Essere sgomentati dal buio è cosa da bimbi, esserlo dalla luce è cosa da adulti.

(*E se Florio...*) Sul libro di Stefano: non un approfondimento del tema, già da vari biografi sceverato, ma un vero e proprio vastissimo romanzo in cui la competenza porta l'aliante in quota per poi lasciare libero corso a un volo affidato alle rotte dei venti. Anni di ricerca sono sopraffatti dall'immaginazione e il racconto che ne deriva, quella dell'italiano John Florio che si maschera dietro il nome di un rozzo teatrante chiamato Shakespeare (nome quant'altri mai dalla grafia imprecisa, acconciato quasi come quello di un personaggio in modo da farlo suonare al meglio), rimodella il passato e

istituisce una *realità altra* in cui, *nel tempo impiegato a leggere*, quel che è raccontato è; e io non dubito che in quella realtà Florio sia Shakespeare, addirittura tifo per lui, come non dubito che quest'altro Shakespeare sia il *cul de sac* in cui il 'prudente' John s'è cacciato condannando la propria identità a un ergastolo da cui non potrà più venir via. Perciò il libro è notevole: non intende dirci che questa è la verità, ma ci consegna *un'ulteriore realtà* come un aspetto delle cose messo da ora in poi a nostra disposizione. Una realtà che si aggiunge a tutte le precedenti senza disturbarne alcuna e senza essere da nessuna disturbata.

Florio autore di Amleto nasce nel romanzo come un personaggio autore di personaggi. D'altronde, non c'è racconto che in qualche misura non alteri la verità dei fatti: sinanche il racconto della loro verità. Nella fattispecie, semmai l'ipotesi di questo Florio autore delle opere di Shakespeare dovesse urtare il mio catechismo di convinto stratfordiano, mi costerebbe meno fatica ignorarla che sforzarmi a non darle credito; altrimenti, che mi si dia a favola, giacché non c'è favola che non aumenti chi l'ascolta. La sigla 'Shakespeare', una volta di più, è quella che di fatto consente il prodigio. Una sigla che segnala l'assieme di tutti gli accadimenti e dei *non accadimenti* inerenti Shakespeare frequentabili a piacer nostro in un profluvio di faziosità.

(Come la luna) La biografia di Shakespeare non è né imprecisa né carente: è fertile. Se non è del tutto vera è perché non è del tutto falsa. Dunque, un'occasione. Come la luna raggiunta dal piede umano, *o forse no*.

(Circa una possibile definizione di Shakespeare) Nessuno più di Shakespeare invera l'idea per cui *il genio è una situazione*. Trovo in Hans Rothe: "Shakespeare è un concetto, nato da innumerevoli concetti nati nei secoli". Appunto, *questo*.

(Referenze) Goethe, su di lui: "Vedeva i suoi drammi come cosa nobile e viva, destinata a passare direttamente dalle tavole del palcoscenico agli occhi e alle orecchie del pubblico; qualcosa che non si potesse fissare e criticare nei particolari, ma dove contassero solo e sempre l'efficacia e la validità dell'attimo di volta in volta presente". Una validità che per me questo essenzialmente significa: la resistente sostanza del 'grossomodo' che si fa indeformabile sotto la sua effimera epidermide. La vaghezza del transeunte mai fissata, eppure offerta.

(La questione S., I) Benedetto Croce, *Shakespeare, Ariosto e Corneille*: "ma la eventuale esattezza onomastica è già corretta dal sottinteso che ciò

a cui il critico tien fisso l'occhio è la persona poetica shakespeareana". Mi interessa molto l'espressione "persona poetica shakespeareana", che per me indica esattamente, con totale aderenza concettuale, il mio riferirmi a Shakespeare come a una situazione: una situazione *comunque*. Chiunque egli sia, e nonostante *in quanti* essi siano. In definitiva, uno status. Una specie. Una specie produttrice di un'altra specie.

(La questione S., II) Un paradosso (fra i tanti: Shakespeare ne è crogiolo)! L'indeterminatezza come tratto estetico si propone nel canone con tale insistenza da sollevare perplessità capaci di condizionare *a ritroso* il ripristino della biografia dell'autore facendone un'ulteriore narrazione afflitta da infinite varianti, tutte a loro volta segnate da una pervicace indeterminatezza. È *la questione Shakespeare*, dovuta per buona parte al fatto che da secoli la critica, frammista alla filologia e a investigazioni di varia natura, ha prodotto una scienza dedicata a operare non solo *attorno* ma anche *dentro* il testo facendone ciò che più le è servito per giustificare degli assunti dati per premessi, onde poter sancire ogni giudizio in via definitiva. Del tipo: io ti volevo spettinato, *dunque ti spettino*. Di qui la selezione inevitabilmente difforme e spesso del tutto arbitraria degli *in-quarto*, le diverse logiche di collazione, nonché di predilezione nella scelta delle testimonianze relative agli espropri e alle aggiunte ballerine, valutate una volta veridiche un'altra apocrife. Un esempio. Da *Il Mercante di Venezia*. Circa la dolente e rabbiosa battuta di Jessica, in fuga dalla casa paterna: "Quando io ero con lui l'ho udito giurare (...) che avrebbe piuttosto preso la carne d'Antonio / che venti volte il valore della somma che l'altro gli doveva, ecc. ecc.". A questo proposito gli editori del *New Cambridge Shakespeare* annotano: "Saremmo tentati di chiudere questo passo in parentesi quadre, come appartenente al modello e inavvertitamente non cancellato da Shakespeare nel manoscritto. (...) il fatto che una figlia si offra così a testimoniare contro il padre è repellente". Può esserci invece nulla di più prossimo alla vita quando la vita sgorga da sé? Jessica è ghermita dalla parte oscura di Shylock, che la ama, ma come un suo possesso, come una preda (la perdita della cassetta lo farà soffrire molto più di quella della figlia). E allora...

... (L'emancipatore) Nel 1944 Alberto Savinio scrive un libretto intitolato *Vita di Enrico Ibsen* tracciando un ritratto del drammaturgo norvegese in veste di grande emancipatore. Da queste non molte pagine, alcune righe altissime: "L'uomo vivo considera l'uomo morto alla stregua di sé stesso, e anche sul morto vuole esercitare la propria autorità come Torvaldo esercitava

la sua su Nora senza preoccuparsi se Nora aveva o no una sua volontà, una sua mente, un suo pensiero, una sua anima; e trasforma l'intero al di là in una smisurata 'casa di bambola', senza preoccuparsi se i morti hanno una loro volontà, una loro mente, un loro pensiero, una loro anima; oppure, che sarebbe più grave, se non hanno possibilità di volontà, di mente, di pensiero, di anima, ossia non hanno in nessun modo e in nessuna forma esistenza. È ora tollerabile, Enrico, una simile cosa? È ora di liberare i morti. È ora di fare per i morti quello che hai fatto per la donna. È ora di liberare i morti dall'autorità dei vivi, lasciare che i morti si comportino a loro talento e non come vogliono i vivi. Ci hai pensato, Enrico? Anche al di là della vita tu hai un'opera di emancipazione da cogliere maggiore di quante hai compiuto quaggiù. (...) Spicciati, Enrico. Facci presto vedere la scena in cui i morti se ne vanno sbattendo la porta dalla casa nella quale i vivi li trattavano come bambole, e partono nella notte per vivere finalmente la loro vita di morti". Vi domando: questa pagina è lugubre? o luminosa? È shakespeareiana.

Se Ibsen è stato un grande emancipatore, Shakespeare lungo questa strada non ha pari. I morti? Già emancipati! Morti in vita, finché la morte dura (nel luogo della marcescenza, ad esempio: in un sepolcro). Ecco cosa dà misura e dismisura alla protesta di Jessica: l'empito di una giovane appena reduce dalla sua formidabile emancipazione, e ben più che da una sovranità paterna: da retaggi profondi, avviluppanti, carcerari. Altrettanto emancipata da una consimile costrizione compare al primo atto Desdemona, che con ferezza difende la propria scelta di sposare Otello dinanzi a un inferocito genitore, Brabanzio, e, ancor di più, a un super-padre: il Doge in persona. Quanto ai morti, che dire di Banquo? Si esibisce, da scannato, in una delle più autorevoli pantomime spettrali che il teatro conosca. E Amleto padre? Compie la sua vendetta per mezzo di chi *quasi* è lui e che come lui si chiama. Emancipati quanti altri mai sono Romeo e Giulietta che, senza doversi spiegare col mondo attorno argomentando quel che fanno, lo fanno e basta dicendoselo tra sé e dando parole al loro agire nel mentre il loro agire avviene.

È Shakespeare l'emancipatore sommo, poiché il fervore liberatorio, l'istanza di autosufficienza, l'amore addirittura, in cui intinge la penna non è quello dei singoli personaggi *secondo i casi*, ma dell'esistente nella sua interezza. Con Pandaro, il tramestatore di *Troilo e Cressida*, Shakespeare arriva a emancipare addirittura i ruffiani. Anche ciò che è improprio è da lui compreso. Anche la malvagità, che dal patimento non è esclusa. Non amata in sé, ma tuttavia compresa all'interno di un compassionevole tutto. L'essere umano non nasce neutro. Nasce com'è, *poi* si dà le sue proprie

cause peculiari, quelle in grado di individuarlo e distinguerlo. Può certo confliggere con esse, ma è proprio in questa disputa la matrice della sua vera identità in via di costituzione.

(“Perché questo odio?”) Di nuovo riguardo all’impersonalità di Shakespeare, leggiamo da *Come vi piace*. Orlando confessa il suo odio congenito per il fratello, e lo fa stupefacendosi di quel che prova: “Spero di farla finita con lui; perché l’anima mia, eppur non so il perché, non ha in odio nulla di più”. E analogamente Shylock: “Sicché io non so dare ragione né voglio, / – tranne un inveterato odio e una sicura ripugnanza / che ho verso Antonio – perché persegua così / contro di lui una causa perduta. *Perché questo odio?*”. Volgete il punto interrogativo nel suo opposto e avrete la risposta (e sono proprio Orlando e Shylock *in primis* a darsela così): *Perché questo odio!* La conseguenza poetica dell’impareggiabile impersonalità shakespeariana la tocchiamo con mano nella folgorante rivelazione di un ulteriore requarti di Shylock capace di contraddire quanto, sino a un dato momento della vicenda, abbiamo di lui saputo. Così l’ebreo si difende quando deve subire la messa in scena di un processo/farsa (battuta mai ribadita abbastanza: ha fatto la Storia!): “E se ci fate torto, non ci vendicheremo? / se siamo come voi per tutto il resto, vogliamo / assomigliarvi in questo. Se un ebreo fa torto / ad un cristiano, dov’è la mansuetudine di costui? / vendetta! E se un cristiano fa torto ad un ebreo / quale dovrebbe essere la sopportazione sua? / Sull’esempio cristiano, per certo, la vendetta! / L’impietosità (*The villainy*) che voi insegnate a me, / la metterò in pratica, ma sarà difficile / che io non abbia a perfezionare l’insegnamento”. Dice così il giusto Shylock, e lo dice senza la minima appoggiatura retorica, né facendo ricorso a metafore. Cervello e cuore son fusi senza lamento. Parole che non commuovono, ma che *rendono responsabili* e che impongono responsabilità.

Shakespeare si conferma a ogni sillaba d’essere lo scrittore *mai presente* nell’autore comunque intento a sovrintendere la propria scrittura. D’un lato lascia che la forma viaggi da sé verso la vita, dall’altro bada a testimoniare il percorso senza mai distrarsene.

(A memoria) I versi di Shakespeare tornano in mente quando servono, e solo allora ci accorgiamo che li sapevamo a memoria (se ‘più o meno’, poco conta). Letti, magari senza che nemmeno ci abbiano particolarmente colpiti, si sono però appresi alla coscienza per via di una fosforescenza trasmessa dall’anima che se ne è arricchita a propria insaputa. Valga a esempio questo straordinario ricordo del novantenne Marcel Reich-Ranicki, un ebreo polacco che nel 1942 lavorava a Varsavia per la Judenrat, il consiglio ebraico creato dai nazisti.

Reich-Ranicki era fidanzato quando giunse l'ordine di trasferire gli abitanti del ghetto nel campo di Treblinka. La sua collocazione lavorativa gli valse l'esclusione da questa tradotta verso la morte, un'esclusione che avrebbe graziato anche moglie e figli che lui però al momento non aveva, motivo per cui, reagendo in tutta fretta, avrebbe potuto evitare che la sua fidanzata venisse deportata, ma doveva sposarla immediatamente. In un convulso di messaggi a lei, di carte da recuperare, di immediata caccia a un rabbino che officiasse il rito e di una coppia di testimoni da arruolare su due piedi, Marcel riesce a mettere su una cerimonia nuziale non meno precipitosa di quella quasi improvvisata di Romeo e Giulietta. Scrive: "non durò a lungo, e non so nemmeno se, nella fretta e nell'eccitazione, alla fine baciai Teofila (n.m., *da didascalìa, nemmeno Romeo e Giulietta si baciano al momento di sposarsi*). Ricordo benissimo la paura che ci attanagliava, la paura di quello che ci aspettava nei giorni successivi. Ricordo ancora il verso di Shakespeare che mi venne in mente in quegli istanti: '*Ward je in dieser Laun' sin Weib gefreit?*', dal *Riccardo III*: 'Ci fu mai donna in un tale stato d'animo sedotta?'". È stupefacente che questo verso venisse in mente a un giovane tedesco polacco in un momento simile. Al culmine dell'ansia e della paura. E non meno stupefacente è che questo sia il verso di un autentico *villain*, di un malvagio, messo a suggello di un atto di diabolica sopraffazione psichica. Un verso giustissimo lì, nel copione, al primo atto dove sta, ma, quand'anche sgombro del suo contesto, *perfetto in un possibile ovunque*.

(Il 23 aprile) *Giulio Cesare*, Cassio: "Tu sai che io ero un convinto seguace di Epicuro e delle sue teorie". Fede inaspettatamente abiurata: "Ora cambio opinione, e do fede ai presagi". E poiché ormai Cassio crede ai presagi, crede a ciò che sarà, ma affinché questo sia ha bisogno di abiurare un filosofo, solo così potrà destinarsi a morire lo stesso giorno dell'anno in cui è nato, cosa da lui preconizzata alludendo al tempo come fosse più il regno del 'dove' che del 'quando': "In questo giorno trassi il mio primo respiro: il mio tempo ha percorso tutta la sua orbita, e donde sono partito, lì, ora, arrivo. La mia vita chiude il suo cerchio".

La propria data di nascita è intesa come una dimensione natia, come la casa delle proprie origini che induce al *nostos*. Ma non accadrà lo stesso a chi queste parole ha scritto, se, come pare, anche per Shakespeare, compleanno e data di morte sarebbero coincidenti?

(Lui pure) W. Hazlitt, su *Romeo e Giulietta*: "È Shakespeare dall'inizio alla fine, e Shakespeare era giovane". Già, vuol dire! Possiamo dubitare del suo nome, ma non dei suoi vent'anni.

(Wireless) Noi rendiamo naturalmente shakespeariano tutto ciò che può esserlo, poiché, se appartenente alla dimensione dello spazio e del tempo, non vi è nulla di umano o di percepibile che non sia shakespearianamente dicibile. Il mutare dei tempi sposta l'angolatura delle parole e la loro messa fuoco, ma non le parole. Di sicuro Shakespeare non poteva sapere di raccontare l'universo della virtualità e di una comunicazione capace di prescindere da qualsiasi strumento apparente facendo dire a Prospero: "Quegli attori (...) erano solo fantasmi e si sono sfatti in aria, in aria sottile. (...) Noi siamo della stoffa di cui son fatti i sogni".

(Il fatto filosofico) Restituisco da Croce: "Lo Shakespeare non è filosofo, e la sua naturale disposizione è per diretto opposta a quella del filosofo, il quale doma il sentimento e lo spettacolo della vita nel pensiero che li comprende e spiega, e risolve dialetticamente i contrasti con uno o altro principio unitario; laddove lo Shakespeare li coglie e rende nel loro moto vitale, ignari di critica e di teoria, e non li risolve altrimenti che nella evidenza della rappresentazione". E Franco Ricordi, in *Shakespeare, filosofo dell'essere*: "Shakespeare è il primo critico della filosofia nella modernità, ma non per questo non risulta un grande filosofo". Di nuovo da Croce: "Pure lo Shakespeare ha assunto pel passato, e assume talvolta anche ai nostri occhi, sembiante di filosofo e di maestro, o di precursore delle più alte verità, di poi venute a luce; e sta di fatto che presso nessun altro poeta la filosofia moderna, idealistica e storica, provò tanta attrazione, riconoscendo in essa un'anima fraterna, quanta verso lo Shakespeare". In questa diatriba, qui annunciata con fare quasi solipsistico come un rimuginare di Croce stesso (e da Ricordi ripresa), è insita la questione principe pertinente l'incongruità identitaria di Shakespeare, pertinente non solo l'irrisolvibile vicenda biografica, ma anche quella più elevata della sua dimensione ideativa.

(Shakespeare probabile maestro di sé stesso) Akroyd ritiene che Shakespeare apprendesse ciò che lo interessava e che gli stava a cuore solo dopo averlo scritto. Presumo che leggendosi sapesse intendere ciò che aveva scritto più e meglio di quanto avesse inteso scrivere. Ogni scrittura è oracolare e vaticina ciò che intende dire.

(La campagna) Shakespeare era e rimase per sempre un campagnolo. Nella Parte Seconda di *Enrico IV* un servo dice al giudice Shallow: "Inoltre, signore, lo sparticampo dobbiamo coltivarlo a frumento?", per risposta: "A frumento rosso, Davy". Ne sapeva, non c'è dubbio. E nulla di letto, ma di sperimentato. Per non dire della sterminata onomastica

botanica (nelle sue opere sono citati ben oltre cento tipi diversi di piante), e dell'estatica competenza circa il volo degli uccelli e le loro varie specie.

In *Cimbelino*, terzo atto, ci può sembrare addirittura di percepire il fastidio di Shakespeare per la vita cittadina, affatto confacente alla sua natura. A parlare è il contadino Belario, creatura in fuga dall'asfissia di quella "provincialità globale" di cui parla Franco Ricordi, e fattosi cultore del romitaggio da spelonca, quand'anche in una versione più addolcita rispetto all'autoesilio boschivo e misantropico a cui si vota Timone: "Che cosa dite! Se solo conoscesti / (e, nel conoscerlo, aveste provato) il logorio della città / e l'affettazione a corte, da dov'è altrettanto difficile / andarsene che rimanere, e dove espugnare la vetta / significa caderne di sicuro (o destreggiarsi su un terreno / così infido che pari è la paura)!".

Sì, Timone, ma anche Lear. Quanti personaggi sono alimentati dal modello di un altro personaggio per cui ciascuno di essi rappresenta la variante di un unico sé! Così come la cerchia umana nella sua interezza: ci somigliamo al massimo grado e ci distinguiamo per poco, ma è quel poco a essere causa di ogni dinamica.

La lieve distorsione interna che porta un dato personaggio a divenire *un altro personaggio* fa sì che Romeo e Giulietta siano in una data storia, e che solo in questa si possano esprimere, mentre Miranda e Ferdinando sono in un'altra. Ma anche Mercuzio contiene in sé la previsione di un altro da sé: quella di Jaques, che in *Come vi piace* al secondo atto dice: "Perché è tale la libertà dei pazzi. E coloro soprattutto, che più sian piagati a causa della mia pazzia, tanto più costoro dovranno ridere. (...) datemi libertà di dire quel che penso, ed io saprò purgare da un capo all'altro l'immondo corpo di questo mondo infetto, se la gente s'acconcerà a mandar giù pazientemente la mia medicina". Una medicina come quella che l'inquieto giullare senza padroni Mercuzio propina a Romeo lungo la strada che conduce a palazzo Capuleti, prova ne sia che a Jaques replica di rinterzo il Duca come fa Romeo bloccando lo sproloquio del suo amico sulla regina Mab: "Suvvia, finiscila! ti so ben dire io quel che faresti!". E Jacques, con lo stesso spirito guizzante del veronese: "Ed io son pronto a scommettere un soldino che farei del bene". Una formula essenziale di questa affiliazione nella diversità è sempre Shakespeare a offrirla. In *Cimbelino*. Quarto atto. Imogene: "creta e creta differiscono / in qualità, benché medesima sia la polvere".

(*Montaigne*) A sentire quanto sostengono alcuni speleologi delle cronache teatrali dell'epoca, per gli attori della compagnia di Will l'avvento di Montaigne tra le sue mani avrebbe tramutato il loro campione di incassi in un autore ben lontano da quello che per quasi un decennio aveva garantito

alla compagnia grandi successi, motivo per cui avrebbero cominciato sin quasi a temerlo. A comprova, il rarefarsi dell'andata in scena delle sue opere nate a partire dal 1600, tra le più grandiose ma anche tra le più irrecipibili da un pubblico contemporaneo di estrazione popolare. Sta di fatto che, a voler forzare l'immagine ma con cognizione di causa, Montaigne operò una vera conversione. Basterebbero a confermarlo le 51 occorrenze degli *Essais* nell'Amleto, e le oltre 30 in *Troilo e Cressida*.

(Circa l'originalità) Anna Luisa Zazo, *Shakespeare e il teatro elisabettiano*: "la grandezza di Shakespeare sta nel suo non essere, né voler essere, originale, nella sua perfetta *adesione* ai modi, quando non alle mode, ai temi, alle caratteristiche, alle limitazioni stesse, della sua epoca, *adesione* che in lui diviene tuttavia superamento". La mia ideologia! L'originalità in letteratura è un falso mito, e gli originali sono la carne da macello, il campo di preda, dei maggiori. D'altronde, se una tal cosa non è mai stata immaginata nel corso dei millenni, perché mai l'umanità ne dovrebbe avere bisogno all'improvviso giusto adesso?

(La concia) Quando Romeo, nutrito dai ricordi reali del figlio di un conciatore, dichiara di voler essere il guanto che fascia la mano di Giulietta per poterle sfiorare la guancia, fa balenare di scorcio il profilo del suo autore come fosse il tre quarti del pittore dissimulato in un angolo del quadro. Ma è ancora un guanto a essere citato dal clown Feste al terzo atto della *Dodicesima notte* per stigmatizzare le doppiezze connaturate al linguaggio, miniera di possibili tranelli e di scaltrezze: "Per chi è sveglio una frase vale quanto un guanto di capretto. Niente di più facile che indossarlo a rovescio". Ed è sempre il figlio del conciatore che sorregge il drammaturgo per far dire a Mercuzio di Romeo, onde definirne il carattere fluttuante la sera in cui si appresta ad andare al fatidico ballo: "Oh, ecco un bello spirito di pelle di capretto, e lungo appena un pollice, ma lo puoi tirare fino a un braccio".

(Immaginare per sapere) Un'infanzia a odorare cuoio! Da bravo stratfordiano quale già mi sono dichiarato, io quella del piccolo William me la immagino intrisa di miasmi acri e pungenti.

Patrick Suskind, nel romanzo *Profumo*, dandoci l'idea di essere vissuto nei tempi di cui parla, così narra: "spolpava le pelli che puzzavano in modo bestiale, le metteva a bagno, le privava dei peli, le calcinava, le trattava con acidi, le batteva, le spalmava con la concia, spaccava la legna, scortecciava betulle e tassi, scendeva nelle fosse per conciare, così piene di vapori caustici, ammicchiava a strati una sopra l'altra pelli e cortecce, vi spalmava sopra noci di galla schiacciate e ricopriva l'orribile catasta con rami di tasso

e terra. Molto tempo dopo doveva dissotterrarla e togliere dalla fossa quei cadaveri di pelli ormai mummificati in cuoio conciato”. Questa la pratica dei pellettai susseguente lo scuoiamento. Qualcosa del genere il giovane Willy l’avrà mai fatto? Può essere che suo padre abbia provato a introdurlo a un mestiere di cui farlo erede? Da tante dimostrazioni di competenza diffuse nei testi non è improprio pensarlo. Per quanto, stando alle mille *altre* sue competenze, Shakespeare avrebbe dovuto essere stato addestrato, e con pari applicazione, anche all’ornitologia, alla botanica, ai codici, alla finanza, all’ingegneria, alla chimica, alle carte nautiche, alla sartoria, all’alchimia, alla mineralogia, alla medicina, alla magia, alla teologia, all’uso delle armi e a molto e a molto altro ancora. Oppure, non sarà che immaginare scrivendo costituisca la vera chiave di accesso a una sapienza di cui non sempre è dato riscontrare alcun apprendistato?

(La precognizione di sé) Uno spirito immaginativo si rifornisce della propria erudizione consultando *in sé* i libri che prevede di compilare in futuro, che non scriverà mai, ma da cui tuttavia altri deriveranno. Peter Akroyd: “Il genio di Shakespeare fu alimentato dall’aspettativa, più che dall’esperienza”. E vi è analogia con la già citata, acutissima considerazione di Hazlitt per cui Shakespeare “ha basato la passione dei due amanti non sui piaceri che hanno vissuto, bensì su tutti i piaceri che *non* hanno vissuto”, ma che loro presuppongono, certi che saranno, se vita sarà.

(Circa le prime prove) La maturità dell’immaturità shakespeareana! Non c’è niente da fare, ci incappiamo sempre. Minimizzando i primi titoli del canone rischiamo di non cogliervi l’incipit già intenso di tanto altro. Non dico l’incipit *in sé* (abbiamo congreghe di filologi a segnalarceli), ma è *quell’intensità* che può sfuggirci: inedita e senza repliche.

(La giusta erudizione) Da drammaturgo, Shakespeare capisce per il tempo in cui gli è opportuno capire, e sa per il tempo in cui gli serve sapere.

(Soglie) Nelle parole possiamo rinvenire segreti che probabilmente non ci sono, ma che appaiono. A leggerlo con questa chiave quanti muri si faranno soglia!

(Non piacersi) Vi è un che della dismorfofobia che affigge Riccardo nel verso del *Sonetto XXXVII* in cui Shakespeare si affida alla compiacenza del suo diletto, che lo farebbe sentire meno spregiato e povero, giacché, a dar retta ai versi, storpio. Forse un modo figurato per dire di una generica

deformità. Ma è scritto “storpio” (*lame*), ed è proprio questo l’handicap di cui Riccardo quasi si glorierà commentando, in un sinistro ‘a parte’, il successo ottenuto nello stringere d’assedio lady Anna nonostante la repulsione fisica e morale che lui era ben consapevole di suscitare in lei. Può essere che Shakespeare fisicamente non si piacesse? o non piacersi, in poesia, è convenzione? E sulla corporalità...

... (Il ventre di Falstaff) Apro la *Vita di Plotino* scritta dal suo allievo Porfirio, che di Plotino ha testimoniato gli ultimi anni, e con stupefazione leggo subito, alla prima riga: “Plotino, il filosofo che visse ai nostri tempi, si vergognava di essere in un corpo”, e poco appresso è detto che non tollerava gli si facesse il ritratto. Da discreto conoscitore dell’autore delle *Enneadi* deduco le ragioni di questo fastidio connettendole al suo pensiero, che è quello di un mistico contemplativo, ma un incipit così apodittico arriva a trascendere il soggetto della biografia finendo col riguardare il senso che ciascuno di noi può avere della propria immagine e il rapporto con la consapevolezza del nostro essere dei composti di viscere in azione. E allora penso a Falstaff: coacervo di materia organica, di fisiologia pura, ma da cui sgorga un *esprit* rimasto impareggiato nella ricognizione letteraria dell’animo umano (“un grande pilastro della civiltà” lo definisce Burgess). Il ventre del grasso cavaliere ha più capienza sapienziale della sua testa. Quel ventre è una mentalità che può farsi puteolente peto o soffio ascensionale.

In un allestimento dell’*Enrico V* diretto da Guido De Monticelli visto negli anni Ottanta ricordo la toccante idea di far levitare in cielo la pancia di sir John mentre l’ostessa ne racconta la morte. Vedo ancora quel gran pancione sollevarsi, farsi perfettamente tondo e staccarsi come un globo dal corpo del morente all’istante del trapasso per salire con la leggerezza di una piuma nella volta notturna e farsi candida sfera, poi luna, poi nulla.

(A margine, I) Harold Bloom: “Ancor più degli altri prodigi shakespeariani (...) Falstaff e Amleto sono l’invenzione dell’umano, l’inaugurazione della personalità come siamo abituati a conoscerla. (...). La personalità come la intendiamo noi è un’invenzione shakespeariana”, e da Falstaff e Amleto discende, per declinazione, il ‘nuovo’ che, pur se pre-esistente a Shakespeare, mai si era affermato come forma compiuta. Un certo modo, ad esempio, di intendere il suicidio nella temperie della giovinezza, e la giovinezza in sé, e la crescita dell’individuo che in modo ossimorico comporta il proprio ingigantirsi nell’annientamento.

(A margine, II) A. Burgess: “Lo spirito falstaffiano è un grande pilastro della civiltà. Scompare quando lo Stato è troppo potente e quando la gente si preoccupa troppo di salvarsi l'anima. Quando parliamo di spirito shakespeariano, talvolta intendiamo principalmente lo spirito falstaffiano”, spirito che è l'affermazione del nulla, che è al di qua della carne, attorno sotto e sopra la carne, e della sofferenza che è *dentro* la carne.

(A margine, III) Bonnefoy: “Shakespeare (è) un poeta che riflette sulle fonti portando a compimento ciò che esprimono in potenza”.

(A margine, IV) Winifred Nowotny: “Ogni epoca riscopre il genio di Shakespeare. Alla nostra tocca scoprire e mostrare l'attività del suo genio nel regno delle forme”. E dire che l'epoca di chi questo dice (la citazione risale al 1952) già non è più la nostra, in cui l'anonimia del virtuale sa rintracciare in ogni forma il *quid* da cui essa proviene (potremmo anche parlare di ‘algoritmo’) per derivarne altre consimili, e poi da queste altre ancora, e così via.

Che sia divenuto l'algoritmo la vera forma?

Sta di fatto che *ogni epoca riscopre il genio di Shakespeare* per aggiornare le informazioni che ha su di sé.

(A margine, V) Harold Bloom: “Quel che Shakespeare inventa sono i modi di interpretare i movimenti umani”. Fondamentale è comprendere il senso dell'espressione “movimenti umani”, che inevitabilmente producono cambiamenti. Quindi, Shakespeare ‘inventa’ ciò che persiste dell'*io* nel mutare dell'essere, *l'esserci* heideggeriano, nonché nella lotta che l'*io* deve affrontare perché nella trasformazione non si dia deformazione. L'*io* combatte per non distanziarsi mai da sé, ma questo istinto può essere in molti modi compromesso. È nel groviglio di cui si compone l'esistenza umana che si configura il carattere: in ciò che di esso cambia, e nel modo in cui reagisce a ciò che cambia. Nella forma assunta in un dato carattere dalla sofferenza del mutamento, e che massimamente non è mutamento di sé, ma del panorama attorno, in cui l'*io*, più o meno consapevolmente, si espande.

(Come scriverà Shakespeare) Un suggerimento per intellighere le cose facendone esperienza e per poterle così restituire a sé e agli altri: “Conservando dentro di te tale rappresentazione (*del mondo*), creane in te un'altra, eliminando stavolta la massa; elimina anche lo spazio e l'idea della materia, senza cercare di concepire una sfera più piccola di quella fatta con la massa”.

Nella molecola è insito il pensiero della sua pluralità, e nella pluralità ogni punto può individuare sé stesso al momento in cui avverte l'insieme in cui sta, che è una massa disintegrata in un firmamento di epicentri. Lo scrive Plotino già annunciandoci come scriverà Shakespeare mercé un'immediatezza che non suppone alcun metodo né alcuna finalità, avendo osato, ripetendo Goethe, "credere alla semplicità".

(A margine, VI) "Ogni volta che ho letto Shakespeare, mi è parso di sminuzzare il cervello di un giaguaro", Lautréamont. Lo Shakespeare del maledetto.

L'IMPERSONALITÀ

Intro sala 44

*“Poesia non è sfogo, confessione o specchio di ‘lacerazione esistenziale’,
ma grafico di un’esistenza seconda: trasfigurazione, non verbale;
distacco dal sé (...), impostura, nascondimento, non già trionfo
e squadernamento dei contenuti-significati.
Solo così può farsi macchina di moltiplicazione del senso.”*
Gualberto Alvino, *Consigli a un giovane poeta*

Più sbiadisce l’io, più sbiadisce la morte.

(La partenogenesi della Letteratura) Lucrezio, *De Rerum Natura*, Libro II: “La natura priva di padrini superbi, / di per sé compie ogni cosa da sola, senza ricorrere a dèi”. Se al posto della parola ‘natura’ metto ‘letteratura’, ne viene quel che intendo parlando della partenogenesi di uno scritto, ove a dominare è l’involontarietà dell’autore-dio, e avendo l’involontarietà a proprio nume, ampie ali solleveranno l’opera al profondo cielo dell’impersonalità.

(I Sonetti dell’impersonalità) Per molto tempo la massima parte dei *Sonetti* è stata considerata un raffinato compendio lirico di atti privati, a un passo dalla confessione in maschera, tentazione a cui ancora inclinano in tanti. Troppo forte la suggestione di spiare il gigante nel *boudoir*. Già all’inizio dell’Ottocento William Wordsworth compose un *Sonetto sul sonetto* che entrava nel merito di questa convinzione: “con questa chiave / Shakespeare aprì il suo cuore”, e a decenni di distanza Robert Browning non si dichiarò affatto d’accordo: “‘con questa chiave / Shakespeare aprì il suo cuore’, un’altra volta! – Shakespeare lo fece? Se così è, è tanto meno Shakespeare”. Con ciò, tra tesi e antitesi che si autoannullano a vicenda, una volta di più è stato messo in chiaro quanto si può dire circa la vocazione all’impersonalità di Shakespeare, musa dei quell’“esistenza seconda” che nell’esergo di Alvino assume nitida forma d’espressione dicibile, e che perciò una gran congerie di cose mai dette illumina.

(La dottrina profonda) Gabriele Baldini, *Manualetto shakespeariano*: “Shakespeare deve la sua grandezza proprio all’ignorare affatto ogni compromissione etica”. Si potrebbe mai giungere a un tale risultato estetico

dovuto a una condizione etica senza una disciplina interiore assai prossima a una pratica zen? ma come accedervi senza nulla saperne? Sta di fatto che l'uomo doveva essere così: compromesso con ciò da cui era al contempo estraneo. Dallo spirito anamorfico. Doppio e mezzo in egual misura. Due in uno, e in una di queste sue parti colmo di moltitudini. Nei precordi dell'anima ogni ascesi gli era evidentemente possibile, ogni disincanto. Anche se dominato dall'ira o dal piacere. Da cui l'opera di un *io* in costante dissolvimento.

(Circa il lettore) Quale l'effetto, in concreto, di un testo nato all'insegna dell'impersonalità? Baldini lo spiega bene: è che "il protagonista è sempre diverso, come, all'infinito, sono diversi i suoi lettori. E, del resto, anche noi stessi, ogni volta che ci disponiamo a ripercorrere la parabola di Amleto, siamo diversi. Il nostro io di oggi, non è certamente quello di ieri, così come non è quello di domani. E a questo modo Hamlet vien sempre raccontando una storia diversa, la storia di noi, sorpresi nel momento in cui lo leggiamo, sempre diversi", con una cadenza pirandelliana in quel 'sempre diversi' che conclude. La retroattività delle forme esatte!

Quel che Baldini spiega Nadia Fusini lo esprime con un più diretto coinvolgimento personale in *Vivere nella tempesta*: "so già che ciò che del testo oggi afferro domani cambierà... Perché domani è un altro giorno e io stessa sarò un'altra... Perché ciò che oggi capisco mi trasforma, e domani sarò diversa, e perché le parole stesse mutano, acquisiscono altri significati, si corrompono...". Non c'è da stupirsi? Una saggia lettrice sgrana dentro di sé il suo scoprirsi cangiante di lettura in lettura quasi assumendo gli stessi accenti d'elegia e lo stesso metro usato dal regicida Macbeth per dire del suo essere preso entro un tempo a scadenza: "Domani, domani e domani, avanza a poco a poco, giorno dopo giorno, verso l'ultima sillaba del copione, e..." (nessun essere umano può fingersi non umano, per quanto inumani possano essere i suoi gesti).

(Agire la scrittura) Pessoa, *Libro dell'inquietudine*: "Che seccatura essere qui da soli, signor Soares. E per di più... 'È vero, è una seccatura', rispondo io. 'Fa venire voglia di dormire' dice lui con la giacca sdrucita addosso, incamminandosi verso la sua scrivania. 'È proprio così' confermo sorridendo. Poi, nello stendere la mano verso la penna dimenticata, rientro, graficamente, nella salute anonima della vita normale". La vita normale è nella scrittura. *Lì* è il reale, mentre *fuori di lì* è il quadro da prendere a modello per sagomare (fingere) il paesaggio. Questa straordinaria inversione è frutto di una chiara forma di impersonalità: l'autore agisce la scrittura senza farsi distrarre da ciò che gli accade. In trasparenza. È lì, nella scrittura che produce

mentre la produce e ancor prima di riprodurla (in quella altrui come se fosse la propria), che egli pesca accadimenti puri, in quanto *non suoi*, ma da lui avvertiti. Da lui *letti*.

Tant'è: "Eccomi qui in questo quarto piano, a interpellare la vita!, a dire ciò che le anime sentono, a fare della prosa". Il nostro Shakespeare: eccolo lì, come il Bernardino Soares di Pessoa, nel suo più giusto luogo, a interpellare la vita, a dire ciò che le anime sentono, a fare della prosa. Spesso in versi. Architetto della propria anonimia.

(Particolarmente affascinante) C'è fascino nel distacco? C'è intensità nei suoi frutti? Auden: "Io trovo Shakespeare particolarmente affascinante in questo distacco verso la sua opera. C'è qualcosa di irritante nella determinazione di artisti veramente eccelsi come Dante, Joyce, Milton, intenti a creare capolavori e convinti di essere importanti. Saper dedicare la propria vita all'arte senza dimenticare che l'arte è frivola, è una formidabile conquista del carattere. Shakespeare non si prende mai troppo sul serio". Considerazioni di cui dovrei soddismarmi: ci ero arrivato da me, dopo o prima, poco importa. Debbo ripeterlo? Sì, anche stavolta vale la pena: l'originalità è un limite. Selvaggina. È selvaggina. Ma allora meglio esser dei predatori. O il mio è un plagio retrospettivo? o lo è stato quello di Auden anticipandomi con tanta disinvoltura? (mai prendersi troppo sul serio! per l'appunto)

(Solo loro!) I grandi autori, solo loro (ognuno d'essi potrei chiamarlo Shakespeare), scippano ad altri le forme originali e le fanno proprie fornendole di un passato e radicandole nel già saputo sino a renderle riconoscibili a chi mai si sarebbe immaginato che quelle forme avrebbero potuto essere. Così i grandi, solo loro. E potremo mai credere che queste forme, frutto di rapine tradotti in autentici distillati, siano degli spurghi dell'*io*?

(Il pensiero non ha stile)

(Impersonalità, non imparzialità) Spesso, la mancanza di opinioni in Shakespeare dà un senso di asfissia. Come se ci trovassimo accucciati e deliziati nel folto di una grande chioma di foglie a una certa altezza e d'un tratto ci cogliesse il disorientamento per non sapere individuare nell'intrico di tanta vegetazione e di tanti rami il punto di unificazione in un tronco da cui tutti quei rami derivano. Scopriamo che il nostro sguardo, a cui è stata concessa la suprema libertà di spaziare *a suo piacere ma con criterio*, non può avere a riferimento alcuna direzione. Pur andando contro quanto ci suggerirebbe la nostra intelligenza di spiriti che si ritengono emancipati da troppi

condizionamenti, scopriamo di aver bisogno di qualche *suo* dissenso più o meno dichiarato a cui appoggiarci... di simpatie anche solo ombreggiate tra le righe ma percepibili... di qualcosa, insomma, che ci consenta di intuire almeno il trequarti di colui che ha scritto. Il nostro rapporto di lettori/spettatori di Shakespeare con la sua opera radicalizza il confronto tra fruitore di una storia e la storia stessa secondo una maniera che certo precede Shakespeare, ma che solo con l'avvento del canone impone il più determinato tra i poliedrici punti di vista.

Se l'impersonalità dell'autore suscita quella dello spettatore quasi a sua insaputa, questo non evita la faziosità dell'ascolto, che però spinge sempre a parteggiare per la storia in sé, sicché addirittura per il *villain* quando risulti essere lui il garante del racconto. Non ci accingeremmo senno' ad assistere affascinati alle nequizie generate dalla smania di potere narrate dal *Riccardo III* se non volessimo che il crudele Gloucester durasse sulla scena il più a lungo possibile. Anche il tifare per un vietato lieto fine auspicandoci ogni volta che *R. & G.* 'ce la facciano', non è tanto la conseguenza di una scelta etica, ma l'adesione edonistica a quanto sollecitato dal nostro transfert di creature di platea che si sentono immaginativamente investite del ruolo dei due innamorati, e di conseguenza indotti a desiderare quel che desiderano loro, i protagonisti, senza i quali nulla sarebbe.

È proprio l'impersonalità a consentire il gioco di qualsiasi possibile faziosità. Peraltro, saper essere oggettivi nella soggettività consente la più autorevole delle faziosità.

Più sbiadisce l'*io*, più sbiadisce la morte.

(Rileggendo, I) La mediocrità è la banca dove il genio va a prelevare la sua materia prima. Colma di firme, ma sostanzialmente anonima. Solo di alcuni, però, è il saper trovare un simile giacimento anche dentro di sé. Il genio sa frugare nella propria mediocrità per alimentarsene a più alte quote.

(Rileggendo, II) Leggo una frase. La frase è firmata. Eppure quella frase merita d'essere anonima. Può divenirlo.

Il potenziale anonimato d'una frase è segno della sua vocazione a una gloria imperitura (perciò auspicio per ogni autore l'ascensione all'anonimia, allo spargersi ovunque, alla dissoluzione in una confraternita assoluta).

(Rileggendo, III) È un errore credere che lo scrittore (uso la parola 'scrittore' per non dire 'Shakespeare'; spesso d'altronde, qui, vale l'inverso) tenda a scendere dentro di sé per incontrarsi con la propria *vera immagine*. Quella *vera immagine*, in realtà, è dimissione dell'*io*. Già prendendo le

distanze dalle nostre appendici e da tutto quanto in noi è puramente periferico, cominciamo a svanire. Uno scrittore scende dentro sé stesso per il fatto che più s'approssima al fulcro del sé, e più s'allontana da sé. E di questo ha bisogno. Giunto che sarà al cuore del proprio cuore lo scoprirà anonimo, e lì disperdendosi troverà che il nocciolo di tutto è una vastità illimitata.

(Rileggendo, IV) L'estetica della genitura mal sopporta di essere compromessa dall'estetica del genitore (la 'questione Shakespeare' ne consegue).

(Circa l'indifferenza) Shakespeare si diverte con le inversioni di senso e di identità, con le coppie scompigliate, i doppi, i contrasti. Non riesce a immaginare un pensiero o un sentimento senza rovesciarlo. Søren Kierkegaard ha scritto: "l'arte di comporre versi esprime una passione che richiede molto carattere e un'intensità emotiva in cui si possa tuttavia cogliere la risonanza del suo opposto – questa è un'arte che nessun poeta è riuscito a praticare se non il poeta per eccellenza, Shakespeare", e Shakespeare, lo abbiamo ben visto, è fissato con il cambiamento e il contrasto, come se solo nelle opere in cui compaiono dislivelli in grado di esprimere l'opposto (in retorica, l'ossimoro) si possa esprimere la vita. Così accade che il buffone perseveri nella sua farsa mentre Romeo entra nella cripta di Giulietta. Quel buffone, ai tempi, era il popolarissimo William Kempe che irrompeva sul farsi dello *showdown* alla fine del quarto atto, e il suo *thribbling* si imponeva a scapito di tutto, di qualsiasi commozione in corso o di qualsiasi curiosità riguardo lo sviluppo dell'intreccio. L'autore era ben consapevole di doverne innescare la sortita per poi lasciargli tutto lo spazio di cui abbisognava. La logica direbbe: "Assurdo!", ma se è il teatro a pretenderlo, l'autore sa bene che questo assurdo da cui la vita è intossicata corrisponde né più né meno all'umore stesso della vita, per cui la sua penna non si fa scrupolo e *procede*, consentendo ciò che, se arginato, apparirà forse corretto, ma suonerà arido e fasullo. Ebbene, anche in questo consentire l'assurdo noi avvertiamo lo spirito della differenza e dell'opposizione che pretende d'essere rappresentato. Va fatto, non lo si può evitare. Quindi, come conseguenza di un banale calcolo matematico, ne deriva che nei traguardi più alti dell'arte di Shakespeare non c'è la minima traccia di etica, un'assenza che assume il sembiante di un pulviscolo ovunque sparso e che ogni cosa avvolge e permea di sé. È l'essenza del non pensiero che garantisce credibilità in assenza di qualsiasi fede. Ed è questa l'unica consolazione, altre non ve ne sono.

Scriva Akroyd: "La natura imparziale del suo genio e l'intensità quasi impersonale della sua arte convinsero molti critici del Settecento che Shakespeare fosse figlio della natura stessa". Abbiamo bisogno di quel Settecento! Come

abbiamo bisogno di quella suprema indifferenza dello sguardo dinanzi allo scenario delle vicende umane, laddove noi stessi siamo immersi e ci agiamo, desideriamo, speriamo, e disperiamo. A Shakespeare riesce di farlo *standone fuori*.

(E Calvino) *Se una notte d'inverno un viaggiatore*: "Che importa il nome dell'autore in copertina? Trasferiamoci col pensiero di qui a tremila anni. (...). Forse tutti i libri superstiti saranno attribuiti a un unico autore misterioso", e questo autore sarà *la letteratura stessa* nella sua più estesa e al contempo succinta totalità. In pratica, un punto di assoluto addensamento. Rari, ma esistono, scrittori che scrivono in un perpetuo presente sapendo questo, ma nessuno che l'abbia mai tanto saputo, sentito e *fatto* quanto Shakespeare sino ad affiancare, *senza enfasi*, l'universo alla propria immagine specchiata affrancandolo, così, dall'asservimento a un'identità prescritta. L'universo che non è, ma che *fa*.

È perciò confortante e addirittura inevitabile che il suo nome ci ponga dei punti di domanda facendoci supporre più una situazione che un individuo ("Sii plurale come l'universo!" è l'imperativo di Pessoa: l'imperativo dell'universo e di chi lo abita in una coincidenza del 'tutto' con ogni suo particolare). Ma poiché abbiamo bisogno di dèi, ben venga allora l'immagine in cui supponiamo anagrafe e biografia di un campagnolo inurbato venuto da Stratford, con quel volto abbastanza banale, dalla fronte alta poiché calva e dagli occhi un po' abbombati e quieti, così tanto tipico di un gentiluomo medioborghese dei suoi tempi.

(In Montaigne) Shakespeare non scopre il nuovo in Montaigne ma vi legge un'interpretazione del suo pregresso, di quanto ha già scritto, e gli detta la consapevolezza di quel principio estetico definibile come 'impersonalità'. Attraverso il paradosso di un *io* che si autodefinisce impersonale, questo principio si annuncia come sola traccia esplicita di presenza dell'autore nelle grandi opere successive al 1600, e, fra tutte, su tutte, *Amleto* (matematicamente: meno sono me stesso, più me ne rendo conto, e ancor più sono me stesso).

(Circa l'idea-base e la sua assenza in Shakespeare) Hans Rothe, *Shakespeare provocatore*: "se (*Shakespeare*) avesse magari 'progettato' di portare sulla scena nel carattere di Lear una forza della natura, il risultato delle sue fatiche non sarebbe stato una forza della natura. Nel *Lear* si riconosce meglio che mai la non programmaticità e non premeditazione dell'arte shakespeariana". Si può dir meglio di così, e con un piglio sin quasi da battuta teatrale?

Qualche riga appresso, con meravigliosa capacità di intendere lo spirito della più autentica comunicazione che può stabilirsi fra chi recita e chi assiste, e soprattutto di penetrare quanto di essa può intuire l'autore, capace di vedere *prima* ciò che si produrrà *poi* sul palco, Rothe ci dice: "L'unico suo preconconcetto era il teatro del Globe quale egli lo conosceva. Frase per frase egli avrà saputo da quale angolo della scena essa andava detta. S'interpreti pure Shakespeare come si vuole, dal punto di vista dell'astronomo o da quello dell'entomologo, si sarà illuminati nell'uno e nell'altro caso". Tutto a conferma, in ogni opera, di un'assoluta assenza di qualsivoglia idea-base (preconconcetta, appunto). Quella toccherà a noi metterla a fuoco, ma solo a spettacolo terminato, *e individualmente*. E più idee-base converranno all'appello, più trionferà un super-testo, la cui intangibilità sarà garantita al massimo grado dall'imperturbabile impersonalità dell'autore.

(Travisamenti indiziari) Quanto, di Shakespeare, viene scritto da chi lo legge? E. M. W. Tillyard: "La gente ama tanto Shakespeare che cerca di attribuirgli le proprie idee".

(Dall'uno all'altro, come la vita vuole: l'autore prodigo) Supponiamo che il pensiero di un autore venga citato da un altro autore senza che il primo sia menzionato, e supponiamo che qualcuno si periti, a quel primo, di farglielo sapere. E supponiamo che l'amico fervidamente accorso per denunciare l'impudenza debba stupirsi per la serena ovvietà con cui l'altro accoglie un'informazione da cui secondo logica dovrebbe sentirsi ferito. Ebbene, non solo questi non si ritiene per nulla offeso, ma si reputa addirittura lusingato: il suo pensiero messo in circolo, spiega costui, è un pensiero che tende a illustrare un particolare aspetto della condizione umana. Adontarsi per il fatto che nel diffonderlo non sia stato specificato: "Non è mio, ma suo!" avrebbe significato negarne il carattere di assolutezza, come se avesse riguardato solo lui e basta, mentre ciò che quel pensiero vuol cogliere è un sentire comune che a tutti appartiene. Qualsiasi specifica lo avrebbe perciò diminuito e invalidato. Ora immaginate che a reagire così sia stato un autore di nome Shakespeare, *e avrete Shakespeare*. Culto dell'indeterminatezza e spregio della propria firma: la sua scrittura è da questa etica che discende.

(Essere shakespeareiani) L'autore di stampo shakespeareiano è quello che legittima la propria ambizione annichilendo la propria vanità.

(Calcomanie) Il genio poetico a cui piace tradursi nel lato oscuro della luna, e che, secondo l'auspicio di Keats, tale è se "non ha sé stesso", ricorda

quanto Lear dice ad Edgar: “Tu sei la cosa in sé”. Da un genio così c’è da attendersi una poesia non ‘fatta’, che imperiosamente è, e che tale è poiché *già era*. Ma quanto difficile annunciarla senza scadere nel fiabesco o nel mitologico! Attenzione, allora, all’equivoco che ci fa confondere il ‘più o meno’ col grossolano, l’indeterminato con lo sciatto, l’oblio di sé con una diserzione. Anche l’impersonalità pretende fabbrica, officina, elaborazione e costruito. Anche la trasparenza ha una sua materia. Non sarà la quantità di correzioni rinvenibili a denunciarne la densità. Seppure non registrate dalla pagina, cancellazioni e varianti son tutte in perenne adunanza nella mente di chi le ha prima accolte e poi scansate, e dunque *mai completamente disperse* nell’opera che da questo gran daffare proviene. Motivo per cui tutti gli *in-quarto* di Shakespeare sono compresenti sotto forma di calcomanie *sia visibili che invisibili* nell’unico *in-folio* del 1623.

(Il movimento dell’eroe) Il *Romance* porta all’estremo del codice espressivo la maniera per esprimere formalmente il concetto di impersonalità. Bachtin: “Agli uomini, in questo tempo, ogni cosa non fa che accadere: l’uomo puramente d’avventura è l’uomo del caso” e la sua immagine è quella di un uomo “passivo e immutabile”: *tutto non fa che accadergli*, e l’azione si riduce a un movimento forzato nello spazio (fughe, inseguimenti, ricerche). Il mondo, il puro panorama del mondo, *l’insieme dei fatti e delle cose* di cui parla Wittgenstein, è lo scenario in cui vengono allestite le prove a cui si sottopone l’eroe. Serpieri: “Pericle è l’eroe positivo che sa accettare tutte le prove nel suo grande girovagare per il mare”. È lo spazio a suggerire il movimento dell’eroe, che è un muoversi tra eventi, uno dei quali è l’eroe stesso. Forzarne il naturale procedere scrivendo, non è più scrivere dell’eroe, ma parlare di sé.

(Il pestifero francese) Da *The spirit of Romance*, uno scritto di Ezra Pound del 1910, su Villon: “ciò che vede, lo scrive”, una preclara definizione del principio dell’impersonalità, molto pertinente se pensiamo all’autore del nostro dramma. Come pure vale a mio avviso anche per Shakespeare quest’altro passaggio dello stesso scritto (avverto: i “cocomeri” sono un beffardo riferimento a Whitman, poco amato da Pound): “La miseria umana è più stabile della dignità umana; c’è più intensità in chi soffre il freddo, il rimorso, la fame e la fetida umidità del carcere medievale, che in chi mangia cocomeri. Villon è una voce di sofferenza, di irrisione, di irrevocabile realtà”; poi: “Villon è uno svergognato”, a dirla tutta: uno svergognato avanzo di galera. E ancora, meno esclamativo, offrendoci una chiave esegetica buona non solo per intendere il pestifero francese: “Villon è privo

di immaginazione”, certo, lo è, e a questa carenza si abbandona, in essa sprofonda per incontrare gli occhi della Gòrgone. Villon non immagina: vede. Vede la vita che lo vede vivere. Nulla è per caso. Pound per definire Villon usa non per nulla Shakespeare, e segnatamente Amleto: “Niente in lui ‘prende un colore malaticcio al pallido riflesso del pensiero’”. Sembra di sentire Eliot che disse di Henry James: “La sua mente non venne mai sporcata da una sola idea”. Di nuovo Pound, e di nuovo su Villon: “quasi mai si può dire che egli pensi”. E in contrasto con Dante, nientemeno che col *suo* Dante, scrive Pound: “Dante sta dietro i suoi personaggi, ma Villon avrebbe potuto essere uno di questi. (...) Dante è molti uomini insieme e soffre per molti. Villon grida e piange per uno; è lui stesso un cupo canto dell’*Inferno*, scritto troppo tardi per essere incluso nel testo originale”.

Di Villon, cito dal *Testamento*: “Quanto alla carne che troppo saziammo, / da tempo è imputridita e divorata, / e noi, le ossa, ci disfiamo in polvere”. Anche questo genio patibolare, *come Giulietta*, fa avvenire *adesso*, esattamente adesso, l’orrendo che dovrebbe sopraggiungere *fra un po’*. Nessuna dilazione. Niente è schivato. Men che meno il cappio, ancor meno il verme. Almeno una crepa sul volto di Zarathustra deriva dalla punta del coltello di Villon.

(L’impoeticità del poeta) Peter Quennell: “le sue ‘idee’ erano dettate solo dall’argomento”. Già Keats, sillabando lo stesso pensiero in versi: “Un poeta è quanto di meno poetico esista; poiché non ha identità”. Pensateci: è poetico Shakespeare?

(Circa l’anonimato spirituale) Sonetto LXXI: “*Nay, if you read tho line, remember not / the hand writ it*”: questa è la formula! Leggendo, non ricordate la mano che scrisse, poiché fu proprio scrivendo che quella mano operò la propria cancellazione. E ancora così scrive colui che scrive per essere letto senza dar mostra di sé al suo lettore: “Nei vostri dolci pensieri vorrei essere dimenticato”. Dimenticato, amici miei! Potrebbe mai dirlo di sé Dante? E Croce, nelle sue pagine dedicate al, per dir così, ‘sentimento shakespeariano’: “In cambio, il suo nome si adorna degli epiteti di poeta universale, perfettamente oggettivo, solamente impersonale, straordinariamente imparziale. Si è parlato talora persino della sua freddezza: di una freddezza bensì sublime”. E, in accordo con Shlegel: “di uno spirito sovrano, che ha percorso tutta la parabola della umana esistenza ed è sopravvissuto al sentimento. (...) Lo Shakespeare non carezzava ideali di nessuna sorta, e meno che mai da politico; e, quantunque rappresenti magnificamente anche lotte politiche, le oltrepassa sempre nel loro carattere ed obietto specifico,

giungendo sempre, attraverso esse, alla sola cosa che profondamente lo attira: la vita”, e la vita in sé non ha anagrafe di sorta, non comporta formalizzazioni preconcrete. La vita è in sé ontologica. Si autoafferma. È la persistenza dell'avveniente che nell'atto in cui si nutre di passato espelle futuro. Si può firmare il dispiegarsi di un'onda? un temporale? un'alba? Non solo aforistica è perciò la considerazione di Hazlitt che in Shakespeare vede: “il meno morale dei poeti (...), il più grande dei moralisti”.

(La vera firma) Tanti nomi firmano l'anonimo.

(Circa l'impassibilità) Wyndham Lewis, in *The lion and the fox*, definisce Shakespeare “un carnefice, un uomo tranquillo, e, coerentemente, del tutto rispettabile”, e per meglio spiegarsi: “La sua impassibilità era la maschera professionale del boia. Come il boia, anche il drammaturgo, nei suoi effetti drammatici deve essere impassibile”. Se l'affermazione, così cruda, ci muove a qualche perplessità, basti ricordare con quanta freddezza e rapidità Shakespeare faccia spesso scannare chi va scannato! È, quando vuole e la scena lo necessita, il più tecnico dei carnefici. Carico di intenzioni, con l'etica di un insetto.

(Non assolve, riferisce) Premesso che August Strindberg amava Shakespeare, senz'altro moltissimo (non ricordo se ne ho letto in quel che ha scritto, ma mi basta quel che ho letto), si sarà reso conto di aver ritratto perfettamente lui autoritraendo sommariamente sé in questa pagina introduttiva del suo dramma *Ett drömspel (Il Sogno)*?: “I personaggi si scindono, si raddoppiano, si sdoppiano, svaniscono, prendono consistenza, si sciolgono, si ricompongono. Una coscienza, tuttavia, sovrasta tutto: quella del sognatore. Per essa non ci sono segreti, inconseguenze, scrupoli, legge. Egli non condanna, non assolve; riferisce”.

(Consento la forma) *Non cerco, lascio fare. Consento la forma.* Questo consenso è la vera arte della mano D, la mano di Shakespeare (ultima lassa di *Il nominare, il ricordare, il dire*). *Non cerco, lascio fare.* Eduardo: “Chi cerca la forma trova la morte, chi cerca la vita trova la forma”.

(L'apparenza del sublime) Andrea Cozza, analizzando *Enrico V*: “il sublime agnosticismo etico di Shakespeare lascia a ciascuno di noi la responsabilità del giudizio morale”. Eccellente considerazione, per quanto io abbia qualche riserva sul definire l'agnosticismo di Shakespeare “sublime”.

Proprio perché talmente suo, impossibile immetterlo in una scala di valori. Ritengo un paradosso giudicare un atteggiamento che è contraddistinto *proprio* dal suo non giudicare.

(Nel cosmo) Edoardo Cacciatore, *Discorso a meraviglia*: “Noi non siamo altro che parzialmente questo imparziale nubifragio di atomi”, l'imparzialità del cosmo; imparzialità uguale *impersonalità*.

(Anche le emozioni) “Sussurrando gridò a non so quale immagine, a non so quale visione – due volte gridò, con un grido che era poco più di un sospiro: ‘L'orrore! L'orrore!’”. Joseph Conrad, *Cuore di tenebra*. È la chiusa della prima epigrafe apposta a *The Waste Land* e poi cambiata da Eliot su pressione di Pound. Ma perché Pound sollecitò l'amico in tal senso? orrore dell'orrore? o della stessa parola ‘orrore’? della sua scoperta carica emozionale? Una parola, forse, provvista di troppa personalità per un poema concepito all'insegna dell'impersonalità? Al che, di nuovo concentro la mia attenzione su quanto sia impersonale, *ovunque*, Shakespeare. Su quanto abbia saputo mostrarci sino a qual punto anche le emozioni siano parte di un contesto in grado di tradurre ogni cosa che lo abita (con illusioni di protagonismo) in un proprio dettaglio. Le possiamo guardare e sentire, le emozioni. Le possiamo osservare e testimoniare. Possiamo assistervi. E non perché siano riverbero delle sue, ma perché proiezioni delle nostre.

(Il nudo testimone della nudità) “Il grande tragediografo ci ha presentato la vanità della vita e il suo pregio, senza definire nulla, senza decidere, ci ha lasciato un'ingente materia di riflessione e giudizio” scrive Costantino Kavafis in una sua ‘prosa su Shakespeare’ (così dal titolo del libretto in cui è contenuta, un libretto grande quanto un francobollo; stretto in pugno scompare. Assai degno di Kavafis). Sono parole messe a commento della scena in cui, in *Misura per misura*, Claudio, condannato a morte, dopo aver dileggiato la vita che sta per essergli tolta, si accende di speranza nell'apprendere che l'avrebbe salva se sua sorella accetterà di concedersi al giudice che lo ha condannato, e resta sgomento dinanzi al rifiuto di lei. Ma questo è marginale. La considerazione di Kavafis vale per tutto Shakespeare. Il giudizio non è nei fatti, ma nella reazione che ne consegue, e, seppure all'apparenza immediato, deriva *sempre* da processi individuali che però spesso assumono forme collettive, e dunque con l'idea di essere inappellabili. Ma anche aderire a un giudizio comune è sempre frutto di una scelta individuale, per inerte e priva di carattere che sia. Così funziona la realtà, e così il mondo che ne partecipa.

Testimoniare è tutto, e ogni testimonianza mette l'essere a confronto con sé stesso. La nudità ci veste. La sovrana impersonalità dell'autore determina quella del lettore come individuo vitruviano.

(Il secondo cassetto) Da René Girard, *Shakespeare, il teatro dell'invidia*. Citazione necessariamente lunga, giacché mi è necessaria in una sua parte (messa da me in corsivo) alla quale necessita l'intero contesto: "L'alone di sacralità che circonda l'opera di Shakespeare unito ai diversi luoghi comuni della critica moderna – come *la cosiddetta fallacia dell'intenzionalità, ossia il rifiuto, disastroso ai fini della percezione dell'ironia, di interrogarsi sulle intenzioni dell'autore* – ci hanno sempre impedito di rispondere all'invito più prezioso che egli ci rivolge: quello di divenire suoi complici e di condividere la sua consapevolezza di un processo drammatico consistente sempre in qualche sacrificio o messa a morte collettivi, un processo radicato così in profondità dentro di noi e dagli effetti così paradossali e nascosti, che può essere riattivato e ridicolizzato allo stesso tempo". È in questa "intenzionalità" che io colgo la proficua premessa dell'inconsapevole: nell'intenzione di agire anche ciò che non si è convinti di padroneggiare accedendo così a scritture *intenzionalmente non governate*. Di nuovo in gioco è la preziosa involontarietà dell'autore che può avere a contrappeso la volontarietà della scrittura, materia incognita all'autore stesso, e a lui innanzitutto, ma nondimeno indagata dai suoi esegeti come se così non fosse, e dunque *come facente parte del piano dell'opera progettata*.

In sostanza, noi spesso cerchiamo significati e ragioni all'interno di cassette che esistono, ma collocati in una realtà diversa da quella abitata oggi da noi e un tempo da chi scrisse. Parlo di una realtà abitata da qualcuno che aprendo un cassetto di sua proprietà abbia istigato la scrittura stessa ad aprire da qualche *altra parte un secondo cassetto* che sia il facsimile esatto di quello presunto dallo scrittore, il quale lì, senza quasi rendersene conto, ha dislocato con forma compiuta un pensiero del tutto impreveduto, destinato a non essere neppure compreso né indagato da chi ve l'ha risposto. Vale a dire: dallo stesso che lo generò.

(All'esterno della trama) La percezione di un'analogia è data all'autore in misura uguale, superiore o inferiore a quella di cui può fruire un lettore 'capace'? Accettare l'ampio margine di *involontarietà dello scrittore* non significa ricusare l'altrettanto ampio margine di *volontarietà della scrittura*, così incline a muovere le reti delle tante possibili analogie creando addensamenti di realtà che, altrove, nulla significherebbero l'una per l'altra, mentre in un dato contesto di nuova conformazione sanno organizzare un disegno fatto di armoniche affinità?

Un'analogia implica sempre uno sviamento *all'esterno della trama*, un accrescersi di essa mercé l'accendersi, fuori di sé, di qualcos'altro in cui un frammento della trama stessa si riflette ed echeggia, per quindi dissolversi in una rinnovata leggerezza; di converso, ciò comporta l'accrescersi *in rarefazione* di quell'intero qualcos'altro a cui il frammento sollecitato *e acceso* dall'affinità appartiene.

Le analogie interne alla trama pertengono allo stile dell'autore. Se attentamente sorvegliate e accudite contribuiscono a definire la natura estetica dell'opera, ma se 'sfuggite' possono risultare delle false analogie scadendo a sgradevoli imperizie di cui solo uno sguardo abbastanza distanziato potrà accorgersi (il più delle volte, lo sguardo stesso dello scrittore reso consapevole della sporcatura al momento in cui si farà lettore del suo scritto).

(Circa il sospiro, circa il sorriso, circa le analogie) *Cimbelino*, quarto atto. Arvirago: "quasi che il sospiro sia / tale solo perché non è un sorriso". Pasolini dirà che ogni nemico è un amore mancato. Shakespeare lo anticipa così: ogni sospiro è un sorriso mancato. E per recuperare un'altra analogia tra un simile sentire di anime diverse, se Edith Stein, deportata nel lager, dice: "Se voi avete il potere di crocefiggermi, io ho il potere di essere crocifissa", a contraltare, Postumo, sempre in *Cimbelino*, all'ultimo atto dichiara: "il potere che ho su di voi è di risparmiarvi, / la mia vendetta il perdono". La Stein è iperbolicamente lontana dallo Shakespeare che scrive queste parole, ma nella massima parte di sé è lui, e viceversa, come Giulietta è in gran parte di sé Miranda, e viceversa. E durante la stesura del *Conte di Carmagnola* Manzoni può essersi ricordato di questa battuta quando fa dire al Conte: "È così dolce / il perdonar quando si vince!". Non mi azzarderei a ipotizzarlo se non fosse noto quanto in quel periodo Manzoni si dedicasse a Shakespeare per indagare i criteri di una messa in tragedia della Storia. Interesse di cui fa fede la *Lettre à M. Chauvet*.

(In una notte altrui) *Il mercante di Venezia*. In questo scambio di battute anaforiche tra Lorenzo e Jessica sembra di poter trovare una ricapitolazione di tante fonti e affinità riguardanti il nostro dramma: "in una notte così, credo, Troilo scalò le mura troiane e lanciò un sospiro accorato verso le tende greche, dove giaceva Cressida, quella notte.", Jessica: "In una notte così Tisbe sfiorò timorosa la rugiada, e vide l'ombra del leone prima di veder lui, e fuggì sconvolta.", Lorenzo: "In una notte così..." – Lorenzo e Jessica, evocando Troilo e Cressida, sembrano scivolare nella notte di Romeo e Giulietta. Siamo tutti creature sparse. Chi potrebbe dire che una cosa sia solo sua? anche fosse un dato momento, un dato luogo? o una

parte di sé? neanche questa potrebbe dirsi solo *sua*. È più facile essere *noi* che *nostri*.

(L'autoritratto viene da sé) Coleridge: “Questa è la grande arte per cui in Shakespeare si fondono pienamente il poeta e il gentiluomo: poiché egli si avvale di quanto, nella sua amabilissima natura, poteva solo determinare una simile fusione: un perfetto candore d'animo, una gioia di tutto ciò che è eccellente di per sé stesso, senza riferimento alla propria persona come fonte di quell'eccellenza”. Questa considerazione profila splendidamente la natura del singolo individuo che si esenta da tutto per parlare *anche di sé* come se non ci fosse.

(Il resto è altrove) Amleto: “c'è una divinità che plasma i nostri fini, / comunque li si voglia sbazzare noi”. Per raccontare storie che discendano da questa convinzione bisogna mantenersi dalla parte accessibile del plasmato senza farsi tentare da quella inattingibile di chi plasma. E la divinità, che qui non è né può essere Dio, sta nel muoversi congiunto di epicentri infiniti, nell'intera congerie del reale, nel magniloquente caos solo immaginabile poiché la sua interezza non trova capienza in alcuno sguardo, e solamente ci si offre entro quella ristretta porzione di spazio/tempo in cui alberghiamo. Il reale è tutto qui, che è *un plurime qui*, e in esso persistiamo senza che nulla ci individui e ci localizzi se non il nostro singolo pensiero. Un caos giusto, indeterminato e *complesso* che, se non provvisti di spirito shakespeariano, interpretiamo come un ordine perverso, circoscritto e *complicato*. In questo traffico di materie che si muovono e che stanno senza posa, ci son prossime, d'un lato, solo le amicizie (Orazio), dall'altro le inimicizie (Claudio), e i disamori (la madre, Laerte, ma anche Ofelia). A renderne conto, ci si deve piegare a redigere referti di frammenti, essendo ben consapevoli, *per via di immaginazione*, che il resto è altrove. Solo così ci sarà possibile raggiungere chiunque *a nostra insaputa*.

(Circa l'identità) Patricia Highsmith, *Il talento di Mr. Ripley*: “Meglio essere un falso qualcuno che un'autentica nullità”. E sempre là Highsmith: “Ogni uomo è un po' di tutto”.

(Lo svilimento oggettivo di sé) Sonetto XLIX: “Entro a coscienza del mio scarso valore, / E in mio sfavore questa mano levo, / A testimonio del tuo buon diritto; / Ahimè, forza di leggi ti aiuta a lasciarmi, / Poi che d'amarmi motivo non è ch'io adduca”. Il poeta si immagina inevitabilmente abbandonato, e dà sin da subito ragione a chi lo abbandonerà. Comprende che

non potrà essere diversamente facendone colpa al proprio “scarso valore”. L'automortificazione è spinta sino alla calunnia contro sé stessi, ma non ipocondriaca: sincera. Solo un *io* estremamente morbido, quasi *di parvenza*, può accedere a tanta genuflessione psichica e dismissione di sé.

(L'imparzialità) *Sogno*, terzo atto. Oberon: “Ma che m'hai fatto? M'hai versato il filtro d'amore sulle palpebre di un amante che era felicissimo. Ora per questo tuo sbaglio, vedremo mutato l'amante fedele, non l'infedele.”, Puck: “E non fa così anche il destino?”. Questa la filosofia di uno spirito *super partes*! E questa la scrittura ‘marziana’ che ne deriva.

(Pirandellianamente) Il motto del Globe, se parafrasato, potremmo definirlo un pensiero pirandelliano, del genere: “Il mondo recita la parte di chi recita una parte fatta di infinite parti”. Perché allora, senza troppi scrupoli, non azzardiamo a leggere in Pirandello una *forma mentis* elisabettiana?

(A meno di) Su *Antonio e Cleopatra* scrive Nadia Fusini: “nessuno, nemmeno Enobarbo, che pure in momenti cruciali ricopre il ruolo di interprete e commentatore del dramma, nemmeno lui ha l'autorità del giudizio passionato”. Anche chi, all'interno e dall'interno dell'opera, è messo nella posizione di giudicare, non può comunque farlo. Può solo “dar voce al suo pensiero”, cioè a qualcosa di compromesso col carattere e che, a propria volta, dovrebbe essere sottoposto a un ulteriore giudizio altrui, ma si tratterà pur sempre di un giudizio altrettanto fallato. *Breviter*, si tratta di opinioni, solo di opinioni, per quanto intese a dimostrarsi imparziali. Un giudizio immacolato, *super partes*, divino, nella realtà tenderà a essere sempre inibito, a meno di trascendersi.

(La tracotanza del sé) Quando si scrive, se si scrive sinceramente, siamo chiamati ad affrontare una lotta purificatrice contro la tracotanza del sé. Oltretutto, non ho sempre sostenuto che se *si inventa* qualcosa, questo qualcosa non può che valer poco? Certo! Tutto ciò che fino ad oggi non è ancora stato inventato, non può non avere un forte sentore di evitabile, di non necessario alla vita, ma di necessario, semmai, alla vanità di un *io* incline alla propria enfasi.

E se considerassimo Shakespeare un titolo e non un nome?

IL PAMPHLET

Intro sala 45

“Senza carattere”
Tolstoj, *Su Shakespeare*

(Impropri) Si può scrivere contro chiunque. Perché ciò sia basta che chiunque esista o sia esistito: già solo per questo risulterà aggredibile. Ogni forma di vita istiga alla predazione. Il vero istinto non è uccidere, ma inglobare. Annullare all'esterno per riempire all'interno, affinché il nulla sia solo fuori, e tanto palesemente da non poterci riguardare. Assurdo? Ovvio. Se non fossimo illogici impazziremmo. Perciò certi *pamphlet*. Perciò Tolstoj che s'avventa contro Shakespeare. Perciò i suoi umanissimi impropri.

(Il 'brand' Shakespeare) Shakespeare: una macroscopica industria, un formidabile marchio di fabbrica. Un autentico *brand*. Basti dire quanto sia inquantificabile il movimento economico e di forze lavoro, di *posti* di lavoro, nei più diversi settori di competenza messo in circolo sotto l'egida del suo nome negli ultimi quattro secoli.

Shakespeare questo è stato ed è: un'onda anomala immaginaria di portata abnorme che ha creato una sorta di orografia paesaggistica tutta sua, dove per visione montuosa intendo platee conformate in ogni angolo del globo secondo la poderosa forza d'urto che le ha fatte così come sono. Spalti su spalti! Una sontuosa cavea polimorfa in rigenerazione continua. Di fatto, una cassa di risonanza restitutiva di consonanti eco che ha completato l'azione di quel moto primigenio concentrato nell'*in-folio* del 1623 facendo di quel nome ciò che quel nome significa. Come e perché questo sia avvenuto è cosa che rimanda al mistero del *Big Bang*. L'umanità, da un dato momento in poi, si è riflessa così, e da allora continua a farlo senza poter smettere di farlo. A partire da un'efflorescenza che avrebbe potuto rivelarsi effimera, da un'aggregazione di materiali spuri voluta da un ingegno cosmico prodottosi a propria volta per una risoluzione di plurime complessità, è cosa divenuta manifesta, visibile, presente, tanto che il genere umano ha avuto e ha bisogno di questa polifonica ultrametafora

di sé in cui l'innaturale si è fatto naturale. E allora, *per contrasto*, anche ogni remora contenuta nelle pagine avversative di Tolstoj mi è utile a comprendere con migliore approssimazione il fenomeno di cui io stesso, tra milioni e milioni, rappresento una monade esemplare. Parliamo di un macrofenomeno ormai configuratosi secondo i criteri di una metamorfosi ovidiana. *L'alloro che non sembra Dafne, è però Dafne*. E sospetto che pure Tolstoj una volta terminato di scrivere il suo libello abbia trovato proprio in ciò che ha scritto, in quella tempesta di punti interrogativi non del tutto retorici di cui son fitte le sue pagine, una risposta al quesito che lo assillava e che li assomma tutti: *perché Shakespeare?*

La presa d'atto, sia pure frustrante ma definitiva, della realtà è un modo per desistere dalla ricerca pedestre di una pedestre verità, e questa presa d'atto implica il non doversi più stupire di lui, di Shakespeare, bensì di come l'essere umano – il quale, è vero, non parla come Amleto, e non è detto che rida alle battute del *Fool* di Lear (questi alcuni dei capi d'accusa) – voglia insistentemente riconoscersi in uno specchio da cui è riflesso e che gli restituisce di sé un'indubbia alterazione. Malevolmente la si potrebbe definire, volendo, una 'deformazione'; oggettivamente, una 'trasformazione'; oppure, appassionatamente, una 'sublimazione'. In definitiva, inutile opporre troppa resistenza, lo ammetto: da un punto di vista strettamente estetico su tante cose concordo in larga parte con Tolstoj, senonché in me, malgrado il mio spirito laico, insorge insopprimibile con la determinazione di un atto di fede un rivoluzionario *Eppure!* In me sì, in Tolstoj no. Può accadere, il che fa sì che io possa tener caro un verso come "Rideremo delle farfalle dorate" e consolarmene.

Inoltre, seppure Tolstoj avesse ragione, e seppure avessi ragione io nel consentirgliela, mi viene in soccorso il suo contraltare Dostoevskij: "Se qui è la verità e lì è Cristo, *io scelgo Cristo*".

(Abolito) A seguire condiscendenti la lettura di Tolstoj, la figura di Shakespeare non ne viene 'ridimensionata', ma scompare completamente. Da tutto, a nulla. Una negazione assoluta e senza appello. E a scomparire in questo festino dell'annichilimento, non è logicamente solo il senso della sua opera, ma l'intero *affaire*. L'intero marchio. L'intera ditta e tutto l'universo di riferimento: gli operai e le famiglie degli operai, tutti i quadri dirigenziali, il cantiere principale e le innumerevoli officine connesse, e pure le innumerevoli filiali sparse per il mondo. La volta di un firmamento, d'improvviso spenta: non c'è più. Peggio! Imputata di non essere mai esistita, e additati, noi, di essere stati delle entità fasulle per quanto di noi era da riferirsi a lui. Una lussureggiante forma di vita che è stata convinta di esistere solo per un effimero fomento nutrito di pura suggestione e basta.

In questo senso lo scritto di Tolstoj va preso molto sul serio, talmente straordinaria e degna del suo autore è l'impresa che si prefigge. Quale? L'abolizione di una teologia. Più o meno, trovo espresso questo principio in *Tommaso Moro*. Catesby: "Così, quando si abbatte una grande e bella quercia, / essa non cade da sola, ma trascina tutte le piante e gli arbusti / vicini sotto il suo peso".

(La tempesta perfetta) Il sistema definito 'William Shakespeare' rappresenta nel mondo delle virtualità (ammettiamolo almeno come ipotesi) la tempesta perfetta: la risultanza di molteplici dinamiche eterogenee e convergenti da altrettanti plurimi epicentri in un solo punto di un sistema complesso che tutto ciò ha consentito. Per epicentri vari intendo, ad esempio, la natura stessa del teatro elisabettiano precedente Shakespeare e a lui contemporaneo, le variabili del puro fatto scenico, le convenzioni letterarie dell'epoca, le improvvisazioni estemporanee dei *Fool* poi scivolte nell'*in-folio*, i peculiari retaggi culturali e l'idea che si aveva ai tempi delle fonti a cui attingere, le ambiguità biografiche, la fallacia della memoria, lo stato delle carte, ecc. ecc.

(Tra pochi) La delusione di Tolstoj è la delusione di un qualsiasi lettore pieno di aspettative non soddisfatte dal confronto con la realtà, una delusione destinata ad essere, però, solo sua. E chi più irritabile di un lettore che si senta abbandonato e solo in una realtà per lui mortificante mentre tutti gli altri se la godono in un'altra condivisa ed entusiasmante? Inevitabilmente, questo lettore prima o poi scoprirà di non essere del tutto solo nella sua realtà come pensava (una realtà che recita: "Shakespeare non vale nulla"), e che qualcuno che gli corrisponde c'è (a Tolstoj, ad esempio, ha parzialmente corrisposto Shaw). Chi è solo non è mai del tutto solo. Semplicemente, è *tra pochi*. E quando i pochi si riconoscono tra loro, quel riconoscersi è l'annuncio di una nascita setta.

(Stanno in scena) "I personaggi parlano in un modo in cui nessun essere umano ha mai parlato o parla: tutti loro soffrono di una comune stravaganza di linguaggio". E perché mai dovrebbero parlare altrimenti? Stanno in scena. "Tutti parlano ugualmente in eccesso e in maniera inaspettata di argomenti completamente inappropriati alla situazione". Vale a dire? un padre non parla con toni adeguati a un padre? un morente non geme da morente a sufficienza? o non dirà parole che nessun mortale saprebbe dire ma essendo quelle che ogni mortale vorrebbe dire e che, potendole qui dire, le dice in un modo non comune ma da chiunque percepibile? È questo?

“E nello stesso linguaggio shakespeariano fintamente sentimentale parlano tutte le donne che dovrebbero passare per patetiche”, la prima a essere citata come esempio della categoria chi è? Giulietta. Poi, la stantia ma inesauribile questione del plagio: “Ma tutti questi personaggi, così come gli altri, anziché appartenere a Shakespeare sono tratti da altri drammi, cronache e romanze antecedenti a lui”. Ma “a lui” chi, Maestro? Il punto è proprio qui. Parlo del *marchio Shakespeare*. Il più straordinario (senza enfasi, nel senso di: oltre l'ordinario) che sia mai stato prodotto dalla storia della cultura e dei mercati *in toto*. La più mastodontica industria letteraria che, da quando è sorta, quattro secoli fa, mai ha smesso di restare in funzione. Industria di cui uno dei massimi prodotti, un suo *gadget* di grande richiamo, è anche la gloria stessa di Shakespeare, come dire che tra gli impieghi messi a disposizione dall'azienda vi è anche quello di un perdurante ed efficacissimo ufficio stampa. Innegabile! A dirlo è proprio Tolstoj: “Avendo deciso questo, i dotti critici scrivono volumi su volumi, così che l'elogio e la spiegazione della grandezza e dell'importanza di rappresentare la personalità di un uomo privo di carattere può riempire un'intera biblioteca”. E con un'intera biblioteca viene azzerata un'intera letteratura: non *quella di*, bensì quella *attorno a*. Un vero olocausto culturale.

Da quale sindrome sarebbe stata dunque affetta l'umanità a proposito di Shakespeare? La parola è una, e sensatissima: ‘suggerione’, oppure, per rendere meglio il senso di subornazione collettiva: ‘autoipnosi’. Una scellerata autoipnosi operata, nel caso, a danno di chi veramente avrebbe meritato di eccellere al posto del grande *bluff*, e che, messo in scacco dall'impero soverchiante del ‘sistema Shakespeare’, nemmeno ha trovato l'aria sufficiente per esistere e respirare; per semplicemente essere. Parliamo, insomma, del drammaturgo soppresso in culla che avrebbe saputo “precisamente sia cosa fare, sia cosa non far dire ai suoi personaggi, così da non annullare l'illusione del lettore e dello spettatore”, e che avrebbe, lui sì, saputo mostrarsi prodigo di premure nei confronti del pubblico. Ma di quale pubblico stiamo parlando? D'un tipo che in questo caso rischierebbe di essere *qualsiasi pubblico* e non *quel pubblico*: non precisamente il suo, di Shakespeare o di chi avrebbe dovuto prenderne il posto, mentre ogni vero pubblico non può che essere *quello*, uno e basta, il pubblico dell'*hic et nunc*, l'unico presente a quel dato spettacolo. Per cui, non ritengo debba consistere in questo l'intento del nostro drammaturgo, quand'anche fosse l'ottimo tra i drammaturghi possibili. “Soltanto un uomo privo del senso della misura e di buon gusto potrebbe creare figure come quelle di Tito Andronico o Troilo e Cressida”. Personalmente conosco solo due autori teatrali che hanno saputo produrre una splendida drammaturgia all'insegna del solo buon gusto: Oscar Wilde e

George Bernard Shaw. Bisogna rassegnarsi: il cattivo gusto è alimento stesso del teatro, che si pasce di smodatezze, di sangue a litri, e di oscenità. Basti pensare all'abbondante utilizzo che in tanti titoli del canone viene fatto di tutto il peggior ciarpame seneciano.

Tolstoj sottolinea più volte l'assenza in Shakespeare di sincerità, sostenendo che "l'autore dovrebbe egli stesso sentire appassionatamente ciò che esprime"; fosse vero, è certo vero che Shakespeare opera nella direzione opposta (quante volte io qui parlo di 'impersonalità!'): la sincerità pretende l'imposizione dell'*io*. Ma è davvero cosa auspicabile? è opportuno che ogni parola ascoltata dalla scena ci ricordi che il personaggio è solo un veicolo di una fonte altra?

E torno alla stupefazione per questo consenso planetario a vantaggio di un clamoroso inganno (o forse dovremmo dire *fake*): "Non c'è una spiegazione per questa incredibile reputazione: è una di quelle 'suggestioni' epidemiche alle quali gli uomini costantemente sono stati e continuano a essere soggetti". Ma su tutti c'è un colpevole, o quanto meno un massimo responsabile: "Quando questo errore venne proclamato da un'autorità del calibro di Goethe, tutti quei critici estetici che non capivano nulla di arte ci si tuffarono come tanti corvi su un cadavere e cominciarono a scoprire in Shakespeare pregi inesistenti e a magnificarli. (...) inventarono teorie estetiche dalle quali risultava che nessuna determinata visione religiosa della vita era necessaria per le opere d'arte in generale, e specialmente per il dramma; che per lo scopo del dramma la rappresentazione delle umane passioni era sufficiente". Si parla, in sostanza, del teatro che va sgombrandosi progressivamente della divinità, ed è qui, per Tolstoj, il vero punto di sofferenza. È qui il *vulnus* malgrado il quale – anzi: proprio a sua cagione – si deve assistere a "una folle adorazione di Shakespeare che non ha nessun fondamento razionale", un'adorazione che, nei tempi a seguire, ha avuto sostegno in tutti coloro che collaborarono a inventare "la teoria dell'arte oggettiva, rifiutando deliberatamente l'essenza religiosa del dramma".

Di nuovo, usando altri termini: "La causa fondamentale e intrinseca della fama di Shakespeare è stata ed è questa: i suoi drammi corrispondevano alla forma mentale irreligiosa e immorale delle classi agiate del tempo". Ed ecco, per l'appunto, l'affermarsi dell'arte/industria. Dopodiché, nello scritto di Tolstoj (a cui, non si creda, *do molto credito*) arriviamo al feroce capitolo VIII su cui è meglio scorrere con sguardo socchiuso.

Di nuovo, dalla prima riga, è tirato in ballo Goethe: "All'inizio del secolo scorso, quando Goethe era il principe del pensiero filosofico e dei criteri estetici, una serie di circostanze casuali gli fecero elogiare Shakespeare". Be', sull'espressione "circostanze casuali" mi voglio soffermare. Sono sempre delle apparenti 'circostanze casuali' – in realtà, punti dispersi e all'apparenza

incollegabili tra loro di un sistema complesso – a creare la tempesta perfetta. Ragion per cui, da Goethe, come una palla di neve in crescita, deriva nel nostro tempo “la folle adorazione che presso di noi non ha altro fondamento che nella ‘suggestione’”. D’altronde, “più un fenomeno è insignificante, basso e vuoto, più, se è oggetto di una suggestione, il significato che gli viene attribuito è sopravvalutato ed esagerato”. Curioso! Questa considerazione starebbe bene in bocca a un personaggio di Shakespeare! “La suggestione è sempre un inganno e ogni inganno è un male (n.m., *anche in teatro?*). In verità, la suggestione che le opere di Shakespeare siano grandi opere di genio, dotate dell’apice di perfezione sia estetica che etica, ha causato e causa ancora, ingenti danni agli uomini. Questi danni sono duplici: primo, la caduta del dramma, e la sostituzione di questa importante arma del progresso con un divertimento vuoto e immorale; e, secondo, la diretta depravazione degli uomini dovuta al fatto di mostrare loro falsi modelli da imitare”. Shakespeare: una sorta di sterminatore della letteratura. E circa il dramma: “Una sezione dell’arte, forse la più influente, è il dramma. Quindi il dramma, allo scopo di meritare l’importanza che vi attribuiamo, dovrebbe servire allo sviluppo della coscienza religiosa”. Un progresso in questa direzione sarebbe stato però arrestato dalla cosiddetta “arte oggettiva, cioè l’arte indifferente al concetto di bene e male”, da cui “l’elogio esagerato dei drammi di Shakespeare”, laddove, invece, “il dramma, per avere diritto di esistere e per essere considerato una cosa seria, deve servire, come ha sempre servito, in maniera inevitabile, allo sviluppo della coscienza religiosa”.

Innescato dai precetti di questo dogma disatteso, un danno, a detta di Tolstoj, inarginabile, che è un danno anche per tutti noi, i suggestionati!... “Quando fu deciso che l’apice della perfezione era rappresentato dai drammi di Shakespeare, e che tutti dovremmo scrivere come lui, non solo senza nessun significato religioso, ma perfino senza nessun significato morale, allora tutti i drammaturghi per imitarlo cominciarono a comporre opere vuote quali quelle di Goethe, Shiller, Hugo e, in Russia, di Pushkin (...) non solo vuote di sostanza spirituale, ma spesso anche di senso umano”. Tolstoj non esclude da questa falcidia nemmeno i suoi stessi drammi. Si autocritica, come a dire: “Anche questo colpa di Shakespeare!”.

E siamo giunti così, a partire dall’*in-folio* del 1623, al crollo del teatro: “Il dramma del nostro tempo... un grande uomo decapitato che ha raggiunto l’ultimo scalino della disgrazia, e allo stesso tempo continua a inorgogliersi del suo passato, di cui niente ormai gli rimane. Il pubblico del nostro tempo è come l’insieme di coloro i quali in modo spietato si prendono gioco di quell’uomo un tempo così grande e ora all’ultimo stadio della sua caduta, tale

è uno degli effetti maligni della suggestione epidemica riguardo la presunta grandezza di Shakespeare”. Niente da fare! Il cattivo maestro (Shakespeare!) infetta le generazioni che invece dovrebbe sapientemente istruire.

Un giovane “non può rimanere libero da questa perniciosa influenza”. Troppe vite ormai sono aggregate al nome di Shakespeare: attori, registi teatrali, scenografi, costumisti, sarti, artigiani, attrezzisti, impresari, critici, poeti, filologi, investigatori biografici, romanzieri, pittori, traduttori, registi e sceneggiatori cinematografici, agenti teatrali, agenti letterari, accademici, impiegati di fondazioni intestate al marchio, promotori pubblicitari, uffici stampa... una vera categoria umana di amplissima portata, tanto da apparire a una specie antropologica a cui aggiungo anche i detrattori. E quando da ultimo, riferendosi all'inclinazione planetaria verso la bardolatria (termine sottilmente irrisorio), Tolstoj scrive di chi “limitando sé stesso, e distorcendo la sua percezione estetica ed etica, prova a conformarsi all'opinione dominante, non crede più in sé stesso, ma in ciò che gli dicono le persone istruite che lui rispetta”, penso alla famosa questione posta da Wilde: un tramonto è bello perché è bello in sé, o perché innumerevoli poeti ci hanno detto che è bello? E costui, il subornato, “avendo assimilato la visione immorale della vita che permea le opere di Shakespeare, perde la capacità di distinguere il bene dal male. Infine, l'errore di esaltare un autore insignificante e privo di valore artistico – e non solo privo di morale, ma proprio immorale – porta a termine la sua opera distruttiva”.

(Tra molti) Shaw, nella sua lettera antishakespeariana, circoscrive la remora nei confronti di Shakespeare soprattutto all'incompetenza filosofica parlando della “sua reputazione assurda come pensatore”, e lo affastella con ciò nel novero dei mediocri.

(E lui?) Shakespeare se la ride di queste pessime critiche. Lui sa che “a dare corpo alla realtà basta una parodia” (*Enrico V*). E sa, dunque, di poter essere davvero un possibile *fake* votato a generare dei sicuri *fake*. Non credo che se ne farebbe un problema.

(L'irradiazione) D'accordo, immaginiamolo pure come il più grande pianeta invisibile che sia mai affiorato nello spazio/tempo: Tolstoj può anche affermare che non fosse un sole, ma non può negarne i raggi.

(Circa i libri che citano Shakespeare) Appena terminato di leggere il *pamphlet* di Tolstoj affronto per altre ragioni l'ampio saggio *Il lutto* di Colin M. Parkes, che è uno psichiatra. Caso vuole che ogni capitolo sia introdotto da

un esergo provvisto della sua giusta funzione di chiave interpretativa. Un paio di questi sono tratti da scritti a firma di colleghi dell'autore, un altro paio da Freud, e tutti gli altri, più di una decina, da Shakespeare. Come lo noto mi viene da esclamare con una punta di soddisfatta rivendicazione da tifoso: "Dunque, qualcosa vale!".

Shakespeare, più di qualsiasi altro scrittore, quand'è citato *brilla*. Quand'è citato è sempre pertinente, al punto da farmi domandare se non sia la pagina arricchita dalla citazione a essere resa pertinente dalla citazione stessa. A comprova, la frequenza con cui titoli di varia natura, lungi dall'avere Shakespeare come argomento, lo prediligano per rifornire il proprio materiale metatestuale di frasi e versi ripresi dalle sue opere.

Nel caso dello splendido racconto autobiografico *Il ragazzo che amava Shakespeare* di Bob Smith, l'intero libro ripercorre la vita dell'autore accendendola di senso con ricorrenti inserti shakespeariani che tutto aumentano e che ulteriormente spiegano. Così, ad esempio, mercé un intarsio interno a una sua pagina che contestualizzo, Smith, non potendo dire troppo di più, affida a uno scambio di battute tratte da *Re Lear* l'ambascia che una madre e suo figlio undicenne provano per la sorellina del ragazzo nata con gravi ritardi psicofisici: "La massima fobia di mia madre era quella degli odori. Come se questi possedessero una voce e potessero parlare di noi, dire quant'era imperfetta Carolyn, quanto eravamo colpevoli e imperfetti *noi due*. Gloucester: 'Oh, lasciatemi baciare quella mano!', Lear: 'Fammela pulire, prima: puzza / di mortalità.' – La nostra condizione umana ci metteva a disagio. C'imbarazzava, ci faceva sentire inadeguati. Avremmo fatto di tutto pur di nascondere la rozzezza dei nostri odori fisici, della malattia della mia sorellina, della nostra stessa malattia".

Nessuno più di Shakespeare è in grado di commentare, dalla culla alla tomba, l'intero percorso di una vita umana. Giorno per giorno, verso dopo verso. Di accompagnarla, quasi. Nessuno più di lui spiegando conforta. Qualsiasi sia l'età, qualsiasi la circostanza. Nessun autore, credo, più di lui possa venir appreso semplicemente attraverso le citazioni che di lui si fanno. Perché ne siamo appresi noi stessi.

Antonio Gramsci, in un suo scritto su Shakespeare: "La caratteristica del capolavoro consiste nella saturazione poetica di ogni parola, di ogni atto, di ogni persona". È questa "saturazione", parola qui perfetta, che potentemente prorompe da ogni brano estrapolato quando si tratta di Shakespeare.

(Nella carenza il pregio, e viceversa) Avendoci non sottratto ma trasmesso la sua biografia attraverso un'aridità di dati – *aridità*, non sterilità –, ci è difficile trovare un ponte di coniugazione tra l'opera totale e i singoli

fatti di una vita che risulti per noi soddisfacente. Il che rende tutto ciò che Shakespeare ha tradotto in parole, *o* trasparente *o* eccessivamente solido. Tornare a lui a attraverso la lente di Tolstoj questo produce: un'induzione improvvisa a virare ciò che è denso in ciò che è estremamente rarefatto. Una realtà, beninteso, esclude l'altra.

Se nel famoso disegno wittgensteiniano lepre/anatra quando vediamo apparire la lepre scompare del tutto l'anatra, ciò significa che la compresenza è da escludersi. Quindi, la rarefazione può apparirci talvolta (o sempre) come inconsistenza, o la densità talvolta (o sempre) come pesantezza. Oppure, la rarefazione può darsi come il massimo dei pregi, e quella densità come la maniera di cogliere il centro di ogni cosa.

(In trasparenza) “La luce è trasparente alla luce”, più di questo, su Shakespeare, Plotino non avrebbe potuto dire.

BOND, AUTORE ELISABETTIANO

Intro sala 46

Edward Bond: “Sempre più spesso i miei testi sconfinano in nuovi territori, non di contenuto ma di metodo”, cioè, facendogli individuare non altre cose da scrivere, ma altri modi per farlo.

(L'epicità di Bond) Scrive Giuseppina Restivo nel suo capitolo sul *Lear* di Edward Bond, e in particolare sul procedimento epico dell'autore (in linea di massima esente da forti debiti con Brecht, ma in forte sintonia con lui): “L'attualizzazione è di per sé procedimento ‘epico’, in quanto impone un confronto dialettico, una inevitabile coscienza, anche nello spettatore, dell'operazione condotta”.

(A distanza) In *Bingo*, uno Shakespeare alla fine ormai di una fortunata carriera, compare come proprietario terriero che non ha più interesse a scrivere. Ben Jonson, al contrario, è costretto a continuare, anche se neppure lui crede più nel suo mestiere; anzi, è oppresso dalla miseria e condizionato dal mito del rivale ben più fortunato e anziano, e che peraltro fu suo mentore benediciente. I due si incontrano in una taverna (il che è molto significativo) mentre, fra possidenti esosi e contadini espropriati, si scatena tutt'attorno la lotta per la difesa dei terreni minacciati da recinzioni pubbliche. Shakespeare, ottenebrato dal troppo vino e afflitto da sensi di colpa che lo rimordono, si riconosce in difetto con quanto sta avvenendo nella sua città a discapito dei più ed esclama: “È stato fatto niente? Sono stato un aiuto del boia (...)”, riversando nel concreto della vita il disorientamento dovuto a quella straordinaria impersonalità che lo ha fatto trascendere come autore e che ora, assunta dall'opera di Bond a disaffezione per le cose del mondo, gli pesa come la condizione di chi non abbia inteso prendere partito.

(Su come far dire) Per Bond, conoscere una lingua al pari di una lingua madre significa poterne gestire gli errori a bella posta facendo sì che non sembrino voluti, tuttavia naturali e scenicamente proficui. Questo l'enzima di un personaggio da mettere in voce, con tutto quel che ne consegue.

