

TEMI E TESTI

————— 61 —————

IL PERSONAGGIO NELLE ARTI
DELLA NARRAZIONE

a cura di
FRANCO MARENCO



ROMA 2007

EDIZIONI DI STORIA E LETTERATURA

Prima edizione: settembre 2007

Volume pubblicato con il contributo di

Ministero dell'Università e della Ricerca Scientifica
Programmi di ricerca di interesse nazionale

Dipartimento di Lingue e Tradizioni Culturali Europee
Università di Bari

Dipartimento di Scienze del Linguaggio e Letterature Straniere Compare
Università di Milano

Dipartimento di Lingue e Letterature Anglo-germaniche e Slave
Università di Padova

Dipartimento di Letterature Antiche, Moderne e Compare
Università di Perugia

Dipartimento di Scienze del Linguaggio e di Letterature Moderne e Compare
Università di Torino

Dipartimento di Studi Umanistici
Università del Piemonte Orientale (Vercelli)

Tutti i diritti riservati

ISBN 978-88-8498-445-6

EDIZIONI DI STORIA E LETTERATURA

00165 Roma - via delle Fornaci, 24

Tel. 06.39.67.03.07 - Fax 06.39.67.12.50

e-mail: info@storiaeletteratura.it

www.storiaeletteratura.it

MICHELE STANCO

LA CERA, IL CALCO:
FORMA E FORMAZIONE DEL SÉ
NEL PERSONAGGIO SHAKESPEARIANO*

1. *Shakespeare e la reformation del personaggio: una nota introduttiva.*

Il presente lavoro nasce da alcune semplici considerazioni: numerosi personaggi shakespeariani conoscono, nel corso del dramma, un processo di *trasformazione*. La metamorfosi è determinata, o almeno resa possibile, da una sequenza di eventi che porta il personaggio a rivedere le proprie risposte psico-comportamentali e, dunque, il proprio “carattere”, modificandolo in maniera significativa.

Gli eventi o le situazioni che inducono un mutamento nel personaggio sono i più svariati: dalle delusioni affettive o dai veri e propri tradimenti da parte di personaggi già conosciuti all’influenza esercitata da un personaggio nuovo che irrompe improvvisamente sulla scena, al processo di crescita legato al passaggio all’età adulta.

Così, in seguito al tradimento delle figlie maggiori (contrapposto alla fedeltà di Cordelia), *Re Lear* in tarda età viene ad apprendere gli inganni della parola; a sua volta, in seguito al tradimento di coloro che aveva considerato amici, *Timone d’Atene* giunge a comprendere il potere corruttore del denaro; *Prospero*, dopo una serie di errori giovanili e successivamente al tradimento del fratello Antonio, impara a utilizzare i suoi libri non solo a fini contemplativi ma anche per finalità attive; *Amleto*, in seguito alle rivelazioni dello spettro del padre, riesce a vedere con chiarezza gli orrendi crimini dissimulati dietro la facciata rispettabile del potere; *Caterina*, in virtù dell’influenza esercitata su di lei da Petruccio, si trasforma da bisbetica in

* Desidero ringraziare F. De Cristofaro e M. Paravizzini per la preziosa ricerca relativa alle traduzioni plutarchesche di Jacques Amyot e di Thomas North.

mansueta; *il principe Hal*, dopo una giovinezza dissipata, coglie finalmente il senso degli insegnamenti che gli provengono dal padre (e indirettamente dall'antagonista Speron-di-fuoco), e si trasforma in un principe modello... Si potrebbe continuare, ma gli esempi riportati sono di per sé sufficienti a suggerirci qualche spunto iniziale di riflessione.

Innanzitutto, traspare con chiarezza ciò che alcuni critici hanno opportunamente definito «flexibility of the self»¹: il soggetto viene cioè considerato un qualcosa di plasmabile, come del resto suggerisce la stessa voga contemporanea dei *conduct-books* – testi che, com'è noto, miravano a fornire regole e guide di comportamento. In Shakespeare, il soggetto viene rappresentato come una “sostanza” duttile, atta a essere trasformata in virtù di una serie di *exempla* e di modelli speculari. Tale processo metamorfico viene descritto icasticamente attraverso un campionario di figure ricorrenti – tra le quali, come si vedrà, quelle della cera e del calco.

Un secondo punto su cui riflettere è la *qualità* stessa della metamorfosi del personaggio. In generale, si può dire che il mutamento del personaggio è un mutamento in “positivo”: non nel senso che esso arreca necessariamente maggiore benessere o felicità, ma nel senso che il personaggio acquista una maggiore consapevolezza di sé, degli altri, degli altri in rapporto a sé: conosce, cioè, una forma di “maturazione”.

Il processo di maturazione o di accresciuta autoconsapevolezza può portare il personaggio verso esiti diametralmente opposti. Da una parte, un personaggio ancora innocente, venendo a scoprire per la prima volta la presenza del male negli altri e nel mondo, può provare una tale repulsione nei confronti dei propri simili, un tale disagio nei confronti della civiltà, da “emarginarsi”, rifugiandosi in un luogo altro, ritenuto più autentico: dal bosco allo spazio – in qualche modo *a sé stante* – della follia e della *clownery*. È questo, pur nelle evidenti differenze specifiche, il caso di un Timone, di un Lear, di un Amleto. D'altra parte, la maturazione può portare un personaggio marginalizzato a “integrarsi” e a svolgere con pienezza quel ruolo sociale rispetto al quale si era dimostrato precedentemente inadatto/a. È questo il

