

Prolusione

del Socio nazionale Franco MARENCO
per la cerimonia inaugurale del 230° anno accademico

Attualità e inattualità di Shakespeare

*L'arte di Shakespeare ... è creazione collettiva che si rinnova
di giorno in giorno – non immagine della vita fissata una volta
per sempre, ma la vita stessa nella sua infinita varietà.*

Signor presidente, illustri colleghi, signore e signori.

La frase in esergo è di Giorgio Melchiori, eminente studioso shakespeariano, maestro di tutti noi, e in passato socio di questa Accademia. La frase illustra il continuo trasformarsi nel tempo delle opere di Shakespeare, ed è il tema del mio discorso.

Di quelle opere è difficile incontrare oggi a teatro delle scene e delle immagini che non siano in tutto e per tutto attuali, cioè attualizzate, molto diverse rispetto ai modi e al gusto in cui furono presentate al loro pubblico originario, quattrocento anni fa; ed è invece facilissimo vedere, a teatro o al cinema o in fotografia, un Amleto vestito o meglio svestito come noi, un Riccardo III in sussiegoso frack, una Cleopatra ricreata da Armani, una Titania con le *paillettes* come una sciantosa, e così via.

Difatti: chi sono mai questi due accigliati e poco raccomandabili figuri, di cui uno, il nero, è pronto a sfoderare una pistola dall'ascella dell'altro, il bianco? E cosa c'entrano con Shakespeare, uomo di fine '500 e inizio '600 [Fig. 1]?

Sono Mercuzio e Romeo della famiglia Capuleti secondo il regista americano Baz Luhrmann, nel film *William Shakespeare's Romeo + Juliet* del 1996, interpretati rispettivamente da Harold Perrineau e da Leonardo Di Caprio; sono in attesa di menare le mani, cioè le armi, contro i picciotti della famiglia rivale dei Montecchi, in un *resort* indefinito ma molto esotico, latinoamericano, dall'inequivocabile nome di Verona Beach. Nella sequenza più riuscita del film, la festa a casa Montecchi, il nero Mercuzio si esibisce magnificamente travestito da Queen Mab, regina dei sogni, impersonando così tutto quanto è esterno, marginale, «altro» rispetto alla rispettabilità della casa che lo ospita: nero, travestito *transgender*, ospite indesiderato, nemico in incognito: è la quintessenza della trasgressione in senso moderno, cui Luhrmann mira con molta evidenza e molto successo.

Esperimenti come questo, di attualizzazione della storia degli innamorati di Verona sono infiniti, se pensiamo soltanto a un musical di grande succes-



Fig. 1. *Harold Perrineau e Leonardo Di Caprio nel film William Shakespeare's Romeo + Juliet di Baz Luhrmann, 1996.*



Fig. 2. *Giovanni Arcuri nel film Cesare deve morire di Paolo e Vittorio Taviani in collaborazione con Fabio Cavalli, 2012 (film in bianco e nero).*

so come *West Side Story* (1957) musicato da Leonard Bernstein, e alla sua versione filmica (1961). Sono modi di rivitalizzare storie note, di «rinnovare l'arte giorno per giorno», e sono antitetici a quelli di altre età – per esempio dell'800 (ricordo un dipinto di Ford Madox Brown, 1870, in cui gli amanti si abbracciano sbracciandosi molto incongruamente e molto teatralmente sul famoso balcone) o dei nostri anni '50, con le atroci sdolcinature dei rotocalchi americani (*Vogue* su tutti) che Franco Zeffirelli avrebbe spazzato via con due produzioni, prima a teatro (1960) e poi nel primo film shakespeariano di grande successo (1968), riversando il suo talento nell'accelerazione del ritmo della rappresentazione, e mantenendo invece un'ambientazione rinascimentale “italiana” (o almeno recepita come tale dal pubblico di tutto il mondo): per ogni età troviamo dei gusti diversi, e tutti diversi dagli originali.

Le messinscene attualizzanti sono ormai all'ordine del giorno sui palcoscenici e sugli schermi italiani. Per limitarci all'anno in corso, i fratelli Taviani hanno vinto il Leone d'oro del festival del cinema di Berlino con *Cesare deve morire* recitato dai carcerati di Rebibbia (diretti da Fabio Cavalli) [Fig. 2].