(Essere sé nel dismettersi) Dalla *Prefazione* di Bond al suo *Lear*: "Sarebbe immorale non scrivere di violenza". Non la ritengo una presa di posizione né un principio di poetica, ma una maniera di subire la realtà per poterla restituire senza immettervi pressoché nulla di proprio. Paradossalmente, l'impersonalità di cui tanto ho detto può anche per questa via dimostrarsi identitaria. "La vostra moralità è una forma di violenza" dice il *Lear* di Bond alla sua Cordelia, a cui il vecchio re dà usualmente del tu. È dunque un ammasso di realtà a cui sembra riferirsi con questo inusuale 'voi'. Un innominabile ammasso; tutto ciò che non è lui. Il fomento, questo dice, della più ottusa, inevitabile violenza.

(La città distopica di Bond, I) Nuovamente dalla *Prefazione*: "la nostra specie ha perduto alcune cose molto tempo fa, ma noi tutti sembriamo dover vivere attraverso questa perdita". Ha perduto, forse, la sua vera nascita. L'ha dimenticata, non la sa più. Non è possibile, nel non essere, pretendere di essere, a meno di non voler affermare questa pretesa di per sé stessa come il solo modo di essere. Ma allora saremmo tutti delle macchine celibi. Il 'non essere', dove però può darsi una pretesa di essere, è la terra distopica della violenza senza ragione. Anche della faida, dunque. Verona ha perduto 'alcune cose molto tempo fa', ma tutti altro non chiedono se non di vivere proprio grazie a questa perdita.

(La città distopica di Bond, II) La città distopica (ossia, noi) proviene da una pietra fondativa poi misconosciuta, così come il singolo individuo proviene da una culla rinnegata. La città distopica (esemplare resta sempre Verona) è quella in cui "l'aggressività è stata moralizzata e la morale è diventata una forma di violenza", e dove: "la legge e l'ordine sono modi per conservare l'ingiustizia". Così dicasi di una giustizia obbediente alla legge che dovrebbe servirla.

La città distopica deve scendere a patti con la realtà per essere quello che è. Deve scendere a patti col terrore impossibile da sopportare e adeguarsi a un'innocenza corrotta, di cui imperativamente negherà la natura. Nessuno, infatti, vorrà ricordarsi di ciò che quell'innocenza avrebbe potuto essere, e in questo suo tradurla nell'origine di tutto la città si adeguerà assopita. Ma, ahimè, la sonnolenza è un giacimento di aggressività. Una madre, nel dormiveglia, può anche uccidere il suo piccolo nella culla.

(La città distopica di Bond, III) “Così in realtà neghiamo i nostri bisogni”: nella città distopica si nasce con la convinzione che sia stata la società a operare lo scarto ontologico tra il niente (indicibile) e il tutto (dicibile). Essendo la cosa di qualche conforto, la si accetta senza discussioni e ci si apparenta tutti nell’adeguarsi, ma sostanzialmente a cosa? A subire violenza, che sarà quella anonima di chiunque. Una violenza sociale. E se anonima la violenza, perché voler apporre un’imprescindibile firma al suo resoconto?

(Cosummatum est) *Lear* (di Bond). Fontanelle: “Che cos’è?”, Bodice: “La condanna a morte di nostro padre.”, Fontanelle: “Dov’è la penna?”, e *cosummatum est!* Non è un magnifico esempio di velocità elisabettiana?

(La verità, se inerme) *Lear* (c. s.). Thomas: “La verità senza potere è sempre pericolosa”. Se non armata per difendere il proprio aspetto, la verità si incrementa della calunnia che la investe e si fa menzogna conclamata da sottomettere al suo castigo. Non una sola riga dell’intero corpus shakespeariano disattende queste parole del mite Thomas bondiano.

(Reperti) A spanne, la voce di Bond recuperata da sue varie interviste e scritti sparsi. Reperti preziosi. Su Shakespeare: “Se vuoi conoscere le risposte a qualsiasi domanda devi rivolgerti a Shakespeare. Vuoi sapere cosa sia la guerra, leggi Shakespeare. Vuoi sapere cosa sia l’amore, leggi *Romeo e Giulietta*. Vuoi sapere cosa sia il razzismo, leggi *Il mercante di Venezia*. Tutte le risposte sono lì”.

Più apertamente, per meglio capire cosa fu e cos’è il teatro elisabettiano, leggiamo quanto scrive questo autentico elisabettiano della nostra epoca: “Se ti trovi per strada e una macchina viene verso di te tu pensi ‘Cosa sta succedendo?’, è inutile mettere una musica o creare effetti luce. È qualcosa di reale, il teatro è reale. Se una macchina ti colpisce, sei morto. Se un testo teatrale ti colpisce e tu non hai le risposte giuste, in quell’istante smetti di essere umano”. E: “il teatro è recitazione”, ovvero metrica in azione. *Blank verse*. “Se capisci cos’è il teatro, sai che il palcoscenico è la mente umana, è il cervello. Quando sali sul palcoscenico, stai camminando nella tua stessa testa”. Non vi pare il retaggio di un motto?... *Totus mundus agit histrionem*. Quasi una formula. Ma anche la poetica di un *Fool*. Il suo spirito, la ragion d’essere della sua *verve*.

“La legge non è mai giusta. Tutto lo scopo del teatro, dell’immaginazione e della logica dell’essere umani è proprio nel renderla giusta”, come la legge della città in *Romeo e Giulietta*. La legge prodotta dai costumi di una comunità che codifica in opportunità a beneficio dei potenti la naturale

propensione dei vari istinti individuali. “Non avrai a disposizione venti attori, solo otto”, ed ecco, pure in Bond, la chiamata in causa del *doubling*, come nella compagnia dei Burbage. “Il pubblico vive prendendo parte alla radicalità del testo”. Questo, però, può esser vero solo nel caso di un pubblico elisabettiano. Parliamo di un pubblico non semplice spettatore ma inserito nello spettacolo, che viene così osservato da dentro partecipandovi. “Che uso farai degli oggetti scenici? Anch’essi devono nascere dal centro del testo. Spesso il pubblico sa essere molto creativo, più di quanto si creda. È ciò che io chiamo il lavoro del pubblico. Che lavoro vuoi che facciano gli spettatori? Non farlo per loro, questo è fondamentale”. Ma perché ciò sia devi pur fornirgli la sua scatola giochi: il testo messo in atto. Bond parla anche di naufragi. Inevitabilmente, direi. E del Titanic: “È come nei naufragi. Quando il Titanic stava affondando i passeggeri dovettero salire sulle scialuppe di salvataggio, è interessante sapere cosa lasciarono a bordo e cosa invece ritennero importante portare con sé. In una crisi devi sempre fare una scelta”. Il film dice che si portarono appresso poco più della loro nudità miseramente nascosta; *oppure*, potendo, la persona più cara: un bimbo, una bimba... per Rose la cosa più importante è Jack, tanto da non voler andare senza di lui.

(La pretesa del naufragio) La nudità è un’istanza pretesa dal naufragio come una dote connaturata dell’anima che l’emergenza chiama in causa. Per *R. & G.* l’emergenza si manifesta in altri termini, ma con pari pretesa, trovandoli pronti. Cosa lasciano loro? Tutto quel che erano, di cui non hanno più bisogno scoprendo di essere stati, sino a quell’istante, superflui a sé stessi.

(Bingo, I) Dall’introduzione a *Bingo*, a firma dello stesso Bond: “Le opere di Shakespeare mostrano questo bisogno di integrità e della corrispondente espressione politica, la giustizia. Ma lui come è vissuto? Il suo comportamento come proprietario lo rese più simile a Goneril che a Lear. Egli sostenne e trasse beneficio dalla società di Goneril, con le sue prigioni, gli ospizi, l’uso della frusta, la fame, le mutilazioni, l’isteria religiosa e tutto il resto”. Bond sembra così fare il verso al suo Shakespeare, a mo’ di *refrain*: “*Was anything done?*” (“Si è fatto qualcosa?”).

(Bingo, II) Scrive Giuseppina Restivo su *Bingo*: “Più che un’azione, il dramma offre un aggregato di nuclei iconici”, e questo è molto, davvero molto elisabettiano. Nuclei iconici e trame parallele. Non solo il linguaggio, ma anche la vocazione strutturale della drammaturgia apparentano l’opera all’autore con cui l’opera entra in aperta polemica.

(Bingo, III) Una battuta del testo parla di “Grasse dita bianche che escrementano sporco inchiostro nero”, intingere ed espellere: gesti e verbi che scandivano un tempo l’atto concreto dello scrivere. Oggi non più. Oggi ci si limita a premere le dita su dei tasti. Non c’è più assimilazione, digestione ed espulsione. Il processo è cambiato, s’è ridotto. Cosicché anche l’atto del mettere le parole su carta (virtuale) corrisponde a un mutato stato d’animo. Officiando Brecht (“L’essenziale è recitarle storicamente queste antiche opere, porle cioè, fortemente in contrasto col nostro tempo”), Bond trasloca il nostro sentire e fare (la nostra ‘usualità’ in senso lato), in un altro sentire e fare pregresso, rendendolo così più che mai presente e vivo.

(Perché non l’inverso?) Dal testo *Bingo*. A parlare è lo stesso Shakespeare: “anche quando sedevo al mio tavolo, quando indossavo i miei abiti, ero un assistente del boia, il fattorino di un carceriere. (...). Dio ha creato gli elementi, siamo noi che ce li infliggiamo l’un l’altro. Tutto può essere rubato. I beni di proprietà, come le qualità intellettuali. Ma ciò che è rubato non ha valore”. E Shakespeare ci insegna che nel reale tutto è latrocinio, tutto è sottrazione di cose già sottratte dal derubato a qualcuno che a sua volta le aveva sottratte ad altri in una fraudolenta giostra di vanità e bramosie. Facile immaginare che un autore operativo a cavallo tra sedicesimo e diciassettesimo secolo abbia trasmesso la propria *forma mentis* a un collega del ventesimo, ma essendoci di mezzo Shakespeare, cultore di una impersonalità sovrana messa a fondamento della realtà e della sua visione, perché non immaginare possibile anche l’inverso?



All'opera



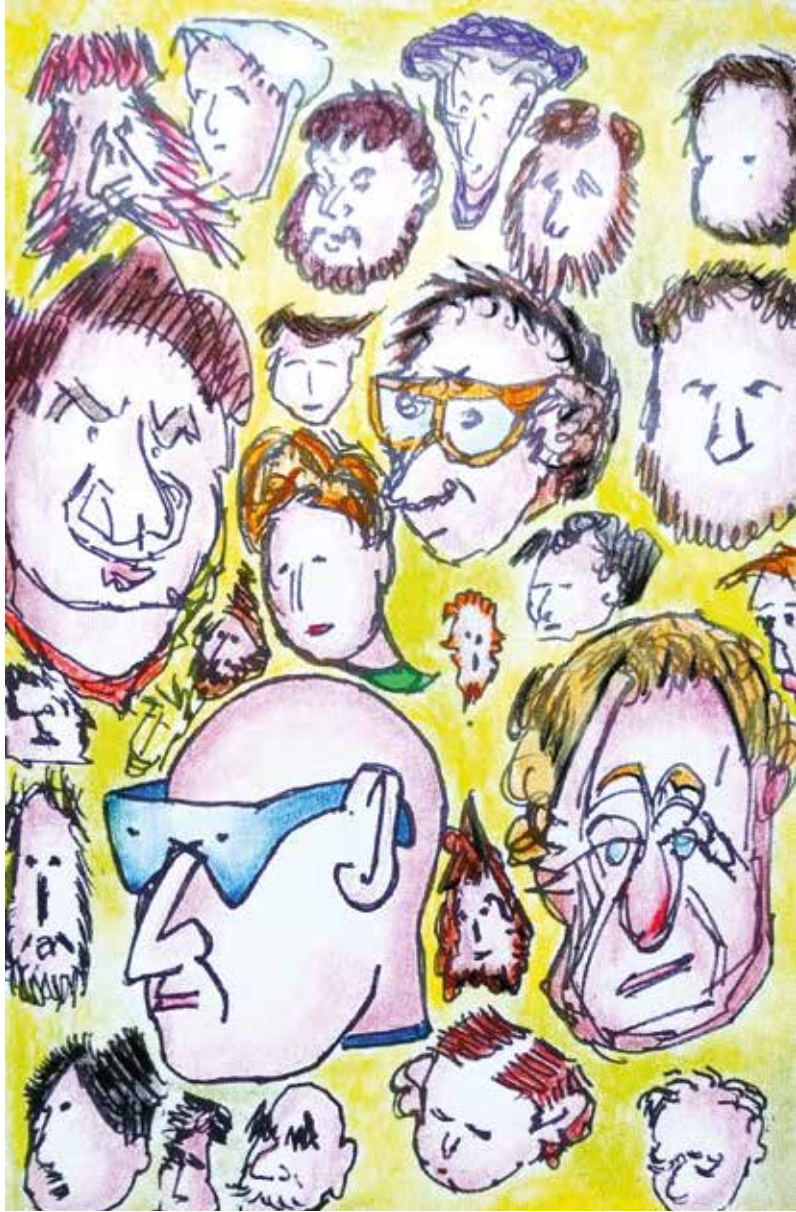
Iago



Coacervo



Falstaffiana



Pro capite



Il mondo di Fleba



In consorzio



Lady Anna



Sir Toby



L'ostessa e sir John



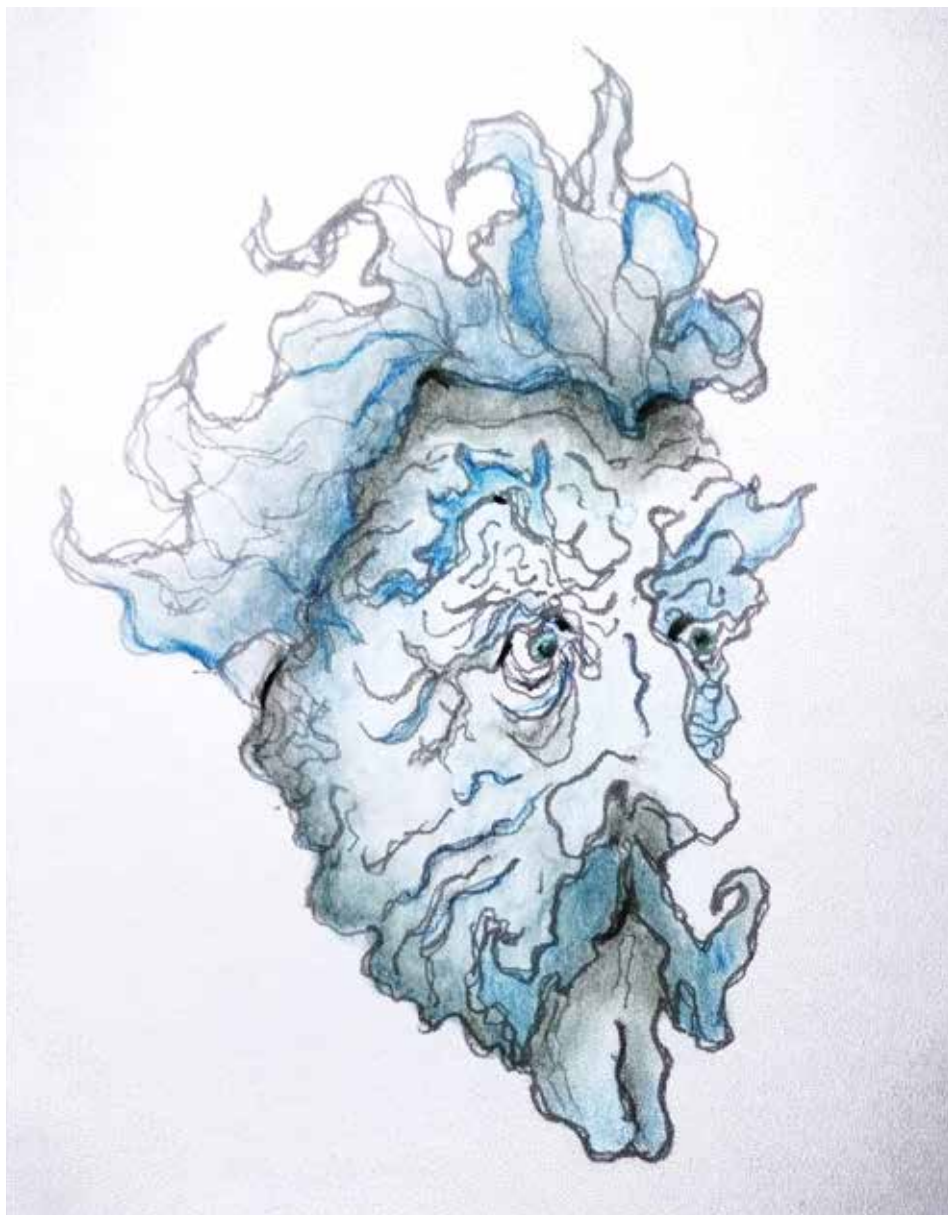
James



Shakespeare controlla Shakespeare



Ovunque



Il mio Lear



Tra le onde e su legni



A picco



Macbeth



Immaginando Fortebraccio



Scoprendosi



Timone



La scogliera



Rapinosamente



Dagli spalti di Cipro



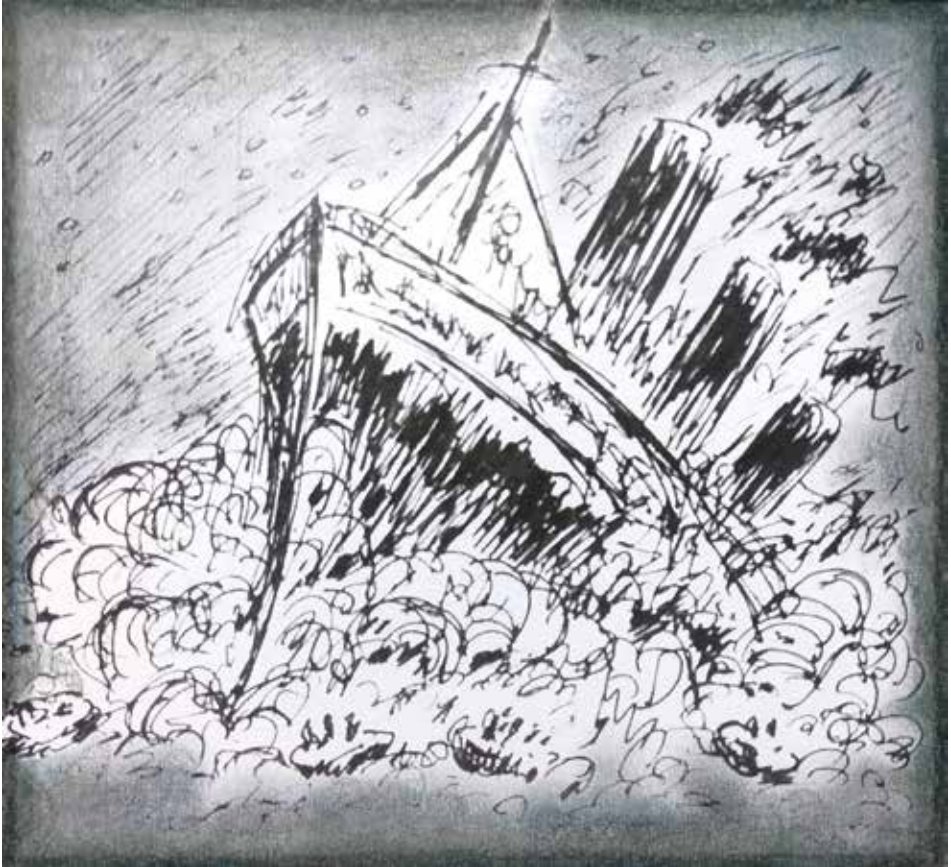
Il plagio



La regina di Enrico VI



Alcuni



Titanic



Il barcone



Senza Falstaff



Enrico VI



Per non distrarsi



Woodstock

TRE IRRADIAZIONI A PRESCINDERE

Intro sala 47

CAMUS

(Si tratta solo di uno sbaglio) L'ho con me. *Il malinteso* di Camus. La parola non pronunciata, tenuta segreta; il messaggio che non giunge, e che qui corrisponde a un'identità non rivelata (non recapitata!). In breve, il plot. Madre e figlia, titolari di una locanda in un fosco villaggio boemo, non riconoscono il figlio e fratello tornato nottetempo sotto le spoglie di un avventore e lo uccidono per depredarlo come già ne hanno uccisi tanti di clienti danarosi prima di lui. Il mascheramento di Jan ha le caratteristiche di una vicenda da trama teatrale di repertorio classico: ci si camuffa e ci si occulta o per mettere alla prova (e non è questo il caso), o per fare una sorpresa (ed è questo il caso). La prima evenienza adduce alla tragedia (pensiamo ad Oreste, che non rivela la propria identità alla sorella Elettra per saggiarne la possibile complicità nella vendetta che è tornato a compiere); la seconda, ai cambi di ruolo di cui si alimentano anche molti testi shakespeariani (due esempi su tutti: *La dodicesima notte*, con una damigella che si finge paggio, mentre, per quanto concerne le tragedie, pensiamo alla finta pazzia di Amleto). Anche Baldassarre, il malavveduto servo del nostro dramma, cade nella trappola di una fanciulla viva camuffata *fisiologicamente* da fanciulla morta. E forse non è del tutto involontaria la eco shakespeariana presente nelle parole di Marta quando dice di suo fratello che ha appena involontariamente ucciso: "È entrato nell'amara dimora in cui si è esiliato per sempre", una battuta che ha il tono ornato di quella con cui Romeo si sente annunciare la morte di Giulietta ("Il suo corpo giace nel sepolcro, / la sua parte immortale vive con gli angeli"). Subito poi, in Camus, una parola deflagrante in dispregio della vittima, ma provvista di un sinistro riverbero affettuoso: "Idiota!", improprio pur questo non troppo distante dall'esclamazione di Giulietta all'indirizzo di un Romeo che lei scorge morto presso il catafalco, in riferimento alla fiala di veleno che lui ha vuotato senza lasciargliene una goccia: "Egoista!".

“Tutto è di nuovo in ordine” è sentenza apodittica di Marta assai affine alla ‘grigia pace’ (in Camus la donna parla di “pace cieca”) che in *Romeo e Giulietta* cala come un lugubre velo sulla città in lutto. Ed ecco la Parigi invasa, qui tradotta in una tetra cittadina dell’est europeo: “Non si può chiamare patria, mi sembra, questa terra densa, priva di luce, in cui andremo a nutrire animali ciechi”. Uno spettro di terra abitata da spettri, un serraglio di lemuri! Altro che luogo di appartenenza! Questa è piuttosto la città distopica che riemerge. Marta: “A me non era per patria che questo luogo chiuso e soffocato, dove il cielo è senza orizzonte”.

Di tema in tema: “Avrà già capito che non posso offrire nulla a chi viene in cerca di distrazioni” dice sempre Marta riferendosi a Jan. Stavolta è l’ombra di Rosalina in cui affiora una verginità rabbiosamente difesa. Altrove, la Madre: “Che strana idea parlargli delle mie mani. Però, se le avesse guardate forse avrebbe capito, se ne sarebbe andato. Ma non capisce, vuole morire”. Le mani fatali: qui perché sviate dalla vista, lì perché raggiunte dal tocco. Marta, a lui: “Il tè che mi ha chiesto.”, Jan: “Ma io non l’ho chiesto”. Questo tè equivale alla sciagurata pozione di frate Lorenzo. Jan (*da solo*): “Oh, Dio mio! Concedetemi di trovare le parole. Datemi la forza di scegliere quello che preferisco e di conformarmi ad esso. (*Alza la tazza*) Ecco il pasto del figliuol prodigo. Gli farò onore e fino al momento di partire, avrò recitato la mia parte. (*Beve*)”. Quanti richiami al momento *ante* di Giulietta, quello prima di assumere il narcotico! Madre, a lui: L’ha già bevuto?”, Jan: “Sì, perché?”, Madre: “(...) Ma veramente quella tazza di tè non era destinata a lei”. Ci siamo! *Le malentendu!* Il disguido che innesca il dramma col letale ritardo della madre nel fermare Jan, o col gesto di poco anticipato da lui nel bere. Madre: “Si tratta solo di uno sbaglio”.

Come in *Romeo e Giulietta* un coacervo di equivoci produce danni solo in minima parte intenzionali. Nessuno uccide o si uccide per i motivi che vorrebbe.

Tornando al finale di Camus, il gemito di Maria, la moglie di Jan, pare far sue certe note del nostro dramma giunto all’ultimo atto: “Signore, abbiate pietà per quelli che si amano e sono separati!”.

La Madre: “Ci sono vicende che cominciano sempre male e nessuno può porvi rimedio”.

Non mi importa se il richiamo sia voluto (quasi sicuramente no), ma qui a me viene in mente il Coro iniziale col suo *spoiler*. Quel che mi importa è notare *una terza realtà*. Ogni *terza realtà* è ciò che consente la prosecuzione di un’indagine e il formularsi di un discorso nuovo. Ecco un esempio di terza realtà: “Tu mi trascini con la violenza a compiere questo atto. Cominci per obbligarmi a finire. Non mi piace questa maniera di non dar

peso alla mia esitazione”. In queste parole di Marta alla Madre sembra di udire Macbeth in colloquio con la moglie. Altro esempio. La Madre che dice: “Ma il mondo stesso non è ragionevole” si incontra con le parole di Amleto sul mondo che è “fuori sesto”. Altro esempio. Marta: “Mi ha parlato dei paesi che sogno. È riuscito a commuovermi”. Questa è Desdemona incantata dai racconti esotici di Otello. E Maria: “Voi non sapete che nobile cuore, che animo appassionato avete ucciso”. È Antonio in *Giulio Cesare* che parla alla plebe di Roma: “Che caduta fu quella!”. *Terze realtà*.

Ma arretriamo di nuovo nella trama. Marta: “Fra un istante le acque del fiume saranno alte. (...) Verremo a prenderlo quando sentiremo l'acqua scorrere sopra la diga. (...) Attendo il rumore delle acque” (*sic!*). I ritmi delle acque governano il tempo umano.

Nella scena in cui Maria, con espressione volutamente contraddittoria dice: “Sapevo che questa commedia non poteva finire che sanguinosamente”, malgrado la fine sia ormai nota, la parola ‘commedia’ non è rettificata confermando che *fino a un certo punto* si è trattato davvero di una commedia, e anche il malinteso, trasformando l'elemento comico in un paradosso, ne partecipa.

Marta, a Maria: “Perché gridare verso il mare o verso l'amore? Tutto questo è ridicolo. Suo marito ora conosce la risposta: quella dimora di incubo in cui alla fine saremo serrati gli uni contro gli altri. (...) Non ha che da scegliere fra la stupida felicità delle pietre e il letto melmoso dove noi la attendiamo”. In questa declinazione dei nostri temi, Marta è in abbozzo un annuncio di oltre-uomo (lei solo in abbozzo, mentre Giulietta, una quattordicenne, lo è pienamente), e se può apparire forzoso ravvisare la fonte di tanti richiami nel nostro dramma, tuttavia è già lì che si trovano. Infine, tutto si conclude col naufragio del corpo nell'acqua del fiume sotto il segno dell'invocazione di Maria: “Abbiate pietà di quelli che si amano e sono separati”.

LORCA

(Il muro si fa grata; Adele come Giulietta) *La casa di Bernarda Alba* è un'opera teatrale scritta nel 1936 da un Federico García Lorca trentanovenne che non giungerà ai quaranta.

Adele vive il suo amore segreto per Pepe Romano, promesso sposo di sua sorella Angustias, parlando di nascosto con lui attraverso una grata analoga al muro di *Piramo e Tisbe*, e quando sua madre, scoperto il trucco, spara con un fucile al ragazzo mancandolo, la fanciulla, convinta che Pepe sia stato ucciso, si impicca.

Adele: (*scoppiando in un pianto diretto*) “No, non mi ci abituerò. (...). Domani metterò il mio vestito verde e me ne andrò a passeggiare per la via. Voglio uscirmene!”, (*Entra la serva*) Serva: “Poverina! Quanto ha sofferto per il padre... (*Esce*)”. Torna in mente l’equivoco per cui il pianto di Giulietta viene interpretato in ragione della sua sofferenza per la morte del cugino e non per ciò che veramente è: strazio per la sciagura che si è abbattuta sul suo amore. La Ponzia: “(...)”, pareva che volesse penetrare nell’inferriata, finché disse a voce bassissima: lascia che ti tocchi”. Sempre *Piramo e Tisbe*, col muro che vieta e al contempo consente il colloquio fra i due innamorati.

Bernarda: “Una figlia che disobbedisce cessa di esser figlia e diventa nemica”: una durezza da madre-padre ferocemente accorpati in una sola e suprema incarnazione dell’autorità genitoriale, la stessa che si abbatte con violenza inaudita sulla piccola Capuleti quando si oppone alle anticipate nozze con Paride. Da ultimo, abbiamo l’equivoco a proposito di Pepe Romano, che Adele crede sia morto, il che la induce al suicidio; un equivoco fomentato dalla malevolenza della gelosissima sorella Martirio. La Ponzia: “Davvero? L’avete ucciso?”, Martirio: “No. S’è dileguato volando sulla sua giumenta.”, Bernarda: “Non è colpa mia. Le donne non sanno tirare.”, Maddalena: “E allora perché l’hai detto?”, Martirio: “Per lei! Avrei versato sul suo capo un fiume di sangue”.

Per pochi istanti anche la coraggiosa eroina di Lorca vive lo stato d’animo di una perdizione cosmica dove la giovane è abbandonata a una solitudine assoluta. L’atto finale non lo vediamo avvenire poiché il suo impiccarsi, in corrispondenza con l’imperativo brutalmente destinato a Giulietta, avviene fuori scena, e neanche può avere il compianto partecipe dello spettatore che riceverà notizia del suicidio come di qualcosa consumatosi in un buio angolo della famigerata casa tradotta in sepolcro. La richiesta di Bernarda alla serva, “Porta un martello!”, prelusiva della tragica scoperta, ci ricorda l’attrezzeria da ferramenta richiesta da frate Lorenzo per penetrare nella cripta. Infine, eccola Adele! Lì, *fuori scena*, ma imposta al nostro sguardo più che se l’avessimo penzolante dinanzi agli occhi! Bernarda ordina: “Staccatela!”, e agghiacciante ci torna alla memoria l’orribile “Impiccati!” urlato dal Capuleti alla figlia. Quanta mostruosa freddezza nella donna, e quanto ignobile disdegno nell’uomo per una stessa atroce immagine: quella di un cappio e di una fanciulla appesa!

Bernarda: “Mia figlia è morta vergine! Portatela nella sua camera e vestitela da fanciulla. Nessuno dica una sola parola! Essa è morta vergine. Avvertite che all’alba diano due scampanate”. La vestizione deve essere più vera della nudità! Allo stesso modo – vestita dei suoi abiti migliori, anche lei non più

vergine, e, come Adele, con gli uffici che si debbono alle vergini – verrà deposta Giulietta sul suo catafalco, protagonista insenziente di una cerimonia funebre che, per la città, varrà una cerimonia nuziale. Ma qualcuno si sarà almeno domandato perché è morta, Giulietta? o anche per lei, come per Adele, vale quanto Bernarda impone al gineceo della casa tenuto sotto chiave? “Non voglio pianti. Bisogna guardare la morte in faccia. Silenzio! (...) Ci annegheremo tutte in un mare di lutto”. Il naufragio nel lutto: le metafore sembrano autoevocarsi a vicenda allorché il profumo di una storia ne richiama un altro (*terze realtà!*). Nell’immaginazione del pubblico avviene il funerale sobrio e composto della morta come, per bocca dei genitori spenti in un’esequiale armonia, è officiato quello dei due amanti veronesi. Capuleti: “Con uguale splendore Romeo / riposerà accanto alla sua donna”, e senza il sospetto che gli sposi non siano più vergini, o quantomeno con la volontà di non menzionare la cosa. La stessa sollecitudine del prete che porta a sepoltura Ofelia badando a rimarcare la sua immacolatezza. L’ordine imperativo di Bernarda circa il silenzio da opporre a qualsiasi possibile maldicenza mira al comporsi di una calmierante e torpida armonia, com’è evocata da Escalus. Anche nell’opera di Lorca lo sfacelo di un impeto giovanile produce una reazione di carattere politico, in questo caso per il mantenimento dello *statu quo*, che in Shakespeare è di natura restaurativa. “Avete sentito?”, ruggisce sorda la tremenda matriarca; e per tre volte in un solo rigo, l’ultimo, ripete la stessa parola: “Silenzio, silenzio, ho detto. Silenzio!”, quindi, tra parentesi, una data: (*Venerdì, 29 giugno 1936*), due mesi più tardi, il 19 agosto, Lorca verrà fucilato dai falangisti. Ad opera conclusa, riemerge però un gemito esalato *prima della fine*, come dovendo essere questa l’ultima battuta, addirittura capace di surclassare la pretesa di omertà decretata da Bernarda. È la struggente esclamazione di Martirio pronunciata sommessa, perché nessuna la ascolti: “Felice lei mille volte, che poté averlo!”. Nelle arcane profondità in cui è risorta e dove poi si è uccisa, la piccola Giulietta deve aver pensato *di sé* la stessa cosa.

EDUARDO

(*Filumè*) *Filumena Marturano*, di Eduardo. Il matrimonio estorto dalla protagonista mercé lo stratagemma di una finta agonia sembrerebbe non poter avere nessun valore giuridico, similmente a quello di carattere solo rituale sveltamente celebrato da frate Lorenzo pronunciando poche formule liturgiche e senza la necessità di un documento che attesti la cosa, invece no: neanche l’avvocato a cui si rivolge Soriano riesce a trovare punti di vulnerabilità nello stratagemma di Filumena, l’amante di una vita che

pretende la sua consacrazione a ruolo di moglie. Casomai, il cavillo legale con cui mettere in scacco Filumena, e qui sì che viene citato un articolo del codice civile, lo si può rinvenire nel dolo agito dalla donna facendosi credere *da tutti* in punto di morte. Tant'è vero che in seguito il matrimonio verrà celebrato con pienezza formale e, c'è da ritenere, istituzionale. Non trascurerei il fatto che la questione inerente la validità del vincolo emerge esplicitamente in alcune novelle precedenti Shakespeare laddove, per legittimare lo snodo della trama senza che questo espediente susciti troppe perplessità, il testo tende proprio a chiarire come una promessa nuziale fatta da ambo gli sposi attraverso la doppia grata di un confessionale in presenza di un sacerdote fosse bastante a rendere l'atto indissolubile.

(Le nuove regole trovate cercando altro) Dalle *Allocuzioni pronunciate durante la cerimonia di consegna della laurea honoris causa*: "Se una compagnia imposta la propria attività sulla realtà contemporanea, quasi senza cercarle inventerà nuove regole per recitare nuove commedie e per metterle in scena, e se reciterà i classici, essi sembreranno miracolosamente nuovi". Firmato: Eduardo. Parole da cui emerge l'eroe senza eroismi della perenne contemporaneità: l'*everyman* per cui si scrive e di cui si legge. Un *everyman* è Luca Cupiello di *Natale in casa Cupiello*, che come Orgone del *Tartufo* di Molière vive il più della sua vita senza quasi nulla comprendere di ciò che gli accade attorno, e che, ancor più in corrispondenza con l'intero impianto del nostro dramma intessuto di mutue carenze informative, è investito dall'ignoranza dei veri fatti che lo riguardano, per morire infine, straziante e un po' ridicolo, rimanendo sino all'ultimo all'oscuro dell'adulterio di sua figlia e dello sfascio familiare che ne è conseguito.

Luca Cupiello muore come muore Mercuzio, come muore Tebaldo, come muore Paride. E come muore Romeo.

(La bivalente φωνή) È toccante pensare che l'ultima opera di Shakespeare pienamente sua, oltre che indubitabile, sia *La Tempesta*, e che l'ultimo scritto di Eduardo corrisponda alla traduzione in napoletano di quel capolavoro. All'unisono temporale delle reciproche vite, in prossimità del declino, l'uno e l'altro hanno deposto le loro bacchette di maghi e richiuso i loro libri ritrovandosi a contatto. Due addii pronunciati a mo' di sortilegi da uno stesso composto di parole attraverso una duplice voce: d'un lato quell'inglese profondo, roco, gutturale, dall'altro questo napoletano remoto, turgido, barocco. È la vita susseguente il corpo in assenza del corpo e tradotta in una bivalente φωνή dalle diverse sonorità, ma provvista della medesima densità di carne, sangue, e sale.

Nel 1980, nel giorno in cui gli venne conferita dall'Università di Roma la laurea *honoris causa*, non per caso Eduardo annunciò il suo allontanamento dalle scene (come Shakespeare quando si ritirò anzitempo a Stratford) evocando, a eco di Prospero, "quell'incanto fragile e potente, quell'armonia dello spirito con la materia, quella sostanza di cui sono fatti i sogni, che è per me il teatro".

(Un solo pensiero) Analogie, analogie, analogie e analogie. Non sarà che l'umanità, nel suo esprimersi, è il prodotto di un solo pensiero multiforme? Pierre Hadot: "Ogni Forma sviluppa tutto quanto è presupposto in essa", ma appena è, rende contemporaneo il proprio essere al proprio deformarsi.

(Tutto è connesso) Il reale, coeso nello spazio, si modula nel tempo con il fluire di innumerevoli 'brevi candele' entro una sola luce. Plotino scrive: "Questo mondo sensibile, con tutte le sue parti che restano ciascuna ciò che è senza confondersi con un'altra, abbracciamolo con il pensiero per quanto è possibile, come un'unità nella quale tutto è connesso". L'intero esistente è una complessa ma *unica* connessione di analogie. Percorriamo perciò al suo interno il sentiero di conoscenza che più ci è gradito. Ogni peripezia di indagine varrà *in potenza* quanto qualsiasi altra. Ma poi, *in vitro*, non è lo stesso di quanto io, col mio indice iniziale anteposto a tutto sotto forma di mappa, suggerisco di fare col libro che avete tra le mani? Adottiamo questa mentalità collettiva e ciascuno di noi, e ogni singola parte di ogni singola parte, si distinguerà dal resto.

Tutti viaggiatori, tutte viaggiatrici, su piste diverse a consultare la medesima carta.

È sempre in questione *un magnetismo astrale tra materie*.

ESCATOLOGIE E MORTE

Intro sala 48

“Morte bella pareva nel suo bel viso”

Francesco Petrarca, *Trionfo della Morte*

Si nasce freschi di morte trascorsa.

(**“Se tu”**) Bond, *Prefazione* al suo testo *Lear*: “Se tu chiedessi al bambino che sta nascendo: ‘Che cosa ti sta succedendo?’, ti direbbe: ‘sto morendo’”.

(**La rivelazione ‘a vista’**) Il mistero della vita e della morte è un mistero linguistico, vale a dire: un mistero che si può mettere in parole (e perciò lo chiamiamo così); come si può mettere in parole lo sgomento che ci procura. Tuttavia, *è un mistero facile da risolvere*. Anzi, è già risolto da tempo immemore, solo che non ci piace ammetterlo. In Shakespeare, ad esempio, è risolto in varie forme infinite volte all’interno di quasi tutti i suoi testi, ed è risolto proprio con quelle stesse parole che servono a trasmetterne l’inquietudine. Ogni riproposta dell’enigma corrisponde al suo scioglimento, ma il punto è che tutto è troppo facile per essere inteso. Eppure, in tanti sono già venuti a capo del mistero, *ma senza mai essersene accorti*. L’ultimo grado dell’umana emancipazione dello spirito dovrebbe corrispondere a questa presa d’atto. Tutto è qui, *a vista*, sulla terra, esposto e detto. Sono il ‘dove’ e il ‘come’ a essere occultati. Dove il ‘dove’? Nella nostra intenzione di ammetterlo. Come il ‘come’? Con spavento.

(**Circa il transito nell’oltremondo**) Nelle pagine dedicate al *Re Lear* in *Shakespeare, nostro contemporaneo* Ian Kott definisce il suicidio frustrato di Gloucester come “una capriola sulla scena vuota che non cambia nulla. Un atto illusorio e mancato non solo nel suo svolgimento effettivo, ma anche sul piano metafisico. In questo caso non è grottesca soltanto la pantomima, ma l’intera situazione da cima a fondo”. Gloucester cade con fare stentoreo e si rialza nel ridicolo, tutto senza che lui abbia avuto sentore di alcunché. Il tragico di cui si sente investito non lo ha mai guardato.

Maldestramente, ma intanto è passato attraverso la prova del suicidio. Tal quale Giulietta, che però non vi passa dopo ma prima di compierlo sul serio, e non lo fallisce affatto sul piano metafisico, giacché l'*excursus* escatologico che si figura è impietoso e totale.

Giulietta sa che, con l'avvenire del fatto (la finta morte, in tutto simile alla morte), il pensiero da cui ancora è sollecitata verrà annichilito e perderà ogni criterio di finzione; quindi, con un puro atto di volontà la ragazzina posiziona il proprio poter morire sulle soglie della vera morte, e lo posiziona interamente, mercé ogni suo statuto d'orrore e di repulsa, traducendo finanche il transito non allegorico dell'oltremondo in una circostanza da esperire appieno, senza riserve, sino ad affrontare una compenetrazione totale con la quintessenza del macabro.

(L'innesto) Cos'è l'innesto (*engraft*)? Il *XV Sonetto* all'ultimo verso dice: "*As he takes from you, I engraft you new*"; un *blank verse* che, derivante dal penultimo, produce con pienezza di senso il distico di chiusura; eccolo intero: "E in aspra guerra col Tempo per amor vostro, / Di quanto egli vi toglie, faccio novello innesto". Dalla prosecuzione nel tempo, attraverso la procreazione del proprio prediletto, l'innesto solleva l'impegno verso la sovratemporalità intangibile che non conosce scadenze. Nel *per sempre* dell'immodificabile. Proprio quel che non si aspettano né Romeo né Giulietta. Per entrambi la vita dura finché durano in corpi: fino a quel *dopo* che equivale a *per un po'*, un *per un po'* che altro non è se non il tempo della vermicosità e del disfarsi in cui sta succinto l'epitaffio della Pia dantesca: membra che si fanno poltiglia nella melma, poi niente più. Romeo è questo orrido aldilà che pretende di spartire con la sua amata. E quando il doppio sembiante verrà dissolto, allora anche l'immortalità avrà cessato di essere contraddicendo sé stessa nell'impossibile sforzo di dimostrarsi eterna.

(Come in Cekov) Nel quarto atto di *Re Lear* Gloucester, dopo aver preso atto della beffa del suicidio fallito (al pari dei due colpi di pistola andati a vuoto di Vanja in *Zio Vanja* di Cekov) vede un'altra perdurante forma di suicidio dipanarsi da sé in una vita non interrotta da un atto intenzionale; nascere contempla l'epilogo; nascere è di per sé un suicidarsi *nell'invecchiare*. "Ora ricordo bene: d'oggi innanzi sopporterò la mia afflizione, finché essa stessa mi gridi: 'basta, basta'" (e qui, non come Vanja ma come Sonia, l'accettazione del male di vivere è in Gloucester del tutto simile a come appare nell'ultima battuta, colma di dolcissima commozione, della piccola Sonečka).

(L'addio, e di nuovo il fronte interno) Il sospiro che “all'estremo di ogni cosa pensata è un morire” (Valéry, *Tel quel*) prende sillabe e *risuona* nei versi di addio dopo la brevità di quell'apice estatico raggiunto da Romeo e Giulietta nel corso dell'amore non atteso né rimpianto, ma *in essere*, segretamente goduto nella stanza di lei. Questo sospiro è il dono; a sopravvivervi, si riavvia il travaglio; la fuga, l'esilio per un verso, e, per un altro, la lotta sul fronte interno della fanciullina-donna costretta a casa mentre lo sposo è al fronte.

Il poco rimanda al tanto e il tanto al tutto grazie alle analogie (!) che l'Anima trae da un non fuggente attimo di immedesimazione con il Tempo eterno.

(La morte come scopo) Schopenhauer: “la morte è propriamente lo scopo dell'esistenza”. Chi più di un suicida innamorato potrebbe darne conferma? e chi di più potrebbe averne una cognizione tale da apparentare lo scopo a un'intenzione?

Il suicida va dritto al tema!

(Circa il caso) C'è chi, nel gioco delle concatenazioni plurime che portano a far accadere una data cosa, vuol vedere la presenza di Dio. Valéry: “L'uomo ha chiamato *Caso* la causa di tutte le sorprese, la divinità senza faccia che presiede a tutte le speranze insensate”.

Se a succedere sarà una disdetta vi vedrà *gli dèi*, al plurale. Gli dèi, se più d'uno, non sono mai affidabili. Solo al singolo e unico Dio attribuiamo un'inclinazione al bene. Già se doppio, l'altra metà di Dio, il suo *alter ego*, contempla il demonio. La storia delle forme e dei segni, dell'arte *tout court*, è soprattutto di questo che si è da sempre nutrita.

(La mortalità futura di Romeo e Giulietta) La morte non è dopo la vita, è *sin da prima*. La morte *torna*. È il niente che dismette da quell'essersi fatto ‘tutto’ solo per un po’. È un lì nel qui. Romeo e Giulietta sono bramosi di *mortalità*. Neanche per un istante ci fanno presumere che il morire vicini sia garanzia di una immortalità da condividere.

(Sul tavolo) Dice Zarathustra: “Le anime sono mortali come i corpi”: non conosco frase più definitiva. L'altrove non è altrove. *Quindi?* A forma di apologo...

... c'è il tavolo con sopra le cose: noi e ciò che ci pertiene siamo il tavolo e le cose. Ciascuno di noi corrisponde al sistema/tavolo stante in un luogo che però non è dicibile. Solo il tavolo è dicibile, e lo è da sé stesso. Il tavolo

e quel che vi sta sopra, questo è dicibile. Io e la mia vita qui apparecchiati. Anche ciò che vorrebbe proseguire, estendersi oltre il tavolo, è raccontato *all'interno del tavolo*, *dal tavolo*, ed è *sul tavolo*. Anche la parola 'altrove' non è altrove, ma è sul tavolo, al pari di una posata, di un bicchiere. Attorno al tavolo, è il non essere del tavolo: le parole che uso per dirlo equivalgono anch'esse a stoviglie appartenenti al tavolo. Sparecchiato, il tavolo cessa, e permane solo l'attorno in cui non è.
Sul tavolo niente è attorno al tavolo.

(La morte che non riunisce) *Sonetto LXXI*: "Ma sia anche l'amore vostro con la mia vita, finito". Si muore separati, non misticamente, illusoriamente fusi. E più l'amore è intenso, più separerà operando l'ufficio della morte stessa. Più incide, più reciderà. Più è denso l'essere che è, più verrà immolato l'essere che non sarà. "Vi amo talmente / Che vorrei anche dai pensieri vostri sapermi assente", detto con anima che occultamente si mostra grande mandando avanti il disprezzo di sé ("Non riesca il povero mio nome nemmeno a farsi esprimere"). E gli ultimi due versi del *Sonetto LVXXIII* ribadiscono il concetto: "si fa il tuo amore più forte / Nel bene amare ciò che lasciare dovrai tra breve". Nota a parte. È di questo sonetto uno dei rarissimi distici, e più segnatamente nel secondo verso, ove tutto il senso della poesia rifluisce in una breve accollita di sillabe sonanti, un verso già analizzato nel fascicolo dedicato al linguaggio ma che ora ripropongo per puro piacere estetico: "*Upon those boughs which shake againt the cold / Bare ruin'd choirs, where late the sweet bird sang*". Qui, nel tradurre, mi pare meglio Melchiori di Ungaretti, che allunga la versificazione oltremisura, invece di questo splendore: "Da quei rami tremanti contro il freddo, / spogli cori in rovina, ove dolci cantarono gli uccelli". Sul miracolo della poesia quand'è così, con tutta la profondità possibile della trasparenza, valga la fastosa radiosità di queste parole a firma di Dario Pisano inserite in una sua analisi del V Canto dantesco dell'*Inferno*: "È proprio vero: la parola è un veicolo di giorno feriale, una carrozza per tutti, a cui i poeti attaccano i cavalli del sole".

(La morte giusta) Romeo e Giulietta sanno morire 'al momento giusto'. "Muori al momento giusto", ovvero in ossequio al culto della giovinezza di cui è officiante Eros, secondo quanto insegna Platone nel *Simposio*. E Zarathustra: "Non è follia, vivere ancora?".
 La morte giusta che è tale solo quando sa cogliere il proprio giusto attimo.

(Concepire l'irrealtà) Cioran: "Per concepire l'irrealtà, e lasciarsene penetrare, è indispensabile averla senza sosta presente allo spirito. Il giorno in

cui la si sente, in cui la si vede, tutto diventa irreali, a esclusione di questa irrealità, sola a rendere tollerabile l'esistenza". Un alito della dimensione in cui potrebbero trovare occasione di respiro Romeo e Giulietta lo intuisco in queste parole. Mi riferisco a quell'altrove in cui, semmai i due potessero giungervi, sarebbe loro data la possibilità di mantenere memoria *e rispetto* per ciò da cui proverrebbero, senza odiare coloro che li hanno resi entrambi consci di non poter ormai più abitare *da quest'altra* parte, nella città natale, bensì nel loro attuabile sogno.

(Il grave) Già al primo atto Romeo dice: "Il cielo è qui dove abita Giulietta. (...) Ho un'anima di piombo che mi vincola al suolo", ciò significa che lo spirito ha una pesantezza di puro corpo sin da prima che il sepolcro detti il dogma della gravità materica escludendo il trascendente da qualsiasi dimensione che non sia questa terrena.

(Circa il magnetismo tra materie) I destini umani sono come i volti: pochi segni utili a comporre modulazioni infinite. Nella differenza tra le varianti sta l'identità. Ecco perché ogni volto sconosciuto ne evoca innumerevoli conosciuti. Ecco perché ogni destino si raffigura in ciò che lo rende simile o dissimile a/da un altro che gli è contiguo. Infine, ecco perché un autore, pur non volendo, modella a propria misura ciò che lo precede suggerendo vicinanze che non sa. Così noi, attraverso due pagine che si richiamano l'un l'altra, ne comprendiamo meglio una terza che nessuno di quei due autori ha compilato, e forse mai nemmeno letto (ho già parlato di *terze realtà*).

(Il morire) Paul Valéry, *Quaderni - Theta*: "Nelle migliori condizioni iniziali di sostentamento, un essere vivente non può tuttavia vivere più a lungo di un dato tempo. La sua mortalità fa parte della sua determinazione, e in modo più esatto che non la sua nascita – Morire non è accidentale, nascere lo è". Ne deduco, credendoci, che il fato è nella morte, non nella vita. Vivere non nella sopravvivenza vuol dire morire fatalmente. Romeo e Giulietta aderiscono a questa legge, dal momento che entrambi, per breve tempo, si vedono per quel che sarebbero da sopravviventi. Il loro *No*, è l'altra faccia del loro *Sì*. E Montaigne, unico vero *Magister* di Shakespeare, di certo primo fra i suoi *auctores*: "Ogni morte corrisponde alla vita trascorsa. Noi non mutiamo morendo. Ogni morte io me la spiego con la corrispondente vita". La morte ci ha consegnato alla vita, e a termine del tempo prescritto non saremo noi la sua pretesa, ma il nostro *quanto siamo mutati vivendo*. Questo è quello che noi consegneremo a lei.

R. & G. tutto succingeranno in un risveglio adornato dal doppio canto orfico di un'allodola e di un usignolo. Il retaggio del tavolo sparecchiato e svanito. Il velame che sciama nel silenzio.

(Perché in letteratura) Se non d'un essere vivente, la morte è sempre metaforica.

(Circa la determinazione) Quando la morte diventa per i vivi uno stimolo si fa promessa di adempimento. E a cos'altro tendono i due, nel farsi coppia, se non a questo? Hanno entrambi il talento necessario per adempiere le loro vite secondo la convenienza della storia, delle stelle, e del teatro. Noi, dolendoci per il fatto che le cose vadano così, tutto sommato non le vorremmo però diversamente. La disdetta inoculata nell'intreccio dal caso, è assorbita dalla trama per aggiungerle compiutezza formale facendo dimenticare le sue origini all'apparenza plebee, vale a dire come frutto di un espediente d'autore.

Riflettendo, l'ingerenza del caso nella vita reale potrebbe avere sempre l'aspetto di un *escamotage* tirato fuori dal cilindro per mano di un organismo messo a sovrintendere l'accadere di tutto, dal micro al macro, tanto da farci spesso esclamare invettive contro qualcuno o qualcosa che sappiamo non esserci (non c'è più accanito bestemmiatore di un ateo, che plasma Dio al momento in cui urge vilipenderlo). Un ente che non è, ma nonostante ciò operante.

(Noi viviamo perché ce ne accorgiamo)

(Hamnet) Due citazioni in cui sembra emergere l'inconsolabile esperienza del lutto per la morte di Hamnet. La prima, da *Il racconto d'inverno*. Leonte: "Sei tu, figliolo mio?", Mamillio: "Son io, mio buon signore.", Leonte: "Proprio lui, il mio galletto. Ve', come ti sei insudiciato il naso! (...) Ebbene, vitellino mio scappato! Non sei tu forse il mio vitellino?", Mamillio: "Certo, se così volete, mio signore". La seconda, da *Re Giovanni*. Costanza: "Ma ora il dolore, simile a un verme, divora il mio boccio... Ed egli avrà l'aspetto smunto di uno spettro, e sarà pallido e sparuto come un attacco di febbre", e quasi a difesa della propria inconsolabilità: "Mi parla uno che non ha mai avuto figli. (...) Il dolore riempie il vuoto lasciato dal mio bambino, giace nel suo letto, passeggia su e giù con me, assume il suo aspetto leggiadro, prende le sue parole... riempie con la sua forma i suoi abiti vuoti. E quindi io ho ragione d'essere innamorata del mio dolore".

La malattia è doppiamente terribile quando, prima di uccidere, sfigura. Forse il piccolo Hamnet, colpito da un attacco di febbri malariche, così divenne: una povera ombra straziata e lamentevole.

(Circa la nudità dell'essere) Wisława Szymborska “Nulla è in regalo, tutto è in prestito”. E così in *Lear*, quando l'esautorato monarca racconta l'essere umano per quel che è vedendolo nella sua penosa nudità consustanziale: “Tu sei la cosa di per sé stessa, e l'uomo senza panni addosso non è nulla più che un povero animale ignudo e forcuta qual tu sei. Getta via, getta via tutta la roba *tolta a prestito!*”. E anche: “E il Tempo, che donò, ora il suo dono riprende”, *Sonetto LX*.

(Lo scultore) Quelle statue d'oro annunciate all'ultimo atto! Se non esistesse il vallo dei tempi e delle dimensioni esistenziali a porre veti, chi più di Alberto Giacometti, modellatore di corpi filamentosissimi prossimi a dissolvere, si sarebbe meritato di averne la commissione? Una doppia stele in via di vanificazione. O una sola capace di assorbire in sé ambo le figure. Un omaggio all'uscita da ogni sfera di competenza, dal mondo, dalla biosfera. L'ipotesi del molto nel poco prima che sia nulla!

(La rendicontazione) Così possiamo immaginare la messa in voce della contabilità escatologica: “Io, che sono il nulla, ti presto, per un po', il tutto. Al momento della restituzione, l'interesse che chiedo sarà la tua consapevolezza di dovermelo ridare”.

(In finis) Wolfgang Goethe, morente: “Vedo il sole!”. Buster Keaton, morente: “Al diavolo!”.

(Naturale la morte, innaturale il morire) Dice Arif, un giovane attore in procinto di affrontare le prove di *Pene d'amor perdute* a Kabul (le formidabili peripezie di questo spettacolo sono raccontate in *Leggere Shakespeare a Kabul* di Qais Akbar Omar): “Non ho paura della morte, perché è un evento naturale, anche se non avviene sempre in modo naturale”. Parole che potrebbero star dentro un *Historical Play*, o aleggiarvi informi come un pensiero dominante. Questo attore afgano, prima ancora di leggere un solo rigo di Shakespeare e senza neanche sapere quale sarà il suo ruolo, forse contaminato dalla prossimità all'opera già si propone per quel che ha in sé di naturalmente shakespeariano.

(Circa il vivere) James Robertson, condannato a decenni di carcere per crimini multipli, temendo di invecchiare e di farsi debole senza poter più

gestire la violenza come è sempre stato abituato a fare ma dovendo solo subirla, uccide il suo compagno di cella per farsi trasferire nel braccio della morte rifiutando poi di fare mai ricorso. Qui riceve le prime lettere della sua vita, e le riceve da un cugino che, come gli altri membri della sua famiglia, aveva perso le sue tracce. Gli scambi fra i due si fanno sempre più frequenti; tra le altre cose James scrive: “Non ho mai vissuto, sono solo esistito”, un pensiero sgorgato fra molti altri senza peso ma che un poeta, se arrivasse a scriverlo, dovrebbe averlo prima coniato e poi prediletto. In alcuni casi (che è quello di Shakespeare), pur non esprimendolo mai, un pensiero simile potrebbe fargli da guida.

Shakespeare – come pochi, se non addirittura come nessun altro – sa raccontare esattamente questo: il passaggio di una creatura dall’esistenza alla vita, e fa intendere la rarità di un simile trapasso. Romeo, finché ama Rosalina solo per il fatto che un essere umano biologicamente senziente è giocoforza soggetto a provare un moto dei sensi nominabile con la parola ‘amore’, si limita a esistere, ma dall’istante in cui vede Giulietta il trapasso si compie e inizia a vivere. Parimenti, si può passare dall’esistenza alla vita attraverso il male. Quel che accade, ad esempio, a Macbeth, battezzato in questo dalle tre streghe, e svezato poi all’impresa da sua moglie. Oppure si può compiere il percorso inverso dalla vita all’esistenza spegnendo la propria anima in una vanificazione dell’identità e nella più totale inconsapevolezza. Nella seconda scena del primo atto di *Riccardo III*, lady Anna, che a inizio scena appare ben viva nel suo stato di donna in lutto a cui Riccardo ha ucciso il marito e il suocero, amatissimi entrambi, è sospinta al più basso grado di esistenza, subornata da un colloquio di spietata efficacia che la condurrà ad attendere il suo futuro carnefice nel talamo nuziale. La disintegrazione della sua coscienza mi pare abbia un epicentro narrativo individuabile *all’incirca* nella secca battuta di Riccardo quando questi si dà il nome di Plantageneto, che era anche il nome del marito di Anna. Obbedendo a una legge antropologica intuita da Shakespeare per virtù poetica, Riccardo si dichiara portatore del *Mana* (la forza contenuta nel nome) della sua vittima: se la donna vorrà di nuovo giacersi con suo marito morto, dovrà accettare di giacere con suo cognato vivo. Da quel momento in poi Anna, secondo una circostanza di segno non accrescitivo bensì deleterio, entrerà in una condizione di esistenza, ossia di vita passiva, tale da avviare il suo processo di preda sacrificale soggiogata al *villain*, da cui il declino che la condurrà alla morte. Se rapportiamo questo dialogo a quello, forse apocrifo, tra Riccardo e la regina Elisabetta del quarto atto allorché viene riproposta la stessa modalità drammaturgica di plagio, vale la pena notare come in questa riedizione di un *format* simile non vi sia mai

un elemento identitario per cui Elisabetta debba sopportare il passaggio dal vivere all'esistere, tuttavia la regina aderisce piattamente alla richiesta folle di Riccardo di dargli in sposa sua figlia.

Chi passa bruscamente dall'esistere al vivere mi sembra sia Timone al momento in cui la sua prodigalità esagerata cede dinanzi alla caduta delle maschere disvelando i tanti finti amici per quel che essi realmente sono: parassiti senza ritegno e usurai dal primo all'ultimo. Le violente invettive che da allora in poi Timone inizierà a scagliare contro Atene e la sua gente, implacabili e persistenti pure una volta che lui si sarà ridotto a vivere in una caverna nella più totale solitudine, danno l'impressione di corrispondere a una tonante emersione della sua più autentica natura, sino a quel momento quasi compiaciuta nel volersi mostrare fervidamente generosa. E quando Timone grida: "Pietà / e timore, adorazione degli dèi, pace, / giustizia, verità, rispetto domestico, / riposo notturno, buon vicinato, / buone maniere, istruzione, vocazioni, / mestieri, gerarchie osservanze, costumi / e leggi, precipitate nei vostri contrari / rovinosi – ma la rovina viva!", a vivere pienamente si direbbe che sia innanzitutto lui.

(Circa l'accettazione dell'uomo e di Dio) Anthony Burgess: "Will accettò quello che non era sua missione mutare: lui era un drammaturgo, lo specchio e il registro della vita", ma cos'è che accetta Will, testimone di mille orrori quotidiani? di esecuzioni in piazza, di squartamenti offerti al popolo, di teste mozze infisse nelle picche piazzate lungo il ponte sul Tamigi: cosa? Accetta l'uomo che non ha fatto nulla per migliorare Dio.

(La pura e greve materia escatologica) *Re Giovanni*, quinto atto. Enrico: "Che sicurezza, che stabilità o speranza offre il mondo, se questo, re un attimo fa, ora è un grumo di terra?". Così invece, o egualmente, Cioran: "La morte trasforma un uomo in un oggetto". Sì, citazione già fatta, ma in altro contesto, e il contesto rinnova il testo.

(Per uscire dall'inganno) Se l'amare si nutre della propria volontà di non cessare d'essere, chi profondamente ama non può desiderarsi immortale. Lo fosse, non cesserebbe d'essere chi è, ma di fare quel che lo fa essere chi è.

(La vanità) Scienza e filosofia convergono in Epicuro per sancire il supremo ideale dell'atarassia, di quell'imperturbabile tranquillità dell'animo che si raggiunge estirpando l'umana vanità per lo più composta di preoccupazioni irrilevanti e di ambizioni insensate. *Massima Capitale XI*: "Della scienza e della natura non avremmo bisogno se sospetto e timore delle

cose dei cieli non ci turbasse, e non temessimo che la morte possa essere per noi qualcosa, e non ci nuocesse non conoscere i limiti dei dolori e dei desideri”. Anche la morte è fomento di vanità, il pensarla e l’attribuirselà. “Vivi ignorato” è l’imperativo del saggio epicureo. Una filosofia molto prossima al mondo hippy, a sua volta prossimo alla destinazione ultima di tutti questi paragrafi in fuga.

Ne conseguono i punti successivi riguardanti la densità dell’*io*...

... (*Circa l’io*) Più sei, più muori. – Sbiadisce l’*io*, sbiadisce la morte. – La dispersione dell’*io* è il massimo guadagno possibile. – Bisognerebbe che qualcuno pensasse a tenere dei corsi sullo smagrimento dell’*io*. Uno stregone pellerossa, lui potrebbe.

(*Madre di bellezza*) L’immediata intensità di vita che accende Romeo e Giulietta è un’immissione di morte nelle loro vite. Meno avvertiamo la morte, meno viviamo. Wallace Stevens: “La morte è madre della bellezza: dunque solo / da lei verrà il compimento dei nostri sogni / e desideri”, e, per derivazione, nel romanzo di Donna Tartt *The Secret History*: “La morte è la madre della bellezza” disse Henry. ‘E cos’è la bellezza?’ ‘Terrore’”.

(*La sua impotenza*) Góngora: “Nella terra non giace, no, riposa, / che pur le nega violenza il fato”. La morte nulla può su quel che uccide!

(*Nel trapasso delle età*) Nessuno, più di un neonato, ha maggiore esperienza interiore della morte. Poi, poco alla volta, la si dimentica, e perciò la si teme.

(È della giovinezza della morte che si nutre l’infanzia della vita)

(*Le realtà parallele, il facsimile*) Volessimo immaginare in un qualsiasi punto di una realtà parallela il facsimile di un punto analogo presente nella nostra, la questione sarebbe nel trovarlo e non nel domandarci se quel facsimile ci sia oppure no. C’è, come la dimensione che lo contiene. E, soprattutto, quando e *se* dovessimo trovarlo, la più seria e ulteriore questione consisterebbe *nell’accorgersi di aver trovato*. Questo comporterebbe la decisiva comprova che un mistero esiste, e che noi, qui dove siamo, e donde immaginiamo e scriviamo, non rappresentiamo l’epicentro del reale, ma abitiamo un altrove che da molteplici altrove è immaginato, duplicato e scritto. La cosa significa che non si danno realtà parallele alla nostra se non in quanto la nostra è di per sé una realtà parallela ad altre che a volte ci percepiscono senza però potersi mai dare una certezza assoluta circa

il nostro esistere. Per contro, può accaderci di percepire l'altrui percepirci. Questo vicendevole percepirsi è *magnetismo*.

(Circa il potere, circa l'amore) Si domanda shakespearianamente Jan Kott: "la via al potere è al tempo stesso la via alla morte?", e ci fa intuire la sua risposta affermativa. Ma anche la via verso l'amore è una via che tende a un potere, e che perciò non può sfuggire all'editto dello stesso sortilegio.

(Per idealismo) Secondo Giorgio Melchiori *Romeo e Giulietta* è un'opera senza pari perché è la visione di un amore irriducibile che "muore del proprio idealismo e della propria identità". Un amore, mi sento di aggiungere, che non fa in tempo a divenire amore.

(Lì dentro) *Sonetto CXLVI*, ultimo verso: "e, una volta morta la morte, non ci sarà più morire". Questa è per me la visione escatologica dei due amanti nella cripta.

(Sorrindo pensando al grande antishakespeariano Tolstoj! Sarà stato consapevole di aver chiuso il suo romanzo *La morte di Ivan Il'ic* praticamente con questo verso? "È finita, è finita la morte")

(Circa l'esperienza) *Ripeness is all*. L'essere maturi è tutto, dichiara Edgar in *Re Lear*. Non il risultato, ma l'esperienza guadagnata nel tentativo di perseguirlo. Echeggiando Amleto: "Quel che conta è l'essere preparati". A che? Quando? e l'esperienza del morire giova? Sì, giova *nel* morire se l'esperienza è stata fatta *prima* che il morire avvenga. Come accade a Giulietta.

(Circa il pensiero della morte, da cui i due non sono afflitti) *Giulio Cesare*. Cesare: "Di tutte le cose straordinarie delle quali ho udito finora, / la più bizzarra mi sembra proprio la paura che gli uomini hanno della morte, / dal momento che la morte, fine necessaria, / verrà per tutti, quando verrà". Romeo e Giulietta non pensano mai alla morte; casomai, nel poco tempo che hanno, pensano a *una soluzione*. Il loro creatore, tramite le parole di un altro suo carismatico personaggio, facendoli agire come Cesare ritiene si debba agire, li conforta da un mondo parallelo con la gratificazione di cotanto autorevole riconoscimento.

(Contraffare la morte) È pensiero falstaffiano quello per cui contraffare la morte, allorquando un individuo è proprio contraffacendola che sente di vivere, significa incarnare la vera e perfetta immagine della vita. Da cui, cosa dobbiamo dedurne? una Giulietta più che mai viva proprio quando il suo

corpo si finge morto? ma non è forse questa la verità? E Harold Bloom: “il drammaturgo ci dimostra che l’eros è complesso e che è impossibile fare una distinzione tra il fingere di essere innamorati e l’esserlo davvero”, appunto! proprio come tra il fingere d’essere morti e l’esserlo *davvero*. All’acme dell’intensità narrativa le dinamiche drammatiche si affiancano e si uniformano a quelle sentimentali, e di qui procedono a operare per contiguità.

(Non finta, sotto una pioggia di frecce) Un esempio di morte subitanea e transeunte, ma *non finta*, paragonabile a uno stato di sospensione cata-tonica di ogni energia vitale, è incisivamente trasmesso dalle immagini con cui Kurosawa, nel suo *Ran*, trasposizione cinematografica di *Re Lear*, mostra il vecchio e potente signore feudale Hidetora Ichimonji, eponimo del protagonista shakespeariano, immobile, accovacciato sul pavimento di una sala del trono a gambe incrociate, col volto terreo e a braccia stese con le mani a premere statuarie le ginocchia, mentre a gittate continue volano nugoli di frecce dinanzi a lui e sulla sua testa nel rovinio di una guerra fratricida in cui i suoi figli si stanno combattendo tra loro, e Hidetora, che nulla vorrebbe sapere, lì, in mezzo, stellarmente distante da tutto. Quest’uomo, che è stato fattore di Storia, bandito dal suo elemento, sembra aver bloccato sé stesso per bloccare il tempo, ma solo il proprio, non quello della realtà che procede implacabile e nella quale è costretto a ridestarsi con la pena di doversi ricordare chi è, e dove si trova.

(Circa il dipinto) Joseph Wright of Derby, *La scena della tomba*. È colto l’attimo in cui Giulietta esclama: “Che! del rumore? Allora bisogna far presto. Oh, pugnale benedetto!”. La velocità! Ancora la velocità! La morte irriflessiva, che non consente meditazione. E il gesto dell’orrore, senz’altro colto, a sua volta con orrore, da frate Lorenzo che si sta affrettando a correre presso la soglia. Quanta luce su quella schiena e su quel braccio levati di lei! Ma quale e dove la sua fonte? e quanto buio già avvolge il corpo abbattuto di Romeo, fulgido solo nel garbato trequarti di un dormiente! All’ultimo pare che il ragazzo sia morto bene. La mano di Giulietta non implora ma scansa da sé qualcosa. Forse il monito della vita, che è un falso monito. La vera vita non è qui, qui è l’esilio, ma non dal mondo: è l’esilio *nel* mondo. Ormai lei ha capito tutto. È una tela che può sembrare stentorea nei segni perché didascalica per il compito che si dà di rendere informativa una visione.

(Oltre il tavolo) Wittgenstein, *Tractatus*: “La morte non è un evento della vita. La morte non può essere vissuta...”, la morte è esterna al mondo. È

oltre il tavolo dove nulla è oltre. Direi che la morte non conosce il verbo 'essere'. Il tavolo?... già, il tavolo!...

... (*Sulla tavola, una variante*) So di aver già inserito qualcosa di assai prossimo a quanto segue, cosa che ho fatto a poca distanza di pagine, ma a molta distanza nel tempo, per cui lo so senza ricordarmene, ragion per cui, dopo averci riflettuto, decido di non sottrarre il presente paragrafo all'insieme. È il mio solito tentativo di insistere *spiritualmente*. E dunque...

... Non possiamo usare parole né pensieri che si spingano oltre il bordo della tavola entro cui noi, al pari di stoviglie, siamo poggiati. Noi, e tutto ciò che ci compete (amici, affetti, cose, memorie, ambizioni: tutto). Ora, la tavola è Verona, e Verona è il mondo. La stanza in cui la tavola sta, è il nulla, e non un'infinitesima parte del tutto che sta sulla tavola può avervi accesso; lo sforzo per riuscirci è a sua volta parte delle stoviglie poggiate. Neppure il dileguare di un'ombra potrebbe, dal momento che l'ombra stessa di una cosa è in sé una cosa. Romeo e Giulietta *sanno* che tutto, anche l'eterno, è una cosa, e che dunque anche l'eterno sta sulla tavola, costretto, in eterno, a restare *di qua*, e qua sopra. Ma non v'è cosa sulla tavola che sia eterna, neppure l'eterno. Il tempo stesso, il *nostro* tempo, è un composto di eternità; è una cosa fatta di cose, che sono le sue varie parti, e tutte queste parti, una a una, stanno pur sempre lì sulla tavola, che imperiosamente pare la padrona di ogni cosa, ovvero di ciò che essa stessa è, ma pure 'ciò che essa stessa è' è una parte di sé che sta sulla tavola. Su di sé. Con sé. *In sé*.

La tavola, ritenendosi un 'dove' contenuta in un altro 'dove', sta di fatto in un 'quando'. Nell'attimo suicida in cui il tempo si restituirà al nulla che ne consentì l'avvio, la tavola, con tutto ciò che l'apparecchia, andrà con esso. Andrà con esso anche ciò che i due ragazzi sanno e quel che sono. *Poi?*... Impossibile dirlo, perché anche il 'poi' stava sulla tavola.

(Posso fuggire dalla stanza, ma non dal quadrante)

(Non si darebbe tempo senza spazio, ma dato lo spazio, è il tempo che decide)

(Il tempo è il giocattolo che lo spazio ha in sé. Ma il gioco del giocattolo forma ciò che lo gioca. Perciò il giocattolo è più del giocatore)

(*La morte per amore*) Maurice Charney: "La tesi di fondo di de Rougemont (*L'Amore e l'Occidente*) è che la morte degli innamorati – la *Liebestod* – è in effetti un compimento e una consumazione della loro passione", ne deriva

che sarà in qualche modo gloriosa, e se pur solo 'in qualche modo' la morte per amore non potrà dirsi pienamente tragica, casomai *dolente*.

(La giusta morte) No, l'amore di Romeo e Giulietta non è *death marked!* Ad accompagnarlo è anzi la vita, ossessivamente ansiosa di farsi perfetta concludendo *al momento giusto*.

Nell'universo narrativo in cui i due hanno iniziato ad amarsi, nulla di feroce era prescritto, nulla di inevitabile. Al massimo, *qualche difficoltà*. Da cui una doppia morte giusta, nondimeno sciocca.

(Circa la coscienza) La realtà contiene l'eterno, poiché contiene in sé il non inizio e la non fine. Come dire che una parallela è *nella* sua parallela, e che una presunta altra dimensione è *un quello* che sta in *un questo*. Nulla esula dal paesaggio. La morte è *qui*, ed è *mentre*. La Francesca di Dante, quando vien riposto il libro che la racconta, sosta nell'invisibile e nell'indicibile, ma non perciò si allontana. È *qui*, ed è *mentre*. Ella permane là dove lo spirito va quando scivola in uno stato di catalessi.

La coscienza di sé, dell'essere in vita, non deve sorprendere la coscienza stessa più di quanto non ci si deve sorprendere nell'evenienza di un aggregato minerale: in un caso è *andata così*, e in un altro *così*; e se pensiamo a una germinazione floreale: *stavolta invece è andata così*. Ciò che poteva essere pietra è stato fiore, e ciò che poteva essere uomo è stato pietra.

(Ogni volta che richiudiamo il libro, Francesca beve il filtro di Giulietta)

(Negli occhi) Pessoa, in punto di morte, circa la morte: "Datemi gli occhiali, voglio vederla!". Che? La Gòrgone. Lui, come la mia Giulietta, invasa dall'onda delle prediche di Zarathustra che le giungono da un tempo futuro, magnetizzate dal reclamo della sua anima.

(Che vede?) "Lo spirito scruta ogni cosa, anche le profondità di Dio", San Paolo, *Prima Lettera ai Corinzi*. È questo che scruta a un certo momento, e da quel certo momento in poi, Giulietta? *la Gòrgone negli occhi?*

(La vanità dell'essere) Pessoa: "siamo sogni di noi stessi, barlumi d'anime".

(Circa la rassegnazione) La *readiness* significa la rassegnazione alle azioni a cui non si riesce più a dare un senso, comportando finanche l'accettazione della morte.

(Lo svanire dell'essere e l'avvenire del non essere) Sonetto XLIII: "Qual sostanza vi forma, di che mai siete fatto, / Che mille ombre estranee ancora vi circondano?". Noi, nell'apprenderci vivi, non ci confrontiamo col mondo come trattandosi d'una cosa in sé, ma col suo perpetuo dissolversi. È l'ombreggiare del nulla nelle cose che offre le cose alla nostra percezione. Giulietta scorge in Romeo il di lui svanire, a specchio di ciò che Romeo coglie in lei. L'esperienza del non essere è annullamento dell'esperienza. Yves Bonnefoy, nel suo saggio dai toni quasi diaristici *L'esitazione di Amleto*, parla di "presa di coscienza del fatto che la finitudine sia più reale, più vera dei sogni che cercano di dimenticarla". *Dodicesima notte*, quarto atto. Buffone: "E tutto quello che è, non è".

(Circa la 'patientia', ed Epicuro) Nei più alti personaggi shakespeariani il sentimento della presenza di una divinità (non necessariamente Dio, raramente anzi) nasce dal patimento di ciò che è oscuro e tragico, dall'esperienza della morte. Un travaglio della coscienza ben riassunto dal termine *patientia* che, come scrive Pietro Boitani nel *Vangelo secondo Shakespeare*: "significa, spesso, Passione (come nella Passione di Cristo), e allo stesso tempo, 'pazienza', sopportazione". E allora pensiamo alla 'pazienza', che è anche moderazione nel sentire, virtù derivata più dalla cultura pagana che dal cristianesimo. Quella pazienza a cui frate Lorenzo esorta Romeo. Boitani parla anche di capacità di pazientare nell'attesa del miracolo. Questo sì che è evangelico. Il pazientare di Romeo e Giulietta è tutt'altro: è la maniera più governata possibile di *aver fretta*, una fretta a cui tutta l'opera fatica a sottrarsi, pervasa com'è da una velocità che spesso procede a ritmi sregolati, sia nei consueti affari domestici (come a casa Capuleti), sia nel fomentare sconvolgenti moti dell'anima. Nulla a che fare con quella maturità (*ripeness*) fra la potenza e l'atto che Edgar proclama in *Lear*.

(In viaggio dentro una sola proposizione) William B. Yeats, *lady Cathleen*. L'Angelo: "Il lume dei lumi / guarda sempre alla causa, non all'atto, / l'ombra delle ombre guarda all'atto soltanto". È la *consecutio* della vita cognitiva, la nostra; così tutto procede: il fato è logico e non v'è nulla che esuli dalla logica.

(La morte 'insieme') Meno divisi nel tempo e nello spazio di quanto alla fine siano indotti a credere, Romeo e Giulietta in realtà muoiono *quasi* insieme: nello stesso luogo, e a pochi minuti l'uno dall'altra. Romeo non potrà mai saperlo, lei invece se ne accorgerà ravvisando in questa contiguità sfiorata la più incolmabile e struggente delle distanze. Una distanza calcolabile in termini di tempo: poco meno di un minuto.

(La discioglitrice) Essere l'altro: "Come posso esser modesto nel celebrare il tuo merito / Se tu di me sei la miglior parte?", suona così l'incipit del *Sonetto XXXIX*, a introdurre un'equazione da cui risulta, al penultimo verso, di poter "fare di uno due", realtà che vale nel tempo della vita per esser poi messa a disposizione della morte che ne farà sua preda. La morte discioglitrice.

(Circa i ricordi) Romeo e Giulietta muoiono senza ricordi. Pur dopo ogni istante dei pochi condivisi, il futuro che sussegue è tanto breve da non estinguere l'ombra del presente, cosicché mai il futuro sa farsi futuro. Non ne ha il tempo.

Essere senza ricordi, come dei neonati, è la vera illibatezza, perciò la verginità dei due innamorati si estende anche al breve periodo successivo in cui i ragazzi non potrebbero più dirsi vergini. E perciò muoiono intatti, *senza un prima*. (Il ricordo condiviso è tale quando uno dei due può sensatamente domandare all'altro: "Ti ricordi?" con la concreta possibilità che la risposta sia: "No")

L'ALTRA DIMENSIONE

(Magnetismi) "Una eco, o un incontro casuale?", userò a intimo *refrain* questa interrogazione di Mario Tutino circa un rimando tutto suo di un verso di Valéry a uno di Shelley. Magnetismi astrali.

(Circa la prigionia del paesaggio, e d'altro) Il paesaggio avvolge il mondo. Utopistico è ambire a esserne fuori. Noi siamo sempre di fronte a un paesaggio che ci contiene e che è solo *una porzione* del paesaggio. Il suo completamento si dà in quella parte residua di sé che contempla *anche noi*. Una trama è, in questo, carcere simile al paesaggio. Ian Kott: "Nel mondo shakespeariano c'è una contraddizione tra l'ordine dell'azione e l'ordine morale. Questa contraddizione è il destino umano. *Uscirne è impossibile*". *Questo è!* Quasi per legge. Impossibile uscirne, come dalle trame.

(Circa il grottesco) Il finale di *Romeo e Giulietta* è tanto più tragico in quanto grottesco. Poiché tragico ci strazia, poiché grottesco ci irrita, e vorremmo che tutto, a termine del quinto atto, ricominciasse da capo nella speranza che il Coro iniziale stavolta non contenga l'epilogo. Sarebbe come voler rifare da principio il viaggio sul Titanic nell'auspicio che il nome sulla fiancata della nave non sia però lo stesso dell'altra volta, non più un nome quasi ripreso a sciagurato calco di un racconto scritto quattordici anni prima di quell'infausta partenza (*Il naufragio del Titan*), da intendersi anch'essa come un malinteso. Il grottesco, scrive Kott, è più crudele della tragedia.

Letta su un social: “Mio nonno mi raccontò di aver visto il Titanic e di aver urlato alle persone che stavano salendo di non partire perché sapeva che sarebbe affondato. Ha continuato ad urlare, finché la polizia non lo ha buttato fuori dal cinema”. Fa ridere, ma spiega.

(Le premonizioni del testo) “All’inizio è ignoto il fine”, a dirlo, in *Coriolano*, è un Senatore, dunque un personaggio, ignorando di essere in una storia che, qui come altrove, può prevedere come incipit un Coro contenente l’explicit. A meno che il personaggio non abbia sapienza della scrittura stessa e dunque del possibile Coro, come ad esempio Riccardo che dice al secondo atto di *Riccardo III*: “Benvenuti, distruzione, eccidio, massacro! Io vedo, come su una carta, la fine di tutto”. D’accordo, forse questa sua non è tanto presunzione dei fatti a venire, quanto un’esatta consapevolezza della Storia, poiché materia che si dà come padroneggiata e manovrabile. Riccardo ne predice il procedere annunciando le sue proprie azioni, e costruisce l’opera.

(Circa il caso, e circa la Storia) Nel dramma è simulata *con artificio* la complessità delle interazioni umane pilotate dal caso, quella sorta di complessità in cui, nella realtà, la determinazione individuale è una componente minima nel definirsi dei destini. L’incubo della Storia, a cui siamo tutti obbligati, è un ordigno troppo sovraintenzionale e troppo sovraindividuale! Infinite mani vi mettono mano, tante da essere in pratica nessuna, ma *operativa*.

(Il formidabile, consueto lampo: il fatto in sé) Giulietta, a Romeo: “Sebbene io gioisca di te, non provo gioia stasera per questo contratto: è troppo rapido, inaspettato, subitaneo, troppo simile al lampo che cessa di essere prima che si possa dire ‘lampeggia’”. L’esempio del lampo che non coincide con la sua denominazione è forse uno dei più indicativi della tensione che può accendersi a ogni istante tra linguaggio e realtà, per esplicarsi in un’altra realtà sostitutiva di questa.

Proviamo a pensare: se la parola ‘lampeggia’ fosse la sola pronunciata dal personaggio, e se la parola ‘lampo’ fosse davvero *il fatto in sé*, la durata del testo da sillabare per far avvenire *il fatto in sé* (“*lampeggia*”), si collocherebbe in una realtà parallela dove il suddetto *fatto in sé* non potrebbe effettuarsi se non nel proprio essere narrato lì e solo lì: in un’altra dimensione spazio-temporale.

(Circa la mescolanza e l’intarsio narrativo) Francesco De Sanctis (*Il Teatro*): “Sicché, per dirla nettamente, gli eroi di Shakespeare talvolta divengono uomini e gli uomini talvolta divengono eroi”, un ‘comportamento’ che

testimonia l'inserimento della contraddittorietà del reale anche nella coerenza psicologica del personaggio, che non diventa mai un 'carattere ideale' (l'assoluto è "solo appartenente all'idea, ma ne' fatti si trova sempre la mescolanza").

(Il corpo/cosmo) L'autocosmologia. *Tito Andronico*, terzo atto. Tito: "Io sono il mare: ascolta come soffiano i suoi sospiri; / lei è la volta piangente del cielo, io la terra: / allora deve il mio mare essere agitato dai suoi sospiri; / allora deve la mia terra, per le sue continue lacrime, / divenire diluvio, inondata e annegata". Anche Giulietta è il mare. Per sua stessa definizione, e per definizione altrui.

(Circa l'agnizione) *Comte d'hiver* di Eric Rohmer. Mi trafigge l'estasi della protagonista, seduta in platea ad assistere allo spettacolo che ha il titolo del film (dunque, all'opera di Shakespeare), quando la commedia giunge all'agnizione finale. Lei è lì, *nella storia*, del tutto avvinta da ciò che accade riconoscendovi qualcosa che non ha vissuto ma che le si è fatto mitico: il rincontro con l'uomo amato, col padre di sua figlia che, per un disguido (questione di un indirizzo scritto male), la ragazza non ha più potuto contattare dopo un breve *flirt* estivo durante il quale fu concepita la bimba (Perdita?) che ora ha cinque anni.

(Circa il mondo inventato da Romeo e Giulietta) La Buona Novella che gli ultimi drammi di Shakespeare ci portano, e di cui parla Pietro Boitani, è che si può raggiungere la felicità sulla terra e che questa può essere la vera vita eterna. Una lettura contraddetta da *Romeo e Giulietta*, altrimenti congrua: i due giovani, sin dal momento del loro 'impatto', sin dal contatto delle mani, si dirottano immediatamente verso una loro personale fantascienza. Nulla di tutto quello che vedono e descrivono è vero dove siamo noi, nemmeno la notte e le sue luci, ma lo è *dove sono loro*, e noi questo possiamo 'ascoltarlo'. La scrittura crea la coniugazione. Romeo e Giulietta si trovano nella circostanza consueta di due innamorati alla loro prima esperienza amorosa e interpretano il mondo a misura di come vorrebbero che realmente fosse, imponendosi di pazientare per aspettarlo. E aspettare *con pazienza* è cosa che forse saprebbero anche fare, ma è con la fretta che si impongono questa pazienza.

(Ma non lo sappiamo) Philip K. Dick, *Esegesi*: "il succo del discorso, espresso teoricamente, è: noi siamo morti ma non lo sappiamo, riviviamo le nostre precedenti vite ma su nastro (programmato), in un mondo simulato controllato da Valis, l'entità padrona o il generatore della realtà (come il *Brahman*), dove riviviamo all'infinito in un ciclo virtualmente chiuso,

finché non riusciamo ad aggiungere quel tanto di nuovo karma positivo che basta per provocare l'intervento divino che ci risveglia e fa in modo che allo stesso tempo ricordiamo e dimentichiamo, in modo da poter iniziare la nostra risalita fino alla nostra vera dimora. Questo, dunque, è il purgatorio, la vita ultraterrena, e noi siamo sotto costante osservazione e giudizio, ma non lo sappiamo, in una perfetta simulazione del mondo che conoscevamo e che ricordiamo", al che io, nuovamente, ragiono *per sillogismi*. Se siamo morti ma riviviamo, ciò non può avvenire che nel regno della morte dove, dunque, la parola ingannevole 'vita', pur ingenerando un fraintendimento linguistico, ci fa essere in una dimensione che rende *questa* una proiezione di *quella*. Sarebbe, forse, più esatto asserire che nella morte non ha senso definirsi vivi, ma *veri*, e donde siamo, ovvero *lì*, ci spiamo laddove riteniamo di essere, ovvero *qui*, ma *finti*, in perenne reiterazione di uno spettacolo che al suo termine resetta la memoria, così come avviene con un personaggio che non può certo sapere all'inizio del dramma ciò che dirà in seguito solo in quanto il suo dire è fatto di battute ripetute a ogni replica. Innanzitutto, perché *ogni altra replica* coincide con quella in cui sta, e poi perché la memoria messa sotto allerta sarebbe non la sua, ma quella dell'attore che lo interpreta. Una funzione che, in quanto personaggio, non lo riguarda affatto. Quindi, il ciclo ininterrotto non del divenire bensì del *ri-divenire* si dà nella realtà fantascientifica della combinazione realtà/finzione, dove, ogni volta, l'evitabile si conferma inevitabile.

Nella fattispecie, mi riferisco al malinteso che fa arrivare a Mantova Baldassarre provvisto del messaggio sbagliato prima di frate Giovanni, provvisto del messaggio giusto. L'atto teatrale è, in definitiva, il nastro programmato di Dick, il testo scritto, in cui un mondo simulato, essendo al contempo vero, si dà la capienza perfetta per accogliere vita natural durante anche il ragno illuminato da una bava di luce lunare di cui parla Zarathustra a esemplificazione del concetto niciano dell'eterno ritorno.

Questo paragrafo non l'avrei inserito se oggetto dell'indagine fosse stata una tragedia dove, in ossequio al fato, l'inevitabile appare tale sin da subito (così in Medea, così in Elettra, così in Edipo). Ogni vera tragedia non è che un epilogo: il sangue ne è la premessa, e sempre, al contempo, l'esito. Non in *Romeo e Giulietta*, ove il fatto che le cose possano andare diversamente introduce più o meno sottilmente il sospetto che prima o poi l'evitabile possa convertirsi in quel che per natura è, *tanto da accadere*.

(Nel regno di Dioniso) Irving Ribner considera *Romeo e Giulietta* un "dramma educativo, incentrato sulla morale cristiana", una morale contrastata da Giulietta, *la dionisiaca*! È opera sua se i due muoiono sulle soglie del regno

di Dioniso in cui lei e il suo sposo stavano per entrare. In Dioniso solamente avrebbero potuto identificarsi annullando ogni differenza tra loro. In Dioniso e solo in Dioniso sarebbe stato possibile lo sposalizio ultimo e culminante, l'estremo amalgama. Il vero "Sì!".

(La mia prova) Le grandi formule che tutto compendiano non sono dei matematici, ma dei poeti. E tante volte già da molti espresse. Questa, ad esempio, che il mio pensiero ripete come un mantra (anche qui già più volte l'ho fatto): "Dio pretende dagli uomini l'impossibile: li obbliga a morire", Angelo Maria Ripellino. Mi dico: ma *se anche Shakespeare è morto, allora significa che davvero la cosa può avvenire*. Questa la mia prova di sopportabilità.

(Una nota a parte circa il verso ripelliniano; ognuno di noi ne è *patriota*. Nessuno che ne sia escluso, nessuno che non ne sia partecipe. E allora, se quelle sillabe conformano il mondo che ci contiene *tutti*, quale guerra potrebbe non essere definita una 'guerra civile'?)

DEL NULLA

"Sai, Ollio, stavo proprio pensando.", "A cosa?", "A nulla, però pensavo."

(I) Se io fossi il mio dito, penserei? – Nel mio dito, *dunque già in me*, è il nulla dell'*io*, come lo è nella sedia su cui sto. In altri termini, la morte. – Non è la vita biologica che ci preme, ma quella psichica che ce la fa percepire. (Thomas Mann: "non è forse il nulla una forma di perfezione?")

(II) Harold Bloom, *Il genio*: "Se potessi interrogare un qualsiasi autore scomparso, sceglierei Shakespeare e non sprecherei secondi preziosi chiedendogli precisazioni sulla *dark lady* o sui chiari elementi omoerotici della relazione con Southampton (o chiunque altro). Con ingenuità, gli domanderei: l'ha consolata aver inventato uomini e donne più reali di quelli vivi?", anche questo appartiene al tavolo (*ne ho parlato: due volte in questo fascicolo*)! Tutto è sul tavolo tranne il nulla, se non la parola che lo nomina. Anche Shakespeare, anche il mio Shakespeare, resta sul tavolo.

(III) Nascere è un suicidio. Nascere è l'avvenire del tutto che si dà la possibilità di pensare il nulla che è.

(IV) Vistosì nell'impossibilità di dirsi, il nulla torna a essere il proprio non essere. Come Dio manda sulla terra Cristo a farne esperienza, il nulla si

incarna nel Tutto a esperire la paura di sé. Così diviene un provvisorio tutto per spiarsi e per poi rifluire via da ciò che, essendo stato per potersi spiare, dismette d'essere spiabile. Nel senso di: "Non nacqui, *ma l'ho potuto dire*".

(V) Nel *Sogno* si parla dell'*abitabile nulla*. Che è pure detto 'arioso'. Può il nulla *rarefarsi*?

(VI) "Dinnanzi all'acqua che ritorna eguale", *Commedia, Paradiso*, Canto II. Il ripristino del nulla dopo il guizzo del tutto. Tale è la vita in rapporto alla non vita: il solco d'acqua che si va richiudendo non appena la vita avviene. Ma tali sono anche certe forme di vita immesse nella più estesa forma della vita totale per come essa ci appare: in nessun punto vuota, ma pari a un giacimento di figure compiute e di altre definite dai bordi delle figure compiute; parlo di quella forma tendenziosa di cui non si dà il limite e che all'uniformità del nulla si apparenta. Così è Verona, dove l'eversione della giovane età può esprimersi in un tutto durante il tempo di una fuggevole scia che nulla è se non un ardito divaricarsi di un'asola incisa nel nulla, e che pur sempre nulla è, ma in aperta contraddizione con sé stessa.

Per quel che ci preme, a Verona l'eversione ha i loro nomi: Romeo e Giulietta. Sono loro il punto di giuntura tra la faida e la 'grigia pace' che conclude il cumulo di azioni di cui è composto il dramma. La garanzia di un *continuum*. E loro, Romeo e Giulietta, i cardini narrativi sfruttati e tuttavia osteggiati, non sono morti 'a causa di', ma per l'obbligo a *essere* in un eccesso di identità. Inammissibili, come il racconto ci mostra. Inammissibili, quindi espulsi. Banditi entrambi, e non solo lui o per editto pubblico: anche Giulietta (ben sappiamo cosa è capace di urlarle contro il padre). Così come il tutto, nella subitanea sua fosforescenza, si esilia dal nulla in cui qualsiasi altra forma di 'tutto' ordinariamente sta.

L'indecenza e la forma. Il tutto, il nulla. Il nulla (la forma) è Verona, il tutto (l'indecenza) è la giovinezza che decide da sé. Ciò che dura poco *versus* ciò che non dura affatto. (E ciò che non dura affatto dura più di ciò che dura poco)

(VII) *Riccardo II*, Regina: "sebbene non fissi su nulla il mio pensiero, / a causa di quel nulla mi sento struggere e mancare. / (...) / perché nulla ha generato il mio qualcosa doloroso / e qualcosa il mio nulla che soffro. / (...) / nomi / non posso dargliene, è un dolore senza nome che io conosco". Il nulla risucchia sé stesso passando per la cruna di un fugace tutto, che è solo tappa di transito in questa risacca di negazioni che si negano essendo.

(VIII) Il tutto è nel tempo, il nulla no.

(IX) Questa clamorosa novità che ci attende, la morte, è quanto di cui abbiamo maggiormente esperienza. Se possiamo identificarci col nulla, allora possiamo dire di averla praticata per una semieternità che è alle nostre spalle. A fronteggiarci, una replica della prima.

Ripeto il verso messo ad avvio di questa sequenza: *Si nasce freschi di morte trascorsa.*

(X) L'umano non ha capienza per il concetto di infinito. La stessa parola che lo pronuncia, termina. Né può serrare la non densità del nulla. La stessa parola che lo pronuncia, è.

(XI) Il nulla è perfetto perché non può sapersi tale. (Non è forse vero che i più grandiosi enigmi si celano nelle risposte che li risolvono?)

(XII) Veniamo fuori dal nulla avidi di un'identità che *anche se non raggiunta* ci determiniamo a difendere. *Senonché*, nel momentaneo tutto in cui siamo è iscritto come parte di sé anche il "Basta!" che dissolve avidità e possesso in quel prima che non è mai stato.

(XIII) L'assommarsi delle cose, diminuisce la forza degli addendi. Lo zero a cui giungiamo è il risultato certo di un'addizione enfatica. Quanto più grondiamo di materia, tanta più parte del mondo si sgombrerà di noi, annullandosi *in noi*.

Più siamo nominabili, più moriamo.

(XIV) Nel sepolcro, tra degradi e liquame, si dà eternità senza immortalità. Holan, in *Davvero?*: "E davvero dobbiamo morire / per poter credere che il nulla è nulla?"

Questo nulla è la deità. Questo nulla è ogni piccolo dettaglio di noi in cui, seppure ancora vivi, *noi già non siamo*: un'unghia, un ciglio, una narice, *pur se nostri*, e *pur se noi*, lì non siamo. Unghia, ciglio e narice, sono parti di noi, ma incapaci di sollecitare l'*io*. Parti pensabili, ma non pensanti. Aggregati di nulla che si incorporano nel crollo dell'*io*. In sintesi: nella morte.

(XV) Noi vorremmo, col pensiero, venire a capo dell'assenza del pensiero.

(XVI) Nel tutto è inutile tentare di abituarsi al nulla.

(XVII) Sperimentare il nulla comporta un'assenza assoluta di esperienza.

(XVIII) Parafrasando Amleto: Essere qualcosa che sappiamo o essere qualcosa che non sappiamo. Ma in quel che non sappiamo *saremmo*? Nel porsi la questione, l'irrisolto principe bilancia la vanità del tutto con la vanità in sé. La prima è illusoria, la seconda è reale. Assurdamente, è nella dimensione della prima che si può pronunciare l'impronunciabilità della seconda.

(XIX) Il credo di un ateo è temporalmente circoscritto: *sa* di durare finché dura l'ateo. Dice: "Qui e subito, *io credo* di poter credere *solo adesso*". Il credo di un credente è un'opzione sulla certezza che si protrae indeterminata proclamando: "Potrò continuare a credere *anche dopo*". Loro, i nostri due ragazzi, credono rapinosamente così: solo adesso. Anche perché son ragazzi. E quindi muoiono credendo questo.

(XX) Cito da *Polifonia shakespeariana* di Alessandro Serpieri: "il teatro del mondo diventa teatro della morte, conservando cerimonialità proprio per il suo essere sussunto, in quanto rappresentazione ingannevole ed effimera, dentro la sostanziale *ceremony* della morte-Re". Tutto, per chi è al mondo, induce ad atti esorcistici, atti raramente consapevoli, anzi spesso travisati. Ogni brama di potere, che è potere collegato alle sue vestigia, può essere, ad esempio, inteso come un sottaciuto esperimento di percezione in vita del nulla prescritto, cosificabile, ancor prima che sia, nel timore di perdere quanto posseduto. Tanto che: più si possiede, più l'esperimento potrà rivelarsi efficace. Le cerimonie del potere (che siano di incoronazione o di destituzione) che altro significano?

(XXI) Il nulla tale rimane anche se *non vuoto*, anche se traversato da "segreti influssi" (*Sonetto XV*). Il nulla è un altrove della vita entro la vita. Ancora: è nella mia insenziente unghia, che è me, e in me. Ed è, separatamente e unico, connesso a ogni particola distinguibile, sin quasi nominabile, della mia senziente unghia. È nella cellula ed è nell'atomo, ma, poiché non vuoto, l'atomo non è inerte e la cellula vive.