Inoltre, Valter Malosti ha messo in scena *Venere e Adone* e *Sogno di una notte di mezza estate* – che in un'edizione operistica viene rappresentato con la musica di Benjamin Britten; Andrea De Rosa ha diretto *Macbeth* con Giuseppe Battiston: un giornale (*La Stampa*) commentava: «i due coniugi del bardo ricordano Olindo e Rosa, insospettabili assassini»... forse un modo di attualizzare un po' esagerato...; di Armando Punzo e della Compagnia della Fortezza del carcere di Volterra abbiamo visto di recente *Amleto*, *Macbeth* e *Hamlice*; c'è più di un *Molto rumore per nulla* in cartellone, e Michele Placido sta recitando il *Re Lear* a Verona...

Poi, una nobile gara fra i maggiori corpi di ballo in Europa, a rappresentare chi *Otello* con le musiche di Dvorak (Balletto di Roma), chi il *Romeo e Giulietta* di Prokofiev (Balletto del Cremlino), chi quello di Berlioz (Malandain Ballet Biarritz), mentre l'opera di Gounod è stata eseguita (dopo 80 anni!) alla Scala, alla Fenice e al Carlo Felice di Genova, e *I Capuleti e i Montecchi* di Bellini a Como, Savona ecc. E chissà quanti titoli sto trascurando (come l'*Otello* di Rossini e poi di Verdi, e il *Macbeth* di Verdi, ora annunciati).

Solo questa estate, a Londra, si sono recitati trentasette drammi di Shakespeare in trentasette lingue diverse. Per non dire di quel che si sta facendo in America, in India, in Giappone, in Cina ecc., sempre adattando i testi alle sensibilità locali. A giugno hanno messo in scena *Macbeth* a Damasco – non so con quali accorgimenti per eludere la censura...

Quanto all'attenzione critica, è stato calcolato che solo sull'*Amleto* vengono pubblicati fra i 400 e 500 saggi all'anno. Di tutti i personaggi shakespeariani, questo è il più soggetto agli aggiornamenti imposti dal mu-

tare dei tempi e dei luoghi in cui viene rappresentato: basti pensare che cosa ne hanno fatto in Russia in due diverse fasi del '900, dove per Kosintsev era un eroe del realismo sovietico, e per Ljubimov un intellettuale dissidente, in lotta contro la dittatura.

Questa non è che una selezione poverissima di un repertorio ormai strapopolante, che continua a invadere i palcoscenici, i cinematografi, le televisioni, le edicole, i libri di tutto il mondo, non più propenso alla ricostruzione filologica, ma a un'attualità piuttosto avida. E non è solo oggi che si verifica quel fenomeno che chiamiamo anacronismo: la storia dell'arte conosce da sempre tale modo di trattare i testi del passato.

E allora chiediamoci: ciò vuol dire che Shakespeare è davvero irrevocabilmente moderno, o vuol dire semplicemente che la modernità non può fare a meno di «voltare le antiche storie» secondo una sensibilità sempre rinnovata? Come si realizza un simile cortocircuito temporale, una compressione del tempo così riuscita e a quanto pare così feconda?

In un caso o nell'altro, è chiaro che solo i testi possono rispondere alle nostre domande. Solo i testi ci permettono di scoprire da che cosa derivi la loro risonanza nello spazio e nel tempo, o – come si diceva una volta – la loro universalità. Si tratta di capire come le trame di Shakespeare abbiano raggiunto la statura di miti moderni, cioè di storie che esprimono valori collettivi, una identità, forse una morale di fondo, in molte e diverse società, in qualche modo unificandole.

Dunque, cosa c'è di così umanamente essenziale e potente nelle storie di Shakespeare? È noto che non ha inventato i suoi intrecci: in questo non è stato assolutamente originale. Di tutti i suoi drammi esclusi due, *Tito Andronico* all'inizio e *La tempesta* alla fine, che sono piuttosto montaggi di spunti da opere diverse, per tutti gli altri esistono fonti dominanti se non uniche, e molto specifiche, dalle quali lui prendeva di peso gli intrecci, talvolta copiando alla lettera intere espressioni (è il caso specialmente dei drammi romani, tratti da un solo testo, le *Vite parallele* di Plutarco nella splendida traduzione di Sir Thomas North, non dal greco ma dal francese). Per il resto, si va dalle cronache della storia inglese alle novelle italiane (Boccaccio, Bandello, Giraldi Cinzio ecc.) alla tragedia seneciana, ai miti classici appresi a scuola (Ovidio), ai poemi epici (Virgilio, Lucano) spesso tutti mescolati insieme, in una grande *kermesse* dell'intertestualità.