(*La beltà del nulla*) "In qualunque luogo ci sono tutte le cose, ognuna è tutte e tutte sono ciascuna cosa e lo splendore non ha limiti". L'uno plotiniano, non lasciando residui oltre di sé, fa conseguire il nulla a recinzione. E allora mi pare formidabile come il misticismo di Plotino possa far da chiave non al pensiero del nulla in sé, quale in Shakespeare, ma alla sua possibile beltà, che pure, in Shakespeare, è detta. La struggente beltà del

nulla, che, per assurdo, *qui*, dove regna il tutto, si dà come un composto. Di che? Della sua possibilità, ad esempio, di essere pensato. E detto.

(Il nulla e l'essere nel paesaggio) Come vi piace. Benedetto trova Claudio "tetro come un capanno in una garenna". Sempre *Come vi piace*: Beatrice dice a Benedetto che è "più noioso d'un gran disgelo". J.M. Murry: "una sconfinata brughiera e uno sfondo climatico inesaurito circondano quella fiaba felice. Il linguaggio di Shakespeare dispiega incessantemente questi sfondi vasti e familiari, che controllano l'azione umana in maniera così piena che un'impressione d'artificio non è possibile. 'Che sciocchi sono mai questi mortali!' dice Puck, e, così dicendo, è la voce della natura che costantemente li circonda".

Poi c'è l'acqua, l'oceano... ci sono le onde a cui tutto tende, per esservi e per essere. L'ultimo verso di un sonetto contenuto nel *Pellegrino appassionato*, e ormai universalmente ascritto a Shakespeare, recita: "O Giove", disse ella, "perché non sono un fiume?". La vocazione per l'acqua è una costante dell'anima e del corpo, dell'esistenza umana nella sua totalità. Tutto si apparenta all'acqua: una battaglia, ad esempio. In *Enrico VI*, Parte Terza: "Ora essa inclina da questa banda, come un mare possente / forzato dalla marea a combattere col vento; / ora inclina da quell'altra, come quel mare medesimo / forzato a ritirarsi dalla furia del vento: / a volte prevale la marea, quindi il vento; / ora è più forte l'uno, ora è più forte l'altro". Qui la battaglia, a furia d'esser *come* il mare, rivela *tout court* la sua smania di *essere* il mare, e non di averlo solo a *medium*. Nella trasfigurazione, l'immanenza. La creatura metamorfosata si sdoppia per coincidere con sé stessa. Battaglia e mare: il mare che a sua volta è come una battaglia. Nell'insieme, la coniugazione che ne deriva si raffigura una volta di più in uno stato d'animo. Anche l'orrore dell'aldiquà comprensivo dell'orrore dell'aldilà è cosa marina. In *Lear*: "l'umanità intera dovrà per forza far preda di sé stessa / sì come i mostri del profondo del mare".

Il supremo incanto suggerito da questo *essere nel paesaggio* quale creatura trasfusa e irradiante malgrado la propria assenza affiora alle labbra di Giulietta nell'implorare il suo particolarissimo dio. Ancora rileggiamo: "Dammi il mio Romeo e quand'egli morrà, / prendilo e ritaglialo in tante stelline, / ed egli renderà sì leggiadra la faccia del cielo / che tutto il mondo s'invaghirà della notte / né tributerà più onore alcuno allo sfarzoso sole". Vi è in tanto slancio metaforico la medesima stupefazione lucreziana innanzi all'idea che siamo fatti della stessa materia degli astri, del cielo e di tutte le cose, purché materia. Di quella materia nel senso: di *quell'esser* materia che fa dello spazio, lo spazio ovunque, in ogni suo punto, ove il

nulla si consacra nel tutto, e ove il tutto è provvisto di tempo, mentre il nulla no. Perciò il nulla dura di più.

(Nell'anonimo nulla, I) L'annuncio di un verso avvia la sua dissolvenza. Motivo per cui non esistono poeti dimenticati. Esiste, piuttosto, la dimenticanza, solo la dimenticanza. Esiste il farsi del proprio disfarsi, che è il tessuto stesso dell'*ente poesia*, in perpetua dispersione sino al suo vanuire nell'*anonimo nulla*. Shakespearianamente.

(Nell'anonimo nulla, II) L'autore e la sua opera sono due rette parallele. Il loro incontrarsi all'infinito avviene nell'anonimato a cui entrambi sono destinati.

(Sicché innominabili, come già fummo) 2/8/'24. La grande poesia si alimenta del suo procedere verso l'anonimato assecondando una natura che è la stessa della vita, composta com'è di dimenticanza. Parimenti, la parola 'morte' maschera la nostra vera destinazione (o la serba, piuttosto): ridiventare innominabili quali già fummo.

Nullificarsi=Non più chiamarsi.

D'altronde, cos'altro desidera Romeo nel sepolcro se non accostare il proprio disfarsi chimico a quello di Giulietta? E cosa si evince innanzitutto dalla perlustrazione della vita di Shakespeare, quale *focus* di ogni interesse e curiosità, se non questo suo mutevole nome/maschera, fonte di mille congetture, disgraficamente riprodotto sei volte appena in calce ad altrettante carte (testamentarie, per lo più)? questo nome sonante, corrispettivo in italiano di Guglielmo Scuotilancia, che con tutto il suo portato di controversi documenti biografici è anche entrato a far parte dell'*Heritage List* dell'UNESCO?

(Moltitudini, di creature e di oggetti) Riccardo II. Giunto al tramonto del suo dramma, l'appena deposto Riccardo – pre-immaginandosi nel carcere da cui è atteso, come Giulietta si pre-immagina nell'orrore di un ossario – pronuncia parole estreme in cui rifluisce il credo umano del suo autore: *"Thus play I in one person many people"*. Un concetto che un re può permettersi di comprendere col lume della ragione e quindi *dirselo*, ma quale terrestre, quale creatura umana non è costretta a recitare in una sola persona molte parti? *Chi?*... *Chi* di noi non è una moltitudine? *Chi* può sottrarsi a questa istanza di permanente dissipazione del sé "finché non troverà pace nell'essere nulla"? *Chi* può permettersi di non dirsi shakespeareano? *Chi* non è multiplo nel marchingegno di una dimensione

dove ogni dettaglio è già in sé stesso multiplo e dove in ogni percezione, in ogni singolo frammento, e in ogni singola parte di quel dato frammento l'intero è a sua volta riassunto?

Così, sempre in *Riccardo II*, il fedele Bushy, nel secondo atto, tenta di lenire, diagnosticandone la natura psichica, i tristi presagi che affliggono la regina: "ogni sostanza di un dolore ha venti ombre, e si mostra quale il dolore stesso, ma non lo è. / Perché l'occhio del dolore, reso vitreo da lacrime accecanti, / divide una cosa intera in molti oggetti".

(Senza sforzo: un dono escatologico) Il talento chiede alla ragione di fare quel che la ragione può, e glielo chiede insegnandole a esplicitarsi tramite la tecnica, *senza sforzo*. Ma, allora, dov'è che comincia l'azione creativa? In un punto dell'essere tanto irraggiungibile da far dire allo studioso: "È dolorosa l'impotenza di chi sa come si fa, ma non sa farlo". Sua quindi, perché non potrà mai raggiungere, dentro di sé, quel punto in cui, *segretamente*, la ragione si fa dare ordini dal talento, e quando quegli ordini li avrà eseguiti potrà addirittura dimenticarsi di averli ricevuti, dandosi così ogni merito, ma li ha ricevuti. Li ha ricevuti *in quel punto di sé* in cui il poeta è *anche* morto, ma senza sapere di esserlo, non funzionerebbe più altrimenti; perciò agisce nelle nostre vite simulando d'averne anch'egli una, allora chi se ne accorge *taccia*. Faccia finta di dar retta al suo non esser morto così come lo è: come da morto non potrà mai essere.

(Il più intricato dei labirinti) Il nulla è il più intricato dei labirinti. Se la linea retta, come sostiene Borges, lo è in questa dimensione, il nulla è il labirinto in cui ci si perde facendoci ragionare *qui dove siamo* del dove non più saremo e del dove mai siamo stati. Per sempre prima, per sempre dopo. La linea retta è il labirinto logico, il nulla è il labirinto assurdo: vi si sta senza esservi mai entrati. Terra di transito per ectoplasmi, avvistati come Amleto avvista i soldati di Fortebraccio transitare il lungomare della sua terra: un gagliardo spettro a comando del suo stuolo di fantasmi. Anche stavolta il principe amletizza il paesaggio da cui si fa umiliare per spingersi ad essere non altro da sé, ma oltre di sé. Una creatura frutto dell'obbedienza all'ordine impartito dal talento alla ragione nei territori della morte.

(Alla nera luce della morte) In una maestosa analisi del *Re Lear* portato in scena da Gabriele Lavia il mio amico Marcantonio Lucidi, tra molto altro, scrive: "quando Lear si china sul cadavere di Cordelia, si vede chiaramente alla nera luce della morte che in terra non ci sono cieli", e dalla terza

scena del quinto atto cita: “Urrate, urrate, urrate, urrate! Oh, siete uomini di pietra!! Se io avessi le vostre lingue e i vostri occhi, vorrei adoperarli in modo che la volta del cielo si dovrebbe squarciare. Essa è andata via per sempre. Io lo so quando uno è morto, e quando vive ancora: lei è morta come terra!”.

Shakespeare è un ambasciatore del nulla.

MACBETH

Intro sala 49

("Fair is foul, and foul is fair") "Quando ci ritroveremo noi tre / In tuono tempo e pioggia?", è la formula ultraterrena con cui inizia la tragedia per bocca della Prima delle tre fatali sorelle. Un interrogativo che mira al compiersi dei tempi. *"When shall we three meet again / In thunder, lightning or in rain?"*. Il *blank verse* è franto in settenari rattratti che fanno di schegge aritmiche, portatrici di inquietudine. La metrica, qui, fa il paesaggio. E quella parola, *'lightning'*, è la stessa pronunciata da Romeo nel sepolcro prima di bere il veleno: ha una sua doppiezza, tanto è assonante a *'lightening'* (solievo), crudelmente inversa nel significato. In accordo nel disaccordo, la Seconda sorella: *"When hurlyburly's done, / When the battle's lost and won"*. Dove?... Quando?... Coi che domanda fa mettere in voce una risposta che già sa, ma c'è bisogno che il suono della formula si incida nell'aria, che il paesaggio la senta e ne sia penetrato. Il linguaggio è più fatale delle parole di cui si compone, portatore com'è di una dimensione aliena. La brughiera su cui si estende è tradotta in una porzione di luogo che più non è quello che era. Si entra subito, così, in un altro mondo. La Seconda: *"That will be ere the set of sun."*, la Prima: *"Where tre place?"*, la Seconda: *"Upon the heath"*. "Prima del tramonto", "sulla landa", e a capo di una battaglia "vinta" e "persa". Nel congedarsi, le tre insieme: *"Fair is foul, and foul is fair: / Hover through the fog and filthy air"*. "Bello è il brutto il brutto è bello: / E ora via starnazzando per nebbie e miasmi". Hanno operato l'incanto, la muda del panorama è avvenuta. Tutto può avere principio.

Questo il benvenuto della storia nell'universo delle realtà che sono al contempo dritte e rovesce. Chi vorrà parteciparne dovrà farsi anch'egli dritto e rovescio cavando da sé il diavolo consustanziale al proprio angelo, e viceversa. A breve, toccherà a Macbeth. Con lui, a Banquo. Nell'immediato, a noi in ascolto.

(Circa Macbeth, circa la trama) Le streghe mostrano da subito a Macbeth la trama della storia (come pure da subito lo fa il Coro del *Romeo e Giulietta*, ma a beneficio solo degli spettatori), una trama che è programma del suo, *di lui*, futuro. Tutto ciò che segue è lotta contro di essa in un alterno ricusarla ed esserne sedotti. Macbeth vuole e teme quanto ormai la vita gli ha promesso. Lo vuole e lo teme, proprio così (“Si chiuda l’occhio sull’atto della mano; e si compia ciò che l’occhio ha paura di vedere compiuto”). Lo vuole malgrado gli paia azzardato e in contrasto con ogni codice morale (nulla potrebbe avvenire senza un delitto), motivo per cui Macbeth si sforza di non volere ciò che vuole fingendosi però di adattarsi a volerlo visto che tanto è inevitabile (“E se la sorte mi vuole re, bene, può la sorte incoronarmi senza che io muova un dito”). Ovvio! Macbeth non può ricusare qualcosa che il cielo ha voluto fosse voluto da lui, quel cielo dove, *al di là del bene e del male*, in un tempo inattuabile è stato covato il suo volere.

In nessun altro dramma, non solo shakespeariano, una storia è tanto proditoriamente e coscientemente incapsulata in sé stessa e nel suo proprio divenire in ragione di come essa è divenuta ancor prima di iniziare ad essere: interamente pronta per essere vissuta. In questo senso, a incipit che tutto avvia (non solo la tragedia del titolo, ma il corso totale delle umane vicende insite nella predizione di un singolo destino che ineluttabilmente tutti gli altri condiziona), le streghe *sono* la trama, né più né meno. Sono la trama che entra in scena e che si offre al protagonista per imporgli di essere da lui incarnata. Non fosse per le loro predizioni Macbeth rimarrebbe quel che è: un grande guerriero dalla gloria adeguata al prestigio che gli viene da tutti riconosciuto senza la più piccola ombra a opacizzarne il passato, e non sarebbe spinto a nessuna delle sue nefaste azioni successive, tutte tappe di una rovinosa caduta; né, tramite la lettera inviata a lady Macbeth, metterebbe in moto l’implacabile atto di induzione al crimine operata dalla Lady nei suoi confronti.

La lettera! Scritta per impedirsi di trattenersi dal fare ciò che comunque farà, con la garanzia che, semmai la sua forza d’animo dovesse venir meno (e verrà meno più volte), c’è chi non mollerà la presa sulla manipolazione psichica che il fato (quel fato assegnatogli da un libero arbitrio agito *chissà quando*) avrà sul suo destino (lei: “E che bestia era, allora, quella che vi spinse a farmi partecipe di questo vostro piano?”). Macbeth prova rimorso da subito, da prima di aver peccato: da quando sa che in ogni caso pecherà. Tutto, già mentre agisce, si mescola in lui all’espiazione. Anche fare quel che fa riguarda l’espiazione.

(L’impatto con il sé avveniente) Nel primo atto, reduce dall’incontro con le streghe, Macbeth, sia pure avendo Banquo a fianco ma disinteressandosene,

valuta tra sé, al lume della ragione, il dissesto interiore susseguente all'annuncio della trama che determinerà la sua sorte, dopo che questa è già stata sancita *in precedenza nel futuro*: "Il mio pensiero, dove l'assassinio è solo immaginato, scuote a tale punto la mia struttura d'uomo, che la mia mente annaspa in congetture". Quanto può la ragione addentrarsi nell'irrazionale?

(La ditta) "Mia compagna nella grandezza", così chiama Macbeth sua moglie nella lettera che le invia. Il legame ha radici chiaramente datate nel tempo, ma l'espressione "nella grandezza" secondo la formula cerimoniale vuol dire: 'nella buona sorte'. E la cattiva? C'è da pensare che sinora la marcia nel mondo dei Macbeth (un solo nome per una creatura doppia) sia stata tutta *in progress*.

A lettura della lettera terminata lady Macbeth esprime a piena voce, senza remore, la sua poca fiducia nella propensione del marito per certe imprese fuori dall'ordinario. Evidentemente, è già accaduto: "Tu aspiri alla grandezza; non sei senza ambizione: ma senza la malizia che vale a sistemarla". La domestichezza della donna circa le carenze del suo uomo è espressa in un misto di acrimonia e di affetto: "Tu, grande Glamis, vorresti sempre avere chi ti grida: 'Questo hai da fare se questo vuoi ottenere' quando una cosa hai paura di farla più che desiderio di non averla fatta. Corri da me!". Il deficit di uno è compensato dall'attitudine dell'altra: è così che funziona una vera coppia, soprattutto quando a saldarla è la sterilità. Una condizione che alla lunga, ingenerando un senso di innaturalità, si farà sempre più reclusiva, claustrofobica e nondimeno necessaria per i due partner, ormai resi inestricabili e consacrati a essere una monade pur nella doppiezza.

(Quale coppia non è una trappola vivente? Ma non tutte che siano esemplari!)

(Il rito) *A deed without name*, così le tre lugubri sorelle definiscono il loro rito barbarico. *Innominato*. Disumanizzante e mortifero. Ma l'intero dramma scozzese è denso di cose, di circostanze e di personaggi che vengono privati del loro nome, sbattezzati, degradati, mano a mano che l'infezione del male si espande, e tutto ciò che è raggiunto dal virus è, al contatto, reso anonimo. Ma la fonte della diffusione è lì, in quel *deed*, in quell'atto impronunciabile.

(La separazione delle coppie) Anche Macbeth e lady Macbeth, come Romeo e Giulietta, si separano definitivamente in scena, *ma senza saperlo* (e questo vale per tutti e quattro), già al terzo dei cinque atti. Difficile dire, nel caso di *Macbeth*, se moglie e marito si siano poi altre volte incontrati

all'oscuro della platea. Può essere che lui l'abbia visitata nell'infermità, ma la siderale distanza ormai scavata fra i due coniugi rende l'ipotesi discutibile, e quand'anche la cosa fosse avvenuta, sarebbe stata di significato pressoché nullo: troppo spietatamente autoreferenziale per eccesso di lucidità lui, troppo disastrata mentalmente lei.

(“Col lodarlo io mi nutro”) Al primo atto Duncan esprime tutto il suo apprezzamento per Macbeth mentre questi si allontana, e tra le altre cose dice: “davvero egli è così valoroso, / e col lodarlo io mi nutro”. Sorprende che il severo principio estetico che nei *Sonetti* fa dell'elogio all'amato un nutrimento per chi lo formula, qui, con somma ironia del dio-narratore, venga sotteso a un ordito drammatico per far esprimere una sensazione di analoga natura a una prossima quanto ignara vittima come atto di ossequio al proprio assassino.

(Materie tra materie) L'atomismo permea il mondo di Macbeth che, riferendo per lettera alla moglie dell'incontro con le streghe, le scrive: “si mutarono in aria, e nell'aria svanirono”: solo *dopo* svanirono, ma prima “si mutarono in”. Così, l'intero sistema-vita è un solo elemento ipercomposto e manipolabile. Mentre per fare te stesso tu disfi l'altro, c'è chi facendosi ti disfa.

(Il congedo di Malcolm) Il giovane Malcolm, che approda in chiusura del dramma a un compianto severo ma non esequiale, merita forse di più per meglio sottolineare come le parole di sortita con cui licenzia l'intero dramma e tutta un'epoca se le sia davvero guadagnate con un percorso di svelta maturazione. Eppure, la sua ultima battuta ha lo stesso suono usato da Escalus in identica collocazione come epilogo, ma mentre costui è un funzionario interno alla *res publica* gravato da un senile languore, un poliziotto d'alto rango, quasi un becchino della narrazione, l'altro è energia protesa in un tempo storico atto a temprarne al meglio la statura di protagonista.

Ecco, a cominciare da Malcolm, i due modi di esprimere il senso del momento nell'apparente affinità, appena prima che la scena si svuoti: “Quello che rimane da fare a nuovo impianto in accordo coi tempi, / come il richiamo in patria degli amici che andarono in esilio (...) e il processo ai ministri scellerati di questo morto macellaio e della sua regina (...), noi, per grazia della grazia, faremo, di larga misura, a suo tempo e luogo. E così grazie a tutti insieme e a ciascuno di voi, che invitiamo a vederci incoronare a Scone”.

Ora Escalus (versì, lo so, che ormai saprete a memoria; meglio così!): “Una grigia pace porta con sé questa mattina: / il sole, addolorato, non mostrerà il suo volto. / Andiamo a parlare ancora di questi tristi eventi. / Alcuni

avranno un perdono, altri un castigo. / Ché mai vi fu una storia così piena di dolore / Come questa di Giulietta e del suo Romeo”.

Due diversi modi, uno più languido, l'altro più sontuoso, di dire: “Sipario!”, ma oltre quel sipario chiuso Escalus scompare, Malcolm prosegue.

(Fronteggiare la ‘trance’) Macbeth, al primo atto, tra sé: “Le paure reali sono meno tremende / di quelle solo immaginate. Il mio pensiero, / in cui l’assassinio è ancora solo fantasticato, / scuote in tal modo la mia struttura umana / che ogni attività è soffocata dall’immaginazione / e nulla è, per me, tranne ciò che è”. Stesso transfert di Giulietta che immagina il suo attraversamento di una terra amletica inesplorata, da cui nessun viaggiatore mai fece ritorno. Macbeth è in una sorta di allucinato delirio, Giulietta no, lei anticipa la *trance* quasi dandole forma visibile e oggettiva, ne fa un suo modo d’essere collocata fuori di sé, e la fronteggia come un ologramma.

(Il pugnale di Penthesilea) Macbeth: “È un pugnale, questo che vedo davanti a me, / con l’impugnatura rivolta alla mano? (...) / non ti stringo, eppure ti vedo ancora”, e pensiamo a *Penthesilea* di Kleist, e, in un giro di ritorno, pensiamo di nuovo anche alla morte psicosomatica della Giulietta raccontata da Da Porto e Bandello, e da altri prima.

Così, nel dramma dell’autore tedesco, la regina delle amazzoni letteralmente *realizza* il proprio suicidio dopo che ha scoperto di aver ucciso il suo amato Achille ‘per un malinteso’ (il che, anche perciò, la posiziona all’interno della nostra costellazione narrativa): “Adesso scendo nel mio seno quasi in un pozzo e per me scavo, gelido come il minerale, un sentimento distruttore. Tempio il minerale dentro il fuoco dell’afflizione e ne ricavo un duro acciaio; poi l’imbevo del rovente veleno corrosivo del pentimento; e, posto sull’eterna incudine della speranza, l’affilo e appunto e lo rendo pugnale, e a quest’arma, ecco, offro il petto: così! Così! Così! E ancora! – Ora sta bene!”.

Quindi il pugnale, malgrado sia di fatto reale, ha bisogno di essere forgiato *psichicamente* per essere capace di uccidere Penthesilea, e il modo in cui lei si fa trafiggere il petto (non lo impugna, ma vi si lancia sopra imponendo a una sua fedele di tenerlo ben fermo) produce un’esclamazione prossima a quella estrema di Giulietta: “Oh, pugnale felice (*happy*), questa è la tua guaina! / Arrugginisci qui dentro e fammi morire”.

“Adesso *scendo*”, dice Penthesilea, “*I descend*” dice similmente Romeo, e sono le ultime parole che Giulietta può ascoltare da lui. Quanto alle battute dell’amazzone nel rendersi conto di aver frainteso la sfida di Achille – al punto, furibonda, da ucciderlo mentre questi aveva progettato di

farsi sconfiggere da lei per poi sposarla –, non altro che questo debbono tristemente ammettere: “Dunque, è stato un abbaglio” (nel *Malinteso* di Camus, la madre dopo avere assassinato il figlio di ritorno da lei, incapace di riconoscerlo, dirà lo stesso: “È stato un errore”; ne ho scritto nel fascicolo: *Tre irradiazioni a prescindere*), e poco più avanti, sempre Pentesilea, a tardiva spiegazione di quanto ha fatto di irredimibile e che ormai da nulla potrà esser compensato: “Fu, per Artemide, soltanto un errore, (...) ma ora ti dico chiara l'intenzione: volli soltanto questo, mio diletto”.

(Nel margine, I) Nel quarto atto, Macduff prorompe in cupissimi versi apocalittici: “Ogni nuovo mattino, / nuove vedove urlano, nuovi orfani piangono (...) / come se (*il cielo*) sentisse all'unisono con la Scozia, e gridasse / le stesse parole di dolore”. Una lamentazione che si leva esequiale a compiangere un mondo su cui grava l'ombra di un tiranno devastatore. In questo frangente Macduff ancora non sa che il tiranno gli ha fatto uccidere moglie e figli, lui no ma noi sì. È questo dunque, narrativamente, *un margine*? No. Lo scenario evocato da Macduff è infatti tetramente affine a quanto da poco avvenuto in un altro castello, *nel suo*: un eccidio come tanti, senonché *questo* lo riguarda direttamente. Nella notizia che Macduff sta per ricevere non si darà per lo sventurato un atroce risveglio, bensì un ulteriore sprofondare nel panorama che ha appena descritto. Non come invece, nel nostro dramma, può presupporre la Balia quando, in uno squarcio domestico di pulsante intensità teatrale, va allegramente a svegliare la padroncina che la brava donna, raccapricciando, scoprirà essere apparentemente morta. Tant'è che mentre ancora, senza nulla immaginare, la fantesca esorta la piccola dormigliona a uscire da letto, noi spettatori, in tensione per l'attesa, siamo spinti a vivere in presa diretta quello che il personaggio ancora non sa ma che tra poco ineluttabilmente saprà. La sua esuberanza inadeguata a un mondo già cambiato e che di lì a qualche secondo rivelerà a tutti il suo nuovo aspetto, è fomento di stress e di un acutissimo *Now*.

(Nel margine, II) La realtà ancora occulta *sbocca* nella realtà già palese imponendole di darle capienza. L'appena passato invade l'immediato presente e così rimodula il futuro prossimo che, *ipso facto*, muta direzione. Tutto è aggiornato. Siamo all'estinzione del margine. Il crollo di un secondo sipario disvela quanto vi si è consumato dietro. E se anche è cosa che sapevamo, quel che sapevamo ce lo eravamo figurato, ma è solo a quel punto, nel confluire *di un'altra* porzione del panorama in questa che abbiamo sotto gli occhi, a sostanziarsi la crudezza dell'avvenuto. Nient'altro è ammesso se non il fatto provvisto della sua tangibile conseguenza.

(Nel margine, III) *Romeo e Giulietta* è dramma denso di ‘marginì’ di ignoranza inerenti diversi personaggi, a cominciare dal primo atto e da Romeo, che, sperso in malinconie per Rosalina, vagolando in un bosco intatto dalla faida, rimane estraneo alla rissa con cui si apre la storia per dover subire, al suo ingresso in scena, il traumatico ricasco dell’accaduto. Ancora distratto da sé domanda al cugino: “Dove andiamo a cena?”, poi subito, nel secondo emistichio dello stesso verso, prendendo atto di qualcosa che ha e che avrà molto a che fare con lui, ma con fare quasi sventato: “Ma che è successo qui? / Non occorre che tu me lo dica, ho sentito tutto, / ci si dà molto da fare con l’odio”. Sicché lo aveva sentito (è fuori questione: *I have heard*), ma come una vicenda periferica; è solo ora che è costretto a verificare l’effettivo stato delle cose riconoscendosi nella propria diserzione dalla realtà: “non sono più in me, son come assente. / Non è Romeo questo che vedi, è da un’altra parte, lui”. Sostiene Eduardo che in un dramma a essere importanti non sono i fatti, ma le conseguenze dei fatti, ed è spesso tra queste e quelli che si insinua il margine pernicioso di una drammatica inconsapevolezza.

Ma cos’è un ‘margine’? È quel sottile lasso di tempo durante il quale, senza che io lo sappia, la mia vita si va conformando a distanza da me in una dimensione altra dove mi ritengo assente, mentre è proprio qui dove mi trovo che io maggiormente *non sono*.

(Nel margine, IV) *Il margine* è anche un film di Walerian Borowczyk del 1976. Richiamandosi al titolo, così, erroneamente, nell’*Enciclopedia del Cinema* della Treccani: “Borowczyk traduce sullo schermo l’orlo estremo di una superficie, ma anche lo spazio bianco della pagina di un libro, o ancora, chirurgicamente, la ‘cicatrice’, che dissemina il senso della deriva esistenziale e dei giochi amorosi torbidi e disperati di un uomo in crisi”. Questa definizione fallisce del tutto il bersaglio. Mi domando se chi ha stilato la nota abbia visto il film. Ma, per contrasto, aiuta ad evidenziare. Il margine, nell’opera, è quel ‘frattempo’ durante il quale il protagonista ancora non sa che mentre lui, in viaggio per motivi di lavoro, si è abbandonato a un rapporto con una prostituta tanto travolgente da accecare tutto il resto in una sorta di orgia a due, suo figlio piccolo è annegato nella piscina della villa, motivo per cui la madre, moglie amatissima, si è suicidata subito dopo. Non trascurabile, nello snodarsi della vicenda, l’invio, da parte della domestica, di una lettera che, ricevuta nell’immediato, non viene però letta se non al primo rigo e subito messa da parte come cosa al momento trascurabile (e non riesco, qui, a scansare l’analogia col messaggio fallito di frate Lorenzo). L’uomo, di ritorno, scoprendo *la conseguenza dei*

fatti senza aver mai avuto sentore dei fatti in sé, si avvede con orrore del margine in cui colloca retrospettivamente la sua vera vita che gli appare d'un lampo, nella sua totalità, insopportabile. Sale in macchina, si inoltra per una strada deserta, accosta, apre il cruscotto, ne tira fuori una pistola e si spara.

Ma ho un ricordo personale che esemplifica al meglio la mia idea di margine...

... (*Nel margine, V*) Ero al Cairo l'11 settembre del 2001. Nella mia camera d'hotel assisto in diretta al sopraggiungere del secondo aereo e al secondo impatto. Corro fuori. Urto addosso a una cameriera che passa col carrello delle pulizie. Mi infilo nell'ascensore per scendere nella *hall*. Mi ritrovo in una sorta di salottino semovibile con una pianta a foglie larghe in un angolo e con due ragazzetti americani, smunti, seriosi, in ciabatte e calzoncini corti. Ignari. Uno dei due ha un asciugamano buttato sulla spalla. È chiaro: stanno andando a fare un tuffo in piscina. Intanto, in una città del loro Paese, forse la loro, c'è chi i tuffi li sta facendo a capofitto da un grattacielo in fiamme. I due hanno entrambi lo sguardo rivolto verso il basso mentre il mio li punta dritti. Sto per urlare quanto so dell'uno e dell'altro: che nelle loro vite nulla sarà più lo stesso. Io lo so, *e quelli ancora no*. La filodiffusione, la pianta, lo scivolare morbido dell'ascensore... sto zitto. Perché sottrarre loro qualche minuto della vecchia epoca a cui già, senza saperlo, non appartengono più?

In *Macbeth* un esempio di margine introdotto fulmineamente è quando il futuro regicida, già sapendo che ucciderà Duncan da cui è ancora beneficato, dice: "Finché minaccio, egli vive". Certo, Duncan vive! vive credendosi protagonista del sonno a cui si è abbandonato, ma si sbaglia: lì, adesso, il grande re non è che una comparsa del proprio esistere, mentre ancora per poco e senza saperlo sta vivendo fuori da quel letto e da quella stanza, nell'indugiare del suo assassino.

(*Nel margine, VI*) La sostanza del margine per come io lo intendo trapela dai versi messi a clausola della poesia *Un appunto* di Wislawa Szymborska quando definiscono la vita un: "seguire con gli occhi una scintilla nel vento; // e persistere nel non sapere / qualcosa di importante".

(*La congrega*) Riguardo Macbeth e sua moglie, una volta che *insieme* hanno superato il limite di non ritorno, scrive Agostino Lombardo che questo "è stato, fin qui, il volto dell'opera: la rappresentazione di una progressiva esclusione della vita, dell'umanità, dall'animo e dal cuore dei due protagonisti, gettati dal loro sogno, dalla loro follia, nell'arido deserto di

un egoismo che li ha condotti inevitabilmente, alla distruzione della vita stessa". L'avverbio 'insieme' è cruciale. Ha in sé qualcosa di pernicioso e di lucente allo stesso tempo. Più pernicioso nel caso di una coniugalità oltremodo protratta in termini di funzione doppia. Anche nel bene come nel male l'eccesso di fusione comporta l'autoesilio dal mondo da parte della coppia che – per poco o per molto, non importa – si è fatta *troppo coppia*. Una congrega.

(Il guado) Macbeth, al primo atto: "Io mi sono inoltrato nel sangue fino a tal punto che non dovessi spingermi oltre il guado, il tornare indietro mi sarebbe pericoloso quanto l'andare avanti".

Romeo e Giulietta non debbono compiere alcun passo per inoltrarsi nel pieno del loro *essere insieme*; raggiungono il punto di non ritorno all'istante stesso del loro intuirsi l'uno parte dell'altra, essendo, l'uno all'altra, soglia. Anche questo ci dice che i loro destini, capaci di mutare la storia di Verona, non appartengono però alla Storia, e solo perciò possono incidere su di essa.

(La notte 'cachée') Cosa sappiamo della notte tessuta di moine, di scoperte e di sussulti trascorsa dai due ragazzi prima che lui fugga e che lei resti? Nulla, a parte il loro essersi a un certo punto addormentati in modo da potersi poi svegliare in un'alba che, prima di dover essere ricordata da entrambi come unica, si è offerta ai giovani sposi come la prima di possibili tante albe future, e con in sé il germe di abitudini da imbastire in un rosario di giorni immaginati tutti assieme in quell'istante immediatamente dissolto. Quali impacci, deflorandosi a vicenda, avranno vissuto Romeo e Giulietta? e che parole, se qualcosa si sono detti, si saranno detti? Nella circostanza l'azione s'è fatta muta e celata. Si è scansata. A imbastire il racconto è stato un taglio di montaggio. Nel terzo atto, tra un fine scena e il principio della successiva, sta il tabernacolo narrativo in cui riposa la notte *cachée*, come *caché* è il Dio di Pascal.

Potente, in Shakespeare, è il fascino di questi rari *Dieux cachés*! Si annunciano, ma quasi mai ce ne accorgiamo. Nel primo atto di *Macbeth*, lady Macbeth ha tra le mani la lettera in cui il marito la mette al corrente dell'incontro con le streghe, ma quando la scena inizia lei è già a metà della lettura. E dunque, cosa c'era scritto nella prima parte della lettera? Qualcosa di rilevante senza dubbio, non si spiegherebbe altrimenti l'apostrofe della donna che, senza una ragione apparente, rimprovera di slancio lo sposo per la sua poca determinazione tranne che in battaglia. E quando per la prima volta compaiono in dialogo col regicida i sicari incaricati di uccidere Banquo, gran parte di quanto i due dovevano sapere già è stato loro detto in un dialogo precedente avvenuto nell'ammassarsi di molteplici

azioni sovrapposte e incalzanti di cui il testo riferisce solo adesso, ma questa carenza narrativa noi quasi non la notiamo. Transitiamo vari segreti colmando d'istinto ogni oscurità. L'opera ci ha fatto partecipe di sé: siamo passati a volo nella scena tra l'emerso e il sommerso del racconto, ce ne siamo impregnati, e neanche ce ne siamo accorti.

(Come il passo di uno stupratore) “suona come accusa ogni scricchiolio, / (...) / sembrano urlare i cardini nelle porte. / Gli stridono contro le notturne donnole. / Inorridito lui sfida il terrore”. Questo è Tarquinio che va a stuprare Lucrezia. Lo si direbbe Macbeth che si appresta a entrare nella tenda dove dorme Duncan. Dallo stesso poemetto: “Profanato il tempio della sua anima, / tra le macerie truppe di rimorsi / chiedono come stia principessa Anima”, quando il genio anticipa il genio: Dostoevskij puro!

(L'osceno inganno) Poliziano: “lussuria entrò nei petti e quel furore / che la meschina gente chiama amore”. È quel che temono addirittura gli innamorati. Soprattutto, è quel che temono, dell'altro, le innamorate.

(Il plagio, I) Macbeth: “E se dovessimo fallire?”, lady Macbeth: “Fallire? Noi? stringi le corde / del tuo coraggio e non falliremo”. Mai plagio fu più repente. Ottenuto solo per pura e semplice affermazione di forza caratteriale. E il carattere può più dell'immaginazione, talento di cui Macbeth trabocca e di cui, al contempo, è vittima.

(Il plagio, II) L'insistenza narrativa di *Troilo e Cressida* è nel saper giocare d'anticipo nei confronti dei desideri altrui. In assoluto, è questa la chiave con cui da sempre interpreto le meccaniche del plagio psicologico. Così opera il fato con Macbeth, annunciandogli per bocca delle streghe il suo volere e trovando nella Lady la giusta mallevadrice di quanto dovrà conseguire da questa rivelazione.

(Il plagio, III) Dalle streghe, Macbeth è indotto a scegliere tra ciò che è e ciò che vuole, che gli viene così rivelato. Tanto basta a farlo convinto sin da prima di quando realizza di essersi convinto.

(Lo sprezzo della morte) *Enrico IV*, Parte Seconda. Doll: “Sono una donna, e che importa? / Debbo a Dio una morte, e devo pagargliela”, una battuta in contesto comico e sboccato che ricorda l'arido compianto di Macbeth quando viene a sapere che lady Macbeth è morta. Stessa noncurante alterigia nel rapportarsi con l'oltretomba. A un passo dalla blasfemia.

(Contaminati) La tragedia esistenziale di Macbeth ci contamina tutti allorché il personaggio è costretto alla certezza che il tempo prescritto arriverà comunque, *che lo si voglia o no*.

(Il delitto) Il delitto fa già parte dell'espiazione. Patricia Highsmith, *Sconosciuti in treno*: "Il delitto gli era sembrato un oltraggioso allontanamento, un peccato contro sé stesso (...). E se così era, gli sarebbe stato dato il modo di spiare e la forza per sopportare tale espiazione". Espiare è pena in sé stessa.

(Il vero assassino) Chi uccide contrae un debito con la società, con altri e con sé stesso. Un debito inestinguibile, però. Se se ne rende conto e nondimeno uccide, allora sì che è un vero assassino. Io dubito che Macbeth si rendesse conto, mentre di Riccardo, per dire, è impossibile dubitare.

(Non muore mai) Se il potere è connesso alla sopravvivenza, quale la massima estensione della sopravvivenza se non nell'immortalità? e quale uomo di potere non vi tende, suggerendo, finché è in vita, per il solo fatto di essere ancora in vita, che questo 'ancora' sarà per lui, e solo per lui, un 'per sempre'? Bastano a dirlo gli attentati falliti a Hitler che ne hanno aumentato a dismisura il credo nella propria invulnerabilità. Vivere, per chi ambisce al mondo, non significa solo 'essere', ma soprattutto 'avere' – più sopravvivo, più possiedo –, e *poter avere* fino a che l'intero esistente non sia posseduto.

Macbeth non è votato a questo credo, ma il corso degli eventi e la donna a cui è vincolato, ce lo spingono e lo fanno diventare, da campione della guerra quale è all'inizio del dramma, un morituro cosciente della propria finitezza, un famelico di potere *costretto* a voler sopravvivere. Così lo mostra Akira Kurosawa nell'atto finale di *Trono di sangue*: un patetico titano *malgré soi* che sembra non muoia mai... un grottesco istrice sepolto da una caterva di frecce mentre altre gliene piovono addosso, e nessuna che riesca a essere l'ultima, la definitiva. Macbeth, irto di aculei, continua ad avanzare, e ancora continua, e ancora continua, e non crolla. Sembra ci voglia la complicità della densa bruma calata sulla valle fuori le mura del castello per tirarlo giù e spingerlo a terra, più tramortito che morto, di fronte alla fitta foresta costretta ad accanirsi intera contro di lui, tutta quanta contro un solo uomo, per averla vinta su un guerriero che ha sognato di essere, per colpe altrui, il massimo degli uomini. L'immortale che adesso si vede morire, *desiderando che la cosa avvenga*.

AMLETO

Intro sala 50

Amleto cambia, *e cresce*, quando torna dal suo viaggio *per mare* a Elsinore.

(Il farsi della coppia) Se Amleto, come scrive Harold Bloom, “incarna il valore della personalità mentre si allontana dal valore dell’amore”, Romeo e Giulietta non possono che trovare la “personalità” *momentaneamente* nel loro farsi doppi, e di ciò l’innamoramento è preludio, non fine, quel preludio assai gramo esibito dal testo, al punto da risolversi in un semplice sonetto, visto che Giulietta, sin da quando appare sulla scena per la prima volta, di nulla abbisogna per farci sapere di sé, e di pochissimo abbisogna Romeo: qualche parola appena messa in bocca a Benvolio circa l’umore saturnino da cui il giovane è pervaso; una premessa non allusa ma esibita dalla sua parte analoga a quella immacolata della fanciulla, un candore dovuto sia al carattere ma anche all’età, da cui la combinazione alchemica dei due.

(“Mi astengo”) Montaigne impronta il mondo di Amleto, ma Montaigne stesso mi sembra sia stato letto da uno Shakespeare ‘in veste’ di Amleto (per usare la maniera in cui Delacroix definì i suoi autoritratti che ci hanno consegnato un’icona fisiognomica del principe mai tramontata). Montaigne annuncia il personaggio ancor più di quanto il personaggio si attagli al suo autore.

Leggiamo, a comprova, la commossa lettera con cui il filosofo francese, ancor giovane, racconta al padre le ore di accudimento precedenti la precocissima morte del caro amico e sodale Étienne de la Boétie, allora trentatreenne: “Egli m’interruppe per pregarmi di comportarmi così e di mostrare che i discorsi che avevamo fatto insieme quand’eravamo in buona salute, non li avevamo soltanto sulla bocca, ma ben incisi nel profondo del cuore e dell’animo, per porli in effetto alle prime occasioni che si presenteranno; aggiunse che era questo il vero modo di mettere in pratica i nostri studi e

la filosofia". Vi sembra tanto difficile tradire un'eco dello spettro giunto a istruire il figlio su come comportarsi nell'orfanità che gli spetta? E siamo a cospetto di un Montaigne che peraltro definì suo padre il "*meilleur père qui fut onques*". E per quanto concerne quel sempre più acuito impersonalismo d'autore, volutamente inabile a farcire di sé gli altri innumerevoli sé da lui creati, questo scrive Macchia in una delle sue tante pagine dedicate al filosofo: "Montaigne ha negato di essere un moralista secondo il significato tradizionale dato a questa parola. È moralista per lui chiunque tende a formare l'uomo. Egli non lo forma: lo racconta. Non ritrae l'essere: descrive il *passage*". E probabilmente è da ascrivere a questa maniera, più che d'essere, di esistere, quella superba professione di inconciliabile dubbio perennemente in sospeso, emblemizzato dal motto che Montaigne fece incidere su una sua medaglia: *Mi astengo*. Da questa astensione non possono certo provenire giudizi, ma solo (parola cruciale!) *sensazioni*. Illuminanti sensazioni. "Oh, vivere una vita di sensazioni piuttosto che di pensieri!" è un appassionato verso di Keats, poeta che Middleton Murry, autore di uno di più bei libri che siano stati scritti su Shakespeare, considera, con Milton, il massimo erede del Bardo di Stratford.

La sensazione dell'umano è la trafittura costante che ci giunge dal nostro confronto col mondo: una durevole sensazione che noi travisiamo in termini di pensiero, ma solo perché è in un pensiero che d'istinto la convertiamo (*ergo*, in un pensiero posticcio). La cosa più giusta, per quella sensazione, sarebbe di non essere vestita di altre parole successive alle poche essenziali con cui in prima istanza ci ha raggiunti all'interno di noi.

(Circa lo spettro) "Gli elisabettiani avevano regole precise riguardo ai fantasmi", e Auden fa vari esempi a questo proposito, tutti intesi a rimarcare il rispetto di convenzioni precise. Poi, ci sono le deroghe, non catalogabili ma nondimeno possibili. *Poi ancora*, c'è lo spettro di Amleto che, oltre a comparire a "un potenziale vendicatore" (ipotesi contemplata), pone dubbi inediti a proposito della sua natura: sorge dall'*io* o dall'esterno? e quanto l'esterno può essere modellato da un'entità che, a propria volta, sarebbe ad esso esterna, ossia dall'*io*? un'entità così intensamente effettuata da condizionare anche la visione altrui. Ma soprattutto: l'*io* può essere in sé stesso spettro?

(Disvelando) Amleto: "Ci comportammo come chi sia affetto da un morbo schifoso, che per non mostrarlo agli occhi degli altri, si lascia rodere fino al midollo". Sta di fatto che affogare nel proprio male in modo insenziente significa alienazione. La battuta del principe, perciò, abbaglia come un *flash* di autocoscienza con cui un membro della comunità distopica vede

illuminarsi per un istante il proprio mondo scoprendolo orrendo (mettiamo, Montag, il protagonista di *Fahrenheit 451*, quando clandestinamente sfoglia un libro sottratto al rogo della carta; in questo caso, il mondo da disvelare nella sua vera natura è il regno di Danimarca).

(La gentilezza del fraticida) La rotazione dell'*io* porta Claudio a mostrarsi gentile essendo, a un dato momento, quella la parte di sé messa in luce.

(L'inutile sfregio) "Amleto ha stuprato Ofelia" sostiene Bonnefoy. Dobbiamo credergli. Nella sua edizione cinematografica dell'opera, Kenneth Branagh introduce alcune sequenze in cui i due sono colti in pieni amplessi amorosi. Fosse pur vero questo e vero quello, nulla toglie che Ofelia nel suo delirio canti da vergine e poi muoia vergine.

(Circa l'identificazione letteraria di un'opera) A proposito di *Amleto*, Jan Kott: "Il suo nome dice qualcosa anche a coloro che non hanno mai letto né visto niente di Shakespeare. Da questo punto di vista l'*Amleto* rassomiglia a *La Gioconda* di Leonardo. Prima d'averla veduta, sappiamo già che sorride". Ecco il senso della propalazione che racconta l'opera in assenza dell'opera e quasi *a dispetto* dell'opera.

Quanto diciamo del sorriso della Gioconda non potremmo forse dirlo anche di *Romeo e Giulietta*, e non solo di *Amleto*? quanto prima di loro, e quanto dopo, e quanto *attorno a loro* circola e li narra al punto da farne presumere i destini pur ignorando del testo ogni singola parola? Se domandate in giro a chicchessia quale la trama di *Amleto*, credo che in pochi saprebbero dirvela, ma quasi tutti saprebbero dirvi più o meno *chi* sia Amleto. Al contrario, con i due giovani veronesi ritengo che quasi tutti, per spiegarvi chi siano, si rifugerebbero per sommi capi nel racconto delle vicende di cui sono protagonisti (quelle di due rampolli di famiglie avverse e che tuttavia si innamorano e che perciò moriranno; frequente anche la specifica: suicidi). All'incirca quanto ci viene anticipato dal sonetto iniziale del dramma. In buona sostanza: l'identità di Amleto non è scontato che coincida esattamente con la vicenda incarnata dal principe, mentre è proprio la trama in cui si trovano avvinati che identifica Romeo e Giulietta per quelli che sono.

Ancora, da *Shakespeare, nostro contemporaneo* di Jan Kott: "È un po' come se questo famoso sorriso si fosse staccato dal quadro e non contenesse più soltanto quel che Leonardo ha voluto esprimervi, ma anche quel che vi è stato scritto sopra". A questo punto, più che domandarmi quale sia il mistero di quel sorriso, mi domando: ma c'è un mistero? e in Amleto: c'è un mistero?

in entrambi i casi la domanda emerge nella consapevolezza di non poter attingere a nessuna risposta certa, semmai a dispute che si intrecceranno e si dirimeranno, e che di nuovo si aggroviglieranno nei decenni e nei secoli. Solo le domande mitizzano e conformano le leggende. Solo le domande garantiscono all'umano sentire la contemporaneità di tutte le favole primarie. Perciò, pur nella chiarezza dell'intreccio a cui nessuno snodo è negato, anche in *Romeo e Giulietta* riposa il mistero di un amore addensatosi dal nulla nel giro di poche ore, a termine delle quali viene dal nulla riassorbito in un oltremondo che non si sa quale sia. Quello dei cristiani? dei credenti? degli atei (che tuttavia, l'ho detto, in qualcosa, anche se istantaneamente, credono: nel nulla, appunto)? in quello letterario, forse, dove ogni creatura abita, perpetuamente aderente alla storia che quella stessa creatura perpetuamente ripete potendo così perpetuamente essere anche in assenza di un proprio lettore?

(Le vigilanze mancate) La parola più ripetuta in *Amleto* è 'sorvegliare'. Proprio quello che dovrebbero fare ma che quasi mai fanno i vari personaggi di *Romeo e Giulietta*. Se la storia procede come sappiamo, è proprio per un acuito difetto di sorveglianze reciproche, che quando raramente avvengono, si manifestano fallaci. Quasi nessuno che sappia sinceramente 'sorvegliare', e dunque capire, gli intenti dell'altro. I genitori di Giulietta poco sorvegliano e poco capiscono la figlia, così come la brigata degli amici di Romeo, a cominciare da Mercuzio, poco capiscono e niente sanno di quanto sta accadendo al loro compagno di scorribande. Lo stesso dicasi per la Balia, per Benvolio, sino al servo Baldassarre, l'unico che provi davvero a sorvegliare, peccato che nel farlo fraintenda e dia il *La* alla catastrofe.

(L'amore in attesa) Amleto ama Ofelia, ma il suo è un amore che deve aspettare. Il principe ha cose più urgenti di cui preoccuparsi, e neanche si rende conto di quanto il suo amore gli sfugga di mano. Nel mondo in cui Amleto è chiamato ad agire, l'amore può avere luogo, sì, ma con una parte di secondaria importanza (Harold Bloom: "In Shakespeare vi è forse qualcuno, a parte Amleto, che si disinnamora?"). Romeo invece, che in qualche modo crescendo potrebbe apparentarsi ad Amleto, sceglie proprio questo amore a cui il mondo dà poco peso spingendosi in una dimensione spazio-temporale dove scoprirà non esserci posto né per lui né per lei.

(“Dov'è Polonio?”) Quarto atto. Re: “Ebbene, Amleto, dov'è Polonio?”, Amleto: “A cena.”, Re: “A cena? Dove?”, Amleto: “Non dove egli mangia, ma dov'è mangiato...”.

Versione feroce di una parafrasi tipicamente shakespeariana per far recapitare a un personaggio la notizia di una morte quasi mai in maniera diretta ma con arditi giri di parole, da cui spesso l'effetto di un sottile sadismo a un passo dal *calembour*, se non del dilleggio vero e proprio. Il che di nuovo ci porta alla battuta cruciale di Baldassarre.

(Sgraditi al mondo) Consideriamo Girard che scrive: “Per comprendere meglio Otello e Desdemona possiamo paragonarli a Romeo e Giulietta. La morte di questi due giovani è dovuta non al litigio dei loro genitori ma alla loro assurda precipitazione – che va letta come l'appagamento di una aspirazione chiaramente espressa da Romeo nella conversazione con frate Lorenzo. (...) la responsabilità di queste morti viene attribuita ad alcuni *villain* traditori (...), ma la verità autentica dell'opera è altrove, nella fuga volontaria verso la distruzione e la morte”. In sintesi, verso quel *cupio dissolvi* che può essere per la brama conseguente a un eccesso di energie, qui scatenate dall'innamoramento in corso. Allora la domanda che poniamo è: nei due giovani la fuga volontaria verso la morte può essere definita in senso stretto ‘vocazione al suicidio’? Può essere che essi abbiano dato in tal modo la loro risposta, poiché *consorti*, al quesito di Amleto? O meglio ancora, all'incipit del *Mito di Sisifo* di Camus in cui si sostiene che il nodo fondamentale, se non l'unico, di ogni speculazione filosofica dovrebbe rispondere alla questione se valga o no la pena di vivere? Io non credo che Romeo e Giulietta intendano rinunciare a nulla, ma di certo nei loro cromosomi congiunti si è determinato un istinto altrimenti non percepibile che li spinge a fare di tutto per dichiararsi sgraditi al mondo in cui si trovano a vivere. *Ergo*, alla città. Chiunque, per loro, può assumere di conseguenza lo status di *villain*. Chiunque si è fatto per loro quel che loro son divenuti per tutti, sin da quando nottetempo Mercuzio, e con lui tutti quelli del la masnada, invoca vanamente a gran voce Romeo già avvertendo in lui *un forestiero esistenziale*.

(Circa la voglia di dirsi tutto) Se Amleto ha dentro di sé (cito Boatani) “ciò che non si mostra”, Romeo e Giulietta danno la sensazione di volersi mostrare l'un l'altra nella propria interezza, quasi che questo significhi la propria nudità. Saranno i contrattempi a impedire che possa accadere: sarà l'incagliarsi delle notizie per qualcosa che non dipenderà da loro. Ma quanta voglia avrebbero di dirsi davvero tutto il dicibile e di potersi rivelare totalmente! di conoscersi, insomma, per davvero! Nel suo proprio intimo, ciascuno dei due è consapevole di quale straordinaria risorsa sia l'ignoranza che ancora ha dell'altro. Ciò a cui fundamentalmente anelano è, *in finis*, di passare dall'innamoramento all'amore.

Divenire al più presto consorti significa tradurre due vite in una sola ed essere, semmai, segreti l'uno all'altra quanto, per natura, ogni individuo lo è a sé stesso.

(Circa la costruzione del proprio mondo) “Questo stupendo baldacchino, l'aria – guardate –, questo bel firmamento sospeso in alto, questo soffitto maestoso trapunto di fiamme d'oro – ebbene, non mi sembrano che una sporca e pestilenziale congrega di vapori”. Quando Amleto parla della volta celeste, dice “Guardate” ma nemmeno ci pensa a sollevare lo sguardo lui per primo, non gli serve. Anch'essa, quella volta notturna, è parte di quanto il principe si tiene nascosto dentro. Il firmamento, per Amleto, è un puro concetto, come lo è per il suo fratello minore Romeo, quel Romeo dal cuore ancora sottomesso al governo di un idolo vago ma reso imprescindibile dall'incanto captatorio dell'inesistenza: Rosalina. Dall'istante, però, in cui incontra Giulietta, Romeo smetterà di essere un Amleto in boccio e non avrà più mondi da rimettere ‘in sesto’. Le stelle, la luna, e i pianeti tutti si accenderanno per lui di vivida e vera luce divenendo una realtà oggettiva da poter condividere con l'amata e che nessun altro potrebbe con pari emozione ammirare. Qualcosa che davvero esiste senza bisogno d'essere pensato.

(E Dioniso) “Dormire, sognare. Ma della morte quali sogni potranno sopravvenire quando già saremo liberi da questo groviglio mortale?”. La visione monoprospettica che Amleto ha – come di una strettoia, di un loculo blindato – del dove siamo e del dove andremo si fa vieppiù monomaniacale di scena in scena.

Nel camposanto, presso una fossa, ascoltato da un irriverente becchino e forse silenziosamente compatito da Orazio, il principe pianta, sillaba dopo sillaba, i chiodi della sua asfissiante e claustrofobica escatologia: “Ecco: Alessandro morì; Alessandro fu seppellito; Alessandro torna polvere; la polvere è terra; con quella terra facciamo la calce: e perché in quella calce in cui è stato mutato non si può tappare un barile di birra?”. L'intera esistenza è un continuo trasmutare alchemico di forme, materie, e circostanze; anche la biologia è propalazione, al punto che, di grado in grado, smette d'essere biologia per poi tornare nuovamente ad esserlo. E ciò è tanto possibile quanto inevitabile poiché non c'è altrove. Non si esce dalla dimensione in cui ci si trova, anche solo per poterne illazionare un'altra. *Tutto è qui.* Il ricasco di ogni evento è *qui*. Finanche i pensieri che riguardano un *lì*. Non per nulla Nietzsche, nella *Nascita della tragedia*, scrive che “l'uomo dionisiaco assomiglia ad Amleto”, mai però quanto Giulietta

che non somiglia ma è creatura dionisiaca! L'*Übermensch*. A dirlo è il testo. Anzi, i *due* testi.

Sempre da *La nascita della tragedia*: “L'estasi dello stato dionisiaco con il suo annientamento delle barriere e dei limiti abituali dell'esistenza contiene infatti, mentre dura, un elemento *letargico*, in cui si immerge tutto ciò che è stato vissuto personalmente nel passato. Così, per questo abisso di oblio, il mondo della realtà quotidiana e quello della realtà dionisiaca si separano”. Giulietta, senza saperlo, ha esperienza del viaggio che sta per affrontare bevendo il filtro, altrimenti non potrebbe figurarsi *prima* ciò che vivrà *durante*. Il suo capitale di esperienze mnestiche è infinito e determina i suoi gesti a loro stessa insaputa, avendo lei fatto dei ricordi solo le bucce di quanto ha appreso. Il suo passato ha troppa poca profondità perché la memoria possa farne uso. Solo i gesti valgono, e, nei gesti, le decisioni.

(Circa le maschere in Amleto) Se in *Romeo e Giulietta* molte cose avvengono nella consapevolezza di un personaggio ma nell'ignoranza degli altri, nulla è però nascosto agli spettatori, che sono consapevoli anche di queste multiple ignoranze. Gli episodi procedono 'a vista', e se alcuni passaggi si consumano dietro il sipario narrativo (come la notte d'amore dei due protagonisti), si tratta comunque di materia intuibile e pudicamente occultata.

Azzardo una messa a confronto con *Amleto*, dove ai vari personaggi è data la legittimità del sospetto circa gli orditi altrui. A nessuno di loro è chiaramente nascosto quanto si va tramando contro di lui (Amleto fa bene a sospettare dello zio, come questi farà poi bene a sospettare del nipote), mentre, nell'insieme, allo spettatore sono negate certezze inoppugnabili. Già Lev S. Vygotskij illaziona che la pazzia finta di Amleto sia il prodotto di una pazzia vera, e allora perché non credere che la profusione, se non d'amore, di sincera e posata cordialità da parte dello zio nei confronti di un nipote tanto ingovernabile sia similmente autentica come in linea di massima appare? Sulla benevolenza di Claudio molte cose nel testo inducono a credere che vi sia un fondo di sincerità in lui. La sua benevolenza per buon tratto non pare forzata (ad affliggerlo è piuttosto una stolidità assuefazione al senso di colpa con schiarite che flagellano la psiche). Il desiderio che Amleto non parta, ad esempio, pare indubitabile e poco enfaticizzato, come pure indubitabile è la conferma dell'eredità regale: “tu, e lo sappiamo tutti, / sei colui ch'è più prossimo al nostro trono, / ed io voglio rivolgere a te tutto l'affetto che il più tenero padre può portare a un figlio. / E in quanto poi alla tua intenzione / di tornare a scuola a Vittenberga, / essa è assai lontana dal nostro desiderio. / Ti preghiamo perciò di convincerti a restar

qui, / letizia e conforto dei nostri occhi, ornamento / della nostra corte, nipote e figlio nostro”. Poi però pensiamo che quella corona avrebbe dovuto essere di Amleto sin da subito e qualcosa non quadra. Ma forse sembra che non ci quadri perché abbiamo difficoltà a ragionare da politici intenti dapprima a conquistare e poi a gestire il potere. Quel che ora Claudio sembra volere per una condiscendenza non aliena da qualche tenerezza, la permanenza di Amleto a Elsinore, virerà nell’opposto quando brutalmente lo spedisce via – peggio ancora: a morte –, ma questo solo perché a quel punto sarà subentrata la ragion di stato.

Il ‘sorriso’ che si accende in seno all’usurpatore quando il figlio dell’usurato lo tranquillizza facendosi ritenere obbediente, incrementa una certa simpatia che, se all’oscuro del prosieguito, è difficile non provare nei confronti di un indiscutibile *villain*. Ci penserà poi lo stesso principe a chiederci di vederlo sotto la luce che vuole lui. E poche scene avanti, senza che nulla di sostanziale sia nel frattempo intercorso, udremo proprio per bocca di Amleto parole che hanno il sapore della più autentica diffamazione: “Il re se la spassa, stanotte, s’ingozza a crepapelle, / fa baldoria e balla il trescone”.

Vladimír Holan, da *Una notte con Ofelia* (a parlare è Ofelia): “Una volta disse / al suo patrigno, condiscendente / fino alla mancanza di carattere e al delitto”. Claudio, l’assassino, è definito da Holan “condiscendente”, e in lui il male pasturerebbe non tanto nella protervia ma nella mollezza, che è palude, acquitrino, da cui può prodursi sia un’efflorescenza che marcescenza.

(Circa la casualità in Amleto) Coleridge, riguardo alla lettera con cui Amleto scopre *imprevedutamente* che, a loro insaputa, Rosencrantz e Guildenstern lo stanno portando al macello, osserva (stranamente, dimenticandosi del nostro dramma): “È forse l’unico dramma di Shakespeare nel quale una semplice casualità costituisce una parte sostanziale dell’intreccio”, e anche qui, con un messaggio a fare da miccia.

(Circa l’omicidio di Polonio) Amleto uccide Polonio allo stesso modo in cui Macbeth, con un raptus di smodata e *finta* intemperanza, fa fuori con due rapide stoccate le guardie di Duncan per poterle poi accusare dell’omicidio del sovrano. C’è del metodo nella sua rabbia, e lo sappiamo. Di converso è lecito domandarsi: Amleto è davvero così certo di infilzare il re e non qualcun altro? Nel caso, non preferirebbe trattenere la spada ritenendo più appagante vedere il terrore negli occhi dello zio mentre viene assassinato?

In quel momento è l’atto di uccidere in sé per sé che mi pare soprattutto indispensabile. Per Amleto è arrivato il tempo di dimostrarsi un delinquente.

Sa di essere già fuori da tutto: ebbene, che lo sappiano tutti. E coglie l'occasione ("Mi sono esercitato uccidendo Polonio" dirà l'Amleto di Jules Laforgue). In ogni caso, *ne abbisogna la storia*.

Amleto non deve temere di trasformarsi lui stesso in un *villain*, se di questo abbisogna la storia.

(Circa la denigrazione di sé, preludio di inazione) Sul vilipendio di sé, Amleto ad Ofelia: "Meglio sarebbe che mia madre non mi avesse partorito. Sono orgoglioso, vendicativo, ambizioso; ho più peccati sottomano che pensieri in cui versarli, fantasia per dar loro forma o tempo per compierli". Una tirata di grande *verve* esclamativa che ricorda l'anatema di Leopardi prorompente dall'ode composta per le nozze della sorella Paolina in versi pieni di orrore per la genitura: "l'obbrobriosa etade / che il duro cielo a noi prescrisse impara, / sorella mia, che in gravi / e luttuosi tempi / l'infelice famiglia all'infelice Italia accrescerai".

Nei *Demoni*, Dostoevskij induce Stavrogin a disprezzarsi sino al punto di ricusare la propria nascita: "So bene che io dovrei uccidermi, spazzarmi via dalla terra come un insetto schifoso". Così Amleto e così Macbeth, accomunati anche dallo spossamento di sé, come fossero entrambi dentro un ordigno che imponga loro di fare quel che fanno traducendolo in una volontà radicata nella coscienza, e non indotta da null'altro. A tal proposito, in *Delitto e castigo*, Raskol'nikov: "Andò dritto incontro a loro con la più grande determinazione: avvenisse quel che avvenisse". Parallelamente, già Amleto: "Avvenga quel che avvenga". Quindi, in un barlume, la visione di come stanno le cose. Di nuovo Raskol'nikov: "Ho delirato di qualche cosa? – domandò egli a un amico – Ci mancherebbe! Non ero padrone di me stesso". E Amleto: "Non appartengo più a me stesso". Oppure Otello: "Non sono quello che sono". Disconoscersi per identificarsi. Tutto ciò per afferire alla forza automatica ("*a machine*" si definisce tra l'altro Amleto) di cui è dotata l'inazione al fine di produrre azioni.

Ah, la deità dell'inazione! Amleto: "Il mondo è dissestato: che maledetta noia, / essere nato per rimetterlo in sesto!". La noia del dover agire. L'amletico *spleen*. Holan, nella poesia *Perché?*: "Anche la solitudine è azione... Perché agire?".

(Ancora sull'inazione, I) A proposito dell'inazione di Amleto, una parziale chiave di comprensione ci è data da questo appunto di Paul Valéry: "Lo stato di vita è lo stato di mantenimento della possibilità di agire". Non è forse nel suo ristagnare in una condizione di incagliata perplessità che Amleto è massimamente sé stesso e che massimamente vive?

(Ancora sull'inazione, II) Nulla di più assente in *Romeo e Giulietta* dell'inazione, anche da un punto di vista concettuale. Diversamente, in questo, da *Amleto*, dove la sovrabbondante inazione è l'azione. Logico! In un'opera letteraria anche la messa in scena dell'irrazionale risponde ai criteri della ragione. Chi scrive governa, e tutto ciò che è sotto governo, sta dentro una regola.

(Mistico o dionisiaco) Nietzsche, nella *Nascita della tragedia*, parla dell'affinità di Amleto con la condizione dell'uomo dionisiaco, cioè posseduto da qualche cosa, quasi uscito di sé stesso e immerso in uno stato di letargo. Vygotskij commenta: "Vicino insomma alla definizione di Amleto come mistico".

(L'unzione del misterioso) L. S. Vygotskij, *La tragedia di Amleto*: "Ciò che attiene al mistero non lo si penetra con le decifrazioni, ma con l'unzione, con l'emozione del misterioso. Il resto si attinge nel silenzio della tragedia". Non ho il testo originale e in ogni caso non saprei interpretarlo ma, lo avessi, potrei farmelo dire da chi conosce il russo: la parola che leggo è proprio "unzione" e mi meraviglia. Confido che non sia un errore, mi piace così e mi sollecita. *L'unzione del misterioso*. Sarebbe? il tentativo di venirne a capo ingraziandoselo? o convincendo la domanda che la risposta con cui le diamo seguito sia quella che si aspettava di ottenere? il misterioso conosce sé stesso? le questioni amletiche hanno parole con cui essere risolte o si spingono fino al bordo della catastrofe per esplicitarsi nel numinoso? Più in sintesi: il punto interrogativo è in sé parola? se lo è, la soluzione del mistero non andrà forse prelevata da quanto detto prima del punto interrogativo? dopodiché, per ottenerla, non può essere che basti concludere la frase con un punto fermo? "Essere o non essere" è una domanda o una risposta? il riferire i termini dell'alternativa decreta un dilemma o una circostanza? Amleto lo ha capito: l'intonazione traduce la materia nell'antimateria che, completandosi, la completa. Se è tanto capace di insegnare agli attori come recitare nel modo giusto è perché sa quanto il modo giusto di dire una certa parola comporti la differenza tra il fare di quella parola una coppa comune come tante, oppure il Graal. Nel suo dubitare il principe afferma.

Che cos'è l'uomo più della bestia se del suo tempo non fa uso migliore che per mangiare dormire? Non vi sembra che Amleto sia certo di quel che dice? La retorica esprime la ragione. *Essere o non essere?* Sì! Esattamente. "Essere o non essere", virgola, "questo è il problema" punto fermo. Il monologo inizia col più asseverativo dei convincimenti, e non con un'oscillazione della psiche come parrebbe. È la messa in mostra della frattura in cui si impenna l'elemento pensante.

Sospendo la penna, apro un altro libro che curiosamente mi parla attraverso una citazione di Whinnie-the-Pooh: "Come fanno le tigri a superare ogni ostacolo con tanta facilità e allegria? Con tanta facilità e allegria". Questo intendevo! Dislocando la domanda, ottieni la risposta. Ma non più affidandoti alla stessa voce. "*Thrift, thrift, Horatio!*"... Economia, certo, ma anche: Intonazione, Orazio, intonazione! La punteggiatura sostituisce il caos col cosmo. Mentalmente, a poter sentire come il pensiero gli si muove nella testa, Amleto è, sotto questo aspetto, l'attore ideale.

Ed è questa sorta di attore che ha incarnato e risolto in uno stupefacente spettacolo, *Ex Amleto*, Roberto Herlitzka. E allora, tre puntini per introdurre un paragrafo come fosse tra parentesi, ma per me prezioso...

... (*A un attore*) Roberto Herlitzka recita Amleto come se non avvenisse nulla per davvero. Come se il fare fosse l'equivalente del non fare. Come se le storie, le vere storie del mondo e le vicende dell'autentica Storia, si svolgessero altrove. È come se Amleto fosse una stanza che recluda solo se stessa e della quale tutti gli altri, essendone fuori, se ne disinteressino altamente. Quello di Herlitzka è un Amleto straordinariamente bambino. Anzi, ancora di meno. Sembra quasi di spiarne i movimenti in un'ecografia. Il suo non agire mai, è il suo agire sempre. D'altronde, quali decisioni fondamentali per sé stesso e per il mondo potrebbe mai prendere un feto all'interno del grembo in cui sta? Non che Amleto non voglia prenderne o non ne prenda, ma Herlitzka allude grottescamente, terribilmente, alla loro inutilità di fondo (perciò spesso si ride). Eppure è un Amleto anche giovane. Ha la giovinezza dell'infanzia, la più pura. Quella di quando il crescere non ha ancora nulla dell'invecchiare ma è, di per sé, divenire giovani, per poi, di fatto, non arrivare ad esserlo mai.

(*Il suono che si pronuncia da sé*) Romeo, perché sei tu Romeo? Che domanda escatologica indirizzata alle origini dell'essere! È come se davvero Giulietta si ponesse *questo problema*: "Perché mai tutto è iniziato com'è iniziato, e non diversamente? perché mai le cose sono andate in un modo tale da condurci al punto da cui dovremmo iniziare *noi?*". Sfogliate! Ne trovate tante di domande così. Una sfilza di punti interrogativi nell'argomentare solitario di una creatura assolutamente esclamativa. Amleto, ben più adulto di Giulietta, ha bene appreso la tecnica istintiva per tradurre il rimuginare (tratto consueto della fanciulla) in filosofare. L'unzione del misterioso è questa resa dell'intelletto al fatto che tutto, nei limiti del linguaggio, è terribilmente dicibile, e, se dicibile, comprensibile. Il vero 'misterioso' è nel non voler far nostro ciò che sappiamo.

Il pensiero, per risolvere gli enigmi che ci attendono a banchetto dal momento della nostra nascita, possiede parole di cui la lingua non conosce il suono (Timone d'Atene definisce tutto il mondo "null'altro che una parola"). E quandomai lo conoscesse, non lo sopporterebbe. E se anche per ventura lo sopportasse, troverebbe labbra inabili a pronunciarlo. Tutto sta qui, anche il resto che è silenzio, e questo è inaccettabile. Perciò nel sepolcro si giace e ci si decompone, nulla si invola. Si continua a morire, poi basta. Siam tutti nati sotto il governo del *disfecemi* della Pia dantesca. Due adolescenti lo sanno, e una morte innaturale evita loro di farsi indottrinare dallo spavento che li condurrebbe a dimenticarselo crescendo. E riandando all'ultimo paragrafo...

... (*Modulare il silenzio*) Herlitzka rende alle parole il loro silenzio. Quasi ci fa essere disattenti al suo metterle in voce. Filtrato da lui, Shakespeare si fa anche romanziere, novellista, saggista, e la sua opera si fa messale: libro aperto dinanzi al nostro ascolto, incunabolo srotolato, papiro; e il testo si fa calligrafia da decrittare attraverso una lettura mentale.

Io, ascoltando Herlitzka recitare Amleto, mi sono sorpreso più di una volta a muovere le labbra.

(*Circa l'ultima scena*) L'*Amleto* è saturo di *narrazioni di avvenimenti*. Ogni fatto è per lo più già consumato e giunge sulla scena 'freddo', ma sforzandosi di avvampare per suscitare altri fatti (incredibile, per contro, è la quantità d'azione dell'ultima scena). Diversamente, *Romeo e Giulietta* trabocca di azione dall'inizio alla fine. Altra differenza: nel nostro dramma non c'è pregresso. Non lo è la faida, da intendere, semmai, come l'arena narrativa che fa da sfondo a tutto. Tanto che la scrittura non sente alcuna necessità di informarci circa il perché questa faida sia iniziata e sia.

(*Spionaggi, I*) La svolta in *Romeo e Giulietta*, da cui la caduta in tragedia della trama, avviene per un atto di spionaggio. O, più moderatamente, per una zelante sbirciata che informa il servo Baldassarre di una morte da tutti reputata vera e di cui viene intempestivamente informato Romeo prima d'essere costui raggiunto dall'esatta notizia del trucco congegnato da frate Lorenzo. È l'unica situazione del genere in tutto il testo. Di sorveglianze occhiute ai limiti del raggio abbonda invece *Amleto*, che è tutto un celarsi, un osservare di nascosto, uno stare dietro gli spigoli e di là da una tenda. Ad aprire le danze è Polonio che nella seconda scena del secondo atto istruisce tal Rinaldo perché non perda di vista Laerte e ne controlli i movimenti e le frequentazioni durante il soggiorno del ragazzo in Francia.

Premure di padre, ma invasive e fastidiose. Stando a quel che dice l'anziano cortigiano, siamo in piena tresca: "Informati / dapprima di quali danesi vivano a Parigi; / (...) / Colui che stai per sondare osservalo bene, / (...) / Osserva di persona il suo atteggiamento. / (...) / E lascia che suoni la sua musica". Un compito impartito con fare untuoso, tinto di una falsa liberalità. Nel complesso la scena ritrae alla perfezione il carattere del ciambellano abilissimo nel tessere reti, che siano di fattura domestica o politica. Mal per lui se questa destrezza finirà col costargli la vita. È poi il re che sguinzaglia alle costole di Amleto Rosencrantz e Guildenstern, due vecchi amici del principe assoldati proprio in virtù di una presunta solidarietà che però Amleto immagina da subito sospetta. Re: "In tal modo, se vi riuscirà / d'indurlo ai vostri piaceri, non vi mancherà / l'occasione di spigolare se ci sia qualche cosa / a noi ignota che lo affligge, e di farcene parte, / affinché noi tentiamo, se possibile, di porvi rimedio", e anche questa sembrerebbe sollecitudine sin quasi paterna, fornita di una certa cordialità e benevolenza, e chissà che per qualche intimo accenno non lo sia. Nella stessa scena Polonio e il re, concordi con la regina, architettano un'altra forma di sorveglianza mascherata studiando assieme la maniera per origliare il dialogo tra il principe e Ofelia che loro stessi hanno fatto in modo avvenga. Polonio: "Proprio allora io lascerò libera mia figlia per lui; / ed io e voi ci metteremo dietro una cortina / per osservare l'incontro". "Osservare", che verbo tenue! D'altronde, quel che i due stanno macchinando è un gesto truffaldino che in prima istanza sembra non meritare reprimenda alcuna, almeno stando a quanto sostiene il re, per il resto (e lo vedremo a breve) assai incline alle crisi di coscienza: "Abbiamo segretamente chiamato Amleto / perché s'incontri qui con Ofelia, / come per un caso. Il di lei padre e io / – legittime spie – faremo in modo che, / vedendo non veduti, / potremo giudicare dell'incontro". "*Come per un caso*": la finzione del fortuito. Poi, ecco un lampo in cui il re si vede da fuori e non si piace affatto: "Che dolorosa frustata alla mia coscienza! / Sotto gli artifici delle parole il mio atto / è un volto vizzo di squaldrina, soccorso da belletti. Che pesante fardello!", sembra quasi che voglia essere rincuorato. Lo avessimo a un passo, gli daremmo una pacca di conforto sulle spalle.

Nel recinto del dramma, la sincerità diffusa, frutto di autentici rimorsi, caratterizza l'impostore anche quando da lui emerge un indubbio *villain*. Malgrado tanti scrupoli che fanno quasi immaginare una forma di propensione verso un figlio adottivo di cui si paventa un grave dissesto mentale, è ben altro a suggerire questo *set* di cui Amleto percepirà la messa in piedi comportandosi di conseguenza (non c'è volta in cui il principe non fiuti gli inghippi allestiti contro di lui). Peraltro, basti pensare a quanto dice ai suoi

due sventati compagni di studi: “vorreste pretendere di conoscere i miei tasti; vorreste strappare il cuore del mio mistero e sentire tutti i miei registri, dal più basso al più alto”. Sentenze nette, di chi sa bene cosa significhi spiare. Amleto si rivelerà infallibile anche quando si ingegnerà a scrutare le reazioni dello zio durante la recita-specchio dell’omicidio di Gonzago. Prima che lo spettacolo inizi spiega per filo e per segno a Orazio come conta di starsene “a osservare, per sorprendere sul vivo / il suo contegno” chiedendo una pari perspicuità: “Qui ti prego, quando verrà / il momento buono, di osservare mio zio / con tutto l’acume dell’anima tua”. E così faranno. Di nuovo, dopo il tracollo nervoso di Claudio che s’è visto ritratto dal canovaccio rimaneggiato da Amleto, è Polonio nella terza scena del primo atto ad acquattarsi dietro un tendaggio nella stanza della regina anticipando al re quel che intende fare: “E vi piaccia ch’io sia / messo in grado di origliare il loro colloquio”. Già, proprio come Amleto con Orazio. E sempre Amleto, prima di essere un’altra volta spiato, si sofferma, ma quasi per caso, a spiare il re che prega. Formidabile variante! Qui è un’anima che viene di nascosto, a sua insaputa, perscrutata, e l’anima si mostra abbagliante, penitente, vera, ottenendo, sempre a sua insaputa, una sospensione della pena.

Nel girotondo delle spie, ad averla vinta è infine una repentina azione di controspionaggio. Da *La trappola per topi* a un finto topo, a un ciambellano tramestatore fatto secco a orecchio teso allorquando costui si tradisce chiamando soccorsi a salvaguardia della sua regina. A parte l’episodio in cui Amleto fruga nella sacca di Rosencrantz e Guildenstern scoprendo la missiva in cui è sancita la sua condanna a morte e che può essere considerata un’ulteriore forma di intrusione indebita, ogni altra situazione del genere è offerta alla platea in presa diretta.

In *Una notte con Amleto* di Holan leggiamo: “Qui soltanto la frode è certezza”. Holan compone a Praga nel 1964 questo suo secondo poemetto ispirato ad Amleto, la cui sindrome si ripercuote, come non mai quell’anno, su una città dove tutto è origliato e sbirciato. Scrive Angelo Maria Ripellino in *Praga Magica*: “Qualunque cosa tu dica, un bisbiglio, un ricordo, una tenerezza, essi registrano tutto su piccoli rulli invisibili: ogni tua frase servirà loro a montare contro di te immonde macchine di calunnie e di perdizione. E perciò nelle case regna il silenzio, e si sente solo il raspare dei topi che hanno fiutato il galestro”. Topi! *Tutto è simbolo e analogia*. Anche i topi entrano *altrove* in scena a ricordarci che sempre lì siamo! Praga non è poi tanto lontana da Elsinore.

(Spionaggi, II) Nadia Fusini, *Maestre d’amore* (il riferimento è a *Molto rumore per nulla*, ma a conferma della situazione in cui sovente, qui come

altrove in Shakespeare, è incorniciato all'interno di sé, quasi duplicandosi in un alterco col proprio *alter ego*, l'origliare e sbirciare ingannevole e reciproco): "Accade che l'atto di osservare, spiare, vedere, credere di vedere, essere visto, e l'atto dell'udire, essere udito, credere di udire si complichino per via d'inganno. (...) chi crede di osservare, in realtà è osservato".

(Spionaggi, III) L'azione di tentacolare vigilanza impone alla vicenda di sottomettersi ai *desiderata* dei suoi scaltriti e complici padroni, ovvero: l'orecchio che origlia e l'occhio che spia.

Pene d'amor perdute, Berowne: "Tutti, tutti a nascondarella – è un vecchio gioco da bambini. Ed io me ne sto tra le stelle, come un essere semidivino, a origliare i segreti di quei poveri disgraziati". Altra prova di laboratorio: l'orecchiamento plurimo (*eavensdropping*) che caratterizza la terza scena del quarto atto. In *Amleto* soprattutto, opera successiva, ne abbiamo riscontrato i maturati sviluppi narrativi che, senza l'esigenza di una virtuosistica costruzione corale, allestiscono raffinate reti spionistiche capaci di cogliere uno degli aspetti più peculiari della tragedia: la pervasione reciproca operata attraverso una serie di latrocini psichici.

(Spionaggi, IV) E come Elsinore, anche il mondo di Lear è tutto fatto di "Macchinazioni, vuote apparenze, tradimenti", a dirlo è Gloucester, dopo che il figlio bastardo Edmund così lo ha esortato: "Se l'onore vostro lo riterrà opportuno, io vi porrò in un luogo da dove potrete sentirci discutere la cosa e formarvi un'opinione nella certezza di ciò che udrete". Sulla questione, Masolino D'Amico, in *Scene e parola in Shakespeare*: "Anche a un esame superficiale sembra di poter attribuire all'ambiente in cui nacque la poesia metafisica inglese una preponderanza dell'orecchio sugli organi della vista, quale si riscontra in pochi altri momenti della storia della cultura. (...) Si è quindi tentati di attribuire allo spettatore medio elisabettiano una relativa indifferenza ai valori plastici, compensati da una straordinaria capacità di ritenere la parola parlata. (...) Del resto tutto sta a dimostrare che l'autore elisabettiano considerava il suo pubblico come dotato innanzitutto di orecchie", e dal manuale *An excellent Actor* sempre D'Amico cita: "Sedete in un teatro pieno, e vi sembrerà di vedere tante linee tracciate dalla circonferenza di altrettante orecchie, mentre l'attore è il centro".

Breviter, il teatro a cui appartiene Shakespeare è molto ascoltato, poco visto, ma soprattutto *immaginato*. Inoltre, nella finzione, chi per finta ascolta e per finta immagina – Polonio dietro la tenda, ad esempio –, lo fa spesso a cospetto di un pubblico lì a ridosso che, chiamato a complice, finge di ignorare la cosa, recitando in tal modo la sua stessa ignoranza.

Ma non solo! C'è pure chi spia non per tramare ma perché avvinto dall'atto stesso della sua visione. Ad esempio, Romeo presso il balcone: "due tra le stelle più luminose del cielo, avendo una faccenda da sbrigare, / supplicano i suoi occhi di brillare / al loro posto fin che abbiano fatto ritorno. / E se i suoi occhi fossero in quelle sfere, / e le stelle sul suo volto? Le sue guance luminose / farebbero allora vergognare quelle stelle, / come quella del giorno una lucerna; / e i suoi occhi nel firmamento scorrerebbero così fulgidi nell'aerea regione, / che gli uccelli si metterebbero a cantare, credendo finita la notte". È una competizione tra luci. Un esaltante movimento figurale *in progress*. Tutto è ascensione. Come pure in *Enrico VI*. Re: "Ma che impresa ha compiuto il vostro falco, mio signore, / e come ha volato sopra tutti gli altri! / Si vede come Iddio opera in tutte le sue creature. / Sì, uomini e uccelli amano salire in alto" (forse, qui, un barlume dell'anima di Shakespeare!).

(Spionaggi, V) In *Riccardo II* la regina è accorata, tanto da piegarsi a un atto meschino esortando le sue accompagnatrici a nascondersi con lei per sentire cosa hanno da dirsi il giardiniere e i suoi aiutanti che stanno sopravvenendo. Sia mai dovessero parlare di politica! Non importa chi è messo sotto controllo: questa, tutto sommato, è gente da poco, ma è importante sapere in assoluto. Carpire all'habitat ogni informazione possibile. Regina: "Quale passatempo possiamo escogitare qui in questo giardino, per scacciare l'oppressione delle cure? (...) taci, ché vengono i giardinieri. Nascondiamoci nell'ombra di questi alberi! La mia infelicità contro una manciata di spilli che si metteranno a parlare di politica; tutti lo fanno in tempi di mutamenti. La sventura è annunciata dalla sventura". O: la ventura è *spiata* dalla sventura.

(Il servo danese) Auden definisce Polonio "una sorta di *voyeur* per quanto riguarda la vita sessuale dei suoi figli", e tanto basta a farne un personaggio confacente i tempi di cui partecipa, tanto più se circoscritti al 'sistema Elsinore'. Il suo *voyeurismo* è una maniera per inserirsi nella rete di intrighi spionistici e controspionistici di cui è imbastita l'opera, e fuori dalla quale *questa* Danimarca cessa di essere la Danimarca di Amleto. Quella che è.

(Circa il delitto di Polonio) C'è forse un'ombra di mistero, o quanto meno qualcosa di discutibile, nella morte di Polonio. La regina, assillata dalla brusca requisitoria avviata dal figlio e in sospetto di un'aggressione fisica incipiente ("Oh, state seduta, – le ordina Amleto – non muovetevi. / Non dovete muovervi d'un palmo") è terrorizzata e travisa la violenza di cui

è vittima, ha paura di essere uccisa, perde la testa: “Che intendi fare? Vuoi assassinarmi? / Aiuto! Aiuto!”, ma da dietro l’arazzo il devoto servitore di corte non manca al suo dovere e le fa eco: “Olà, aiuto! Aiuto!”. L’orgasmo cruento della situazione è all’apice. Il principe, travolto dall’empito della sua furia, è pronto a una carneficina e lo dimostra. Non ragiona poiché *con ragione* non intende farlo, sguaina il pugnale che ha rinfoderato immacolato una scena prima quando avrebbe potuto vendicarsi dell’usurpatore in preghiera, e colpisce adesso, chiunque sia lì dietro, *anche fosse il re*, che a questo punto non merita più indulgenze: “Come? C’è dunque un topo! Per un ducato! / Eccolo bell’e morto!”, e un topo ha ucciso, ma del topo (messa in atto del titolo portato in scena e scritto di suo pugno) abbiamo detto. L’allegoria versa sangue vero. In quell’attimo di estatica perdizione criminale, famelico di gesti, Amleto ha agito alla brutale insegna del *chi c’è c’è*, non è più tempo di fare sconti. Ma sarebbe davvero questa la maniera di portare a termine una vendetta tanto minuziosamente sceverata?

“Povera me! – geme la donna – Che hai fatto?”. Insomma, a rimetterci è quel disgraziato, e lei compiangere sé stessa. Il privilegiato egocentrismo dei potenti! Prova ne sia che la domanda non è intesa dall’omicida come retorica, tant’è che questi replica: “Non lo so proprio. / È il re?”. Quindi *davvero* non lo sapeva. Ma allora perché mai è lezione tanto universalmente diffusa quella che racconta di un Amleto caduto in errore se è detto chiaro e tondo: “Non lo so proprio”?

Solo a cose fatte, e per pochi istanti, Amleto ritiene che a essere stato trafitto sia stato lo zio. Anzi, a ben vedere considera l’ipotesi al momento stesso in cui gli si dà come sbagliata. Gertrude, intanto, diagnostica con esattezza il movente irrazionale del delitto: “Oh furia sanguinosa e inconsulta”, e, *sempre intanto*, suo figlio vira di nuovo sulla dialettica mettendo a tappeto le parole altrui con le proprie: “Un gesto sanguinoso davvero, madre mia. Quasi perverso / come uccidere un re e sposarne il fratello”. Gertrude non dà seguito alla diatriba, ma rimane al presente e fa di quanto ha sentito una domanda sbalordita: “Come uccidere un re?”.

Solo adesso Amleto si dichiara consapevole dell’accaduto, ma senza che mai, nel testo, abbia espresso una convinzione diversa, esposta a essere contraddetta dalla realtà: “Così ho detto, signora. / Addio, povero sciocco, temerario e indiscreto!”. Dopodiché, sì, esprime la retroattiva possibilità che si trattasse di Claudio, ma, a mio parere, attribuendosi l’illazione per il tempo d’un battito di palpebre riferito poi con toni volutamente algidi, mirati soprattutto a suonare come epitaffio per un morto di poca grandezza: “T’avevo creduto uno migliore di te”. Oltretutto, quando avrebbe avuto il tempo di crederlo? È stato un fulmine di guerra!... “C’è dunque

un topo! Per un ducato! / Eccolo bell'e morto". Didascalìa: *Uccide Polonio*. Punto e a capo.

Polonio è stato travolto da un *wiz* furibondo del protagonista, da un'immissione quasi non prevista nella trama (ma di cui *abbisogna la storia*), e non già dal sopravvenire di quella macchina da guerra di nome Amleto ormai a un passo dall'essere consapevolmente determinata ad avventarsi come un bolide nei fatti ("*a machine*"). E...

... (*L'altro vendicatore*) la barbarie della giovinezza ha in tutto ciò la sua parte. Come ce l'ha nell'*Oreste* di Alfieri, il cui protagonista è un *leader* carismatico tornato a Tebe non per risolvere un rovello freudiano giustiziando la madre: è il tiranno che gli preme, è Egisto. Parliamo di un Oreste che avrebbe potuto partecipare alla Comune, avvolto dal fumo delle barricate francesi. Anche lui non fa sconti. Anche per lui vale il *chi c'è c'è*, e dall'onda di sangue che solleva è ghermita tra gli altri anche sua madre Clitemnestra, macellata alla stregua di Polonio in quanto creatura inadeguata alla storia di cui partecipa, priva com'è di qualsiasi altro ruolo che non sia quello di una moglie fedifraga. Ma qui è il punto. A cose fatte, dinanzi al grande restauratore, quasi una sorta di reificato Fortebraccio tornato armi in pugno a riprendersi il suo, si para mastodontica l'ombra del padre che, muta, muove il braccio a indicargli il cadavere della madre. A dircelo, le parole dapprima atterrite, ma poi subito fieramente reattive di Oreste che chiama quell'ombra rimproverante a propria complice: "Ove son io? che feci?... / Chi mi trattiene?... Chi mi persegue?... Ahi! dove, / dove men fuggo?...ove in nascondo? – O padre, / torvo mi guardi? a me chiedesti sangue: / e questo è sangue... e sol per te il versai". Un autentico caso psichiatrico costretto in poche sillabe! E fratellanza allo stato puro fra due titoli corrispondenti a due nomi propri che sono, in sé stessi, nome e cognome. Tra l'altro, quanto prossimo questo: "Ove son io? che feci..." al modo in cui Rosencratz riferisce di quel che Amleto va dicendo: "Confessa di sentirsi fuor di sé" (ma degli spossessati come consorteria astrale, come *specie umana*, ne dico già abbastanza altrove).

Non è peregrino considerare che se l'Agamennone alfieriano, contrariamente alla fonte sofoclea, manifesta tramite questo suo ergersi solenne e terribile su un campo di sterminio una resipiscenza amorosa nei confronti di Clitemnestra, pure Amleto padre, il quale a propria volta compare al figlio dopo il delitto di Polonio, sembra, malgrado tutto, avere a cuore la sorte della sposa infedele. In questo caso, però, lo spettro, che ci appare più reale dell'altro, non rimane in silenzio, ma parla: "Questa mia visita / vuol solo aguzzare i tuoi propositi ormai quasi smussati. / Ma guarda tua

madre, l'attonimento le sconvolge il viso. / Oh, mettiti fra lei e l'anima sua combattuta. / Nei corpi indeboliti l'immaginazione lavora meglio. / Parlale, Amleto". Praticamente, il senso è: "Parlale, Amleto. *Non ucciderla*". A chiederlo è un genitore che conosce il suo ragazzo e che sa quanto sia difficile tenerlo a freno.

La giovinezza! La giovinezza e il suo turgore ideologico! La giovinezza e la politica che fa la Storia. Neanche pochi versi ancora e, nonostante l'amonimento dell'Amleto che l'ha messo al mondo, l'Amleto ancora feroce-mente cucciolo insiste: "Non mi occorrono lacrime, mi occorre sangue". Lacrime di chi? di altri Polonio? e quanto sangue? di quanti? *anche il suo?* Ora, che Alfieri abbia letto Shakespeare è sicuro, ma può essere che in Alfieri fosse stato presente uno Shakespeare in veste di futuro lettore di questo Alfieri? E aggiungo: che meraviglioso autore elisabettiano sarebbe stato Vittorio Alfieri se solo fosse nato lì, in quegli anni lì! *Qui*, all'epoca sua, non ha potuto che ruggire in solitudine, cosa che ha fatto caricando di una tale intensità fonica la nostra lingua da suggerire in essa quell'inclinazione monosillabica che è tipica dell'inglese, tanto che Shakespeare lo avrebbe con gioia interpretato sulle assi del suo Globe.

(Non errori, ma portali di scoperta) Sempre nella quarta scena del terzo atto Amleto dice alla madre: "Debbo andare in Inghilterra; lo sapete?", e partirà per ordine dello zio. A tutt'oggi nessun critico è riuscito a capire quando Amleto avrebbe potuto saperlo, visto che il re di questo suo proponimento ha parlato alla moglie e ai due compari fannulloni Rosencratz e Guildenstern appena prima della recita, dopo la quale tutto è andato a precipizio, sicché, a rigor di logica, la notizia non avrebbe avuto né tempo né modo per giungere alle orecchie del principe. Consento ad accettare che si tratti di un errore. Shakespeare si sarebbe sbagliato, va bene, ma ricordo che, come s'è visto, siamo in un plot di faccende aggrovigliate dove lo spiare e lo schivare l'altro da cui si è propria volta spiati è parte di un meccanismo consustanziale all'insieme. E comunque, ripetendo Joyce per bocca di Dedalus (e ripetendo me, che già l'ho ripetuto), dal quinto capitolo dell'*Ulysses* leggo: "Un uomo di genio non fa errori. I suoi sono errori voluti e sono portali di scoperta". E sempre nello stesso capitolo, insistendo su quegli errori: "Egli (*Shakespeare*) mette la Boemia sul mare e fa citare Aristotele ad Ulisse". Nulla di sbagliato, in effetti, se si vuol credere ad altre realtà in cui le cose *stiano davvero così*.

(Fiore tra fiori) "O rosa di maggio", con queste dolci parole Laerte, straziato alla vista della sorella che delira ondivaga tra la scempiaggine e l'estasi,

chiama Ofelia: rosa, rosa di maggio... una rosa che avoca a sé le proprie consimili. Flora che chiama all'appello altra flora: "Ecco il finocchio per voi e delle colombine. Ed ecco la ruta. Ce n'è anche per me: possiamo chiamarla l'erba di grazia delle domeniche. Oh, dovete portarla in modo diverso da me, quella ruta! Ed ecco una margherita". Fiore tra fiori, la disastrosa Ofelia distribuisce fiori; è vegetazione che si narra. "Converte tutto: – mormora sconsolato Laerte – pensiero, afflizioni e l'inferno stesso, nel suo incantesimo e nella sua dolcezza". Come se l'adorata sorella fosse in sé un paesaggio più vasto del paesaggio stesso che è da lei assorbito. Tutto nel canto della fanciulla si rinnova, qualsiasi cosa o creatura ella sfiori con le sue parole modulate, sino alla redenzione se non dell'altrui peccato, degli altrui limiti. Polonio, ad esempio: "La sua barba era neve, / e lino la sua testa". Ma noi, leggendo, ce lo siamo mai figurato così, Polonio? un simile faccendiere, così? il mellifluo ciambellano, particella del marchingeo governativo, cosa avrà mai fatto, *in quanto padre di questa figlia*, per meritarsi certe parole?

(Per acqua) Allontanandosi dal castello vagabonda, la fanciulla, smarrita la ragione, canta: "Piange lei: 'Prima di buttarmi sotto, / di sposarmi m'hai detto.' / Dice lui: 'Ti sposavo davvero / se non venivi a letto'". Il motivo dei timori verecondi di Giulietta è *tutta qui*. Poi, Ofelia morirà *per acqua*.

(Cadendo) Regina: "Tua sorella è annegata, Laerte.", Laerte: "Annegata? Ah! Dove?", e segue il racconto di come sia morta Ofelia: intrecciando ghirlande, nel tentativo di arrampicarsi per appendere i suoi diademi d'erba 'alle pendule fronde dell'albero', allorché "un invidioso ramo si rompe, e quei trofei / ed ella stessa caddero nel ruscello". Se raccontato, il fatto commuove; se invece fosse visto, sulle prime muoverebbe al riso, come qualsiasi caduta che, al suo effetto immediato, è immancabilmente comica. *In primis*, un capitombolo; solo *in secundis*, mortale. Il che ci fa riflettere sul senso del ridicolo quale corrispettivo del grandioso. Ofelia muore uccisa da ciò che è, e ciò che lei è lo abbiamo detto: è vegetazione, è flora, è paesaggio. Infine, *acqua*! E il testo non si astiene dall'esprimerlo: "come una figlia dell'acqua, familiare / a quell'elemento". Il fatto che tutto ciò sia avvenuto al di là del sipario narrativo ha finito con l'esaltare la propalazione abolendo il ridicolo.

(Circa l'inizio della tragedia) "(è) come se il mondo cominciasse oggi". Sul declinare del quarto atto il messaggero che porta al re la notizia del rientro a Elsinore di un Laerte in assetto di guerra, annuncia in realtà

molto di più: l'inizio vero della tragedia. Annuncia l'azione. Di questo, infatti, necessita l'*Amleto*: che a un certo punto l'opera si metta in moto. Quand'è che comincia *Romeo e Giulietta*? Esattamente *quando comincia*, non v'è nulla di pregresso, a parte la faida, che però è impersonale. La faida non è un evento, è uno stato di cose. Nessuna decisione è da prendere, tutto avverrà senza la minima dilazione. L'intento produce ogni volta un fatto.

(Circa l'adesione al presente) Amleto: "La pertinenza, signore, vi prego. (...) Che cosa implica il nome che avete menzionato?", Osrìc: "Di Laerte?", Amleto: "Oh, finalmente ha vuotato il sacco delle sue parolette". Ovvero: *Dite il nome!* o ancor di più: *Ditelo una volta per tutte!* cioè: *Ditelo subito, e a chiare lettere!* In pratica, quel che Romeo e Giulietta fanno sempre: stare addosso al presente. La pertinenza è un atteggiamento sostanziale e decisivo nell'approccio con la realtà. Romeo e Giulietta sono creature *molto* pertinenti. Amleto si sforza di esserlo per dovere. Di consueto, lo è in ossequio a parametri di nessuna natura sociale e che riguardano solo sé stesso.

(Circa la solitudine di Amleto) Amleto, costretto a entrare negli spazi della Storia (per lui oppressivi proprio perché troppo vasti), deve consentire alla morte della propria solitudine. Non per nulla Holan, che lo elegge a protagonista di un suo poema, in un altro suo poema, *Sen*, scrive: "È morta la mia solitudine".

(Circa la natura ultima di Amleto) J.M. Murry: "Amleto è sfuggito alle sue limitazioni contingenti ed è divenuto umanità". E io puntigliosamente specifico: è divenuto *mortalità*.