Dunque, pochissima originalità nella scelta delle storie da drammatizzare. Ma una straordinaria originalità nel linguaggio col quale esprimere quanto gli offriva la tradizione letteraria. Ecco l'origine di quello che in passato è stato chiamato “genio shakespeariano”, e che noi chiamiamo più moderatamente “forma espressiva”, o “uso speciale – anzi specialissimo – del linguaggio”, ben consapevoli della irripetibile inventiva e felicità di quella poesia, e della proverbialità che ha raggiunto – non solo per gli inglesi.

Il linguaggio, forgiato in anni di accaniti esperimenti sulla forma drammatica, fino ad allora sostanzialmente divisa fra parola e azione mimica. Shakespeare attribuisce al suo primo personaggio moderno, Amleto, la ricetta per superare questa dicotomia, facendogli dire ai teatranti appena giunti a Elsinore, «Che l'azione si adatti alla parola, la parola all'azione», ciò che imponeva una recitazione molto partecipata e realistica, contro l'eloquenza ieratica e predicatoria che faceva parte della tradizione¹.

*There are more things in heaven and earth, Horatio, than are
dreamt of in our philosophy* (Hamlet, II, 1, 169)².

A noi non verrebbero in mente questa e altre simili espressioni, divenute proverbiali, se non per compiacerci di avere buona memoria per le citazioni letterarie. Ma erano fulminee intuizioni come questa, con l'accostamento fra la limitatezza del sapere umano e l'infinità del cosmo, a far respirare in grande la cultura del tardo Rinascimento, fondata com'era sull'estensione quasi illimitata di un sistema di analogie e corrispondenze fra le varie categorie del creato, che non poneva confini alle più ardite figure retoriche, ai paragoni, alle metafore, anzi che sollecitava continui, liberi sconfinamenti: un sistema che il sapere scientifico ha messo per sempre tra parentesi, ma che sopravvive in quell'organo speciale dell'umanità che è la memoria poetica.

Darò ora tre brevi esempi di questo «uso speciale del linguaggio», tutti da episodi e momenti in cui una donna attende il suo destino: tre attese, cariche di umori diversi.

Giulietta invoca il sopraggiungere della notte che deve portare Romeo fra le sue braccia:

*Gallop apace, you fiery-footed steeds,
Towards Phoebus' lodging. Such a waggoner
As Phaeton would whip you to the west
And bring in cloudy night immediately.
Spread thy close curtain, love-performing night,
That runaways' eyes may wink, and Romeo
Leap to these arms untalked of and unseen.
Lovers can see to do their amorous rites
By their own beauties [...] Come, civil night,
Thou sober-suited matron all in black,
And learn me how to lose a winning match*

¹ Richiamo a questo proposito, per chi volesse saperne di più, il mio *La parola in scena: la comunicazione teatrale nell'età di Shakespeare*, Utet Libreria, Torino 2004.

² «Ci sono più cose in cielo e in terra di quante ne sogni la nostra filosofia, Orazio». Traduco in prosa la grande poesia di Shakespeare, per non correre il rischio di sacrificare una comunque inadeguata prosodia "italiana" all'inarrivabile pentametro giambico.

*Played for a pair of stainless maidenhoods.
 Hood my unmanned blood, bating in my cheeks,
 With thy black mantle till strange love grown bold
 Think true love acted simple modesty.
 Come night, come Romeo [...]*

(*Romeo and Juliet*, III, 2, 1-17).³

Da sola sulla scena, come lo sarà alla fine della tragedia e della vita, Giulietta invoca il tempo che corre, il buio della notte, il pulsare del sangue, la passione che libera l'innocenza, onorandola: è pronta alla pienezza della vita – mentre incombe su di lei ogni avversità del mondo regolato dalla morale patriarcale e dell'odio tra famiglie, il mondo che ammette gli affetti soggettivi solo per controllarli e ridurli, e non tollera libertà alcuna al di fuori del proprio ordine.

Ma ciò che importa è *come*, con quali mezzi retorici Giulietta compia questo rito di autoconsacrazione all'amore. Qui si schiude il nucleo più intimo e riposto della poesia shakespeariana, quell'essere immersa nella tradizione della letteratura amorosa occidentale, e nel contempo quel procedere al di là di essa, adattandola a un sentire tutto rinnovato, per un pubblico già "di massa", popolare e aristocratico insieme.

Innanzitutto, ad essere rifiutata in questo passo è la pura contemplazione, la distanza che separa gli amanti nella convenzione petrarchesca: a tale atteggiamento si sostituisce la forza di un'altra poetica, più lontana nel tempo ma più vibrante di concreta esistenza, quella di Ovidio: è ovidiana l'immagine dei mitici destrieri del cielo, spronati perché il loro carro compia il percorso naturale, e propizi le tenebre – anzi no, anzi al contrario, e scusate l'artificio retorico, il *lapsus* nel quale sono volontariamente caduto.

Perché il testo degli *Amores* dice invece *Lente, lente currite noctis equi*, e Ovidio implora non i cavalli di Fetonte perché procedano veloci, ma quelli di Aurora perché rallentino il loro corso, e la luce non venga a interrompere una dolce notte d'amore. *Lente, lente currite noctis equi* contro *Gallop apace, you fiery-footed steeds...* L'antica invocazione di un indugio per conservare un bene già posseduto viene tradotta nella sollecitazione opposta, per ottenere un bene ancora sconosciuto. Ecco disegnarsi un'infrazione dell'eredità poetica,

³ «Correte veloci alla dimora di Febo, focosi destrieri del giorno, avanti, e avanti verso occidente dove vi sferza l'auriga Fetonte; che la cupa notte giunga repentina. E tu, notte che favorisci l'amore, distendi la tua fitta cortina che anche ai fuggiaschi fa chiudere gli occhi, e porta Romeo di slancio fra le mie braccia, che nessuno lo senta, o lo veda. Agli amanti basta la loro bellezza a illuminare i riti d'amore [...] Vieni, nobile notte, signora dalla sobria veste scura, e insegnami come si perde una partita già vinta, che porta in gioco due immacolate verginità. Avvolgi col tuo nero mantello il sangue che batte acceso nelle mie guance, a me inesperta dell'uomo; che l'amore innocente si faccia audace, e guardi al vero amore come a un atto di semplice modestia. Vieni, notte! Vieni, Romeo!...».

esibita e subito manipolata. E la trasgressione letteraria è solo il calco per altre trasgressioni del dramma – della subordinazione femminile, della gerarchia familiare, dell’assetto politico, della “normalità” sessuale, persino della prassi comunicativa (Giulietta, ancora lei, accenna subito al nome di Romeo come a una prigioniera dell’identità: “Oh Romeo, Romeo, perché sei Romeo?”: al nome, che è vincolo dell’ordine simbolico basato sulla famiglia, Romeo dovrebbe rinunciare per poter liberamente amare). Sono trasgressioni sempre sognate e sempre frustrate dal peso del costume sociale, dunque percepite dal pubblico come possibili e impossibili insieme. Il dramma ne risulta popolato da una continua dialettica di principi, di stili, di vocazioni: lo slancio ideale contro la tangibile carnalità, la liricità raffinata contro il doppio senso volgare, il comico-popolare contro il serio-aulico, l’etero contro l’omosessuale, e soprattutto l’amore contro la morte, Eros e Thanatos che si inseguono continuamente, dimostrandosi infine complementari.

Ecco come lavora il verso di Shakespeare. Ecco la sua straordinaria ricchezza lessicale, la sua intensità metaforica, lo splendore delle immagini, la muscolosa energia. Non che serva soltanto ad esprimere amori dolcissimi e disperati: questo verso è al suo diapason anche nelle espressioni di segno contrario, non di amore ma di odio; non di abbandono nell’intimità ma di lotta spietata per il potere; non di civiltà ma di barbarie. La femminilità stessa delle eroine shakespeariane è in pericolo in caratteri feroci come quello di Lady Macbeth, al momento in cui il re Duncan entra nel suo castello. Anche qui abbiamo un’invocazione alla notte, ma in termini opposti a quelli di Giulietta:

[...] *Come, you spirits*
That tend on mortal thoughts, unsex me here,
And fill me from the crown to the toe top-full
Of direst cruelty. Make thick my blood,
Stop up th’access and passage to remorse,
That no compunctious visitings of nature
Shake my fell purpose, nor keep peace between
Th’effect and it. Come to my woman’s breasts,
And take my milk for gall, you murd’ring ministers,
Wherever in your sightless substances
You wait on nature’s mischief. Come, thick night,
And pall thee in the dunnest smoke of hell,
That my keen knife see not the wound it makes,
Nor heaven peep through the blanket of the dark
To cry ‘Hold, hold!’ [...]]