(L'isteria di Amleto) Quando Amleto trapassa l'arazzo, e, dietro l'arazzo, qualcuno (non importa chi: importa solo *la possibilità* che sia chi dovrebbe essere), a venire infilzato è il *paesaggio*. Quel paesaggio che Amleto stesso ha provveduto a infittire con le proprie allucinazioni.

Un'allucinazione è anche Polonio morto. Un'allucinazione sarà il duello con Laerte. Un'allucinazione, al quinto atto, è Orazio che ascolta l'amico dire: "Il resto è silenzio". Da ultimo, un'isterica allucinazione è il morire di Amleto in un mondo che, per essere da lui messo in sesto, si sta a sua volta disintegrando. Così la follia del protagonista, un tempo forse simulata, acquisisce la forza di una vera frenesia. Non per nulla *Amleto* è l'opera shakespeariana che più di altre pone dubbi circa la natura dei suoi grandi personaggi minori. Anche Polonio e Ofelia "sono ombre e devono tornare

nel regno delle ombre” (Peter Quennell). Per Amleto esistono soltanto: Amleto, il suo stesso *io*, le sue visioni e i suoi brutti sogni. E poi il suo essere, e il suo non essere. Un’uncia di realtà la concede a Ofelia, e perciò la fanciulla lo preoccupa.

(A scelta) Questo il repertorio degli attori sbarcati a Elsinore: “tragedia, commedia, storica, pastorale, pastorale-comica, pastorale-comica, pastorale tragicocomicostorica, scene a composizione e poema a filastrocca”. In altri termini: il menù *take away* del teatro elisabettiano.

(La potenza materica del vuoto) Agostino Lombardo parla dell’*Amleto* come di un “grande e autonomo universo poetico”. Mi piace estendere la definizione all’intero canone per proiettarlo, così, in una dimensione puramente fantascientifica con la stabilità di un pianeta provvisto di un suo proprio clima e di un suo ecosistema astrale.

(Troppo italiano) Torno con passione e ammirazione alla traduzione dell’*Amleto* di Cesare Garboli. Apro e leggo a caso. Tanto, ma non tutto. Qualcosa, pur affascinandomi, mi ripugna e scanso il libro, poi però lo riprendo; leggo, mi appago di nuovo e di nuovo lo scanso. *Troppo italiano*, troppa perfezione, il che mi fa pensare che forse una traduzione dovrebbe trasmettere un po’ di nostalgia per l’originale. Qui non c’è, niente mi manca. Non mi manca Shakespeare, invece dovrebbe. Si può essere, da italiani, degli eccellenti anglofoni, ma quasi mai al punto da possedere l’inglese di Shakespeare come un’altra lingua madre.

Io ritengo che quest’anelito all’altro, a una fonte irraggiungibile, sia il lieve ma irrinunciabile compenso che ci è dato per il nostro non poter essere totalmente partecipi di quella materia lì. Una materia che in parte dovremo pur sempre *sognare*.

(Circa l’attimo) *Amleto*, atto quinto: “Se è ora non è dopo; se non è dopo sarà ora; se non è ora dovrà pur succedere. Essere pronti è tutto”. Così viene ritratta la presa d’assedio dell’attimo presente che a molti è vietato frequentare. È in questo stretto recinto che agiscono Romeo e Giulietta. Nei suoi dintorni agisce Amleto.

(Doppi) Amleto si specchia prima nell’attore, poi in Fortebraccio, ed entrambe le volte è poi indotto a verbalizzare l’esperienza in due formidabili monologhi con cui è *costretto a rimettersi in sesto*. Già, quel che tocca di fare a lui con il mondo.

(L'inesperienza di Ofelia) Ofelia non confessa mai apertamente il proprio amore, *come Giulietta*. Ma quanto più fanciullesca e inesperta la natura dell'una rispetto a quella dell'altra! Anche se tutto dovrebbe far presumere l'inverso. Giulietta non si è mai innamorata prima che la cosa avvenga sotto i nostri occhi, in piena evidenza. Tutto quello che dovrebbe sapere della vita è un sentito dire o, al meglio, istruzione forzosamente ricevuta dalla madre e dalla Balia. Ofelia no, Ofelia ama già da prima che inizi il dramma. È da subito invischiata in un legame col principe che è a un passo dal definirsi un fidanzamento a tutti gli effetti, manca solo di renderlo ufficiale. Il suo linguaggio ha dovuto cimentarsi già da tempo in questioni di materia amorosa. Tuttavia Giulietta, d'un colpo e quasi per prodigio, si rivelerà molto più esperta di lei. Di quello che prova la piccola non dubitiamo, mentre le pulsioni di Ofelia a volte ci lasciano interdetti, e comunque non siamo in grado di dare una misura sia pure approssimativa al sentimento che nutre per Amleto, il quale è a tutt'altre vicende interessato e che, dettaglio non irrilevante, le è di molto superiore come posizione sociale. Bonnefoy, ispirato da Ofelia, scrive che l'amore "è donna".

(Circa il disegno prestabilito) Goethe: "Sebbene, nel dramma, nulla si discosti dal disegno prestabilito, pure il protagonista non persegue alcun piano determinato. Ma quest'ultimo, il dramma, lo possiede bene". Il dramma *possiede* il protagonista a cui lascia, dunque, il ruolo fittizio di colui che dovrebbe dar corso a quello stesso dramma in ragione del quale egli esiste. Come il Coro, che, annunciando la fine, getta sulla scena gli stessi personaggi che dovrebbero determinarla. È la trama che dice loro: "Scrivetemi e scrivete me che vi dico di scrivervi", e quelli così fanno *dopo essersi forzati a decidersi*. Intanto, lasciandoli fare, la trama procede inesorabile *verso quell'estremo minuto risolutore*. Il dramma ha il suo proprio piano. Per usare a motto un'espressione che mi è cara di Vygotskij: *così abbisogna la tragedia*.

(Il narratore che fuoriesce dal narrato) Il primo propalatore di una storia proviene dalla storia stessa, d'un tal genere è Orazio: "... e lasciate che io dica al mondo che ancora non sa, / come queste cose avverranno; così voi udrete / d'atti carnali, sanguinosi e contro natura, ecc. ecc."

(La religione della tragedia) Nella religione della tragedia non c'è perdono, non c'è redenzione, non c'è preghiera, non c'è ritorno; vige in essa un solo rito: l'immolazione della vita, la morte. L'ineluttabile irreversibilità della rovina.

(Giulietta e Ofelia) Le immagino sorelle, Giulietta e Ofelia. Distanziate, per insondabile affinità, da atteggiamenti che sono il riverbero di compensi caratteriali, come spesso tra buone sorelle accade. La prima parla tanto, la seconda pochissimo. Si direbbe che in Ofelia le parole nascondano piuttosto che svelare i movimenti del suo cuore. L'altra, più giovane e fresca, parla moltissimo anche da sola. La maggiore, quand'è da sola, prega. Giulietta se comandata si oppone. Ofelia obbedisce. Goethe: "Per questo, a interpretarla in senso realistico, ne risulta una ragazza docile, ingenua, sentimentalmente eccellente, ma alquanto limitata". Vygotskij parla di Ofelia come di una creatura "non incarnata, intessuta di raggi immateriali, quasi nient'altro che un alito magnetico dell'anima".

Se le due, a bassa voce, sotto le coperte prima di dormire, si confidassero in quel breve tratto di tempo coincidente con lo svolgersi dei reciproci drammi, la Giulietta del secondo atto racconterebbe all'altra del suo spasimo per un amore in boccio in cui 'ancora tutto è da vedere', ma con la convinzione che le va benissimo così; l'altra, di un rapporto in crisi.

(Circa il canto di Ofelia e quello di Rose) C'è consonanza tra le reiterate esortazioni di Amleto ad Ofelia, "*to a nunnery!*", e il ritornello della follia di lei, privo di qualsiasi significato apparente: "*Hey non nonny, hey nunny*", a sua volta prossimo al canto estremo di Rose assiderata che riprende quello intonato da Jack a prua della nave nel momento del loro massimo incanto.

A proposito della battuta di Amleto, sembra avervi più forza il suono del senso, peraltro equivoco e ormai inteso non per ciò che significa. Sulla base del *New English Dictionary*, infatti, il significato esatto della parola 'nunnery' non è 'convento', bensì 'bordello'. È dunque in un bordello che, con fare per nulla parodistico, il principe spedisce villanamente Ofelia. Nell'orrore del mondo altro non le può toccare e che si abitui, come sta tentando di abituarsi lui, nutrito di Montaigne ma non da quelle pagine alleviato.

(La ragion di stato e la febbre del pensiero) L'indulgenza che il re insiste ad avere per i propri delitti, che siano già effettuati o ancora da compiersi, trova conforto in un machiavellismo che traduce lo spavento da cui è oppresso in una preoccupazione dovuta alla sua ragion di stato, spinta al punto da farne convinto lui per primo: "Il nostro stato / non può tollerare un simile pericolo quotidiano / che si accresce d'ora in ora, maturando / nel suo cervello". Rosencratz, sentendolo parlare così, non può che assentire reverenziale dando ancora più forza alla tesi del re: "Ogni vita

individuale è in obbligo, / con tutte le forze di cui dispone, di ripararsi / dai guai; ma assai più quello spirito dal quale / dipendono le ore di molti uomini”. Claudio è talmente manipolabile da sé stesso quando, tra sé e sé, si rimette tra le sue proprie mani, *da apparire amletico*, come quando prega e, a furia di raschiarsi l'anima verbalizzando quesiti giacenti in letargo, s'accorge di chi veramente egli sia: “Il pentimento? Non può fare tutto? / Ma che cosa vale quando uno non può / pentirsi? O me sciagurato! Cuore nero come la morte! O anima che combatti / per liberare e t'invischi sempre più! (...) / Forse tutto è ancora possibile...”. E dopo un lungo silenzio che lascia spazio scenico alla perplessità di Amleto, lì in ascolto a domandarsi se sia o no il caso di uccidere l'usurpatore in un frangente simile, quello riprende così la sua sommessa trenodia: “Le mie parole volano in alto, / i miei pensieri restano quaggiù. / E non bastano le parole per raggiungere il cielo”. È il contrasto tra la miserabile terra e le irraggiungibili altezze. Anche qui Claudio giunge a un passo dal monologo del nipote. La febbre del pensiero sembra stia contagiando le mura stesse di Elsinore.

(Il dileggio della salma) Maurice Charney definisce “pessimo” il gioco di parole messo in bocca a Laerte quando così apostrofa la sorella annegata: “Hai già troppa acqua, povera Ofelia, / E pertanto mi vieto le lacrime”. Un dileggio della salma che ricorda le parole usate dal padre di Giulietta per frenarne il pianto, nella convinzione che la figlia si stia disperando per il cugino ucciso. Ma anche altrove Shakespeare non sembra avere molti riguardi nel trattare i defunti, soprattutto quando si tratta di dare notizia della loro dipartita. Una volta di più ricordo come emblematico il modo in cui Baldassarre informa Romeo della presunta morte di Giulietta: rallegrandosi con lui per il fatto che la sua sposa è andata a godersela fra gli angeli senza dover più soffrire sulla terra.

(Danza macabra) Ma i defunti sono una cosa, i morti un'altra. I morti stanno tra noi poiché da noi trattenuti. All'esterno, lì sì *defunti* e perciò reali, i morti, che nei defunti marciscono, cessano d'essere anche morti, allora ci cercano e in noi persistono. Siamo noi *loro*.

In un appunto non corredato d'altro che mi torna tra le mani, due nomi in sequenza, un titolo, alcune righe tra virgolette e un altro nome: Amleto Kantor *La classe morta* “Non dimenticate di vivere insieme ai vostri morti. Allora i vostri pasti saranno insaporiti con il gusto segreto della morte e vi piaceranno di più”. Collego e ricordo. Le parole citate sono di Tatsumi Hijikata, il grande coreografo fondatore della danza Butoh, creatore del raggelante balletto *Three Bellmers*. Per me, la più eletta cerimonia del macabro

possibile, con tre lemuri femminei a scivolare tra gli atomi nello spazio come bave di una luce irradiata dall'oltretomba. Se chi mi legge ne ha voglia recuperi il video: vedrà con spavento una Giulietta triplicata che manda notizie di sé dal nulla in cui di propria volontà si è spenta bevendo il filtro.

(Stessi padri) Ofelia, ossessionata dalla sua ormai onerosa verginità, canta: "Ma avevi detto: 'lasciami fare / Lasciami fare e ti sposerò.' / E lui risponde: / 'L'avevo detto, ma tu dovevi, / Ma tu dovevi dirmi di no'". I giovani come Amleto, con i loro appetiti sessuali, angosciano la mente di Ofelia. Giulietta, seppure non con quest'ansia dettata da un drammatico tracollo psichico, nutre le stesse convinzioni. Altra epoca, altro paese, altri contesti; ma stessi educatori, stessi padri. Stessi tabù da infrangere.

(Circa il romanzo 'Ofelia') *Ofelia* è un romanzo di Lisa Klein, da cui un film uscito il 2018. Poco ci interesserebbe se non per alcuni innesti dal *Romeo e Giulietta* ben suturati in una fisiologia narrativa di fattura non deprecabile, ma che spesso contraddice brutalmente la natura dei personaggi shakespeariani. Nondimeno, come cartina di tornasole ci offre alcuni spunti. Circa gli innesti: Ofelia sposa segretamente Amleto, come Giulietta sposa Romeo, e viene dal re e dalla regina sveltamente destinata ad un altro matrimonio esattamente come accade nel nostro dramma con l'incombere del matrimonio della piccola Capuleti col conte Paride. Ancora più smaccato è poi l'uso di una pozione che Ofelia beve prima di scivolare nel fiume e che la fa sembrare morta. Per passare invece ai *make-up* caratteriali, la trasfigurazione più eclatante riguarda Claudio, raccontato come un orco di evidente malvagità, senonché, così ritratto, viene evidenziata, al ricordo, la natura profondamente *cortese* del suo atteggiamento per grande parte della storia. La benevolenza dispensata a piene mani dal re nel testo originale non va considerata pura e semplice ipocrisia, essendovi un tratto di verità che drammatizza oltremisura il ruolo di Claudio nella tragedia.

Poi ancora, riporto uno svelto botta e risposta che di nuovo, e più sottilmente, intromette in questa rinnovata Ofelia un *quid* orripilante che si intonerebbe molto più a Giulietta. Ofelia: "State lontano dalla mia tomba quando morirò.", Orazio: "Ofelia, non siate così macabra!", Ofelia: "Non voglio diventare oggetto di una lezione di anatomia".

Proseguendo in questa messa in luce del macabro: nella sua prefazione a *Una notte con Amleto – Una notte con Ofelia* di Holan, A. M. Ripellino parla della "ripulsiva descrizione del topo chiàvica che mangia e dilania

la pelle di Ofelia annegata”, e cita *Ophelia* di Gerg Heym, dove la tragica eroina ha “fra i capelli un nido di giovani ratti d’acqua”, e *Shöne Jugend*, in cui Gottfried Ben riferisce come l’autopsia metta in luce, sotto il diaframma di un’epidermide ridotta a velina, un nido “di giovani topi” che rodendo le polpe della ragazza si nutrono del suo fegato e dei suoi reni. Una necrofilia d’autore che echeggia con insistenza nel personaggio della Ofelia raccontata sia dal film che dal romanzo, e che Shakespeare ha pienamente trasmesso a Giulietta.

A ulteriore indizio del magnetismo che accosta una fanciulla all’altra sin quasi a rivelare un punto di fusione, aggiungo che in *Una notte con Amleto* il protagonista racconta di aver ucciso una Giulietta di cui si era invaghito. Non voglio rivelare né spiegar nulla: solo indicare.

(Il mito è nella cronaca) Burgess ipotizza che Shakespeare, al momento di immaginare la morte di Ofelia, a un passo da una metamorfosi ovidiana – tra ranuncoli, ortiche, margherite, e quei lunghi fiori color violaciocca che han per nome ‘dita di morto’ – pensasse a una fanciulla che quando lui era bambino abitava a poco più di un chilometro da Stratford e che era annegata (alcuni dicevano per amore) nelle acque dell’Avon. Si chiamava Kate. Di cognome: Hamnet.

Forse, nel riportarlo, neanche Auden intende spiegar nulla, ma solo indicare.

(Circa il canto nel Sogno e quello di Ofelia) La ninna-nanna elfica delle Fate del Bosco per far addormentare la loro regina Titania non vuole indurre solo al riposo della ragione, ma sembra anche insinuare nella coscienza i giusti sogni captatori dell’incoscienza: “*Philomel, with melodia, / sing in our sette lullaby. / Lulla, lulla, lullaby; / Lulla, lulla, lullaby, / Never harm / Nor spell nor charm / Come our lovely lady nigh. / So good by with lullaby*”.

Il *nonsense*, qui giocoso e senza ambiguità, si farà tragico acquisendo ben altro significato nei palpiti della sussultante melodia di Ofelia: “*Hey non nonny, hey nunny*”. Più la povera folle sgrana sillabe e suoni dando un’idea di incomprendibilità, più siamo oppressi da una sinistra dolcezza, convinti che Ofelia stia comunicando, ma impossibile dire cosa e con chi.

L’ALDIQUÀ

(I) Marx chiamava *Diesseitigkeit* quello che potemmo tradurre come l’*aldiquaismo*, cioè il carattere terreno del pensiero umano che costringe l’interesse del reale e del concepibile in una nostra sfera di dominio speculativo dove anche l’inconcepibile è reso concepibile proprio in virtù dell’impedimento

che gli è dato di essere in un al di là dove neppure l'inconcepibile è. Cosicché Giulietta, già prossima a Nietzsche, si vela oltretutto di annunci linguistici marxiani (io non sono ironico nello scriverlo; se volete, siatelo voi nel leggerlo).

(III) In *Misura per misura*, consonante con le ambascie escatologiche di Amleto, Claudio, avendo sua sorella a deuteragonista, esprime concetti che sono anche assai prossimi alla macabra fede nell'aldilà di Giulietta: "giacere in fredda occlusione e imputridire; / questo caldo moto divenire / un'impastata zolla; e il diletto spirito / essere immerso in infocati flutti, o dimorare / nell'abbrividente regione del ghiaccio dalla spessa impalcatura; / (...) / o star peggio del peggio / fra coloro che un pensiero abnorme e malsicuro / si raffigura urlanti: troppo è orribile! / La più greve e abominevole vita terrena / che età, duolo, penuria, prigionia / possano imporre alla natura, è un paradiso / a confronto di quel che temiamo della morte". La morte, che tramuta chi muore in paesaggio, ma *in un paesaggio altrui*. Nulla più che sia nostro né per noi; così come una foglia non può dire di sé 'foglia', saremo rimessi a disposizione di chi saprà ravvisarci in punti disparati dentro la nervatura universale, lì fuori: *all'esterno*, e nominarci.

(III) Il soprannaturale è in natura. *Diesseitigkeit*. Se il soprannaturale lo collocassimo solo nel soprannaturale ma allora non potremmo nemmeno pronunciare la parola con cui lo definiamo. Indicandolo dove nulla è individuabile, concettualmente ogni sillaba collasserebbe. *Ergo*, se il soprannaturale è qui, lo spettro pure è qui, ed è *da qui* che viene.

Amleto, protagonista generatore di protagonisti che tutti da lui sono effusi, replica la propria epifania nel mondo in cui si imprime. Scrivo questo per venire a capo di una complicata meditazione su un'altrimenti clamorosa incongruenza: perché, nel famoso monologo dell'*Essere o non essere*, il poeta ideatore di una trascendentale specie umana (espressione che debbo a William Saroyan: "Ogni drammaturgo crea una specie umana", e che come posso ripeto) fa parlare la sua creatura forse prediletta (ma lui questo non lo direbbe mai) di quel "paese da cui mai nessun viaggiatore fece ritorno"? Perché, quando proprio costei, la prediletta creatura, ha da non molto ricevuto *nel concreto* la visita di un simile viaggiatore? Delle due l'una: o il monologo è un'aggiunta successiva a una prima stesura, oppure quello spettro non esiste affatto se non unicamente in quanto parte di Amleto, come Banquo è parte di Macbeth. Così fosse, a conseguirne è un'altra questione: come avrebbero fatto Orazio, Marcello e chi di guardia a vederlo (ma non a sentirlo)? forse quello spettro era già immesso nel paesaggio,

nell'aldilà, poiché prodotto dall'ipertrofica isteria immaginativa del principe che su tutti loro sovrintende diffondendo il proprio *io* in quell'immane panorama esterno denominato Elsinore? Un paesaggio *amletizzato*, dunque. Un paesaggio ove chiunque vi entri o vi stia è giocoforza posseduto e confuso dallo spirito della sua entità dominante.

Edoardo Cacciatore, *Discorso a meraviglia*: "Qui a ore ti ha assunto l'esterno / Per inciso intrattieni l'esterno / Su pel corpo ti espandi all'esterno / Frughi l'intimo e trovi l'esterno / sei in sostanza un inserto di esterno / (...) / L'infinito fornisce l'esterno", pochi versi incipitari di una delle più alte poesie filosofiche (peraltro, di tal genere, rarissime) della nostra lirica novecentesca.

Amleto vuole che il compito a cui tende gli venga assegnato da qualcosa di sovrastante, e questo qualcosa, in realtà non esistente, lo fa procedere dal proprio *io* con tale forza da averlo sperso nella notte danese da cui lo spettro si fa reclamare per bocca degli atterriti amici del principe. Essere il paesaggio nel paesaggio. Può avvenire. E tanto più può avvenire per mano di un autore che fa dell'espandersi illimitato del *sé* un criterio ideologico tramite cui intendere l'esistenza.

Noi siamo anche dove non siamo, l'*io* è fluido e può ghermirci come fosse altro da quel che è. Negandosi, ci sorprende. *Come uno spettro*. È l'*io* stesso di Amleto ad aggirarsi nelle ombre che avvolgono le mura mostrandosi prima alle guardie, poi ad Orazio e, da ultimo, parlando a un figlio che del padre ha lo stesso nome. L'isteria ha irradiazioni elettriche che sono fattrici del paesaggio. Amleto ci crede, avendo saputo usare la strategia giusta per convincere sé stesso e per sedursi, pur essendo ben consapevole *dell'altra verità*, che è quella di un paese *da cui nessun viaggiatore mai fece ritorno*. Perciò la sua interrogazione ha un senso, e vieppiù aumentato dal dubbio insopprimibile che forse quello spettro non esiste e non è mai esistito. Non osa dirselo: era lo spettro di suo padre, uno spettro complice; a lume di logica rinnegarli gli è vietato (l'esatto contrario di quanto fa Macbeth, che si rifiuta di credere a un fantasma per lui malvagio, ma impossibile da scacciare e perciò da rifuggire: Banquo). Tant'è che quando l'apparizione paterna si manifesta anche al cospetto della regina, la donna non lo vede. Non può essere che sia proprio Amleto *a non volere* che non lo si veda? E, in tal caso, perché una volta sì e una no? Semplice: perché ora *non serve*. Ora quello spettro agisce *per lui in contrasto con lei*. E agisce *in confidenza*. È lì per consigliare il figlio ma in maniera che la parte avversa non se ne accorga.

Lo spettro del re assassinato è una realtà del soprannaturale che il principe può gestire con quanto di soprannaturale egli ha incorporato in sé.

Non sono io il primo a parlare del fantasma come di un elemento proiettivo o di un simbolo, ma mi sorprende di non aver mai letto nulla a proposito del suo apparire ad altri anche quand'è assente colui di cui sarebbe l'emanazione. Eppure, quanto spesso Shakespeare ci racconta dei rapporti simbiotici capaci di mescolare l'essere al suo contesto! di metamorfosi ovidiane e di ribadite trasfusioni di un corpo in altri corpi, di una materia in altra materia e di osmosi tra il floreale e l'umano! Per via di metafore, certo, ma non solo. E anche quando di metafore si tratta, tutto dipende da che genere di metafore.

Il fantasma conferma ad Amleto il sospetto suggeritogli dalla sua anima profetica, un'anima tanto travolgente da produrre l'oracolo che informa il principe della sua stessa profezia. Non per nulla è stato detto della potenza creatrice di Amleto, l'unico personaggio di Shakespeare che avrebbe potuto scrivere le opere del suo autore. Una questione di fede: Amleto ha fede nella giustezza della vendetta e opera quindi un *miracolo isterico* in grado di garantire la sua coscienza col *placet* necessario ad attuarla, e, come a Emmaus i discepoli incontrano il loro Cristo, Orazio e le guardie hanno una tale fede in lui da vederlo in veste d'un morto che si rifà vivo, poi sdoppiato nel suo calco originario: in un vivo che si dispone a seguire il morto in un punto del luogo a chiunque altro vietato. Murry ragionando di questa scena scrive: "Ed ecco che la morte si riveste di un terrore nuovo e orrendo: ecco la prospettiva che la morte sia quasi l'ingresso in un regno di realtà mostruose". Quelle realtà che l'audace Giulietta mette in voce una a una per poterle esperire coscientemente da sveglia nell'illusione di dominarle, onde evitare di doverle subire nel convulso di quei sogni che, a sentire Amleto, "potrebbero sopravvenire".

Lo spettro scosta il protagonista nell'abnorme dell'aldilà, stesso spazio *spettrale* in cui si muta la stanza della fanciulla (luogo precluso agli altri abitanti della casa) al momento in cui ella vuota la fiala datale da frate Lorenzo.

(La summa) Ma fatemi chiudere la *suite* amletica riprendendo una da me amatissima battuta già chiamata in causa ma per altri fini, e di cui ora vorrei far notare anche il tono cabarettistico. Tutt'altro che incidentale, anzi! È in gran parte grazie alla sua acre vivacità, alla sua pungente sapienza, che, succinta in un guizzo fantasioso del principe, io vi leggo tutta la *summa* epicurea: "Alessandro morì, Alessandro fu sepolto, Alessandro torna in polvere; e perché, con la creta in cui egli s'è ridotto, non avrebbero tappato un barile di birra?". Sembra il mio amato Holan, che sembra Amleto, che, per molti versi, è Shakespeare.

LA STORIA, LA POLITICA

Intro sala 51

“La storia disprezza chi la ama”

Elias Canetti, *La provincia dell'uomo*

*“che cos'è il potere, il fasto, il regno, altro che polvere e terra? /
Quale che sia la vita nostra dovremo pur sempre morire.”*

William Shakespeare, *Riccardo II*

(Nel fervore di quegli anni) È rilevante il fatto che Shakespeare inizi ad essere altamente operativo nel corso di quello che J. D. Wilson ha chiamato “il più grande decennio della storia di Inghilterra”, l'ultimo del XVI secolo. Io allora mi domando quale particolare febbre individuale possa essere stata acuita in una formidabile mente creativa come la sua da un mastodontico sommuoversi dello scenario attorno, tante volte messo a rischio e altrettante tornato in sesto: dalla *tan Santa empresa* contro la Regina, propagandata da Roma, militarmente appoggiata da Filippo II (che così la definì), e annichilita nel mar della Manica nel 1588, sino alla morte, esattamente dieci anni dopo, dello stesso imperatore spagnolo, un evento che spinse l'intero popolo inglese alla convinzione di un definitivo cessato allarme nazionale dopo il convulso di anni esposti a continue minacce, sia esterne che interne (di cui, all'alba del nuovo secolo, la congiura del conte di Essex rappresentò l'atto culminante, ma affatto isolato). Per quanto ogni istante della Storia possa darsi come un suo preciso acme drammatico (Eliot, *Assassinio nella Cattedrale*: “Il momento critico è sempre... ora e qui”), è nel prolungato frangente di quel tumultuoso decennio che si dà l'avvio dei titoli!

(Sul palco di battaglia) Per quanto sia costume definire l'opera acerba poiché la prima, *Enrico VI*, (Parte Prima) mette in scena un straordinario *tour de force* guerriero come in teatro non se ne erano mai visti prima né mai se ne vedranno poi, ma questo non lo si vuole notare e non capisco davvero perché. Nel testo, quindi sul palcoscenico, si parla e ci si informa di ciò che si fa e che si vede quasi in presa diretta, come fosse la rapinosa telecronaca di una finale ai Mondiali di calcio. In più, con una folgorante

ultima battuta che rilancia a un atteso *sequel*. A pronunciarla è Suffolk, che si apostrofa in prima persona: “E così, Suffolk ha partita vinta. E ora va in Francia, come un giorno il giovane Paride in Grecia: colla speranza di amministrare la stessa fortuna d’amore, ma una sorte più prospera di quella del troiano. Margherita sarà ora regina e governerà il re; ma io governerò lei, il re e il regno”. Così, sospinto dal pensiero predatorio che nutre la Storia, il serpentino Suffolk ‘va in Francia’ determinato a fare incetta di potere, e strame di chi vorrà impedirglielo.

Dichiara con sprezzante sintonia di pensiero il Machiavelli/personaggio nel prologo del marloviano *Ebreo di Malta*: “Fu la forza, in origine, a creare i re; le leggi furono tanto più sicure quando vennero scritte col sangue”, sangue che può essere torrentizio, ma anche sottaciuto, inapparente. È con questo variegato, tragico inchiostro che Shakespeare inizia ad accatastare vittime, dolore, e comprensione del dolore, sulle proprie carte.

(La città ovunque) Il primo atto di *Enrico VI* (Parte Seconda) è un sontuoso esempio *ante litteram*, per il corso di tutta la sua durata, di *discussion play*. Dopo il grande kolossal di guerra dell’opera prima, l’argomento narrativo si concentra sulle beghe di piazza. Il conflitto si fa di mano in mano sempre più centripeto, con una calata della visione dall’alto al basso in una ricerca scrupolosa del dettaglio: che non ci si possa sbagliare! Dalla rotondità dell’intero globo, al più stretto vicolo. Mai Londra verrà tanto mappata come qui, sino all’emblematica sequenza delle didascalie del quarto atto che ci portano sempre più dentro la città ridotta a campo di sommosse e a scenario di insurrezioni. Si parte da quella che introduce l’atto: *Nel Kent. Spiaggia di mare presso Dover*. A seguire: Seconda scena *Blackbeath* (...), Terza scena: *Blackbeath. Altra parte* (...), Quarta scena: *Londra. Sala in palazzo reale* (...), Quinta scena: *Londra. La Torre* (...), Sesta scena: *Londra. Cannon Street* (...), Settima scena: *Londra. Smithfield* (...), Ottava scena: *Southwark* (...). Southwark! Il quartiere dei teatri, prossimo alla costa sud del Tamigi, citato, insieme ad altri luoghi cittadini, nella prima battuta della scena dal grottesco ribelle Cade, vera forza della natura: “Su per Fish Street! Giù all’angolo di Saint Magnus! Pesta e ammazza! Buttateli nel Tamigi!”.

(La brama d’esser suddito) *Enrico VI*, Parte Terza. Regina Margherita: “Ti prego, piangi, se vuoi mettermi in allegria, York!”. Con queste parole la regina manifesta il suo sprezzo per il nemico dandoci di sé un’immagine non meno incisiva di quella che Enrico, suo marito, tratteggia della propria debolezza nella parte seconda del ciclo a lui dedicato: “Non ci fu mai un suddito che tanto desiderasse di esser re, quanto desidero e bramo io

d'esser suddito". La misura dell'arte di Shakespeare in una battuta! Tanto basta per riassumere in poche parole accorate la natura del protagonista di una saga che si estende per centinaia di pagine.

(A disposizione di Brecht) *Enrico VI*, Parte Terza. Secondo atto. Certi schematismi che saranno utilizzati con pari sapienza da Brecht possono essere rappresentati dal chiasmo di situazione in cui l'orrore della guerra civile è espressa dalla contemporanea presenza in scena, sotto gli occhi del ramingo e imbellè re Enrico, di un figlio che scopre di aver ucciso il padre e di un padre che scopre di aver ucciso un figlio.

(A ferro e a fuoco) Franco Ricordi, nell'ampio capitolo che dedica nel suo *Shakespeare, filosofo dell'essere* alle tre parti di *Enrico VI*, parla di "una grande e violenta trilogia di guerra", anche se è abitudine parecchio diffusa declassare le opere con cui l'autore fece irruzione sulla scena elisabettiana. Mi è davvero difficile comprendere la volontà di non comprendere almeno alcuni dei tratti imperiosi di questo triplice fiotto di energia squassante e primordiale, scomposta, certo, ma proprio perciò elettrizzante (*ça vas sans dire*, parere mio, che di pareri ne voglio calare pochi).

In buona sostanza: le parole, qui, mettono la finzione a ferro e a fuoco.

(Senza fuggire) *Enrico VI*, Terza Parte. Il monologo di Enrico. Il ragionare della battaglia nella quale si sta fisicamente e dalla quale ci si estrania spiritualmente adombra già il culto dell'andito ascoso di Jacques e della caverna di Timone. Re Enrico: "Questa battaglia procede come quella dell'alba; quando le ombre arretrando lottano contro la luce che avanza (...). Eppure, Signore Iddio, mi sembra che sarebbe una vita così felice, la mia, se potessi essere niente più che un semplice contadino! Sedersi su un piccolo riquadro di terra, ecc. ecc.", già... sedersi e cogitare mentre attorno volano frecce incendiarie e crollano corpi uno sull'altro. Un monaco buddista! O come il Lear di Kurosawa, reinventato nel film *Ran* col nome di Hidetora Ichimonji (fascicolo *Escatologie e morte*, paragrafo *Non finta, sotto una pioggia di frecce*).

In altri suoi scritti a carattere più scientifico non dedicati a Shakespeare, Vygotskij, che era medico psicologo, rimarca, con parole da pedagogista, come la Storia "non sia un affare da bambini". Egualmente, non è affare per un *candide* (e non è detto che i bambini sempre lo siano, anzi). Non per Enrico.

(Il personaggio-mondo) *Enrico VIII*, Parte Terza. Wolsey: "Noi non siamo al mondo per essere imbragati da persone da meno di noi". È Wolsey,

vero perno del dramma, a offrire l'immagine di un personaggio-mondo nel senso per me più prossimo all'universo del suo autore, nella psiche del quale tutto si mescola, dall'ipocrisia estrema a un annuncio di santità. Una volta caduto in disgrazia, come un vecchio sconsigliato dalla tormenta del potere, Wolsey scivola tra le ruote dentate della storia per esserne ben presto risputato fuori. Sebbene ingordo di acquisti e di guadagni, gli ci vuol nulla a mostrarsi regalmente generoso. La sua caduta gli rivela una felicità nuova: solo allora, e non prima, giunge a una piena sensazione di sé scoprendo la straordinaria beatitudine di essere piccolo. Appunto: ipocrisia/santità. Gli estremi opposti compresi nell'uno plotiniano. Dinanzi a un individuo così non si sa cosa pensare. Con sguardo più allargato, è dell'intera specie a cui appartiene che non si sa cosa pensare. Di Shakespeare stesso, alla fin fine.

(Circa il racconto storico) Il *Conte di Carmagnola* è una fantastica officina di analisi del dramma storico visto in ottica shakespeariana, come shakespeariana è già di per sé la figura del capitano di ventura mercenario ma di alto profilo che chiama in causa l'economia di guerra scrutinando i rapporti multipli fra denaro, potere istituzionale e carisma soldatesco (avverrà bassamente con Falstaff nell'*Enrico V*, Parte Seconda). Tuttavia, l'opera di Manzoni porterà a una parola non declinata ma *deviata*. Con riferimento all'*Adelchi*, l'iter è intuito dal De Sanctis parlando di Ermengarda: "ella apparisce a noi quando ha già cessato di vivere sulla terra, quando la sua vita è stata profanata (...) Ermengarda dunque apparisce quando non vive più sulla terra, non ha più storia. Che diventa? Un personaggio lirico, non drammatico". In pratica, è di nuovo il viaggio di Cristoforo Colombo che certo di essere arrivato alle Indie è giunto in America, lo stesso, nella nostra letteratura, già fatto da Metastasio che avendo preso la rotta per giungere a una tragedia nazionale, ha scoperto il melodramma.

Scriva Patrizia Beronesi nel *Teatro del personaggio*: "Manzoni, persa durante il percorso competitivo del *Carmagnola* la dimensione shakespeariana del teatro, dopo averlo estromesso dal dramma fa rientrare il popolo attraverso il Coro, cioè attraverso un elemento che spezza inesorabilmente la struttura drammatica e teatrale della tragedia". Di più se ne gioverà Shiller, particolarmente in *Wallenstein*, soprattutto per la sua capacità di creare un mondo ultrapopolato e di rango inferiore a cui affidare dialoghi intensi, spicci, non solo informativi, ma organicamente consustanziali all'insieme. Teatro e basta, nessuna ipotesi di romanzo possibile, come, comprensibilmente, è annunciato in Manzoni, che, nella *Lettera a M. Chauvet*, a proposito di drammi storici, parla di "parte staccata della storia che gli si pone sotto gli occhi".

(Il perpetuo 'adesso') Riflettiamo sull'osservazione di Croce contenuta nel suo *Saggio shakespeariano* del 1919 in cui Il filosofo sostiene che manca all'autore delle *History Plays* "una riflessione nostalgica del passato". Collego questa indubbia verità a Jan Kott che intitola un suo ben noto libro *Shakespeare nostro contemporaneo*. Se il drammaturgo tale è per noi, un nostro contemporaneo, non sarà perché noi già questo fummo per lui: suoi contemporanei? Era nella sua tecnica rendere tutto *Now*. Con neologismo alla maniera dantesca, diciamo che era nella sua tecnica *adeseizzare* ogni tempo: il passato *adeseizzato* nel suo presente, il suo presente *adeseizzato* nel nostro, il nostro *adeseizzato* nel suo. E nel presente, *in un perpetuo adesso*, non si può avere nostalgia del presente in cui si sta.

(Circa i dissesti estetici e strutturali, e circa il pubblico-autore) "Così l'arte, indulgendo spesso a tortuosi artifici imposti dai rigori della correttezza formale, può medicare sé stessa da tante stramberie all'apparenza innaturali", essendo capace "sia di non fare sentire l'ampia mole dell'opera, sia di nascondere quel cumulo di illogicità di cui essa risulta carica se analizzata coi freddi canoni del senso comune". Lo scrive Franco Fochi a proposito di *Coriolano* affrontando la questione delle svariate incongruenze narrative in cui incappa Shakespeare senza darsene troppa pena (sono convinto che, seppure avvertito, il Nostro avrebbe corretto il minimo). E sempre Fochi, con grande sensibilità teatrale: "In Shakespeare noi troviamo delle parti che son dovute più al pubblico che a lui, anche se fu lui a vergarle". Quando si spiega bene qualcosa, se ne spiegano insieme molte. Qui, parlando solo di *Coriolano*, pressoché tutto il canone è chiamato in causa.

(La colpa dell'eroe) Giorgio Melchiori: "L'*amartia* è parola con cui si intende la colpa dell'eroe che porta alla catastrofe tragica. Ma in cosa consiste la colpa di Coriolano? Nell'essere l'unico personaggio non politico in un mondo che, per esistere come società e come Stato, deve essere politico. (...) La colpa per cui Coriolano è condannato sta nell'assenza in lui del corpo politico, nell'incapacità di riconoscersi nella comunità umana rappresentata dallo Stato". Anche Romeo e Giulietta sono così? Creature *in-politiche* che, proprio in quanto tali, operano il massimo dissesto politico della città? (Romeo e Giulietta, personaggi che hanno la pretesa di non essere politici: questo il loro gesto politico)

(Formare la Storia) La Storia è per Shakespeare un guardaroba. Le cose che prende, vengono da lui usate per dare forma al contenitore da cui le ha prese. E la Storia in sé è la vera protagonista del *Coriolano*, non Coriolano

(prelevato dal guardaroba). Inutile interrogarsi su quel che Shakespeare pensasse di lui. La Storia è un insieme, l'opera ne fa un sistema.

(“Dormivi, Dio?”) Dio mal sopporta la Storia come un suo crimine preterintenzionale. *Riccardo III*, quarto atto. Elisabetta: “Fuggirai via, o Dio, da così teneri agnelli / e li getterai nelle viscere del lupo? / Dormivi quando tale atto fu compiuto?”. Di Dio l'idea degli agnelli, sempre sua l'idea del lupo, e di più ancora l'idea della brama che il lupo ha degli agnelli. Ciò fatto, può pensare che le conseguenze non lo riguardino?

(Tuffarsi nella Storia) La Storia è apparentabile a un paesaggio immoto (“Per Shakespeare – scrive Ian Kott – la Storia è ferma”, ferma come è *ferma la faida*, perfetta sineddoche della Storia in atto). Posto che nel tempo tutto inizia di continuo allo stesso modo, analogamente, quel che vediamo voltando lo sguardo attorno ci propone ovunque insistenti repliche dei tanti dettagli che compongono l'immagine totale (disinteressata sia a quel che è, sia a chi la osserva). In questo *hortus conclusus* il singolo individuo, se determinato a muoversi, dovrà accettare una messa a rischio. Immaginiamo una nave impiantata a largo dalla bonaccia: il temerario che voglia tentare la follia di gettarsi e nuotare per forzare la fissità dell'acqua imponendole un movimento potrà vivere o morire senza che il mare ne sia in alcun modo turbato, restando del tutto indifferente ai casi umani come le stelle ‘maligne’, e *come la storia*.

(Il potere, I) Il vero potere è quello di chi, non avendo potere, ha il potere di sottrarsi ai cultori del potere. (È il potere di alcuni; di certa giovinezza. È il potere di Romeo e Giulietta)

(Il potere, II) Greenblatt, *Il tiranno*: “La guerra di partito sfrutta ciecamente la guerra di classe”.

(Il potere, III) *Enrico IV*, Parte Prima. Re: “tutto il mio regno non fu altro che un dramma nel quale è stato rappresentato un simile argomento”. Pronunciando queste parole, Enrico mostra di scorgere la propria esistenza come uno *stage* sul quale si agita un dramma. Non essere il dramma ma la scena che lo accoglie significa *consentire*, e consentire significa regnare; di converso, regnare significa essere il balocco della realtà generata dal proprio potere.

(Spoliazione e potere, l'ultima rinuncia) Chi ha il potere ha, con ciò, anche il potere di rinunciarvi, il che lo mantiene nella condizione di un

potente, e pur quando non avrà più il potere in sé, ne resterà comunque contaminato. Sarà allora il potere che continuerà ad avere lui. Impossibile districarsene. Per chi è stato al vertice, vale l'equazione di Dirac: una volta entrati in contatto, tra lui e quel vertice non si darà mai più vera separazione. Semmai, volendo, ci si potrà disfare dei propri personali possessi, questo sì. Di esempi a tal proposito ne abbiamo in quantità, e in gran parte già evocati: da San Francesco ai nostri ragazzi. È il fraintendimento in cui cadono molti potenti di Shakespeare: il ritenere d'essere stati precipitati per ragioni che reputavano esterne al potere, mentre nulla è mai esterno al potere per chi lo pratica. La compromissione è in tutto. Supremo esempio Lear, che al momento in cui pensa di emendarsi di ogni responsabilità regale, si invischia all'estremo nella macchina del potere, che mai è stata tra le sue mani. Nella brughiera flagellata dalla tempesta, illusoriamente al riparo di una fragile capanna, Lear è abbacinato dalla visione di Edgar che, per fingersi pazzo, gli si mostra nudo, adempiendo forse a un sincero anelito del suo spirito. È la quarta scena del terzo atto, *summa* dell'opera. Le parole del rampingo sovrano che si è deposto da sé rimandano all'*imagery* evangelica del *Discorso della Montagna*, ma con toni inquieti che, bilanciando abbandono e raccapriccio, trovano risoluzione col procedere del discorso dinanzi all'inverarsi visibile di chi ha scelto d'essere come il giglio dei prati. Con disastrosa assennatezza, questo dice: "Dunque l'uomo non è più niente di questo? Consideratelo bene. Tu non sei debitore di seta al baco, né di pelle alla bestia, né di lana alla pecora, né di profumo allo zibetto. Ah! tre di noi sono adulterati; tu invece sei la cosa così com'è (*the thing itself*); l'uomo inadulterato (*Unaccommodate man*) non è altro che un povero animale nudo e forcuta come te. Via, via, ciarpame preso in prestito! Vieni, sbottonami qui!". Così raffigurato, l'uomo ignudo abita la propria salma in attesa dell'ultimo vestito: il sudario.

Giorgio Melchiori, parlando della tragedia di ambientazione italiana *Women Beware Women* di Thomas Middleton, nel commentare una battuta che si conclude con questi versi: "Gli adulteri dovrebbero sentirsi scossi dalle fondamenta / considerando che perfino le lenzuola in cui peccano / potrebbero, a quanto negano, servire come loro ultimo vestito (*all their last garments*)", nota: "*garments* è la parola-chiave della tragedia, una ripresa in tono ancora più amaro della filosofia della nudità contro la sofisticazione degli abiti espressa da Lear". E quel grido soffocato finale del sovrano dimissionario, "Vieni, sbottonami qui!", cos'è? un ordine o una preghiera? Nel caso, a chi? a Edgard o a sé stesso? Che vorrebbe quel povero vecchio? Denudarsi a sua volta? Liberarsi degli abiti del potere, e, con essi, del potere come fosse il suo vestito una tunica di Nesso? Non

può. Non più. (Giorgio Melchiori non per nulla scrive: “L’esibizione del superfluo nell’abito è emblematica del *Degree*, della collocazione nella scala gerarchica”, ma quando al superfluo è chiesto di farsi scheletro e struttura, assieme al tragico incombe anche il patetico)

(“Quanto al saggio...”) La spoliazione: uno dei principi della filosofia plotiniana. Spoliazione sia interiore che esteriore. Anzi, da considerarsi l’una in ragione dell’altra in una rarefazione del sé e dei suoi beni corporali e tangibili. Nelle *Enneadi*: “L’uomo di questo mondo può anche essere bello, grande, ricco, e comandare su tutti gli altri esseri umani: proprio perché è di ‘quaggiù’. Non gli invidiamo queste cose che lo accecano! Quanto al saggio, può ben darsi che esse non gli tocchino dall’inizio; ma se lo raggiungono in un secondo momento, cercherà lui stesso di sminuirle, se ha cura di sé. Così sminuirà, spenderà, trascurandolo, l’eccesso di *vitalità* del corpo”.

(Circa l’Inghilterra) Il vanto patrio messo sulle labbra di un politicante ambiguo, ma nella circostanza sincero, è fatto esprimere al Duca in *Re Giovanni*: “l’Inghilterra che, cinta da una siepe di mare, dentro quel muro d’acqua suo baluardo sta sicura e al riparo dall’ingordigia dello straniero”, e torniamo al fausto ricordo dell’Armada e della sua disfatta, e all’acqua come solida muratura.

Il mondo intero è *gloriosamente dentro* un mondo d’acqua.

(Circa la descrizione del potere) Greenblatt, *Il tiranno*: “Descrivendo la strategia dell’aspirante tiranno, Shakespeare registrò attentamente, tra i proprietari terrieri dell’epoca, la forte vena di disprezzo per le masse e per la democrazia come strada politica percorribile”, e quindi intravide come può maturare un’oppressione. E viepiù la tirannide. Tutto gli fu calamaio per notomizzare il modo in cui il potere si industria ad opprimere simulando d’accudire.

(Il corpo come propria stessa patria) *Re Giovanni*, quarto atto. Il Re: “e anche nel corpo di questo mio territorio di carne, in questo regno chiuso entro confini di sangue e di respiro, regna l’astio e il tumulto di una guerra civile tra la colpa per la morte di mio nipote e il rimorso della mia coscienza”, il corpo assoluto. Il corpo-Isola. Il corpo-Patria.

Retaggi, anche (e chissà se solo casuali), del *debat* di Villon tra l’anima e il corpo.

(L’inattingibile giurisprudenza) Porzia, al quarto atto del *Mercante di Venezia*, durante la grande scena del processo, camuffata da leguleio sentenza:

“Non c’è potere a Venezia / che possa cambiare una legge in vigore”. Se addirittura il potere sovraperonale dello Stato deve tacere di fronte alle Leggi, con questa battuta Porzia annuncia Kafka.

(Circa la legge) La legge impedisce all’individuo ciò che consente a sé stessa.

(Circa l’interesse) Il Bastardo, a chiusa del secondo atto di *Re Giovanni*, monologa sull’interesse che è “asse del mondo”: vale in guerra, e vale nella scelta del giusto partito per la propria figlia.

(Circa la libertà) La libertà per cui ci siamo battuti, eccola: la libertà di perdere la libertà.

(Circa la Storia, Ulysses) Stephan Dedalus: “La Storia è un incubo dal quale cerco di destarmi”. E anche lo ‘scandalo’ che Elsa Morante ha voluto ricordare in copertina del suo romanzo *La Storia*.

(La norma politica) In tutto il canone non vi sono parole, a mio avviso, che caratterizzino il pensiero di un intellettuale rovinosamente implicato con l’incubo dei suoi tempi più di quelle pronunciate da Bruto nel secondo atto del *Giulio Cesare* predisponendosi alla congiura: “Noi siamo insorti contro Cesare in quanto è una mentalità”, da cui l’esclamazione: “Potessimo raggiungere la mente di Cesare senza squarciare Cesare!”. Uscita non poi tanto distante dalla feroce affermazione di Aaron, un *villain* dichiarato, in replica alla protesta di Demetrio dopo che il moro ha ucciso la nutrice, la cui sola colpa è l’essere stata testimone della nascita del suo figlio bastardo. *Tito Andronico*, quarto atto: “Che hai in testa, Aaron? Perché l’hai fatto?”, Aaron: “O signore, signor mio, è una mossa politica”. Di Renato Curcio, capo storico delle Brigate Rosse, ricordo l’affermazione fatta in sede processuale di aver sparato “a una toga, non a una persona”.

(Circa la massa) La quantità consente la dittatura, che poi trasforma la quantità in maggioranza.

(Nel pieno della sventatezza) Il grande meccanismo è la messa in moto della storia che macina implacabile il suo elenco di *dramatis personae*. Romeo e Giulietta pensano di starne fuori, e invece è proprio il loro non voler essere implicati che li trascina tra gli ingranaggi dell’ordigno. L’incontro tra i due opera (se non a loro insaputa, nel pieno della loro sventatezza) un fatto politico capace di prevaricare d’improvviso tutti gli

altri fatti concernenti la faida. Il 'grande meccanismo' chiede in modo inapparente, sottocutaneo ma indiscutibile, il sacrificio della coppia, portatrice di un'insopportabile eresia. Siamo nel pieno di quella che Ian Kott definisce la "tragedia politica dell'umanesimo rinascimentale. Una tragedia in cui il mondo viene privato delle sue illusioni", vale a dire dell'utopia della giovinezza, che è luminosa barbarie; anarchia; una profanazione del consueto che ambisce a farsi escludere dalle pratiche mondane e proprio perciò a contrasto di qualcosa che non intende funzionare diversamente da come ha sempre funzionato (il grande meccanismo, appunto).

(Una dichiarazione di voto) William Hazlitt: "L'unico male che persino in forma di timore incombe sui due amanti è la perdita di un'immensa felicità possibile; e questa perdita è fatale per entrambi, poiché avrebbero piuttosto abbandonato la vita che sopportare l'idea di sopravvivere a tutto ciò che gli rendeva cara la vita". La felicità si fa ideologica, una perentoria presa di posizione dei nervi e dello spirito. Fossimo in un sistema parlamentare, questa loro impudente felicità varrebbe una dichiarazione di voto.

Giulietta, quando si vieta di insistere a denigrare Romeo dopo che questi ha ucciso Tebaldo: "E dovrei disapprovare forse chi m'è sposo? ah, povero mio signore, qual lingua blandirà più il tuo nome, se io, che pure sono tua moglie da tre ore, ne ho fatto scempio?". Non è ideologia questa?

(*"Romeo e Giulietta", testo politico*) L'impoliticità di Shakespeare, esposta anche ad accuse di ambiguità, è in realtà la garanzia di uno sguardo affidato a noi per dire la nostra, senza doverci attendere di conoscere la sua.

Per quanto possa sembrare strano, è proprio nei drammi storici che Shakespeare è maggiormente nascosto nelle molteplici pieghe dei suoi personaggi, che, non essendo lui, sono poco costretti alla reticenza. Dove il pensiero politico dell'autore si dichiara con tangibile forza è piuttosto in testi come *Romeo e Giulietta*, le cui affermazioni politiche non hanno bisogno di passare attraverso le parole essendo affidate all'intero assunto della composizione formale. E se prendiamo a strumento da altre pagine le giuste chiavi di interpretazione (in particolare il discorso di Ulisse in *Troilo e Cressida*), ecco che il modo in cui è sviluppato il tema della giovinezza all'interno del nostro dramma ci apparirà come quanto di più eretico si potesse mettere per scritto, e tanto più per il fatto di dover essere poi offerto all'ascolto di un pubblico che fosse il più popolare possibile.

(*I catastrofici crateri necessari*) Riccardo II, quarto atto: "è questo il viso di colui che ogni giorno aveva sotto il suo tetto diecimila uomini? (...)"

Una fragile gloria splende su questo viso, e il viso non è meno fragile di tale gloria". L'unica vera forza *a*-storica non è in realtà una forza, *bensi un'altra dimensione*: quella della morte, che trasforma un essere umano in un oggetto, e dunque nella possibilità di annientare tutto l'universo che a costui è connesso lasciando alla dimensione della realtà, di cui la morte non partecipa, l'onere di restaurare il paesaggio afflitto dal formarsi di un cratere improvviso (ogni ammanco ne produce uno). La storia anche così potrebbe definirsi: una fabbrica di crateri necessari solo a sé stessa e di danno alla vita.

Questa azione restauratrice avviene pure in *Romeo e Giulietta*, ma solo dopo il consueto spalancarsi di orripilanti crateri e tramite nuovi accordi tra i potenti della città (in questo caso, accordi di pace, ma della cui durevolezza è lecito dubitare; per non dire che pure la pace, quand'è *una certa pace*, ha una sua violenza).

(Al vertice senza ferocia) Bisogna essere feroci per arrivare sul tetto della Storia, e bisogna avere un totale dominio di sé per rinnegare ciò che, una volta arrivati lì, ci ha fatto arrivare lì. Il buon monarca è colui che sa mantenere della ferocia la forza ma non più i modi. Questo forse è ciò che ha saputo essere Lear, e che mai avrebbe voluto fare Riccardo, mentre arrivare senza ferocia al vertice, come accade a Enrico VI, espone a un misconoscimento di sé il cui sintomo psichico è la fragilità, e quello politico la vulnerabilità.

(La 'policy') Conquistare il potere pretende un particolare talento, conservarlo ne pretende un altro. Due propensioni che sono poca cosa se prese singolarmente: la prima avrebbe effetti brevi, la seconda aspetterebbe invano il proprio turno. Il saper mettere in consonanza queste due capacità ne produce una terza che corrisponde all'arte di governare non solo da potente ma da Imperatore, e su un regno duraturo. Questa consonanza è chiamata *'policy'*.

Giorgio Melchiori, in *Shakespeare: politica e contesto economico*: "La *'policy'* di Shakespeare è quella dell'uomo di teatro, che non si erige a giudice o a critico, ma che, a specchio del tempo in cui viviamo, crea il mondo autonomo della scena". Lo crea, ma non lo governa. Lo crea in modo che sappia governarsi da sé.

(Il potere di non avere potere) Colui che, pur avendo il potere di operare il male, non lo fa, è già compromesso col male che gli è concesso di compiere come legittima scelta.

Esiste, dunque, un male superiore che fa del bene stesso una propria espansione. Lo dice chiaramente il *Sonetto XCIV*: “*They that have power to hurt and will do none, / That do not do the thing, they most do show*” (“Coloro che hanno il potere di ferire e non lo fanno, / È non fanno ciò che più a loro si addice”). In tal senso, Romeo non ha il minimo potere, mai. Se lo avesse, eviterebbe di uccidere Paride, ad esempio. Una volta che lo avesse sconfitto potrebbe trattenersi dal trafiggerlo, invece no, non può, *non ha questo potere*. Per Romeo tra bene e male non si dà opzione possibile. Dispensare la grazia è atto da re (quel che nel film di Spielberg *Shindler's List*, Oskar Shindler dice all'aguzzino nazista Amos Göth), e lui non ha scettri.

Uccidere è dei prepotenti, graziare è dei potenti.

A Romeo, *in quel momento* in quanto momento cruciale, non è dato di poter preferire il bene, come già non ha potuto farlo con Tebaldo. È costretto a seguire il dettato della natura. Ma se non ha potere, ciò significa che è anche *libero* dal potere. Tutta la storia non fa che affermarlo.

(Lo stigma di Escalus) Melchiori: “la mancanza di ‘policy’ è una deficienza fatale, o perfino criminale, in un *leader*.” Io penso ad Escalus. A quanto c’è di mortifero in lui. Se, cito ancora Melchiori, “la funzione ultima del politico è quella di seppellire i morti”, allora il principe di Verona mi pare davvero un eccellente cerimoniere quando si tratta di organizzare funerali di stato. Ha il cordoglio, le maniere e le parole giuste. Definitive.

HOLAN

Intro sala 52

*“solo una volta l’inconscio e l’irripetibile della puerizia,
solo una volta la giovinezza ed una volta il canto,
solo una volta l’amore ed insieme l’esser perduti”*

Vladimír Holan, *Una notte con Amleto*

(Muri, I) I muri separatori possono essere testimoni di confidenze estreme e ne mantengono memoria. Non solo di confidenze tra amanti, come per Piramo e Tisbe, ma anche di quelle promanate dai recessi della più estrema solitudine: silenti, eppure capaci di rendere loquace il muro stesso in cui si invischiano.

Holan, che dopo l’occupazione sovietica si recluso sull’isola Kampa, nel centro della Vldava, nel ciclo *Zdi (I muri)* scrive: “Per quindici anni ho parlato / ad un muro. // Trascino quel muro spesso dalla mia bolgia di lutto, / da solo, perché infine adesso / vi dica tutto...”. L’ostacolo induce. Travalicare il muro aumenta il mondo. Il muro stesso si fa propalatore di quel che il murato gli ha fatto sapere del suo essere recluso. Come fu il muro di Berlino: grigio a est, multicolore a ovest. L’altra faccia del muro è manifesto di libertà.

(Muri, II) *L’ultimo?*: “Questo come se fosse l’ultimo muro, / perché più in là non si può andare. / Abbastanza alto per custodire il segreto / eppure tanto screpolato / che si può sbirciare tra le crepe”; il limite apre allo spazio, e lo spazio nella sua totalità è ingannevole. Tra le crepe si può sbirciare un funerale fasullo e ritenerlo vero. Oracolare è il distico che chiude: “se la conoscenza è morte, che sarà / della conoscenza rinnovata dalla morte?”. La domanda, non fosse retorica, meriterebbe da noi una risposta: sarà, comunque, una rinnovata forma. Una metamorfosi ovidiana. La cupezza dei frutti del gelso.

(Muri, III) “il muro non si persuade / a non esistere...”. Questo muro impersuadibile è la trama annunciata dal Coro: il muro in cima al quale si arrampica sin troppo zelantemente, e dunque sventatamente, Baldassarre.

(Muri, IV) Gabriele Galloni, *Slittamenti* : “Il muro / è così bianco / che illumina da sé”, togliete le barre, evitate gli ‘a capo’: non fossero versi, che

frase disadorna ne verrebbe! Ma sono versi, e allora accendono analogie interstellari e questo muro fonde luce e calcina coi muri del poeta 'murato' Holan, col muro di Piramo e Tisbe, col muro contro cui appare il fantasma (specchio di Hamnet) del figlioletto di Leopold Bloom, e con quello oltre cui malauguratamente s'affaccia un intruso ambasciatore del fato per sdrucire il delicato tessuto dei progetti umani. Cosa illumina il muro? Forse l'avvento del buio? ora, in pieno giorno, la notte incalzante? Secoli dopo, questo muro, eretto da un giovane poeta morto giovane, si sa magico, ha capienza per ciò che chiunque potrebbe immaginare, altrimenti questi versi avrebbero detto del suo bianco *senza accenderlo*. (Debbo insistere, per insistere a dire cos'è per me un'analogia)

(Le conchiglie di Ofelia) Holan, *Una notte con Ofelia*. In colloquio con un terapeuta, Ofelia confida: *Mi manca Amleto!*, e racconta di aver attraversato la notte insieme al principe. Verso le otto di mattina lui l'ha aiutata a indossare l'impermeabile (sterile difesa contro la morte per acqua), a quel punto, quando lei stava per andar via, è suonato il campanello. Prima di aprire, Amleto, imbarazzato, le ha detto: "Sarà l'esattore del gas, / è venuto già altre volte, vuole i soldi..." / 'E lei li ha?' domandò e senza / attendere risposta, mise la mano alla borsetta / e posò sul tavolo diverse conchiglie variopinte". Sulla soglia di un luogo di cura, in un fulgore che non richiede esegesi, la natura più profonda dell'Ofelia di Shakespeare è illuminata dal verso che congela l'Ofelia di Holan: *e posò sul tavolo diverse conchiglie variopinte*. Da dove provengono? da qualche suo prossimo futuro consegnato al suo più recente passato?

(Di là dal mare e dalla porta) Raffigurazione allegorica, in Holan, della sequenza finale di *Titanic*: "Un'unica cosa è sicura: / l'arte al di là del mare e la morte di là dalla porta...".

(Tra la visione e il prodigio) In un poema, che è un caos di allegorie e di intarsi temporali assemblati all'insegna di un'apparente incongruenza, un Amleto espantato dal suo dramma, a tratti sadico, eroinomane e causidico, dice a una donna che lo ha spinto a parlare con insistenza di verginità ("Le vergini, ah sì, sanno / quando un albero si ammala!"): "tu stessa che lasci come nave / in te sotto di te una linea costante...", e appresso, a *refrain*: "Sì... Mentre le vergini, sì, sanno / quando un albero si ammala...".

In Shakespeare la metafora della donna-nave riguarda due volte Giulietta: una prima formulata da lei stessa, una seconda dal padre. È questo l'annuncio

della fanciulla che poi prenderà sempre più spazio nel poema holaniano, tanto che la sua presenza negherà quella di Ofelia, mai citata, cosa strana se si considera che il protagonista, come da titolo, dovrebbe essere Amleto. Qualche verso dopo, il paesaggio è descritto nel modo più confacente allo spirito ossianico della piccola Capuleti: “La notte sorpassava la notte... Proclive alla terra / oppure sepolcrale a tutto quello / che facevano i vivi e i morti...”. Ancora è un sommuoversi di naufragi dichiaratamente elisabettiani: “Il vento si affannava nel camino... / (...) / E in qualche punto / della storia incalzava le ubriache navi di Walter Raleigh, / finendo con lo sventrarle”, ed eccola fare il suo ingresso nella pagina, Giulietta! Figlia, si direbbe, di Orfeo e Euridice reduci dall’oltremondo. Orfeo: “C’era qui per fortuna Giulietta...”, Euridice: “Ah, l’avevo obliata!... Dimmi: È viva?”, Orfeo: “Sì!... La tenebra infantile del suo giorno / imita la notte d’ieri... Non riesco / a immaginare che farà nel vederti...”, Euridice: “Come può ricordarsi di me?... Quanti anni ha ormai?”.

La risposta di Orfeo è un enigma per chi legge, ma non lo è per Euridice che si suppone abbia inteso il senso di quanto le ha replicato lui, “Sei anni a oriente della tua voce!”, e domanda: “Ma non avevi detto che era morta da mezz’anno?”. Quindi Orfeo produce altre risposte abbastanza criptiche, sino a ribadire: “Immagina quando ti vedrà...”, Euridice: “Giulietta, hai detto?...”, Orfeo: “Sì, Giulietta... una bimba... qualcosa / tra la visione e il prodigio... Come te... / Incontrandovi (come due bambine deposte / sulla soglia dell’orfanità), entrerete / nell’interno caldo della casa... / Lo so, vi sono troppi libri...”.

Euridice e Giulietta sono entrambe delle redivive: l’una in quanto richiamata dal canto dello sposo, l’altra perché è morta fingendo di morire, e ora i troppi libri da cui le due provengono creano il cortocircuito del loro mescolarsi in parentele obbedienti a un *enjambement* interno al testo: “È proprio il reale / che è metafisico”, Euridice: “Giulietta!... La bambina!... Ora ricordo: / aveva poco più di un anno, mentre morivo... / (...) / Chi è rimasto / con lei?... La trèmula?”, Orfeo: “Mio dio... La trèmula, aspetta, / ma sì! Marta, ricordi? La vecchia Marta... La balia...”, ma noi non sappiamo come si chiami, in Shakespeare, la nutrice. Ce lo dice adesso Holan: Marta. E in quanto al “trèmula”, aggettivo su cui i versi insistono sin quasi sostantivizzandolo a mo’ di nome, in altra poesia l’autore ci dice: “ciò che non vacilla non è saldo”, e noi siamo consapevoli di quanto sia salda, forte, capace, resistente, Giulietta.

Arriviamo, così, al più raccapricciante passaggio dell’opera riguardante sia lei che Amleto. È il punto in cui il principe racconta con fare ellittico di un’incursione in un altro tempo e in un altro luogo ove si è introdotto

per compiere una profanazione: “Era la fine del Carnevale. Qualcosa / di adatto alla mia folle rubrica... / (...) / si trattava dello stupro della più bella vergine di Verona”, ma perché? forse perché fra i suoi libri c’era anche quello che parlava di lei, e in modo tale da suscitare l’invidia di Amleto? Quasi che, involontariamente, parlando ad altri (ma soprattutto tra sé) del suo amore, un Romeo poco premuroso possa aver trasmesso all’oscuro principe la convinzione di una bellezza senza pari esaltando in lui la foia di quel ‘desiderio mimetico’ di cui parla Girard?

Amleto, *questo* Amleto, non si trattiene, come non si trattiene il Tarquinio della *Lucrezia* shakespeariana, costretto com’è a sfogare in un atto di rapace possesso la bramosia per una donna solo immaginata. “Uscii dunque per andare da Giulietta... / (...) / Entrai!... Com’era stupenda! / Com’era in me sempre al principio della sua leggiadria!”. Nel prosieguo, assieme a parole che raffigurano diversi contesti, torna l’esclamazione: “Giulietta!”, eppoi: “Verginità!”, come fossero le due tesi sillogistiche destinate all’antitesi in cui si fondono: “La sua gioia era ancora nell’angelo custode / e la sua felicità non era ancora nel demonio”. Questo è l’abnorme prodotto della combinazione del nome ‘Giulietta’ con la parola ‘verginità’.

(Circa la perspicuità dell’inattualità poetica) Holan, *Da una lettera II*: “il poeta arriva in tempo / proprio se è fuori tempo...”.

(Circa il muro di Baldassarre) Holan: “Che si vede oltre quel muro del cimitero? (...) / E di là del muro un funerale. / E il morto, anche se tace spontaneamente, / non può assistervi...”, Giulietta! Quel morto è una morta. E chi vede, non avrebbe dovuto vedere. Baldassarre! Ecco cos’è che fa capolino oltre la cinta! Allora leggiamo per intero un altro componimento della stessa raccolta *I muri*: “La cappella del cimitero, vista dal muro del giardino / dove la gatta divora l’usignolo – / questa sera era la mia visione del mondo. / Ho vissuto il mio tempo e non so perché dovrei scusarmi / con chiunque dei mortali. // Anche la più spontanea dichiarazione d’amore / è come la rovina improvvisa di tutti i vivi. / Anche la più tacita dichiarazione d’amore / è come la resurrezione improvvisa di tutti i sepolcri. // Da me vengono quegli altri, quegli altri...”.

Ora, un gioco: supponiamo che questa poesia costituisca un breve monologo messo in bocca a un Baldassarre vecchio e oppresso dal rimorso per quel suo sciagurato intervento nella storia, ma nondimeno ansioso di giustificarsi, e ancor più che di spiegarsi. Vediamo cosa può mostrarci una ‘messa in immagine’ verso per verso. Il primo: in campo largo, una soggettiva di Baldassarre inerpicato che traduce la morte di Giulietta nello strazio

dell'usignolo notturno, pronubo dell'estasi erotica, a contraltare dell'allodola mattutina, divorata da un gatto che adombra il *villain* Tebaldo (seppur morto ma imminente, altrimenti detto 'Principe dei gatti').

Versi 3, 4 e 5: "La mia visione" ci ricorda come tutta la parte di Baldassarre sia concentrata in un singolo atto corrispondente a una visione travisata le cui conseguenze consentono il procedere del fato dal drammatico al tragico (e, in Holan, il personaggio sembra saperlo, perciò si risente).

Peraltro, questo farsi latore sin troppo tempestivo di una notizia fallace niente ci dice della sua natura, tranne dello zelo a cui, almeno stavolta, Baldassarre sottostà obbedendo a un ordine che nemmeno abbiamo sentito impartirgli, "non so perché dovrei scusarmi / con chiunque dei mortali", comprensibile: la fine di Romeo e Giulietta si è fatta icona planetaria del compianto. Se deve scusarsi, Baldassarre ha l'obbligo di farlo con un'assemblea universale che ci contempla tutti.

Dal verso 6 al verso 9: l'inizio di un amore ratifica l'inizio della sua perdita e aumenta nel mondo la quantità di dolore con cui tutti i vivi dovranno confrontarsi. La dichiarazione d'amore a cui, stando al gioco, ci riferiamo, è "tacita" in quanto clandestina e porterà alla rovina in tanti.

L'ultimo verso è il più inafferrabile, non fosse per la sinistra risonanza echeggiante: "quegli altri". Di nuovo i morti? Joyce? l'infinita schiera da cui Baldassarre (destinato, *da personaggio*, a non morire) sarà sempre escluso? Chi non muore in scena, o permane appagato in una lieta commedia, o, se è residuo di una tragedia, altro non potrà essere che un rinnegato dalla morte.

(Curve di suono) Vladimír Holan: il più shakespeariano dei poeti del Novecento (e il più lucreziano)! A comprova, propongo un'inversione dei punti di vista. "Nerone pesca nel lago delle tenebre": così dice Edgar In *Lear* dando voce a quello che potrebbe essere un verso del praghese. E lo stesso Lear, quando "il suo senno comincia a vacillare" e al suo giullare confida "c'è un cantuccio nel mio cuore / che s'affligge ancora per te", molto mi ricorda: "C'è oggi in te nel profondo un laghetto da poco essiccato, / ma con quanta sveltezza si riempie di lacrime".

Gli scienziati delle investigazioni testuali parlano di 'curve di suono': non si tratta di questo?

(Motivo per cui) I semi delle cose, *di tutte le cose*, per Epicuro sono eterni. I semi delle cose sono gli atomi, che costituiscono non solo la materia tangibile, ma anche le circostanze della vita in cui possiamo trovarci oppure no, e, per derivazione, tutte le loro possibili narrazioni. Noi li chiamiamo

fatti. Per sillogismo: se i semi delle cose, *di tutte le cose*, sono eterni, e se ammettiamo che le cose sono per l'appunto fatti, e i fatti, in quanto narrabili, sono storie, allora i semi delle storie, *di tutte le storie*, sono eterni. E, se eterni, i loro atomi, in azione perenne, perpetuamente fanno e disfanno i più diversi aspetti del narrabile in un modo che, a dispetto della nostra incapacità di accorgercene, da una vicenda ne provverrà sempre un'altra per conseguenza ineluttabile, ma che ineluttabile risulterà solo *dopo* che si è effettuata, e quindi solo *dopo* che uno scrittore avrà deciso come imbastire la propria trama, e solo *dopo* che avrà licenziato l'opera decretandola finita e sigillandola una volta per tutte.

In questo fluire di storie che si assoggettano alla incessante instabilità del mondo – senza la quale spazio e tempo non avrebbero possibilità alcuna di legiferare in modo da rendere la nostra dimensione quella che è – la realtà e il racconto della realtà si intrecciano fra loro come fiumi serpeggianti l'uno in prossimità dell'altro mescolando le loro acque di continuo. Così essendo, ne deriva che il procedere di una data storia nel corso delle epoche, se analizzato *in vitro*, ci fa comprendere come possa avvenire quanto detto dai versi di Holan nella poesia *La madre*: “Hai visto talvolta la tua vecchia madre / nell'istante in cui ti rifà il letto, / rimbocca, distende, appiana e carezza il lenzuolo, / perché non vi sia nemmeno una grinza che preme? / Il suo fiato ed il gesto della sua mano e del palmo sono tanto amorevoli, / che in quanto passati continuano a spegnere un incendio a Persèpoli / e come presenti hanno già placato una futura tempesta / nel mare cinese o in un altro ancora sconosciuto...”.

Da questo, quello; anche se ‘quello’ è avvenuto *prima* di ‘questo’. Così è, poiché così può essere, e così può essere *poiché così può essere scritto*. Motivo per cui – indagando una favola che da cronaca si fa novella, *e poi* da novella mito, *e poi* di nuovo novella, *e poi* romanzetto, *e poi* commedia *e poi* poema, e che a un certo punto del percorso, quasi per caso, da quel poema che era si fa ‘capolavoro’, *dopodiché* melodramma, *dopodiché* balletto, *dopodiché* musical, *quindi* sceneggiatura, *e poi* vari film che della favola portano il titolo, *ma poi* anche *un altro film* che con quella favola primaria sembra avere poco a che vedere – ebbene, m'è dato comprendere che il mio modo di filtrare e vivere i ricordi, di patire la nostalgia e i rimpianti, di maturare ambizioni, di ripetere errori e di rifare il già fatto senza rendermene conto, riflette il medesimo sistema di mutazioni come se fossi io stesso una storia il cui incipit è nell'inesprimibile precedente la mia nascita, e il cui explicit in quello successivo alla mia morte. Il che non ha di per sé nulla di drammatico: semplicemente è. A volte, semmai, può mostrarsi tragico, ma questo dipende dall'estetica del linguaggio intuibile nello stile del narratore, che è specchio del suo carattere e misura delle sue possibilità.

IL GHIACCIO

[Intro sala 53](#)

Ripercorriamo la cronaca di concerto col film. Solo i fatti acclarati, con intromissioni di alcune analogie col nostro dramma.

(NEL FILM, titoli di testa) Scena di massa iniziale. La gente si accalca lungo i *docks* del porto, dove l'immane natante, già stracolmo di passeggeri, attende. Sullo schermo immagini seppiate. *Rallenty*. Una cartolina d'epoca in movimento. Verità o finzione? Poco importa. Siamo messi nella condizione di volerci credere. Maestosa, la musica di James Horner (su basi di Enya) fuoriesce dallo schermo, fa della sala una bolla che ci contiene tutti. Sembra dire: sta per iniziare ciò che già sapete. E a noi, tanto più per questo interessa (curiosi comunque di come andrà a finire).

(La partenza) Il Titanic salpò mercoledì 10 aprile del 1912 a mezzogiorno. Una massa di curiosi si era assiepata ovunque ed esultava sventolando fazzoletti. In pochi per salutare qualcuno di preciso; tutti ad accomiatarsi gioiosi dalla nuova epoca che stava per prendere il largo. È il tripudio di chi resta e di chi va, mentre, nel sole primaverile, l'imponente imbarcazione viene condotta verso il mare aperto da sei rimorchiatori.

(NEL FILM, l'alcova 'aerea') In una delle scene iniziali, durante l'imbarco dei passeggeri, vediamo issare a bordo, sollevata da un argano che ne ha agganciato l'imbracatura, la macchina rosso fuoco dove, tre giorni dopo, Jack e Rose consumeranno il loro incontro 'nuziale'. La sola auto che verrà caricata a bordo del Titanic, e la sola a naufragare, dunque, ma come fosse un patrimonio inestimabile. In questa scena introduttiva, senza che nulla ci induca a dare particolare risalto alla cosa (il riferimento tende a sfuggire anche a visione completata), l'auto è ripresa *dal basso*. L'inquadratura simula quella di uno sguardo che, in soggettiva, si volga in su buttando

la testa all'indietro. Una sequenza breve ma enfatica, piena di luce, come piena di luce sarà l'inquadratura finale della volta a cupola sovrastante Jack e Rose al momento del loro magico rincontrarsi in cima alla scalinata del Titanic. È l'annuncio del talamo. Ma di più: è la stanza di Giulietta pronta a trasformarsi da quella di un'adolescente nell'alcova di una sposa. Un'alcova che ascende in attesa di essere raggiunta. Un fiammeggiante appuntamento che la storia dà a sé stessa.

(Come crederlo?) Testimonianza di un facoltoso passeggero che viaggiava in Prima: "Più di una volta abbiamo udito il commento: 'Chi direbbe che siamo a bordo di una nave?'", a comprova di come ci si sentisse a bordo di una nave/mondo, fomentatrice di stupefazione e incredulità. E non era necessario essere troppo ingenui per partecipare dell'emozione. Ogni disincanto è costretto a cedere. Ogni passeggero è tradotto in un *candide*. Il Titanic sembra essere *terraferma*.

(NEL FILM, i toni del linguaggio) La voce *off* si apparenta al Coro prelusivo in Shakespeare, che annuncia la fine come, nel film, avviene con la cornice del *flashback*, alla quale non si può sfuggire. Ciò che sarà, già è stato. Vorremmo scordarci di saperlo, ma, pur sapendolo, l'emozione del *Now* tenderà ad avere sempre il sopravvento.

Rock Lovell, un bel tipo a cui i più si rivolgono dandogli del 'capo', responsabile delle operazioni di recupero del diamante chiamato 'Cuore dell'Oceano', riferendosi al Titanic, osservato in profondità da un oblò, sostiene di vederlo "uscire dall'oscurità come una nave fantasma", per poi subito prendere le distanze da un linguaggio genericamente iperbolico consentendo a un suo collaboratore, dissacratore e *grossier* per natura, di dire che son tutte "cazzate", e ammettendo lui stesso di indulgere in "stronzate" che poco hanno a che vedere con le ragioni concrete per cui sono lì. La tentazione di qualificare l'impresa con una lingua alta riecheggia di nuovo quando sempre il 'capo' parlerà delle "tristi rovine (*della nave*) dopo una lunga discesa". Parole dai toni stentorei represse nell'immediato, pur se nell'insieme la circostanza trasmette una smania di cerimoniale già in atto.

Una lunga attesa sembra prossima a concludersi. C'è gran fervore attorno. Una bottiglia è pronta per brindare al ritrovamento della cassaforte in cui dovrebbe trovarsi il Cuore dell'Oceano (azione dagli esiti frustranti) e un robusto sigaro è stato gelosamente conservato da Rock per il momento in cui fosse riemerso il gioiello. Giunti all'epilogo della storia il sigaro finirà da ultimo sperso tra le onde come segno di rinuncia, a suggello della trama su cui verrà così imposta una parola definitiva.

(NEL FILM, Levin) Levin Bodine, addetto a manovrare le chele dei robot subacquei ed esperto di informatica, è un personaggio dalla mole e dai modi falstaffiani, irrispettoso anche nei confronti della pluricentenaria Rose, rappresenta l'elemento linguisticamente calmierante del film con la sua tendenza a denigrare la parlata forbita del suo 'capo' ogni volta che questi cede alla tentazione di descrivere in modo alato l'affondamento del Titanic, il che ne fa l'autentico medium della narrazione, il portavoce del pubblico all'interno del racconto. Levin è la variante plebea e buffonesca che in *Romeo e Giulietta* viene in parte incarnata da servi rissaioli come Sansone e Gregorio.

(Le coordinate) Il muoversi della grande nave tra le acque ancora più inglesi che atlantiche avvia il *countdown*. Al più orribile naufragio della storia mancano *da adesso* quattro giorni e alcune ore (quelle d'un quinto giorno). Gli sceneggiatori dovranno farci i conti. Migliaia di miglia a ovest, una massa di ghiaccio alla deriva procede verso sud dai gelidi monti della Groenlandia.

Queste, sommariamente, le coordinate per definire il dove e il quando. Lo spazio e il tempo. La Geografia e la Storia. Il fato che si compie braccando sé stesso.

(NEL FILM, le proporzioni) Una piccola imbarcazione a vela beccheggia sul pelo dell'acqua a pochi tratti dalla costa. Il fondale del cielo, un totale aperto e chiaro, viene occluso da un'immane parete nera che entra a sipario da destra fendendo il mare. È il Titanic già in piena navigazione. La piccola barca oscilla paurosamente sulla gonfia cresta dell'onda prodotta dalla nave. Il senso delle proporzioni tra l'umano e il sovrumano è stabilito come un dato di fatto.

(NEL FILM, scendendo) Le *memorabilia* del Titanic, in gran parte affossate nel fondale dell'oceano e quasi 'destate' dai raggi degli automi sottomarini manovrati da Bodine per individuare il diamante perduto, ricordano quelle raggiunte dalla cinepresa di John Huston in *Dubliners* quando il regista fa *scendere* il suo obiettivo nella stanza della zia Kate e della zia Jule sottostante la sala dove vengono intonate antiche ballate irlandesi. Si tratta di oggetti che nel racconto joyciano mai sono evocati, ma noi possiamo immaginarceli con impressionante nitore leggendo: "Povera zia Jule! Anche lei, presto, sarebbe stata un'ombra come Patrick Morkan e il suo cavallo. Glielo aveva letto in faccia per un momento, quando cantava: *Ornata per le nozze*. Presto, forse, si sarebbe trovato seduto nello stesso

salotto, vestito di nero, col cilindro sulle ginocchia. Le imposte sarebbero state socchiuse, e zia Kate, seduta accanto a lui, piangendo e soffiandosi il naso, gli avrebbe raccontato come Jule era morta. Si sarebbe spremuto le meningi per trovare qualche parola che potesse consolarla e ne avrebbe trovato solo di banali e di inutili. Sì, sarebbe accaduto molto presto”.

Nessun oggetto prende forma, ma noi percepiamo le reliquie, scovate una a una dalla perlustrazione della macchina da presa, alla stregua dei robot sottomarini di Cameron, ma nel film di Huston perlustrate nella penombra silente della stanza di sotto, quieta e ordinata, placida in un suo per sempre, tradotta per incanto in un oltremondo. *Nel fondo più profondo dell'oceano.*

(La divisione in classi) Coscienza di classe, discriminazione di classe e rivalità di classe stanno al centro della vicenda del Titanic, temi quasi del tutto assenti nei vari film sul disastro precedenti Cameron, dove mai c'è commistione tra ranghi sociali prima di giungere al caos finale, per il semplice fatto che mai c'è vero intreccio.

Quando un giornalista scrisse che i quattrocento passeggeri di Prima (poi chiamati, con la maiuscola, semplicemente i Quattrocento) si dedicavano al piacere senza badare a spese, un altro ribatté che si dedicavano alle spese senza badare al piacere. Con la sua esclusività, il suo apparato, la venerazione di sé stessa e l'artificio, la New York portata a bordo del Titanic dai coniugi Astor, e in particolare da lady Astor, impresso il ritmo del *train de vie* che fu d'ispirazione a tutti gli aspiranti parigrado in viaggio con loro. Nel film tutto ciò trasmigra.

(Il divieto al libero transito) La nave/mondo ha preso in consegna le tre classi sociali in cui si divide da sempre l'umanità – gli eterni ricchi, gli eterni borghesi e gli eterni poveracci – per recapitarli a tre diverse Americhe. Una volta sbarcati sarebbe avvenuta l'inevitabile scissione di elementi giocoforza accostati, ma accostati con la massima premura a che non si desse promiscuità di sorta.

Da una guida del 1913, che si fa apprezzare per un accento di indulgenza nel confronti dei meno abbienti: “La visita non sollecitata dei quartieri di una classe inferiore rappresenta una grave infrazione all'etica della vita marinara, nonché una sconcertante dimostrazione di cattive maniere e di vile curiosità”. Effettivamente, sulle porte di comunicazione tra la seconda e la terza classe c'erano cartelli che proibivano il libero transito ai passeggeri. Se ai subalterni era vietato di respirare l'aria rarefatta degli altolocati, a costoro era pudicamente inibito l'intrudersi nelle sentine della stiva per dilettersi della costipazione umana che vi alloggiava.

Come consueto viaggiatore di Terza, il sussiego degli altri passeggeri in curiosa esplorazione aveva a suo tempo indignato Robert Luis Stevenson che questa discriminazione l'aveva subita lui stesso durante le sue molteplici traversate: "Ecco tre passeggeri di Prima, un gentiluomo e due giovani signore, farsi largo con poco educati risolini d'indulgenza e con l'aria da dame di carità. – scriveva – Per parte nostra eravamo presi in faccende del tutto innocenti, altre e tranquille, e non v'era ombra di scusa per cui quelle donzelle dovessero sfilare tra noi con incedere tanto sussiegoso ed elegante, e per cui il loro accompagnatore dovesse levare occhiate sostenute o scherzose. Non proferimmo parola; solo quando se ne furono andati... ci avevano fatto sentire come una specie animale ridicola e inferiore".

Sul Titanic, icona massima del progresso esibito in faccia al mondo, i costumi non risultano essersi evoluti. Anzi! A leggere i resoconti, si direbbe che a bordo invalessero consuetudini feudali, con valvassori, valvassini, e minutaglia.

(NEL FILM, *l'amico*) Brizio (diminutivo di Fabrizio) è l'amico di Jack. Di dichiarate origini italiane. Quando al tavolo da gioco Jack gli domanda che punto abbia in mano, è in italiano che gli risponde, e per l'esattezza: "Niente!", *Nothing*, parola cruciale e doppia nel dialogo tra Romeo e Mercuzio a interruzione del monologo sulla regina Mab. Brizio, nella colonna originale, dice anche "Vaffanculo!" e "Porca puttana!". Essere scurrile gli si confà.

(NEL FILM, *la prima sera*) E siamo alla prima sera, quella del salvataggio di Rose che vorrebbe buttarsi giù. Rose e Jack iniziano la loro storia da quando iniziano a sapere l'una dell'esistenza dell'altro. Nessun pregresso tra loro. Entrambi si incontrano in un momento e in un punto che li esclude da qualsiasi cerchia di appartenenza. A poppa, alla periferia della nave, come Romeo e Giulietta si raggiungono lontani dal ballo, ai margini della festa. Siamo al dialogo sul gelo e al tocco delle mani di cui tanto abbiām detto. I due se le stringono, ma non per il solo tempo necessario a far scendere Rose dal parapetto. Le dita rimangono intrecciate a lungo.

(*Tre italiani*) Queste le cifre della terza classe recuperate da Richard Devenport-Hines: 712 passeggeri (il 70% della capacità), imbarcati in parte a Southampton, in parte a Cherbourg e in parte a Queenstown. Tra loro, a costituire un'antropologica arca di Noè: britannici, irlandesi, svedesi, libanesi, finlandesi, americani, bulgari, norvegesi, belgi, armeni, cinesi, danesi, francesi, greci, tedeschi, svizzeri, portoghesi e italiani. *Tre*. Gli italiani che risultano in questa lista di emigranti sono tre. Chissà se Brizio, l'amico di Jack, dobbiamo considerarlo un fantasmatico quarto, e

non proprio uno di quei tre, che magari poteva anche nella realtà avere i tratti dell'alfiere generoso messo al fianco di un cavaliere giramondo.

(Escalus, il Capitano) Che dire della placida bonomia del Capitano Smith, reso superficiale dal suo eccesso di esperienza? Solo in Cameron il personaggio è raccontato con tanta indulgenza, mentre nelle precedenti pellicole appare molto più colluso con l'ansia performativa manifestata dalla dirigenza della *White Star Lines* che, tramite il suo rappresentante a bordo J. B. Ismay, pretende di spingere i motori al massimo per dimostrare la supremazia del Titanic su ogni altro natante che abbia mai solcato i mari.

A mio avviso, vi è una certa analogia tra questo personaggio e il principe Escalus. "Al mondo non esiste sovrano più grande di un capitano a bordo della propria nave" diceva Darwin, e il capitano Edward Smith era il signore assoluto, il Pontefice e l'amministratore, di tutto questo variegato popolo, di tutti questi uomini, queste donne e queste provviste. In altre epoche il suo si sarebbe potuto definire un potere di vita e di morte; il potere di chi ha nelle sue mani una quantità di vite altrui che proprio questo vogliono: *essere nelle sue mani*.

(NEL FILM, Molly) In Shakespeare troviamo un po' ovunque ogni sorta di mediatori – non solo erotici e matrimoniali, ma anche politici, diplomatici, sociali, ma in *Romeo e Giulietta* assai meno che altrove. Casomai, più che mediatori messaggeri, quelli sì, tutti inseriti quasi da intrusi in una cerchia mondana dominante. Anche troppi. Quasi dei postini. Dalla nutrice a frate Giovanni, sino al pernicioso per quanto innocente Baldassarre. Qualcosa di simile in *Titanic* possiamo rinvenirlo nella coinvolgente e 'inaffondabile' Molly. È lei che consente a Jack di presentarsi alla cena nella sala ristorante della prima classe vestito in modo decoroso facendogli indossare il frac del figlio. Quindi, se non una postina, lei una mediatrice un po' lo è.

(NEL FILM, Cal, il 'villain') "Aprimi il tuo cuore, Rose", così Cal implora la sua fidanzata con un garbo affine a quello usato da Paride con Giulietta, ma Paride non è un *villain*. Alla luce di questa battuta non si direbbe che lo sia nemmeno Cal, il quale solo in un secondo tempo virerà dall'essere un personaggio 'più o meno antipatico' a un 'cattivo conclamato' spinto dalla storia verso la sua giusta punizione, non vissuta in diretta ma riferita dalla voce *off* di una Rose centenaria assunta a Parca più che a Coro.

(NEL FILM, cinque giorni come fossero tre) Il tempo della storia raccontata dal film sembra rinunciare a un paio dei cinque giorni disponibili

(secondo un facile calcolo che va dalla partenza del Titanic all'impatto con l'iceberg), quasi a voler addensare tutto nella stessa durata dei tre che sono necessari ai protagonisti del nostro dramma per innamorarsi e separarsi; a questi tre ne seguiranno altri due in cui *R. & G.* non si incontreranno più, se non nel sepolcro quando nulla potranno dirsi. Non può essere, allora, che la scelta degli sceneggiatori ne sia stata condizionata e che quel piccolo scialo sia voluto? A mio parere, senz'altro sì. Proviamo a fare alcuni calcoli a proposito delle distonie temporali che fanno aderire *in tutto e per tutto* il tempo vissuto insieme da Romeo e Giulietta a quello di Jack e Rose.

Il viaggio della nave dura da un mercoledì a una domenica, come, a chiasmo naturale, da una domenica a un mercoledì dura il dramma: cinque giorni, dunque, ma di questi, l'abbiam detto, son solo tre quelli che vedono coinvolti i due amanti veronesi in un rapporto diretto tra loro, come tre sembra che siano quelli trascorsi a bordo del Titanic. Da un punto di vista filologico, nessun errore: gli sceneggiatori hanno avuto la premura di segnalare dei passaggi temporali che non sarebbero stati necessari, come quando la voce *off* di Rose centenaria dice: "Così passò il primo giorno", ma stando all'effettivo *in progress* del plot i passaggi notte/giorno non sono quattro, sono due. *Come nel dramma*. Rapportando le scansioni cronologiche del film alla scaletta dell'opera, nell'alterazione i conti tornano.

Il primo giorno è quello della partenza e viene scavalcato per bruciare una data di calendario passando alla sera dopo come se si trattasse sempre dello stesso giorno, e questo sarebbe l'analogo di quello che in Shakespeare corrisponde al passaggio dalla mattina in piazza alla sera della festa, mentre il coincidente arco diurno nel film porta, quand'è già quasi notte, all'atto culminante del salvataggio. Sia qua che lì, l'aggancio delle mani conclude un primo passaggio temporale, cosicché il secondo giorno a bordo del Titanic risulta essere quello della passeggiata dei due giovani sul ponte di prima classe, quindi della cena in cui Jack si introduce nel mondo di Cal, e, a seguire, della festa in Terza. A questo punto, il quarto giorno di viaggio vale come terzo se rapportato al dramma, essendo *già quello* in cui Jack viene scacciato dalla cappella dove Rose partecipa a un coro con vari membri del cetto alto e che prosegue col *tableau vivant* in cui i due assumono una posa del tutto simile a quella dell'uomo, in figura singola, raffigurato nel *Titanic Memorial* di Washington. Quindi, nel pomeriggio: il ritratto, la fuga, l'amore in macchina, e l'ulteriore fuga dallo sgherro armato, a eco della condanna che costringe Romeo ad abbandonare sul far dell'alba la stanza di Giulietta, ed eccoci all'impatto!

Siamo intorno alle due di notte quando Jack sprofonda nel suo sepolcro d'acqua, con Rose, semiassiderata, a galleggiare su un frammento di legno.

Tre giorni, dunque, basterebbero. E in ogni caso, pur contandone cinque corrisponderebbero sia alla durata reale della navigazione che a quella dell'opera. Diciamo che i conti tornano anche con l'errore. Una magia!

(Tempi incrociati) Che incredibile incrocio speculare si dà nel contatto tra l'inalterabile finzione e l'inalterabile cronaca! Da una domenica mattina alla notte tra un mercoledì e un giovedì successivi dura la vicenda di Romeo e Giulietta, da un mercoledì mattina alla notte tra il sabato e la domenica successivi dura quella di Jack e Rose. A notarla, questa geometria inversa può assumere un barlume di senso, altrimenti no, nessuna. Ma a noi piace notarla, e tanto basta a darle un senso. Quando la realtà così com'è contiene certe evenienze, ce le mette a disposizione, e il farci caso è un atto che partecipa tanto della scrittura quanto della lettura.

(NEL FILM, l'intruso) La seconda sera Jack si introduce in prima classe. Un'eresia sociale. Più che essere accolto, è tollerato. Gli anziani al tavolo fanno, nell'insieme, le veci del condiscendente Capuleti; Cal, il fidanzato di Rose, assomma in sé, oltre al ruolo sociale a lui prescritto, lo spirito di Tebaldo, e deve accettare con fastidio quella presenza per lui inconcepibile. A chiasmo, il passaggio di Jack e Rose in Terza racconta il prosieguo della notte che, nel dramma, aderisce cronologicamente alla scena del balcone.

(NEL FILM, la furia di Cal) Mattino dopo. Rose, reduce dalla sarabanda festosa vissuta con Jack in terza classe sta facendo colazione sul ponte privato della sua cabina, quando subisce atterrita la rabbia del fidanzato che ha saputo dove è stata e con chi. Non l'amore, ma il decoro è messo in crisi. La furia di Cal pare quella del padre di Giulietta quando la ragazza si oppone al matrimonio col conte Paride. Stessa violenza. Stessi impropri.

(NEL FILM, l'uso dei figli) La madre di Rose a sua figlia: "Vuoi vedermi lavorare come sarta?". È lo spettro della messa in crisi del *Degree* paventato alla ragazza, l'unica che possa scongiurarla.

(NEL FILM, la Prua, quindi il Balcone) Nella scena della prua – con lei che, dispiegando le braccia sorrette da lui, si infalca in volo come una polena – sembra darsi il medesimo senso apicale di quella shakespeariana del balcone: due luoghi che da esterni si fanno emozionalmente *interni* (quasi dei 'correlativi *soggettivi*'), partecipando in tal modo all'acuirsi della trama per offrirsi allo spettatore come un habitat mitologico di cui

mantenere una perpetua nostalgia (la quotidiana massa di turisti che si accalca nel cortile di palazzo Capuleti ne è la scriteriata riprova).

Una prua, dunque, meritevole, nel contesto del racconto, di essere nominata con la maiuscola: la Prua. Come dire che il balcone di *R. & G.* è ormai divenuto il balcone per eccellenza. *Quel* balcone. Il Balcone. Due luoghi narrativamente imparentati. Diversi, non reali, ma disposti ad apparire veri se raggiunti nella stessa realtà parallela.

(I razzi rossi mancanti e il messaggio equivocado) C'è una relazione, da nulla stabilita ma ravvisabile (quel che io chiamo 'magnetismo astrale'), tra il messaggio fallito del nostro dramma e i razzi rossi e bianchi che avrebbero dovuto essere in dotazione della nave: i primi in quanto necessari a segnalare un'emergenza, gli altri da usarsi come fuochi d'artificio per motivi di puro diletto. Mai si è saputo perché sul transatlantico non fossero stati caricati i razzi rossi, ragione per cui al momento del bisogno si dovette per forza di cose ricorrere ai bianchi che di conseguenza vennero equivocati dalle vedette della *Califonian*, distante dal *Titanic* solo poche miglia, neanche quattro. La clamorosa disdetta di questo tragico e atrocemente goffo equivoco è stato largamente usato nei precedenti lungometraggi in bianco e nero sul naufragio, ma, stranamente, non nel film di Cameron. Non è tutto. Anche un'altra circostanza si collega all'idea del feroce malinteso. I due marconisti raccontati dal film hanno riferimenti reali. Si chiamavano Jack Phillips e Harold Bride, erano alle dipendenze dirette della *Marconi Company*, non della *White Star*, e, più che gestire le comunicazioni marittime fra le navi, facevano l'interesse dei loro datori di lavoro inviando comunicazioni private dei passeggeri. In alcuni casi si trattava di messaggi di lavoro dei milionari, che anche in viaggio continuavano a curare i loro interessi o a giocare in borsa; molte invece trattavano questioni di tipo mondano, saluti alle famiglie e frivolezze varie. Per colmo di sventura, tra la notte di venerdì e il mattino di sabato le apparecchiature non funzionarono, la qual cosa produsse un accumulo di arretrati e i due solerti impiegati (anche per loro quel viaggio straordinario significava un vero banco di prova) dovettero rimboccarsi le maniche per smaltirli tutti. Quella domenica sera Phillips e Bride erano dunque esausti. Le regole della *Marconi Company* prevedevano che i messaggi marittimi godessero di priorità su quelli privati, ma l'ultimo giorno Phillips fu lento nello smistare verso il ponte di comando le comunicazioni tecniche, tra le quali diversi avvisi riguardanti la presenza di blocchi di ghiaccio alla deriva. Phillips come frate Giovanni, dunque! Inabile a recapitare l'informazione di una finta morte.

(L'incapacità di interpretare gli avvisi) Venerdì 12 aprile, al crepuscolo, il Titanic ricevette da La Touraine un marconigramma che segnalava la presenza di ghiacci nel Nord Atlantico, e la domenica mattina alcune segnalazioni di avvistamenti di iceberg, *growler* e tratti di banchisa vennero inviati dal Corona della *Cunard Line* e dal piroscafo olandese Noordam. Quella sera, alle 19,30, venne intercettato un messaggio proveniente dal Californian che comunicava la presenza di tre grossi iceberg a cinquanta miglia dalla rotta del Titanic. Circa due ore più tardi, alle 21,40, il vapore Mesaba notificò a propria volta la presenza di dense banchise di nebbia e di iceberg imponenti. Quando il messaggio arrivò, dei due marconisti, l'uno, Bride stava cercando di dormire, mentre l'altro, Phillips, era talmente impegnato a inviare a Cape Race i messaggi privati dei passeggeri che infilzò la notifica in un raccoglitore a spillo sulla scrivania. La potenza di un dettaglio: Cameron ne ha fatto uso, e, come lui, vari registi prima di lui. Quel foglietto sveltamente trafitto in cima a tanti altri resta negli occhi. Fu così che la segnalazione non giunse mai in coperta. Quandomai fossero state riportate su una carta di navigazione, le coordinate fornite dal Mesaba avrebbero mostrato con chiarezza come il Titanic si trovasse in zona di gravissimo pericolo. Herbert Pitman, terzo ufficiale responsabile dei ponti e dei ruolini, notò in sala nautica quel foglietto con sopra scritto 'ghiaccio', ma – non pare: è certo! – lo degnò a malapena di una semplice occhiata. Anche i referti contengono i loro dettagli romanzeschi. Ogni avviso venne sviato come una petulante profezia faticosa da interpretare, o scetticamente trascurato per sfiducia. Tutto questo, nel film, si vede.

(La quinta notte) La quinta notte del viaggio inaugurale fu una notte senza luna. E freddissima. Siamo all'avvistamento. Fleet e Lee, i due responsabili di coffa, si concentrarono intensamente. Alle 23,40 Fleet avvistò una massa scura proprio sulla rotta della nave, suonò tre volte la campana d'allarme lanciando il segnale di 'oggetto galleggiante dritto di prora', e annunciò proprio questo quando telefonò in plancia. *Proprio questo*. Dopodiché, quanto raccontato dal film – con l'ordine in sala macchine di azionare l'indietro-tutta in modo da far girare la prua a sinistra per subito poi riportare a sinistra anche la poppa onde evitare l'iceberg anche con quella –, è tutto vero, andò esattamente così. Vero l'ordine dell'ufficiale Murdoch al timoniere Hichens di spingere al massimo a dritta: quel gesto dallo sforzo disperato non ha termine, sta infisso nel paesaggio.

(L'avviso) Dalla testimonianza passata agli atti di una sopravvissuta. Elizabeth Shutes, governante americana della facoltosa famiglia Graham:

“Nella mia cabina di prima classe superiore tirava un’aria così gelida da impedirmi di prender sonno; perfino l’odore era strano, come se arrivasse da una grotta piena di umidità. Lo stesso odore che avevo sentito nella grotta gelata sul ghiacciaio Eiger”. Il *Wild* trasmette segnali di sé; si fa incombente, reagisce allo sgarbo dell’azione del transatlantico che ne deturpa l’immacolata fissità (rimando alla sequenza *Il Wild*, interna al fascicolo *Due lezioni*). L’Eiger è in realtà una montagna di quasi quattromila metri situata nella regione svizzera dell’Oberland. Nel ricordo si tramuta in un iceberg da terraferma, ma questo è secondario. La donna ha avvertito l’alito gelido della materia immota. Ha avvertito la voce del paesaggio come l’avvertono, venendone incantate, le fanciulle risucchiate dalle malie di una crepa tra le rocce captatrici del film *Picnic ad Hanging Rock*. La Shutes racconta, poi, di essere rimasta tremante nel letto finché non si decise ad accendere la stufa elettrica “da cui emanava – dice – un allegro bagliore”. Inoltre, con l’atterrita cognizione di una profezia a posteriori, riferisce: “Un freddo simile poteva solo significare che eravamo molto vicino a degli iceberg”.

(NEL FILM, il secondo Coro) La notte del naufragio è interrotta da un ritorno al presente con Rose centenaria. L’inserito può assumere la valenza del secondo Coro del testo teatrale.

(NEL FILM, sul dorso del Leviatano) Immediatamente dopo l’impatto c’è chi, a bordo, incoscientemente si fa beffe del *Wild*. È nella scena in cui vediamo in coperta alcuni passeggeri addirittura divertiti dall’urto letale mentre prendono a pedate un grosso tocco di ghiaccio come per giocare un’improvvisata partita a calcio. Un’irrisione agita sul dorso del Leviatano.

(L’abbandono della nave) Il salto ritardato. Di un sopravvissuto, Olaus Abelseth, è una delle tante testimonianze struggenti che hanno fatto, della cronaca, una storia che va certificandosi mentre è già in via di progressiva mitizzazione: “Chiesi a mio cognato se sapesse nuotare e lui rispose di no. Allora lo chiesi a mio cugino, e neanche lui sapeva nuotare”. Vedendo l’acqua sempre più alta e vicina, ha raccontato Abelseth, i tre si appesero allora alle funi di una gru perché dal ponte ormai quasi sollevato in verticale moltissimi passeggeri stavano precipitando nell’oceano. A quel punto il cognato gli disse: “Meglio che saltiamo, o il risucchio ci trascinerà là sotto”, e lui: “No, non ancora. Abbiamo comunque poche possibilità, aspettiamo più che possiamo”. Un suggerimento arrivato per vie misteriose sino a Jack, che la stessa cosa dirà a Rose.

(Il gelo) Un certo Lightoller si era tuffato pochi minuti prima che il transatlantico affondasse. Agli atti: “Toccare l’acqua fu come sentirsi penetrare da mille lame di coltello, e per un po’ persi il controllo su me stesso”. Anche l’immagine delle tante lame è letteralmente ripresa da Jack nel suo primo dialogo con Rose quando tenta di dissuaderla dal buttarsi giù, e l’argomento, inoppugnabile, avrà la sua parte nel riuscirci.

(Le preghiere prima del naufragio) Un’altra testimonianza pare l’idea efficace di uno sceneggiatore tanto da finire dritta nello *script*. Riferisce di un ragazzone, Victor Sunderland, che nel tentativo di recuperare un giubbotto salvagente aveva trovato la cabina già sommersa. Spaventato all’idea che i compagni da cui si era separato fossero annegati, tornò sul ponte lance. Così facendo superò Byless, il prete cattolico, che guidava alcuni uomini e donne inginocchiati in preghiera. Tutto come si vede sullo schermo. Realtà preziosa. Forse inventata, *ma avvenuta*.

(NEL FILM, Ismay) Bruce Ismay, l’alto dirigente della *White Star Line* che si trovava in funzione di ospite-controllore a bordo del Titanic, stando a quanto emerso durante il processo, avrebbe continuato a ripetere che sarebbe dovuto andare a fondo con la nave. Lo avrà pur ripetuto, ma non lo fece. Nel film, il terrore misto a disgusto di sé che pietrifica il volto del suo personaggio mentre sopporta di farsi calare in una scialuppa, è uno dei fotogrammi più intensi della grande sequenza del naufragio.

(L’ufficiale suicida) Il suicidio dell’ufficiale: anche questo l’abbiamo visto. Così da referto “Il Primo Ufficiale Wilde del Titanic, al momento dell’impatto, rendendosi conto della gravità dell’incidente si è sparato sul ponte di comando. Molte donne hanno perso il senno”.

(L’invidia per la giusta morte) *De Rerum*, inizio Libro II: “Dolce, quando i venti sul grande mare turbano le acque, / è guardare da terra il grande travaglio di un altro; / non perché dia gioia e piacere che un altro s’affanni, / ma perché dolce è vedere da che tormenti sei immune”. Nulla più di un naufragio in atto può descrivere il senso della sciagura visibile a occhio nudo, neanche un incendio che, se visto da troppo vicino abbaglia e intossica, se da lontano è caos. A un naufragio si può assistere da un punto fermo – dalla riva, da un faro, da una rupe –, restando ben saldi dove la sciagura non ci potrà mai raggiungere, mentre l’incendio potrebbe dilagare e costringerci a fuggir via in tutta fretta; un incendio lo spiamo per capire cosa ci convenga fare. Un naufragio no: lo osserviamo di fronte a noi in una realtà scissa dalla nostra.

Un naufragio, pur mentre è, si traduce in una sineddoche. L'universo crolla, ma io no. Il nostro trepidare per le vittime coinvolte si trasforma in un'afflizione viziata dal senso di potere che ci viene dal vederci *mentre stiamo sopravvivendo a qualcosa*. È uno sbaglio, però. Testimoniare un naufragio non significa averlo scampato. Solo chi era a bordo e si salva sopravvive e si fa più forte, solo lui. Madido di quelle acque che avrebbero voluto farne la loro preda, tornerà tra noi segnato dal senso (gravosissimo!) di una predilezione divina e con una peripezia di cui potrà dirsi protagonista (sempre che la vigliaccheria non abbia avuto una parte nel suo scamparla!). Pur tacendo, quell'uomo non potrà mascherare di possedere uno straordinario, tremendo segreto, e il fascino del segreto diventerà il suo fascino. Il testimone del naufragio non riuscirà mai ad ammetterlo, ma anch'egli, da quel giorno, si porterà dentro qualcosa che non vorrà far emergere neanche alla più pallida luce della coscienza: il suo sentirsi non esentato da una forma di invidia per chi, in quel momento, stava a bordo della nave in piena tormenta, a rischio di annegare ma pure con la possibilità di tornare tra i vivi, e di tornarvi provvisto di una sua sconcertante irraggiungibilità. Non solo. L'invidia può essere provata addirittura nei confronti di coloro che sono andati a fondo con la nave. Morti, si pensa, quando dovevano. È questa la speciale invidia che può avvertirsi attorno ai feretri di Romeo e Giulietta. L'invidia dei parenti, e quella degli spettatori. Invidia per il loro tempo giunto a compimento, e invidia per le statue d'oro di cui i due nulla sapranno, ma noi sì. "La vorrei io quella statua!", ci si dice vergognandosi nel dirselo, e bene attenti a non volerselo sentir dire. "Ma saresti morto!", ci si risponde con altrettanta mutezza del pensiero e sordità della coscienza. "Io! Ma non gli altri, *che saprebbero*". Vanitosamente, ci si immagina così a volte: come potrebbe essere quando per noi l'immaginare non sarà più possibile. Tutti vorrebbero essere Romeo, come tutte vorrebbero essere Giulietta; e senza puntualizzare: "A parte la loro fine". No, l'assurdo fa sì che vorremmo esserlo proprio in ragione della loro fine!

(NEL FILM, la cupola d'oro) L'onda di luce finale che si fa cupola sopraelevando la vicenda a sommità trascendenti, è come quella in cui deflagrano i fotogrammi conclusivi di *Casque d'or*, film di Jacques Becquer del 1952, grande storia d'amore tra una prostituta e un *apache*, travolgente e rusticana, in cui le lame, proprio le lame, hanno una grande parte. Una citazione da *cinéphiles* probabilmente voluta data l'evidenza del richiamo, ma rimanda, quell'onda, anche al cielo incastonato dalla grande *O* delle mura a cerchio del teatro Rose.

(Un precedente) Tutto questo si consuma in altomare. Tuttavia c'è una città che lo subisce come se fosse accaduto a sé. La meta. Attesa, e in attesa. Un giubilo fallito. Doveva sbarcare al suo porto la nuova epoca, e invece le sono state recapitate le spoglie di un'ecatombe. New York non subiva un trauma simile dal 1904, quando il battello a vapore a pale General Slocum prese fuoco sull'East River, sotto gli occhi dei newyorkesi a terra: più di mille donne e bambini, partecipanti alla gita di una chiesa luterana tedesca, morirono inceneriti o annegati. Più di mille! Tra l'acqua e il fuoco. Il maggior numero di vittime di una tragedia collettiva che si sia consumata a New York fino all'attacco alle Torri Gemelle.

(La richiesta di informazioni) Giornali dell'epoca ci dicono che da quasi tutte le città d'America cominciarono sin da subito a piovere telegrammi su telegrammi, e che i telefoni vennero messi sotto pressione dalle chiamate transoceaniche che arrivavano da dovunque, di russi, polacchi, tedeschi e francesi, mentre moltitudini di persone in angoscia rifluivano a interminabili sciami presso la sede della *White Star Line*, e chi riusciva tra le urla a entrare, sgomitava negli uffici intasati per chiedere informazioni, piangendo e gemendo.

È il mondo intero che si dà idealmente appuntamento nel cuore dell'oceano, dove l'evento si fa spaziale, *temendo* di riconoscersi in esso.

(La consulenza dei testimoni) Nel 1958, durante le riprese del film *Titanic, latitudine 41 nord*, il passeggero di seconda classe scampato al naufragio Lawrence Beesley fu assunto come consulente speciale. Gli chiesero di sedersi davanti a un registratore in una roulotte ai *Pinewood Studios* e di imitare le grida di disperazione delle vittime che morivano assiderate e che lui rammentava di avere udito dalla scialuppa di salvataggio. Il consulente accreditato eseguì il macabro compito al di là della più estrema reviviscenza, tanto che, nel film, le grida dei moribondi hanno una risonanza persistente e indimenticabile.

Quelle voci le immagino risonanti nella coscienza di Beesley con la stessa lugubre eco di quelle che tormentano Riccardo III prima della sua disfatta. In Shakespeare esclamano furienti: "Dispera e muori!", per il sopravvissuto, oppresso dai sordi sensi di colpa di tutti i sopravvissuti, gemono spettrali: "Dispera, *siamo morti*".

(“Oral” disse) L'intrecciarsi dei fatti determina il fato come cosa già avvenuta ancor prima che avvenga. Da questo ineludibile principio che fa da cardine alla realtà sottomessa al corso del tempo, nasce il poemetto

di Thomas Hardy: *La convergenza dei due (versi sulla perdita del Titanic)*. Di questi versi, alcuni: “E mentre cresceva la possente nave / in mole, grazia e colore / anche l’iceberg cresceva nell’ombra remota e silenziosa, // Sembravano due estranei: / Occhio mortale non vide / L’intima saldatura che li avrebbe congiunti // Né il segno ch’eran destinati / Da vie confidenti / A essere presto le due metà di un unico solenne accadimento // Finché colui che fila gli Anni / ‘Ora!’ disse, e ciascuno ode / E giunge il compimento, che scuote due emisferi”.

La convergenza dei due. Ora! È il *Now* che irrompe a far man bassa della realtà con una super-realtà. ‘Quel che è’ vs ‘Quel che stava essendo’.

(La notizia) “23:40 del 14 aprile 1912: a bordo dell’RMS Titanic (il più grande, lussuoso e tecnologicamente avanzato transatlantico al mondo) il marinaio Frederick Fleet, un ragazzo di venticinque anni originario di Liverpool, terrorizza la plancia della nave gridando con tutto il fiato che ha in corpo: ‘Iceberg, dritto a prua!’. Le parole di Fleet sono accompagnate, come un sinistro presagio, dai rintocchi della campana di allarme. È troppo tardi: la nave è in rotta di collisione e non c’è niente che possa impedire l’urto. – Il Titanic si schianta contro l’iceberg a una velocità di quasi ventuno nodi. Il lato di dritta urta la massa di ghiaccio lacerandosi in più punti sotto la linea di galleggiamento: non si tratta di vere falle ma di ammaccature così profonde da piegare e tagliare i pannelli d’acciaio. L’acqua gelida dell’oceano entra nella nave violentandone l’integrità, inondando e travolgendo tutto quello che incontra, forzando cinque compartimenti stagni e rendendo di fatto impossibile al capitano Edward John Smith qualunque azione di recupero”. *The Boston Globe* (data presumibile del pezzo: quella di pochi giorni successivi al disastro, ma non sono riuscito a sapere esattamente quanti)

(L’istant movie’) 29 giorni. Questo il tempo necessario all’industria cinematografica dell’epoca per trasformare in un film la tragedia del Titanic, sia pure in un cortometraggio muto di circa un quarto d’ora. *Salvata dal Titanic* uscì l’11 maggio del 1912, protagonista ne fu l’attrice Dorothy Gibson, una delle 706 persone sopravvissute, che dunque interpretò sé stessa. La Gibson collaborò in maniera fondamentale alla sceneggiatura attingendo direttamente ai ricordi vissuti in prima persona. Girò il film vestita con lo stesso abito da sera che portava la notte del naufragio, quello con cui si salvò e che, per servire allo scopo, dovette essere sottoposto a un complicato restauro sartoriale. Un abito curato come fosse un corpo per fargli recitare la parte di ciò che davvero fu, al pari di colei da cui venne indossato.

Si assembrarono folle per vedere il film. Ma per vedere esattamente cosa? non credo il naufragio come fosse una cronaca, di quello già avevano saputo tutto, ma bensì *la storia* di un naufragio come cosa da raccontare, oltretutto per farsi forti del convincimento esorcistico di non essersi trovati a bordo, tanto nella realtà quanto nella finzione. Oggi, di *Salvata dal Titanic* non abbiamo più traccia. L'unica copia conosciuta della pellicola è andata persa nell'incendio che distrusse gli Eclair Studios nel 1914. Quel che non affonda, brucia.

(37 secondi) Walter Lord, nel suo libro *Titanic* del 1955 (fondativo di una vasta letteratura sull'evento fino ad allora ancora carente), si sofferma a immaginare *per immedesimazione* gli angosciosi 37 secondi intercorsi fra l'avvistamento segnalato dell'iceberg e la collisione, nonché "la leggera scossa" di cui hanno parlato molti passeggeri (penso a un verso di Garcia Lorca: "La morte ha messo le uova nella ferita"). Un'immedesimazione che avviene già solo evocando quella durata: *37 secondi*. Li sillabiamo mentalmente, e subito ci viene da contarli sentendoci a bordo in quei momenti lì. Provate.

(Per 'hybris') Ismay, l'amministratore delegato della *White Star*, dice nel film a proposito del Titanic: "È il più grande oggetto in movimento mai costruito dell'uomo", e non perde occasione per vantarsi di averlo battezzato con un nome che ha sinistramente infisso nella natura del neonato transatlantico il germe stesso della perdizione dovuta al peccato di *hybris*. O non fu esattamente quanto toccò ai Titani, colpevoli di ribellione contro gli dèi, d'essere precipitati negli abissi?

(La maggior fiducia) "Siamo al sicuro più qui che in quella barchetta!". E agli atti! Così dichiarò il *tycoon* J.J. Astor, che poi annegò volendo rimanere (non tanto per eroismo, dunque, ma per disdegno) a bordo del mastodontico cetaceo d'acciaio. Insomma, meglio lì sul transatlantico che affonda che su una minuscola scialuppa che galleggia. Quanta incrollabile fiducia nel potere protettivo della ricchezza!

(Il ronzio dello sciame morente) Sciacquettando sulla superficie dell'abisso! Come bimbi. No, anzi! Jack Thayer, un adolescente scampato al naufragio poiché recuperato in mare da una delle poche scialuppe tornate indietro alla ricerca di qualcuno ancora in vita, racconta che il rumore delle centinaia di persone che si dimenavano nell'acqua a una temperatura vicina allo zero, affogando o morendo di ipotermia, somigliava al ronzio delle cavallette nelle campagne della Pennsylvania nelle sere d'estate

(debbo l'informazione a *Estasi e terrore* di Daniel Mendelsohn). Un ronzio, dunque. Questo il *sound* della morte per acqua quando ancora si dà una parvenza di respiro, ed è questo che si diventa: uno sciame sommerso. Ma perché ciò sia bisogna essere in molti. Allora sì! *Cavallette*.

(L'insulso calendario) Nel film *Titanic* di Jean Negulesco (del '53) Barbara Stanwyck interpreta una donna del Midwest infelicemente sposata a un uomo molto ricco da cui si è allontanata per sfuggire a una vita frivola e mondana, e che così dice a un certo punto del film quando il suo personaggio si rivela più pienamente mostrando un principio di autentica ripugnanza: "Stesso insulso calendario anno per anno (...) passare da una festa all'altra, da una cerimonia all'altra per tutta la vita...", proprio come Rose, che da vecchiaia le farà eco: "Avevo davanti agli occhi tutta la mia vita, come se l'avessi già vissuta. Un'infinita processione di feste, balli di società, yacht, partite di polo... sempre lo stesso stupido cicaleccio!". Evidentemente, l'altomare induce all'autocoscienza, e quel cicaleccio, tra il gelo delle onde, si farà ronzio.

(Oppure, spalti in festa) Un altro sopravvissuto, che all'epoca aveva nove anni, si rese conto, da adulto, di non riuscire ad assistere alle partite di baseball della sua quadra perché le acclamazioni con cui venivano accolti i fuori campo gli ricordavano le grida dei morenti. Sempre quel *sound*. Il ronzio di chi cola a picco può assimilarsi anche al clamore di una folla entusiasta. Tutto mascherandosi è, ed è proprio mascherandosi che può persistere.

(I tre argomenti) Steven Biel, uno storico, ha scritto che "i tre argomenti su cui si è scritto di più sono Gesù, la Guerra civile e il Titanic", affermazione senz'altro enfatica, ma che significa qualcosa.

(La storia più bella) Un bimbo, destinato crescendo a diventare scrittore, chiede e ottiene la tessera della *Titanic Enthusiasts of America*, un'istituzione creata nei primi anni Sessanta per tutelare e incrementare la memoria del fatto. Da grande, ricordando l'emozione di quando gli venne rimesso tra le mani quel prezioso talloncino col suo nome scritto sopra ad apparare un vorace senso di appartenenza, Daniel Mendelsohn, lo scrittore, ricorderà: "Per me non esisteva storia più bella!". Cioè, come sarebbe a dire? più bella del Titanic?... Di quella tragedia?... Di quell'olocausto marino?... Ma perché no?... Come 'storia', certo!... Cosa può darsi di più riassuntivo di tutto ciò che merita di essere narrato?

A me è accaduto l'analogo scoprendo Shakespeare nella biblioteca del salotto a un'età che più o meno doveva essere quella del piccolo Daniel. Prima d'allora

non esistevano per me che i fumetti e i film di parrocchia con i loro intrecci rudimentali fatti per funzionare e basta, ma così mi piacevano. Passare da quelli a Shakespeare è stato facilissimo. Al posto delle facce, nomi... dei *balloons*, le battute... del cattivo, il *villain*, ed ecco il giacimento delle *storie più belle del mondo*, quelle che tutto contemplano... viaggi, battaglie, duelli, fughe, amori, tradimenti, amicizia, fedeltà, avidità, ambizione, vigliaccheria, eroismo, lotta! *E morte*. Indispensabile, la morte! Altrimenti non c'è gioco, non c'è fumetto, non c'è avventura. Non c'è Shakespeare. Continuare è stato ancor più facile.

Il giusto viatico mi era stato dato in una parola: avventura.

E LA NAVE

(Sul bordo d'un cratere) Federico Fellini. 1983. *E la nave va*. Quante somiglianze! Non penso che Cameron abbia preso qualcosa in prestito, e a maggior ragione mi entusiasmo per le pressoché inevitabili aderenze nel raccontare in apertura di entrambi i film la partenza di altrettanti mastodontici piroscafi all'ancora di consimili moli destinati a riempirsi di partenti e curiosi, oltretutto in date tra loro assai prossime: il 12 aprile del 1912 e il 15 luglio del 1914 (quando, come dice una battuta della sceneggiatura, l'Europa è seduta "sul bordo di un cratere"). Una nave si chiama Titanic, Gloria N. l'altra.

Con artificio tecnico, Fellini traduce la sua scena d'*ouverture* in un *reportage* muto dove la scattosità dei fotogrammi in diradata sequenza induce ai ritmi delle comiche di quegli anni coi cartelli a inserto per chiarire l'essenziale. E che vediamo? Auto a casseruola ma tuttavia di pregio che sopraggiungono una dopo l'altra sul piazzale del molo per far scendere l'equipaggio di rango: signore riccamente vestite e accompagnatori adeguati mentre, d'un canto, si stipano i poveretti, gli scalagnati, i nullatenenti, lì a sbirciare come tanti Charlot dietro il vetro di una pasticceria questo prodigioso convenire di una genia mitologica. Son quelli i derelitti della terza classe che tale perennemente è anche se resta a terra. I segregati altrove. I deportati nella vita.

Uno stacco di montaggio e lo schermo si mostra segato a metà in verticale da una vasta parete nera, a ben vedere di ferro bullonato. Intera non la si può mettere a fuoco tanto è gigantesca, ma in breve capiamo che sia: una fiancata del Gloria N., della quale si può scorgere solo una porzione. Tutto attorno ferve l'andirivieni di chi deve trafficare per provvedere a mollare gli ormeggi. Il bel mondo, intanto, sale per imbarcarsi. E, sempre intanto, al pari della fuoriserie montata a bordo del Titanic, un immane paranco

che pare un brontosauo metallico solleva uno spropositato pianoforte a coda, e altro ancora. Foraggiamenti, casse, *cose*. Il tesoro di Candalù (ricordate *Citizen Kane*?). Un bendidio prodromico di quanto verrà dissipato dall'esplosione di *Zabriskie point* (*più avanti! più avanti!*). Così nel cielo rugginoso di questa partenza che sa di varo vengono issati inattingibili tesori sotto gli occhi sbalorditi del popolino. Nulla è più impietoso del mare nell'imporre alla specie umana il suo frangersi in classi pretendendo, a lasciapassare, la sottomissione a una gerarchia. Al *Degree*. Più che durante una guerra in corso. Ora il cetaceo d'acciaio sta per affrontare il suo viaggio, e tutti a sbandierare mani, tanto in un film quanto nell'altro. Si saluta lo sconosciuto che va come fosse un parente stretto. Che sia una traversata o una crociera, la faccenda implica la stessa messa in gioco. Tutto questo per me ha valore di reperto.

Altro reperto: la sala ristorante del Gloria N. con le sue pacchiane eleganze e le deferenze del personale di servizio e di quelle ancor più ultramanierate di chi è demandato a capitanarlo, e che tanto ricorda quella in cui si intrude Jack. Non solo! Nel film di Fellini un giornalista si fa tramite con noi spettatori come fanno l'inaffondabile Molly prima e Rose poi con lo squattrinato Jack per illustrare quanta dovizia di aristocrazia corrisponda all'appello dei presenti, e in ambo i casi vengono scrupolosamente segnalate coppie, legittime e clandestine, col giusto corredo di pettegolezzi in circolo. Lì gli Astor e i Guggenheim, qui munifici mecenati, direttori di teatri d'opera e varie star della lirica. Tutto a segnalare un mondo a cui non si può appartenere. E, come quello del Titanic, anche il viaggio del Gloria N. si risolve con scialuppe calate maldestramente in mare, con molti annegati, con molti dispersi e con alcuni sopravvissuti. Tra cui un rinoceronte afflitto da mal d'amore. Doveva trattarsi, quella crociera, d'un funerale per andare a disperdere le ceneri del grande soprano Edmea Tetua presso l'isoletta di Erimo nel Mar Egeo, e si è adempiuta in un naufragio.

ENZENSBERGER

[Intro sala 54](#)

(Circa il progresso, circa la follia, più un refuso) Da un saggio di Cesare Cases su *La fine del Titanic* di Hans Magnus Enzensberger: “Ci fu un episodio che dai contemporanei venne sentito come una prova generale della fine del mondo in atto unico: il naufragio del Titanic la mattina del 13 maggio 1912 per la collisione con un iceberg. La nave era, allora, il *non plus ultra* della tecnica, e a bordo c'erano molti milionari autentici (i miliardari erano probabilmente di là da venire). Fu la fine della *belle époque*. Quel che venne dopo non fu la fine del mondo, ma la prima rata. L'argomento era già stato largamente sfruttato in libri e film. Enzensberger lo riprende nel quadro della sua analisi negativa del progresso. Negativa non in quanto esclude la possibilità di inquadrare il progresso in orizzonti positivi, ma in quanto constata adornianamente che finora esso è stato sempre accompagnato dall'ombra della follia – nella vita degli uomini, nei loro ritrovati e nelle loro teorie –, e che infine la somma del progresso è ampiamente soverchiata dalla somma della follia”.

Sorprende in questa finissima analisi di un poema che emblemizza nella tragedia del Titanic l'inabissarsi di un'epoca, un clamoroso refuso che di certo non vi sarà sfuggito: la data del naufragio. 13 maggio. È sbagliatissima. Ritardata di un mese, e neanche il giorno è quello giusto. Il 13 (aprile) il Titanic era ancora in navigazione e avrebbe visto l'alba successiva. Come mai quest'errore così grossolano? ma importa? ai nostri fini, importa? Non è che si debba essere per forza Shakespeare per essere emendati da errori tipo assegnare delle coste alla Boemia? o Joyce, che dribbla eventuali marchionerie parlando degli errori del genio come di vere opportunità.

Diverte anche quella menzione quando Cases scrive di un argomento “già largamente sfruttato in libri e film”. Avrà letto Enzensberger, ma avrà anche visto Cameron. La tradizione è già in corso.

A schegge, dal poema, che venne completato già nel 1969, ma quel primo manoscritto andò disperso. La versione che abbiamo è quindi il risultato di un'affannosa riscrittura, fortemente segnata dall'ombra fantasma della precedente. La reificata incorpora in sé il tentativo di recuperare un relitto della memoria per raccontare d'un vero relitto, sprofondato sul fondo dell'Atlantico e ancora lì giacente. E dio sa quanto io sia convinto che 'rifare' è molto più difficile di fare!

(Il vigliacco) Questo è Ismay, che ha voluto che il Titanic si chiamasse Titanic, e che poi ha voluto che approdasse a New York due giorni prima, e che poi, però, di nascosto si è infilato in una scialuppa per salvarsi: "Vigliacco, / occhi come biglie di vetro, / brillantina in testa. Il resto / donne e bambini".

(A bordo dell'Apocalisse) "Così fu il principio". Biblicamente. Se una storia ha una fine apocalittica, il suo incipit non può che essere biblico. La fine della nave come la fine del mondo. Del mondo oltre cui è "morte e solo morte" dice Romeo. La nave/mondo, Verona/mondo.

(La fine che non si mostra mentre è) "Il principio della fine / è sempre discreto". Ciò che comincia è già, solo per questo, una realtà compiuta, e non ammette devianza. L'inizio è sempre *inizio di un epilogo* (come lo è il Coro di *Romeo e Giulietta*).

(Ognuno al suo posto) "La terza classe / non conosce l'inglese né il tedesco, una sola cosa / non gliela deve spiegare nessuno: / che tocca prima alla prima classe". Gli intendimenti istintivi che si danno nei rapporti di rango. Un'educazione che è data coi cromosomi della propria appartenenza sociale.

(Circa la riscrittura del poema) Ricordiamoci che una prima versione della raccolta è andata persa, e che questa è una riscrittura in cui si danno memorie di quella. Insomma, un po' la sorte toccata anche al nostro dramma come a tutti i titoli dell'*in-folio*. Quindi, possiamo dare il giusto senso a: "Restauro immagini, / falsifico la mia propria opera. E mi domando / che aspetto avesse la sala da gioco del Titanic, e se / il tavolo fosse intarsiato o ricoperto di panno verde. / Com'era la realtà? Com'era nel mio poema? / Era nel mio poema? (...) / tutto è nero, anche la neve. / Mi soprafà, ignoro perché, una grande quiete. / Volgo lo sguardo verso l'esterno, come un dio. Nessun iceberg in vista". La nuova modulazione del disperso, simulando una trascorsa energia ispiratrice da riesumare per barbagli, è già una forma di propalazione; forse, la più eroica.

(Poniamo il caso) L'inimmaginabile (per come possiamo cercarlo anche in *Romeo e Giulietta*) è facile tenerlo a freno: basta pronunciare la parola che lo definisce per scansarlo da sé. Se è inimmaginabile perché provarci? “Ma poniamo il caso che il Titanic affondi davvero, / cosa che io personalmente ritengo sia da escludere – sono un ingegnere / e la mia fantasia non è eccessivamente sviluppata”. Quel che si può sapere, mai è adeguato a quel che si può immaginare. Sapere ciò che si immagina è il vero senso della comprensione. Dirsi “poniamo il caso”, non aiuta. Per risposta non si avrà un’espansione della consapevolezza, ma solo un rifugiarsi all’interno delle proprie competenze: che sono recinti, non aperture.

(La trasformazione del panorama) La sofferenza del mutamento: “Mai più sarà tutto così asciutto e calmo com’è”.

(Compresenti) L'ineluttabile (anche questo possiamo cercarlo in *Romeo e Giulietta*): “Da questo momento in poi tutto procede come previsto”. Ma previsto non da chi ha previsto. Previsto da chi ha *visto* compresenti il Titanic lungo la sua rotta, e, altrove, l’iceberg posizionato dove la corrente ha voluto.

(Ripescavo) Circa il manoscritto perduto e poi ricomposto, che è un manoscritto sul Titanic: “Anziché scrivere dello zucchero, / del socialismo in una sola isola, / ripescavo defunti superstiti e defunti morti, / (...) / chi è povero affonda per primo”. L’ultimo verso riemerge dando la sensazione di essere quello autentico, non riscritto. Quasi un vero cadavere a fare su e giù nell’acqua come un tappo di sughero, con la testa rovesciata all’indietro e a braccia un po’ divaricate. Imbiancato dal gelo. Scintillante di nuova morte.

(L’indifferenza dell’esterno) Il Californian, che fronteggia senza avvedersene il naufragio del Titanic raffigura l’indifferenza del panorama verso sé stesso: “mentre, lontano poco meno di quattro miglia, / sulla sua vecchia carcassa, / sulla sua vecchia carcassa, a macchine spente, / indolentemente poggiato alla ringhiera, / il capitano Lord manda a letto il marconista / per meglio deliziarsi, indisturbato, con i segnali di soccorso / e le grida di morte. Evviva! Cari miei, / c’è sempre qualcuno che sta soltanto a guardare, / con il famoso sorrisetto sulle labbra, / qualcuno che non agisce, che pensa ai fatti suoi”. Qualcuno o qualcosa. Nell’osservare passivo dell’equipaggio del Californian riverbera quello delle stelle maligne. Si sta lì. A godersi lo spettacolo di chissà che. D’altra parte, un testimone può essere tale solo nell’inazione.

(L'autore messo nella sua propria opera, I) La persona che si fa personaggio: "Questo non è Dante. / Questo è un ritratto fotografico di Dante. / Questo è un film in cui compare un attore che pretende di essere Dante". Vale a dire esattamente cosa? o chi? il viaggio in sé? Forse il fatto e il suo narratore fusi insieme? il che starebbe a certificare che il resoconto da un certo momento in poi ha cessato d'essere tale per divenire storia (un giornalista non partecipa mai dei suoi *réportage*). E se un resoconto è destinato a svanire nel suo farsi apprendere, una storia, quand'è tale, comincia sempre ad essere per proseguire (per chi ha aperto a questo punto: tutta la *suite* d'inizio *La propalazione, le fonti* non parla d'altro).

(L'autore messo nella sua propria opera, II) Idem c.s.: "Ma io, invece, / gridò Salomon P., il pittore da salon, io li conosco! / Li riconosco tuttora! Dei nomadi sono, / e vengono dai miei affreschi nel Salone delle Palme; / (...) / La mia immagine fa parte di me!". Chi vive, *si iscrive*. E tra gli iscritti, c'è chi è scritto e c'è chi scrive.

(La finzione che spegne la realtà) La realtà trascinata nella finzione: "In realtà non è accaduto nulla. / La fine del Titanic non ha avuto luogo: / era solo un film, un presagio, un'allucinazione". La finzione scansa la realtà: non la fa ri-avvenire, ma *avvenire*; per l'appunto, non come realtà, quindi per la prima volta; anzi per una sola volta *ad libitum*. Già, come una replica del nostro dramma! Più il Titanic viene raccontato, più naufraga. Più naufraga, più ascende. Ma i defunti non perciò risorgono. O almeno, non quelli.

(La credulità che non si fa arginare dall'ovvio) Di nuovo: "In realtà non è accaduto nulla". Se tutto nella realtà può avvenire, tutto nella realtà può *non* avvenire. Nella finzione, non avviene nulla realmente. Ovvio? Certo, ma perché allora molti si sforzano di contraddire questa realtà? Perché il balcone di Giulietta? Perché Jack e Rose? Perché l'ovvio, il famigerato ma indeclinabile ovvio che è farina del paesaggio, non sa mettere freno alla credulità? o meglio: non alla credulità, bensì alla *voglia* di credulità?

(La propalazione dei fatti come quella dei testi) La narrazione: "Alcuni sedevano in cerchio su pacchi postali, / recitando frasi / che conoscevano a memoria, / e parlavano di un morto. // (...) // Possiamo cancellare. / Senza di noi, lui non è nessuno. / Siamo noi che parliamo della sua spoglia, / e che possiamo farne / ciò che vogliamo". Da poco detto: la propalazione della cronaca non è più rendicontazione d'un fatto ma di già il suo prodromico farsi leggenda.

ALTRI MARI

(I) 1907, cinque anni prima del naufragio. La didascalia d'apertura recita: (*La cucina di una casa di pescatori. Reti, giacconi impermeabili in pelle, un arcolaio, alcune assi nuove appoggiate alla parete, ecc. Cathleen, una ragazza sui vent'anni, finisce di impastare una pagnotta e la ripone nel forno del focolare; poi si asciuga le mani e prende a filare all'arcolaio. Nora, una giovinetta, mette dentro la testa dalla porta*). Quindi, le prime due battute. Nora (*a bassa voce*): "Dov'è?", Cathleen: "S'è buttata giù un momento, che il Signore l'aiuti. E forse le è riuscito di addormentarsi".

Per l'atto unico di J. M. Synge, *Rider to sea*, vale quello che Eliot ha detto di *Pericle, principe di Tiro*: apri le pagine e sei raggiunto da un intenso sentore d'alghie, il silenzio della stanza accoglie lo schiaffo delle onde e l'aria si fa salmastra. Qui è l'immediato avvento del mare che morde e depreda chiedendo tributi umani.

Se nel nostro dramma, dal secondo atto in poi, Giulietta mi pare incarna il 'fronte interno' del paese in lotta, nel testo di Synge il fronte interno è quello delle donne lasciate nelle case, sulla terraferma, mentre gli uomini vanno per mare. Una madre ha già perso tra le onde quattro dei suoi sei figli maschi; ora, nel presente dell'atto scenico, riceve, a brani, le spoglie d'un quinto restituito dalla risacca mentre del sesto è stato visto lo spettro. Maurya: "Adesso se ne sono andati tutti e non c'è più niente che il mare può farmi. Ormai non dovrò più stare alzata a piangere e a pregare quando il vento irrompe da Sud, e si sente la risacca da occidente fare gran fracasso con i due boati che urtano l'uno contro l'altro (...). E quando le altre donne piangeranno, a me non importerà più di com'è il mare".

Il fronte interno, come per breve tempo anche a Giulietta accade, scopre la vanità del suo combattere, intanto che il sopravvivere induce a disgusto.

(II) 1917, cinque anni dopo il naufragio. *Olio*, di Eugene O'Neill, uno dei suoi atti unici marini, scritti da un drammaturgo in credito con quel mozzo che fu lui da giovane.

Figuratevi un breve piano sequenza all'interno di una nave che persistendo nel suo procedere finisce con l'incastarsi tra i ghiacci pur di non invertire la rotta prima di aver riempito d'olio di balena tutto il carico di barili con cui è partita. La determinazione ottusa del capitano è sopportata dall'equipaggio ma non da sua moglie, unica donna a bordo. Se la nave non affonda, a naufragare è lei. Dall'ultima pagina, Keeney: "Annie, hai sentito? farò olio! (*Lei non gli risponde, non sembra nemmeno accorgersi della sua presenza. Lui dà in un'aspra risata che è quasi un gemito*) Lo so che mi stai

prendendo in giro, Annie. Non hai perso la ragione, non è vero? Adesso farò olio... sarà una breve attesa, Annie, e poi torneremo a casa. Non posso tornare ora, lo capisci?... Non sei pazza, vero?”. Sì che lo è. La didascalia finale: *(La signora Keeney non sembra notarlo. Tutta la sua attenzione è concentrata sull'armonium. Suona ad occhi semichiusi, oscillando un poco da una parte e dall'altra. Le sue dita scorrono sempre più rapide sulla tastiera; continua a suonare follemente stonando)*. E se immaginassimo le stonature dei tasti accompagnate da quelle di un canto mormorato in punta di labbra, potendo origliare che udremmo? qualcosa di simile alla sillabazione sgretolata di Ofelia? o al ricordo di un'antica ballata d'amore come *La canzone del salice* di Desdemona? o forse la storia di una tale Josephine e del suo volo sussurrata da Rose nel pieno di un altro delirio marino?

(III) Tutto a bordo di una nave, per l'intero arco dei suoi tre atti, è ambientato il dramma di Max Aub *Sant Juan*. Per i primi due, siamo come impiantati in una bonaccia che può estenuare oltre il verosimile. Di fatto, la *Sant Juan* è a largo di un porto dell'Asia Minore, ma dato il suo sgradito carico di passeggeri ebrei (siamo nel 1938), non è consentito nessuno sbarco. Il terzo atto, in altomare, racconta il naufragio del piroscafo dall'interno. Da didascalia: *(In piena tempesta. Si sente, ansimante, lo sforzo irregolare dei motori, l'ululare del vento. il fragore delle onde che si frangono contro lo scafo del San Juan)*. Il copione converte in teatro la cronaca di un disastro avvenuto alcuni anni prima la sua stesura, analogamente al caso della *Sea Venture* la cui sciagura ispirò *La Tempesta*. Come in *Pericle, principe di Tiro*, anche nella tragedia di Aub c'è una donna in procinto di partorire tra i marosi, e pur qui le battute si fanno, *secondo natura*, sincopate, stordite, disorientate, aritmiche.

Aub rappresenta l'inabissarsi di un mondo circoncluso entro la cinta di sé stesso, alla stregua del Titanic, tanto che l'elenco dei personaggi è composto da gruppi più che da individui (I giovani, I vecchi, Alcuni membri dell'equipaggio, Emigranti, ecc. ecc.): siamo a un passo dalla divisione per classi che ben conosciamo. Notare come si possa partecipare di un appello essendo censibili pur se innominabili, il che mi fa pensare a quanto l'opera shakespeariana, nel suo insieme, sia proprio questo: un teatro della totalità. Un personaggio: “Nessun paese vuole aver nulla che fare con noi. Il mondo è troppo piccolo. Non c'è posto. Dovunque hanno messo il cartello ‘completo’”. Un banchiere, nel pieno del disastro, lamenta di non poter usare i marconisti per inviare importanti missive d'affari: “Ho bisogno di far partire alcuni telegrammi. Dove andiamo a finire? Devo saperlo. È mostruoso, è criminale...”, sembra di sentire il protervo Cal quando lo

stesso *businessman* si rifà sotto domandando insistente: “Non ha ricevuto nessun telegramma per me?”, e, per replica, in didascalia: (*Il capitano non gli dà il minimo ascolto*).

Secondo ufficiale: “Che c’è? un guasto grave?”, Capitano: “Il fondo del deposito del carbone ha ceduto (...) c’è una falla. (...) La radio trasmetterà sino all’ultimo momento. Le macchine cominciano a essere totalmente sommerse”: il naufragio procede fatale secondo il suo naturale *excursus*, come in ossequio al protocollo di una malattia. Altrove, sempre il Secondo ufficiale: “La nave più vicina, una nave greca, è a ottanta chilometri. Crede che ce la faremo?”, no, la nave greca non ce la farà a giungere in tempo, come non ce l’ha fatta il Carpatia.

Da dopo il Titanic ogni naufragio rinnova quello.

In didascalia: (*Vento, mare, preghiere*), una voce di donna: “Che ne sarà di noi?”. La sfida al mare! un vecchio dice: “Non ti preoccupare! ormai non ci sono più naufragi. Questo succedeva una volta, con le navi a vela. Il mare non riesce a travolgere i bastimenti di ferro”. Ma il Capitano – al pari dell’ingegnere Andrew, progettista del Titanic che da subito dopo l’impatto con l’iceberg vede l’inevitabile fine – sentenza: “Signori ufficiali, il San Juan ha sempre meno possibilità di scamparla”.

Primo ufficiale, ai viaggiatori: “signori, non vi allarmate, non c’è nulla di grave. Ma per estrema precauzione vi prego di indossare i salvagente seguendo le istruzioni scritte sopra...”, e tornano in mente i viaggiatori di Prima del Titanic che con fare divertito si scambiano smancerie indossando sui loro abiti da cerimonia salvagenti non dissimili da quelli che verranno indossati dai poveracci in Terza: dei goffi sudari.

IL NAUFRAGIO DEL TITAN

[Intro sala 55](#)

(Lungo quella rotta, lo stesso mese) “*April is the cruelest month*”, Eliot, *The Waste Land*. Nell’aprile del 1912 affonda il Titanic nella realtà andando dal Regno Unito a New York, ma quattordici anni prima, nell’aprile del 1898, era già affondato il Titan nella finzione transitando la stessa rotta. Sì, quattordici anni prima!

(Circa il Titan) Un paradosso che tanto paradosso non è: storie che anticipano fatti successivamente tradotti in storie. Pare possa accadere, e la novella *Il naufragio del Titan* di Morgan Robertson lo dimostra essendo stata pubblicata proprio quattordici anni prima del disastro reale, di cui l’autore sembra avere avuto una visione medianica. Mi domando se quell’opera dai tratti suggestivamente profetici non possa essere considerata la fonte prima di una propalazione narrativa che, passando attraverso un accadimento reale, è poi destinata a procedere per via affabulatoria. Un caso simile a *Titan* è quello di *Epidemia* di Lawrence Wright del 2007, scritto ben prima del Covid e dove tutto è già presente. A creare stupefazione sia in un caso che nell’altro non è tanto la similitudine degli argomenti, ma la perfetta identità di numerosissimi, *troppi* dettagli. È il passato che plagia il futuro. Accade.

(!) Alcuni stralci dal romanzetto per prendere atto delle analogie, che sono le nervature del reale in un composto di *vero/non vero*:

(Il piroscapo) Cominciamo dalla maestosità suggerita dal nome (tanto propagandata dalla prima voce *off* del film), così descritta: “Era la più grande imbarcazione e la più imponente delle opere degli uomini. (...). Lo stesso standard professionale era stato applicato per la scelta del personale della sala macchine e per quello del reparto espressamente dedicato al comfort

dei passeggeri simile, se non superiore, a quello di un hotel di prima classe, (...). Questo sistema gestionale garantiva precisione e immediatezza nella trasmissione degli ordini impartiti dagli ufficiali”, un’ultima nota che evoca la celerità, sia pur frenetica, nel reagire comunque tempestivamente all’avvistamento dell’iceberg per come è raccontata dallo schermo.

Aggiungiamo che anche il piroscafo del *Naufragio del Titan* è provvisto di un meccanismo a tre eliche. Tre! Come notoriamente il Titanic (immagine sottomarina su cui molto indugia Cameron al momento in cui il poderoso transatlantico si stacca gloriosamente dal molo di Southampton col solenne avviarsi di una triplice girandola sommersa).

(La velocità) “Quella sfrenata ricerca della velocità che non può che portare soltanto distruzione e morte”. È il mito di Ismay, questo! Autentico Futurismo marino. L’eresia del movimento da cui non vuole essere turbato il *Wild*, che, come insegna London, nell’immobilità e nella glaciazione cerca la propria sopravvivenza.

(L’iceberg) “Un grido lanciato dalla coffa squarciò l’aria: ‘Iceberg’ urlò la sentinella, ‘Iceberg davanti, a destra della prua’. Il primo ufficiale si mise a correre verso il centro della nave e il comandante, che non s’era mosso dal ponte, si avvicinò al telegrafo della sala macchine, e questa volta la leva fu azionata. Cinque secondi dopo la prua del Titan si sollevò e davanti al suo cammino, su entrambi i lati, si vide, attraverso la nebbia, un’inclinata parete di ghiaccio che s’innalzava per una trentina di metri. La musica del teatro cessò. Tra la babele di grida e l’assordante rumore dell’acciaio che raschiava, schiantandosi contro il ghiaccio”. Sottolineo: “che raschiava” (!). Lo sentiamo quel raschio. Lo conosciamo. Il film di Cameron ci ha dato, nella realtà dell’udibile, un suono subacqueo da nessuno inteso e che, col suo prodursi, ha segnato un secolo.

(La “leggera scossa”) Nel romanzo è anche citata, letteralmente, la “leggera scossa” avvertita dall’equipaggio quando il Titan raschia contro l’iceberg, specificando che l’attrito “fa tremare la prua”, e col dettaglio dell’osservazione dal tenore quasi scientifico per cui un bicchiere colmo di vino sino al bordo, per quella scossa irrilevante non avrebbe versato una sola goccia del suo contenuto. È proprio ciò che di fatto da spettatori vediamo avvenire nella cabina di Andrews allorché l’ingegnere se ne sta intento ad analizzare le carte di progettazione della sua creatura (e chissà perché lo fa! cosa lo opprime?). La sua aria corruciata sembra in sintonia con quanto ancora *per pochi secondi* ignora, fin quando ecco che avverte

“la leggera scossa” – come tutti a bordo, ma lui solitariamente, quasi se l’aspettasse –, dopodiché subito getta un’occhiata al calice pieno di un liquore rosso rubino che ha a fianco, sul tavolo, e quel calice, realtà sostanzziata dell’immagine supposta dal romanzo, qualcosa gli dice, come dando l’idea di essere stato sistemato lì apposta. Il liquido vibra, non si versa, ma comunque *avverte*. Per un istante la catastrofe è tutta addensata in quella leggera scossa, in quel nonnulla.

(L’impatto) Ecco qui alcuni passi in cui, nel punto di trama corrispondente a quella del film, si direbbe davvero citata parola a parola la sceneggiatura di uno straordinario *blockbuster* che ai tempi in cui il libro venne pubblicato era ancora ben lungi dall’essere scritta: “Se la nave avesse impattato contro una parete perfettamente perpendicolare, la resistenza elastica delle lamiere e i bordi arrotondati della prua avrebbero ammortizzato l’inerzia della massa, senza provocare danni ai passeggeri e allo scafo: rispettivamente avrebbero sentito uno scuotimento, mentre il secondo avrebbe riportato soltanto lo schiacciamento della sua estremità anteriore (...) tutto sommato, la compagnia armatrice avrebbe beneficiato della conseguente pubblicità dovuta alla provata indistruttibilità del gigantesco piroscalo. Ma una piatta superficie di ghiaccio semisommerso, simile a un basso arenile, forse formatosi dopo un recente ribaltamento dell’iceberg, bloccò la chiglia del Titan che vi si era adagiata sopra come fosse il pattino di una slitta. La sentina, la parte piatta dello scafo, adesso poggiava sopra il ghiaccio, così tanto che ormai l’intera struttura s’era sollevata dal mare e a poppa le eliche erano per metà, fuoriuscite dall’acqua. (...). I bulloni di fissaggio di dodici caldaie e di tre motori a tripla espansione, non progettati per trattenere tali pesi sopra un pavimento perpendicolare, si spezzarono”, e c’è da immaginare che, proprio come il film ci racconta, ne siano venuti schianti a raffica.

Non c’è che dire! La meccanica del disastro, così scrupolosamente analizzata, è pressoché la stessa di quanto occorso per davvero al Titanic, con addirittura l’incredibile specifica che se l’impatto con l’iceberg fosse stato di prua, al posto della “leggera scossa” si sarebbe di certo prodotto un urto fragoroso, ma con ogni probabilità il transatlantico non sarebbe affondato potendo contare sulla sua conclamata indistruttibilità. Sotto un profilo squisitamente ingegneristico, abbiamo infatti saputo come tutto questo, *anche nella realtà*, sarebbe stato senz’altro possibile.

(Dopo l’impatto) L’inevitabile accade. L’iceberg non viene schivato. L’immane natante, come rabbrivendo, prima si scuote, poi offre al suo equipaggio alcuni istanti di pace apparente. Un illusorio limbo. Scrive Robertson:

“Tornò quindi a galleggiare, (...) pezzi di ghiaccio frantumato si sparsero sul ponte”. A questo punto, se abbiamo visto il film, ciò che leggiamo *lo ricordiamo*. Ricordiamo lo scalciare divertiti i tocchi di ghiaccio crollati in coperta, e, diffusamente, il brivido di un’avventura che ancora si ritiene sotto controllo, e che dunque ci si può permettere.

(Il whisky) “Ma il whisky andava bene”. Si sa di molti che, tuffatisi nell’oceano dal Titanic, hanno potuto resistere all’ipotermia proprio grazie all’alcol bevuto appena prima di gettarsi. Il film ne fa motivo di racconto (ne abbiamo detto in *Il naufragio, i naufragi*).

(La piaga nella fiancata) Segue una splendida immagine degna d’un gran romanziere (non redatta, almeno questa, da una realtà a venire): “inclinato su di un fianco, gemello della sua ferita come un mostro morente”.

(Il ronzio) Poi, i suoni... “Tra il ruggito delle fughe di vapore e il ronzio, simile a quello di un alveare, di quasi tremila voci umane urlanti (...) un cumulo piramidale di solido acciaio s’abbatté a dritta del ponte superiore”. ‘Ronzio’, già! È scritto proprio così. Ebbene, andate a cercare altrove in queste pagine la parola ‘ronzio’, e precisamente nei paragrafi *L’insulso calendario* e *Oppure, spalti in festa* contenuti all’interno del fascicolo *Il ghiaccio*. Fatto?... Controllato?... Non è formidabile?... Nel *Naufragio del Titan* si parla esattamente dello stesso ronzio d’alveare ricordato *nella realtà* dal sopravvissuto Jack Thayer, che assimilò con orrore il disperato vocìo dei morenti al fremito delle cavallette. Come non essere affascinati dalla sensazione che il romanzo abbia scientemente previsto l’intero sistema di due future realtà parallele? La forma del vero *insieme* all’estetica della sua finzione.

(Per scivolare giù) “L’invincibile Titan, con quasi tutto il suo popolo – incapace di arrampicarsi sui pavimenti e sui soffitti diventati verticali –, ormai era sotto la superficie del mare”. Diventati verticali! Per scivolare giù. Come non riconoscere la postura dell’inabissamento?... Il fondale reclama il suo pasto!... Il Titan, ridotto a bolo, si fa inghiottire.

(“La piccola città”) “(...) con tutto il suo popolo”. Tutto il popolo di una piccola città. Come nel romanzo *The last night of Small Town* di John Welsman, il cui titolo è preso in prestito da un’espressione di Walter Lord, icasticamente perfetta. *Small Town*. Vale a dire una scaglia del mondo, ma una scaglia che è un mondo a sé. La concentrazione cosmica di una totalità in un suo dettaglio. Nulla è escluso, né gente né cose. Così come il villaggio

esemplare di Balzac in cui sono addensate le storie dell'umanità intera. Raccontate quelle e nulla ne avanzerà, se non la loro perpetua diffusione.

(Il ghiaccio) “Dietro di lui c'era il ghiaccio... una montagna di ghiaccio”. E siamo al naufragio sull'iceberg, che farà da isola, ma un'isola impervia e respingente. Quella di *Gordon Pym* di Edgar Allan Poe. Ma anche della *Tempesta*, soprattutto in riferimento al resoconto che l'ha ispirata.

(Rowland/Prospero) Dal monologo del sopravvissuto Rowland sperso sul ghiacciaio: “Lassù da qualche parte, e nemmeno loro sanno con esattezza dove, ma da qualche parte in alto c'è il paradiso dei cristiani”. Il protagonista, da padrone dell'iceberg quale si sente, si fa Prospero: padrone del luogo, a cui è data una piccola corte. Al momento, una bimba che ha salvato dal naufragio (suo Ariel), e poi il mastodontico capitano Barry (suo Calibano; benefico, però).

(L'assurdo) Sempre dal monologo di Rowland sul ghiacciaio: “Può un non credente, con tutte le facoltà intellettive di ragionamento integre, avere dei problemi tali da non poterli più affrontare da solo e di dover chiedere aiuto a un potere immaginario? Una cosa simile può accadere a un uomo sano di mente come me?”. Rowland si accosta all'*assurdo* di Camus.

(Il nativo) Sull'Iceberg compare un abitante del luogo. Come nel *Racconto d'inverno*, compare straordinariamente un “viaggiatore del ghiacciato nord, magro e affamato, un orso polare, che aveva fiutato il profumo del cibo e adesso lo stava cercando”. La scena della lotta tra l'uomo e l'animale è fra le cose più belle del romanzo. Una sfida meritevole di spettatori assiepati in uno di quei teatri che a Londra, a sud del Tamigi, si trasformavano di mattina in arene per ospitare mattanze. Lo *showdown*: “Mentre il grosso muso dell'orso gli premeva sul torace, l'uomo percepì il respiro caldo e fetido dell'animale che lo stava fissando coi suoi occhi feroci. E fu proprio lì che lui colpì: tutti i tredici centimetri della lama, fino al manico del coltello, penetrarono nell'occhio sinistro della belva, raggiungendolo e perforandole il cervello”.

Il naufragio ha fatto di Rowland un invasore. Un invasore assassino.

(Venti quattro scialuppe) Ma non basta. L'iceberg è acqua assediata dall'acqua: “Siamo lontani dalle rotte commerciali: quando ci siamo scontrati eravamo in pieno oceano, a circa mille e cinquecento chilometri dalla terra; la corrente ci ha spinto in questa zona senza nebbia, quindi verso

ovest oppure a sud-ovest. Sì, dobbiamo essere a sud”, poi, gli impropri ai costruttori e alla loro scellerata incuria speculativa: “Maledetti, per i loro compartimenti a tenuta stagna e per lo sfruttamento degli uomini di vedetta. Per tremila persone, soltanto ventiquattro scialuppe legate con ancoraggi incatramati; e trenta uomini per liberarle e nemmeno un’ascia sul ponte o un coltello dato in dotazione a ogni marinaio”. L’opportunistico disinteresse per la sicurezza dell’equipaggio si collega alla sfrontata fiducia nell’inaffondabilità della nave. Anche questo torna!... Dettagli su dettagli! Come tutto combacia facendo da specchio pregresso a un’immagine di là da venite, eppure di già riflessa!

(La bambina, ma anche l’orso) “Rowland era solo, con una bambina addormentata, un orso morto e circondato dall’ignoto”. Impressionante fotogramma. Non c’è libro in cui non splenda una frase. E quell’orso morto, così shakespeareano!

(Insomma, Shakespeare) Leggiamo questo racconto per collegarsi alla vicenda del Titanic, e, incredibilmente, quantomeno per quanto concerne questa parte del naufragio sull’invivibile ghiacciaio, sia pure di un nulla, ci accostiamo ancor di più a Shakespeare: l’abbandono sull’isola, la fanciulla da proteggere (viene in mente anche la Lavinia di *Titus*), la solitudine di *Timone d’Atene* (per non dire ancora di quell’orso morto, che evoca i tanti evocati sulla scena per il loro essere sottoposti al supplizio dei cani sguinzagliati a sbranarli)!

(La preghiera e il divino) “Si mise in ginocchio sul ghiaccio, gli occhi al cielo e con la sua voce debole e il fervore nato dall’impotenza, l’ateo Rowland pregò quel Dio che aveva sempre negato”.

Una preghiera che crea il Dio a cui è rivolta, un Dio innominato, simile al Dio da cui emana la religione professata da Romeo e Giulietta, fatta a loro misura e colma di apparenze cristologiche (Baz Luhrmann nella sua pellicola ne farà un segno estetico invasivo: croci e altari ovunque), una religione tuttavia deviante, eretica. Non per nulla ha come officiante un alchimista compromesso con l’oltremondo, al punto da poter far avvenire nella realtà il simulacro della morte (in Luhrmann frate Lorenzo ha addirittura tratti da sciamano metropolitano). Cose più invischiate col demoniaco che connesse al divino.

(L’apparizione fugace di una vela) “Mentre si alzava in piedi, una vela di controfuoco apparve dietro uno sperone di ghiaccio a destra della spiaggia e un attimo dopo tutto il tessuto, illuminato dalla luna, gli si mostrò sbatocchiando

alla debole aria che spirava da ovest”. Sequenza affascinante, carica di una luminosità affine a quella evocata in alcuni punti del dramma (di nuovo più Shakespeare che Titanic).

(L'incerta competenza di chi pretende di conoscere il mare) “Con il passare del tempo un membro dei Loyd’s acquisisce una tale conoscenza teorica del mare che raramente viene superata dagli uomini che lo navigano davvero”. La consuetudine *teorica* del mare può essere però fonte di decisioni spesso fallaci, come per Antonio e le sue ragusine nel *Mercante di Venezia*.

Sterminata come il mare è la vanità dell’intelletto umano che presume di comprendere il mare!

(Il diffondersi della notizia) “Il giorno in cui la folla dei sottoscrittori e mediatori riunita nella ‘camera’, era stata gettata nel più clamoroso panico a seguito dell’annuncio fatto dal ‘Chiamante’ che il grande Titan era andato distrutto, e i giornali d’Europa e d’America stavano pubblicando edizioni straordinarie in cui si fornivano gli scarni dettagli dell’arrivo a New York di una nave carica dei suoi naufraghi, questo ufficio s’era riempito di donne piangenti e uomini preoccupati, che reclamavano notizie e sarebbero rimasti lì per molto tempo, a chiederne ancora”. Questa è la realtà, così veridicamente raffigurata, in tutto e per tutto simile a quanto di lì a quattordici anni avverrà pure dopo la notizia del naufragio del Titanic... tuttavia, d’accordo, ammettiamo pure che stavolta la precognizione del romanzo la si debba a un’acquisita esperienza di ciò che di solito avveniva a seguito dei disastri per mare a cui ci si era da tempo avvezzi... sta di fatto che tutto infallibilmente torna!

(Le battaglie legali successive al naufragio) “Siamo tutti coinvolti” (come Escalus: “Siamo tutti colpevoli”) vien detto da un funzionario della ditta costruttrice del Titan. Col gioco delle responsabilità da alcuni sottomaciuto e da altri ammesse, si avviano le procedure legali. Ora, sotto il fuoco della cronaca, ci finisce un altro naufragio: quello del *business*.

(Il disastro economico conseguente) Chi sopravvive non perciò è destinato a salvarsi, ma può addirittura precipitare l’altro a distruzione certa. Una remissione è comunque inevitabile. “‘(...), signor Mayer, sono davvero un uomo rovinato se questa assicurazione non viene pagata.’, ‘E io sono un uomo rovinato, se lo sarà’”. In due battute, assai perspicaci, è detto il gioco degli interessi tra le parti in causa.

(Calibano) “Fu messo a sedere dall’imponente uomo” (Calibano, l’indigeno).

(L’analogo di Ismay) Nel romanzo la figura di Selfridge, l’azionista più importante del Titan, ricorda quella reale di Ismay. Personaggio, quest’ultimo, dalla reputazione da principio compromessa e in seguito riabilitata, dopo essere stata demonizzata al massimo dal film *La tragedia del Titanic* (del 1943), una pellicola tedesca di chiara propaganda nazista la cui produzione fu orchestrata da Goebbels in prima persona.

(La voglia di record) “La causa del naufragio è stata l’eccessiva velocità nella nebbia. Nessun uomo allerta avrebbe mai potuto vedere in tempo quell’iceberg. Gli assicuratori conoscevano l’intenzione del Titan di battere il record di traversata, perciò anche della velocità che avrebbe mantenuto, e si sono comunque assunti il rischio. Quindi, che paghino” (!), identico a quanto sappiamo essere accaduto nel caso del Titanic con lo scatenarsi di una smodata voglia di record. D’altronde, in epoca futurista, la velocità è una fede.

(Il primo titolo) Edito per la prima volta nel 1898 con il titolo *Futility* (*Inutilità*: il titolo allude a quanto possa essere inconcludente il voler inseguire il mito della velocità a qualsiasi costo). Nel 1912, subito dopo l’affondamento del Titanic, l’opera fu ripubblicata con il titolo *Futility, the wreck of the Titan* con l’evidente intento di sottolineare le similitudini.

(Il sommergibile Titan, una storia d’oggi) Giugno 2023. Sconcerta sapere della scomparsa del sommergibile Titan (!), con a bordo, oltre l’equipaggio, alcuni miliardari che hanno comprato al prezzo di decine di migliaia di dollari il biglietto per andare a perlustrare il relitto del Titanic (già: *the wreck*). Così una nota stampa del 22 giugno: “Non si hanno notizie da domenica del sottomarino Titan, che è scomparso nel mezzo dell’oceano Atlantico. Secondo i calcoli degli esperti sono esaurite le 96 ore di autonomia di ossigeno. Quindi, pochissime le speranze di ritrovare in vita le cinque persone a bordo del battiscafo”.

23 giugno. Dopo giorni di ricerche disperate, i rottami del sommergibile di *OceanGate* (società organizzatrice del viaggio) sono stati trovati proprio accanto al fantasma del Titanic, con la stessa società e la Guardia costiera americana che in serata hanno annunciato la morte dell’equipaggio. La gelata sulle poche speranze ancora rimaste di ritrovare il veicolo e i suoi passeggeri ancora in vita era arrivata già in mattinata con il *tweet* delle autorità Usa sul ritrovamento dei detriti. Poche parole con le quali la Guardia

costiera, pur non sbilanciandosi ancora in dichiarazioni e annunci ufficiali, aveva di fatto lasciato intendere che per i facoltosi viaggiatori subacquei e per chi li conduceva era ormai finita. Il robot utilizzato per setacciare i fondali a caccia del sottomarino ha rinvenuto il telaio di atterraggio del battiscaro e la sua parte posteriore assieme ad altri tre pezzi proprio vicino alla prua del Titanic. Il veicolo è imploso istantaneamente per una “catastrofica perdita di pressione”, questo hanno spiegato in serata le autorità confermando i timori degli esperti che avevano ipotizzato un cedimento strutturale dovuto alla pressione o a un malfunzionamento. Al quarto giorno di ricerche, le *chances* di riuscire a salvare l’equipaggio si erano già ridotte al minimo considerando il freddo gelido e l’ossigeno molto probabilmente esaurito quand’anche il battiscaro fosse stato ancora integro.

Al fatto già di per sé impressionante, si aggiungono notizie che sembrano andare oltre la semplice cronaca: la moglie del pilota del Titan discendeva per linea diretta da due vittime del Titanic, mentre Wendy Rush, la moglie di Stockton Rush, *ceo* della compagnia di spedizioni *OceanGate* che si trovava a bordo del sommergibile, era pronipote di Isidor e di Ida Straus, coppia di viaggiatori di prima classe morti nell’affondamento del 1912. La *Bbc* riporta che gli Straus erano tra i passeggeri più ricchi del Titanic. I sopravvissuti ricordano di aver visto Isidor rifiutare un posto su una scialuppa di salvataggio dicendo che non si sarebbe mosso finché tutte le donne e i bambini non fossero saliti; e Ida, sua moglie da quarant’anni, si rifiutò di andare senza il marito. I due furono poi visti abbracciati mentre la nave affondava. Una versione romanzata di questa scena è stata rappresentata nel film di Cameron. Secondo gli archivi del *New York Times* il corpo di Isidor fu recuperato in mare circa due settimane dopo l’affondamento, mentre i resti di Ida non furono mai ritrovati. Il relitto sbrana ancora. Così come le storie insistono a procedere sinuose tra ciò che avviene e quel che si racconta, che si è raccontato e che si racconterà. Il Titanic: un virus.

INNAMORARSI, E FORSE AMARE

Intro sala 56

“L’oscurità dell’amore è luminosa come un meriggio”

William Shakespeare, *La dodicesima notte*

(La passione, I) La passione questo dice quando la vita è incapace di tenerle il ritmo: non è folle vivere ancora?

(La passione, II) Felici anche nell’infelicità; anche nel nulla. Il sole in comunione con il mare.

(La passione, III) Questo, secondo Zarathustra, il senso dell’anelito utopistico in cui si può riconoscere quello dei due in uno: “un arco anelante al suo dardo, un dardo anelante alla sua stella: – una stella pronta e matura nel suo meriggio, incandescente, trafitta, resa beata dai distruttori dardi del sole”, ne deduco: più lucenti del sole stesso. *R. & G.! J. & R!*

(La passione, IV) Nessuna testimonianza sarà mai abbastanza esaustiva e compiuta quando si tratta di una grande passione, che dall’esterno potrà essere solo subìta, a malapena intravista.

Ogni grande passione è superiore alla volontà altrui di conoscerla in ogni sua intimità e privatezza.

(Circa il caso) Il caso è in sé innocente. Come un fanciullino. “Lasciate che venga a me: egli è innocente come un fanciullino” dice Zarathustra. Ma gli innamorati, i colti dal prodigio, i trasformati, gli adivenuti, sono essi stessi agenti del caso capaci di compromettere l’ordine delle cose, per cui *d’istinto* non ritengono di doverlo temere troppo, il caso, e, guarniti di questa convinzione che a loro è connaturata, non ci badano affatto.

(Per amore) John Donne, *The anniversary*: “Qui sulla terra, noi siamo Re e tali / che nessuno può essere Re / come noi lo siamo, e suoi sudditi anche. / Chi più al sicuro di noi? in questo luogo dove / nessuno può tradirci, se non

uno di noi due?”. È il proclama della più ermetica autarchia sentimentale professata da chi ama di un perdurante amore, di un amore ancora non vissuto, tuttavia provvisto non di futuro, ma *nella certezza* di poterselo permettere. Romeo e Giulietta *canonizzati* per amore.

(Sotto lo sguardo dell'amato) Seneca, *Epistole*: “Dobbiamo prediligere una bell'anima e sempre imporcela davanti agli occhi, per vivere come se ci contemplasse, e fare ogni cosa come se ne fosse spettatrice”. Lo sguardo dell'amato come fosse quello di un filosofo, come quello di Epicuro. Di chi ci innamoriamo, essendoci questi in gran parte ignoto, vorremmo fare specchio di noi. Sentire nostra la sua bellezza, nostre le sue virtù ancora appena presunte ma che, già solo per il fatto di essercele immaginate, riteniamo certe.

(Quale il futuro dei finali lieti?) Ma quando fuggono, *dove* realmente fuggono gli amanti delle tante novelle che precedono *Romeo e Giulietta*? in quale spazio quantico dissolvono le loro esistenze? forse nel paesaggio delle peripezie assolute?

(Circa l'avvento dell'uno per l'altra) Colpi d'amore! Parliamo di *colpi d'amore*! Che non sono l'amore, nemmeno il suo annuncio, ma *l'avvento di un'analogia*. Innamorarsi non aumenta di nulla la possibilità, fra due, di amarsi in futuro.

(L'innamoramento) Amare è capire. Innamorarsi, invece, è la messa in contatto delle parti che, scisse, possono capire *separatamente* due cose differenti: ciascuno dei due chi sia l'altro, e *insieme* una stessa cosa: il loro essere un '*noi*' senza però essere plurali.

(La brevità) Dice Zarathustra: “ogni piacere vuole eternità”, e non v'è spasimo di eternità più pungente che nella brevità. *R. & G.! J. & R.!*

(Il desiderio non pronunciato di avere figli) Romeo e Giulietta si sposano, e, pur da sposi quali sono divenuti, nulla si dicono riguardo il desiderio dato solitamente per implicito di avere figli (lo si direbbe un obbligo provarlo; un obbligo religioso e sociale). Plausibile che, malgrado le nozze in qualche modo celebrate e che i due ragazzi sentono assolutamente vere, sia così: il pensiero di procreare appartiene al rituale dialogico di un amore in corso, mentre non è esattamente l'amore ciò che li stringe. È molto di

più, e un po' di meno. È l'incanto provvisorio e fulminante del doversi ancora scoprire in un doppio atto di crescita: l'uno per l'altra e ciascuno dei due per sé stesso.

Pur volendo noi immaginare che qualcosa si siano confidati a proposito di possibili figli futuri nell'unica scena insieme consumata dietro il sipario narrativo (e perciò negata agli spettatori) – quella trascorsa di notte a letto nella stanzetta da bimba di lei –, non sarà stato che un modo per parafrasare il più inerte degli scambi sentimentali: “Ti amo!”, “*Anch'io*” (il che vale: “Vorrei un figlio da te”, e automaticamente, come si conviene, di nuovo: “*Anch'io*”). Ma non credo che sia avvenuto: troppo dionisiaca Giulietta per non condizionare il meno dionisiaco Romeo, come dionisiaca è la convinzione di Cioran, consapevole della grande menzogna che ha nutrito i cieli di speranza nello straziante tentativo di bilanciare la disperazione terrena, tanto da scrivere: “Questa incapacità di rimanere sé stessi, della quale il creatore doveva fare una tanto incresciosa dimostrazione, noi tutti l'abbiamo ereditata: generare è continuare in modo diverso e su scala diversa l'impresa che porta il suo nome, è (...) aggiungere qualcosa alla sua ‘creazione’. Senza l'impulso dato da lui, la voglia di prolungare la catena degli esseri non esisterebbe, e nemmeno la necessità di consentire alle mene della carne. Ogni creazione è sospetta: gli angeli, per buona sorte, non ne sono suscettibili, dato che il propagarsi della vita è riservato ai decaduti”. Non pronunciarsi circa il desiderio di avere figli fa della coppia ancora innamorata una realtà di sé gelosa e in desiderio di sopravvivenza. Una coppia che voglia persistere non può ammettere di annientare la propria dualità. La coppia innamorata è crisalide della coppia dove l'amore ha sopraffatto l'innamoramento rendendola matura per il proprio sacrificio in omaggio a un figlio che la dissolverebbe.

(Dall'insensibile) Lucrezio, *De rerum Natura*: “E poi cos'è che colpisce la mente stessa / e la sollecita e costringe a esprimere pensieri svariati, / facendoti dubitare che il sensibile nasca da cose insensibili?”. Variamente, il sensibile nasce dall'insensibile e viceversa; eppure, se l'insensibile esiste al pari del sensibile, la domanda è: *vive?* L'ortodossia ne dubita, ma ben sappiamo quanto le tesi di Lucrezio fossero profondamente sovversive. Come sovversivi sono Romeo e Giulietta.

Sovversivi per eccesso di impollicità. Ovvero, per volontà di ignoranza circa le vicende del mondo, la stessa imputata a Jack, a termine della cena in prima classe, allorché viene esortato da Cal a non partecipare a conversazioni in cui si parlerà di cose noiose che non possono interessarlo, tipo transazioni economiche e conflitti internazionali.

“Se ne conclude che il sensibile può nascere dal non sensibile”: possiamo immaginare queste parole come vicendevolmente bisbigliate dalle anime dei nostri quattro innamorati. Una piccola arcadica *élite* sentimentale discosta da tutto e a sé bastante nella scoperta di come l’inerte sia una coltre di braci sotto cui può scintillare la vera azione.

(Circa la perspicacia dell’amore) “Che cosa non scopre amore?” qui significa (non come in Ovidio la scoperta della fessura nel muro) l’immediata sapienza che investe la fanciulla senza bisogno di alcuna informazione. È nel suo coniugarsi con la morte che l’innamoramento annuncia il sopraggiungere dell’amore sapiente.

(L’adessoqui) Nietzsche. *La nascita della tragedia*: “in tal modo anche il presente immediato doveva apparire loro subito *sub specie aeterni* e in un certo senso come senza tempo”. È Il *Now*. Il *Now* non ha tempo. I sette secondi di cui si compone non hanno tempo (paragrafo *Sette secondi* nella sequenza *Il tempo, gli orologi, le durate*). Il *Now* non lo si può contare nel tempo, né sceverare dal tempo, come non si possono contare i punti di una retta, né sceverarli da essa. Ma senza il *Now* il tempo non è, come non è la retta se priva di ogni suo singolo punto, nessuno dei quali, a sé stante, è in grado di indulgere a una curva ma nell’insieme sì (e nessuno che possa spiegarne il motivo). Il *Now/Here*, l’*adessoqui*, è la molecola galattica dove si dà il contenente dentro il contenuto. La dimensione spazio-temporale, l’*unica*, in grado di fare da cuna all’innamoramento, che non altrimenti potrebbe avvenire.

Non ha senso perciò sostenere che *qui, ora*, il legame amoroso non dura abbastanza a lungo per dimostrare la sua solidità, se tutt’altro è richiesto al sentimento provato dai due, presi dall’immanenza esaustiva di un incontro *folgorante*.

Il futuro, prossimo o remoto che sia, importato di forza nell’*adessoqui* *asfissia*.

(Circa l’amore sempre derisibile) Ogni vero amore è sempre derisibile, così come ogni capolavoro letterario si porta appresso la sua parodia. E più il capolavoro ha forza, tanto più la parodia potrà rivelarsi efficace. Di pari grado, più l’amore è schietto, più offre al sarcasmo natiche che neanche sa di possedere. Troppa intimità esposta alla mercé di chiunque!

Quanti strali sbeffeggianti avrebbe lanciato Mercuzio contro la coppia? E loro? si sarebbero divertiti a sentirlo? sarebbero divenuti amici Mercuzio e Giulietta? Prevedo gelosie incrociate. L’amore è spesso geloso degli idioletti dell’amicizia, più questo che l’inverso.

(La stupidità degli innamorati) Per Girard non è il mondo a perseguire senza sosta gli innamorati, ma la loro insondabile stupidità. *Stupidità*: parola che in opere come il *Sogno* o *Tanto rumore per nulla* (penso alla coppia Claudio/Ero), o come nel caso dell'ottuso Leonte nel *Racconto d'inverno*, è poco contestabile. Se però ci riferiamo al nostro dramma dovremo forse declinarla in modo meno convenzionale, tipo cecità, affanno, abbagliamento.

(In purezza) Shlegel, a proposito di *Romeo e Giulietta*, afferma: "Era privilegio di Shakespeare unire la purezza del cuore con il bagliore dell'immaginazione". Il bagliore dell'immaginazione deve mostrare come non necessariamente propria ma diffusamente umana la purezza del cuore.

(Circa Dante) Canto di Paolo e Francesca, altro caso non d'amore ma d'innamoramento (*"Amor, ch'al cor gentil / ratto s'apprende"*). L'amore che *ratto s'apprende* è l'amore da subito innalzato a quel suo culmine in cui consiste il preludio dell'amore a venire, sempre che gli sia dato un tempo a venire. Di un amore non più avventato ma sotto governo e in cui la ragione ha una sua parte; un amore che non collide ma che lentamente fonde gli amanti giorno a giorno e che non si cura degli attimi ma che si conforma negli anni. Chi vive nel fulgore del primo, dà per inteso che in esso sia da intendersi come un'ovvietà l'intero futuro promesso dall'altro, l'eternarsi di due vite ora circoscritte nel più assoluto presente. Ma il presente è delirio, non ha estensione. Nel presente si ha solo ciò che si perde. Perciò nel presente si è sempre famelici. Progettare in pieno stato di innamoramento, quando l'altro ci è ancora ignoto e perciò *perfetto*, è un assurdo sommuovere affanni, ma affanni festosi, desiderati. Anche lo star male è desiderato nell'innamoramento, poiché parte di un dopo trascinato nel subito.

Con soave purezza illustrativa, così Dario Pisano, analizzando il passo dantesco, coglie il senso dell'*hic et nunc* senza il quale ogni amore potrebbe avvenire (anche quello tra Giulietta e Paride, tanto per dire), ma mai un solo *vero* innamoramento: "La passione emerge fulminea e fa impallidire i due ragazzi. Niente di più, ma è tutto. Paolo si lascia ispirare dalla pagina che descrive il bacio tra Lancillotto e Ginevra. Anche lui, rapito dall'emozione, prova a fare altrettanto e bacia a sua volta Francesca. In quell'istante, i due amanti smettono di leggere: l'Amore si è rivelato a sé stesso", come nel sonetto che fa da pronubo ai due giovani veronesi: da loro *letto* nel tempo in cui, alternandosi, lo compongono e pronunciano. A prodursi nel dialogo del dramma, "galeotto" quanto il libro della *Commedia*, è la grammatica di un sillogismo che non ammette alternative a un bacio

addirittura *raddoppiato* per forza di una stringente matematica linguistica con la messa a segno di un esito infallibile. Giulietta: “Allora le mie labbra portano il peccato che hanno tolto.”, Romeo: “Il peccato dalle mie labbra? O colpa dolcemente / rimproverata! Rendimi il mio peccato!”. Ma è già da alcuni minuti che quel doppio bacio si è fatto inevitabile, sostanziato nello spazio come già avvenuto: da quando i due si sono baciati con lo sguardo. “Conoscersi è luce improvvisa” scrive Pedro Salinas.

(Per educarsi) L'innamoramento è l'istituzione di una monarchia a due. Ci si innamora, e subito ci si fa entrambi despoti. Quando uno dei partner consente a scostare momentaneamente dal capo la corona, lo fa perché l'altro imperversi e lo educi a sé. È quel che Rose chiede a Jack, pur se lei stessa avrebbe di che ammaestrarlo (ce lo dicono le sue esibizioni in Terza). E quante volte il verbo ‘insegnare’ affiora sulle labbra di Giulietta, e quanti i suoi slanci esortativi (a cominciare da quello a Romeo perché si sbattezzi)!

Nel romanzo *Le diable au corps* di Radiguet l'io narrante sembra addirittura svezzare un'amante diciannovenne, certo più esperta di lui, che è appena un sedicenne (autore di entrambi, un diciottenne).

(Rivale di sé stesso) Nei *Due gentiluomini di Verona* una volta rimasto solo, Proteo ha una confessione da fare: non ama più Giulia, il suo cuore ha cambiato idolo. Ora anche lui è innamorato di Silvia. Causa di questo cambio improvviso, è la più preclara forma di desiderio mimetico. Proteo si è innamorato ascoltando Valentino decantare Silvia e la loro nascente passione, cosa che questi gli fa sapere quasi in confidenza poiché amico, e, proprio *poiché amico*, Proteo finisce col desiderare ciò che desidera l'altro. In definitiva, è preda di un contagio. Dice: “Come la fiamma espelle un'altra fiamma / o un chiodo scaccia a forza un altro chiodo, / così del primo amor la rimembranza / da nuovo oggetto è di fatto obliterata”. All'incirca le stesse parole di Romeo nel liberarsi di Rosalina; come se si trattasse di un Romeo scisso in un proprio doppio di cui invidiare l'oggetto amoroso in suo possesso.

Romeo vede Giulietta, ne celebra a parole lo splendore di modo che le sue orecchie possano ascoltare quel che pronunciano le sue labbra, per un fulmineo istante si fa rivale di sé stesso *e si convince*. Soprattutto si convince che stavolta quanto vede è reale. Il desiderio mimetico può colpire con la velocità di un lampo, ma dove e come l'ingegneria di quel lampo? quale la complicatissima dinamica di doppi ruoli che si avvicendano a formare quel fulmineo istante?

(L'inimicizia dell'habitat) In molte opere shakespeariane, e più che mai in *Romeo e Giulietta*, la felicità di due innamorati è osteggiata dall'*interno*, quasi mai dall'*esterno*. Le amicizie e le parentele tendono sempre ad agire in modo predatorio nei confronti di una relazione nata in seno al contesto che rappresentano. Senonché, in ossequio alla legge che fa di una contraddizione una realtà di fatto, è qui, è proprio in questo *dentro* che palpita l'utopia di qualcosa proteso verso l'esterno *per farsi esterno*. Illusoriamente, però. Il mondo attorno, che è circondato dal nulla, altro non farà che tentare di soffocarne l'anelito, impedendo al contempo fuoriuscite da sé. Anche perché il mondo attorno non prevede un fuori di sé, a meno che quell'utopia non riesca a prendere corpo facendo del nulla *un luogo*.

(Nella fugacità della giovinezza) L'amore contrastato è chimicamente iscritto nella fugacità della giovinezza le cui cellule sono composte da un alternarsi continuo di fusioni e di scissioni.

(L'amore contrastato e la sua funzione politica) Come in molti amori contrastati, la storia, a sipario calato, sentenzia che i giovani si rivelano essere stati da sempre superiori ai loro presunti superiori, e che hanno perciò dovuto patire la pena espressa dalla *Massima XV* di Democrito: "È duro essere comandato da un inferiore".

L'atto di rivoluzione politica con cui si conclude il dramma dice con evidenza chi, per autorità di azione compiuta e a prescindere dal suo rendersene conto, ha di fatto espresso le vere qualità necessarie a esercitare correttamente una qualsiasi forma di potere: non il Montecchi, non il Capuleti, non Escalus, nessun governo riconosciuto, né tanto meno l'istituto democratico della maggioranza, ma quel tenace *partito a due* costituito dalla coppia che, nel dover imporre la propria dissidenza, ha sciolto i nodi della discordia e operato un progresso storico nello scenario del mondo.

A Romeo e Giulietta è toccata la capacità di educare e dirigere spiritualmente la cerchia a cui sono appartenuti e che li farà assurgere a idoli dal momento che non ha saputo elegerli a modello. (*Loro*, non altri, rappresentano i veri *buoni* cittadini)

(L'amore contrastato e la dissennatezza) Democrito, *Massima XXV*: "Le speranze di coloro che pensano rettamente sono raggiungibili, quelle invece dei dissennati impossibili", e allora vuol dire che Romeo e Giulietta pensano rettamente e che a essere dissennati sono coloro *tra cui* pensano.

La dissennatezza che abbia la veste della norma ribalta la logica della massima rendendola, oltre che apodittica, crudele.

(Nessuna abitudine ancora) La forza dell'innamoramento tra Romeo e Giulietta culmina in un'apparente interruzione che tale non è. A innamoramento adempiuto, il grande impedimento vieta il sopraggiungere dell'amore, che, tramite i riti di un proprio ménage inteso a solidificarsi, neanche ha modo di iniziare, di muovere un primo passo, di addivenire a una pur minima abitudine spartita. L'innamoramento è la condizione in cui ciò che conta accade ai due amanti *per una prima e sola volta*. È *nell'amore*, solo nell'amore *in progress*, che si dà replica e prosecuzione. È solo nell'amore in atto che il già accaduto riaccade per una seconda e poi per una terza e per una quarta volta, teoricamente *all'infinito*, sino al possibile esaurirsi della passione, o al sopravvenire più o meno naturale della morte dell'uno e del conseguente lutto dell'altro. Solo l'amore può conoscere insuccesso. L'innamoramento no, poiché *irriducibile*. Un lampo non si spegne: è. Se non contemplasse il disparire nel proprio apparire, con la parola 'lampo' non intenderemmo quel che intendiamo, ma soltanto l'avvento di una luce il cui durare persevererà abbastanza da indurci a venire delusi dal suo spegnersi.

(Voluttà, estraneità) Parole che rivelano! Una volta di più a pronunciarle è Zarathustra: "Voluttà: per i cuori liberi innocente e libera. La gioia del giardino terrestre, il traboccante ringraziamento del futuro per il presente. (...) e chi ha mai compreso sino in fondo, *quanto* la donna e l'uomo sono tra loro *estranei!*". L'estraneità, non altro che l'estraneità, è il loro magnete. Lo spazio che condividono è proprio da questa estraneità che è reso supremamente edenico. *R. & G.! J. & R.!*

(La strategia fra sessi) *Troilo e Cressida*. Atto primo. Cressida: "corteggiate, le donne sono angeli / possedute, scartine. (...) / Una donna amata non sa nulla se non sa questo: / gli uomini pregiano più del suo valore ciò che non hanno ancora ottenuto; (...) / Ve la insegno io la ricetta per farsi amare: / se ci possiedono, gli uomini ci comandano, / se ci desiderano, ci implorano". Tutto questo va saputo (dunque, insegnato; quasi confidato), pensa Cressida, e lo dice, e se lo dice. Si avverte da sé, e approfitta della propria messa a rischio, che è la messa a rischio di qualsiasi donna nelle sue condizioni. Tanto vale approfittarne. Cressida ha il fiuto per il potere (nel suo caso, sentimentale) che potrebbe avere un politico provetto.

(L'innamoramento subitaneo di Miranda e Ferdinando) *La Tempesta*. "Io dico che è cosa divina", così Prospero commenta il subitaneo innamoramento di sua figlia per Ferdinando, un fatto di cui lui pare accorgersi addirittura prima di lei. I due giovani "si sono scambiati gli occhi al primo sguardo" e

“sono l’una dell’altro”. Boitani commenta: “Ariele ha, con l’incanto delle sue canzoni, condotto Ferdinando e Miranda, come Prospero voleva: che abbia anche, con la musica, instillato in Ferdinando l’amore? Non invitava, il suo primo canto, a intrecciare le mani? (...) I due sono ormai legati. Miranda dichiara che questo è il terzo uomo che vede e il primo per il quale sospira”. Di cos’altro si parla se non della virginalità di Miranda? È il vero correlativo oggettivo di tutte le scene di lei con Ferdinando.

Miranda: “Perché sono vile. / Perché non oso offrirti / ciò che desidero dare, / e ancora meno prendere / quello che se mi manca, / mi farà morire”. Dopodiché, la padroncina dell’isola, lanciata alla scoperta di sé e dell’altro, bandisce l’astuzia e invoca la propria semplice e santa *innocenza*: “Io sono tua moglie, se vuoi sposarmi. / Se non vuoi, morirò tua vergine”. Nota Boitani che “è il cuore femminile ad aver pronunciato per primo la verità, ad avere trovato sé stesso e ad essersi donato”, cosa che avviene, come in Giulietta, in dispregio di qualsiasi strategia e mettendo a nudo pensieri e retropensieri, smascherandosi del tutto, a meno che non si voglia pensare a una pudicizia esibita ‘ad arte’. Anche fosse, la qualità di questa pudicizia, per quanto ‘ad arte’, rimarrebbe la più inscalfibile forma di sincerità.

(Se non si ha tempo) Nel passare da una trama all’altra il “Però resisto” esclamato da Cressida per frenare la sua passione per Troilo è addirittura irriso da Giulietta che ne avverte l’inattuabilità. Dare l’idea di voler ‘resistere’ volendo invece cedere è una strategia smascherata da lei stessa innanzi a colui che ne dovrebbe subire l’inganno, così che il trucco è disinnescato lì per lì e in via definitiva. I due ragazzi sono perspicaci: fiutano all’istante i loro destini, e all’istante capiscono che hanno ben altro a cui pensare. Inutile perdere tempo con simili giochetti a nascondere!

(Tutto è all’inizio) Un innamoramento non può che essere raccontato a partire dal suo inizio. Il cuore del fatto è lì, in quel lampo che corrisponde pressoché al suo proprio tutto. A darlo per inteso, a non mostrare com’è il mondo attorno prima che esso avvenga, non si mostrerebbe nulla. Una necessità che dispare quando si tratta di una storia d’amore intesa come storia di coppia la cui narrazione può partire anche in *medias res* da un punto di crisi interno od esterno ad essa. Si veda quella, già quasi coniugale, tra Renzo e Lucia, tant’è che poco e di poco interesse vien detto circa come e quando tutto tra loro cominciò. *Perciò* gli sceneggiatori di *Titanic* debbono essersi posti il problema di dover far avvenire tutto in tanto poco tempo, cinque giorni!, e *perciò* può essere che a qualcuno sia venuto in mente che nel nostro dramma era la risposta.

(Il più acuto sentire) René Girard: “Shakespeare è troppo abile per ignorare che il desiderio più forte poggia sulla frustrazione e non sull'appagamento dei sensi”. Una volta ancora è in gioco l'eros della castità. È casto il più acuto sentire.

(Il fenomeno dell'amare) L'amare è ambizione collegata a un fenomeno possibile: *l'innamorarsi*, che gli è però distante. L'espressione greca cui risale il termine 'fenomeno', nota Heidegger, deriva dal verbo che significa 'mostrarsi'; quindi: “I 'fenomeni' sono allora la totalità di ciò che è chiaro o può essere messo in luce”; al nostro scopo, aggiungo: *durevolmente*. Durevolmente messo in chiaro perché chiaramente si mostra. *Ergo*: stiamo parlando del tempo percettivo, che di un tempo più ampio è lettura piena e non impressione istantanea, come invece per il lampo che dà l'idea della luce in cui potrebbe consistere se solo persistesse non essendo più lampo ma bensì pura luce (palemmo allora di accidente, non di fenomeno). Solo in quanto lampo il lampo è spettacolare. Come spettacolare, nel corso di una narrazione, è il manifestarsi dell'accidente più che del fenomeno: l'innamorarsi, appunto, mentre l'osservazione dell'amore stabile nel tempo (quindi, del vero *amare*) può facilmente risultare scialba, tediosa, poco interessante.

Perché, altrimenti, non ci vien fatto di pensare a *I promessi sposi* come a una grande storia d'amore, quale in sostanza è? Perché, forse, siamo più inclini a interpretarla come una vicenda fitta di perigliosi accadimenti da cui sono travolte le vite di individui normali per l'irrompere di un 'cattivo' nei loro progetti, a loro volta imbastiti di consuetudini e normalità? Perché, tutto sommato, vediamo nel romanzo ciò che il romanzo *solo in parte e di conseguenza* è: un romanzo d'avventura in omaggio al concetto di divina Provvidenza?

(Nell'attimo) “Non conosco matrimoni che si complichino e naufraghino più tosto di quelli fondati sulla bellezza e sull'innamoramento”, lo scriveva Montaigne, lo sapeva Shakespeare. Quello tra Romeo e Giulietta sarebbe durato? Non dico il matrimonio, *ma l'amore*. Se dopo l'attimo del *coup de foudre* fosse avvenuto, sarebbe durato? Entro gli argini di durata assai ristretti della storia raccontata, dell'amore vero e proprio ancora non vi è traccia. Per l'amore ci vuole tempo. E allora nel tempo sì, probabilmente sarebbe durato, ma l'attimo non appartiene al tempo.

(Credendo di amare) Esiste una versione anonima del nostro dramma in tedesco di cui è documentata una messa in scena a Nördlingen nel 1604 e, molto dopo, a Dresda nel 1626. *Romio und Julietta*. La corrispondenza con la versione shakespeariana è pressoché totale, ma è da notare che

in questa simil-traduzione Giulietta, in un dialogo con la Balia, dice di “amare senza sapere perché”, la qual cosa è premessa di innamoramento, non di amore. Una percezione dell’anima che si configura in Romeo sotto forma di una creatura aliena chiamata Rosalina. Stessa cosa, ma tramite un ologramma psichico, da cui sorge la sollecita disponibilità a innamorarsi per davvero: ciecamente, o inavvedutamente. Ossia, *credendo* di amare.

(In una diversa età) Hans Rothe parla del sonetto dialogato, lo *shared sonnet*, tramite cui i due giovani si avvincono l’uno all’altra come di un atto linguistico che, liberandoli dalle maniere atteggiare della convenzione cortese, li sottrae a una catalessi e li fa nascere a una nuova loro età condivisa. Attraverso il grandioso artificio di un amore solo immaginato, questo incantamento li distacca dal mondo e li bagna di realtà, apprendendo d’un tratto come qualcosa di predestinato, d’innato e di naturale. Avventurandosi assieme in una diversa età, Romeo e Giulietta si sottraggono *a un qui* dove esistono, per sorgersi *in un lì* dove essere.

(Circa l’amore che rifà il mondo a misura di chi ama) Sonetto CXXXII: “Io allora giurerò che la bellezza è nera, / E orribile la donna che tale tinta non adorni”. L’amore come fattore di una diversa verità nella stessa realtà. L’amore che modella l’amato.

(Il buongiorno) John Donne: “Io mi domando, in verità, che facevamo / Tu ed io prima di amarci? / (...) / Ora buongiorno alle anime nostre che si destano”. Così si incrociano gli sguardi mattutini degli amanti: “Nei tuoi il mio volto, il tuo nei miei compare”.

“Il saluto dopo una notte d’amore a un vero amore”, è così che Le Comte definisce questa poesia; queste altre meravigliose parole, che quasi alla perfezione valgono per noi, gliele dedica Cristina Ocampo: “È una *aubade*: l’ode all’ora della notte nella quale una vicenda amorosa passò dallo stato di crisalide a quello di farfalla, che gli entomologi chiamano così sapientemente *imago*”.

(La precognizione dell’amore) Ciò che è prima dell’amore è precognizione dell’amore; a qualsiasi altra cosa si pensi, non si pensa che a questo. Ogni distrazione dall’amore, se l’amore è in procinto di avvenire, è concentrazione sull’amore. Nel nostro dramma Giulietta, ancor prima di conoscere Romeo, già si prepara al meglio pur non immaginando affatto in cosa possa consistere (non certo nel conte, altrimenti ne parlerebbe); lo stesso vale per Romeo, tutto ‘pieno’ della sua Rosalina per il bisogno di autoingannarsi in attesa d’altro.

(In due notti e un giorno) Romeo e Giulietta potrebbero riuscire davvero a diventare, da due creature che sono, una sola entità? Se i seguenti versi di John Donne sono veritieri, allora no: “Le nostre anime, dunque, che sono una, / sebbene io debba andare, non patiscono / frattura ma espansione, come oro / battuto fino alla più aerea lama”. Qui si parla dell’amore temperato e *motivato* dal tempo, dell’amore che *in concreto* tante prove reciproche, di lui e di lei, ha conosciuto: il rapimento della sposa, la galera per questo, la tenacia della donna, il matrimonio infine consacrato, e una ghirlanda di figli da cui tanti lutti. Ma dobbiamo ripeterlo? ci vuol tempo, tantissimo tempo! Cosa potrà mai avvenire in due sole notti e un giorno? Se l’incontro si rivelerà ontologico, allora forse si avrà il miracolo di restare doppi simulando un anelito all’unità, ma non ancora l’unità. Romeo e Giulietta muoiono separati, spezzati e soli; ciascuno dei due privo dell’altro. Ma cosa importa se, a dispetto dei dati di fatto, *a loro va bene così*? La concretezza dei due innamorati è specchio esatto della loro sventatezza.