(*Macbeth*, I, 5, 39-53).⁴

⁴ «Venite, spiriti che ispirate pensieri mortali! Cancellate il mio sesso e riempitemi dalla

O, per completare il quadro della femminilità nelle grandi tragedie, aggiungiamo la dimensione eroica, citando Cleopatra nel momento di darsi la morte con l'aspide, mentre prende congedo dalle sue devote compagne, Iras e Charmian:

*Give me my robe. Put on my crown. I have
Immortal longings in me. Now no more
The juice of Egypt's grape shall moist this lip.
Yare, yare, good Iras, quick – methinks I hear Antony call.
[...] Husband, I come.
Now to that name my courage prove my title.
I am fire and air; my other elements
I give to baser life. So, have you done?
Come then, and take the last warmth of my lips.
Farewell, kind Charmian. Iras, long farewell.
Have I the aspic in my lips? Dost fall?
If thou and nature can so gently part,
The stroke of death is as a lover's pinch,
Which hurts and is desired. Dost thou lie still?
If thus thou vanishest, thou tell'st the world
It is not worth leave-taking [...]*

(*Antony and Cleopatra*, V, 2, 275-293).⁵

Questa completezza, questa totalità di prospettive sul carattere umano è un'altra delle qualità che più avvicinano il Bardo alla modernità. Aspira alla completezza la famosa rivendicazione della propria umanità da parte dell'ebreo Shylock, un'umanità non inferiore a quella dei cristiani, in una serie di paragoni che tutti abbiamo in mente, e che quindi non cito per intero:

testa ai piedi della più terribile crudeltà; addensate il mio sangue, impedito il passo e il varco al rimorso, che nessuna riluttanza naturale possa far vacillare la mia cupa decisione, né stabilire la pace tra di essa e il suo effetto. Calatevi nel mio seno di donna e mutate il mio latte in veleno, o ministri del delitto, voi che nelle vostre forme invisibili ovunque propiziate i crimini della natura. Vieni, notte profonda, e ammantati nel più nero fumo d'inferno, che il mio avido pugnale non veda la ferita che infligge, né il cielo si affacci dalla cortina di tenebra per gridare, "Ferma... ferma!"».

⁵ «Datemi manto e corona, ho in me desideri immortali. D'ora in poi il succo della vite egiziana non inumidirà più le mie labbra. Avanti, su, buona Iras – sento Antonio che mi chiama. [...] Eccomi, mio sposo. Che il mio coraggio sia prova del mio titolo a quel nome. Fuoco e aria sono io, i miei altri elementi li lascio a un'esistenza più vile. Avete fatto? Venite allora, e prendete quest'ultimo calore dalle mie labbra. Addio, cara Charmian. Iras, un lungo addio. *Iras cade e muore*. Ho forse l'aspide nelle labbra? Per questo cadi? Se così agevolmente ti puoi separare dalla natura, l'urto della morte è come la stretta dell'amante, che fa male ed è desiderata. Non ti muovi più? Se te ne vai così, dichiara al mondo che non merita un addio [...]».

I am a Jew. Hath not a Jew eyes? Hath not a Jew hands, organs, dimensions, senses, affections, passions; fed with the same food, hurt with the same weapons, subject to the same diseases, healed by the same means, warmed and cooled by the same winter and summer as a Christian is? If you prick us do we not bleed? If you tickle us do we not laugh? If you poison us do we not die? And if you wrong us shall we not revenge? If we are like you in the rest, we will resemble you in that [...]
(*The Merchant of Venice*, III, 1, 50).⁶

Non c'è passo più attuale di questo, soprattutto se pensiamo all'"ebreo" come al "diverso" (Shakespeare non conosceva gli ebrei se non ideologicamente, come leggende di avversità). E sempre, in tutto il teatro di Shakespeare, non si ha mai una presa di posizione unica e categorica, qualcosa di simile a una rigida ideologia: è la totalità dell'umano che non tarda mai ad emergere. L'amor di patria che anima Enrico V non assomiglia all'eroismo egoistico di Coriolano, né alla codardia di Falstaff che non crede all'"onore" e se la dà a gambe; il razzismo acrimonioso e traditore di Iago nell'*Otello* non è il razzismo ipocrita e melenso di Antonio, il Mercante di Venezia; la malinconia di Amleto, votata all'autodistruzione, non è quella dolce di Jacques in *Come vi piace*, che si risolve liricamente in una canzone. Il teatro di Shakespeare è il prodotto di un sincretismo formale e tematico, non dissimile da certi prodotti dell'arte di oggi.