(L’indeclinabile adolescenza) E nel film? Jack scivola verso il fondo dell’oceano abbandonando Rose ed essendo da lei abbandonato, mentre Rose morirà centenaria accompagnata dall’ombra vaga di un suo giovane amante morto in tenera età, e, nell’immane distanza di tempo, si colmerà di languore e nostalgia a ricordarlo come il retaggio fluttuante di un lontano passato. È quanto accade alla Gretta di Joyce nell’ultimo racconto di *Dubliners*. Complice la malia di un antico *farwell*, Gretta è invasa d’improvviso dal ricordo di Michael Fury, fanciullo invaghito di lei fanciulla che, per darle un ultimo saluto, si consegnò in via definitiva al male da cui era minato. Anche Gretta e Michael ancora non si amavano. *Sarebbe stata una pretesa assurda*. In loro, e in misura diversa, poteva al più annunciarsi quella fame di un immaginario martirio che è la letizia *di chi sta per amare*, non fosse che era ancora *troppo presto* perché ciò fosse. È altrove che Donne vira la questione in un mistero: “Poiché essendo due in uno, *l’enigma siamo noi*”. Nella stessa poesia, quanto sa di habitat perfetto per Giulietta il verso: “*And makes one little room, an every where*”, si parla di una cameretta che è *ognidove*. Come non riconoscerla? È la cameretta di una *teenager*. Quella di Vic del *Tempo delle mele*, come pur quella di Giulietta, con la stanza dei genitori a fianco, per cui *conviene far piano*. Per chi da tempo è parte di una solida coppia, come John e sua moglie Anne, l’adolescenza si fissa indeclinabile in ogni età a venire.

(L’adolescente protagonista di *Le diable au corps* di Radiguet gode di un piacere particolare nel passare clandestinamente la notte con l’amata nella stanzetta di quando lei era piccola, preferendo questo nascondiglio

a qualsiasi altro: “Qui, invece, tutti i mobili, contro i quali Marthe aveva sbattuto la testa, mi parlavano di lei piccina”)

(Questa nuova anima) L'anomalo atomismo lucreziano di Donne rimodella il dettato epicureo immaginando un'impossibile stabilità degli atomi di cui si compongono la sua anima e quella dell'amata, così rifuse in una terza entità spirituale: “E noi siamo questa nuova anima, / sappiamo ormai di che siamo composti, / ch  gli atomi da cui crescemmo sono anime / da mutamento intoccabili”.

‘Crescere’  la parola-chiave.

(Circa il vituperio dell'amato) Solo nell'amore   possibile che avvenga la mortificazione dell'amato; nell'innamoramento mai. Il vituperio pretende due fasi che a loro volta pretendono tempo per accadere: conoscenza e misconoscenza, la stessa che fa scrivere allo Shakespeare dei *Sonetti* tanti versi denigratori nei confronti della nera dama per cui brucia di aspra passione.

(Il sonno degli amanti)   degli innamorati sognare senza aver prima bisogno di addormentarsi. *La gaia Scienza*: “Basta amare, odiare, desiderare, in generale sentire – e subito sopraggiungono in noi lo spirito e la forza del sogno”. Gli innamorati sono dei *nottambuli diurni*.

(Sotto quale governo?) Tutto avviene “sotto lo sguardo di Epicuro”, che in nulla condiziona l'osservato se non per il fatto che costui si sa osservato. Sapersi osservati   il vero occhio da cui siamo osservati.

(I sogni) Per Epicuro i sogni son tutti veri, perch  “ci  che non   non produce impressione alcuna”, e solo nell'impressione il tempo si fa proficuo affermando i propri desideri. Ma i sogni tutto possono sognare tranne s  stessi, e quando indulgono alla tentazione implorano il corpo: “Svegliati!”. Senonch , l'innamorato sa rendere il corpo sordo.

(Solo l'idillio) Quello tra Romeo e Giulietta   l'incontro tra due inconoscibili. Pi  consueto e prosaico l'incontro tra Jack e Rose, che, siccome incontro tra due diversit ,   diversit  di mondi: di alto rango quello di lei, un mondo messo in crisi dall'ansia di occultare il proprio decadimento; anarcoide quello di lui, provvisto perch  di una potente capacit  attrattiva. Un mondo che ha *fascino*. Se tutto continuasse, sarebbe questo e non l'altro ad accogliere il futuro dei due, ma pure a loro non sar  dato di vivere che il tempo dell'idillio, e un idillio non ha bisogno di luoghi da abitare: fa da habitat a s  stesso. Roland

Barthes: “I due non si conoscono ancora. Bisogna quindi che si raccontino: ‘Ecco cosa sono’. È il piacere narrativo quello che al tempo stesso appaga e ritarda la conoscenza; quello che, in una parola, *rilancia*”. Romeo e Giulietta non hanno bisogno di raccontarsi. L’ostacolo che li vorrebbe tenere separati e che si frappone sul loro cammino già al momento in cui si avvia il loro sogno con la fondata speranza di farsi realtà, soddisfa appieno quanto richiesto dalla narrazione che ciascuno dei due si sentirebbe legittimato a fare di sé.

Affrontare *con te* da subito l’immediato futuro con la determinazione a spartirlo congiunti fa cadere in un totale disinteresse l’ansia di dirti chi sono e di ascoltare chi sei.

(Galehaut, dispensatore d’amore per malignità) Galeotto. Galehaut, è il cavaliere fellone, il nemico di re Artù, che semina i germi della passione nel cuore di Lancillotto e Ginevra. Il contagio, per quanto diffuso tendenziosamente da Galehaut, non evita in ogni caso la spontaneità della passione indotta. Come l’innamoramento di Romeo per Giulietta non può essere svilito da quello precedente per Rosalina, un tirocinio del cuore capace di predisporre il ragazzo ad accendersi come altrimenti non avrebbe mai potuto. Ne deriva...

... (Per contagio) “Questo ‘contagio affettivo’, – ancora Roland Barthes – questa induzione parte dagli altri, dal linguaggio, dai libri, dagli amici: nessun amore è originale”. Per Giulietta, l’elemento induttore si chiama Paride; per Romeo, Rosalina. Qualcosa da cui staccarsi per prendere il largo. La ‘bibliografia’ umana del cuore. Da cui il proprio testo.

(L’amore bramoso di ostilità) La voglia di indipendenza degli innamorati non è mai progettata. Come un discorso ispirato, si produce da sé. Nell’atto stesso della trasformazione amorosa che predilige un particolare all’insieme, l’altro a tutti gli altri, l’amore mutila l’insieme e scansa la massima parte del mondo da sé mescolandosi a ciò che trattiene. Quindi, la parte che è stata separata lascia tutto il resto mutilo di sé, ma non sé dal resto, soddisfandosi appieno di quel che è, nulla di più desiderando. Per questo l’amore, già di per sé, è di danno al contesto in cui nasce, poiché ne muta l’aspetto costringendo ‘il rimanente’ a sopportare una mutazione non richiesta.

L’amore, anche quando non nasca all’interno di un’ostilità premessa, che lo voglia o no, andrà sempre in cerca di quell’ostilità in cui identificarsi e senza la quale non saprebbe neanche di esistere. Ermia nel *Sogno* dice: “un amore vero non è mai filato liscio”.

(Circa l'assenza di moderazione nell'amore) Non c'è moderazione nell'amore. O ami troppo o non ami affatto, ma potremmo anche dire che in Shakespeare *o ami subito o non ami più*. In *Tutto è bene quel che finisce bene*, Lafeu: "Un moderato compianto è il diritto dei morti, un dolore eccessivo è nemico dei vivi". E la Contessa, evidentemente devota di Epicuro, a sottolineare in qual conto vada tenuta la moderazione, afferma: "Se chi vive è nemico del dolore, per l'eccesso presto ne muore".

(All'interno del paesaggio) Petrarchesco, oltre che lucreziano, è l'atomizzarsi della creatura amata tradotta, secondo una *imagery* tipicamente provenzale, in un soffio di vento che giunge al poeta dal paese di lei. Il corpo nel suo dislocarsi si disfa ma non dissolve ("et prendo allora del vostr'aere conforto"). È una metamorfosi che avviene per metafora all'interno del paesaggio. Così nel *Sonetto 15* del *Canzoniere*. Prossimo a questo del Petrarca l'omologo *Sonetto XV* di Shakespeare dove la dissoluzione del bene è lamentata assieme al disparire del bello quand'esso si neghi una discendenza, pronunciata da quel "creare di te stesso un altro te".

(Nel gioco delle apparenze) Da citare ancora, nel *XV* di Shakespeare, a profitto del discorso circa il paganesimo di cui è intriso il nostro dramma, il secondo distico della prima quartina che rimanda alle "stelle" che non *provvedono* a casi umani ma li "commentano", e tanto basta a infondere segreti influssi nel gioco delle apparenze di cui si compone il mondo. Un fisico quantistico approverebbe, se è vero che l'osservatore condiziona l'evento semplicemente con l'osservarlo. Quindi, *l'indifferenza delle stelle* se mirata su noi, è su noi che agisce. Dice il testo: "Su questa scena immensa giocar solo apparenze / Su cui commentano gli astri con loro segreti influssi". A cagione di questo contemplare di cui son fatti oggetti, tutti gli esseri viventi sono "favoriti e avversati da un medesimo cielo". Indifferentemente e a caso, potremmo dire. E perciò Romeo può ben riconoscersi in *un balocco della sorte*. Lui parla spesso *inconsapevolmente*, come sempre *consapevolmente* Giulietta pensa.

(Per gioco, e per davvero) Nel primo atto di *Come vi piace* Rosalinda, per quanto oppressa da una situazione avvilente (suo padre è stato spodestato dal fratello e lei è costretta a vivere alla corte dello zio usurpatore), così esclama all'indirizzo dell'amata cugina Celia, come per cambiare discorso: "Vediamo in po', che ne diresti se c'innamorassimo!". Ecco come ci s'innamora a una certa età: per gioco, e per davvero.

(Circa la parola 'amore') George Steiner: “Le nostre parole sembrano stanche e scontente. Hanno perduto l’innocenza originale o il potere di rivelazione (si pensi a quale luce e fuoco la parola *amor* riusciva a gettare nell’anima ancora nel XIII secolo)”. Affermazione più chiara per noi italiani che nella nostra lingua possiamo dare un senso significativamente arcaico e ‘culturale’ all’elisione della ‘e’ finale, impossibile in francese.

(Circa il sesso) Nel *Sonetto CXXIX* due versi, a un passo dal suonare repulsivi, stigmatizzano con toni quasi da pulpito la passione carnale: “Il mondo sa questo a usura, eppur nessun sa / Fuggir quel paradiso che induce a tale inferno”. Nel nostro dramma il sesso quasi non c’è se non in poche scurrilità spartite tra maschi. Nella sua tematica di fondo *Romeo e Giulietta* è la negazione concettuale del sesso, in cui luogo è l’auspicio di un piacere febbrilmente atteso. La libidine si disperde nelle parole. I due ragazzi sanno di non essere contaminati. Il Coro l’ha detto sin da subito: non conosceranno vecchiaia. Quei versi li hanno conformati così. Forniti di questo presagio letterario. Immacolati pur oltre la verginità.

(Circa la mortalità) L’amore alla fine è disgregato, diventa altro, neppure luce, a meno che non la si intenda come una luce a beneficio d’altri, non degli amanti. La stessa Giulietta lo dice auspicando che la notte prenda Romeo dopo la sua morte e lo ritagli “in tante stelline perché allora il cielo diverrà così lucente che tutti si innamoreranno della notte”, ma per “tutti” lei intende tutti i viventi. A quel punto, i due amanti ne saranno esclusi.

(L’amore in Shylock) *Il mercante di Venezia*. Tubal: “Peraltro, uno di loro mi mostrò un anello che aveva avuto in cambio di una scimmia da vostra figlia.”, Shylock: “Maledizione a lei! Tu mi torturi, Tubal! Era la mia turchese; me l’aveva regalata Leah al tempo quando ero ancora studente: non l’avrei data per tutta una foresta di scimmie”.

La replica di Shylock perfora l’età presente e ci mostra, di squarcio, un attimo della sua giovinezza facendoci domandare: ma che peso dà *realmente* Shylock al denaro? quale gradino occupa nella scala dei suoi valori? e che sincero *amabile* innamorato deve essere stato per meritarsi da una fanciulla il dono di una pietra preziosa incastonata in un anello! Un vero pegno d’amore. Dubito che una ragazza abbia potuto comprarla (i pegni, come il fazzoletto di Otello, non si comprano: provengono dalla propria vita, di cui mantengono il marchio). Quella pietra non poteva che essere di Leah da tempo, forse da quand’è nata, come un personale bene di famiglia che le era stato destinato. Tutto fa presumere che il suo matrimonio

col giovane Shylock sia stato da lei voluto, non solo combinato e imposto. Inoltre, ricordiamo che Shylock è capace di prestare un'ingente somma *non a strozzo*. Nella circostanza, non usa i soldi per fare i soldi, ma per ottenere altro. Qualcosa che ha a che fare con una questione di principio, per quanto brutale. Dice Jessica, sua figlia: "Quando stavo con lui l'ho sentito giurare a Tubal e a Chus, due ebrei suoi compatrioti, che preferiva la libbra di carne di Antonio a venti volte l'ammontare del debito". E lo sviluppo della storia lo dimostra. Allora nuovamente c'è da domandarsi: *quante cose*, per Shylock, valgono più dell'oro? La rivalsa contro un cristiano può rappresentare davvero l'unica eccezione?

Jessica: "Di che speranza parli, di grazia?", Lancillotto: "Ma della parziale speranza che vostro padre non vi abbia concepito lui; e che non siate ordunque figlia dell'ebreo". Anche questa battuta rimanda alla giovinezza di Shylock, circa la quale, rispetto a Lancillotto e Jessica, noi forse presumiamo di più, pur non potendo avere l'assoluta certezza che Leah sia la madre della ragazza. È sempre Shylock ad affermare che "un capriccio non fu mai pagato troppo caro". Ma un avaro non sa cosa siano i capricci. Shylock è uno dei pochi personaggi di Shakespeare che non so immaginarmi mentre fa sesso. Eppure, l'ha fatto. Anche se Jessica non fosse figlia sua, lui è sicuro che lo sia, per cui l'ha fatto.

(Vostra-non vostra) Il mercante di Venezia. Porzia: "Dio punisca i vostri occhi che mi hanno stregata e divisa in due parti: una metà che è vostra, e l'altra che è vostra – volevo dire mia – ma se è mia, è vostra; e così tutto vostro. Tempi maligni questi, che mettono una barriera tra il possessore e il possesso: sicché io sono vostra-non vostra". La matematica dell'amore quando l'amore gioca a nascondino con sé stesso. Quanto più vera appare, a confronto, la schietta passione di Shylock per la sua Leah!

(Che se ne fa?) Szyborska: "Che se ne fa il mondo di due esseri che non vedono il mondo?"

(Circa Ferdinando e Miranda, circa Romeo e Giulietta) Romeo e Giulietta, innamorandosi all'istante e all'istante sposandosi come fanno (sia pure clandestinamente), preannunciano l'amore tra Ferdinando e Miranda nella *Tempesta*, e al contempo mostrano come ciò possa avvenire solo poiché in esilio dal tempo del mondo, e dunque dal mondo in sé e dalla Storia.

Jan Kott: "Nel corso di quelle quattro ore (*Ferdinando e Miranda*) scoprono l'amore e scoprono sé stessi. Sono abbagliati l'uno dall'altra. Sono la giovinezza del mondo. Ma loro il mondo non lo vedono: dalla prima

all'ultima scena sono tutti presi nella contemplazione di sé stessi. Di sé stessi e basta. Non si sono neanche accorti che attorno a loro si stanno svolgendo una lotta per il potere, un tentato fratricidio, una rivolta e una congiura. Sono stregati". Stessa identica sintomatologia di Romeo e Giulietta, che qui però non conduce alla morte.

(Circa il primo amore) *La Tempesta*. Questo dice Ferdinando quando gli appare Miranda: "O meraviglia, / sei una fanciulla o no?." Nell'evanescenza di una visione fluida, il ragazzo scorge, inverato, il suo destino. E lei, poi, intonandosi in un duetto a distanza di realtà parallele con Giulietta, così dice di lui commentandone l'aspetto quale termine di demarcazione fra bene e male: "In un simile tempio / non può albergare nulla di male! / E se lo spirito del male / avesse una dimora così bella / le creature del bene farebbero a gara / per abitare con lui". Stessa scena che ha per protagonisti i due ragazzi: "Perché piangi?" domanda Ferdinando a Miranda che gli risponde: "Perché sono vile. / Perché non oso offrirti / ciò che desidero dare". In meno di due versetti trapela l'effimero crinale linguistico oltre cui una virginalità mal trattenuta si traduce nel fervore di una castità già increspata da un'incipiente bramosia.

All'ultimo atto, Prospero mostra ad Alonso i due ragazzi che giocano a scacchi all'interno della sua grotta, e che questo si dicono: Miranda: "Mio adorato, tu bari.", Ferdinando: "No, carissimo amore. / Non lo farei per tutto il mondo.", Miranda: "Sì, invece, ma anche se lo facessi / solo per qualche regno, / ugualmente ti direi / che il tuo gioco è leale". Impossibile immaginare un più incantevole dialogo d'amore tra due fanciulli alla loro prima esperienza sentimentale; per di più, un dialogo spiato dai genitori, col padre di lui che proprio in questo frangente ritrova suo figlio scoprendolo ancora vivo.

(Circa la passione erotica) Bloom nota il trasformarsi della sessualità in erotismo nell'incontro con l'ombra della morte, il che a mio avviso può avvenire anche *all'insaputa* della volontà, sottomettendo gli amanti alla forza rapinosa di un desiderio capace di andare ben oltre ciò che essi ritengono di desiderare, nonostante la loro presunzione sia quella di vivere un desiderio condiviso e già di per sé irrefrenabile. Lo presumono, ma non è così: in realtà essi *desiderano ancora di più!* Il nume della morte, copulando col loro stato di estasi, produce oltremisura un parossistico amore di sé, che è, al contempo, il legno che brucia e il fuoco che lo brucia.

(Riconosciuti dall'amore) "Non è dalla Legge, infatti, che vogliamo essere riconosciuti. È dall'amore". Appunto! Romeo vuole Giulietta per poterla riconoscere.

(Il bacio, I) Quale cosmologia può rifluire in un bacio? Quale tutto? Quale sommovimento tellurico può produrre attorno a sé, e quale dissesto dell'ordine consueto? Qualcuno l'ha scritto, in un turbine lucreziano che intero s'addensa come in una formula matematica che però non corrisponde a una cifra ma nel ricasco di un'azione terminale capace di rendere infallibile – e, se non giusto, *esatto* – tutto ciò che la precede, e qui espressa nello snodo dell'ultimo verso, avvincente come un colpo di scena. Ma, a pensarci, non poteva essere altrimenti. Ascoltate...

“Questa mattina / c'è nell'aria l'incredibile fragranza / delle rose del Paradiso. / Sulla riva dell'Eufrate / Adamo scopre la freschezza dell'acqua. / Una pioggia d'oro cade dal cielo: / è l'amore di Giove. / Salta dal mare un pesce / e un uomo di Agrigento si ricorda / d'essere stato quel pesce. / Nella caverna che chiameranno Altamira / una mano senza volto traccia / la curva di un dorso di bisonte. / La lenta mano di Virgilio accarezza / la seta che portarono / dal regno dell'Imperatore Giallo / le carovane e le navi. / Il primo usignolo canta in Ungheria. / Gesù vede sulla moneta il profilo di Cesare. / Pitagora rivela ai suoi greci / che la forma del tempo è circolare. / In un'isola dell'Oceano / i levrieri d'argento inseguono i cervi d'oro. / Su un'incudine forgiano la spada / che sarà fedele a Sigurd. / Whitman canta a Manhattan. / Omero nasce in sette città. / Una donzella riesce a catturare / l'unicorno bianco. / Tutto il passato torna come un'ondata / e quelle antiche cose sono qui / solo perché una donna ti ha baciato”.
È *Inno*, di Borges.

(Il bacio, II) Il sonetto condiviso (ne ho già detto molto nei paragrafi che ho recinto sotto il titolo *Il linguaggio*) corrisponde alla costruzione progressiva di un bacio, al suo *back ground* sino alla sua entrata in scena. “All'antefatto in parole di una parola muta”, come scrive Franco Ricordi in *La filosofia del bacio*. Da lui riprendo anche: “Il bacio di Romeo e Giulietta, che in un certo senso dà il via a tutti i più grandi baci shakespeariani, è radicato in un profondo medioevo cristiano, dal gusto più che mai decameroniano”. Il bacio è però anche fonte di timore, e spesso è ammantato di ignoranza circa la sua natura e le sue implicazioni, soprattutto nella fase della pubertà.

Mi diverte ricordare che nel *sequel* del film *Il tempo delle mele* una ragazzina alle soglie dell'adolescenza, l'età è all'incirca quella di Giulietta, teme di essere rimasta incinta dopo aver baciato sulla bocca il suo fidanzatino. Il bacio come soglia estrema della castità compromessa, ancora in aspetto di virtù ma già ombreggiata di peccato e portatrice di una prima impurità. Il bacio può essere “considerato proprio come un riconoscimento dell'identità

da parte di due persone. Il bacio in bocca è l'attestazione più sincera e onesta della mia identità nei confronti di colei che bacio e amo", sempre Franco Ricordi.

(I fidanzatini) Un esile violinista dai lunghi capelli, con un'aggraziata bombetta in capo, elegante pur se vestito in modo povero, suona seduto su una panchina in un parco. Poco distante da lui, una fanciulla esilissima che è tutta un rossore, lo ascolta silenziosa. È l'incontro di due fiorellini che mescolano i loro profumi da cui sono reciprocamente richiamati. Mai conosciuti prima, si fanno fidanzati all'istante, forse senza neanche dirselo, e le loro vite non conosceranno mai disunione. *Les Amoureux*. Non dileggiamo i fidanzatini di Peynet, filiformi, felici e trasognati! a un soffio dallo sbiadire coi segni che li tratteggiano. Ogni vignetta che li incornicia e li trattiene è il loro tenacissimo 'per sempre'. Forse Romeo e Giulietta avrebbero voluto essere così. Maliziosi, e senza contrasti. Capaci di abbandonarsi all'amore più convenzionale, l'unico in grado di farsi anche il più ardito. Ma in eterno sottili. Senza peso. Bidimensionali. Tanto vulnerabili e tanto forti.

(Circa il possesso amoroso, Verona) *La Gaia Scienza*: "il possesso viene per lo più diminuito dal possedere", è questo il rischio del cedimento emotivo passando dallo stato di innamoramento a quella che vorrebbe essere la strada maestra dell'amore. "Essere sazi di un possesso vuol dire essere sazi di noi stessi. (Si può soffrire anche del troppo – anche la bramosia di dissipare, di ripensare può attribuirsi il nome onorifico di amore)". Romeo e Giulietta si incontrano e d'impeto si ingolosiscono oltremisura ciascuno dei due *di sé*. Scoprono *di poter essere*. Di poter essere *nella diversità*, cioè a distanza dalla cerchia mondana che li ha svezziati, fatti crescere e sempre inclusi nel suo perimetro, un perimetro che però coincide con Verona tutta e al di là del quale non c'è spazio se non quello che loro, con le loro identità, *col volume* delle loro *subitaneamente apparse* identità, sapranno far avvenire così: occupandolo. Verona (il mondo) da una parte, i due amanti dall'altra, e l'altra parte non eccede in nulla da loro, che *sono*, essi stessi, la totalità di quell'altra parte.

Anche frate Lorenzo, solo vero confidente della coppia, dinanzi all'evidenza di questa sconvolgente estraneità parrà rivolgersi a entrambi da una distanza siderale. Di lì potrà al massimo inoltrare a quei giovani sciaguratamente intrepidi la sua voce, i suoi consigli, il suo disperato bisogno di confortarli e di richiamarli a complici per evitare di essere troppo compromesso, ma senza alcuna speranza di avvicinarli. Nessuno ormai più lo potrebbe.

(La 'ronde') *Sonetto XLII*: “Tu ami lei, perché tu sai che io l’amo, / E in tal modo per mio amore ella m’inganna, / Soffrendo che il mio amico l’ami per amor mio”. È il caso di dire: le ‘geometrie del desiderio’, per citare un famoso titolo di Girard in cui molto si parla anche del nostro dramma. Una *ronde* tanto aggraziata quanto implacabile. Per i *cinephiles*: potrebbe dirsi un cartesiano soggetto di Eric Rohmer appuntato su una cartuccella.

(Circa la reticenza femminile) *Sonetto CXXXVI*, incipit: “Se la tua anima ti frena perché così ti incalzo”. È di nuovo evocato il gioco erotico dello scaltro fuggir via a cui Romeo e Giulietta si sottraggono fin da subito grazie a lei che non esita a smascherarne la fatuità dichiarandosi pronta a giocare, e dunque denunciandone senza possibilità di appello la natura capricciosa e ludica.

(Il corteggiare) In *Romeo e Giulietta* non c’è corteggiamento. I due si intendono da subito e tutto va all’unisono dalle prime sillabe che intercorrono fra loro a comporre una piccola impresa comune: il sonetto che nel suo formarsi porterà a un doppio bacio. Quando Romeo si atteggia a corteggiatore è ridondanza voluta. Lo fa senza che ve ne sia alcuna necessità, a storia già iniziata.

Il loro incontro è la messa in scacco di qualsiasi strategia (eppure, per qualche tratto, sembrano che ne siano entrambi un po’ rammaricati; in fondo, non sarebbe del tutto dispiaciuta).

(Lautréamont) (*Poésies II*) “L’amore non è la felicità”. L’amore è in sé.

(Per necessità) *Ananké*, la cieca necessità che sopraffà Edipo, agisce in *Romeo e Giulietta*? Se inteso come eros, e se l’eros è inteso come un atto proditorio della realtà (uno dei suoi lampi), ritengo di sì.

(La voce effusa) *Riccardo II*: “Farò della mia mente la femmina, / del mio spirito il maschio; in due daranno luogo / a una generazione di pensieri / che ne produrranno altri, altri ancora”. Riccardo, in procinto di essere recluso *sine die* nella tragica torre e temendo di impazzire, si appella con tutte le sue forze a un *io* spaccato capace di divenire interlocutore di sé stesso onde poter dare una prosecuzione sensata al proprio tempo, e così facendo di sé un mondo. È questo il principio portante del monologo shakespeariano giunto a maturazione. La copula interiore. Ma quando l’altro per davvero c’è, ed è l’amato, il monologo evolve in duetto e quel mondo interiore può traboccare all’esterno dove il panorama si è fatto anima.

(Nozze in volo) Dal poemetto *La Fenice e la Tortora*: “Ciascuna era l’io dell’altra”, e: “così che l’amore ha ragione, mentre la ragione ha torto, dacché si vede una sì bella unione là dove dovrebbe esservi disunione”. Questo è proprio dell’innamoramento che è *nel* lampo per cui non si fa in tempo a dire “lampeggia”. Un chiasmo nuziale e il suo aereo dinamismo, la sua azione perfetta che avviene nell’arco di due voli tradotti in un solo impeto. Un volo che assorbe in sé il cielo in cui si compie, e che diviene quel cielo per il tempo che dura. Il cielo, ma non le sue stelle, preservate altrove dalla propria indifferenza.

La Fenice e la Tortora. R. & G.! J. & R!

IL SIMPOSIO

(“Ti dico ciò che a tua volta ridirai”) “Sembra davvero che non ti abbia raccontato nulla di preciso, chi ha raccontato, se tu credi che l’incontro su cui vuoi notizie sia stato recente, cosicché anch’io abbia potuto assistervi. (...) Ebbene – disse quello – e a me non vuoi fare il racconto? La strada che conduce alla città è proprio adatta, per chi cammina, a parlare e ad ascoltare”. L’avvio del *Simposio* platonico suona così. Forte è il richiamo all’Arciere Pellegrino che racconta la triste storia dei due amanti veronesi a chi si farà poi estensore per scritto di quanto ascoltato (nel caso, Luigi Da Porto). Al presente, a essere in gioco non è la metafora, bensì la vera e propria dinamica della propalazione favolistica che parte da una cronaca data per vera e che, di bocca in bocca, si conforma a mito.

Leggiamo, poche righe appresso, quanto sia brusco l’atteggiamento del Mendicante nell’affrontare *con urgenza* (!) Appollodoro per farsi dire qualcosa che sia capace di colmare una sua impellente curiosità: “Sai, Appollodoro, che proprio ora stavo cercandoti? Voglio notizie dettagliate sull’incontro tra Agatone, Alcibiade e Socrate, ecc. ecc.”. Lo si direbbe uno che corra dietro a un avvocato per sapere dell’udienza da cui quello sta venendo via. Eppure, pochi capoversi avanti, così parla Apollodoro, evocando una distanza temporale che quasi sprofonda nel remoto: “Eravamo ancora ragazzi, fu *quando*, ecc. ecc.” – Lo stesso shock che si ha nell’inter-teccettarsi di due diverse cronologie è in un racconto di Borges: *L’uomo sulla soglia*. Un evento tragico su cui il protagonista indaga e che sembra essersi consumato in un’epoca lontanissima, avverrà, invece, proprio all’istante in cui l’*io* narrante si renderà conto di essere sopraggiunto dove il fatto si sta per verificare, ma con un attimo di ritardo per riuscire a impedirlo. Una collisione tra dati della coscienza che sembrerebbero del tutto incompatibili tra loro. L’antico che si rivela essere *adesso*.

(Mentre si va) Sempre insistendo sul tema del conversare camminando affinché l'immagine non venga mai sottratta alla mente del lettore, è nel giro di pochi altri capoversi ribadito: “In due procedendo insieme lungo la strada – disse – decideremo che cosa dire. Andiamo dunque”. La deambulazione si fa allusiva dello spargersi della storia, della sua continua mobilità. Circostanza che funge da occasione alla prima novella della sesta giornata decameroniana, in cui un cavaliere promette di raccontare la miglior storia del mondo per alleviare il viaggio a cavallo di madonna Oretta. Secondo il modello boccacciano la novella, lì, si presenta come *remedium amoris*.

(La ritrosia strategica) “Per questa causa dunque si ritiene brutto, in primo luogo, il cedere rapidamente, e lo scopo è che trascorra del tempo, il quale appunto sembra ottimamente mettere alla prova la maggior parte delle cose”. Viene da lontano la strategica lezione sulla verecondia femminile che Giulietta sembra aver appreso per istinto naturale, ma in fin dei conti senza esserne pienamente convinta. Non c'è dubbio che in presenza di qualsiasi altro, questa sorta di dilazione l'avrebbe messa in pratica; anche con Paride, perché no?, se non si fosse messo in mezzo Romeo, e se da quello fosse stata corteggiata secondo convenienza invece di essere mandata in sposa lì per lì. Col giovane Montecchi no, fa ben altro: scopre le carte. In pratica gli dice: “Dovrei fare così, ma per te non lo faccio”, negandosi in tal modo la *chance* di poter ricorrere mai più alla ritrosia. Ormai il trucco è smascherato e reso inutilizzabile.

(Agatone, Mercuzio, Nietzsche) “In primo luogo (*Eros*) è il più giovane fra gli dèi, o Fedro. (...) sempre egli vive e sta insieme ai giovani”. *Eros* è nemico della vecchiaia, e dunque dell'invecchiare, *del vivere a lungo*. *Eros* è in sé stesso premonizione di catastrofe. Senza escludere che la catastrofe possa essere *meravigliosa*, e perciò voluta. Inoltre: “(*Eros*) è necessario che sia il più morbido degli esseri. (...) nell'aspetto è fluido”, un liquido! Acqua, dunque! Questo troviamo nella composizione chimica del mito amoroso: acqua. Il suo cuore, ossia *Eros*, è fatto d'acqua. Ce lo dice Agatone, e nessuno, neanche Socrate, ha nulla da obiettare. Sembra che la sua sia una nozione data per intesa, non un'opinione. E sempre Agatone, intessendo il proprio monologo in onore del dio, opera un dichiarato scarto nel linguaggio, come aprendo un sipario a illustrare la scena su cui si esibirà, e dice: “mi viene in mente di parlare anche in versi: è costui che produce *pace fra gli uomini, calma sul mare, / un cessare dei venti, un letto e un sonno nell'ansia*. È lui che ci svuota dell'estraneità e ci riempie

di intimità, ordinando che si adunino tutti i convegni, ecc. ecc.”; in ultimo, a commento di tanta messe celebrativa: “Questo discorso, che viene da me, o Fedro, sia dedicato al dio: di esso fanno parte, per quanto sono capace, ora lo scherzo e ora una moderata serietà”. Non c’è forse il timbro, la cadenza da anafora, l’incalzare per onde sequenziali, l’appello fiabesco e meritorio dell’assolo di Mercuzio su Mab in questo passo? Agatone, d’altronde, è un uomo di scena, è un teatrante. Un istrione. Ha anche il senso del tempo e, al contrario di Mercuzio, sa dominare il discorso, non finisce col deragliare, lo esaurisce da sé, mentre l’altro va in afasia sino a sentirsi dire da Romeo: “Basta, Mercuzio, tu parli di niente!”. Qui è diverso. La *performance* è condotta con sapienza, tanto che “i presenti applaudirono”, ma rimane lo stigma profondo. Mab è invischiata con Eros. Anche Platone alberga nel nostro dramma: un’arena narrativa dove sarà messo a confronto con colui che nei secoli si ergerà a suo sconvolgente avversario: Nietzsche. Incarnato da chi? Da Giulietta. Vediamo, da altro punto di vista rispetto al già detto, come.

Dalla *Nascita della tragedia*: “C’è un pessimismo della *forza*? (...) Una sperimentante prodezza dello sguardo più acuto, che anela al terribile, come al nemico, al degno nemico su cui può provare la sua *forza*? da cui vuole apprendere che cosa sia la ‘paura?’”. E allora: c’è questo “pessimismo della *forza*” in Giulietta? c’è “un’inclinazione intellettuale per ciò che nell’esistenza è duro, raccapricciante, malvagio e problematico, in conseguenza di un benessere, di una salute straripante, di una *pienezza* dell’esistenza”? Tutto è così congruo! così rispondente!... Sì, c’è! C’è la pienezza del vero sentire e ciò che lo contrasta, e c’è la determinazione di lei ad accettare! Come Rose, dopo l’atto d’amore, che dice: “Quando la nave attracca, io scenderò con te!”. La matrice è la stessa, ma in Giulietta non è sfogo esclamativo e basta. Non è solo impulso sgorgato dall’attimo (Rose non è Giulietta: può vantare delle affinità, ma ne avrebbe da imparare!). Nella fanciulla del dramma tutto questo è argomentato. Lo sguardo che infigge nel volto di Medusa non è un atto proditorio con cui la ragione surclassa sé stessa mettendosi da parte e lasciando fare quanto suggerito da uno sgorgo emotivo: è espansione di sé! È l’affermazione inconfutabile di quanto la volontà abbia saputo spingersi a volere. È il “Sì!” niciano. È esattamente questo, ed esattamente questo è lei.

Platone crolla sul campo con la sua incarnazione Mercuzio, maledicendo lo stesso mondo a cui ha voluto appartenere. Giulietta gli si sottrae in piena consapevolezza. Non maledice, ma abbandona. Nulla raggiungendo per rendersi consorte totale di chi non la potrà raggiungere. *L’indomabile Giulietta!*

(La sua natura) “E la sua natura non è né di un immortale né di un mortale: in una stessa giornata, piuttosto, ora è in fiore e vive, quando trova una strada, ora invece muore, ma ritorna di nuovo alla vita”. Se non sapessimo che qui si parla di Eros, e se questo fosse un indovinello, *chi?*, la risposta non potrebbe che essere: lei, la fanciulla. Ora muore, ora ritorna alla vita. Ma non tanto perché nell’opera così avviene, quanto perché Giulietta accetta la cosa: che così avvenga. È nella sua natura accostare mortalità e immortalità. Nei modi più inattesi. Anche nell’inverosimile di una credenza popolare.

(Essere chiunque) Romeo e Giulietta non cercano né l’amore differito né l’ostacolo. In questo senso, non sono affatto troppo colti. Si producono in empiti letterari per talento non per erudizione, e non ci tengono affatto a essere letteratura. Mai vorrebbero abitare in una trama, trovarcisi dentro. Scindono il *cliché* dalla normalità. Il primo lo scansano, la seconda la sognano. Parlano, come chiunque, una lingua derivata anche in termini di affettazione e di costumi, che è la loro lingua madre, ma non in essa cova alcuna loro ambizione. Se una ne hanno è di essere chiunque, e di poterlo essere vita natural durante *insieme*. Ma anche in questo il *Magister* è donna, è lei, Giulietta/Diotima. Romeo va sottratto a quella maniera d’essere e di agire in cui, prima dell’incontro tra loro, è totalmente immerso. Scrive Nadia Fusini circa l’amore cortese: “Più che l’amato in carne e ossa l’amante aveva a che fare con il fantasma”. E lui, Romeo, il suo fantasma da vezzeggiare e da idolatrare, la pungente assenza per cui struggersi, ce l’aveva eccome: Rosalina. Quale rischio avrebbe mai corso con lei tranne quello di soffrire, *come previsto*?

LA CANZONE

Romeo & Juliet. 1979. Un successo planetario dei Dire Straits, tra le canzoni più belle della seconda metà del secolo scorso, e che è parte per me non effimera della propalazione del nostro dramma. Una ballata romantica e triste su un amore naufragato e irrecuperabile dopo che Giulietta è andata altrove abbandonando il suo Romeo. E qui non si tratta solo di fantasia. La canzone è nata sulle ceneri della relazione tra Mark Knopfler, *frontman* del gruppo e chitarrista eccelso, e la *punk rocker* italoamericana Holly Beth Vincent. Ancora dall’acerba carriera, Mark era rimasto, colpito da lei già dal loro primo incontro, quando era stato provinato per un progetto mai andato in porto; ma è solo anni dopo che l’attrazione, ricambiata, li traduce in una coppia. Avrebbe potuto essere, e forse all’inizio lo fu, una storia tipo

quella raccontata nel romanzo *Le diable au corps* per quel lieve dislivello di età con lui un po' più piccolo a prendere comunque il sopravvento ma in breve a signoreggiare è lei. Una carriera già affermata mette in scacco l'altra ancora in rampa di lancio, e quando i rispettivi *tour* iniziano a tenerli troppo lontani, Holly decide di chiudere, scegliendo però il modo e il momento più infelici per comunicarglielo: al telefono, pochi minuti prima di un concerto. Il manager dei Dire Straits ricorda quella notte come un doloroso incubo, con Mark che terminò la serata praticamente in lacrime, per scivolare poi nell'anticamera della depressione. A salvarlo fu la scrittura, e la catarsi avvenne proprio con *Romeo & Juliet*, testo straziante in cui gli strali verso Holly Vincent sono chiari e pungenti, pur se di sponda, come ad esempio in quel felicissimo distico che potremmo tradurre con: "Tu mi avevi promesso tutto, mi avevi promesso nella buona e nella cattiva sorte, sì! / Adesso tu dici soltanto: *Oh Romeo sì, sai, ci litigavo spesso*".

La scrittura riesce a medicare alterando una *fabula* di lunghissimo corso e immaginando un dopo che abolisce il finale consacrato. Le due *rock star* protagoniste del testo sopravvivono alle turbolenze del loro *train de vie* (il corrispettivo delle difficoltà canoniche), finché uno dei due amanti cede, *e smette*. In questo caso, lei: Giulietta, qui pervicace nella sua resa. Consideriamo questo sviluppo come una terza ipotesi da aggiungere a quella del suicidio immediato ma anche di quello dilazionato, che è quanto avviene nel racconto di Keller (*a tra breve!*).

Qui, sia pure in un contesto di trasgressività, prende forma il consueto: l'ordinaria amministrazione di un *ménage* si estingue con la fuga di uno dei due. Il partner cattivo abbandona il partner buono, che, nel gioco dei ruoli, è buono poiché abbandonato mentre l'altro è cattivo poiché abbandona ("L'abbandono dismisura l'anima / e il mio dolore è la terra in cui / l'amore è tumulato", il resto non lo ricordo; son versi miei scritti da ventenne, mai più riscritti se non adesso qui).

Romeo/Mark, apparentandosi a una sua derivazione successiva, Jack Dawson, si fa ramingo. "*A lovestruck Romeo sings the streets a serenade*", così comincia la canzone. Un innamorato errabondo canta per le strade, immagino nottetempo (altri miei versi di malato d'amore per la stessa ragazza a cui son dedicati quelli di prima: "Se tu lo volessi riusciresti / a distinguermi tra la folla. / Mi vedresti come un lupo / che bracca il suo supplizio"). Un randagismo che affiora spesso nella nostra propalazione (la via Francigena da percorrere a piedi verso una meta, Roma, che, instillata in un nome proprio, fa di un viandante un possibile Romeo).

Il dialogo d'amore, quello sgorgato alle origini del legame dalla reciproca rivelazione dell'essere attratti l'uno dall'altra, si dà tramite un suo

frammento, una scheggia di parlato riesumato dalla memoria come un rimpianto, parole che non avverranno più: “Tu ed io piccola, che ne dici?”, e che Romeo riporta dolente a lei. Giulietta, presa alla sprovvista dall’incursione vagabonda dell’amante ormai rifiutato, non si fa toccare dall’ostentazione dei ricordi. La sua replica è la quintessenza della più scontroso indifferenza: “Oh, sei Romeo, per poco non mi fai venire un infarto”. Lui, l’emulo, resta implorante sotto la sua finestra. Sostiene che “i dadi sono stati truccati all’inizio”. Perché? C’è di mezzo Eros ingannatore? l’Eros di Agatone, che scombina ogni gioco manomettendone le regole? o forse per un tranello teso da Mab, apportatrice di imbrogli in ossequio all’appagamento del desiderio?

La verità, dice la canzone, è che il malinteso si insinua nelle vite senza bisogno di messaggeri fallaci come il Baldassarre del dramma: “Quando capirai che era solo il momento sbagliato, Giulietta?”. L’inesattezza dei tempi rende inesatti anche gli amanti perfetti, di conseguenza la perfezione cede all’imprecisione e la vita squallidamente tracolla: “Come puoi guardarmi come se fossi solo uno dei tanti?”. E perché Giulietta, facendo l’amore, piangeva dicendo: “Ti amo come le stelle lassù, ti amerò fino alla morte”? le stelle parteggiano o no? e, se sì, pro o contro?

La crocifissione di ogni eternità illazionata dal corto respiro delle emozioni è tutta in quel distico citato all’inizio che compendia l’intero passato di un amore nella sdegnosa faziosità del presente. A reperto, la metà della voce di un tempo, quella che ora ha detto no, e che rielabora ricordi in disaccordo con l’altra sua metà, la cui ossessione è materia intonata a più riprese dal procedere della ballata: “Mi hai promesso tutto, me l’hai promesso nel migliore dei modi, sì. / Ora dici solo: ‘Oh, Romeo, sì. Sai, litigavo spesso con lui’”. Carver! Salinger! Malamud! Parole di un minimalismo che a me pare struggente. E vita vera è quella da cui scaturiscono. Nel senso di *vita certa*, acclarata. Da farci immaginare che siano state per davvero dette proprio così.

Ovvio! *Questo* Romeo è esistito, come è esistita *questa* Giulietta. Se siamo inclini a provare nostalgia per i personaggi di una narrazione, almeno stavolta non li cercheremo invano. Hanno nome e cognome.

Ci appaga tutto ciò? e quanto?

TRISTANO E ISOTTA

Intro sala 57

(Le attinenze) D'un lato un titolo che, con Shakespeare, si è fermato nel tempo, dall'altro un incrociarsi di lezioni indistinguibili dai più, che eppure hanno forme, derivazioni, prestiti e varianti. E firme, più firme, tra cui si impone, per mole e per impianto derivati, quella di Gottfried von Stransbourg. È il suo *Tristan* (scritto a transito tra il XII e il XIII secolo) che prenderò maggiormente in esame per segnalare i punti di convergenza tra due *fabulae* affini ma ben distinte.

Innanzitutto, i nomi. Quello del titolo, scopertamente profetico, predilige il protagonista maschile anche se, al pari di Giulietta, sarà Isotta a dar prova di una maggiore intensità narrativa e di un profilo caratteriale poco condizionato dalle convenzioni cortesi dell'epoca. Aggiungiamo l'ornato del desunto falso nome Trantis (*Tristan/Trantis*). Il nome 'scalato', perlomeno secondo la lunga spiegazione che ci dà l'autore, al pari delle doviziose pagine in cui indugia nel descrivere come si scalca un cervo (attitudine a cui fu probabilmente reso edotto anche Shakespeare, in sospetto d'essere un bracconiere). Riguardo a quello di lei, non è l'etimo a dirci molto ma la triplice omonimia. Sono tre, infatti, le Isotte della storia: Isotta la Maga, madre di Isotta la Bionda (vera protagonista del racconto) e Isotta dalle Bianche Mani, figura obliqua, ma provvista di un sentimento non esecrabile poiché frustrato (e in qualche modo tradito, come, per contro, Isotta la Bionda tradisce Marke, il suo legittimo marito). Dopo i nomi, gli errori, a cominciare da quello che fa bere, *per sbaglio*, ai due futuri amanti il filtro (!) preparato da Isotta la Maga perché sua figlia lo assuma insieme a Marke prima delle loro nozze al fine da garantire un duraturo amore coniugale e che invece produrrà la più eretica delle passioni.

Sono da mettere poi in conto l'esilio di Tristano, che è per sempre, come quello di Romeo, e un altro fatale malinteso: il protagonista, cantando il suo amore, viene equivocado da Isotta dalle Bianche Mani che ritiene

siano per lei quei melodiosi lamenti, e tanto basta per indurre il cavaliere a proiettare sull'omonima dell'altra sua Isotta l'amore che prova per questa. Sicché quel nome, ora fallace, è ciò che apre le porte al fraintendimento, penoso ancorché risibile. Ed è Isotta dalle Bianche Mani, divenuta la consorte riconosciuta di Tristano, a operare volontariamente l'ultimo raggiro ai suoi danni convincendolo che le vele fatte armare da Isotta la Bionda a significare la propria volontà di raggiungere l'amato per curarlo siano nere e non bianche. Questo farà sì che stavolta sia la protagonista femminile, e non lui, a giungere troppo tardi, anche se l'esito sarà lo stesso del nostro dramma: la donna scopre il suo innamorato morto e si lascia a morire sul corpo di lui per effetto psicosomatico.

In Gottfried è un dichiarato imperativo morale che spinge il poeta a tramandare la sua storia: se non ci si cura di conservare memoria del bene fatto nel mondo, questo bene è pari a nulla. Il romanzo non nasce dal semplice piacere di raccontare, ma dall'impegno a voler salvare dall'oblio una grande vicenda e consegnarla alla memoria dei posteri. All'interno del suo dramma Shakespeare affida una consimile azione salvifica ai sopravvissuti che consacreranno in eterno i fatti con due statue d'oro da erigere in omaggio alla coppia suicida.

Quanto al linguaggio, già il prologo del *Tristan* è un sovrabbondare di ossimori: "dolce pena", "lieto affanno", "gioia del cuore, penoso dolore, ecc. ecc.", tutte espressioni echeggiate da Romeo nel suo ingresso in scena, e più avanti da Giulietta. In ambo le opere la figura retorica non ha alcuna funzione esornativa, volendo significare che i due opposti se assommati si conciliano, come attratti da una forza centripeta, una forza nel poema solo allusa, mentre risuona potentissima nel dramma. Il senso è univoco: l'amore lo si ottiene solo a prezzo di grande sofferenza.

L'ossimoro, per limitarci a Gottfried, va al di là della *concordatio oppositorum* introducendo la consapevolezza che ogni cosa nella realtà umana non può sussistere se non attraverso la presenza del suo contrario.

Così come le metafore, anche l'ossimoro allevia il peso del mondo facendo di due cose una sola in un più denso nucleo di realtà, da cui l'immanentismo che ulteriormente coniuga il *Tristan* a *Romeo e Giulietta*. Sia in un mondo di finzione cortese (Gottfried) che in uno parallelo di pura finzione scenica (Shakespeare), nulla è trasfuso in una dimensione trascendente, ma è nell'universo e nel luogo da noi abitato, è *qui*, dove la morte collima con la vita e l'una non è negazione dell'altra.

Dal Prologo: "Benché da gran tempo sian morti, / il loro nome ancor vive, / a lungo vivrà la loro morte", ossimorici in questo caso sono anche i concetti, non solo le immagini. "E la loro morte a noi viventi è pane".

Sempre circa il linguaggio, vi è sintonia tra Giulietta e Isotta anche nel loro saper amministrare discorsi 'doppi'. Quanto alla prima, la cosa avviene (sempre bene ricordarlo) quando, dopo aver ricusato le nozze volute per lei dal Capuleti col conte Paride, la sentiamo scaltramente ostentare un pieno ravvedimento, ma usando parole tali da non farla trasgredire ai suoi più intimi obblighi morali nei confronti di Romeo. Isotta fa lo stesso quando è sottoposta all'ordalia con cui le si impone di stringere un ferro rovente che le lascerà intatta la mano se il suo giuramento di non essersi giaciuta con altri uomini oltre lo sposo risulterà vero dinanzi a Dio. Nell'angosciosa costrizione in cui si trova, la fanciulla escogita un mezzo per ingannare i suoi giudici pronunciando un giuramento perfettamente veritiero nella logica del linguaggio ma tendenzioso nella sostanza, e va addirittura al di là della pura acrobazia linguistica.

Mercé lo stratagemma di Tristano che si fa trovare in loco sotto le mentite spoglie di un pellegrino a cui lei chiede di essere aiutata a scendere dalla nave (l'ordalia dovrà essere consumata su un'isola), la sua professione di fedeltà allo sposo tradito con Tristano risulterà un capolavoro di logica e di falsità. Dato che ormai le è impossibile giurare di non essere stata solo tra le braccia del marito, in quanto il falso pellegrino nel mettere piede a terra è caduto facendo sì di trovarsi disteso al suolo con la donna stretta a sé, ecco come Isotta formula il suo giuramento: "quel che voglio dir sappiate: / nessun uomo il corpo mio / conosciuto non ha mai / né alcuno in nessun tempo / tra le braccia oppure al fianco / tranne voi, s'è mai giaciuto, / e non quello per il quale / né giurar posso o negare, / che con gli occhi vostri stessi / tra le braccia mie vedeste, / quel meschino pellegrino".

Isotta non avrebbe però certo ingannare anche Dio, presso cui impetra il miracolo di non essere ustionata dal ferro incandescente. La notte prima di sottoporsi alla prova si rimette all'intercessione di Cristo per emendarla da: "un'astuzia che di Dio / richiedeva ogni consenso". Perciò dicevo che va al di là dell'acrobazia linguistica, attingendo direttamente al divino.

Nominalista al massimo grado come lo sarà Giulietta, Isotta saprà ripetersi col perfido nano che mira a diffamarla e con lo stesso Marke quando li sa tutti e due nascosti nella folta chioma di un albero per coglierla in flagrante, e che così lei mette nel sacco pronunciando solenne ad alta voce queste parole sacramentali: "Giuro a Dio che non ho mai / per un uomo amor nutrito, / che oggi e sempre è ciascun uomo / dal mio cuore via bandito / tranne il solo a cui fu dato / il bocciolo della rosa / della mia verginità". Mente? No. Quest'altro giuramento non richiesto ma improvvisato come una difesa preventiva, è al contempo una sincera dichiarazione d'amore per Tristano e un'impeccabile *mise en paroles* della verità, perlomeno così

suona alle orecchie di quelli intanati in cima all'albero a spiarla, poiché Isotta non ha mai amato altri che Tristano e Tristano è colui che ha posseduto la sua verginità.

Come non riandare al dialogo che intercorre tra Giulietta e il conte Paride quando i due si incontrano al convento presso frate Lorenzo? Paride: "Che incontro fortunato, mia signora e sposa.", Giulietta: "Ciò potrà essere, signore, quando potrò essere una sposa.", Paride: "Quel 'potrà essere' dovrà essere giovedì prossimo, amor mio.", Giulietta: "Ciò che deve essere, sarà (...)", Paride: "Venite a confessarvi da questo padre?", Giulietta: "Se vi rispondessi, mi confesserei con voi.", Paride: "Non negate, con lui, che mi amate.", Giulietta: "A voi posso confessare che amo lui.", Paride: "E confesserete, ne sono sicuro, che amate me.", Giulietta: "Se mai lo farò, avrà certo più valore / detto alle vostre spalle, che non davanti a voi", chi ama irrita sempre chi non ama.

In questi frangenti, a imperversare da perfetto suggeritore è l'eros, garanzia per l'amante di vittoria sulla morte, sia nell'immortalità della memoria che nella realizzazione esistenziale. Immortalità, ovviamente, *in questo mondo*, e con la più totale esclusione di ogni trascendenza. È così sancita la conciliazione di vita e morte per mezzo di un ossimoro escatologico concepito da Eros, il dio. Nel presente, finché il presente è, non si muore mai.

E siamo alla Grotta d'amore, luogo illusorio. "*La fossiure à la gent amant*". La grotta è come il luogo boschivo in cui fuggono i personaggi del *Sogno di una notte di mezza estate*. È la foresta di Arden. È l'utopica Mantova di Romeo e Giulietta, che in realtà non esiste rivelandosi un'estensione della distopica Verona. La Grotta rappresenta la perfezione astratta che nulla ha di umano. Un sogno *new age* di cui giunge il profumo ma che non potrà essere vissuto.

È la valle di Zabriskie Point dove, per magia, da una coppia di amanti in fuga, ne proliferano infinite, tutte giacenti in copule edeniche che sono specchio l'una dell'altra.

Per concludere con le attinenze: il moto di odio provato da Isotta per Tristano dopo aver saputo che è stato lui ad uccidere suo padre si apparenta all'istantaneo ripudio di Romeo da parte di Giulietta quando lei viene a sapere che quel ragazzo appena sposato ha ucciso suo cugino Tebaldo, ma mentre in Isotta l'onda emotiva si sviluppa nel tempo prima di svanire, nell'altra la collera si placa quasi subito come un repentino cambio d'umore da nulla giustificato, esemplare della straordinaria velocità che caratterizza l'intero dramma all'insegna di una verosimiglianza per cui nulla ci appare stonato pur essendo, a lume di logica, implausibile e nondimeno realistico.

(In Gottfried prima, in Thomas poi) A volo tra i versi di due poemi per una svelta ricognizione.

Il desiderio mimetico veicolato dall'invidia, un perno degli intrecci shakespeareiani, in *Tristan* agisce su Re Marke, il contendente, che altrimenti non si sarebbe mai infatuato di Isotta: "M'ha indotto ora Tristano / a pensare spesso a lei. / Molto a lei rivolsi il cuore / quando tanto la lodava. / Dal pensiero d'ogni altra / son per lei tanto distolto / ed a lei sola condotto, / che se mia esser non può, / non sarà su questa terra / mai mia sposa alcuna donna, / nel nome di Dio o mio".

Nella collera di Isotta risuona quella di Giulietta dopo la morte di Tebaldo: "Era un serpe e l'allevammo, / cieche noi, per usignolo, / macinammo al corvo il grano / destinato alla colomba". L'immagine del libro ingannatore dalla bella copertina evocata dalla piccola Capuleti è in Gottfried risolta con metafore riprese dalla natura, e in più aggravata dalla mortificazione per l'imperdonabile travisamento da cui non ci si è saputi difendere.

"Così Isotta con Isotta, / con la madre era la figlia": le due in una, è l'arte della sottrazione che detterà il ritmo della narrazione.

"In quel tempo pur filtrava / la regina maga Isotta / in fialetta di bel vetro / la bevanda dell'amore". C'è filtro e filtro: quello dell'amore qui, quello della finta morte nel nostro dramma: la loro finzione si rivelerà in linea di massima la stessa.

La ritrosia seduttiva di colei che scansando chiama: "la fanciulla cerca l'uomo / e distoglie da lui gli occhi; / il pudore volle amare / ma a nessun lo fa capire". Conosciamo questa pudicizia dal segno ambiguo. Solo un'adolescente sa che uso farne, e tanto più in ragione della propria inesperienza.

L'idioletto connesso al ménage: "intessevano talvolta / di parole singolari. / Si notava nel discorrere / detti nati dall'amore", "Né mancava tra di loro / un bisticcio qualche volta: / ma bisticcio senza l'odio". È l'amor gentile che bracca scortesie per dar più lustro alla tenerezza del suo tornare a essere gentile!

"Così Isotta ingannatrice / ingannò il suo sposo e re, / finché tolse con l'inganno / dal suo cuor collera e dubbio": la falsità cortese.

"E così Tristano e Isotta / eran giunti a lor dimora / in codesta valle impervia. // (...) si guardavano negli occhi, / si nutrivano così: / il guardarsi tra di loro / era a entrambi nutrimento. / (...) / Loro seguito fedele / era il grande verde taglio, / la sua ombra e pure il sole, / il ruscello e la sorgente, / fiori, erbe, fronde e foglie". Il ritorno allo stato di natura. La fuoriuscita, in esilio, dal consorzio umano. Davvero come dei 'figli dei fiori'. Una vita però insostenibile (e tale sarebbe stata a anche per Romeo e Giulietta), tanto da costringere Tristano e Isotta a tornare nel mondo, coi mille rischi che la cosa comporta: "riprendevano il cammino / verso il rango lor d'un

tempo". Ma perché tornano? Forse è l'attrazione borghese, che è innata nell'essere umano, verso un'adeguato stato sociale? un ossequio masochistico alle convenienze?

"Questo a Marke era accaduto: / lo sapeva con certezza / e vedeva che sua moglie / nel suo cuore e nella mente / all'amore di Tristano / solamente era rivolta; / pur saperlo non voleva". La vera crisi coniugale! Ben prima di Bergman. O di quella che Tolstoj chiama "la tragedia della camera da letto" e che fa di Marke un personaggio sovrastante, il più potente della storia, dedicatario di questo distico poco avanti: "e re Marke si avviò / a incontrare il suo dolore", esistenzialismo puro! Dostoevskij! Camus!

Le debat: "alla donna serbò vita, / e la vita dalla donna / egli s'ebbe avvelenata, / nella vita e nel suo corpo / alla morte non viveva / che sua somma vita, Isotta: / l'assediavano pena e morte". E sembrano versi di Ovidio questi: "Morte e vita eran precluse: / viver né morir poteva. / (...) / non in lei vita né morte, / e pur c'eran tutte e due". Così anche per Isotta: "L'infelice Isotta quindi / non è viva eppur non muore", "or son qui dov'è Isotta, / ma non sono con Isotta, / ben che a Isotta accanto sia. / Vedo Isotta tutti i giorni / ma non vedo lei: delirio!". Tristano è con una diversa Isotta, alla quale basta chiamarsi Isotta come l'altra per sostituirsi a quella, e lui forse sta impazzendo a furia di allucinazioni nominalistiche. *Hashem*: il troppo nome annichilisce, per abbagliamento, il proprio stesso senso. Ne viene una *consecutio* algebrica micidiale: "Ella il cuore gli accendeva / dell'ardente antica fiamma, / che sopita nel suo cuore / era stata notte e giorno". Amando quest'altra Isotta, Tristano ama ancor di più la sua prima Isotta, e finisce così con l'amare meglio la seconda, finché cede: "e quel nome incominciò, / che l'aveva tormentato, / ad allietargli alfin l'orecchio". Lo sconcerto si fa esistenziale, l'ordine del mondo ne è disturbato, così come quello dell'*io*: "Che ho potuto mai pensare / io, Tristano, l'infedele! / Sono due le mie Isotte / e d'entrambe sono amante". La devastazione dei sensi di colpa imperversa. L'indecisione di un personaggio è anche quello di un altro (sottrazione! sottrazione!), ciò che vale per Tristano vale anche per il suo re, che geme: "Forse voglio oppure non voglio? / credo sì e credo no", "Tutti avevano un pensiero / e credevano per certo / che alludesse a questa Isotta, / e ne erano contenti".

Il caos che ne deriva è un caos dalla forza centripeta: "l'una Isotta, l'altra Isotta: / fugge questa e cerca quella". Tristano consente, senza agire particolari strategie, che il linguaggio operi da sé la sua naturale doppiezza, e approfitti di questa doppiezza, tanto che noi stessi alla fine dubitiamo di lui, delle sue lamentose autogiustificazioni, e ci infastidisce la smania che ha di vedersi innocente e 'bello', giacché questa è la propaganda che ha

sempre sentito circolare attorno a sé (emblematici i versi ultimi del poema interrotto di Thomas l'Inglese, autore di una precedente versione della storia: "Da lei più non posso attendere / ciò che al mondo può donarmi / gioia, e vita che dia gioia"). Ma va bene, posso anche consentire a Tristan d'essere un epicureo, purché più non dica di amare ancora Isotta! *Quell'Isotta!* Già poche pagine prima della fine, d'altronde, aveva manifestato in Gottfried questa attitudine: "se rivolgo il mio intelletto / a più amori anziché ad uno, / posso forse diventare / un Tristano senza pena".

La comunicazione empatica tra Tristano e Isotta viene esaltata dalle parole di lui nelle ultime pagine dell'opera. Il ragionamento dell'eroe procede per sillogismi implacabili (e maestri in sillogismi sono anche, ben lo sappiamo, Romeo e Giulietta), del tipo: se il mio amore aumentasse lei lo sentirebbe, *e dunque* anche se il mio amore diminuisse lo sentirebbe, e, sentendolo, diminuirebbe anche il suo. Ma se ora io ammetto la possibilità di amarla meno, ciò vuol dire, di riflesso, che lei ora mi sta amando meno, *e dunque* perché, fra me e lei, dovrei essere io il solo a sacrificarmi?

Così Tristano si convince a sposare Isotta dalle Bianche mani, ma tutto questo Gottfried lo mutua dalla lezione già intensamente drammatica, e incline allo scandaglio di sé, di Thomas l'Inglese che è ancor più intransigente nel diagnosticare il *non-mal d'amore* del protagonista, e nel sentenziare: "In un vero amore mai / uno vuole un'altra", e parlando di chi "per costanza / è incostante" sino a un travisamento da cattiva identificazione quando si tratta di comprendere ciò che si vuole e ciò che si disvuole. Così dai resti del poema di Thomas: "Come donna che trascura / ciò che ha per ciò che vuole / ed avere il desiderio / non le cose".

"Avere il desiderio e non le cose" non si trova da nessun'altra parte, solo qui (non dimentichiamoci che l'amore di Tristano e Isotta è un amore adultero, così come quello di Romeo e Giulietta è clandestino). Dal poema di Thomas la figura di Isotta emerge più densa di chiaroscuri, forse per la capacità che ha l'ancella di 'sporcarla' con la sua violenta serie di rinfacci quando l'accusa di averla consegnata a un amante da poco, dopo che lei, per la sua padrona, ha sacrificato la propria verginità. È a questo proposito, stranamente, manca in Gottfried un passaggio a cui nessuna redazione precedente (dunque, neanche Thomas) ha rinunciato. Un episodio laterale, quasi un dettaglio cinematografico. Isotta dalle Bianche Mani, mortificata dal rifiuto di Tristano a consumare il matrimonio, cavalcando col fratello viene scrollata via di sella dal suo cavallino e cade in una pozza d'acqua dalla quale si solleva ridendo, e così dice per giustificare la sua reazione altrimenti incomprensibile: "Quest'acqua ghiacciata / che è schizzata da ogni parte / mi ricorda la mia sorte / ed io rido, ricordando! / Mai un uomo ha messo

mano / ai miei fianchi, come l'acqua. / Mai Tristano così in alto / è salito, ora sapete...”, dopodiché la pagina non prosegue, ma tanto basta a meritare di essere citata non fosse altro per il modo sorprendente in cui è messo in primo piano lo stato d'animo della verginità che nell'attesa si scopre impaziente e, nell'impazienza, delusa. Tutto è detto dall'immagine, amaramente sarcastica, dell'acqua che ha mani e che palpa, e che infine *possiede*. Un naufragio vicario dei sensi rassegnati!

Per contrasto, è evocato con pienezza di sensi il batticuore esultante di Giulietta in quel minimo torno di tempo durante il quale è pienamente moglie, dimentica che tra il verso dell'usignolo e quello dell'allodola si impone l'alba del giorno che incalza scoprendola felicemente sposa allorché è infelicamente a rischio. Con la massima economia di parole è alluso, temibile, l'assedio che potrà essere operato dall'invidiosa cerchia adulta, pronta, quando sarà il caso, a mettere in scacco la coppia mercé il fronte compatto di una dormiente inimicizia. Così Thomas, annuncia il pericolo della sua infezione, già intuita dagli amanti: “È la corte, / è l'invidia, che nel torto, nel rancore, / vuole farci / aspramente separare. / È la gioia di chi odia / noi; e se noi ci odiamo, allora, / quale gioia, quale amore / resterà?”. In un passaggio metaletterario, Thomas si fa esegeta di sé stesso e filologo rilevando il ricco fascio di varianti narrative da cui deriva la sua in un percorso disomogeneo di trame simili tra loro ma tutt'altro che identiche, per cui c'è da scegliere, ribadendone il costruito, la propria lezione, il che significa *immaginarne un'altra in più*: “Miei signori a questo punto, / il racconto non è chiaro; / sono molte le versioni / che ho raccolto e che ho cucito”. Attenzione! Cucire è scrivere. L'intarsio delle citazioni produce *perennemente* il nuovo. Quando, sempre Thomas, introduce un secondo Tristano in aggiunta alle due Isotte (così in lui, e non tre), non si trattiene dal commentare in un inciso: “(un altro Tristano!)”, e proseguendo sull'onda dell'insolenza: “che ognuno tenga / la propria versione! / Si vedrà chi avrà ragione!”.

Laddove la scrittura di Gottfried, per motivi non accertati, dismette la propria penna superati i 20.000 versi, leggiamo nell'Inglese, il cui lascito è di mole assai inferiore, una spettacolare scena di tempesta marina in cui si trova coinvolta la nave che ha bordo Isotta la Buona, accorsa in Cornovaglia per curare Tristano in fin di vita, e già sposo di Isotta dalle Bianche Mani. È la prima che parla: “Se in mare devo spegnere i miei giorni, / così devi morire tu: annegato. / Cercami in mare! Ti vedo morire / nell'acqua mentre tu mi cerchi. Vieni! / Vieni! (...) / Vieni! In fondo / al mare, che ci accoglie come un dolce / letto d'acqua. Un sepolcro, dove insieme / uniti, con le braccia nelle braccia, / sarà leggero il sonno! In

mare! in mare!”. Obbedendo a Narciso, tiro via dai marosi un endecasillabo mio, di ben oltre quarant’anni fa: “Non è il tuo viso più umido del mare?”. I due amanti impastati di oceano, nel loro affondare si salvano a vicenda, ma non è detto che ciò avvenga vivendo: “Ignora / lietamente la morte. Mai nessuno / ti dirà una parola! Mai una voce / da lontano confusa, di un naufragio / di una nave sperduta, un mormorio / sussurrerà. Scomparso nell’oblio / il ricordo, dimentica, Tristano!”. Confesso la mia predilezione per i lacerti sopravvissuti di Thomas rispetto alle altre versioni coeve e successive. Più che nella burrasca, la maggiore violenza del mare può essere nella sua immobilità assoluta. Nell’orrore del ristagno per il crollo dei venti! “Come in un sogno sono / pieni d’angoscia vedendo la terra / vicinissima. E il vento non si leva! / Non ci si sposta indietro, né avanti. / Scivolando, con la corrente ondeggiando / la nave senza muoversi”. Ma il vero panorama drammatico della bonaccia non è marino, è umano: “Ed Isotta / ha la morte nel cuore: con la veste / a brandelli, i capelli scarmigliati, / sconvolta, vede la nave vicina, / che profuma. Che sembra di potere / toccare con la mano. E resta ferma, / immobile la nave! E sulla riva / guardano il mare, ansiosi”. Cinema puro! Come cinema è la sequenza che inquadra Isotta la Bionda, dopo la morte di Tristano, quale naufraga in terra, sconnessa, randagia.

E dal cinema due citazioni: la cameriera Sada di Oshima, nell’*Impero dei sensi*, che, rimasta vedova di uno sposo non sposato, vaga per tre giorni con il suo membro reciso infilato nella vagina, e *Adele H.* di Truffaut, che analogamente vaga per un’isola delle Antille, con la veste a brandelli e scarmigliata, vedova di un amante vivo ma nel cui amore è morta lei. Per queste sciagurate, assurdamente, è l’impossibilità di persistere nella passione a imporre la persistenza della passione.

Vita nella morte, dunque, ma vita nella morte *qui*, e in nessun altrove (in questo è Giulietta il futuro *maitre à penser!*). Una confraternita a cui appartiene anche Isotta: “Sono / fedele nella morte come sono / stata fedele nell’amore, sempre. / Io ti sarò vicina! / (...) / La quiete / della morte per sempre l’addormenta”.

Ultimi versi, ultime parole, ultime sillabe.

DA GOTTFRIED. ESPUNTI A RICAPITOLAZIONE

(“*Avanti, equivocante!*”) La strategia di sopravvivenza più famosa e odiata, durante il regno di Elisabetta, era la prassi gesuita della ‘equivocazione’: la capacità di confondere le idee evitando di rispondere sotto giuramento e mantenendo una riserva mentale non esplicita. Lo fa, abbiamo visto, più volte Isotta. Lo fa, coi genitori e con Paride, Giulietta. In *Macbeth*, scritto

più o meno all'epoca della Congiura delle Polveri – da cui conseguì la necessità per molti sacerdoti di sfuggire al patibolo camuffandosi e parlando equivocamente –, il Portiere incarna la figura del papista sleale, a quei tempi parecchio diffusa nell'immaginario collettivo degli inglesi, uno che sa bene chi sia un vero equivocante: uno “capace di giurare per tutti e due i piatti della bilancia; e che ha commesso tradimenti a bizzeffe nel nome di Dio ma poi non ce l'ha fatta a equivocare col cielo. Avanti, equivocante!”. Da pratica di sopravvivenza, l'equivocazione si fa artificio letterario. Importante il fatto che fosse qualcosa, per i contemporanei, di riconoscibile nello spirito dei tempi. Una pratica che il teatro poteva mostrare nel suo avvenire lì per lì. Come una ricetta d'alta scuola cucinata ‘a vista’. Un trucco che proprio nel suo disvelarsi mirava ad avvincere.

(La nutrice) In Gottfried von Stransbourg. “La nutrice allora pensò: / ‘Se l'aiuto in questa impresa / quale danno può venire? / È quest'uom ferito a morte / e morrà domani od oggi, / ed io avrò alla mia signora / confortato onore e corpo, / e sarò tutta la vita / a lei cara tra le donne’”. Una furbizia plebea e cinica consente alla nutrice di leggere la propria convenienza senza avvertire colpa di sorta. “Poi tornò subito indietro / riportando la risposta”. Il suo viavai corrisponde a quello della sua omologa shakespeariana.

(Le nozze) Anche in *Tristan* hanno peso narrativo le nozze *necessarie*, quale viatico di appartenenza alla comunità: “Ma ancor prima vi consiglio / che in chiesa la sposiate, / avanti a chierici e laici / con il rito dei cristiani”.

(La prudenza) La prudenza è anticamera della scaltrezza e dell'inganno: “E Tristano, assai cortese, / nel parlare fu sì accorto, / che a quello che chiedevano / sol quel poco rispondeva / che il bel garbo richiedeva”. E con la prudenza, che è atteggiamento difensivo, la menzogna. Quanto mente Tristano! Sino alla spudoratezza: “mentirò oggi con loro / quanto più posso mentire!”. E, con lui, quanto mente Isotta!

(A incrocio) Il chiasmo: figura della copula erotica e spirituale. Il poema di Gottfried von Strasbourg ne trabocca nella prima parte per esserne poi contrappuntato lungo l'intero arco del suo oceanico proseguire a segnalare la sostituibilità di un protagonista con l'altro in ragione del loro essere indissolubilmente compenetrati.

Lui vale lei, lei vale lui... “Tristano Isotta, Isotta Tristano”, un incrocio che avvia una prolungata filastrocca incantatoria fatta tutta di varianti di questo sparuto versicolo. E come, *à rebour*, per Biancofiore e Riwalin,

genitori di Tristano: “Il cuor di lei era di lui / di lei era il cuor di lui”, e via di questo passo. Ma il chiasmo giunge anche a concludere un ragionato tormento psicologico: “Lui il dubbio e la speranza / trascinavano qua e là: / la speranza suggeriva / che l’amava, il dubbio l’odio”.

(Il finto ‘villain’) Colui che, a uno sguardo sommario sulla trama, potrebbe apparire come il nemico dei protagonisti e del loro bene, banalmente: il *villain*, è invece presentato con parole lusinghiere: “il nobile re Marke / di gran cuore e cortesia”, e mi domando se non sia lui il vero personaggio principale della storia, straziato com’è dai morsi della gelosia e costretto a sospetti perenni a cui, forse, non sarebbe nemmeno incline se non fosse che l’andirivieni di prove continuamente contraddette e riproposte lo costringono a uno stress imperscrutabile. La sua natura magnanima ha una parte decisiva nel farlo soffrire tanto, a conferma che in una grande storia d’amore il nemico non è mai realmente esterno, ma è sempre un prodotto dei suoi protagonisti. È un nemico scelto e *modellato* da loro stessi. Una proiezione... un impaccio evocato per rendere l’amore non solo più bello ma anche più giusto.

Altrimenti *quella particolare storia*, solo loro e non d’altri, mai avrebbe potuto cominciare ad essere.

LE DUE COPPIE

Intro sala 58

*Romeo, a Giulietta: "Addio, addio, un ultimo bacio, e scendo."
Rose, a Jack: Quando la nave attracca, scenderò con te."*

R. & G.

R. & G. sono autori di una vita autentica e piena, di cui nulla avanza. Tutto hanno sperimentato nella dimensione vertiginosa della libertà; una peripezia in affannosa ricerca di parole che siano in grado di raccontarla prima che avvenga e durante, poiché 'dopo' è sinonimo di indicibilità.

R. & G. sono creature che sanno stare *nell'atto*. Il loro abitarlo è il modo che hanno di agirlo. In entrambi, poiché uniti, ferve ciò che li contiene: quell'attimo in cui sono, e che è dentro di loro.

Anche per *R. & G.*, come dice Harold Bloom di *Amleto*, "esitazione è sinonimo di coscienza"; e di scoperta della propria coscienza. Questo, beninteso, quandomai volessero rendersene conto; purtroppo per loro non hanno il tempo per farlo, e vanno oltre. Da un'ora all'altra, da un minuto all'altro. Non un solo attimo di riflessione. Tutto è accantonato per un'età che non verrà mai.

A conforto dei turisti che accettano consapevoli la turlupinatura delle false vestigia e delle *memorabilia* contraffatte, scrive Alexander Pope nella sua prefazione all'edizione delle opere di Shakespeare del 1725: "Neppure Omero derivò con altrettanta immediatezza la sua arte dalle fonti stesse della natura". Se dobbiamo credergli, *R. & G.*, seppure non sono mai nati, hanno però cominciato a esistere. *Cominciare a esistere* è la forma di vita che compete loro. La loro scelta.

Ian Kott: "I giovani sono coetanei, si chiamano Amleto, Laerte e Fortebraccio. La ragazza è più giovane, si chiama Ofelia. (...). Di questi quattro, nessuno sceglie il proprio ruolo". *R. & G.*, invece, lo fanno, lo scelgono. Per paradosso, la loro natura in-politica li trasforma in agenti storici, laddove la pretesa

azione 'politica' di altri personaggi matura solo l'annichilimento dell'azione (d'altronde, a cos'altro corrisponde la clamorosa entropia tragica che conclude la vicenda danese nel castello di Elsinore?).

Wisława Szymborska, *Album*: "Romei tisici? Giuliette malate di cuore?". Prefigurare *R. & G.* vecchi, e la loro coppia come quella di due anziani sopravvissuti al loro incipit, e *soprattutto* alla quintessenza della loro natura che l'impatto degli sguardi e il tocco delle mani hanno reso da subito manifesta, ci obbliga a vederli come altrimenti non potrebbero essere: al plurale, e oltretutto *generici*.

R. & G. come traditori di Verona, al pari di due fuoriusciti dal corso di quegli eventi in cui dovrebbero essere implicati (lui soprattutto) per dovere civile e compromissione anagrafica. Un dovere a cui Romeo deroga platealmente quando – per aderire a una legge solo sua, da tutti gli altri misconosciuta –, rifugge dal battersi con Tebaldo. Giulietta in questo gli è complice al momento in cui piange non come dovrebbe per la morte del cugino, mentre lo fa straziata per la messa al bando di colui che glielo ha ucciso. Basti pensare che scandalo sarebbe se la cosa si sapesse.

R. & G. divaricano il concetto di ricerca della felicità da quello di ricerca del potere, e questo li rende sacrileghi dinanzi alla Storia. Quindi, *inaccettabili*.

Lungo tutto l'avvio della tragedia Shakespeare indugia solo su Romeo dipingendone il tedio e le vane esaltazioni di amante insoddisfatto che lo espongono ai motti mordaci di Mercuzio, mentre Giulietta non appare che una volta e di sfuggita, messa a servizio di una scena utile soprattutto a presentare lady Capuleti e la Balia. È di conseguenza Romeo, già noto allo spettatore, a dover prendere l'iniziativa (non come in Da Porto e nel Bandello, che hanno però immaginato una protagonista di maggiore età e già per questo più incline alla sfacciataggine).

L'amore improvviso del ragazzo si manifesta nella richiesta fatta a un servitore circa l'identità di lei, cui fanno seguito alcune immagini smaglianti e, non appena la fanciulla avrà finito di danzare (non durante!), nella decisione di prenderle la mano (atto che si fa immediatamente tematico). Dopodiché, *per via di sillogismi*, il dialogo tra i due porterà presto al più risoluto dei baci. Se li sappiamo vergini, lo saranno stati anche in questo? Certo per gioco, e perché ancora quella è l'età dei 'peccatucci' come spiritosi esperimenti di vita, ma può essere che Giulietta bambina abbia sfiorato le labbra di qualche compagnuccio? Un nome, solo uno, mi viene in

mente, altri non ne vedo. Il cuginetto. Nel caso, lei per scherzo, mentre già con qualche voracità lui, prendendosi il possibile fingendo che nulla fosse. E Romeo? Difficile crederlo. Ma anche difficile immaginarlo.

R. & G. appaiono come ospiti vicendevoli delle reciproche esistenze, e solo così sono. Intendendo per 'ospite' colui che è atteso.

R. & G. si incontrano e all'istante divengono due *indigo children*.

Sull'inizio del discorso amoroso. Nel dramma, chi fra i due dichiara per primo il proprio amore nascituro all'altro? Nel tentativo di rispondere ci accorgiamo di non saperlo. René Girard: "Due persone non possono dichiararsi il loro amore simultaneamente, e colui che parla per primo rischia di alterare il rapporto a proprio svantaggio. Il desiderio che parla per primo si espone, e per tale motivo può divenire un modello mimetico per il desiderio che ancora non si è espresso".

Secondo prassi consueta, a prendere l'iniziativa e ad *avviare il discorso* è il maschio, dunque Romeo, che afferrando infatti la mano di lei con atto repentino agisce ancor prima di verbalizzare alcunché. Quindi, gioca allusivamente con la metafora dei santi a cui lei corrisponde come a una sorta di recita con altrettanto repentina competenza (una recita in cui può covare l'embrione di possibili alfabeti intimi e di abitudini ludiche che il poco tempo loro dato in sorte non consentirà di far nascere).

Romeo, l'ho detto, avvia il discorso, ma come intendendo: facciamolo insieme. Il sonetto condiviso è la maniera che Shakespeare usa per non dare vantaggi a nessuno dei due. Allo stesso modo di lì a poco, presso il balcone, Giulietta dichiara alle stelle quel che prova, il che consente a Romeo di corrispondere a piena voce alla fanciulla nella consapevolezza assoluta di un sentimento ricambiato da lei, che non si è limitata a esprimere un moto del cuore, ma che ha pienamente argomentato, con 'virile' intensità logica, le ragioni dell'impedimento a una passione già esplosa prima d'essere annunciata, eppure ancora ricusabile. Romeo, venendo allo scoperto, si fa confidente di queste ambascie come se non fosse proprio lui l'altra parte in causa. Ne prende atto partecipando a una sorta di contrappunto: una variante della coralità a due (il sonetto) da cui deriva questo immediato rincontrarsi, frutto del loro essersi messi in cerca l'uno dell'altra sin dapprima. Lei lo ha fatto esponendosi al balcone in una proferta di sé suggerita da uno spasimo colmo di un'intuizione inconscia che le fa presagire: "Verrà!", lui, col suo nomadismo notturno, in fuga dalla festa, mirando verso l'oggetto del proprio desiderio che non dubita di trovare dove

in effetti sta e che raggiunge quasi a colpo sicuro. Eppure non dovrebbe. Nemmeno sapeva chi fosse colei con cui ha da poco scambiato un doppio bacio! Come presumere dove sia la sua stanza e quale la sua finestra? Una *reciprocità positiva* benedice il giusto corso di questa prima impresa andata a buon fine.

I due si trovano e si ritrovano nel tempo e nello spazio *per natura*.

D'altronde, tutto quello che i ragazzi si prefiggono di fare, per un po' andrà a buon fine; anche la benevolenza di frate Lorenzo: non era affatto scontata, come non lo era la complicità della Balia. Già, la Balia! Se Giulietta è la sua padroncina, lady Capuleti è la sua padrona, e la fantesca avrebbe potuto benissimo non mettere a rischio il posto di lavoro preferendo informare chi più in alto gerarchicamente a proposito di una vicenda che venendo alla luce potrebbe comprometterla. Frate Lorenzo dando il suo contributo alle nozze segrete ha perlomeno in animo di assecondare un suo disegno politico il cui scopo è l'ordine pubblico: gli piace l'idea che quell'unione possa fare di lui un provvido normalizzatore riportando la conciliazione nella città.

Al balcone. I due ragazzini, a ben vedere, hanno poco da dirsi. Naturale! Non si conoscono per nulla, e perciò si arrovellano attorno al nulla, affascinati come sono dalla novità da cui si sentono invasi, e insistono nel loro affannoso dar fiato a parole splendidamente sopra le righe modulatrici di respiri con cui quasi fisicamente si carezzano i volti a vicenda.

Quel che con più trepidazione hanno da comunicarsi è sveltito e addirittura sollecitato dalla messa a rischio dei richiami insistenti della Balia, che scandiscono i tempi dell'incontro giungendo dall'interno della casa, fuori scena. Un cronometro! È questo a vitalizzare il loro dialogo; tutto quel che farebbero, sennò, sarebbe di restarsene muti, occhi negli occhi, a godersi la dilazione spasmodica della forza ormonale che li attrae l'uno verso l'altra. Non hanno davvero niente da dirsi, ma questo 'niente' se lo impongono con parole che consentono loro di perseverare testardi nel non separarsi.

C'è qualcosa di impudente in Giulietta di cui altri potrebbero accorgersi, ma che la sua verecondia tiene nascosta sia a lei che a Romeo. Sono gli ossimori della psiche che determinano il carattere.

Circa il monologo di Romeo che vede Giulietta sospirante al balcone, scrive Masolino D'Amico: "Certo non si può chiamare descrizione di ambiente questa serie di elucubrazioni di concettismo amoroso. Però si noti come la luna si mantenga al centro dell'*imagery* adoperata da Romeo. (...). La

notte incantata, bagnata dalla luna, profumata dall'estate, accompagnata dal canto degli uccelli, non è dunque mai descritta direttamente". E qui la letteratura nostrana, che oltre Dante e Petrarca molto ha trasmesso agli elisabettiani, può intromettersi con qualche suo modello d'eccellenza sin-tonicamente prossimo a un tanto iconico notturno, proponendosi non ad eco, ma a coro. Con questo sonetto del Boiardo, ad esempio, d'un secolo antecedente *Romeo e Giulietta* (che sia notte o giorno non vien detto, ma che importa? Shakespeare sa donare coi suoi versi le giuste ombre anche a dei versi altrui, che siano a venire o già avvenuti):

*Ligiadro veroncello, ove è colei
che de sua luce aluminar te sole?
Ben vedo che il tuo danno a te non dole,
ma quanto meco lamentar te dei!
Ché sanza sua vagheza nulla sei,
deserti e' fiori e seche le viole:
al veder nostro il giorno non ha sole,
la notte non ha stelle senza lei.
Pur me rimembra che io te vedi adorno,
tra' bianchi marmi e il colorito fiore,
de una fiorita e candida persona.
A' toi balconi alor si stava Amore,
che or te soletto e misero abandona,
perché a quella gentil dimora intorno.*

L'impossibilità dei due di mostrarsi sulle prime indifferenti l'uno all'altra per meglio irretirsi è chiara; ci provassero, ne verrebbe una piccola recita, un civettuolo e sdolcinato passo a due, ma nessun trucco. Volessero ostentare un vicendevole disinteresse lo farebbero al massimo per divertirsi, non certo per avocare l'altro a sé. *R. & G.* si propongono reciprocamente *tout d'un coup*, e con spirito di assoluta bontà. Nessun gioco a nascondere è messo in atto, né per insidiare, né per sottrarsi ad arte: *non c'è tempo*. Come non ce n'è per *J. & R.* a bordo del Titanic. O subito tutto, o niente per sempre (non per nulla il brindisi con cui Rose adotta il motto di Jack nel corso della cena dove lui si trova a giocare il ruolo dell'intruso recita: "A ogni singolo giorno!", e nessun singolo giorno è più sé stesso di quello in cui si è).

In *Romeo e Giulietta* non c'è nulla dell'amore per sentito dire, nessuna realtà vicaria; il teatro dell'invidia non vi ha luogo.

Cosa se ne sarebbero fatti *R. & G.* di un po' di vita in più?

Nietzsche, in una nota poi soppressa in bozze che avrebbe dovuto chiudere la sua prefazione ad *Al di là del bene e del male*, scrive con rammarico di Pascal che “forse non gli mancò altro se non la salute e un decennio di vita *in più*”. Pascal in quel decennio avrebbe portato a compimento opere, ne avrebbe progettate altre, integrato capitoli, forse di molto, forse di poco, *o forse affatto*, ma avrebbe comunque vissuto la logica prosecuzione della propria vita. E i nostri due giovani suicidi? Che uso avrebbero mai fatto di un futuro messo loro a disposizione in una realtà parallela a quella dove invece si uccidono? Una vita da intendersi come ovvio sviluppo del piano concepito da frate Lorenzo per salvarli, dunque fuggendo a Mantova per poi andare chissà dove. Come avrebbero messo a frutto la loro accresciuta giovinezza? Sicuramente abbagliati dalla folgorazione dell'avventura. Questo almeno *per un po'* all'inizio, ma in un progressivo degrado della spinta vitale *poi*. Senza risorse, senza supporti, e del tutto disabituati al disagio. Due hippy *ante litteram*. Come si sarebbero guadagnati da vivere? questo improvviso cambio di marcia del loro *trand* quotidiano quanto li avrebbe resi diversi l'uno dall'altra, e quanto diversi e distanti sarebbero potuti divenire i loro nuovi sogni?

Roland Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso*: “l'amore aveva fatto di lui un rifiuto sociale, ciò di cui egli si compiaceva”. *R. & G.* sarebbero stati *entrambi* destinati a divenire due rifiuti sociali (in questo senso le famiglie hanno già decretato una condanna a morte lasciata in sospeso, come quella emessa dal principe nei confronti del ragazzo). E lo stesso sarebbe toccato a *J. & R.* sbarcando a New York da emigranti di terza classe. Orgogliosi del proprio degrado.

Moglie e marito si dicono ‘consorti’ poiché spartiscono la stessa sorte. *R. & G.* non lo fanno: nel breve corso di tempo che li contempla insieme, ognuno dei due vive il suo percorso individuale. Uno scappa, l'altra sta. Lei deve contrastare un editto paterno di cui il ragazzo non sa nulla, come lei non sa del servo incaricato dal suo sposo di sorvegliarla. Ciò che è motivo d'apprensione per l'uno non lo è per l'altra. Sono entrambi soli anche nel ritenersi uniti. Immaginare d'esserlo è il loro modo per desiderarlo senza dirsi che non lo sono. La vera frustrazione della storia è nelle loro due morti così separate, solitarie e diverse. Abissalmente distanti l'una dall'altra.

Per contrasto, nel canzoniere domestico di Donne batte il vero tempo condiviso nel reiterarsi dei cicli naturali: “il suo primo, il suo ultimo, / il suo perpetuo giorno”, il “perpetuo giorno” è la misura inconfutabile della

vera longevità amorosa, da Donne codificata in un carme che al penultimo verso con nobile tenerezza auspica le nozze di diamante con la sua Anne: “si ami nobilmente, e si viva e si aggiunga / anno ad anno, finché si possa scrivere / tre volte venti. È l’anno, questo, / secondo del nostro regno”. “Regno” è il modo per dire ‘matrimonio’. Regno domestico. Più d’una casa. I due ragazzi, per ambire al loro ‘regno’, avrebbero iniziato con lo sbarazzarsi anche d’un tetto. E almeno quel *vero principio* d’un possibile amore a venire sarebbe stato bello. Ma...

... assai spiritosamente Baldini scrive: “se la sorte avesse concesso a Romeo e Giulietta (...) di sposarsi e mettere su famiglia, non ci sarebbe stato da aspettarsi niente di buono tant’erano inesperti. La loro stessa natura schizzinosa e intellettualistica avrebbe fatto presagire screzi, incompatibilità di carattere e persino quella che, oggidì, certi tribunali per i divorzi chiamano ‘crudeltà mentale’”. A meno di non vivere da raminghi, affidandosi alla carità altrui. Due bocconi pronti per avvocati divorzisti, insomma.

C’è un momento, fugacissimo ma c’è, in cui uno dei due *profana* l’altro. È quando Giulietta insulta il proprio sposo non tanto per il fatto di averle ucciso il cugino (la sofferenza della ragazza sembra tutta inventata dai genitori), quanto perché col suo omicidio Romeo avrebbe fatto trasparire un aspetto di sé inopinato e falso, e questo *a prescindere*.

Vale la pena notare come circa l’accaduto non vi saranno chiarificazioni ulteriori, tuttavia Romeo, se non perdonato, è ben presto silenziosamente fatto oggetto di amnistia da parte di lei, che non menzionerà mai più la cosa. Lo stesso farà Rose riguardo all’accusa di furto toccata a Jack. Nessuna prova giungerà a discarico del ragazzo, che resterà gravato dall’ombra del sospetto, ma senza che per lei valga più la pena di tornarci sopra.

Auden: “Romeo e Giulietta confondono *romance* e amore”, traslando: sono letterari se vivi, naturali se letterari. Sentimento che spesso sgorga insopprimibile dall’invidia.

W. H. Clement, *The Development of Shakespeare’s Imagery*: “Romeo e Giulietta non divagano per una sola battuta, essi non esprimono che la propria identità e il proprio amore reciproco, ma le loro parole rivelano la bellezza della natura, sfondo di quella notte meravigliosa. D’altro canto, questa fusione delle immagini della natura con la natura stessa è perfetta e completa soltanto perché Romeo e Giulietta hanno essi stessi un rapporto personale con i poteri della notte”. Frasi che mi suggestionano con l’idea

che la coppia incarni, senza la necessità di un cambiamento fisico visibile come quello di Dafne che si fa alloro, una perfetta metamorfosi ovidiana. Raggiungendosi diventano altro, tanto basta. Ma non siamo noi stessi questo? Non siamo noi stessi un continuo avvicinarsi in noi, e tra noi, di metamorfosi ovidiane? Internamente, non siamo cieli ingombri di nuvole che si sformano e si riformano senza requie?

Il paesaggio, da loro stessi prorompendo, li risucchia e se ne appropria.

La più grande invenzione di Shakespeare, secondo la lettura di Bloom, è l'*io* interiore che non solo cambia di continuo ma si accresce di continuo. *R. & G.* vivono appunto un eccesso di crescita repentina, esplosiva. Interminata (date già un'occhiata all'ultima/non ultima riga di questo libro).

R. & G. (ma anche *J. & R.*) si sanno plotinianamente 'anfibi' (così Plotino definisce le anime, che vivono in parte la vita di lassù e in parte la vita di quaggiù). Non inclini alla filosofia, ma semmai a essere misurati col metro della filosofia, i due stanno nel basso e stanno nell'alto, prede di una *trance* che non è mai estatica, mai trascendentale, né, a mio giudizio, mai passionale, traducendosi, bensì, in una pura forma di sorprendente diversità.

R. & G. (ma anche, in parte, *J. & R.*), all'interno di un consorzio dove qualsiasi vincolo di qualsiasi tipo (matrimoniale, aziendale o di amicizia) è compartecipe di un solo e ben arginato nucleo sociale, istituiscono *la vera coppia*, che, tollerata in astratto con epidermica simpatia, è di fatto improponibile, ingestibile e inassimilabile, in quanto frutto di un irregolare movimento a due mal sopportato dalla memoria storica della collettività.

Ho scritto decenni fa: "la passione, scoprirai, è niente". Se la vuoi c'è, se non la vuoi no. La passione, se licenziata all'interno dell'essere con sufficienza, può inverare l'apparente paradosso di Pascal, fra i più fulminanti dei suoi *Pensieri*: "Chi vuole fare l'angelo, fa la bestia".

Accettare o meno la passione è atto che avviene per indole, ma pur sempre nell'area della coscienza. I movimenti della passione non sfuggono alla ragione, anche se è la stessa ragione, scaltramente, a farsi presumere assente nel furore che produce. Dicevo 'per indole'. Se i due protagonisti del nostro dramma siano dei passionali o meno – se lo sia solo uno o se lo siano entrambi – non ci è dato saperlo. Nella storia di cui partecipiamo appaiono semmai come dei *trascinati*. La passione susseguente all'attrazione pretende

uno sforzo muscolare della psiche, un impeto volontario, e nel testo non mi pare che si faccia mai allusione a nulla del genere. La vera passione è quando cessa d'essere surrealista.

Romeo, prima del congedo nella scena del balcone: "Vuoi lasciarmi insoddisfatto così?", Giulietta: "E quale soddisfazione potresti avere stasera?". Nel pronunciarsi di questa replica sono già entrambi *nudi*.

J. & R.

Secondo Peter H. Band "l'inevitabilità della tragedia ricade esclusivamente sul Fato". In fondo, è questo quel che sembra accadere a J. & R., laddove il fato si configura nel naufragio, che è un fatto esterno a loro ma capace di travolgerli, analogamente alla faida che, sempre secondo Peter H. Band, immessa nel contesto civilizzato di una città come Verona doveva rivestire problemi non indifferenti per Shakespeare, e che andava perciò accreditata di una ragion d'essere superiore, al di là della sua plausibilità storica, come trattandosi di un fenomeno naturale, da cui deriva uno stato di messa a rischio permanente. Supponiamo una città che si trovi alle pendici di un vulcano attivo: questo.

La stessa messa a rischio a cui si assoggetta qualsiasi nave che attraversi l'oceano.

R. & G. muoiono al momento giusto: al di qua di ogni degrado. Anche Jack muore al momento giusto. Ma Rose? Lei, l'unica non sacrificata *dentro* la storia in cui sta, è l'unica sacrificata *dalla* storia, che la espelle da sé consegnandoci il suo personaggio come sopravvissuto in un tempo confortevole, di grazia mondana (a testimoniare, tutto il teatrino di oggetti-feticcio che la donna, quand'è più che centenaria, si porta appresso), ma di *dis-grazia* esistenziale.

Dalla vertigine a cui è rapinosamente giunta in un breve torno di giorni a bordo del Titanic, Rose, votandosi a una senilità che inizia al momento stesso del distacco da Jack (e malgrado i suoi sorrisi a venire, in sella a splendidi cavalli, ecc. ecc., al riparo di un agio sociale pienamente apollineo), viene mestamente consegnata alla rassegnazione. All'oblio interiore. La vecchiaia si instilla in lei già a bordo del Carpatia, insinuandosi tra i lembi di quella coperta che la avvolge e la nasconde alla goffa e patetica ricerca del fidanzato canonico (il suo Paride/Tebaldo); ogni altra sua prossima età non le mostrerà di sé che il proprio sembiante, e messo talmente bene a punto che lo spettatore è quasi indotto a risentirsi con lei, tanto da

rimproverarle: “Ma come? l’hai dimenticato!... Possibile?... Lui è morto per te, e tu l’hai dimenticato? Come hai potuto vivere tutto questo? ti ha emancipata, ti ha mostrato chi sei, e tu cosa hai fatto di questa rivelazione? Un ritorno dal mare alla terra, tutto qui. Unico vantaggio, aver trovato, forse, un marito migliore di quello che altrimenti avresti avuto, ma proseguendo la stessa identica vita a cui la convenzione ti aveva destinata”.

La vera vincitrice, alla fine, è sua madre, che, a quanto pare, ha ottenuto dalla figlia ciò che alla figlia soprattutto chiedeva: la rinuncia alla trasgressività, una rimessa in sesto del loro livello sociale e un restauro delle finanze. Bene, questo ha avuto. Lei! Ma Rose? Cosa ha avuto in cambio Rose? La memoria di una dimenticanza perennemente in atto, e dunque mai avvenuta. Un ossimoro, già! Un ossimoro di cui le fa omaggio Giulietta, che invece non ha fallito il suo tempo.

Trovo languido e patetico, quasi una sevizia degli sceneggiatori, quell’aver fatto *per un po’* l’attrice di Rose (dopodiché, il più sbrigliato *bon ton*). Quasi un dovuto e un po’ mesto omaggio all’inadempito tentativo di emanciparla di Jack.

J. & *R.* sono esistiti? Tra le ombre della realtà documentata, come due anagrafi censite in un foglio disperso dell’immane dossier siglato ‘*Titanic*’, mettiamo di sì, nulla lo nega. E *R.* & *G.* lo stesso. Avrebbero potuto esistere e dunque lo sono. Ed esistiti per vivere in eterna ripetizione il dramma che sappiamo, esattamente quello. Basta volerci credere, cosa che è, come dimostra la palese impossibilità che il balcone ritenuto della fanciulla possa aver fatto da *location* alla seconda scena del secondo atto scritta da Shakespeare.

Jack al tavolo da poker, prima di scoprire le carte, proclama: “La vita di qualcuno sta per cambiare”. Già sa, ma non prevede.

“Vostra figlia è molto difficile da impressionare” dice Cal alla mamma di Rose per rimarcare quanto la ragazza non sembri troppo colpita (o questo è quello che vorrebbe far credere) dalla visione del *Titanic*, che ha invece irretito il suo fidanzato, al pari di tutta la massa di passeggeri e curiosi addensata sul molo. Ma è credibile? E se fosse una maschera per ostentare ribellione ma senza che questo sia sufficiente a farla sembrare un’inadeguata? La sua corsa verso il parapetto di poppa è interpretata da Jack come una finta. Una teatrale finta proiettiva fatta a proprio vantaggio: per vedersi così. Per sentirsi *all’estremo* più di quanto in realtà non fosse. All’estremo la condurrà lui.

Rose (*voce off*): “Dentro avevo voglia di gridare” (cosa che avrebbe potuto dire una Giulietta in tarda età ricordando la rigida etichetta mondana da cui sarebbe stata sempre più oppressa semmai fosse sopravvissuta a Romeo come Rose è sopravvissuta a Jack).

Tutto si consuma sotto *le vere stelle*. Questo ci racconta l'inquadratura del solenne planetario notturno trapunto di luci nella soggettiva dello sguardo sollevato in alto di Jack sdraiato su una panca prima di sentire i passi affrettati di Rose che, fuggita dai suoi pari, si precipita al parapetto, apparentemente decisa a farla finita.

Lo slancio verso il suicidio di Rose ha qualcosa di sforzato (come intuito da Jack, che però nel dialogo rubato in palestra le profetizzerà l'impossibilità di sopportare, *nel tempo*, la vita a cui si sta consegnando), e lo sarebbe anche per Giulietta se non fosse per un imperativo imposto dal momento (*kairòs*).

La temperatura dell'acqua. Jack: “Come se migliaia di coltelli ti trafiggessero” (è quel che ha riferito un superstite ripescato dall'oceano). Il magnetismo! Lame! Trafitta da una lama morirà Giulietta.

È limitativo dire che *J. & R.* si piacciono e basta? A fomentarli non può essere anche una condivisa avversione classista? I loro corpi sono estensione dei loro destini; conformi a produrre un desiderio, ma dietro cui la nota ideologica potrebbe avere una gran parte. Ambedue sono provvisti di una forza destabilizzante di cui debbono ancora prendere piena coscienza. Lui, da pittore agli inizi; lei, ribelle per vanità. Oltre che profondamente insoddisfatta: non tanto per ciò che non ha, ma quanto per ciò che non avrà.

Primo malinteso: il non-stupro. Il fotogramma perfetto: lei a terra gemente e lui sopra di lei, avendola appena salvata, ma l'insieme dice altro. L'*apparenza* dello stupro. È questo che a tutti appare, e questo quello che tutti vogliono credere che sia. Jack manifesta già qui la propria natura sacrificale. Un San Sebastiano. Si consegna da sé all'accusa per proteggere l'onore della ragazza. La muta della caccia non chiedeva di meglio.

Rose, più che sentire, *immagina* il peso di una mutilazione, e l'ingiustizia che ritiene di subire la indigna al punto da farla entrare nella storia di cui sarà protagonista imitando il modo in cui Giulietta terminerà la sua: con un tentato suicidio. Arrampicata sul parapetto di poppa, è attratta e respinta dalla morsa del gelo come da quella della mano diaccia mal

sopportata dalla piccola Capuleti durante il ballo secondo le versioni precedenti Shakespeare. Non appena Jack l'afferra e la tira a sé scatta il primo equivoco, *il primo malinteso*. La scena dei due ragazzi chiassosamente volati a terra richiama gente facendola sembrare a tutti il risultato di una tentata violenza, e per quanto lei sconfessi la cosa, l'ipotesi appare ai convenuti troppo attraente per essere liquidata come un nulla di fatto. Una volta sguinzagliata, l'accollita zannuta che ha fiutato il sangue non è facile da tenere a freno (ne sa qualcosa il povero Cinna nel *Giulio Cesare*). Il branco ha fame, e per questo invita la possibile preda al banchetto di prima classe: una mossa che sa di agguato. *Non ti abbiamo avuto qui, ti avremo lì*.

Jack è destinato a essere un clandestino assai più che un ospite. Ad avvertirlo è Molly, che lo *maschera* da suo figlio. In tal modo è come se il ragazzo si introducesse di straforo a casa Capuleti, nell'insofferenza di molti, camuffato da uno di loro.

Jack, il giorno dopo il salvataggio, passeggiando con Rose sul ponte di prima classe, racconta in poche parole la sua vita. Orfano di madre e padre da quando ha quindici anni, non ha parenti, ed è un giramondo. Si autodefinisce "una piuma in balia del vento". Incarna l'instabilità assoluta. Rose, nel confidarsi con lui, mette in parole quel che di sicuro non ha mai detto a nessuno: "È l'inerzia della mia vita che mi spinge in avanti, senza che io possa fermarla".

La sua inquietudine non ha un punto di fuga, non ha pensiero, non è gestibile, non si fa domare; malgrado ciò è un'inquietudine in catene a cui Jack vorrà dare un senso, non sopprimerla, anzi: farne un sistema di vita. Il dialogo, scosso da bizzze e lampi di irritazione (soprattutto di lei), procede per dilazioni e per rinvii ("Me ne vado!... No, anzi, se ne vada lei, non è qui che deve stare!"), approda finalmente all'album che Jack tiene sottobraccio. Rose lo afferra definendolo "questa stupida cosa", come fosse un pretesto per chiudere in modo onorevole un tira e molla che rischia di mortificarla, ma usando una maniera in cui balugina un sottocutaneo e istintivo classismo (la 'cosa' può essere stupida solo perché povera, come una borsetta non griffata).

Che errore! L'album si proporrà come il primo vero territorio di incontro fra loro.

Lei, sfogliando, nota: "questa donna le piaceva. L'ha ritratta molte volte", il tono è segnato più dall'amor proprio infastidito che da un accenno di gelosia: è l'avviso di una competizione possibile. Lui replica: "Aveva bellissime mani.", Rose: "Penso che debba avere avuto una storia con lei.", Jack: "No, *solo con le sue mani*". (!)

Galeotto fu il libro e chi lo disegnò.

Sempre a passeggio sul ponte di Prima, la mattina del secondo giorno. “È l’inerzia della mia vita che mi porta a farlo” dice Rose, che però non sopporta domande indiscrete da parte di Jack (siamo sempre nello spirito di un dialogo clandestino, come sarà poi nel film quello in palestra, o come quello del balcone nel dramma: nel mondo, all’insaputa del mondo).

Il fatto che tanto in *Romeo e Giulietta* quanto in *Titanic* non appaia mai una qualsivoglia forma di gelosia può facilmente spiegarsi. La gelosia è un linguaggio, per farsi pronunziare pretende la fertilità di un contesto emotivo che rimane per la massima parte inespresso in entrambe le storie; degli sviluppi, insomma, che dicano all’uno e all’altra in quale conto la gelosia andrebbe tenuta. Poi, per essere gelosi *di chi?* È pur vero che Rose si indispettisce per le donne ritratte da Jack nei bordelli di Parigi (altrimenti non gli direbbe: “Jack, voglio che tu mi ritragga come una delle tue ragazze francesi”), ma, moralismi a parte, più che di gelosia sembra si tratti di un’allarmata informazione sentimentale che la ragazza invia a sé stessa circa quello che inizia a provare per lui. Come dire: “Attenta, il tipo è questo!”.

Quando nella sala caffetteria Rose osserva la bimba ‘addomesticata’, che seduta al tavolo muove gesti da automa come le hanno insegnato a fare, non è il proprio futuro che vede, ma *le origini* da cui proviene. Vede il futuro di quella bambina, e in lei vede il gregge.

Quanto ci si deve *smorzare* per divenire così! E lei non è questo che diverrà? Una ‘smorzata’ a propria insaputa. Languido sarà pure vederla, vecchissima, modellare *per hobby* un vaso; cioè intestardendosi a fare *qualcosa di artistico*, forse ancora strenuamente lambita dai consigli di Jack.

Seconda sera, la cena. Il brindisi a tavola, proposto da lei traducendo in sintesi la filosofia di vita di lui: “Al valore di ogni singolo giorno!”. *Cogli l’attimo!* Il giorno per giorno. Quasi un motto da *On the road* di Jack Keruac. Jack? Nome da giramondo. Chissà che Cameron non ci abbia pensato!

L’incrocio delle intrusioni ‘classiste’. Jack: un intruso alla tavola di prima classe, come Romeo è un intruso nella festa dei Capuleti. Jack: mal tollerato, soprattutto da Cal/Tebaldo, e liquidato con la massima sveltezza appena possibile, per di più rimarcando l’inadeguatezza del ragazzo a condividere discorsi che potremmo dire ‘da grandi’ (d’affari e di politica).

La presenza di Jack al tavolo di prima classe ha in sé qualcosa dell’irruzione dirompente e scandalosa del *tribe* George Berger nel convivio di

una tavola borghese com'è raccontata dal musical di Rado e Ragni *Hair* (poi film di Milos Forman): una realtà destabilizzante che non si sa come tenere a bada. E non è un caso che il mondo di George, che ha nella testa la stessa turbina vitale di Mercuzio, lo stesso spirito di un capobranco furastico e pronto a qualsiasi rivoluzione, si esprima coi modi di una pericolosa aggressività che è invece una manifestazione di eclatante pacifismo (nella fattispecie, contro la guerra in Vietnam). Un pacifismo, va detto, di irruente carattere. Peraltro, un pacifista per neghittosità è lo stesso Romeo, un disertore della faida. Anche lui un obiettore di coscienza.

La festa in Terza compone un chiasmo con la cena in Prima. Nel vedere Jack che porta giù in stiva con sé Rose vestita in modo tanto inadeguato, nessuno, compreso Brizio, che alluda a quel loro essere 'in due' come a una possibile coppia *in fieri*. Forse perché il fatto suggerisce un che di *naturale*.

Le prove di forza di Rose durante la baldoria di sotto: svuota un calice di birra in un sol sorso e si solleva sugli alluci. Quando e dove ha imparato a farlo? Questa *esperienza da terza classe* da dove le viene? Forse le è congenita? o quale miglior vita ha vissuto prima di questa nella quale è incastrata? Una talentosa che soffre al pensiero di sprecare tutti i suoi talenti, questa è Rose. Nel futuro che l'aspetta, grazie all'abbrivio dovuto a Jack (il suo emancipatore), tanti talenti le serviranno almeno a non reprimersi facendo ciò che altre non potrebbero né vorrebbero, tipo volare come una pioniera dell'aviazione e cavalcare come un cawboy. – In verità, Rose è creatura doppia.

Jack si candida per educare Rose a comportarsi come un uomo (eppure in Terza sembra sia lei a poter insegnare molte cose a lui, ma è come se per farsi corteggiare le mettesse da parte), così dunque lui le insegnerà fra l'altro a masticare tabacco e a sputare. Unico insegnamento, quest'ultimo, non solo vagheggiato ma di cui la ragazza farà tesoro. Il suo sputo in faccia a Cal in piena apocalisse è a misura del duello tra Romeo e Tebaldo.

Jack: "Ti hanno intrappolata, Rose", poi le riconosce tutta la sua forza.

Di fatto Rose, a giudicare dalle foto di cui si circonda, vivrà poi la vita che a bordo del Titanic paventa con orrore. Esattamente quella. "Una sequenza ininterrotta di feste, di balli e di partite a polo", così dice.

Il nomadismo di Jack: "Trovo sempre il modo di spostarmi".

Rose chiede a Jack di ritrarla non per vanità: vuole entrare nel suo album, farne parte. Vuole traslocare in un mondo a cui sente di appartenere assai più che a quello in cui sta. Vuole partecipare dell'umanità disfatta che lì alberga e che è l'habitat del ragazzo, il suo universo. Di più! Potesse, scanserebbe ogni altra presenza di ubriaconi e prostitute per imperare tra tutte quelle figure struggenti e derelitte col predominio di un'abbagliante nudità. A emblema della sua signoria, un gioiello ricevuto da chi la vuole tenere sotto scacco. Un dono costrittivo da trasformare nell'offerta muliebre che una donna fa di sé al suo promesso sposo, e proprio tramite qualcosa che simboleggi il sottrarsi all'uno per appartenere all'altro. Di fatto è lei a trafugare il Cuore dell'Oceano tradendo crudelmente Cal in un modo che sa quasi di vilipendio, e non Jack, accusato a torto. Non Jack, che neanche può sapere il vero senso di quel gioiello consegnato dalla donna al suo estro di artista *bohémien* con una sfrontatezza ai limiti dell'indecenza (come indecente sa esserlo anche Giulietta, e proprio perché vergine e perché casta). Per Rose questo voler essere ritratta da Jack equivale a una richiesta di matrimonio fatta con la stessa avventata precocità usata dalla piccola Capuleti.

La sera del ritratto. Jack (su Monet): "Lui dipinge paesaggi"; Jack, invece, dipinge corpi; per lo più, inusuali e scorrette bellezze femminee. Affascinanti deformità e mutilazioni. Rose, rappresenta per lui, qualcosa di nuovo, un soggetto 'inedito'. Anche per questo il suo turbamento: non è solo palpito erotico, ma quasi ansia da prestazione.

"Scrutare – scrive R. Barthes nei *Frammenti* – vuol dire *frugare*: io frugo il corpo dell'altro, come se volessi vedere cosa c'è dentro". Romeo – che più intensamente nottetempo, ma già prima nella sala da ballo, scruta Giulietta e la fissa in parole – questo fa: interviene a distanza sul suo corpo, e *nel* suo corpo; e questo fa Jack ritraendo Rose: la scruta e ne fruga ogni lineamento, ogni fattezze rendendo sin quasi pleonastico l'atto sessuale.

Osservando il disegno finito, Rose ha un'espressione di apprezzamento, ma non tanto di carattere estetico. Sembra non commentare il ritratto, *ma il fatto*.

(Tra l'altro, sorprende che una cultrice di Monet e di Picasso, all'apparenza capace di percepire gli ardui percorsi delle nuove tendenze artistiche, si appaghi di un risultato tanto conformista e scolastico come quello prodotto dal non poi troppo originale Jack: uno schizzo a carboncino senz'altro più adeguato ai gusti del fidanzato che a quelli di lei. Non sarà, pur questa,

una certificazione della natura profondamente convenzionale della ragazza che chiede l'eresia laddove a soddisfarla è per lo più lo scandalo? Insomma, Rose amerebbe tanto Monet e Picasso se non detestasse tanto sua madre e Cal?)

Rose anziana, dopo aver evocato la scena del ritratto, dice di sé in quei momenti: "Ho avuto il cuore in gola per tutto il tempo. È stato il momento più erotico di tutta la mia vita", e aggiunge: "Fino ad allora, perlomeno". Perché ha sentito di doverlo specificare? una forma di tatto nei confronti della nipote (o pronipote) lì presente? Questa battuta crea perplessità e relativizza l'amore di Rose facendoci capire quanto Jack, lui sì, sia morto *al momento giusto*.

Se penso alla possibile coppia Romeo/Rose e mi immagino i due a lungo insieme, mi vien da dire: quanto spirito borghese! – In fondo, due reintegrabili.

Rose ha diciassette anni. Si attribuisce da sé il titolo di Mrs. Dawson, per poi diventare ufficialmente Mrs. Calvert. Al tempo del racconto il suo promesso sposo è Cal (Caledon), figlio di Nathan Hockley, un magnate dell'acciaio. Ha una nipote che viaggia con lei: Lizzy. Quanto al Cuore dell'Oceano, il gioiello ha una sua storia: è un diamante di 56 carati e venne indossato da Luigi XVI. Dopo il disegno trasgressivo fattole da Jack a carboncino (come abbia potuto non disciogliersi è un mistero), immagino abbia posato per un bel quadro ad olio, magari cubista. Picassiano. I suoi avveduti gusti artistici e le sue, a quel punto, presumibili risorse ritengo che glielo avrebbero potuto permettere.

Sul far del tramonto. Di nuovo, a prua, *il gioco delle mani*, il volo e il bacio.

L'auto (dalla carrozzeria rossa, la sola a cui tocca lo sciagurato privilegio di partecipare al viaggio inaugurale del Titanic), ricorda molto quella da cui fuoriesce Cal quando il fidanzato di Rose compare per la prima volta nel film. Seppure non può essere la stessa (l'altra è bianca e rimane a terra), questa che fa da alcova ai due fuggiaschi appartiene comunque a qualcuno del medesimo rango degli Hockney. Usarla come fanno i due ragazzi sarà dunque un'usurpazione ulteriore, non molto dissimile da quella agita da Romeo al momento in cui svergina Giulietta (dalla quale è a sua volta probabilmente sverginato) nella sua stanza di fanciulla, a casa Capuleti (in terra avversa), e forse addirittura a ridosso della camera da letto dei genitori di lei. In entrambi i casi siamo al culmine della clandestinità, e il tradimento di Rose ai danni di Cal non è più grave di quello che commette Giulietta

contro la sua famiglia. Ogni regola è infranta e nessun editto dell'educazione ricevuta ha ormai più valore.

Nell'auto. La battuta: "Sei nervosa?" di Jack equivale a: "Sei vergine?". Il "No" di lei equivale a: "Sì".

È la mano di Rose picchiata contro il finestrino dell'auto opacizzato dalla condensa a dirci del rapporto che si sta consumando e che è appena giunto al suo *climax*. Null'altro. Jack induce Rose a 'non preoccuparsi'; dopodiché, si scatenano la caccia e la fuga.

Nel dramma abbiamo un vero e proprio taglio di montaggio. Zeffirelli, nel suo film, mostra i due corpi dopo: sverginati dalla loro nudità. Un'immagine al contempo idillica e sconsia, e forte della sua sconcezza.

Mi domando quanto sia voluto, nel film di Cameron, il far scendere Rose, ancora vergine, da un'auto candida come l'abito di una promessa sposa e farle consumare il suo primo amplesso in un'altra rosso fuoco (l'estetica può seguire anche regole istintive che comunque sono regole, giacché spesso è proprio d'istinto che vengono percepite).

Rose che, seguita da Jack, attraversa di volata la sala macchine avvolta in una morbida nube di candide stoffe volteggianti tra sbuffi di carboni e nell'ardore delle fiamme sembra citare il dramma di Eugene O'Neill in cui una fanciulla di immacolata bellezza appare anch'essa nella sala macchine di un piroscifo che sembra la fucina di Vulcano annichilendo con la sua figura gli addetti alle caldaie. Il testo è *Lo scimmione*.

Lo splendore niveo di Rose che passa a volo tra gli sguardi esterrefatti dei fuochisti madidi di sudore in un lirico mescolarsi di inaggregabile purezza e oscenità, trasmette per pochi istanti quell'aria di possibile stupro che promana da *Il ratto di Proserpina* del Bernini, con la greve mano di Plutone che affonda, illividendola, nella soffice coscia della ragazza rapita. Leggiamo, da O'Neill, alcuni passi della didascalia con cui è descritta l'apparizione della donna in un inferno fatto di corpulenze maschili, di pale e di fornaci. A sbranarla con gli occhi è soprattutto Yank, 'lo scimmione', così come qualche analogo 'scimmione', lì sotto nel Titanic, avrà senz'altro sbranato allo stesso modo Rose avvertendone il capzioso profumo di femmina d'alto rango mentre gli passava in un baleno a fianco. La grande differenza è che nel testo di O'Neill la ragazza (Mildred) è terrorizzata: "Yank si volge e spalanca il suo sportello. Tutti gli altri lo imitano; a questo punto emergono dal buio a sinistra il Secondo e il Quarto ufficiale di

macchina, con Mildred. La fanciulla trasale e impallidisce, si ritira tutta in sé stessa e trema di paura, nonostante il calore soffocante. (...) (*Yank*) Si volge per riempire la pala, e ciò sembra accendergli una furia improvvisa. Mentre gli altri uomini si sono voltati completamente e sono rimasti impietriti a contemplare lo spettacolo di Mildred lì accanto a loro nel suo abito bianco. (...) Si volta di colpo in atteggiamento difensivo, con un ghigno feroce, rannicchiandosi come per spiccare un balzo, scoprendo i denti, i piccoli occhi pieni di una luce omicida. Vede Mildred come una bianca apparizione, nella piena luce degli sportelli aperti della fornace. La fissa negli occhi come impietrito. (...) Nel vedere la faccia di gorilla di Yank, nel sostenere lo sguardo di lui, ella emette un grido soffocato e dà un balzo indietro, coprendosi gli occhi con le mani per impedirsi la vista di quella faccia e proteggere la propria”.

Una calata agli Inferi potremmo definire questa sortita di Mildred nella sala macchine; un’attraversata degli Inferi è, invece, quella di Rose, che, gioiosa per l’amore da cui si sente d’improvviso avvinta, vive in modo incontaminato la sua peripezia escatologica. È la discesa agita in piena coscienza di Giulietta nel sepolcro? C’è parentela? nel caso, con la messa a rischio di cosa? di essere stuprata dai morti? o da chissà quale demone? Possibile.

Lì ve ne sono a branchi, degli uni e degli altri.

Un’altra somiglianza. *E la nave va* di Federico Fellini. Pure qui uno stuolo di gente ‘bene’ in viaggio per mare sul gigantesco Gloria N. (altro nome enfatico pur se meno muscolare) si introduce nell’antro della sala macchine ostentando *mises* affini a quelle del Titanic (il film di Fellini si ambienta due anni dopo il naufragio, come da didascalia d’apertura: nel ’14). È il gran mondo del teatro lirico che va a spiare la gleba delle fiamme, da cui è, per contro, omaggiata con sussiego.

Tenori, direttori d’orchestra e soprano si affacciano dall’alto di un vertiginoso ballatoio a scrutare di lassù quello sparuto aggregato umano, annerito e madido di sudore, a cui debbono il loro procedere nell’oceano. Le fornaci grugniscono, le macchine stantuffano, ma quei dannati da colonia penale, ossequiosamente a capo scoperto, hanno una richiesta da fare: sentire la magnificente cantante, più di tutti nota, la regina dell’equipaggio a bordo definita “l’incontrastata sovrana dei nostri tempi”, intonare qualcosa. La donna è scontentamente restia, finché un suo gagliardo collega rompe gli indugi e si produce in un possente do di petto avviando una sfida tra pari che sovrasta il chiasso spaventevole dei motori. C’è rabbia competitiva in quel sopravanzarsi di voci, e c’è estasi in chi ascolta di sotto.

Poi tutto torna com'era. I visitatori scompaiono, e il girone del carbone e dei lapilli riprende a praticare la sua consueta impossibilità di vita.

Jack a Rose, in palestra dopo averglielo detto a poppa per tirarla via dal parapetto, e infine, quattro notti dopo, di nuovo a poppa nel naufragio: "Tu salti, io salto... ricordi?". Morire in due!

Rose (vecchia): "Il cuore di una donna è un oceano profondo pieno di segreti", frase che vorrebbe riesumare un linguaggio aforistico di inclinazione shakespeariana, pur se di blanda incisività poetica. In *Antonio e Cleopatra*, ad esempio, è detto: "Dura fatica è tenersi la volubilità così vicina al cuore come fa Cleopatra!". La volubilità implica quella della superficie marina. Cleopatra, come vien detto di Giulietta da suo padre, è a bordo di sé stessa come se fosse a bordo di una nave in transito su una volta oceanica che a propria volta le appartiene.

Altra eco: *Giulio Cesare*. Porzia, a Bruto: "Se non è più questo / Porzia è la puttana di Bruto", simmetricamente, Rose, a Cal: "Meglio essere la sua puttana che tua moglie".

L'asse su cui è montata Rose ha quasi la struttura di una grossa porta istoriata e incardinata in travi che potrebbero fungere da stipiti. Una porta che al minimo sbilanciamento rischia di far sprofondare la donna rovesciandola nei flutti, ma che, se non soggetta a scosse, resta sospesa a galleggiare fra l'abisso marino e la sommità celeste. Un valico da un mondo a un altro. Se attraversata, come l'Orfeo di Cocteau attraversa la superficie liquida eretta in verticale a mo' di specchio, consentirebbe di scivolare nel mondo subacqueo senza perirvi. Ma Jack non è Orfeo, e quel salvifico trapasso non gli è concesso.

Sdraiata sull'asse che la sostiene semiassiderata in balia dell'oceano, col volto pallido offerto alla luce delle stelle, Rose intona una nenia che lascia fluire dalle labbra rabbrivite: "Tu, Josephine, vieni con me sulla mia macchina volante...", la stessa canzoncina che Jack, diverse ore prima, le ha sussurrato all'orecchio quando le ha fatto vivere a prua l'impressione di volare. Si tratta di una canzone che esiste veramente. Un fidanzato chiede alla sua fidanzata di salire in cielo con lui a bordo della sua "macchina volante". La canzone sarebbe ispirata a Josephine Sarah Magner, la prima donna paracadutista d'America, che essendo nata nel 1883, nel 1912 era dunque ancora giovanissima: un'eroina la cui leggenda non poteva non coincidere con la più stretta attualità. Addirittura, con la cronaca stessa. Un mito in attività, potremmo definirla.

Per Rose, Josephine può rappresentare un riferimento in cui, con un moto dell'inconscio (e non solo perché *già ricordo* di lui), in un frangente tale da far vagare la mente in territori prossimi alla morte, la giovane d'estrazione benestante ma dalle finanze disastrose ama specchiarsi, tanto che nelle foto in cui la vedremo ritratta negli anni a venire, molto di ciò che Rose, cresciuta, ci mostra di sé pare confermare il suo voler aderire a modelli sportivi maschili, sia pure in un paese imborghesimento ben lontano da quello che sarebbe stato il tenore di vita che avrebbe condiviso con Jack in omaggio a "ogni singolo giorno". Ad esempio, cosa che lui si era ripromesso di insegnarle (importante questo essere stato eletto da lei a suo maestro: significa molto), cavalcando *come cavalcano i maschi*. "Una gamba per lato?", così esclama stupefatta Rose nel sentirselo proporre, e già emozionata all'idea di farlo, quando, nell'album di un tramonto che induce alla notte del naufragio, ha appena appreso da Jack *a volare*. Sarebbe dunque il Titanic la macchina volante di Josephine! La verticalità dell'inabissarsi evoca quella dell'innalzarsi. Anche sprofondare implica una trascendenza.

In Shakespeare, prima di uccidersi o di farsi uccidere, cantano Desdemona e Ofelia, non canta Giulietta, che non ha tempo per sragionare o non farebbe quel che deve. Mai per un istante Giulietta è trascinata dagli eventi: o li determina, o vi si compenetra. E perciò Rose non esita a dire: "Quando la nave attracca, io scenderò con te!", in italiano suona come un alessandrino perfetto.

A proposito di canzoncine che sembrano fiorire quasi per moto spontaneo sulle labbra di personaggi sconnessi, al terzo atto di *Re Lear*, Edgar, visitato dall'alito del delirio commisto alla finzione, intona la filastrocca: "*Pillicock sat on Pillicock Hill. / Alow, alow, loo, loo!*", retaggio di una filastrocca popolare ascoltata senz'altro da William bambino, affine nella valenza emotiva a quella che riemerge da chissà quali memorie nel vaneggiamento di Rose in pieno naufragio, e a quella forse improvvisata su reconditi calchi da Ofelia.

Jack scivola in mare con le manette dalla catena spaccata ma rimaste a fargli da bracciali ai polsi e che sono il preclaro segno della delinquenza, così come Romeo dovrà abbandonare da fuorilegge Giulietta e la città nemica che lo ha bandito da sé.

"Chiunque non sia morto giovane *merita* di morire" scrive Cioran. Si direbbe: *contro* Rose. Dei quattro giovani, lei è l'unica a sopravvivere, e la sua sopravvivenza, s'è capito, ci mette un po' in sospetto. Da vecchia dice: "Ho

voluto mantenere la promessa fatta a lui”, appunto: quella di sopravvivere. Ma può farlo poiché a farla sopravvivere è Jack. Dunque, gli ottantaquattro anni successivi sarebbero stati un sacrificio? e la morte di Jack? una grazia?

In una delle foto che Rose, dal volto prosciugato sino ad assumere il sembiante di una mitologica immortalità, porta con sé a bordo della nave intenta a scandagliare il Titanic alla ricerca del Cuore dell'Oceano, ve n'è una in cui la donna, più che ventenne, è gagliardamente in sella a un cavallo sullo sfondo delle montagne russe di un Luna-park. Vi è una criptocitazione interna a quest'immagine. Più che una foto si tratta in effetti di una visione che accosta e sovrappone due dimensioni spazio-temporali, poiché in essa è raffigurato l'avverarsi del progetto annunciato da Jack sul Titanic quando siamo all'apice della massima intesa sentimentale tra i due ragazzi: “Andremo sulle montagne russe e cavalcheremo su spiagge deserte”. Progetto realizzato da Rose, ma in un futuro *senza Jack*. E come?... In omaggio a lui? Ricordandosi di lui?... Lo smagliante sorriso della ragazza non sa di nostalgia. Anche questo, che vuol dire? Poi: chi è che ha scattato la foto? Un nuovo compagno? Continuo ad avere molti dubbi circa questa innamorata sopravvissuta a una storia d'amore e morte.

Quanto di Giulietta è in Giulietta, lo trovo più in Jack che in Rose.

Un funzionario a bordo del Carpatia, per censire i superstiti: “Potrei sapere qual è il suo nome?”, “Rose Dawson”. Le nozze estemporanee. Anche qui. Per autodeterminazione. Celebrate da sé stessa, e da sé stessa notificate *dopo essere diventata vedova*. Qui Rose raggiunge il vertice del proprio essere protagonista della storia che la racconta. Ma quante altre volte ancora ribadirà questa sua estemporanea anagrafe?

De Rerum Natura: “esistono i cosiddetti simulacri delle cose, / che vanno definiti quali membrane e cortecce, / poiché l'immagine ha forma e apparenza identica all'oggetto, / qualunque sia, dal cui corpo si dice, promana fluttuando”. Giulietta dormiente è simulacro di Giulietta viva; nell'aspetto della morte, ella sta e forse sogna. *Apparenza identica all'oggetto*. Membrana e tenera corteccia. Altrove, l'analogo è in Rose che si trasferisce sul foglio nel ritratto fattole da Jack e che lì negli abissi, riprodotta, perpetua, per un tempo immane, prodigiosamente intatta; lei, simulacro della propria giovinezza il cui aspetto è restituito allo sguardo di una Rose che ha attraversato i decenni sino a raggiungere e superare un secolo di vita. L'estrema longevità della donna dà la misura dello straziato futuro in cui è tumultato quell'amore durato pochi giorni appena: cinque, gli stessi

del nostro dramma. Tutte le foto che la vecchia signora porta con sé a bordo della nave impegnata nel recupero del gioiello raccontano di una vita totalmente disabitata da Jack, e *piena d'altro*: una vita radiosa, a cui si direbbe che Jack non sia stato affatto indispensabile; per paradosso, un omaggio a lui, che proprio questo le ha implorato a compenso del proprio sacrificio: di vivere *una bella vita*. Per Rose il non ricordarsi di Jack è stato il miglior modo per non distanziarlo *mai* da sé. L'amore in vita tramite la morte! L'estremo segreto. Come il possesso di un oggetto dallo straordinario valore non solo simbolico (una fortuna, praticamente!) da stringere forte nel palmo di una mano affinché sia nascosto alla vista di tutti e per sempre, quasi a negarne l'esistenza, e questo dopo che quell'oggetto è stato serbato da un'età all'altra, da una generazione all'altra, all'insaputa di tutti, tanto da farne materia di inesaurita confidenza con un defunto. Un possesso stipato nei recessi di una vita, sino alla celebrazione degli sponsali in cui l'oggetto si fa voto coniugale scivolando laggiù dove è rimasto Jack: immane tempo addietro, *eppure adesso*. In questo presente tanto lontano da quel passato che viene a dichiarare il suo: "Son qui!". Simulacri delle cose sono anche le figure che riemergono dal tempo cangiante. Membrane prodotte dalla loro superficie corporea... "*effigias tenuisque figuras / mittier ab rebus summo de corpore eorum*".

Anche per quanto concerne la trama del film di Cameron è rintracciabile una versione antecedente di una storia simile a quella di Jack e Rose che potrebbe dirsi, in minore, l'analogo di quel che rappresenta *Piramo e Tisbe* per il futuro dramma shakespeariano. Si tratta di un'operetta di Gilbert & Sullivan, la loro prima, del 1878, e che fu già un formidabile successo con ben oltre 500 repliche nell'allestimento di esordio: *H.M.S. Pinafore*. In italiano suonerebbe: *Grebbiulino* (nulla di più agli antipodi dell'altisonante e sin quasi belligerante *Titanic*, ma anche l'estrema distanza può contraddistinguere una relazione). O altrimenti chiamata *The Lass that Loved a Sailor*, il che già dice molto: *La ragazza che amava il marinaio*. Non per nulla la storia è ambientata a bordo di un piroscafo durante una situazione di viaggio che molto ha del futuro kolossal. Al centro del libretto, l'amore socialmente poco conveniente tra un giovane di basso rango (un marinaio, appunto) e una fanciulla della *middle class* (la stessa a cui ormai appartiene Rose dopo il declino delle fortune paterne). Anche in questo caso i due si conoscono durante la traversata e fra loro è subito un lampo per cui non si fa in tempo a dire "lampeggia". Aggiungiamo che lei è già fidanzata a 'un bravo ragazzo' assai gradito dal consorzio degli adulti, dunque un 'antenato' di Cal, e al contempo un appropriato epigono del

conte Paride. Inoltre, come nel dramma, si dà un *misunderstanding*, ma qui risolutivo in bene e che non riguarda un messaggio sciaguratamente giunto al posto di un altro, bensì una sostituzione di identità che porterà a uno snodo della vicenda in pieno stile Beaumarchais.

Ragionando in termini di puzzle, mi è infine impossibile non dare un senso quasi magico al fatto che la fanciulla si chiami Josephine (*sic!*). Proprio come la protagonista della canzoncina insufflata da Jack nell'orecchio di Rose nella scena del 'volo' a prua della nave, e in seguito ribadita in un sommosso delirio da lei quand'è ricoverata sulla zattera che la salverà dal naufragio.

Tutto è cruna! Daniel Mendelsohn racconta che da ragazzino vagheggiò di scrivere un romanzo su due quattordicenni che si incontrano durante il viaggio inaugurale del Titanic, col naufragio che stronca sul nascere il sentimento che li avvince sin da subito. Proprio così, due *quattordicenni*. Se la storia dovesse poi trattare più d'amore o d'amicizia non è chiaro, ma solo che doveva avere a che vedere con un incontro fra due sensibilità in formazione. Tutto è cruna per consimili fili.

E ricordiamo anche l'avvertenza pubblicata dal *New York Times* l'anno susseguente al naufragio per porre un argine all'invio di composizioni su quella strage marina che fece da sbocco a un emorragico frotto di posticce ispirazioni enfaticamente romantiche: "Per scrivere una poesia sul Titanic degna di pubblicazione non bastano carta, penna e la convinzione che si sia trattato di un disastro terribile". No, certo che non bastano carta, penna, e tanta volonterosa applicazione da approfondire in una chiamata all'appello dei buoni sentimenti! Serve piuttosto *la vera storia*, che non potrà mai corrispondere alla cronaca di partenza, ma alla sua metamorfosi ultima e solo a quella; non al calco posticcio di una dinamica possibile, bensì alla sua incarnazione in una perenne attualità.

Rose, ultracentenaria, sogna di una Rose ventenne che fa il suo ingresso nel salone di prima classe accolta con ampi sorrisi e reverenti inchini dai personaggi *belli* della storia, tutti riuniti a farle da doppia ala mentre procede verso la scalinata lignea in cima alla quale, di spalle, vestito dei suoi abiti frusti di vagabondo, l'aspetta Jack, nella stessa postura in cui lei lo vide elegantissimo, con indosso l'irreprendibile frac del figlio dell'*inaffondabile* Molly. Una volta che Rose è giunta al primo gradino, lui si volta e le porge la mano; lei nel salire gli tende la sua ribadendo, a cerchio, il gesto fatale da cui tutto ebbe inizio. I due si accostano fronteggiandosi con

un sorriso in cui la puerizia mista alla giovinezza compone quell'ineffabile età che è l'adolescenza. La macchina da presa stringe su questo abbraccio eliminando attorno a loro il pur minimo dettaglio che potrebbe ricordare la nave e mostrando solo un emiciclo di palchetti a più livelli, ciascuno dei quali pieno di autentici spettatori, tutti in piedi e plaudenti ad omaggiare la coppia con una commossa *standing ovation*. L'immagine, nell'insieme, non può non ricordare il teatro antesignano del Globe, il Rose, dove per la prima volta avrebbe dovuto essere rappresentato nel 1594 *Romeo e Giulietta*, per il quale di sicuro fu scritto e dove di sicuro fu provato (probabile che il debutto, per motivi di censura, sia stato dirottato al Courtain, ma il Rose resta il teatro *per cui*).

Quindi, come facendoci volgere il capo all'insù, lo sguardo dell'obiettivo si solleva verso l'alto e lo schermo è invaso dalla cupola di luce che è contraffazione lirica della volta celeste. Tanto irradiarsi diurno non consente la presenza delle stelle 'maligne' che hanno vegliato indifferenti sulla sorte dei due amanti veronesi nel nostro dramma, e in tale quantità da riempire il firmamento messo da Cameron a sovrastare l'inabissarsi del Titanic sul fondo dell'oceano una notte d'aprile del 1912. Citazione voluta? Stavolta sì, mi sembra evidente, e in quanto tale assai meno interessante di una trasmutazione invisibile di temi conseguente a quella involontaria attrazione magnetica che dà principio a qualsiasi propalazione (posto, beninteso, che una propalazione abbia un principio, e che non consista invece in un suo incessante proseguire attraverso diramazioni rese innumerevoli *sin dalle origini* dalla semplice eventualità del loro *poter essere*).

Propalazione della Storia. Propalazione all'interno della Storia. E propalazione delle storie che raccontano la Storia.

I QUATTRO

Quella di *J. & R.* è sottoposta al procedere di un cronometro noto agli spettatori. Diversamente, *R. & G.* si avventurano in un futuro di cui non conoscono il punto di fuga per trovarsi, da un momento in poi, costretti a un conto alla rovescia di cui, pubblico a parte, è consapevole solo lei; di conseguenza è alla sua solitudine che siamo chiamati a partecipare commossi, mentre tutto attorno a ciò che la riguarda vibra l'ombra del ridicolo, *del fasullo*. Prova ne sia che quando ancora molto ci sarebbe da fare, Romeo rientra nella vicenda sconvolto dal pensiero di trovarsi dinanzi a un esito irreversibile, e chi sfogliando le pagine del dramma o da una poltrona di platea ne testimonia il disperarsi, è quasi irritato nel vederlo prendere atto di una catastrofe ritenuta ormai consumata e che, di conseguenza, lo

costringe a un comportamento del tutto in disaccordo con la realtà delle cose. Quel che Romeo farà, infatti, sarà uccidersi illudendosi che la sua fine sia davvero la fine. Per lui tutto è perduto, quando invece tutto ancora va come deve. Si è quasi tentati di salire in scena e di scuoterlo e dirgli: “Possibile che non ti rendi conto? *Svegliala!*”.

Nel caso di *J. & R.* gli spettatori sono invece informati da sempre della circostanza in cui è inserito il loro incontro (un naufragio di cui non si può essere all'oscuro; un'apocalisse che ha fatto la storia del secolo). Il gran finale è *pre-descritto* dalla cronaca come un paesaggio che però, guarda caso, contempi *per di più* due amanti. Senonché, il gioco della finzione pretende che quella coppia non sia mai stata *notata* prima, e ora, mettendola a fuoco e tramutandola nel dato più importante dell'insieme, il gioco ci sollecita a scoprirne i movimenti all'interno di un macroevento immutabile che ripete costantemente sé stesso come la pittura di un quadro ormai terminato e la cui visione, perciò, ci offre un'immagine destinata a ribadire sé stessa e basta, a meno di non rivelarci, quasi fosse una novità aggiunta dopo, un dettaglio presente lì da sempre ma mai colto in precedenza. *Quei ragazzi*, ad esempio.

J. & R., comunque si comportino, non possono cambiare ciò che sarà e che è stato (l'affondamento del Titanic), mentre *R. & G.*, condizionati dalla faida, a loro volta interverranno su di essa: morendo, ma la domineranno facendola estinguere.

R. & G.: in prospettiva, se tutto fosse andato come avrebbe dovuto, due zingari costretti a un vagabondaggio apparentemente prossimo solo alla natura di lui, che però, nello sviluppo dei fatti e *in assenza dell'amato*, sarà lei a prendere la responsabilità di scegliere a nome di entrambi. Come invece è Jack a trascinare nel *mood* della sua vita da giramondo Rose, che nell'aderirvi prova l'illusione di disvelare sé stessa.

Paride e Cal, i fidanzati respinti. Da Girard, una diagnosi ineccepibile: “Alla radice di ogni abbandono vi è sempre il disincanto che nasce da un possesso scontato”. Un disincanto che riguarda e colpisce in pieno Paride in *Romeo e Giulietta*, e Cal, il fidanzato di Rose, in *Titanic*.

Così parlò Zarathustra: “Perché voi eravate sempre i più cari al mio cuore, il mio possesso e il mio poter essere-posseduto: *per questo* dovete morire giovani, e troppo presto!”, non è forse adeguata ai nostri *quattro* ragazzi questa citazione? E quest'altra che sembra ripetere il brindisi fatto da Rose

riprendendo il pensiero di lui sul valore di ogni singolo giorno: “Tutte le giornate devono essere sante per me!” – così parlò un tempo la saggezza della mia giovinezza”.

E soprattutto leggendo: “Ma in nessun luogo ho mai trovato patria: errabondo in ogni città, un commiato presso tutte le porte”, penso di nuovo a Jack, a un altro Jack, Jack Keruac, e a queste sue parole nei *Vagabondi del Dharma*.

Giulietta si dimostra istintivamente capace di destreggiare il codice della schermaglia amorosa usando parole di diniego per mascherare il sentimento. E se i dinieghi di Rose a tirarsi via dal parapetto a cui sta appesa quand'è in procinto di gettarsi nell'oceano già fossero, anch'essi *per istinto*, dinieghi amorosi?

Insistendo sul ritratto. Roland Barthes: “Werther, che prima disegnava molto e bene, è ora incapace di fare il ritratto di Carlotta (egli può a malapena abbozzare il suo profilo, che è precisamente ciò che di lei lo ha sedotto). ‘Ho perduto la sacra forza vivificatrice con la quale potevo creare universi intorno a me’”. Un annuncio di impotenza?

Non troppo differente da questa è la tensione mostrata da Jack quando si accinge a ritrarre Rose. E da quel che il film ci mostra, siamo davvero sicuri che la sua impresa sia pienamente riuscita? Quanto anonimo quel viso disegnato! Potrebbe anche trattarsi di un'altra donna. E quanto scolastiche le linee dei profili e le ombreggiature da accademia! Tutto molto poco confacente al pittore *maudi* di cui il giovane dovrebbe essere un'ardita incarnazione! Forse l'intensità del suo tratto può emergere solo in presenza di modelli *border line*. Pare che quel corpo così eclatante lo abbia irritito (e l'espressione di Di Caprio nel suggerire che una nudità simile Jack non l'ha mai vista è molto esplicita). Peraltro, ho la sensazione che Rose accolga compiaciuta il disegno non tanto per il risultato in sé (che commenta senza grande profusione di elogi, se non per il fatto di essere stata ritratta nuda, come se questo fosse un merito dell'artista), quanto per i gesti e per la situazione che quel tempo di posa hanno prodotto; oltretutto, con l'eccitante messa a rischio di essere scoperti, esattamente come *R. & G.* quando si chiudono nella stanzetta di lei per consumare la loro breve notte d'amore.

Inoltre, la richiesta del ritratto si rivelerà provvista di una valenza deviata e di una carica sovversiva: Rose se lo fa fare non per tenerlo con sé ma per lasciarlo quale perfido dono al fidanzato che, attraverso questa sineddoche insoddisfacente e umiliante di un corpo da lui impossibile, dovrà

interpretare la cosa come lo sfregio di un brusco e imprevisto disimpegno sentimentale. Rose ha premeditato il tutto per tradurre quel foglio non in un ricordo perenne di Jack, ma nello stigma del suo rifiuto di Cal. È più un 'no' a quest'ultimo che un 'sì' all'amato. E non che Giulietta sia tanto più tenera con Paride incrociandolo nel convento poco prima delle programmate nozze che non verranno mai celebrate. La sua derisione si fa forte di parole ambigue che, semmai venissero intese nel loro giusto senso, penetrerebbero nel cuore vilipeso del giovane conte come frecce acuminatae.

È molto evidente e di facile analisi il parallelismo tra l'atto di convincimento operato da Romeo nei confronti di Giulietta al loro primo incontro e quello di Jack nei confronti di Rose affinché non si getti in mare. In entrambi i casi una dialettica lirico-razionale si fonda sulla forza stringente dei sillogismi governata dall'interlocutore maschile sopraggiunto alle spalle della donna.

Chi, nella storia, è a conoscenza dell'amore tra *R.* & *G.*? Solo due: la Balia e frate Lorenzo. Non due confidenti, ma due personaggi funzionali, utili allo scopo, altrimenti anche loro verrebbero lasciati all'oscuro di tutto.

Chi sa dell'amore tra *J.* & *R.*? Molly, che lo intuisce e che, pur se non richiesta, cerca di mettersi a servizio di una causa in odore di causa persa, e lo fa in ossequio alla propria natura di donna eccentrica, borghese e antiborghese al tempo stesso. Partecipa al rango sociale che le compete (viaggia pur sempre in prima classe), ma non si fa scrupoli a scendere di livello (non certo per umiliarsi, ma forse solo perché ama sapersi di aperte vedute) finendo così con l'apparentarsi alla Balia shakespeariana, perlomeno fin quando quest'ultima non manifesta l'apparente voltafaccia per cui sommessamente, quasi mordendosi le labbra, la rimprovera Giulietta. In verità la Balia, spingendo la sua padroncina a dimenticare Romeo in nome del conte Paride (ovvero, l'impossibile in nome del possibile), non fa che esprimersi come ha sempre fatto. A improntarne le opinioni è lo stesso senso della vita che al primo atto la induce a preconizzare il farsi ben presto femmina della ragazzina, e che, al quarto, le fa suggerire a una tramortita Giulietta di prendere quel che ancora c'è mollando la presa su quel che non c'è più.

Nel caso di *J.* & *R.*, diversamente da Shakespeare, sarà poi anche il fidanzato di lei a sapere del legame fra loro, ma non perché gli venga detto: perché lo scopre. Le due storie tornano a mostrare una forte analogia quando vedremo lo scagnozzo mandato da Cal a braccare Jack con tanto di rivoltella in pugno costringendo il ragazzo a scappare dall'abitacolo di

un'auto da ricchi simile a quella di Cal (le auto, allora, non potevano che essere cose 'da ricchi'), abitacolo usato dalla giovane coppia come talamo clandestino. Altro sfregio! A rispondenza empatica: è nella stanzetta da adolescente di lei che Romeo consuma la sua frettolosa notte d'amore con Giulietta trovandosi costretto, sul far dell'alba, a fuggirne via anzitempo, pena la vita. Entrambi i maschi della coppia debbono quindi sottrarsi proditoriamente alla *longa manus* del potere che in *Titanic* si identifica in un *villain* ben preciso, mentre nell'opera teatrale corrisponde alla sentenza emessa dalla città per bocca di Escalus, e dunque dalla città stessa.

La storia tra *R. & G.* nasce e si compie all'interno di un gigantesco ostacolo che le fa da fomento. Stessa arena narrativa per *J. & R.*: anche in questo caso quando l'opposizione a ciò che di slancio i due innamorati hanno appena iniziato a desiderare si manifesterà apocalittica e collettiva (il naufragio), il loro legame sveltamente si adegnerà al suo farsi eterno passando dal difficile all'irrealizzabile. Jack che sprofonda nel flutti marini evidenzia un andarsene da 'qualche altra parte' come il Romeo salutato da Giulietta nel terzo atto, con la fanciulla che lo vede scivolare non già nella morte, ma in una diversa forma di esistenza. Sempre alla stregua dell'Orfeo di Cocteau che attraversa lo specchio come fosse una superficie d'acqua sollevata in verticale (vale ripeterlo: d'acqua!), Romeo scende in un oltremondo dove quello che sta abbandonando verrebbe a sua volta definito 'oltremondo'. E di lì sarà lui a tentare di tornare da lei che farà di tutto per essere raggiunta immolandosi a una staticità in cui assumere la sembianza di un oggetto.

Giulietta dovrebbe fare, invece, come l'altro Orfeo, l'Orfeo del mito di Euridice, ed essere lei ad andare dove sta lui per ristabilire *lì* la loro coniugazione. Ma quel *lì*, nel caso, non corrisponderebbe al regno dei morti, ma a quello delle ombre ancora capaci di rifarsi corpi.

Consideriamo di nuovo e meglio l'alterazione che subiscono Romeo e Jack agli occhi delle loro innamorate: il primo perché ha ucciso Tebaldo in un modo e per ragioni che vengono riferite a Giulietta sotto forma di propaganda diffamatoria; l'altro perché visto d'un tratto come un ladruncolo da strapazzo. A proposito di questo stridente cambio di prospettiva capace di guastare nello spirito di chi ama la reputazione dell'amato (e tanto più grave se la cosa avviene nella fase del pieno innamoramento, quando l'altro è a maggior ragione desiderato in quanto ignoto), nei *Frammenti di un discorso amoroso* di Roland Barthes leggiamo: "Spesso, l'altro si altera attraverso il linguaggio; egli dice una parola diversa e subito sento

tumultuare minacciosamente *un mondo completamente diverso*, che è poi il mondo dell'altro".

L'alterazione è un lampo *solo candente* entro un lampo *solo ardente*: un lampo che abbaglia l'amato con l'immagine dell'altrui estraneità e, di conseguenza, mostrandogli come potrebbe essere chi amiamo se non ci fossimo noi ad amarlo. A questo punto la delusione si impone come profezia di disdette future. Altra vicissitudine ostile capace di mettere a repentaglio l'appagamento duraturo del desiderio, che è *sempre* appagamento sessuale nella coniugalità. Ma sia Giulietta che Rose si dimostreranno in grado di superare la prova.

Un'altra attinenza. Quelle di *R. & G.* e di *J. & R.* sono entrambe storie dalla natura *anamorfica* che impongono un cambio del punto di vista: da ciò che è centrale a ciò che è marginale. Come nel famoso dipinto gli *Ambasciatori* di Holbein: lo scopo non è nel titolo. Le figure imperanti al centro della tela son di fatto sottomesse concettualmente a una strana e larvale forma oblunga, una sorta di straccio, che si estende sul pavimento presso il bordo basso del quadro. Senonché, spostandosi di lato e con sguardo laterale, quella forma scomposta magicamente si addensa rivelandosi per quel che è: un teschio. Un *memento mori*. O come pure, ma senza particolari intenti enigmatici, nelle *Meninas* di Velazquez. La committenza pretendeva dal pittore solo il ritratto dell'Infanta, allorché l'intrusione di un cortigiano richiesto di portare alla regale bambina una coppa d'acqua ha suggerito al maestro ben altra iconografia facendo di quella figura di subalterno ritagliata in un rettangolo di luce il vero senso dell'opera. E allora, sia per *Romeo e Giulietta* che per *Titanic*, mi viene da parlare di narrazioni *a funzionamento ottico*. Nel primo caso, il grande tema non è la faida con la sua forte valenza storica, ma l'innamoramento di due ragazzini, così come, nel secondo, l'imponente vicenda del naufragio è messa a servizio di soli due passeggeri, neanche di gran nome, prescelti tra migliaia. Ma a Shakespeare la parola!

Secondo atto di *Riccardo II*. Bushy, alla regina: "come prospettive che, guardate dritte, / non mostrano che confusione; viste di scorcio, / fanno distinguere le forme. / Così la vostra dolce Maestà, / guardando di scorcio alla partenza del vostro signore, / trova da lamentare forme di dolore più che il dolore stesso, / che, guardato quale è, non è altro che ombre / di ciò che non è"; guardare di scorcio vuol dire scansare ciò che appare evidente per approfittare di una sua piega e ritrovarsi a cospetto di un'altra evidenza in grado di imporsi sulla prima. La prima evidenza è reale quanto la seconda, ma solo ciò che vogliamo è reso più reale di tutto il resto al punto da dettar legge sull'intero racconto.

R. & G., come *J. & R.*, non hanno bisogno di specchi a cui chiedere, per vanità, di enfatizzare il loro nascente amore e per farsene vieppiù convinti. Sanno di essere *belli* così.

Rose è quasi sempre *interna* al suo mondo di appartenenza – madre, fidanzato, conoscenze (come Giulietta lo è al proprio, e per lo più tra le mura del suo palazzo) –, diversamente da Jack, che invece vive la nave in *esterno* (lo stesso vale per il branco che ruota attorno al giovane Montecchi, costantemente per strada o a bighellonare in piazza). Pure quando si accorge per la prima volta di lei, lo vediamo sul ponte, sdraiato all'interno di una scialuppa a guardare le stelle. La sua cabina, minuscola, è mostrata agli spettatori solo al momento in cui lui ne prende possesso, e quasi da clandestino, lasciando interdetto chi era già lì aspettandosi di veder comparire l'amico che ha perso il biglietto d'imbarco al tavolo da gioco. Al contrario, la lussuosa cabina di Rose è *location* di molte scene importantissime; su tutte, quella del ritratto.

Romeo, a frate Lorenzo: "Tu non puoi parlare di quello che non provi. Fossi tu giovane come me, ecc. ecc.", a emergere è il tema *dell'esperienza*. Jack ha sperimentato il mondo, Romeo inizia farlo solo adesso, avendo solo sperimentato, pare, i moti interni dei suoi propri umori. Ma, l'abbiamo detto, al momento del ritratto, anche Jack appare come un novizio della vita.

Giulietta: "Dio gli perdoni, io lo perdono con tutto il cuore: e tuttavia nessun uomo causa sofferenza al mio cuore come lui". Anche in questo caso le parole di Giulietta, sconvolta dall'omicidio commesso dall'amato, potrebbero adombrare i pensieri segreti di Rose, costretta a vedere il suo amore immiserito al livello di uno che, come può, si intasca un gioiello.

R. & G. rappresentano l'utopia di un sinodo a due in una terra di contrasti che nega l'unione per scelta (il *free will* incarnato dalla coppia) come un'eresia.

J. & R., costretti in un mausoleo classista e strutturato di convenzioni qual è la nave/mondo su cui viaggiano, si avventano in una medesima impresa. Ah, s'incontrassero! Tutti e quattro, per un attimo appena!

DYLAN

Intro sala 59

*“Loro aspettarono sul molo d’approdo
cercarono di capire
ma non c’era comprensione
della sentenza nella mano di Dio”*

Bob Dylan, *Tempest*

(The) Dylan. Bob, non Thomas. *Tempest*. Senza l’articolo. Un moto ondo-so di un quarto d’ora. Un’immensità. La vedetta, racconta la canzone, sta sognando. Sogna il cetaceo d’acciaio che si inabissa. Sogna di sognarlo, e sarebbe un bel sogno se davvero fosse un sogno, ma non lo è. La vedetta sogna quello che sta per avvenire e che, sognandolo, non vede.

“La pallida luna sorse nel suo splendore”, così parte la ballata. Mitizzato non è il naufragio, ma *il film* che lo racconta. Troppe cose non appartengono alla cronaca ma a quanto la cronaca ha fatto immaginare. A intonarla si direbbe sia un vecchio marinaio dalla voce roca, seduto sulla soglia di una locanda che affaccia sull’oceano, col mento alla Popeye e una gialla pipetta di mais a pendergli dall’angolo della bocca. Canta della “grande nave che affondò” navigando “verso il domani / verso la preannunciata epoca dorata”, canta la notte “nera con la luce delle stelle” e le onde “nitide e chiare”, canta l’ora “promessa vicina”. Come nell’ultimo racconto di *Dubliners* di Joyce, racconta “tutti i signori e le signore / che stavano andando verso la loro eterna dimora”.

“La vedetta stava sognando, – racconta la ballata – mentre le danze turbinavano nel salone / Sognò che il Titanic stava affondando / Nel mondo sotterraneo”, tutto, insomma, quel che da sempre si sapeva, fin quando, però, qualcosa accade: un innesto. È l’*engraft* della mitologia in circolo: “Leo prese il suo album da disegno, / spesso aveva questa abitudine. / Chiuse gli occhi e tratteggì / lo scenario che aveva nella mente”. Leo? Leo! Si chiamava Leo. La ballata continua a raccontare che “Cupido lo colpì in pieno petto / stendendolo con un colpo secco / e che lui a capofitto cadde / nel grembo della donna che aveva a fianco a sé”.

E adesso... cos’è più importante? La nave o sapere di quei due?

Il vecchio marinaio batte il tempo coi piedi e canta: “Il suo spirito interiore gli stava comunicando / che non avrebbe potuto lì restare ancora a lungo”.

Il paesaggio si fa clessidra. L'oceano, un grande orologio ad acqua. "Il cielo si spaccava tutto attorno", pure il cielo è acquamarina. D'ebano. Acquamarina puntinata di riflessi argentei. Lassù una superficie dentro cui scivolare, là sotto un'altra dentro cui ascendere. Tutto è capovolto. È il secolo che va in pezzi! "I motori allora esplosero / le eliche smisero di spingere / le caldaie sovraccariche, / come uno stecco si spezzò la nave in due".

Le stelle sono luminosi pesci dormienti. Coralli. Meduse. Nulla possono poiché nulla vogliono, e gli uomini perciò le chiamano "maligne"... "nessun cambiamento, nessun miracolo improvviso / avrebbe potuto annullare la cosa già successa", e come il calderaio della *Bisbetica* di cui ci si fa beffe facendogli credere di aver dormito per anni e anni, la vedetta "impassibile, stava sognando / con la nave ormai inclinata a 45 gradi / sognò che il Titanic stava affondando / cadendo come in ginocchio", genuflesso davanti al padre Oceano.

Gli oggetti si infrangono e muoiono uno per uno tutti quanti, quasi fossero creature in carne e ossa. Bicchieri, stoviglie, arredi. Ma un oggetto è anche la nave, e anche la nave muore. Leo è affascinato scoprendo come nulla sia abbastanza possente da non poter essere anche fragile: "La ciminiera era inclinata paurosamente di lato / e i suoi piedi allora cominciarono a battere / mentre entrava nel vortice e il cielo / gli si spaccava da ogni parte tutto intorno". Così vide "ogni tipo di dolore, / le voci percuotevano l'aria". Il teatro del naufragio impazza! Tutto è mostrato, essendo tutto detto. Non si sa chi sia il *villain*, non si sa chi sia l'eroe: "David il tenutario del bordello / uscì e congedò le sue ragazze. // Jimmy Dandy sorrise, non aveva / mai imparato a nuotare, Jimmy / vide il piccolo bambino storpio / gli diede il suo posto e scelse / di restare sulla nave".

Ma è esistito questo Jimmy? e Giulietta è mai esistita? e quella di cui si sarebbe innamorato Leo? qui innominata perché?

Quinto atto! L'ultimo! In genere è l'atto delle carneficine, dopodiché bisogna fare in fretta a terminare o si rischia di vedere il finto morto che respira e non va bene: "Serrarono i boccaporti / ma i portelli non avrebbero retto / annegarono sullo scalone di ottone e d'oro lucido". Il campo di battaglia è una gelida spianata di fiori ondivaghi e leggeri come l'acqua dove stanno. "Il capitano, respirando appena / inginocchiato al timone / sopra e sotto di lui / 50.000 tonnellate d'acciaio". Tutto il paesaggio è una sola cosa fatta di cose. *Frammento sei, e frammento tornerai!*

"Nella scura illuminazione / si ricordò degli anni passati / lesse il Libro delle Rivelazioni / e riempì di lacrime la tazza". Che ne è del tuo amore, Leo? Che ne è di te?

La notizia sta arrivando col telegrafo e si sparge per il mondo... "Quando la Mietitrice ebbe finito / 1600 erano andati nell'eterno riposo / il buono,

il brutto, il ricco, il povero / la più bella e la migliore”. Ma perché *Tempest*?
Che c’entra la tempesta? Non fu una tempesta a tirare giù la nave.
Sì, lo so, ma c’entra Will. Ah, d’accordo!... Un’altra pinta, Bob?

KELLER

Intro sala 60

“Con mio non lieve stupore il giornale che avevo preso conteneva un’edizione della novella di Keller *Romeo e Giulietta nel villaggio*. Trovai il caso interessante e iniziai a leggere ciò che esso mi poneva tra le mani, e sprofondai a tal punto nella lettura, e pensieri di ogni genere mi assorbirono così profondamente da obliare del tutto il piccolo mondo che mi circondava”. Questo vuol dire leggere! Le righe sono di Robert Walser che, concentrato com’era, si distrasse anche dal motivo per cui aveva preso quel giornale a fargli da schermo. L’intento era di avviare un gioco di sguardi obliqui con una dama seduta a un tavolino non distante dal suo, sola, a consumare il suo pranzo. “Qualcosa simile a una santità – scrive Walser – emanava dalle mirabili pagine”, pagine che raccontano di due contadini i cui poderi sono divisi da una striscia di terra sottratta al suo proprietario poiché non battezzato. Di giorno in giorno ciascuno dei due, arando, assottiglia il campo di mezzo per annetterlo, striscia dopo striscia, al proprio, ingenerando a lungo andare una violenta lite che finisce con l’impedire la frequentazione della piccola Vrenchen col piccolo Sali, loro figli, fin quando costoro, cresciuti, si ritrovano per caso l’uno di fronte all’altra ma in presenza dei rispettivi genitori. Allo stesso momento in cui i loro sguardi si accendono di passione, una rissa scoppiata fra i due contadini costringe il ragazzo a intervenire per difendere suo padre colpendo quello di lei con violenza. Tempo dopo, rimasti soli, Vrenchen e Sali si illudono di potersi mostrare insieme alla luce del sole dovendo scoprire l’ostilità del paese nei loro confronti. La comparsa dell’innominato violinista, detto il Violinista Nero, proprietario del campo al centro della discordia, li porta a tentare inutilmente di vivere in una comune silvestre composta da giovani chiamati “senza patria”. Rientrati nottetempo al villaggio, Vrenchen e Sali si abbandonano alla corrente del fiume lasciandosi trasportare da un barcone carico di fieno.

(Ognuna delle favole) A esordio del suo racconto, accingendosi a propagare qualcosa che vuole far credere di aver ricevuto in dono dalla realtà (e se anche così fosse, si tratterebbe di una realtà retrospettivamente divorata dall'invenzione), scrive Gottfried Keller: "Raccontare questa storia sarebbe oziosa imitazione, se essa non si fondasse su un avvenimento reale, quasi a dimostrare quanto profondamente sia radicata nella vita umana ognuna delle favole su cui sono costruite le grandi opere antiche. Il numero di tali favole non è eccessivo, ma sempre esse si ripresentano in una nuova veste, costringendo la mano a fissarle". Quel che dice Aristotele nella *Poetica* riguardo Sofocle. Ma penso pure ai *Racconti raccontati due volte* di Hawthorne. E penso altresì alla narrazione che precede il narrato, come nel caso di un romanzo antecedente il naufragio del Titanic e che tuttavia già lo racconta. Accade e riaccadrà, e sta già accadendo, mentre nel passato si dispiega l'accaduto a venire.

(Mai per una sola volta) (Nulla è mai avvenuto né avviene per una sola volta. Se anche può sembrare che sia, quell'unica e prima volta, preconizzando una successiva, riavviene in sé nell'attesa, poiché auspicio e ricordo di una cosa avvenuta non sono meno della cosa avvenuta, come il bianco di una vela riflessa nell'acqua non è meno bianco della vela)

(Il territorio) "Nel desolato campo di mezzo": un anticipo di quella che si rivelerà una *lotta per il territorio*, esattamente come in *West Side Story*. Il campo di mezzo è il campo della discordia, laddove ci si può espandere facendo credere che il poterlo fare implichi di per sé il diritto a farlo. L'avidità comincia così: assecondando un primo gesto.

(Sguardi futuri) "Erano un ragazzo di sette anni e una bimbetta di cinque, sani e vispi, e non si notava in loro nulla di speciale se non che entrambi avevano occhi bellissimi", un passaggio che sarà fonte di una lunga teoria di sguardi futuri. L'infanzia condivisa è anche all'origine della storia in *Piramo e Tisbe*.

(Il Violinista Nero) "quel violinista nero che ora sta con i 'senza patria', (...) 'Proprio così!' disse Marti. 'È pur vero che lui sostiene di non aver colpa se non l'hanno battezzato'". Una previsione di *Mattia Pascal* in quanto annuncio dell'impossibilità di vivere in un consorzio civile senza un *habitus anagrafico*. Il certificato battesimale significa molto più di quello che la semplice espressione burocratica dice. È la legittimità a esistere nel mondo ("Un uomo è il suo passaporto", non ricordo alla lettera, ma

più o meno così recitava una scritta firmata Bertolt Brecht affissa, ai tempi della DDR, nella parte occidentale della fermata della metropolitana berlinese del Checkpoint Charlie).

Il Violinista Nero come Pan o Dioniso.

(Circa le mani) “Dopo aver camminato per un poco in mezzo a quel deserto verde, tenendosi per mano e divertendosi a far oscillare le mani intrecciate sugli alti ciuffi di cardì”, le mani anche qui, citate con insistenza nello stesso rigo e che giocano come l’interrezza dei corpi se si voltolassero tra l’erba, ma che anche *oscillano* in un principio di danza coreutica.

(Circa i profeti) “Non c’è profeta che non susciti terrore e ingratitudine”, vero, poiché per chiunque i profeti sono coloro che più di tutti sanno capire i segni delle ‘maligne stelle’.

(In un cranio di bambola) I due protagonisti, ancora bimbi, catturano una “bella mosca azzurra” e la infilano nella testa spiccata da un bambolotto vuotato della sua segatura interna seppellendo poi mosca e testa solo per il gusto di praticare un sacrificio rituale che sembri il più possibile *vero*: “Scavarono così una fossa e ve lo deposero, senza chiedere il parere del moscone prigioniero, e su quella tomba eressero un bel monumento di sassi. Provando tuttavia un certo raccapriccio per aver seppellito qualcosa che aveva forma e vita”. Quel che i due bambini officiano è un seppellimento prematuro. Giulietta lo farà scientemente penetrando nel macabro e mettendosi a rischio della massima atrocità possibile: *morire così*.

(La bimba) “La bambina, ormai stanca, si distese pancia all’aria”: come la Giulietta supina sguaiatamente preconizzata dalla Balia, in un atto di palese accettazione sessuale.

(Circa la luce) “Il sole penetrava proprio dentro la bocca aperta della piccina, illuminandone i dentini candidi e rendendo quasi trasparenti le curve delle labbra porporine”. La bimba si nutre di luce, di quella stessa luce che poi irraderà da lei. Non è simile, questa luce, alla luce che, in piena adolescenza, accende Giulietta? Non è quasi la stessa?

(I due) “Alla fine però la bimba cadde addosso al piccolo maestro d’aritmetica ed entrambi si addormentarono nel chiaro sole di mezzogiorno”. Il maestro è lui, Sali, e dormono, non muoiono, ma la loro postura è quella feroce di Romeo e Giulietta nel quinto atto, a epilogo delle loro vite.

(Le stelle) “Mentre una costellazione succedeva silenziosa all’altra, calando poi dietro l’orizzonte ricurvo. Così le spole del destino si passano accanto e nessun tessitore sa quel che tesse!”. È il gioco delle stelle in cui è rivelata l’ignoranza del poeta circa l’interezza del testo che egli stesso va elaborando (*nessun tessitore sa quel che tesse*).

(La faida, I) “Un raccolto seguì l’altro, e ognuno vide i bimbi farsi più grandi e più belli e il campo senza padrone farsi più sottile fra quelli vicini sempre più larghi”. Crescono i bimbi e cresce, *indipendentemente da loro*, la discordia.

(La faida, II) “Alle due creature pareva che quella meravigliosa giornata non dovesse e non potesse aver mai fine. Ma verso sera arrivò il vecchio Manz a vedere che cosa avessero fatto, e benché trovasse che avevano finito il lavoro, disapprovò quella festiciola e disperse la brigata. Alla fine comparve Marti sul suo campo e, scorgendo la figlia, la richiamò con un imperioso e acuto fischio lanciato con le dita in bocca, che la fece accorrere spaventata, senza neppur sapere perché, le diede poi due ceffoni, e così i ragazzi si avviarono a casa piangenti e tristissimi”. Una giornata festosa a premessa della malasorte, come un ballo partorirà duelli. È l’avvio del contrasto.

(La faida, III) “Da quel giorno i due contadini si trovano coinvolti in processi reciproci, né smisero finché non si trovarono entrambi rovinati”, la faida è servita! Nessun tempo resiste alle insidie del bene, e cede a ciò che rovina come alla captazione di una perniciosa bellezza.

(La faida, IV) “Specialmente per gli speculatori di Seldwyla quella lite fu una pacchia”: la faida come *business*. Si creano le fazioni, gli schieramenti. In qualche modo, *le clientele*.

(La faida, V) “In quel modo tutto andava alla rovina, (...) l’odio reciproco cresceva giorno dopo giorno, giacché ciascuno considerava l’altro come origine della sua sventura, (...). Ogni volta che si scorgevano da lontano sputavano in terra”, non c’è che dire: una variante del nostro inizio, con quello “sputare per terra” che equivale al ‘mordersi il dito davanti a loro’ (“*I will bite my thumb at them*”) di Sansone che accenderà la rissa da saloon della prima scena.

Una volta di più il panorama lo conferma: infinite forme partecipano di una sola morfologia.

Diversi interpreti, stessa pantomima, identici effetti.

(La morte della madre) “La moglie di Marti, di buona indole, non resiste a quella decadenza, si tormentò e morì prima che sua figlia raggiungesse i quattordici anni”. A chiasmo, tal quale lady Montecchi, che muore di crepacuore. E anche qui si parla di *quattordici anni* (!).

(La violenza del padre) “Vrenchen in apparenza stava peggio di Sali, avendo perduto la mamma ed essendo in balia della tirannide di un padre inselvatichito”. L'analogia quasi dichiarata è col Capuleti quando incrudelisce repentinamente contro Giulietta.

(L'amore impedito) “Vrenchen, invece, dovendo sopportare ben di peggio ed essendo molto più sola (...) per questo lo evitava (*il riferimento è a Sali*), e se per caso le accadeva di trovarselo vicino, s'allontanava in fretta, senza che egli si desse la pena di seguirla con un'occhiata. Fu così che per alcuni anni il ragazzo non ebbe occasione di avvicinarla e neppure sapeva che aspetto avesse da quando era cresciuta”. La misconoscenza di chi, malgrado tutto, ama è già un rinnegare, ma il rinnegare può essere anche dei santi e perciò viatico al cielo. Pietro non rinnega Cristo? i discepoli a Emmaus non lo disconoscono? e *la santità* non è evocata da Walser come un'aria spirante dalle pagine di Keller?

(Nella sua solitudine Vrenchen assomiglia a Giulietta. A ritroso mi domando: non può essere che nel dramma Giulietta ami più di Romeo e che intimamente soffra più di lui? che *muoia* più di lui?)

(Circa il sacro) “Padre e figlio si diedero a pescare all'amo, per quanto a ognuno fosse consentito lanciarlo nel fiume. Era questa una delle occupazioni predilette dei falliti di Seldwyla”. Ancora mi viene in mente Pietro, l'apostolo, pescatore in quanto *povero*. Ricordarsi, d'altronde, le potenti figurazioni cattoliche e segnatamente cristologiche di *Romeo+Juliet* di Luhrmann, ma anche il film di Castellani, con l'incombere delle imponenti murature chiesastiche e sepolcrali, per non dire del nome *Maria* in cui si converte quello di Giulietta in *West Side Story*.

(Il doppio) “Anche per Marti, rimasto in campagna, le cose andavano sempre peggio, e per di più si annoiava a morte, e così, invece di lavorare le sue terre neglette, venne anche a lui l'idea di pescare e di passare giornate intere a diguazzare nell'acqua”. Specularità. È il tema sempre più emergente del doppio, già evocato in apertura con l'ampia immagine, quasi riflessa, dei due contadini che, sotto il sole e nella pioggia, arano i loro

campi partendo da punti opposti dello spazio per incrociarsi a cadenza cronometrica varie volte al giorno, diventando, nella visione, *uno*.

(Come Mercuzio) “Sei tu che mi hai mandato in rovina!”. È l’esito *interno* alla faida che continua, da cui anatemi e maledizioni che non possono non far pensare a Mercuzio e alla sua maledizione.

(Vedendola) “Sali non aveva occhi che per quella figurina esile e graziosa malgrado tanta miseria, che procedeva così, umile e vergognosa”. Lo sguardo di Sali è pari a quello di Romeo alla festa.

(Guardandosi) La lotta fra loro dei due padri contro: “Così allora fecero quei due uomini già canuti; (...). Dopo due o tre colpi, si arrestarono all’istante, per continuare poi la lotta, avvinghiati, muti e tremanti, solo emettendo ogni tanto un gemito e digrignando penosamente i denti, cercando di gettarsi reciprocamente nell’acqua al di sopra dello scricchiolante parapetto”. Nel dettaglio di una rissa a due è descritta l’inerzia di una stanca faida senza più ragioni. Ma è in questo contesto, che avviene il vero sguardo fra i due ragazzi, quello del riconoscimento. Come fosse il primo, o l’ennesimo: “I due giovani insinuandosi sempre più fra i contendenti, si erano trovati in diretto contatto, e in quell’istante uno squarcio tra le nuvole (*il senso dell’attimo, del Now!*), lasciando filtrare la viva luce del tramonto, illuminò il volto vicino della fanciulla, che apparve a Sali tanto familiare e pur tanto mutato e più bello. In quell’attimo Vrenchen s’accorse a sua volta del suo stupore”. Dopo lo sguardo, gli sguardi.

(Le mani e l’acqua) L’incontro di Romeo e Giulietta (qui corrispondente al rincontro di Vrenchen e Sali) avviene dunque nell’habitat della lite: “I loro figlioli, invece, non respiravano quasi, silenziosi come la morte, ma mentre si voltavano per separarsi, senza che i vecchi se ne accorgessero si presero rapidamente le mani, che erano umide e fresche d’acqua e di pesci”. I due giovani si intuiscono e si percepiscono vicendevolmente in modo appartato (“senza che i vecchi, ecc. ecc.”), al margine del fatto (in *Romeo e Giulietta* a margine della festa). Le mani e l’acqua, elementi straordinariamente qui congiunti, sono evocati ad avviso dell’epilogo (uno *spoiler* criptato) e a recupero magnetico degli elementi più inestirpabili dalla natura profonda della storia.

(Il naufragio che viene dal cielo) “Le nubi si erano richiuse, rendendo sempre più fitto il buio, e la pioggia prese a scrosciare a torrenti”. Con ciò

abbiamo il primo senso di naufragio che giunge dal cielo. Preclaro esempio di correlativo oggettivo.

(Sali innamorato) “Suo figlio del resto non vedeva nulla, perché camminava perduto in dolci immagini. Non avvertiva né pioggia né tempesta”: non avvertiva gli avvertimenti!... e: “né oscurità né miseria”. Non avvertiva il monito insito nella realtà stessa!... “per lui tutto era lieve, caldo e sereno, dentro e fuori, e si sentiva ricco e sicuro come il figlio di un re”, è l’amore immerso nella brutalità dei tempi. Lo stordimento di Romeo nel bosco di sicomori, a distanza dalla faida.

(La giusta equazione) (Sembra governato da una legge fisica il magnetismo con cui una storia, nel suo propalarsi, produce inesauste varianti di sé, ma da sé diverse, sia pure tutte soggette, potremmo dire, all’equazione di Dirac, definita l’equazione più bella che esista. Eccola: $(\partial+m)\psi=0$, a significare che se due sistemi interagiscono tra loro per un certo periodo di tempo e poi vengono separati, non possono più essere descritti come due sistemi distinti, ma diventano un unico sistema. Con improvvisazione alquanto *pop*, è mielosamente detta ‘l’equazione dell’amore’, poiché fornirebbe una soluzione al misterioso concetto di inscindibilità di alcune particelle. In sintesi, una particella influenza in maniera istantanea un’altra senza che vi sia alcun limite di spazio tra di loro e, se qualcosa si modifica in una, il cambiamento si manifesta anche nell’altra. Applicando il principio a due creature che provino un intenso sentimento reciproco, potremmo tradurre l’equazione nel modo seguente: se due realtà umane interagiscono tra loro per un certo tempo fino a instaurare sentimenti di amicizia o di amore e poi vengono separate, non potranno più essere definite come realtà distinte ma diventano una sola entità, e ciò che accade a una continuerà per sempre ad influenzare l’altra, anche se a distanza di anni luce. Così, nella nostra storia, i simboli e le affinità echeggiano da una redazione all’altra per moto di natura)

(Un suono diverso da tutti gli altri) “Gli sembrava anche di averla sempre posseduta, di aver sempre conosciuto quel che lo riempiva di così meravigliosa dolcezza”, ovvero: l’innamoramento *che succede* all’amore. “Nulla infatti eguaglia l’imperscrutabile ricchezza di una beatitudine che si offre all’uomo nella forma così precisa e limpida di un essere battezzato da un prete e con un nome particolare, che ha un suono diverso da tutti gli altri”. Quanto andrebbe ancora detto della specificità di un nome, non se ne dà mai abbastanza! Il “suono diverso da tutti gli altri” è quello di un

nome, di un dato nome, che pur essendo il nome di molti, *con quel suono* non può che essere il nome solo *di uno*.

(L'abbagliamento) “La vedeva senza posa, quell’immagine, come gli stesse davanti, e ne traeva una dolce impressione, ma la scorgeva soltanto come qualcosa che ci è apparso una sola volta fugacemente, da cui siamo posseduti senza però ancora conoscerlo”. Parliamo di ‘abbagliamento’, come per cosa vista per la prima volta. Parliamo degli effetti conseguenti alla Sindrome di Stendhal da cui si può essere colti anche dinanzi alla visione di una creatura umana.

(Gli occhi di Vrenchen) “La chiara lucentezza degli occhi di Vrenchen”, una lucentezza non diversa da quella degli occhi di Giulietta. “Si fissarono per qualche istante come se contemplassero un’allucinazione, (...)”. Quando le fu accanto, ella gli porse le mani mormorando: ‘Sali!’. Lui glielne strinse continuando a fissarla”. L’incanto avviene, l’incantamento perdura.

(E ora?) “E i nostri genitori?” domandò Vrenchen, volgendo il viso rigato di lacrime, perché non aveva le mani libere per nascondere”. E il mondo? e gli altri? e l’esterno? *E ora?*

(L’incontro segreto) “Sei sola?” domandò lui. ‘Non posso entrare un momento?’”. Uno scambio che ha il tono delle parole scambiate nella scena del balcone. “Si lasciarono le mani, ma tornarono subito a riafferrarsi”, anche qui: l’andirivieni al balcone. Poi: “Ma invece di darsi risposta, ripeterono la domanda, e la risposta rimase nei loro occhi eloquenti”, e ora, la difficoltà del distacco.

(La gioia) “Si gettò lungo disteso nella diafana penombra del grano, al limite del terreno incolto di Marti, guardando beato l’azzurro”, atteggiamento simile a quello del Romeo di Zeffirelli quando viene via pazzo di gioia da casa Capuleti dopo il dialogo del balcone. “Benché avesse atteso Vrenchen appena un quarto d’ora, ed egli non pensasse che alla propria felicità e al suo nome, tuttavia lei gli apparve insperata e improvvisa”: la velocità dei moti interiori riverbera nella rapidità delle dinamiche che sono in atto nel paesaggio. È la pura gioia che tutto contagia.

(Le magiche mani) “La fanciulla gli porse con un tacito sorriso entrambe le mani, e così, mano nella mano, procedettero costeggiando il grano mormorante”, queste magiche mani fluttuanti da un secolo all’altro, sempre in cerca le une delle altre... quei minuscoli abbracci che fanno capriole nell’aria... “si

alzarono e uscirono dal campo di spighe tenendosi per mano”, *per mano...* o così, o niente.

(Oltre di loro) “seguirono involontariamente il sinistro personaggio sino alla fine del terreno”, seguirono *il fato*.

(Nell'eco di Mercuzio) Il Violinista (fatale!) ai due, ora derelitti: “Mi fa piacere vedere che fine avete fatto”, ancora emerge la maledizione di Mercuzio.

(Come una focaccia dolce) “Le mani intrecciate si sciolsero (...). Sali guardò Vrenchen e vide la sua gioia (...). Costui, sempre più stupefatto, con la bocca ridente, con lo sguardo istintivamente negli occhi come un affamato che avesse scorto una focaccia dolce”, intendo queste frasi come una metafora interna al particolare gioco linguistico del racconto. Una metafora rurale e a suo modo primigenia.

(La verginità di Sali) “Non ho ancora mai guardato una ragazza; (...)”, non così chiaramente è dichiarata la verginità di Romeo come qui quella di Sali.

(Ancora le mani, e le carezze) “Sali teneva questi ingenui discorsi solo per lasciar che le sue mani assediassero la bella fanciulla con goffe carezze che volevano sembrare busse”: retaggio del loro voltolarsi nei campi da bimbi. I corpi sembrano muoversi da sé, si cercano non chiedendo consensi alla ragione: “sinché Sali si mostrò abbastanza spazientito e audace da impadronirsi quasi senza accorgersi di farlo delle mani di Vrenchen e da premerla sul letto di papaveri. Così ella ora giaceva ammiccando con gli occhi accecati dal sole”, prendersi le mani è l'inizio dapprima, e il rifugio di sempre poi. È dirsi: *Qui, ora, insieme!* “Il giovane petto palpitava sotto il gioco delle quattro mani che vi si incontravano in confusa e tenera lotta”, di nuovo la ‘coreografia’ delle mani danzanti. Quasi una patologia.

(L'audacia di lei) “Vieni, caro! Nascondiamoci nel grano alto!”, è Vrenchen a dirlo, con la stessa sommessa audacia di Giulietta.

(Circa l'allodola) “Udivano le allodole che cantavano alte sopra di loro”. A gorgheggiare è l'uccello diurno, quello della gioia splendente, da godersi nella pienezza del panorama. “Io la sento, ma non la vedo!’. ‘Ma sì, guarda bene, là dove c'è la nuvoletta bianca, un po' più a destra!’”. Come nel dramma: la stessa imprecisione nel percepire concordemente il verso dell'allodola. Storditi dalla pienezza del giorno.

(Le nozze, I) “È ormai inteso, dunque, che ciascuno di noi due ha il suo innamorato, non ti pare?”. ‘Sì,’ disse Sali ‘Mi pare proprio!’”. In pratica, parole che certificano una sorta di matrimonio autodichiarato (come in *West Side Story*, ma come pure in tante versioni della novella, con le nozze celebrate tramite l’espedito del confessionale).

(Innamorarsi ‘dopo’) “In fondo’ ammise Sali ‘ci conosciamo meno che se non ci fossimo mai veduti prima, tanto ci hanno reso estranei i lunghi anni trascorsi da quando eravamo piccini!’”.

Innamorarsi, abbiamo detto, non è amare, non è conoscere. Innamorarsi è sorprendersi senza ancora capirsi. Per paradosso, Sali e Vrenchen si innamorano dopo essersi amati e dopo essersene dimenticati.

(Circa Tebaldo) Lei, sgomenta, a lui, dopo che Sali ha ferito a morte il padre della ragazza: “Lo hai ammazzato?”. Affinità con l’uccisione di Tebaldo, con l’angosciato sgomento di Giulietta e col suo rimprovero, presto sconfessato, a Romeo. Sali colpisce il padre di lei giacché questi ha colpito il suo, non può evitarlo. Stessa *ronde*. Lì Mercuzio, qui un genitore. La *consecutio* è implacabile.

(L’esitazione nel fuggire) “Vieni, baciami ancora una volta! No, vattene, fuggi! È finita per sempre, noi non potremo più essere uniti!”. *Va’, resta... no, vai!... È l’usignolo! No, è l’allodola!...* L’esitazione e l’esilio: qui congiunti.

(Il seppellimento prematuro) Nel descrivere Vrenchen che accompagna il padre lungo “il suo ultimo viaggio”, l’autore usa l’espressione: “verso la triste sepoltura dei vivi”, a un dipresso da un seppellimento prematuro. Il lugubre che sfuma nel macabro.

(I sogni) Sali: “Buon Dio! stavo proprio sognando di te! Sognavo che ballavamo insieme alle nostre nozze, per ore e ore!”, come Romeo che al quinto atto, quando ancora nulla sa e dice: “Se posso fidarmi della verità lusingatrice del sonno, i miei sogni presagiscono che è vicina qualche lieta notizia”, e ha ragione, la “lieta notizia” è per via, ma a giungere prima sarà un’altra, irridente e *sinistra*: Giulietta è stata assunta in cielo. Morta!

(Le mani! Le mani!) “Infatti la guancia destra di Vrenchen e la sinistra di Sali, appoggiate l’una all’altra durante il sonno, erano rimaste molto arrossate dalla pressione, mentre il freddo della notte aveva aumentato il pallore dell’altra metà”. Nuovamente! La mano calda e la mano ghiaccia! Il

gelo dell'oceano e la temperatura della nave! Giulietta, al pari di Vrenchen, è anch'essa scissa tra la vita e la morte, come trovandosi sempre sulla soglia dell'aldilà.

(Circa l'indigenza) "Ma, ahimè, noi non abbiamo soldi!". Si direbbe, questa, la condizione in cui si sarebbero trovati Romeo e Giulietta nel caso, *quella notte*, fossero davvero riusciti a fuggire insieme dal sepolcro e da Verona, e dunque dal mondo. Senza soldi. Nudi. Laicamente santi.

(Il lunedì) "E se anche il lunedì fosse stato un giorno fosco e pieno di incognite": è la notte di un lunedì che Romeo e Giulietta si danno il loro addio. Un caso, certo, ma pure il caso *scrive*.

(Circa un singolo giorno) "I due sventurati, in quell'unica giornata loro concessa, dovevano passare attraverso tutti gli aspetti e le sfumature dell'amore, recuperando i giorni perduti della tenerezza e anticipando la fine passionale con l'ardore della loro vita", è proprio quel che chiamo 'il formidabile *Now*'. Nell'innamoramento, *l'attimo che* è accumula passato e futuro facendoli consistere nella cruna del presente, la cui capienza consente il passaggio di un solo filo alla volta. Non è la velocità che necessita, ma una *concentrazione massima*, e una massima densità.

(I randagi, I) "Ecco un'altra coppia di straccioni, che di certo se ne va in città a sposarsi senza un soldo, senza amici, senza corredo, senza avvenire, senz'altro avvenire che la miseria e la mendicizia! Dove si arriverà mai se si sposano anche delle ragazzine che non sanno ancora vestirsi da sé né fare una minestra?", è la verità! Questo il futuro che si prospetta anche per Romeo e Giulietta: senza avvenire. Senza nessun altro avvenire che non sia nella miseria e nella mendicizia. Al meglio, l'abbiam detto: due hippy *ante litteram*. O, al peggio, due *homeless*.

(Gli impostori) "Vrenchen godette così tutte le gioie di una sposa che si reca a nozze", sì, ma a delle nozze posticce. Alle nozze di due impostori. E allora di nuovo mi domando: cos'altro avrebbero potuto essere i protagonisti del dramma di Shakespeare se questo non si fosse volto in dramma? Due senza patria e senza nome. *Due paria*.

(Lo smarrimento) "Sali, perché mai non potremmo unirci ed essere felici?", 'Non lo so neppur io il perché!'. Entrambi non sanno a quale sovrastante legge morale stiano obbedendo o soggiacendo. Non sanno più

a quale religione appartengono. Non potranno che divenire, come i loro analoghi a cui il titolo della novella di Keller li apparenta, che dei teologi di sé stessi.

(I randagi, II) “Ahimè!” sospiro Vrenchen “Tu mi regali una casa! Anch’io te ne ho donata una, e quella vera; perché il nostro cuore è ora la nostra casa in cui viviamo, e la portiamo con noi proprio come le lumache. Non ne abbiamo un’altra!”. Immaginandoli come Romeo e Giulietta fuggiaschi, possiamo ben dire che Sali e Vrenchen hanno fatto di sé stessi la loro Verona.

(Via dalla folla) Il mondo è folla. O sei nella folla, o non sei nel mondo, che non accetta, nei figli, l’estinzione della discordia dei padri. Quello era il codice, la legge. Chi può permettersi di rinnovare la giurisprudenza dell’onore familiare per dare lecito corso alla frivolezza di un diletto amoroso?

Questo ripudio pubblico dà mostra di sé quando Sali e Vrenchen, ormai orfani entrambi, *ormai liberi*, possono non nascondere il loro essere due in uno e mostrarsi per quel che sono alla gente di Seldwyla in una giornata feriale come tante: “Lo stupore degli spettatori era uno strano miscuglio di compassione per la sventura, di disprezzo per la cattiveria e l’abiezione dei genitori, e di invidia per la beatitudine e la concordia della coppia, la quale appariva innamorata in modo affatto insolito e quasi nobile, riuscendo ai rozzi contadini non meno estranea per quella sua dimentica e assoluta dedizione reciproca che per la sua miseria desolata”: l’amore, in quanto eretico, produce una disfunzione politica con cui minaccia di alterare l’ordine del paesaggio. L’invidia ha la sua parte; la diffamazione ha la sua parte; il senso di minaccia ha la sua parte; lo scandalo ha la sua parte; la *forma mentis* ha la sua parte. Ma nessuna di queste parti sarebbe se non vi fossero le altre.

(La comune) “Il ‘Giardinetto del Paradiso’ era una trattoria in bella posizione su un pendio solitario, con un’ampia veduta a valle, dove però in simili giorni di festa non si recavano che i più poveri, i figli dei piccoli possidenti, i braccianti e anche gente vagabonda”, vengono in mente *Arriva l’uomo del ghiaccio* di O’Neill e *L’albergo dei poveri* di Gorki, ma pure la locanda dove dimora straziato dai sensi di colpa Marmeladov in *Delitto e castigo*. Rifugi per un’umanità diseredata, o per chiunque stia transitando la propria vita al peggio di sé.

(‘Nec, nec’) “Noi non possiamo essere uniti, ma io non mi posso staccare da te, neppure per un minuto, neppure per un istante!”, questo è Ovidio: *Né con te, né senza di te*.

(Circa il sentimento antiborghese) “Il sentimento di non poter essere felici entro il mondo borghese se non con un matrimonio onesto e regolare, era presente in lui non meno che in Vrenchen, e per i due derelitti rappresentava l’ultima fiamma di quell’onore che in tempi remoti aveva riscaldato le loro case”. È la dispersione di sé al di fuori delle regole sociali. Niente! Non c’è più alcuna Verona possibile in nessun luogo, se non nella finzione che si può cavare dalla fantasia alterata di un amore che non ha umani sostegni oltre sé stesso.

(Senza indugio) “Avrebbero voluto essere lieti e felici, ma soltanto su un terreno saldo e buono, e questo appariva loro impossibile, mentre il loro sangue ribollente sentiva il bisogno di unirsi senza indugio”. Il racconto di Keller molto ci suggerisce sui personaggi che, malgrado i diversi contesti narrativi, l’autore ha voluto ostentare nel titolo, forse anche come chiave interpretativa (e noi abbiamo voluto dargli ascolto). Riguardo ai temi e all’epoca, gli innamorati veronesi sono due rampolli della *upper class* e non conoscono che le regole della civile mondanità; altro non hanno appreso se non il modo di essere nobilmente borghesi, e altro da questo non possono divenire, il suicidio è perciò in circolo nei loro destini di innamorati irregolari sin da quando si incontrano; la realtà li scaccia *da subito*. Non nelle loro anime è il *cupio dissolvi*, ma nei cromosomi delle loro nascite.

(“Venite con me”) “Vi voglio dare un buon consiglio, ragazzi senza testa!” disse una voce acuta alle loro spalle, il violinista apparve ai loro occhi”. Sali e Vrenchen si scoprono compatrioti di un senza patria, che forse è un demone, o forse una parafrasi del creatore di Mab. Il Violinista Nero, che sembrava essere solo un fosco appellativo, entra nella storia come un nume accuditore: “L’ho sempre saputo che avrei suonato un giorno per voi! State allegri, cari sposini! Alla vostra salute!” (...) ‘Ve ne state qui’ proseguì ‘senza saper che fare e volendovi un gran bene. Vi consiglio di prendervi così come siete, senza perder tempo. Venite con me e coi miei buoni amici in montagna, dove non avrete bisogno del parroco, né di denaro, né di documenti, né di onore, né di un letto, e dove basterà il vostro buon volere!’”. *Così come siete*. Anche senza bagagli, quelli dovete lasciarli. Nudi vi vuole la storia! Ma sarà mai possibile per chi non è mai stato avvezzo ad essere *così com’è*, bensì solo *così come deve essere*? Ci si abitua. Poco alla volta. È anche per questa via che nascono i Mattia Pascal.

(Le colpe dei padri) Dice il Violinista Nero a Sali e a Vrenchen per tranquillizzarli: “Non pensate che io voglia addebitarvi quel che i vostri padri

mi han fatto!”. D’accordo, ma neppure questo atto di rassicurante indulgenza da parte del violinista può contrastare il fato; neppure il pensiero ideologico dei figli che non vengono sanzionati per le colpe dei padri, sin quasi facendo supporre la loro possibilità di riscattarli; neppure, insomma, l’umana carità. Indulgenza e via dicendo fan parte di un corollario che non appartiene alle intenzioni dei due (anzi, dei quattro: tanto di Sali e Vrenchen, quanto di Romeo e Giulietta), e che sarà, infine, la storia in sé stessa a proporre come una sua propria morale; non solo per gioco di parole: una morale *mortale*.

(L’illusione) “Che cosa ne dici? A me pare che non sarebbe male dimenticare il mondo intero e in cambio amarci senza ostacoli né limiti!”. Suprema utopia!

(Con la natura) Nel bosco dei ‘senza patria’ (bosco che ricorda quello del *Sogno*, o la foresta di Arden di *Come vi piace*), dove “tutti colgono qualcosa di verde”. Quasi un’Arcadia *beat*. L’apoteosi dell’eresia silvestre di frate Lorenzo. Zabriskie Point, la valle dei mille amplessi innocenti, della castità orgiastica. Coppie nude di corpi avvinti che proliferano come frutti della terra.

(Il rifiuto della ragazza) Ricusando di vivere nel bosco in una comune come non se ne sono ancora mai viste dove si pratica il libero amore, Vrenchen con orgogliosa pudicizia dice: “No, lassù non vorrei vivere perché le cose non vanno a mio talento”, così è affermata la risolutiva concretezza della fanciulla, pari a quella di un’altra più fanciulla di lei: Giulietta. Entrambe appaiono più educate dei loro compagni, o meno sventate seppure nell’avventatezza. Vrenchen (ma anche Giulietta se non fosse morta nel sepolcro) ce la farebbe forse a sopravvivere in un panorama vuoto in cui solo lei e il suo Sali siano contemplati, non però in un panorama *altro* dove doversi adeguare a comportamenti di cui non conosce nulla. Sempre lei, infatti: “Dove le cose vanno a questo modo non vorrei essere, perché non intendo esserti infedele, mentre saprei sopportare ogni altra cosa purché tu sia mio!”, e “ogni altra cosa” significa: *Noi due e basta!*, senza alternative.

(Le nozze, II) “Sali e Vrenchen tacevano tenendosi stretti; d’un tratto il violinista impose silenzio e celebrò un rito scherzoso parodiando un matrimonio. I due dovettero porgersi la mano mentre tutta la compagnia si alzava e sfilava davanti a loro per congratularsi e dar loro il benvenuto nella confraternita”. Frate Lorenzo! Ecco infine in chi si è trasformato

il Violinista Nero dopo essere passato attraverso una metamorfosi in Mercuzio! Ma era la sua natura. Lo sciamano, il negromante.

(Il Sabba) “Il pazzo corteo notturno attraversò così i campi silenziosi e poi il villaggio nativo di Sali e Vrenchen dove già tutti erano immersi nel sonno. (...) al punto che la tacita collina si trasformò in un vero e proprio sabba”. Di più: in un *buffonesco* sabba.

(Discacciati da tutto) Ma per Vrenchen tutto ciò non è accettabile, lei è scossa dall’ansia del ritorno, che però non potrebbe essere che un ritorno nel vuoto pneumatico di un paesaggio dove nulla più la identifica... “A loro siamo sfuggiti,” disse Sali “Ma come sfuggire a noi stessi? Come separarci?”. Per Sali e Vrenchen anche il vuoto fatto pieno solo di loro e basta, adesso che pare raggiunto si rivela privo di capienza e implausibile, insopportabile. Nella dimensione in cui i due si trovano, la loro presenza *assieme* a Seldwyla non è più ammessa, e allo stesso tempo non ce la fanno a vivere da stranieri altrove, cosa che stanno sperimentando, ma che non potevano immaginare prima che fosse. La morte si profila allora come luogo di accoglienza: uno spazio/tempo, questo sì, vivibile. Nella morte sarà forse data ai due (come anche a Romeo e Giulietta) ospitalità e accoglienza. Dunque, dimora. La loro Verona.

(Non è il nulla) (Il vuoto è l’annuncio, nella realtà, del nulla, ma non è il nulla. Del vuoto abbiamo cognizione, del nulla solo il nome)

(Sposa per un istante) “Tu sei mio marito e io tua moglie, pensiamolo almeno per un istante, solo finché quella striscia di nebbia sia passata davanti alla luna, o finché avremo contato fino a dodici”. Sali ama certo non meno intensamente di Vrenchen, ma in lui il problema delle nozze non è forse così vivo come un preciso dilemma, come un definitivo essere o non essere, mentre Vrenchen, capace di un solo sentimento, nel suo appassionato e temerario gettarsi nel più addensato presente, vede in quello la vita o la morte. A lei basta di essere sposata *per un istante*. Ma che vuol dire che a lei basterebbe questo? Un istante è tantissimo! È l’illimitato *Now!* La moderazione di Vrenchen è identica a quella della sorella letteraria da cui discende: è assolutismo puro.