Ma vorrei tornare per un momento ad alcuni memorabili versi assegnati a Macbeth, nel momento in cui riconosce l'approssimarsi della morte:

*[...] Life's but a walking shadow, a poor player
That struts and frets his hour upon the stage,
And then is heard no more. It is a tale
Told by an idiot, full of sound and fury,
Signifying nothing [...]*
(*Macbeth*, V, 5, 23-27).⁷

Ho citato questi versi perché appartengono a un repertorio speciale, che Shakespeare porta in gioco nei momenti cruciali del suo discorso: sono gli accenni al teatro, al suo mestiere, che costellano tutta la sua produzione. Il

⁶ «Io sono ebreo. E non ha occhi un ebreo? Un ebreo non ha mani, organi, dimensioni, sensi, affetti, passioni; non si nutre dello stesso cibo, non viene ferito dalle stesse armi, non è soggetto agli stessi malanni, non è curato dalle stesse medicine, riscaldato e raffreddato dagli stessi inverni e dalle stesse estati come un cristiano? E se ci pungete non sanguiniamo, e se ci fate il solletico non ridiamo, e se ci avvelenate non moriamo anche noi? E se ci fate torto non dobbiamo vendicarci? Se siamo come voi nel resto, noi vi somiglieremo anche in questo».

⁷ «La vita non è che un'ombra che cammina, un povero istrione che si agita tronfio per un'ora sulla scena e del quale poi non si sente più nulla. È un racconto narrato da un idiota, pieno di frastuono e di furia, del tutto privo di significato».

teatro, ovvero il problema della finzione che deve convincere e farsi garante di verità, come dicevo, condivise da tutti.

È su questa problematica che si regge il dramma di Amleto. Al suo centro sta la rappresentazione che il principe danese allestisce per scoprire la verità sulla morte del padre, che sotto forma di spettro gli ha rivelato di essere stato ucciso dal fratello Claudio, ora regnante, e per invocare vendetta. Amleto vuole delle prove, e il modo che gli viene in mente – “cervello mio, mettiti al lavoro” – è di mettere in scena la recita di un assassinio simile a quello del padre, e di osservare l’espressione dello zio:

[...] *The play's the thing*
Wherein I'll catch the conscience of the king.
 (Hamlet, II, 2, 606-607).⁸

Il teatro è la cosa giusta: questo il nucleo della strategia del principe. E infatti: la rappresentazione avviene, Claudio non sopporta la scena, esce furibondo dalla sala lasciando tutti sconcertati, e dà così ad Amleto la prova che questi aspettava; da quel momento si avvia la trama della vendetta. Ecco uno sviluppo tanto scenicamente problematico quanto concettualmente importante: per raggiungere una verità morale, la colpevolezza dello zio, Amleto si affida a un intreccio teatrale, a una recitazione di attori. È dunque attraverso la finzione che il principale drammaturgo della modernità intende penetrare e assodare la realtà.

Naturalmente un motivo così essenziale non è proprio soltanto degli intrecci tragici, anzi campeggia anche nelle commedie, con toni affatto diversi. Ad esempio in *Come vi piace* – altra grande allegoria della creazione teatrale – composta negli stessi anni di *Amleto*, in cui gli innamorati riescono a parlare “col cuore” grazie ai travestimenti che indossano. Una mascherata generale lascia i personaggi liberi dai problemi dell’identità propria e dell’altro, come succede nei sogni. E proprio in questa chiave onirica la vicenda appare come una ricchissima metafora dell’evento teatrale. Così spiega il malinconico Jacques:

[...] *All the world's a stage,*
And all the men and women merely players.
They have their exits and their entrances,
And one man in his time plays many parts,
His acts being seven ages [...]
 (As You Like It, II, 7, 139-143).⁹

⁸ «Il teatro è la cosa giusta per mettere alla prova la coscienza del re»

⁹ «Tutto il mondo è un teatro, e tutti, uomini e donne, nient’altro che attori; ognuno con le sue uscite e le entrate, ognuno che recita ora questa ora quella parte, e gli atti sono le sette età dell’uomo».

In *Come vi piace*, nell'*Amleto* e in tanti altri drammi, la finzione – una certa finzione, perseguita con la caparbia, assoluta perizia e dedizione a un mestiere millenario – si fa garante di qualità come l'immaginazione, la libertà, la sincerità, il rispetto della verità: sono tutte virtù che hanno a che fare con la parola.

A questo punto mi rendo conto di aver quasi esaurito il mio tempo avendo svolto solo una metà del compito che mi ero assegnato: ho parlato dell'attualità, ma non dell'inattualità di Shakespeare. Ma a ben vedere, per questa seconda parte non ho bisogno di allontanarmi dal materiale che ho già esaminato. Perché le cose più attuali di un grande autore del passato sono anche quelle che nell'esperienza comune sono diventate le più inattuali. Nella esperienza comune dico, cioè nell'odierna situazione culturale, invasa da modi di comunicazione tanto insistenti, pervasivi, aggressivi, quanto poveri, omologanti, opposti a quanto le istituzioni culturali, l'Accademia di Torino per prima, hanno fatto per secoli e cercano di continuare a fare.

Nulla meglio dell'uso del linguaggio può servire a misurare la distanza che si è aperta fra il tono generale dei media e le tradizioni culturali come il teatro – nulla meglio del *nostro* linguaggio, che si è semplificato e impoverito attraverso decenni di fatuo appiattimento, di formule consumistiche, di retorica populista – fenomeni ai quali l'istruzione pubblica è stata troppo debole – troppo indebolita – per opporsi, e che hanno influenzato negativamente la nostra capacità di espressione.

Oggi, nel limbo dell'etica in cui viviamo, mi chiedo se sia ancora viva la distinzione fra l'erotismo innocente di Giulietta e l'erotismo smalzato di Mercurio, e se tutti comprendano la differenza fra l'odio e l'amore che animano l'*Otello*, e se non dia fastidio al nostro cinismo il dubbio che trattiene Amleto dall'agire, e se qualcuno ancora senta entusiasmo – e sappia comunicarlo – per la caduta di potenti come *Riccardo III*; e non mi chiedo neppure, perché la risposta la trovo sui giornali ogni giorno, se qualcuno ancora nutre disprezzo per il profitto ottenuto con la corruzione come fa *Timone di Atene*, o sdegno per il potente che vuol sedurre una donna col ricatto come in *Misura per misura*, o condanni quel tipo di gelosia per cui Otello ammazza la moglie innocente, e poi se stesso.

Ma è solo ricuperando la complessità di quei sentimenti, attraverso le parole che sono servite e servono ad esprimerli, le parole dell'arte, è solo così che quanto vogliamo che di noi sopravviva riuscirà a farlo. E allora, come estrema e inutile ribellione all'appiattimento del linguaggio commerciale, vorrei ricuperare le parole di Prospero nella *Tempesta*. Prospero compie fino in fondo il suo progetto di riportare la giustizia nel mondo, eppure esprime alla fine un addio tutto shakespeariano, intriso dalla consapevolezza di essere *soltanto* una creatura di fantasia effimera e fragilissima, eppure tanto più

esistenzialmente potente dell'uso che delle sue parole sta facendo uno slogan pubblicitario (dell'Alfa Romeo):

*[...] Our revels now are ended. These our actors,
As I foretold you, were all spirits, and
Are melted into air, into thin air;
And like the baseless fabric of this vision,
The cloud-capped towers, the gorgeous palaces,
The solemn temples, the great globe itself,
Yea, all which it inherit, shall dissolve;
And, like this insubstantial pageant faded,
Leave not a rack behind. We are such stuff
As dreams are made on, and our little life
Is rounded with a sleep.*

*(The Tempest, IV, 1, 149-151).*¹⁰

¹⁰ «I nostri svaghi sono finiti. Come vi ho annunciato, quei nostri attori erano tutti spiriti, e si sono dissolti nell'aria, nell'aria fresca; e così anche l'infondata fabbrica di questa visione, le torri incappucciate dalle nubi, gli splendidi palazzi, i templi solenni, il grande globo stesso, sì, e tutto quanto gli appartiene, si dissolverà; e come questo spettacolo privo di sostanza sarà svanito, non ne resterà traccia. Noi siamo del materiale di cui sono fatti i sogni, e la nostra piccola vita è circondata dal sonno».