(La storia di Sali e Vrenchen può essere letta come quella di una lunga cerimonia nuziale protratta di pagina in pagina, mai celebrata di fatto se non nella narrazione del suo estendersi allo spasimo)

(Le mani, ora inanellate) “Le loro mani inanellate si cercarono vezzeggiandosi e combattendo e poi si afferrarono, strette come a consacrare spontanee nozze, senza l’imposizione di volontà alcuna”: le mani si definiscono quantomai come una sineddoche dei due corpi. Giocarono nude prima che tutto fosse, giocano inanellate quando tutto va a compiersi.

(L’acqua profonda) Sali, sul far del tramonto, a Vrenchen per indurla a seguirlo: “Laggiù vi è l’acqua profonda”. L’acqua, come le mani, è nei precordi di questa storia.

(Il battello quieto) E ormeggiato a un imbarco, “un barcone carico di fieno”, un barcone che si rivelerà essere la versione idillica del battello di Rimbaud che incontreremo nel fascicolo successivo; due scafi che si faranno da sé piloti del viaggio a bordo dei quali farsi trasportare, *ove che sia*. E lei: “‘Che cosa vuoi fare? Rubare il barcone ai contadini per finire in bellezza?’ ‘Questa sarà la dote che ci danno: un letto galleggiante e piume come non ne hai mai avute in sposa!’”.

L’amore necessita di un atto improprio, fuorilegge: di un furto. L’amore estremo che obbliga Sali e Vrenchen a delinquere affinché il tragico possa modularsi nel fiabesco.

(Permutando) Sull’acqua, a tornare nel racconto non sono più le mani in sé, ma il loro ricordo: un ricordo di *mani passate* che viene a racchiudere, in due vite congiunte, l’interezza della vita stessa. Sali: “Ti ricordi com’erano fredde e umide le nostre mani quando ce le stringemmo la prima volta? allora prendevamo pesci, e ora saremo pesci noi stessi, e due pesci grandi e belli!”. *Saremo pesci*, diventeremo altro. Lucide scaglie, e metamorfosi nei flutti, come raccontato da Amleto al re per dirgli di *come un re* possa divenire verme, e da verme esca, e da esca pesce, e ritrovarsi, così, a fare da pietanza per il pasto di un poveraccio. La vita non degrada: si dismette costantemente da sé cambiando.

(E il naufragio) A muoversi, sotto la luna calante e rossastra, è il fiume che lento procede, trasportando il barcone e il suo gramo equipaggio... “Mentre si avvicinava la città, nel gelo del mattino autunnale, due figure pallide, strettamente abbracciate, scivolarono giù da quella massa cupa nei freddi flussi della corrente”, il naufragio! *Il dolce naufragare*. In un fiume che potrebbe anche essere l’Adige.

(La cronaca) “Si riteneva che i due giovani se ne fossero appropriati (*del barcone*) per celebrarvi le loro nozze empie e disperate, il che era un nuovo

segno della crescente immoralità e dell'inselvaticarsi delle passioni". Disperate forse, ma 'empie' perché?

Questa reprimenda finale – un po' forzata, in verità, ma probabilmente un voluto e sarcastico rimando a note giornalistiche messe a commento della vicenda – è anche retaggio delle tante volte in cui, prima di Shakespeare, la storia di Romeo e Giulietta è stata raccontata con palesi scopi educativi, e che così stancamente risuona dopo tanta elegia.

(L'invidia del tragico) In una sua entusiastica nota alla novella, Robert Walser, parlando dei concittadini che vedono i due innamorati ostentare il loro essere coppia malgrado l'inimicizia delle loro famiglie, li definisce come coloro che "compatiscono e tuttavia invidiano", ed è un po' quel che fa la Balia con Giulietta: la compatisce ma in fondo la invidia (sia per motivi di classe, ma forse anche perché Giulietta, solo crescendo, le ricorda la figliola scomparsa).

(Gli avulsi) Nel suo saggio *Il non luogo dell'amore* dedicato alla novella di Keller, Karl Wagner osserva: "Nell'Ottocento, il diritto di cittadinanza regolava i doveri di assistenza e sostentamento, di per sé già limitati, della comunità verso i poveri e gli anziani. Solo chi deteneva il diritto di cittadinanza ne aveva il diritto", molto pertinente. Così si creano gli avulsi. I *déracinés*. Ricordarsi che l'esilio da Verona è "morte e solo morte".

(La perdita di identità) Il Violinista Nero è derubato del suo terreno per una cavillosità dei due contadini destinati poi a entrare in lite fra di loro: non ha un certificato di battesimo. È col battesimo che si riceve il nome, altrimenti, come nel suo caso, bisognerà ricorrere a un appellativo. E dire che Romeo il proprio nome vorrebbe disperderlo!

(Circa l'attimo) Ancora dal saggio di K. Wagner: "Derubati in tal modo del proprio futuro, Vrenchen e Sali non possono che ricercare il piacere dell'attimo", un attimo che è l'omologo del lampo di Giulietta. Del *formidabile* Now capace di tradurre la rapidità in *intensità* (la parola più cara a Keats).

(Il dionisiaco e il felice oblio) In Keller gli amanti, sostiene Wagner, possono esser lieti solo in un "felice oblio". Nell'altra dimensione, dico io; *nella vivibile morte*. Sempre Wagner definisce il Violinista Nero un "autentico Dioniso sottoproletario". Di nuovo Nietzsche! Come per Giulietta.

RIMBAUD

Intro sala 61

“Appena presi a scendere lungo i fiumi impassibili, / Mi accorsi che i bardotti non mi guidavano più: / Ignudi ed inchiodati ai pali variopinti / Gli urlanti pellerossa li avevan bersagliati”. Così comincia *Le bateau ivre* (1871). Ha vent’anni Rimbaud quando traduce un naufragio in un volo spingendo, al contempo, nel cielo e negli abissi il più inaffondabile dei natanti: uno scafo di legno. È la giovinezza che fa di quel che immagina quel che può.

(Non altro che acqua) La rapinosa corsa sul fiume del battello di Rimbaud è pari al volo ‘temerario’ di Icaro, così come quello sulla Senna degli *Amanti del Pont-Neuf* (film del 1991 di Leos Carax), e come il lento ma inesorabile planare sino all’esito ultimo dei protagonisti di Keller. L’elemento da cui si proviene è quello a cui ci si ricongiunge (come l’anonimato da cui si svincola una *fabula* per estinguersi in quello che le fa da meta). L’acqua, e di nuovo l’acqua, sempre l’acqua; non altro che l’acqua.

(Il temerario volo) “Se il temerario volo alle tue spume / il nome non darà con le sue piume, / resti memoria del mio vano intento / negli annali diafani del tempo”, così Góngora in *Soledad segunda* per dire della voracità di un’impresa a cui fa da unico testimone colui che la compie. Così come soli testimoni della loro storia sono Romeo e Giulietta; tuttavia, proprio perché *insieme*, non possono completamente esserlo di ciò che avrebbero voluto vivere sino all’ultimo *completamente insieme*. Questo non è loro concesso. Testimone della storia da cima a fondo, *nella sua interezza*, è solo lei, e lo è, per brevissimo tempo, al momento in cui tutto vede e tutto capisce pochi istanti prima di non voler più nulla vedere, né mai più nulla sapere. Ma quanti temerari voli si riassumono in ogni singolo temerario volo! Da quello lento e notturno di Sali e Vrenchen, spinto sino all’estremo dalle onde buie di un placido fiume, a quello intergalattico di David Bowman

a bordo della Discovery in naufragio tra le stelle addentrandosi in una dimensione incognita: “La porta delle stelle si aprì, la porta delle stelle si chiuse. In un attimo di tempo troppo breve per poter essere misurato, lo spazio si voltò e si rovesciò su sé stesso” (Arthur Clark, 2001, *Odissea nello spazio*). Magnifica formula!

È allora come non pensare alla folle deriva del battello ebbro di Rimbaud? a una poesia che, da quando è stata scritta, ha reso più giovani i giovani anche a loro insaputa!

(‘Les amantes’, la Senna sotto il Pont-Neuf, e ‘le bateau’) Ubriacati d’acqua! Sul Pont-Neuf, il ponte più antico di Parigi ridotto a cantiere per importanti lavori di restauro, Alex, un clochard e artista di strada, e Michèle, una fuggiasca studentessa d’arte con un occhio bendato a causa di una malattia, vivono una tormentata storia d’amore. A far da testimone della loro relazione e a fornirli di sedativi e medicinali, Hans, un anziano barbone che, come i due, vive e dorme sul ponte. Michèle e Alex si arrangiano per tirare avanti tra sbronze giornaliere, furti e bravate occasionali mentre il graduale calo della vista rende Michèle sempre più dipendente da Alex. Il giorno che viene trovata la cura per la sua malattia, la famiglia affigge ovunque in giro per Parigi manifesti per farla tornare a casa, ma Alex, per paura di perderla, li brucia tutti. Durante l’impresa, per sbaglio, uccide uno degli affissori e viene incarcerato.

Alex e Michèle si incontrano qualche anno dopo sempre sul Pont-Neuf, ma ormai i tempi in cui vivevano lì sono finiti. Il ponte è stato riaperto ed è frequentatissimo. Michèle è guarita e ha ripreso a vivere la sua vita di ragazza borghese.

Quanto ha in comune questa storia col possibile futuro di Romeo e Giulietta, semmai i due fossero scampati al malinteso per consegnarsi a una vita obbligatoriamente ‘allo sbando’? quanto avrebbero potuto somigliare ad Alex e Michèle, a due sradicati ospitati da una città non fatta a loro misura tranne per quel piccolo ritaglio di spazio che da sé stessi sono stati in grado di crearsi in una terra di transito che perciò è terra di nessuno? Su un ponte, a dormire in una cuccia ricavata a ridosso di una spalletta destinata poi a franare come colpita da una palla di cannone. E Hans? il vecchio Hans? uno spacciatore di misteriosi farmaci che pratica lo stesso mestiere di chi dispensa pericolosi narcotici, non ricorda frate Lorenzo?

E di più ancora, passando da una contaminazione all’altra: nelle strabilianti sequenze finali in cui Michèle sfreccia sul fiume facendo scii d’acqua a traino di un motoscafo trafugato da Alex, riemergono anche Sali e Vrenchen del racconto di Keller, e, infine!, riemerge il battello ebbro di

Rimbaud abbandonato alla mercé di un fiume che come ogni fiume tende al mare, ed è a divenire mare che ogni fiume si addestra. A dirlo, nell'impeto della corrente che lo porta e a cui si fonde, è il battello stesso, scafo e pilota: "Io battello perduto nei crini delle cale, / (...) ubriacato d'acqua, / Libero, fumigante, di brume viola carico; / Io che foravo il cielo rossastro come un muro / (...) / Io che andavo chiazzato dalle lunule elettriche, / (...) folle trave, scortato; / Io che tremavo udendo gemere a cento leghe / I Behemot in foia e i densi Maelstrom, / Dagli ippocampi neri. / Quando il luglio faceva crollare a scudisciate / I cieli ultramarini dai vortici infuocati / (...) / Ma basta, ho pianto troppo! Le Albe sono strazianti. / Ogni luna mi è atroce ed ogni sole amaro; / L'acre amore mi gonfia di stordenti torpori. / Oh, la mia chiglia scoppi! Ch'io vada in fondo al mare!"

Il mare è l'approdo, il fondo del mare l'epilogo! E parimenti sfrecciano i due amanti parigini scrutati da una tempesta di stelle filanti e di fuochi d'artificio che sanno di guerra e di aurore boreali, sino a balzare in alto e poi di nuovo giù! Al galoppo come trasportati verso rapide inevitabili.

Così gli ultimi versi del poema: "Non posso più, bagnato da quei languori, onde, / Filare nella scia di chi porta cotone, / Né fendere l'orgoglio dei pavesi e dei labari, / Né vogar sotto gli occhi orrendi dei pontoni".

Ubriacati d'acqua, come mai lo sono stati d'alcol, Alex e Michèle – con lei vanamente inseguita dalla sua famiglia come lo è Rose dai suoi imperativi sociali e come lo sono Romeo e Giulietta nel rimpianto di un lutto che a una madre è costata la vita, e come lo è Jack perseguitato dal demone di ogni singolo giorno –, gli amanti del Pont-Neuf si abbandonano a un finale felice ridendo il riso di chi non ricorda né vuole ricordare se sia già morto o ancora vivo.

(Circa l'amore) Rimbaud: "I dettagli, sono i dettagli a fregarci. L'amore è un dettaglio. Non è una questione di pienezza, di totalità. È una questione di sguardi, di incroci di parole, e qualche gesto. Se manca questo, manca tutto". Sintetizzato: *Romeo e Giulietta*.

(Circa l'essere) Entriamo nell'essere per apprendere il dolore di non più essere in futuro, rimanendo inesperti del nostro non essere stati nel passato. Rimbaud: "La vita vera è assente".

(La vera ebbrezza) Così riemerge nella memoria del protagonista un battello che tanto ricorda quello di Rimbaud in un libro di Simenon, *Maigret e il barbone*: "Non era la prima volta che il commissario conduceva un'inchiesta a bordo di una chiatta, anche se non gli capitava più

da molto tempo. Si ricordava di quelli che venivano chiamati un tempo barconi-scuderia, rimorchiati lungo i canali da un cavallo che passava la notte a bordo con il suo carrettiere. Quei battelli erano tutti in legno e profumavano della resina che veniva periodicamente spalmata sulle loro superfici". Che reperto straordinario a conferma dell'inverosimile! Dunque, era tutto vero. La chiatta così trainata dai bardotti, vera! Quel paesaggio, vero! Quell'ebbrezza, vera! *E i pellerossa?*

(Ogni acqua è tutte le acque) Così parlò Zarathustra – *Il fiume e la sua corrente*: "Precipiti pure il mio torrente d'amore in sentieri impervi! Come non dovrebbe alla fine un torrente trovare la via verso il mare! Certo, dentro di me è un lago, solitario, che basta a sé stesso: ma il mio torrente d'amore lo trascina giù in basso con sé – verso il mare!"

Sempre, anche qui, il tumulto del fiume che corre furibondo al suo destino, l'Oceano, è metafora dell'amore che, a sua volta è metafora del mare. Il battello-creatura di Rimbaud, la Senna degli *Amanti del Pont-Neuf*, e il procedere solenne delle acque in cui affluiscono tutte le acque possibili, che ingoia nella sua scura gola silente i due protagonisti di uno stupefacente racconto di Gottfried Keller!... Ma ora, qui, a ulteriore confluenza, è Nietzsche, e ve lo ripropongo poiché solo nel ripetere è il vero dire: "Precipiti pure il mio torrente d'amore in sentieri impervi! Come non dovrebbe alla fine un torrente trovare la via verso il mare! – Certo dentro di me è un lago, solitario, che basta a sé stesso; ma il mio torrente d'amore lo trascina giù in basso con sé – verso il mare!"

L'enfasi metaforica è la vera restitutrice dell'immagine che si fa concreta cessando d'essere un metro di paragone. L'amore è reale come il mare, periglioso come il mare, moltiplicatore di orizzonti *come il mare*.

(Il gesto che attende) Hölderlin, *La morte di Empedocle*: il motivo dell'immobilità solo apparente delle cose vi viene rappresentato attraverso l'immagine della corrente di un fiume temporaneamente rappresa dal gelo. Incatenata, quasi. Ricordiamoci quel che dice London a proposito del *Wild*: il movimento dell'uomo in transito nel paesaggio è un atto eretico. Il paesaggio tende all'immobilità.

Ma tutto nel paesaggio – poiché è di per sé *qualcosa*, poiché *esistente*, e dunque negazione temporanea del nulla – è già solo per questo eretico. Rinunciare all'eresia vuol dire spegnersi anzitempo, vuol dire aderire sottomessi alla quantità vincente del sovrastante nulla.

Ascoltiamo, per attinenza, queste righe dai *Quaderni* di Valéry (in *Bios*): "La 'scienza' è potuta riuscire soltanto per l'inerte. Appena ci si discosta

dall'inerte, l'invenzione appare e ricama, il vivente si introduce in ciò che vede e lo anima a modo suo". L'inerte, va da sé, è l'immobile, il raggelato; l'invenzione che "appare e ricama" è il movimento disturbante. L'eresia. *L'umano.*

BENJAMIN B.

[Intro sala 62](#)

(I) *Il laureato*, film di Mike Nichols del 1967. Dopo i titoli di testa, Ben (Benjamin Braddock) appare in primo piano con espressione atona, disinteressata. Alle sue spalle, un acquario che sarà, di lì a poco, protagonista del primo incontro con Mrs. Robinson. Il suo gorgoglio lo si udirà per tutta la durata della scena. Ed è nell'acquario che, a conclusione del torbido dialogo in cui lui vacilla sotto la ruvida pressione di una donna che ha sempre visto come un'amica dei suoi, finiscono le chiavi della macchina lanciate da lei costringendolo ad affondare maldestramente il braccio sino al gomito per recuperarle. Il piccolo naufragio di un oggetto che annuncia molto. Ed è nell'acqua della piscina che sprofonda, in una suprema prova di mortificazione, Ben, quasi incartato in una muta da sub regalatagli dai genitori per i suoi ventun anni. Segue una soggettiva del ragazzo attraverso la maschera; a sentirsi è solo il suo respiro inspessito dal boccaglio delle bombole di ossigeno. Gli è stato chiesto di fare capriole in un'immersione di due metri e mezzo, ma lui si farà scivolare sul fondo come un relitto e così resta giacente. La Los Angeles del film è 'la città come si deve' popolata da 'gente come si deve', e non ha alternative a sé stessa. È la Verona di Ben.

Ed è sempre dall'acqua della piscina della sua villa che Ben, pigramente sdraiato su un materassino, si lascia trasportare in uno stato di bonaccia interiore consumando non tanto i giorni, quanto l'età del tedio. Un tempo di mezzo che sembra non avere fine. L'acqua è l'habitat dove la giovinezza si mantiene in uno stato di apatica sospensione.

La stanza del ragazzo ricorda quella di Giulietta, nel senso che è rimasta com'era da prima che lui andasse all'università: la stanza di un adolescente. Il padre, spazientito dall'atteggiamento abulico del figlio, gli dirà dal bordo della piscina: "Be', direi che qui si sta andando alla deriva". Che almeno si cerchi una fidanzata come si deve! La figlia dei Robinson, ad esempio: Elaine.

Lui, schiacciato dall'inerzia, non può sottrarsi dal portarla una sera fuori, e dopo aver cercato di umiliarla in modo da convincerla a non incontrarlo più (risposte villane e visita a locali *hot*), si ravvede; avverte che per la prima volta ha con chi parlare. Si innamora, e per giustificare il suo comportamento insopportabile di inizio serata le dice: "È come se partecipassi a un gioco con delle regole che per me non hanno senso". La diversità da cui si sente afflitto gli è ignota, ma qualcosa in lui la presume: per assenza, non per presenza. E quando deve spiegare a Elaine il senso del rapporto con un'altra donna che però dichiara di essersi lasciato alle spalle (è proprio a Mrs. Robinson che allude), le dice: "È capitata. È un'altra cosa che è capitata, come tutte le altre!". Una natura satirica, la sua. Ma è pure la natura di un inerte, di un trascinato.

È nel corso di un *naufragio in superficie*, sotto un'autentica bomba d'acqua, che si consuma la scena più carica di pathos di tutto il film: quella in cui Elaine è costretta a sapere della relazione che Ben ha avuto con sua madre. I due ex amanti le stanno zuppi di fronte, allucinati, come fossero reduci da una sventura marina, mentre la ragazza pare di un'altra specie, lei sì una creatura fatta per la terraferma.

Elaine, sconvolta, lascia Los Angeles per proseguire i suoi studi a Berkeley, ma Ben nascostamente le tien dietro prendendo alloggio in un alberghetto di quart'ordine. "Non sarai un agitatore?" gli domanda l'affittacamere, già dando per inteso che lo sia. Berkeley come Mantova: nessuna differenza con Verona.

Al pari di Jack dopo il primo incontro con Rose, Ben viene accusato di stupro dalla diffamazione messa in circolo da Mrs. Robinson, una calunnia che attecchisce in modo incerto su Elaine, visto che la ragazza sarà disposta a riprendere un abbozzo di relazione con lui (mai potrebbe farlo se davvero desse ascolto a quanto propaganda la madre). Allo stesso modo di Elaine, si fida Rose quando non vuol credere che Jack abbia rubato il gioiello, e come pure si fida Giulietta di Romeo non addebitandogli una grave responsabilità per la morte di Tebaldo.

Ben: "Noi ci sposeremo.", Elaine: "Non vedo come si può.", Ben: "Si può e basta." Ma poi sempre lei: "Perché non mi porti via e amen, se tieni tanto a sposarmi?".

La fretta! Nel frenare quella di Ben, Elaine manifesta la sua. E amen! Su, sbrigati! Che ci vuole?... Tutto d'un tratto può apparire facile se si sceglie la strada più difficile per schivare l'impossibile. Poi, di nuovo lui: "Mi sposi?... Va bene domani?". Domani! Puro tempo shakespeariano. È *domani* che si sposano Romeo e Giulietta. Il domani di un oggi che all'alba non prevedeva nulla. Carl, il neofidanzato di Elaine, come Paride

e come Cal; a questo proposito, lei: “Carl ha detto che saremo una coppia perfetta”.

Nomi! Continui sono i cambi di nome di Ben, sino ai benzinai che lo chiamano “Padre” (nel senso di un religioso, visto che lo hanno sentito parlare al telefono spacciandosi per il prete che dovrà officiare una cerimonia nuziale). La benzina! La macchina che rimane a secco mentre lui stava sfrecciando a tutta velocità per raggiungere la chiesa dove Elaine è in procinto di sposare Carl: un contrattempo affine a quello incarnato da Baldassarre. *Tutto è simbolo e analogia.*

(II) Primo incontro di Ben con Mrs. Robinson. L’inizio della relazione. Quando nel motel, con fare perentorio, il ragazzo è richiesto dalla donna di andare a prenotare una camera, inizia il carosello delle sue false identità. Al portiere Ben darà un nome, mentre alle signore che lo confondono con un invitato al loro ricevimento ne darà un altro ancora, fin quando verrà respinto a viva forza nella *hall* da una fiumana di ospiti provvisti di cartellini appuntati sui baveri delle giacche a omologarli tutti. Si tratta di un branco di tipi senili e impettiti che è l’emblema di una media borghesia su cui le famiglie di Benjamin e della Robinson si sono di poco elevate ma senza troppo distanziarsi da questa incarnazione di un ‘pensiero comune’ a cui il ragazzo ancora non sa scorgere alternative.

E a chi, durante la festa organizzata per il suo ritorno da laureato, lo prenderà da parte per catechizzarlo suggerendogli: “Ti dirò una sola parola, ma tu ricordatela bene: *plastica*”, Ben replicherà con lo sguardo ottuso di chi non capisce perché non vuol capire. *O perché ha smesso di voler capire.*

(III) Sguardo finale in macchina di Dustin Hoffman. Tutto è fatto: la sposa recuperata, le famiglie ripudiate, l’abbandono dello status sociale borghese ormai irreversibile; quindi: tutto è da farsi. A questo punto, prima dei titoli di coda, la coppia del racconto si rivela simile a quella del duo Romeo/Giulietta se fosse dato di immaginarla in fuga da Verona. Dopo l’impresa di Benjamin, a vedere d’un lampo l’ignoto verso cui lui ed Elaine si stanno avventurando a bordo di una corriera che nulla ha che vedere col mondo da cui entrambi provengono, è lo stesso Ben, rampollo a sua volta, come lei, di una famiglia bene. Quell’ultima espressione rivolta in macchina esclama mutamente in un battito di ciglia il suo sgomentato: “E adesso?”. In breve, per contaminazione se non per un’autonoma presa di coscienza, lo stesso toccherà di certo anche alla ragazza, vestita con uno strapazzato abito da sposa rapita all’altare, mentre lui con forza insiste a stringerle la mano.

La corriera su cui sono saliti è un'astronave che li sta trasportando in un cielo di cui loro nulla sanno; ad abitarla, creature che scrutano i due come degli alieni. Povera gente, pendolari da *middle class*, meticci in transito lungo una strada senza termine: nessuno, lì, che sia troppo straniero agli altri. Solo Ben e la sua Elaine, due intrusi. Orgogliosi e smarriti, ma con quello sguardo inatteso e strano. Lui sembra non sapere che farci con quello sguardo strano in faccia, anche se è un attimo. Per la coppia di transfughi, figli di casate altoborghesi rese ferocemente avverse tra di loro (anche se qui l'amore non è vittima della faida, ma la suscita), è questa gente a rappresentare una specie 'altra': quella a cui dovranno adattarsi poiché, da adesso, costretti a farne parte.

È il sacrificio del crollo sociale a cui ci si consegna. È la rinuncia al proprio status. Riusciranno a sopportarlo? o saranno costretti a seguire la stessa sorte dei protagonisti del racconto di Keller? e sarebbe mai questa quella che dovremmo immaginarci anche per i due amanti veronesi se a Romeo fosse stato recapitato il messaggio giusto e si fosse fatto trovare nella cripta in fervida attesa che Giulietta si risvegliasse?

LA GIOVINEZZA

Intro sala 63

*"If you're going to San Francisco,
be sure to wear some flowers in your hair..."*

Scott McKenzie, *San Francisco*

("Siate! Siate! Siate!") "Siate Idealisti!" esclama Nietzsche definendo questo il pensiero che "li riassume tutti". R. & G. fanno di meno o di più rivelandosi *ideologici*?

(Lo squilibrato centro) Sin da subito scivoliamo dentro di noi dove *sin da subito* già eravamo ad attenderci: *nella nostra giovinezza*, lì!, nel cuore stesso della nostra giovinezza, e mai più ne veniamo via. Quelli che poi chiameremo rimpianti, è lì che li abbiamo appresi, è lì che li abbiamo già vissuti. Tutti. La più acuta nostalgia della giovinezza è da giovani che la proviamo, ed è un sentore che è sostanza dicibile solo in poesia.

La giovinezza è il centro di qualsiasi vita quand'anche l'adolescenza non debba mai raggiungerla o l'età adulta rivelarsi orribilmente lunga. È il centro di ogni vita, e lo è a prescindere da che vita si tratti. Nessuno squilibrio la condiziona o ne compromette la funzione; è il magnete che fa voltare verso di sé gli anni futuri avocando a sé quelli già trascorsi. Non c'è intenzione né ambizione né progetto né brama né istinto di piacere che non abiti *innanzitutto* nella giovinezza. Tutto le è connesso. La giovinezza è il parametro per cui il mondo è tale, e perciò negarla o ricusarla o reprimerla è abiura dell'umano, censura cosmica, rinnegamento esistenziale; eppure è proprio su questo controsenso, su questa assurdità, che si basa il progredire della Storia come un'implacabile sequenza di figlicidi.

Quando esci dalla giovinezza, ti sfilì da te stesso. È la giovinezza l'età identitaria (Antonia Pozzi: "Forse la vita è davvero / quale la scopri nei giorni giovani: / un soffio eterno che cerca / di cielo in cielo / chissà che altezza").

(Lo strano male) All'inizio della storia Romeo va sorvegliato, come Amleto. Nell'opera a farsene carico è, blandamente, il cugino Benvolio. L'osservazione

è di Guido Bulla nel *Verso e la tragedia*, dove pure l'autore scrive: "La gioventù di Verona sembra percorsa da uno strano male".

Lo "strano male" non può essere che sia la giovinezza in sé? la giovinezza nel pieno del proprio essere, così indiscutibile, accolta con fastidio come cosa nuova e inopportuna da chi quel male non lo ha più da tempo?

(Circa l'ateismo, I) "Non c'è scappatoia lassù" dice in *Amleto* il fraticida Claudio con tono languido usando il sostantivo *shuffle*, "scappatoia", per riferirsi a un cielo in cui non si sa se credere o meno. Ma se non ci sono scappatoie lassù, non ce ne sono nemmeno *quaggiù*, questo è quello che pensa d'istinto la giovinezza; questo è quello che pensano R. & G., forse atei e forse atei proprio in quanto giovani. La giovinezza è svelta, e l'ateismo indulge alla velocità in tutte le sue forme, non la vieta. La favorisce, anzi. È folto di intermittenze. Accoglie e non trattiene. Lascia fare. Questo, perlomeno, l'ateismo dei giovani. E non si fanno guerre in suo nome. Se atei, ci si dà il tempo di pensare ad altro.

(Circa l'ateismo, II) La vuotezza interiore dell'ateo può corrispondere a un'età. A un allargato orizzonte della coscienza come auspicato da Ginsberg per la sua generazione (e ogni giovinezza non riconosce che la propria). Corrisponde, quel vuoto, a un'opportunità se, come credo, non credere produce spazio, *e vastità*.

(Circa l'ateismo, III) Non credere è nell'istinto della giovinezza, alla quale è prediletta la passione della scoperta. Tutto ciò che si frappone è catechismo. L'equivoco riguarda la parola 'Fede'.

(Il linguaggio della Fede) Da giovani la Fede è soprattutto una maniera per descriversi a misura di come piace vedersi: eccessivi e temerari, assoluti e irrazionali. Fideistici in rapporto soprattutto a sé, ma ritenendo d'esserlo in rapporto ad altro. Quanto spesso per i giovani la religione equivale a un'area semantica tramite cui esprimersi utilizzando iperboli e allegorie! Chi li ammaestra travisa, se ne compiace, e non capisce. I veri giovani, anche se assoggettati alla più severa educazione, *scelgono sempre*. Di questo R. & G. sono compendio.

(La durata del colpo) La propria vita poggiata in un angolo come un fucile carico (così, della sua, Emily Dickinson). Questo è Giulietta. E questo, *se assieme a lei*, si rivela essere il suo allievo Romeo. Il colpo, in loro assenza, si produrrà nel tempo del nostro non smettere di udirlo.

(La più giovane delle giovinezze) Vittorio Sermoni, in un suo commento dantesco: “sebbene, in atto, la giovinezza sia una stagione bramosa e riluttante, incline alla millanteria, alla tetraggine e al lirismo, nella vita terrena non ci è data felicità più lancinante del ricordo della giovinezza. Sottratto al tempo e alle verbosità del rimpianto, quel ricordo è forse l’unica ombra che la beatitudine celeste versi su questo mondo”, ma *R. & G.* non hanno modo di ricordare nulla, sicché, fidando nella citazione, una giovinezza privata del tempo in cui potersi ricordare non potrà essere che solo una parte di sé. Quale straordinario rimpianto sarà allora per noi, che di quei destini rendiamo testimonianza, dover ammettere il limite del loro essere stati solo *parzialmente giovani*?

O non sarà che non v’è nulla di più giovane di una giovinezza parzialmente giovane?

(Per scelta) Voler soffrire è una decisione. Nei giovani ha un senso, altrove è patologia.

(Se fosse un semplice pretesto) Alla luce del film, mi domando se sia lecito o troppo riduttivo vedere il naufragio del Titanic come un macroscopico accidente e basta. Un impiccio, una traversia, più o meno questo. Intendo, un ‘qualcosa che non ci voleva’ mirato a condizionare una storia d’amore per renderla interessante, e non invece a significare il tramonto di un’epoca. Di là dal fatto di cronaca, possiamo, insomma, considerarlo un semplice pretesto? l’invenzione di una peripezia in cui far scivolare i destini di *J. & R.*, e dunque necessaria alla suggestione del racconto come un evento interno ad esso? Dirò meglio: *interno* alla storia dei due ragazzi e del loro amore, che altrimenti, da sé, non ci avrebbe soddisfatti.

Ragioniamo sul perché *J. & R.* si trovano a bordo: l’una perché svogliata e acquiescente vittima sacrificale da consegnare a un benessere coatto, l’altro per un’estemporanea giocata a poker che emblemizza il suo vivere alla ventura. Tutti e due sembrano essere lì alquanto per caso, senonché, visto il naufragio, *se ne approfittano*. Come personaggi, beninteso. Come personaggi *tanto giovani*. *Titanic* è essenzialmente la *loro storia*, una storia solo casualmente consumatasi nel contesto di un’apocalisse. L’accidente esalta il sodalizio di coppia e consente ai due di affrontare una grande catastrofe collettiva in perfetta coincidenza con una serie di sventure personali (l’arresto iniquo di Jack, le manette da dover spaccare con un colpo d’ascia improvvisato, le chiavi perse nell’acqua, le pistolettate di Cal, ecc. ecc.). Il naufragio sopraeleva a livello di kolossal la loro vicenda minimale e fa di sé in quanto catastrofe una forza superiore che si rivela ‘a vista’, un leviatano

cosmico in grado di esaltare la forza di entrambi e di confermarli in quel che hanno deciso di essere: l'uno il perfetto consorte dell'altra.

Se il naufragio non fosse avvenuto davvero, c'è caso che se lo sarebbero sognato per dimostrarsi d'essere quel che da subito hanno presunto di poter divenire: due creature reciprocamente indispensabili. La realtà della cronaca resa fittizia dalla verità della finzione dà loro questa conferma nel più controverso e ossimorico degli *happy ending* (d'altronde, lo sappiamo: è nella quintessenza di *Romeo e Giulietta* il *topos* dell'ossimoro): la morte di Jack consegna al nuovo mondo una Rose che, senza di lui, probabilmente sarebbe sopravvissuta lo stesso (chi le avrebbe negato di salire a bordo di una scialuppa? e lei perché avrebbe dovuto rifiutarsi di salirvi?), ma, *con Jack* e *dopo Jack*, Rose sopravviverà diversamente: libera da una vita di prigionia domestica e potendo affidare agli abissi l'estremo colloquio con colui che le ha suggerito il brindisi allo splendore di ogni singolo giorno. Un brindisi che si può fare solo all'insegna della più incauta e luminosa giovinezza.

"La bellezza del giorno è tutta nel mattino" (*Salvezza*), questa secondo Gozzano è la giovinezza! Si può dire meglio? Se non meglio, egualmente sì. Caproni: "Quanta mattina circonda la giovinezza!". Tant'è! Di notte, nel cuore dell'Atlantico, Jack 'scende' nei flutti come in pieno mattino, nell'abbagliante bellezza del giorno.

(L'amore di domani) Joyce, *Ulysses*: "C'è un detto di Goethe che Mr. Magee ama citare. Guardati da ciò che desideri in gioventù perché l'otterrai nella maturità", stando al nostro dramma: l'innamoramento di oggi desidera l'amore di domani, e solo l'amore può, retrospettivamente, demolire la bellezza di quell'essersi innamorati, mentre mai, *mai!*, l'innamoramento non ancora divenuto amore può umiliare sé stesso rinnegandosi.

(La città-mondo) R. & G. sono *animali giovani*, e, come tali, non *si comportano* da giovani, ma fanno *avvenire* la giovinezza nella sua plenitudine, che è al contempo anarchica, leale, religiosa, eretica. Pensiamo al primo monologo di Romeo, tessuto di ossimori sino alla più minuziosa petulanza speculativa, per non dire ripetitiva, nello sforzo che il ragazzo fa per comunicare compulsivamente ciò che intende, o, ancor meglio, ciò che sente, dando l'idea *di non averne mai abbastanza*. Verbalmente, e lui lo sa, l'amore non può essere consumato, ma può perlomeno celebrare lo strazio della propria identificazione per via di una congerie innumerevole di allegorie concettuali contraddittorie. Romeo vorrebbe in questo modo provare perlomeno a fissarne una fisionomia certa; più tenta l'impresa, più dà dimostrazione di quanto l'amore sia un portale che introduce all'assurdo,

ed è proprio nell'assurdo che vive il Romeo di cui facciamo conoscenza quando per la prima volta entra in scena. Sì, vive a Verona, ma la Verona in cui lui matura sé stesso temprandosi nella malinconia non è davvero la Verona che di fatto è: una città in guerra, presa da questioni urgenti che impongono continui allarmi e ripetuti interventi dell'autorità. La sua Verona, dove fatica a crescere, lui la sta ancora cercando e la vedremo sostanzarsi solo con Giulietta. Quella abitata dalla fanciulla si rivelerà come la città-mondo dalla quale essere esiliato implica una condanna a morte. Ovvero: l'impossibilità di vivere altrove. Questa Verona non è un Eldorado, è Metropolis: una fucina di gesti reiterati, tutti funzionali al mantenimento costante di una tensione guerriera inesauribile.

(Comunque ribelle) Vi sono alcune giovinezze che, proprio in virtù della giovinezza in sé, più di altre giovinezze non accettano il rifiuto. Per rifiuto intendo il veto imposto a ciò che esse desiderano, e che desiderano sempre in virtù di quanto alla giovinezza è peculiare. Anche se di natura (o per cultura) non ribelle, queste giovinezze non hanno scrupoli nello scansare rifiuti ormai codificati, e di farlo quasi senza pensarci, con incuria, *di slancio*. Al minimo, per distrazione. Addirittura continuando a ritenersi docili e obbedienti ma senza esserlo per nulla. Fatto sta che l'idea della ribellione è già inconsapevolmente allusa in cotanta stravagante forza di inerzia. Potrà poi avvenire, nel tempo, che una presa di coscienza collettiva trasformi il rifiuto del rifiuto in una sorta di autentica ideologia generazionale, e quando la cosa avverrà, l'evento tracimerà assai oltre la peripezia di quei singoli, meritevoli di essere ricordati fra i primi eroi di un nuovo modo di intendere e *praticare* la giovinezza come un valore legiferante che, non negandosi all'inquietudine, si farà allora epocale. Rivoluzionaria. L'insubordinazione è solo entro una certa età che sa tradursi naturalmente in atto, dopodiché, superato l'argine, declina in pensiero. Perciò, affinché sia, l'insubordinazione *va colta*, e senza neanche aver troppo chiaro di cosa esattamente si tratti.

Già rivoluzionario è dirsi: "*We shall overcome*".

(“... e li uccide”) William Hazlitt: “la giovinezza è la stagione d'amore, perché il cuore allora per la prima volta è fuso nella tenerezza dal tocco della novità e acceso dall'estasi, perché non conosce la fine dei godimenti o dei desideri. Il desiderio non ha altro limite che sé stesso. La passione, l'amore e l'attesa del piacere sono infiniti, stravaganti, inesauribili, finché l'esperienza non li passa al vaglio e li uccide”. Frasi messe a commento del nostro dramma, ma che qui valgono in assoluto. Nulla è esentato o

circoscritto. Anche: *e li uccide*. I desideri dei due ragazzi al pari dei nostri: l'esperienza prima o poi li uccide. Così funziona.

Romeo e Giulietta è in assoluto il breviario della più piena giovinezza, a cui nulla, dell'esser giovani, è risparmiato. La falcidie dei desideri innanzitutto.

(Capitolo secondo) La passione alimentata dall'ignoranza del futuro è tutta celebrata e compresa in queste parole sempre di Hazlitt, che ha saputo ben capirla la giovinezza nella sua totalità: "Non è dalla conoscenza del passato che le prime impressioni delle cose ricevono la loro lucentezza e il loro splendore, ma dalla nostra ignoranza del futuro". Ricordarsi del passato in cui ancora si ignorava il futuro essendo, *oggi*, divenuti quel futuro, sembra mestizia, in realtà è quel 'capitolo secondo' senza il quale la giovinezza rimarrebbe incompiuta.

Andrea Lolli: "Vent'anni e già vorresti averne trenta, / esserti costruito già un passato".

(La radiosa imperfezione) *R. & G.* non conosceranno mai l'instabilità del desiderio appagato. Non sono tanto loro a morire giovani, quanto il loro amore, reciso al culmine di una radiosa imperfezione. Quel che è ogni giovinezza: radiosamente imperfetta. Sbilanciata tra indocilità e obbedienza.

(Il conflitto generazionale) Anna Rosa Annone Zweifel, *Una lettura di Romeo e Giulietta*: "Certo, le stelle avverse guidano in modo distorto il loro cammino; ma la condanna a morte viene dal mondo dei padri, da una loro disumana difesa dell'onore, da un culto spietato del nome e del casato". Parliamo di adulti. Del mondo degli adulti.

Ma hanno colpa le stelle se non hanno idea di cosa significhi la parola 'colpa'?

(Ancora simili) Gabriele Galloni, *L'estate del mondo*: "Ricorderemo. Non è stato il nostro / tempo. Che cosa importa: abbiamo ancora / mani per intrecciare fili d'erba / secchi o per implorare, da ubriachi, / che il vento asciughi una a una le stelle / appena emerse dal mare; // siamo giovani / e due corpi portiamo ancora simili". Questo scoprono *R. & G.* quando vicendevolmente s'accorgono di quel che sono. Per poi con voce congiunta dirci: "Non è stato il nostro tempo".

(La giovinezza sul patibolo) Nessun adulto, in questa storia, muore sulla scena (di lady Montecchi e del suo infarto avremo una notizia poco sottolineata e quasi priva di senso). A essere esibita, a fare spettacolo, è la messa

a morte della giovinezza, giustiziata dagli eventi per ciò che la caratterizza: l'irruenza (Tebaldo), l'esubero di energie (Mercuzio), l'incapacità di controllare i fatti, attitudine altrimenti detta: inesperienza (*R. & G.*).

(Ciò che non si potrà mai avere) Il giovane che sa di dover morire presto guarda i vecchi con lo sguardo inconsapevole che usano consapevolmente i vecchi nel guardare i giovani.

Ciò che non si potrà mai avere, vale ciò che oramai si è avuto.

Andrea Lolli: "Vent'anni tra milioni di persone, / che intorno a te inventano l'inferno".

(Amicizie) Quali le coppie di amici nel nostro dramma per cui potrebbe valere la citazione niciana: "il tuo sogno deve rivelarti ciò che il tuo amico fa nella veglia"? Mercuzio e Romeo, ma anche Romeo e Benvolio. Giulietta non ha amiche, Romeo ne ha molti. Lei non ha esperienza della propria coetaneità, lui vi sta immerso. Zarathustra: "Gatte sono ancora le donne, e uccellini".

(In qualsiasi età) L'impulso del suicidio, in qualsiasi età, ha a che fare con la giovinezza.

(Circa Antigone, circa Emone) René Girard: "noi tutti dobbiamo far finta di credere che la 'giovinezza' sia perseguitata". Non c'è dubbio che esista un culto romantico della giovinezza perseguitata, un modello letterario più volte ribadito, come quello dell'infanzia vessata e sovente sacrificata: da Astianatte al piccolo Edipo, esposto sul Citerone, ai figli di Medea, e, per parlare di adolescenti, da Ifigenia ad Antigone. Nulla di nuovo. Inedita in rapporto ai tempi, piuttosto, è l'idea di una giovinezza coalizzata e rivoluzionaria. Narrarla vuol dire affermarla. Farla avvenire 'storicamente'. Meglio evitare. La giovinezza è data per scontata come 'sacrificale' poiché le si è sempre voluto attribuire un ruolo che apparisse debole *per natura*, insinuando una lettura antropologica decisamente *contro natura*: la giovinezza è più forte della vecchiaia, ma, alla resa dei conti, meno autorevole. Tutt'oggi la giovinezza lotta per emanciparsi appieno da questa prospettiva mentalmente radicata e, torno a dire, *antropologicamente* ribadita in cui chi viene prima (e quindi, va da sé, chi è destinato a farsi più vecchio) stabilisce leggi atte a salvaguardarlo da un potere che diversamente non saprebbe come contrastare. Scrive George Steiner in *Le Antigoni*: "La discesa di Antigone nella morte vivente parlava alle generazioni rivoluzionarie e romantiche con un'immediatezza ineguagliata, se non forse dal finale di *Romeo e Giulietta*". E, sia

detto per inciso, sempre Steiner illaziona un riverbero di Emone in Romeo (Emone è il promesso sposo di Antigone, che Antigone, pur amandolo, ricusa, onde non contravvenire alla sua scelta morale), almeno così mi pare che sia, perlomeno leggendo le righe dello stesso libro dove è scritto: "Rifiutando di eseguire la sentenza, Emone si rivolta contro suo padre". Lo scontro generazionale è di fatto chiamato in causa, a prescindere dal peso delle leggi, intese a colpire chiunque deroghi da esse, quale che sia la sua età. Qui, straordinariamente, è il figlio che si erge contro il padre, e così facendo si solleva al livello di Antigone che, in ossequio ai vincoli di sangue, si oppone alla città tutta (la sua Verona) preferendo l'altrove. E a che morte è condannata Antigone? A essere rinchiusa viva nel suo sepolcro.

(La giovinezza sovvertitrice) Shakespeare suggerisce che, in una data cultura, tutti i gradi particolari o le differenze specifiche hanno qualcosa in comune, una sorta di aria di famiglia: sono tutte specificazioni, pur nelle loro diversità, di un unico principio, dalla cui integrità dipende la stabilità e la stessa esistenza di qualsiasi sistema culturale. In ogni campo il suo principio ordinatore si incarna all'inizio in un'autorità sovrana: il glorioso sole in cielo, il re sulla terra. Ma se questa essenziale e severa gerarchia vacilla può accadere che i pianeti vaghino "a caso in maligno disordine" (*Troilo e Cressida*), e che la stessa cosa si produca in qualsiasi organizzazione umana. In *Romeo e Giulietta* sono proprio i due innamorati i veri disordinatori delle insenzienti stelle. Il fomento della giovinezza intemperante (ma di un'intemperanza addomesticata, giacché nutrita da un lavaggio del cervello di marca adulta) è già in atto a Verona da prima che loro vi appongano l'imprevisto sigillo di una vera ribellione.

Dopo il Coro d'apertura, la furia dei branchi (censurata a parole dai due capifamiglia, che tuttavia all'esplosione della rissa non esiteranno a scendere in campo) è comunque sottomessa ai *diktat* dei 'grandi' che gliel'hanno insegnata. Sansone, Tebaldo e tutti loro, sono stati educati come degli autentici *hooligans* da chi a suo tempo subì la loro stessa iniziazione, da *ribelle obbediente*. Un tirocinio a cui si è assoggettato anche Romeo, che altrimenti non saprebbe duellare come dimostra di saper fare, ma in lui è in atto un principio di anarchia che lo disorienta e che disorienta chi gli è più prossimo. Pure Amleto, che legge libri, sa battersi a dovere. Amleto, però, il mondo lo sopporta, non lo cerca. Sopporta anche l'amore, che non sa concepire se non in forma ortodossa, e per questo sopporta Ofelia, che potrebbe amare ma se lo vieta, i mercati col mondo a cui è costretto glielo impongono, e se ne cruccia. Nel suo costringersi a fare, è sempre in gioco una rinuncia. Amleto, per corrispondere alla richiesta dei tempi, si fa disertore di sé stesso.

Ha nostalgia della propria giovinezza nel tempo stesso in cui è giovane. Ha nostalgia di Ofelia mentre ce l'ha di fronte. Romeo, invece, è prontissimo ad amare, ma non sa chi. *In attesa*, si è scelto una seducente larva. Un poster mentale. Una *imago* ben tornita, punto per punto, tutta sua, sua e di nessun altro, orribilmente astratta ma capace di eccitarlo, e perciò irrinunciabile. Vi è qualcosa di spettrale nel fatto che alla festa dei Capuleti sia presente anche Rosalina. Dunque esiste, e se da spettatori potremmo vederla, da lettori non potremo che sentirla aleggiare attorno come un ectoplasma. Il fatto che Mercuzio e gli altri ne confermino l'esistenza ci ricorda la scena in cui Orazio e Marcello vedono un fantasma che dovrebbe palesarsi solo ad Amleto, ma in quel caso il fantasma lo vediamo per davvero anche noi. Qui potremmo addirittura supporre che sia un modo, da parte di tutti, per assecondare un personaggio bizzarro di cui si commisera la melanconia non volendo ipotizzarne la follia.

(La giusta epigrafe) Se una storia d'amore finita troppo presto potesse avere - ma proprio la storia, dico, non gli amanti che la vissero - una sua arca, e se un'epigrafe in memoria di quest'amore bruscamente troncato dovesse venire apposta sulla soglia d'ingresso alla cripta in cui quella storia giace, scanalata nella lastra di marmo forse questo dovremmo leggere: "Come bei corpi di morti mai giunti a tarda età, / e sepolti, fra le lacrime, in un mausoleo sontuoso, / con rose intorno al capo e gelsomini ai piedi - / tali paiono le voglie che si estinsero / inappagate; non una che non si sia mai goduta / la sua notte di delizia, la sua alba luminosa", K. Kavafis, *Voglie*.

Anche se appagata, una voglia è destinata a essere sempre interrotta: sempre. Lo sarà comunque nel suo desiderio di essere riappagata ancora e ancora e ancora, oppure nel suo smettere di desiderarlo, cosa che mai l'amante vorrebbe avvenisse.

Non c'è fine di un amore che non giunga precocemente, e che non lasci inespresa la maggior parte di sé.

(Circa Boccaccio, circa le nozze, circa la giovinezza sottomessa) Anche in Boccaccio, come in Shakespeare (ma pure in *West Side Story*), il matrimonio tra Caterina e Ricciardo, officiato con un anello raccattato in fretta e furia e coi due giovani ancora sotto le lenzuola dove sono stati scoperti dormienti dal padre di lei dopo ore di sesso consumato al canto reiterato dell'usignolo, appare come una recita prelusiva di un atto ben più formale. Prova ne sia che se la Balia può permettersi di suggerire a Giulietta di rinnegare Romeo a favore di Paride è perché, evidentemente, non prende affatto sul serio il matrimonio celebrato poche ore prima. Tant'è vero che

la stessa novella certifica l'esigenza di intendere le prime nozze officiate lì per lì come una sorta di semplice prelazione o di caparra morale, ma di per sé insufficiente: "sì che come si conveniva, in presenza degli amici e de' parenti da capo si sposò la giovane". *Da capo*, dunque. E prima, affinché la novella possa volgere al suo lieto fine, il padre di Caterina, allorquando sorprende la figlia a letto con l'amante di cui ancora stringe in mano il metaforico usignolo, sentenzia con magnanimo buon senso: "Ricciardo, questo non meritò l'amore il quale io ti portava e la fede la quale io aveva in te; ma poi che così è, a tanto fallo t'ha trasportato giovinezza, ecc. ecc.", parole che nel breve dicono molto. La giovinezza, per esser tale, deve esprimersi nell'errore, altrimenti si mostra per quello che non è: un'età diversa, ma al pari delle altre. Resta il fatto che un giovane, qualsiasi cosa faccia in quanto giovane, già solo per questo va giudicato colpevole.

Secondo lo spirito della *governance* adulta, non c'è giovane in giro per la città che non sia da ritenersi in libertà condizionata.

(La pretesa) Che altro fanno *storicamente* gli adulti se non sfruttare la giovinezza pretendendo dai giovani che facciano i finti bimbi o i finti adulti? Tutto, insomma, ma non i giovani!

(Il giovanissimo poeta) Questo è la giovinezza: essere pronti a obbedire agli ordini del disordine. Sempre solleciti nell'obbedire alla disobbedienza. Naufragare nella ricerca di sé, tuttavia senza perire nell'impresa, e *questa* è l'impresa. Allora non è stonato leggere, tra gli altri, Lautréamont, morto ventiquattrenne, il giovanissimo Lautréamont, per accostarsi, *tra gli altri*, a R. & G., e, con lui, tutti i poeti morti giovani nella certezza dei loro versi non più soggetti ad alcun ripensamento.

Chi muore giovane, è sempre un po' più giovane. Non raggiunge la morte che gli stava davanti, troppo lontana, ma quella da cui proviene. Raggiunge la morte che genera le creature, i neonati, i bambini, i ragazzi, non la morte che accoglie gli adulti, gli uomini fatti, gli anziani, i vecchi.

Bisogna rischiare di smettere di essere giovani per godere la possibilità di tornare ad esserlo.

(Nel groviglio delle linee che si addensano) Giorgio Melchiori, a proposito del *Sogno di una notte di mezza estate*: "amanti costretti a rifugiarsi nel bosco dalla legge crudele del matrimonio forzato per volontà dei genitori". All'imperio generazionale è preferibile il labirinto della selva, il manierismo del paesaggio, il groviglio delle linee serpentine.

(Il fattore politico) La questione della giovinezza come fattore politico rimanda al suo essere immessa in un concetto di Storia che l'età adulta trasformerà, a dispetto di ciò da cui deriva, in un costante deturpamento della verginità e della purezza.

(Così nel Maggio) La disobbedienza della giovinezza mira immancabilmente, anche se nei più diversi modi e spesso senza neanche rendersi conto di volerlo, a una ricollocazione della solidificata verticalità gerarchica, per lo più definita da criteri prettamente anagrafici. È la piramide del *Degree* a essere messa in discussione, così come, con esplicita chiarezza di intenti, è avvenuto durante il Maggio francese mercé una contestazione multiforme a ogni principio di autorità, non escludendo anche valori meno opinabili, come quello della meritocrazia.

Il Maggio del '68 portò alla luce della coscienza l'irruente possibilità di imprimere nella società la percezione poetica di una guerra civile non cruenta e persistente. Mi domando i nostri ragazzi che parte vi avrebbero avuto? Ma chissà che non l'abbiano comunque avuta col loro semplice *essere avvenuti*. Due emancipatori anche loro!

È opinione diffusa che il Maggio '68 si possa comprendere solo nel contesto di un mondo in rapida mutazione, antitetico a quello smorzato dall'inedia di cui la Verona che conosciamo è metafora. Allora sì, ecco che *R. & G.* possono ben significare una solitaria energia accelerata capace di incarnare quell'eresia di cui parla Jack London in *Zanna Bianca*. Cito ancora, nel caso si tratti di un punto non raggiunto nel corso delle vostre peregrinazioni tra le correnti spurie di questo mio fabbricatissimo oceano, quanto già riportato nel fascicolo *Due lezioni*: "Il *Wild* non ama l'azione. Perciò la vita, che è azione, rappresenta per lui un'offesa. Il *Wild* congela l'acqua per impedirle di correre al mare; sottrae la linfa agli alberi per gelarli sino all'interno del tronco; ma più ferocemente ancora il *Wild* si accanisce sull'uomo: l'uomo che è la forma più irrequieta. sempre in rivolta contro il principio che ogni azione deve alla fine cessare".

Veramente eretica è l'azione che proprio di questo si dimentica (come accadde in quella Parigi allora): di dover, prima o poi, cessare.

(Il movimento è ripetizione: di sé, e di ciò che nella ripetizione si fa altro da sé)

(La paura di Laio) "Giovinezza scaccia di scena i vecchi", è la paura di Laio, l'aspirante figlicida! A pronunciarla nel poemetto *Lucrezia* è Tarquinio, che non per nulla è consapevolmente figlio e, dunque, probabile usurpatore, nonché certo stupratore.

Sapersi figlio, vedersi lucidamente come tale, realizzare il carico del proprio essere erede e il volerlo essere già implica di per sé l'imporre alla propria età un carattere politico, agente di Storia. Intendersi come un parricida senza esserne sconnessi: tanto basta ad avviare il destino di un uomo di potere. Se non si desidera innanzitutto uccidere il padre, nulla sullo scenario del mondo sarà mai conquistabile. Ma il non voler conquistare *sullo scenario del mondo* evita crescita?

R. & G. sono una risposta. L'ortodossia della Natura è l'eresia della Storia.

(Finché qualcun altro) “Nel buio del giardino siamo nuovi / e lo saremo finché qualcun altro / non ci sostituirà” (versi di Gabriele Galloni, anche lui come Radiguet un *bambino indaco*, dal più medianico dei suoi libri: *L'estate del mondo*). La paura del padre di non essere più nuovo, e quindi ancora quella di Laio.

(La giovinezza, e ciò in cui prosegue) In *Molto rumore per nulla*, a clausola di una prolungata schermaglia dialettica che costituisce il vero nerbo dell'opera, una volta assolto l'atto di un reciproco dichiararsi pressoché all'unisono, Beatrice proclama a Benedetto con foga più verbale che sensuale e mercé il più donativo degli aforismi: “Vi amo con tanta parte del mio cuore che non me ne resta più alcuna per confessarvelo”.

Beatrice e Benedetto sono due giovani adulti, non più adolescenti. Non più, insomma, davvero giovani. Tuttavia, per gustare al meglio il loro sentimento e per fortificarlo, ancora abbisognano di una difficoltà, e allora, in assenza d'altro, si fanno nemici tra loro trasformando in una guerra di ingegni quel che tra *R. & G.* è un fastoso simposio sentimentale a due. Per ambo le coppie c'è un terreno comune in cui dar senso al loro coniugarsi. L'esperienza esuberante fa da sedimento alla prima, lo straripante entusiasmo dell'inesperito alla seconda. Ma in *R. & G.* non v'è ancora la minima traccia di un'età adulta.

(Purché sia oggi) *R. & G.* non si immaginano futuri, non si vedono coniugati ma si vogliono sposati, e *sognano* di esserlo pur quando di fatto lo sono. Lo sognano addirittura *mentre* si sposano. Per essere giovani quanto a loro necessita d'essere si sognano di esserlo subito, vale a dire in un domani *purché sia oggi*. Non è chiaro? Conviene più ripeterlo che dirlo altrimenti: in un domani *purché sia oggi*. Non si fanno né si vogliono vedere al di là di adesso, poiché al di là di adesso vi è solo aldilà. La loro pretesa di un illimito *qui* è la brama di un talamo, di un loro talamo, ovunque. Ma quando avrebbero mai fatto esperienza di un simile sentire? Appunto, *mai*, ed è proprio questo a renderlo possibile.

(Di giovinezze si muore) “Ma siccome i mortali, sebbene in sul primo tempo di ciascun giorno riacquistano alcuna parte di giovinezza, pure invecchiano tutto di, e finalmente si estinguono”, lo dice il gallo silvestre dell’operetta leopardiana. Si muore ringiovanendo quotidianamente. Di giovinezza in giovinezza, ogni mattina ci troviamo all’alba di una nuova età che non ha passato, eppure più appassita di quanto non fosse il tramonto del giorno prima che non ebbe futuro. L’eresia degli amanti blocca l’alba facendo della loro la prima e l’unica, ma l’ortodossia del cosmo, pari a quella della città, le darà scacco facendone l’ultima.

(L’invenzione della giovinezza) Frances Yates a proposito dell’*Enrico VIII* nota come il pensiero dell’autore, tramite questa sua ultima *historical play*, possa alludere alle vicende delle geniture discendenti da Giacomo I, e, in particolare, alla precocissima morte del diciottenne Enrico, primogenito del re, su cui erano riposte fondatissime speranze. Quindi, a chiusa della sua disamina intesa a collegare il soggetto del dramma con un affermarsi della schiera dei figli non più solo in quanto valore politico ma anche come autentico e determinante fattore di Storia, la Yates annuncia di voler studiare “i più profondi influssi intellettuali che informano gli ultimi drammi; anche tali influssi possono in parte apparire come una ripresa elisabettiana o un ritorno al passato (...). Ancora una volta (...) ci troveremo coinvolti con la più giovane generazione e con i movimenti che attorno ad essa si sviluppano”. Se così fosse, l’opera shakespeariana di emancipazione della giovinezza (di ‘invenzione’ direbbe Bloom) potrebbe dirsi portata a compimento sia spiritualmente che concettualmente, imponendosi sul più vasto scenario della Storia universale, e non solo limitandosi a circoscrivere la giovinezza stessa entro i ridotti ambiti di appassionanti vicende personali.

(La vita raminga) *La bisbetica domata*. Petruccio: “quel vento che sventaglia i giovani per il mondo in cerca di fortuna, fuori dalle famiglie dove si fa scarsa esperienza”. I giovani! Jack Dawson, Arthur Rimbaud, Jack Keruac, Christopher Supertramp, i ragazzi e le ragazze di Woodstock, le fiumane di matricole che fluiscono inesauste per le strade di Padova e di qualsiasi città universitaria. Torrenti di vite brade anche se assieme. Di questo parla Petruccio: della vita raminga a cui tende la vera giovinezza in cerca di una sua piena emancipazione. Della giovinezza, insomma, *inventata* da Shakespeare. L’eterno moto di breve durata.

(“Voi che siete vecchio”) “Voi che siete vecchio, non sapete immaginare le risorse di noi che siamo giovani” proclama Falstaff in faccia al presidente

della Corte. Uno dei pochi, forse l'unico empito di autocoscienza della giovinezza sgorgato non per vie traverse dalle pagine di Shakespeare, nondimeno alquanto bizzarro se per bocca di uno che proprio giovane non è (di sé dice altrove Falstaff: "Sono vecchio, sono vecchio", e lo è). In tutto il canone, infatti, una cosa del genere un giovane non la dice né la direbbe mai (Romeo, ad esempio: mai e poi mai!). Ma è proprio questo modo d'essere che meriterà a sir John il singolare *spin-off* delle *Allegre comari di Windsor*.

(Scisma) Fibre lacerate di due parti d'improvviso scisse: nell'una la cicatrice guarendo ravviva, nell'altra necrotizza. Questi gli effetti di quando la pura giovinezza si stacca dal paesaggio amorfo con cui, non per sua intenzione, era compromessa.

(I veri giovani) Se la giovinezza, pur se innocente, non è sovversiva, se è accettabile, ma che giovinezza è? Una giovinezza che non voglia dire, ma solo ascoltare, come potrebbe reagire dinanzi all'apparire di un *vero giovane*? con quanta rabbia, con quanto sconcerto? E chi il più giovane fra Romeo, Benvolio, Mercuzio, Giulietta, Tebaldo e Paride? Io dico Tebaldo. L'irruenza pura. L'*ultrà*, il burrascoso, il febbrile.

Mercuzio, Benvolio e Paride rappresentano tre diverse gradazioni della loro prossima età adulta (per come sarà nell'artista, per come sarà nell'uomo di famiglia, e per come sarà nell'aristocratico). Romeo è vecchieggiante per eccesso di languore mentre Giulietta è emotivamente una bimba ancora in boccio, un puro germoglio, ma assieme, facendosi coppia, i due si conquistano la loro giusta età e dimostrano di poter fare le cose che farebbero dei veri giovani. Escono dagli schemi senza neanche valutare l'azzardo.

(L'innocenza degli amanti) Amanti! Amanti innocenti perfino quando sono cattivi.

Sull'innocenza, Roland Barthes, in *Frammenti di un discorso amoroso*: "L'innocente non è forse inclassificabile (e perciò tenuto in sospetto in ogni società la quale 'si riconosce' soltanto dove può classificare delle Colpe)?". Gli amanti, innocenti sempre e comunque, sono dunque impossibili da qualificare, da censire, da condannare. E, su tutto, sono *innominabili*.

(I lanzichenecchi) A. E. e i lanzichenecchi sul treno (articolo *In viaggio verso Foggia coi 'lanzichenecchi'* apparso sulla pagina cultura di *Repubblica* il 24 luglio 2023; per me, ieri; vi si parla di ragazzi 'trasandati' in vagone, nei pressi di un maturo scrivente da loro distratto nell'incapacità di attrarli), ovvero lo scontro dell'età da sempre tristemente adulta e la bruciante

fugacità della giovinezza, che è in sé barbarie. Una barbarie di breve corso ma che, fin quando dura, è legislatrice suprema. Violenta per diritto. L'articolo, che per la sua vacua senilità è diventato virale nel giro di poche ore, andrebbe messo agli atti come un documento di dandystica protervia, nonché dell'impietosa ottusità che cancella, in quel che siamo, quel che eravamo.

Sopravvivere alla giovinezza significa essere già dei residui, e quando non siamo in grado di nobilitare l'esperienza in un modo d'essere, dei precoci rottami. Anche quando ci atteggiavamo a fare gli accomodanti, lo facciamo perché ci conviene, perché ci sappiamo subalterni e passibili di una costante messa in scacco, e perciò cerchiamo la giovinezza in qualsiasi età. Per assurdo, anche nella vecchiaia. Sì, la giovinezza dei novant'anni, nella speranza, coi cento, di farci mitologici. Ma vorrei soffermarmi sulla parola più pregnante del pezzo: 'lanzichenecchi'.

A. E. sta per scendere dal treno quando gli viene in mente. È un'illuminazione. Quanto dev'essergli piaciuta! Tanto da scrivere un intero articolo a cui affidare il compito di tramandare la sua intuizione semantica. In effetti, piace anche a me. Mi fa pensare a *Romeo e Giulietta*. Io stesso, in un paragrafo scritto tempo fa, ho definito così Mercuzio. Ma un lanzicheneco, a pensarci, è anche Tebaldo. Lanzichenecchi sono quelli del suo branco; e perché non Benvolio! Addirittura, quand'è con loro, un lanzicheneco lo è anche Romeo. E le pischelle di cui questi sciamannati 'lanzichenecchi' parlano con fare predatorio hanno i loro giusti nomi: Rosalina, di cui è cotto all'inizio il protagonista, e poi Giulietta, una potenziale *pin-up*. I paradossali *night* dell'articolo (espressione tristemente *retro*) sono sale da ballo nobiliari; nella fattispecie quella di palazzo Capuleti, dove la sguaiata banda Montecchi si intrufola famelica di cibi e di donne. Tebaldo, l'avverso, se ne accorge e vorrebbe scatenare una rissa, ma il vecchio Capuleti, suo zio, lo frena. Niente scandali! Già, la giovinezza è scandalosa per statuto: parla come vuole e prende quel che può. La sua allegria disturba perché ha sempre qualcosa di aggressivo. La giovinezza è né più né meno questo. Da un'epoca all'altra. Dal primo al quinto atto. Si chiama *natura*. A. E., leggendo Proust (così ci dice), non si è accorto di trovarsi in compagnia di Shakespeare. E non per sfizio, ma per davvero (e senza considerare che siamo sempre giovani nell'età in cui entriamo).

(Avere cinquant'anni) Il crepaccio che separa la giovinezza dal suo domani solo un'anima già marcita nell'età adulta può vederlo, da cui il gemito dell'uomo del sottosuolo dostoevskijano: "Avere cinquant'anni è immorale!".

(Non è e non deve) La giovinezza non è e non deve essere l'età della moderazione. Se chi è giovane non ne approfitta, la giovinezza si approfitterà di lui.

(Tutto l'urgere dell'essere) Nel fulgore della notizia espansa, il trepestio di quelli che accorrono.

Gaddianamente, d'un tratto vi erano zimarre e ciabatte, come di spettri spettinati, in tutte le ville, con le luci accese dappertutto. Altre lanterne e voci, e anzi uno con una torcia a vento. E nella libidine della curiosità, chiedevano notizie: "Che cosa è? che cosa è?"

E allora sentite, stavolta in lingua nostra e non altrui, cosa è detto d'un'impellenza vocale che pare la descrizione di una fervida pentapodia giambica (sempre dell'Ingegnere, da *La cognizione del dolore*): "Un va e vieni di voci, per lo più monosillabiche, epigastriche, a urti, a urlì, o tutt'al più bisillabe, ma in un tal caso ossitone, a spari, a scoppi".

Non c'è lingua madre che non ambisca a un suo proprio impossibile *blank verse*. Tutto l'urgere dell'essere vi si può esprimere, sia in vita che in morte.

(“Solo una volta”) Holan. In *Una notte con Amleto*: "solo una volta la giovinezza ed una volta il canto, / solo una volta l'amore ed insieme l'esser perduti": così, tutto in *Romeo e Giulietta*, per i due, è *solo una volta*, e non potrebbe dirsi più semplicemente. Una volta è moltissimo, è l'ambizione suprema. È il *non plus ultra* del reificabile.

(Desiderare di desiderare) Così parlò Zarathustra: "il piacere non vuole eredi, non figli, - il piacere vuole sé stesso, vuole l'eternità, vuole il ritorno". La giovinezza, la vera giovinezza, non vuole figli! È un pensiero, questo, che la giovinezza non può conoscere (lo schiva spesso senza rendersene conto). Al massimo, può *desiderare di volerne*, ma non volerne.

(Sete di, fame di) Così parlò Zarathustra: "che cosa non vuole il piacere! è più assetato, più tenero, più affamato, più pauroso, più misterioso di ogni sofferenza, vuole sé stesso, morde sé stesso (...) così ricco è il piacere, che ha sete di sofferenza", *la giovinezza* ha sete di sofferenza. *Solo* la giovinezza può aver sete di sofferenza. Anche desiderare di morire è un desiderio della giovinezza. Un'urgenza sperimentale; un esubero di vanagloria e di energie. E perché può farsi visione. Sandro Penna: "Forse la giovinezza è solo questo / perenne amare i sensi e non pentirsi", *non pentirsi*, certo, perché la giovinezza non ne ha mai il tempo. E se si pente, è perché fa del pentirsi un diletto.

(Circa l'adolescenza, I) Wystan Hugh Auden: “Nella tragedia greca la compassione è motivata dall’ineluttabilità del destino dell’eroe, nella tragedia shakespeariana suscitano commozione le scelte compiute dall’eroe, perché avrebbe potuto scegliere altrimenti. *Romeo e Giulietta* esprime un pathos atipico perché i due protagonisti sono troppo giovani per essere pienamente responsabili delle loro scelte – ancora troppo lontani dalla maturità”. Adolescenti! Sono due adolescenti, e *appena* adolescenti. Io credo che questa considerazione di Auden pertenga all’idea stessa di un’età in cui l’essere maturi si annuncia come una prospettiva ritenuta già in effetto senza che ancora lo sia, ma *prossima a*. Età, per questo, immaginaria più di ogni altra. Inconsciamente immaginaria! Non ci si figura d’essere quello che non si è: lo si dà per certo e basta. Come uno che corra senza sapere di correre.

(Circa l'adolescenza, II) Marcel Proust. *À l'ombre des jeunes filles en fleur*: “l’adolescenza è anteriore al consolidamento completo, e da ciò deriva che vicino alle fanciulle si prova quel senso di freschezza che dà lo spettacolo delle forme in continuo movimento, in un giuoco di instabile contrasto che fa pensare al perpetuo rinnovarsi della creazione e degli elementi primordiali della natura che contempliamo al cospetto del mare”. Oltre a Giulietta, penso anche alla Gerty di Joyce, e a Vic del *Tempo delle mele*, al finale del film (lei, ballando un lento, stringe l’amato ma già adocchiando il nuovo arrivato), così prossimo a raccontare il repentino dissolversi di un innamoramento che dà annuncio del suo non essere in grado di proseguire in un amore compiuto e duraturo.

Puelle, che al tatto si disfano e che allo sguardo si rifanno.

(Circa l'adolescenza, III) *Misura per misura*, atto terzo: “Non hai gioventù, né vecchiaia, ma una sorta di sonno pomeridiano nel quale sogni di entrambe”. È quell’essere ancora nel non più, e di già nel non ancora. Le età intermezzo, di cui l’adolescenza è la più sfuggente. È in un sonno pomeridiano che Romeo e Giulietta diventano marito e moglie. Al “limitare di gioventù” leopardiano.

(Circa l'adolescenza, IV) *I due gentiluomini di Verona*, atto terzo: “Questo labile stampo dell’amore è una figura / intagliata nel ghiaccio, che in un’ora di calore / in acqua si dissolve e perde i suoi contorni”. L’evanescenza dell’amore è come quella di un’età che faccia da giuntura ad altre due età. E ogni età può essere giuntura, soglia, trapasso; alcune soprattutto. Ogni età, all’istante in cui è, è al proprio acme.

(Circa l'adolescenza, V) Sulle labbra di un personaggio risibile, Malvolio, sorgono parole perfette, e affatto liriche (anzi!) per definire la magica età di mezzo, quella del passaggio dalla pubertà a un primo segno di vita adulta. Malvolio, *Dodicesima notte* (in risposta alla domanda di Olivia su Viola/Cesario: "Ma com'è, e di che età?"): "Non abbastanza maturo per un uomo né abbastanza acerbo per un ragazzo. Come un baccello prima della granitura, o un gheriglio vicino a esser noce: insomma in acqua morta tra il ragazzo e l'uomo". I requisiti dell'efebo.

(Circa l'adolescenza, VI) *La bisbetica domata*. Nella finzione con cui Lucenzio si intrufola, sotto le mentite spoglie di un precettore di latino, in casa di Bianca per poter duettare con lei in un impertinente dialogo amoroso, vi è tutto il sapore di un'adolescenza liceale, da banco di scuola; di un'adolescenza al riparo da qualsiasi possibile deriva drammatica. Bianca: "Eravamo rimasti?", Lucenzio: "Qui, madamigella. *Hac ibat Simois; hic est Sigeia tellus; Hic steterat Priami regia celsa senis.*", Bianca: "Traducete.", Lucenzio: "*Hac ibat* - come vi ho già detto -, *Simois*, io sono Lucenzio - (...) *sigeia tellus*, così truccato per potervi fare la corte (...)", e intanto ci si sfiora coi gomiti sino a toccarsi coi piedi sotto il banco, e si cominciano a conoscere le fresche carni. Non è più o meno così che succede?

(La festicciola) Conosciamo la cadenza dell'appello, che è quello delle nostre invitate alla festa. Adescate da giorni nel timore che siano poche, e ora tanto attese. Verranno, non verranno?... Ma certo che verranno. Piace a loro a quanto a noi. Solo in modo diverso, questo è il punto.

Ora un gioco! Provate a immaginare di averle tutte insieme in una sola volta riunite nel salotto di casa tra tavoli colmi di bicchieri e piatti di carta, regali ammucchiati e dolciumi vari, al suono di musiche trasmesse da un vecchio impianto stereo, tra lenti strategici e chiassi improvvisi... Eccole! Son davvero tutte. Da Tisbe a Giulietta... dalla vanescente Silvia alle ninfe di Proust... dalla captatoria Gerty alla tredicenne Vic (ancora un po' piccolina, però!).

Con chi ballereste per prima, timorosi che possa avvertire il turgore del suo piacervi?

(Claudine) Sul principio del Novecento ci sono stati anche i tre non trascurabili romanzi dedicati a una bimbetta indagata nel suo passare dall'infanzia all'adolescenza, e dall'adolescenza alla prima giovinezza: la Claudine di Colette (*Claudine a scuola*, *Claudine va a Parigi*, *Claudine si sposa*). Volitiva e incline alla scorrettezza mondana. Saffica e consapevole.

Giulietta le sarebbe stata amica. Forse si sarebbero bacciate sulle labbra. Non solo! Una risatina, e si sarebbero anche sfiorate le punte delle lingue. Tanto per capire che effetto fa.

(“Scenderò con te!”) Poco prima dell’impatto, Rose, in uno slancio che non ha nulla di estemporaneo e che vale una piena affermazione di sé, sillaba in piena trepidazione a Jack: “Quando la nave attracca, io scenderò con te!”, Jack: “È una follia!”, Rose: “Lo so. Non ha alcun senso”. Consegnandosi con queste parole totalmente a lui, la ragazza si consegna totalmente a sé stessa e a quel che si accorge di poter essere, e conclude: “Per questo mi fido”. Di chi? Più di lui o più di sé? Ecco l’istante in cui Rose si fa pienamente Giulietta: è questo in cui guarda la vita negli occhi, senza reticenze, e la abbraccia, la accoglie, le si dà Rose, *per un istante*, rivela di poter avere anche lei un’anima hippy.

(Senza niente) *Titanic*. *L’esprit* ramingo, da giramondo senza fissa dimora di lui quando le dice: “Lo so, non posso darti nulla, non ho che dieci dollari in tasca, però...”, mi fa pensare a una controcultura da secolo scorso inoltrato, a una maniera di vivere nel pieno disdegno delle regole che non è più solo *bohème*, ma già protesta civile costantemente in atto.

Jack questo le ha proposto: di lottare. Lei il giorno prima ha ricusato, ora si slancia. Ma attratta da che? Da una vita alla ventura, un po’ disastrosa ma in cui potrà valere il futuro invito di Allen Ginsberg: “Il messaggio è: allargate l’area della coscienza”? magari viaggiando per i grandi spazi della prateria sui tetti dei treni come Woody Guthrie? attratta dal gesto repulsivo di un definitivo “No!” al benessere come quello che farà l’errabondo Christopher Supertramp? un gesto che lei e Jack anticiperebbero di decenni? Ma se si vuole essere giovani adesso perché aspettare il modo in cui si potrà essere giovani domani?... Allora, se questa è la giovinezza, valga pure una spoliazione francescana per votarsi a un’impresa londoniana!

(“In perfection”) Shakespeare nel *Sonetto XV* parla del durare di ogni cosa “in perfezione” solo per brevi istanti. Ecco la fugacità che fa della giovinezza la più breve di tutte le età. Più dell’infanzia che all’incirca supera il decennio, dopodiché (prima che Leopardi aggiungesse al nostro calendario esistenziale la levità ancor più fugace dell’adolescenza) quel vertice fuggevole della giovinezza, definito: “*in perfection*”, e già siamo all’età adulta che può durare decenni, come decenni può durare la senilità. Quanto, invece, può durare la giovinezza? Anni, e non tanti. In epoca rinascimentale soprattutto. Quattro, cinque, non di più. In tal senso, la vulnerabilità a cui la giovinezza si trova

esposta nel gioco della condizione umana è estrema poiché le sue straripanti energie, compresse in un arco di tempo assai ridotto, non hanno equivalenza in una forza destinata a essere sottomessa dalla signoria delle età successive, che, congiunte, formano una maggioranza schiacciante: una quantità d'anni e di individui con cui i giovani non possono competere, e la quantità, come insegnano le guerre, vince sempre.

La giovinezza è perciò predata: nel vigore dei maschi, votati a farsi carne da macello sui campi di battaglia, e nella primizia delle femmine, viste come occasione di profitto matrimoniale. In altre parole: merce di scambio.

(Mai prima) Tanto mi sta a cuore l'avvento, nel dramma, di una nuova forma di giovinezza capace, *come mai prima*, di una sua capacità di intervento risolutivo nelle cose del mondo!

R. & G., di questo si tratta, sono destinati a dare un nuovo assetto sociale, etico e civile alla città. Morendo, sì, ma con un esito (o intento, fate voi) che non è quello della loro coniugazione eterna a cui non credono. Loro muoiono per restare sposi, *qui*: defunti mortali non distaccati dalla materia del mondo. Perciò decidono di essere cadaveri insieme. Nient'altro, *ma è tutto*. Se, contravvenendo a ordini superiori, non sanno di fare quel che fanno da ribelli è perché non ne hanno il tempo, e allora sta a noi indicare nel loro suicidarsi i prodromi di una vera coscienza ideologica, e di converso politica.

(“... che si fugge tuttavia”) Nella giovinezza non si sta: si passa. Ma solo chi ne è fuori può vederlo.

(Circa la bellezza) L'equazione *giovinanza=bellezza* è fondativa di una cultura che ai nostri tempi ha molto diluito il suo significato. Biologia, alimentazione, educazione sportiva, pratiche anticoncezionali, chirurgia plastica, ecc. hanno esteso la possibilità di *essere belli* anche una volta superata 'una certa età', e a costo di entrare in aperto contrasto con la natura; e se questo non bastasse, al metro di una valutazione estetica collettiva si è comunque aggiunta una maniera di considerare la maturità fisica come una particolare forma di possibile avvenenza. Di quanti attori si dice: "Più bello adesso che da giovane!"? Anche integrando la parola 'bello' con un sottinteso 'affascinante', requisito comunque accreditato di un valore seduttivo. Ma non era così un tempo. Basti pensare alla madre di Giulietta che, in quanto madre, può senz'altro essere definita una figura autorevole a cui, sia pure in second'ordine rispetto al marito, è dato il diritto di sovrintendere su tutto ciò che riguarda la figlia. Come qualsiasi individuo

pienamente adulto, lady Capuleti, poiché interprete del ruolo genitore/genitrice, non potendo più fare ciò che un giovane potrebbe, ha però il potere di non farglielo fare. *E così agisce.*

E dire che, stando al testo, non è che a malapena una ventottenne (pur se questo non le impedirà, sotto finale, di definirsi “di tarda età”).

(La sindrome) “L’adorabile emozione di vedere una ragazza diciannovenne mentre piange perché si ritiene troppo vecchia” (R. Radiguet, *Le diable au corps*). Ogni età ha la sua vecchiaia. E più di ogni altra, poiché così prossima al suo primo fiorire tanto dura poco, ne è provvista la giovinezza. Ma, allora, malgrado sia lady Capuleti a darsi della vecchia (forse in ossequio a una particolare forma di vitalità), mi pare, questa, una sindrome da cui va ritenuta ben più affetta lady Montecchi, che non ha bisogno di dir nulla per crollare davvero nella vecchiaia nel pieno della giovinezza.

(Il singolo giorno) “La vita non è che un’ombra che cammina; un povero attore / che si muove impettito e s’agita la sua ora sulla scena / e poi non se ne parla più: è una storia / raccontata da un’idiota, piena di rumore e di furore, / che non significa nulla”. Immagino R. & G. battersi ideologicamente, e *filosoficamente*, contro il regicida Macbeth, ma non per contrastare la sua verità, bensì per opporvi *la bellezza* di quell’ombra. Sarebbe a dire: *di ogni singolo giorno.*

(Pensare sognando) La brama antifilosofica della giovinezza (che a contrastare prevede spesso, nella realtà, uno smodato *furor* ideologico) può trovare una chiave di spiegazione in quanto scrive Franco Ricordi: “questo il dato saliente della filosofia di Shakespeare: alla critica nei confronti di ciò che si intende correntemente per filosofia, corrisponde la più filosofica e profonda crisi ontologica in cui vengono a trovarsi la maggior parte dei suoi personaggi”. Crisi ontologica, dunque, che può mettere a rischio un sognatore di ritenersi un pensatore. Mercuzio, ad esempio.

(Lautréamont) Perché in queste pagine insiste a dimorare con tanta insistenza Lautréamont? Forse perché giovane. Come Rimbaud, ma diversamente da Rimbaud, che superato l’argine dei vent’anni si trasformò nell’*editor* di sé stesso tagliando tutto ciò che avrebbe scritto in futuro impedendosi di scriverlo.

Lautréamont, *Poésies*: “Voglio che la mia poesia possa essere letta da una ragazza di quattordici anni”. Da chi, Isidore? da Giulietta? Non ti capirebbe ma ti sentirebbe. E ti ripeterebbe.

(Senza crescita né merito) È contro la giovinezza connivente con la vecchiezza che lotta la giovinezza quand'è pienamente complice di sé. Contro il frutto che ne viene, contro quella smorta pace che è già molto prossima alla "confortevole, levigata, ragionevole, democratica non-libertà" di Marcuse, sicché già iscritta entro la futura visione heideggeriana della dittatura operata dall'impersonale particella 'si' nell'assopita soddisfazione dell'individuo quando questi di buon grado accoglie il suo essere sperso nell'inautenticità. Quel 'si' nel cui budello ognuno è l'altro, senza crescita né merito.

La dittatura della confortevole non-libertà è tale per cui, *pur pensandosi ribelli*, si accondiscende, si accondiscende, si accondiscende, e altro non si fa.

(Se intuitiva di sé) l'inizio avviene sempre imitando. Una qualsiasi storia inizia imitando, come ogni singola vita. Un fatto come una frase. Tutto inizia così.

Anche la giovinezza, per iniziare a essere sé stessa, inizia imitando. Cosa? Secondo l'indottrinamento delle generazioni che la precedono e che perciò la temono, non sé stessa può imitare, bensì l'età impropria dei padri, che accoglie la giovinezza tra leggi preesistenti ad essa e prescritte in tal modo da renderla subietta all'età della vecchiezza in totale docilità, senza alcuna ipotesi di ribellione. Questo, storicamente, è sempre e da sempre, tranne quando la giovinezza, se *intuitiva di sé*, avviene nel suo più vero divenire per quel che deve naturalmente essere, cioè: imitazione non d'altro che di sé stessa. È tramite quest'eresia che la natura confligge con la Storia. Se, però, l'ortodossia è certezza, per contro l'eresia è eventuale, e, in quanto eventuale, *messianica*. (R. & G.)

(I disobbedienti) Harold Bloom: "la rivolta e la natura diventano un tutt'uno", nel compiersi di questo tutt'uno, la rivolta, che innanzitutto è disobbedienza, nemmeno si accorge di essere quel che significa essere ciò che è. Opera e basta. *Fa*. Consuma. E quale età è più propensa alla disobbedienza della giovinezza?

Per contro: quale età è più impastata di induzione all'obbedienza della giovinezza? La dialettica è inevitabile, come se da essa debba generarsi un conflitto. Una giovinezza obbediente esautora sé stessa.

(‘Repetita’) La giovinezza è un'esazione anticipata imposta a chi le sopravvive: dobbiamo sempre pagarle pegno.

(Sempre pagana) *Al di là del bene e del male*: "Il cristianesimo dette da bere a Eros del veleno – costui in verità non ne morì, ma degenerò in vizio".

La giovinezza non istruita è sempre pagana. E implicitamente immacolata.

(L'acqua è oro, poi tutto esplode) *Zabriskie point* (di Michelangelo Antonioni, del 1970). "È evidente che la zona ha molte possibilità di sviluppo. Con una spiaggia, un lago, dove ognuno può vivere tranquillo come gli pare e in modo confortevole.", "Devo dire che nell'insieme l'affare mi entusiasma. Ma forse finiremo per trovare l'oro in questa proprietà.", "Se ci troviamo l'acqua, certamente ci troviamo anche l'oro.", "In questo paese l'acqua è oro".

Così discutono alcuni *businessmen* della casta padrona del Paese rinchiusi nella villa che a breve più e più volte esploderà ribadendo la sua distruzione in uno spurgo di *memorabilia* in cui si sfarina l'epoca. Ma *prima* la ragazza, di fuori, scende dalla sua vecchia *buick* anni Cinquanta per fronteggiare intenta quella costruzione arroccata lassù, nella Valle della Morte a *Zabriskie point*. Sta ferma. Sciamanica. Aspetta con sguardo dinamitardo. Che? Vede o immagina l'esplosione della villa? *o* la vede e la fa avvenire? *o* immagina di farla avvenire? Di fatto, avviene.

Nel fuoco, tra tizzi e lapilli, emerge come una litania la musica dei Pink Floyd. Dopo il furore del rogo, la cinepresa si solleva verso l'ampia nappa del cielo dove ancora non è giunto il fumo e tutto è chiaro. L'azzurro si riempie dei frammenti di ciò che resta del naufragio di un mondo tra le fiamme. È il gran falò. *L'auto da fe'* generazionale. Scaglie del composto che ebbero un prezzo. Per cui si discusse. Di questo e quello. Relitti di un *bric à brac* del quotidiano galleggiano alla deriva per ascendere liberati da ogni funzione e indiademarsi nella stratosfera; scheletri di materie, teschi anche di ciò che non ebbe teschio, smembrate realtà in viaggio verso la vastità celeste guardate da colei che resta, fautrice del putiferio. La roba se ne va nel fluido rosa. Ogni affare se ne va. Affumicate vestigia. È la morte del frigo, del guardaroba, delle bistecche, del pollo confezionato. Col rullo della batteria, l'urlo. L'apocalisse del cellofan. Dei libri e delle carte. (Alfonso Gatto: "Sembra un vano / delirio questo credere alle cose").

Un taglio di montaggio e stop. La ragazza arretra dal suo guardare. Ha terminato. Assorbita nella luce rossastra del mattino si volta, rientra in macchina e si riavventura nel ripristinato deserto californiano. Elegiacamente. Dietro di sé lasciando i danni della giovinezza all'opera. Un sogno. Ma di chi è figlia la ragazza? Di chi sorella?

(Nella Storia) *R. & G.*, personaggi palesemente *a-politici*, alla resa dei conti diventano fattori di politica *agita*. Esenti da ideologie, prendono partito, nel senso che un partito lo incarnano essi stessi: quello della giovinezza. Questo

per il fatto che l'opera, nella sua totalità, finisce col tradurre in un valore politico la giovinezza in assoluto, *come mai era avvenuto prima*. Un valore capace di intervenire nella Storia, e non solo di servirla.

Innamoratevi di questi due ragazzi innamorati! Hanno dovuto morire per farsi *leader*, ma è avvenuto, lo sono. Hanno cambiato Verona, hanno cambiato il mondo.

(Secondo natura) Non d'un padre ma d'un figlio son questi versi: "La parabola eterna d'essere figli / desideranti e già indesiderati" (Gabriele Galloni). Non d'un padre! D'un ragazzo poco più che ventenne. L'unica età della sua giovinezza. Questa è la natura, a cui un giovane desiderante sa accondiscendere. Dei padri indesideranti, invece, è la predilezione per la Storia.

(Nella possibile resa) Maude, una Giulietta di ottant'anni, in *Harold e Maude*, ad Harold, un ragazzino nemmeno diciottenne: "Sai, Harold, secondo me gran parte delle brutture del nostro mondo viene dal fatto che della gente che è diversa permette che altra gente la consideri uguale".

(Due leader) *R. & G.* sono due *leader* venuti a riscattare secoli di soprusi perpetrati con l'inganno da chi si è investito come cosa ovvia di un potere dovuto ad altri. È quel che fa Claudio con la corona sottratta ad Amleto per darla d'autorità a sé stesso senza che nessuna ragione gli sia richiesta: dalla sua ha l'età di chi è nato prima, e di nient'altro ha bisogno. Così i vecchi han sempre fatto *senza discussioni* coi giovani. Vecchi che pure furono giovani, ma giovani soggiacenti ai vecchi, dunque scialando la giovinezza nella prospettiva della vecchiaia: *non* giovani, e già educati dai loro padri al filicidio. Veri giovani, e solo giovani, sono loro, *R. & G.*, non guardando oltre sé stessi e progettando solo il presente nel presente. Grazie alla letteratura lo hanno fatto in faccia al mondo, sulla scena, sulla pagina. *Leader* senza proclami ma resi manifesti dal loro essersi espressi così.

Educato secondo la norma dai vecchi, *R. & G.* reagiscono senza intenzione alla truffa dell'età scoprendosi ossequiosi di un'altra disciplina, e così affermando diritti la cui repressione ha fatto (e fa) della Storia una prolungata masticazione del genere umano sotto il segno di Crono.

("Se la guerra non viene buttata fuori dalla storia degli uomini, sarà la guerra a buttare fuori gli uomini dalla Storia", Gino Strada)

(La più irrinunciabile di tutte le opere) Sentendo approssimarsi di pagina in pagina un incontro a circolo col mio primo esergo, ripeto qui l'idea

che m'ha indotto a tanto periplo (ma poi di che?... della mia vita?... del mio sentire?... della mia testa che può assumere la forma cava di un palco da sé riempito?).

Romeo e Giulietta è, a quel che credo, l'opera che sovra tutte è intervenuta nella storia umana a spostare in via definitiva il corso del nostro sentire insinuando nella percezione dell'essere una certezza destinata a farsi di grado in grado vieppiù prorompente: che la giovinezza è forte in sé, è libera in sé, è decisiva in sé. Che può e che non deve, che sempre così è stata, seppure per secoli mortificata dal precetto d'essere più debole di chi è di lei più debole: la vecchiaia pitocca dei padri.

Romeo e Giulietta continua ad affermare nella realtà la poetica della natura, della biologia, della *specie vita* in quanto tale.

(La loro canzone) *Tous les garçons et les filles*. Una canzoncina del 1962. Per me, *la loro*. Quella della perfetta adolescenza, quando ancora non si è, ma già un po' sì. A cantarla, il più bel viso che si possa immaginare, il viso di Françoise Hardy, l'efebo che al suo culmine si fa donna. Un viso per cui si può morire senza accorgersi di morire. Avrebbe potuto essere quello della più incantevole Giulietta e del più luminoso Romeo. Un viso raccolto entro la lucentezza serica degli unici capelli per lei possibili, degli unici zigomi per lui possibili, delle uniche labbra capaci d'essere tanto colme di possibili baci. "*Et les yeux dans les yeux et la main dans la main*": Shakespeare non lo dice meno semplicemente di così. Son loro, i nostri ragazzi, se avessero potuto!

"*Ils s'en vont amoureux sans peur du lendemain*", facendo progetti per l'avvenire, sognando di sognare. Intanto sposiamoci, poi si vedrà! *Ils s'en vont amoureux...* discutendo d'amore come se l'amore fosse solo il loro, l'unico possibile, solo quello e di nessun altro. Come i giovani protagonisti del *Conte d'été* di Eric Rohmer, che camminano camminano camminano camminano camminano per tutta la durata del film, su lungomari interminabili interrogandosi sul senso da dare ai propri sentimenti, più misteriosi della vita stessa.

A decenni e secoli di distanza: tutti coetanei, tutti contemporanei.

UN ATTORE

Intro sala 64

Randagi! Randagi! Randagi!...

Leonardo Di Caprio, un attore, un meraviglioso attore, si fa ganglio improvisto ma non fuorviante (una bussola, quasi) in questo mio *pastiche* che vorrebbe assurgere a sistema. Lui, un Romeo che attraverso l'acqua incontra la sua Giulietta e che nell'acqua sprofonda allontanandosi da lei per sempre (*"Farewell, farewell, one kiss and I'll descend"*), e che agli inizi della sua vera carriera ha incarnato Rimbaud, il poeta 'dalle suole di vento' (nel '95, *Poeti dall'inferno*, di Agnieszka Holland). Era appena ventenne, ma ancora provvisto di un fulgore adolescenziale da farcelo immaginare nel ruolo di Tazio in *La morte a Venezia*, e dunque a provare quello di Giulietta sul palco del Rose. Arthur Rimbaud, un efebo venuto al mondo per dare al mondo una nuova quadratura! Precognizione biografica ma per molti aspetti anche artistica di Kerouac, di nome Jack, come il protagonista di *Titanic*, personaggio che ha molto a spartire sia col poeta che col romanziere. *On the road* è già titolo consono alla figura di chi ha il culto di ogni singolo giorno. Aprendo a caso il romanzo memoriale dell'americano, o il sempre suo *I vagabondi del Dharma*, mi sembra di vedere continuamente in controluce l'imberbe pittore spiantato e giramondo (come imberbe era Rimbaud quando irruppe a Parigi) che si imbarca con una mossa da giocatore d'azzardo sulla nave dell'apocalisse. Un esempio solo fra i tanti possibili: "Qual è la tua strada, amico?... La strada del santo, la strada del pazzo, la strada dell'arcobaleno, la strada del pesce piccolo, una strada qualunque. È una strada che porta chiunque dovunque comunque. Chi dove come?".

E ancora da *On the road*: "Andiamo a New York a piedi" disse' (...) Tirai fuori i soldi e li contai; glieli mostrai. 'Qui c'è, – dissi – la bella somma di ottantatré dollari e rotti, e se vuoi venire con me andiamo a New York, e poi in Italia. (...) Ci daremo da fare con tutte le donne allegre di Roma, Parigi, eccetera: ci siederemo ai tavolini dei caffè; vivremo nei bordelli'".

“A new York a piedi” non ci ricorda quel passo leggero, indeflessibile, con cui Rimbaud ha attraversato in lungo e in largo l’Europa? E la vita nei caffè e nei bordelli di Roma, *e di Parigi!*, non sembra quella del *nostro* Jack prima di imbarcarsi per dove? Per New York! Tutte parentele.

“Intronando l’universo con la possanza della mia voce / cammino / bello, ventiduenne”, questo è Majakovskij. Più giovane di così!

Quanto a Rimbaud, il suo *Battello ebbro* l’ho citato più volte talmente ha che fare con Jack/Di Caprio e con la sublimazione del naufragio inteso a mo’ di ascesi, di trascendenza, di perdita di sé e di conquista del sé, di psichedelico *trip* vissuto senza l’ausilio di elementi dopanti, nemmeno dell’hashish o dell’assenzio tanto cari all’irriducibile borghese Verlaine, ma per innata virtù da *Vagabondo delle stelle*: titolo *cult* di un altro Jack, Jack London, che in *Martin Eden*, lasciando scivolare il suo protagonista nell’oceano attraverso l’oblò di un piroscafo, si ritrae appieno sino al suicidio che poi di fatto compirà davvero ingerendo una overdose di antidolorifici. Tutti randagi, messi in rima con ‘naufragi’. *Randagi*: quello che sarebbero diventati Giulietta e Romeo fuggendo privi di sostegno e nutrimento dal sepolcro della loro città distopica verso le strade popolate di spacciatori e pendagli da forza in una Mantova appestata, nonché *alter ego* di un’incarnata Verona: stesso luogo, stesso mondo. E allora? Giunti a quel punto, per andarsene poi dove? Di lì, *poi dove*? Verso quale prateria capace di accogliere la loro sconsiderata e folle emarginazione galattica a cui *senza alternative* avrebbero dovuto consegnarsi? Verso quale Woodstock o isola di Wight anni Sessanta? Verso quale campus in rivolta contro la guerra nel Vietnam a immagine del fermofotogramma finale di *Hair*, con lui pronto alla diserzione come Muhammad Ali a cui bastò dire: “Nessun vietcong mi ha mai chiamato negro” per sventrare l’America benpensante, e con Giulietta a fare il segno della vagina con indici e pollici congiunti, scalza, indossando jeans lacerati e fitti di aggressivi simboli pacifisti (ossimori! con lei, sempre ossimori!), a danzare lungo i bordi della grande vasca al National Mall di Washington (come fosse, pantografata, l’altra vasca in cui si immerge il Mercuzio di Zeffirelli prima di farsi infilzare da Tebaldo. Acqua! sempre acqua!)? Verso quale assoluta, disperante, fallimentare, scandalosa e raggiante età da consacrare agli dèi, da sempre innamorati di creature così? Verso quale inesistenza perenne?

Paladini alla deriva di quale interminabile giovinezza in cui ogni singolo giorno porta con sé lo stigma dell’ultimo?

Nulla finisce, tutto si interrompe

*Romeo e Giulietta è la più irrinunciabile
delle opere letterarie per quanto ha saputo
donare al genere umano correggendone
l'errore atavico e mostruoso che fa, di chi
genera, il padrone di chi genera, e per cui
la pretesa obbedienza dei figli è il modo
mascherato per ribadire una schiavitù.*