¹ T. Greene, *The Flexibility of the Self in Renaissance Literature*, in *The Disciplines of Criticism*, a cura di P. Demetz, T. Greene e L. Nelson, Jr., New Haven, Yale University Press, 1968, pp. 241-264; S. Greenblatt, *Renaissance Self-Fashioning. From More to Shakespeare*, Chicago & London, The University of Chicago Press, 1980. Un caso particolare di “flessibilità” è quello legato al passaggio a una fascia successiva d'età, al *coming of age*: su tale tema, cfr. M. Garber, *Coming of Age in Shakespeare*, New York & London, Routledge, 1981. Sulla nozione generale del “soggetto” nel Rinascimento, cfr. J. Scott-Warren, *Self*, in *Early Modern English Literature*, Cambridge, Polity, 2005, pp. 223-246 e, per un quadro più ampio, E. Cassirer, *Individuo e cosmo nella filosofia del Rinascimento* [1927], Firenze, La Nuova Italia (1935), 1974.

caso del principe Hal, di Caterina, di Prospero, personaggi accomunati da un iniziale rifiuto dei rispettivi ruoli – di principe, di moglie, di duca – e da una successiva reintegrazione sociale.

Con ciò siamo giunti al terzo punto: ovvero all'esame del rapporto tra *crescita del personaggio e intreccio*. Gli esempi shakespeariani su riportati possono già suggerirci alcune rapide – per quanto provvisorie – conclusioni. Pur nella varietà delle singole trasformazioni, la maturazione dell'eroe sembra svolgere, ai fini dell'intreccio, una medesima funzione: quella di far procedere l'azione verso lo scioglimento finale – “tragico” o “comico” che sia. È evidente che allorché il personaggio tende verso una volontaria autoesclusione la conclusione non può che essere “tragica”, laddove quando il personaggio va a reintegrarsi nel proprio contesto sociale la conclusione sarà viceversa “comica”². In sintesi, i due modelli di trasformazione dell'eroe su identificati portano il dramma verso conclusioni antitetiche: da un lato, si può osservare un movimento centrifugo che porta all'esclusione, al nichilismo, alla caduta del senso, al lutto della tragedia³; dall'altro, un movimento centripeto che conduce alla reintegrazione, al recupero della trasparenza del mondo e della parola, al lieto fine della commedia⁴.

È su questo secondo gruppo di drammi, in particolare, che si volgerà il nostro sguardo critico, a partire da alcune considerazioni etimologico-lessicali. In *Henry IV, Part One*, la crescita morale del personaggio viene definita attraverso il termine *reformation*: è lo stesso principe Hal a far uso di tale termine per descrivere il suo percorso di riforma del sé (I.2. v. 203)⁵.

² Sopra, e di seguito, l'aggettivo “comico” viene usato non con riferimento allo *humour* del linguaggio, bensì per indicare lo scioglimento felice dell'azione nella commedia.

³ Sui temi della caduta del senso e del non-essere, cfr. S. Bigliuzzi, *Nel prisma del nulla. L'esperienza del non-essere nella drammaturgia shakespeariana*, Napoli, Liguori, 2005 (Critica e letteratura).

⁴ Garber parla di «rites of separation, transition and incorporation», nonché di soglie o «thresholds» da attraversare nei vari «passages of life». Cfr. *Coming of Age in Shakespeare*, pp. 10-11. I termini *separation* e *incorporation* sono senz'altro utili, e vengono ripresi anche all'interno della lettura che qui si propone, ancorché, a differenza di quanto si verifica nei riti di passaggio e d'iniziazione, in Shakespeare si danno due esiti diversi e in un certo senso speculari: da un lato, nelle commedie, la *separation* prelude alla successiva *incorporation*; dall'altro, nelle tragedie, un'iniziale *integrazione* porta a una *separazione* finale del soggetto dalla collettività.

⁵ Il sostantivo *reformation* ricorre, con significati attinenti a vari ambiti, anche in *Love's Labour's Lost* (V.2. v. 861), *Henry V* (I.1. v. 33), *Henry VI, Part Two* (IV.2. v. 62), *Henry VIII* (I.3.19; V.2. v. 54). Cfr. M. Spevack, *A Complete and Systematic Concordance to the Works of Shakespeare*, 3 voll., Hildesheim, Georg Olms, 1969-1970. Per motivi di coerenza interna a questo lavoro, i riferimenti al *corpus* shakespeariano indicati da Spevack sono stati “trasferiti” ai testi delle edizioni “Arden”, alle quali si farà implicitamente riferimento anche nelle successive citazioni shakespeariane (le indicazioni bibliografiche relative alle singole

Oltre ai significati attinenti alla sfera politica e religiosa, *reformation* – come indica *OED* – copre vari significati relativi alla sfera personale, vale a dire: «improvement in form or quality; alteration to a better form; correction or removal of faults or errors; †rebuilding»⁶. In sintesi, *reformation* indica quel processo di miglioramento («improvement») attraverso la correzione di errori o difetti caratteriali che ha luogo in una personalità, in qualche modo, (mal-)formata.

È in un senso non dissimile che il termine ricorre anche in Shakespeare, dove il sostantivo *reformation* o il verbo *reform* generalmente indicano la necessità di una riforma morale del soggetto⁷. Tuttavia, in relazione al principe Hal, *reformation* sembra suggerire qualcosa di più specifico e “caratterizzante”. Infatti, se si considera che «i drammi riguardanti il principe Hal costituiscono, manifestamente, la cronaca di un’educazione»⁸, *reformation* sembra indicare quel tipo particolare di “riforma” del sé legata al passaggio all’età adulta: vale a dire, l’emendamento di quelle “forme” caratteriali inadatte alla fascia d’età nella quale il personaggio sta per entrare e al ruolo sociale che ivi va a ricoprire. Inoltre, la *reformation* del giovane Hal svolge un ruolo determinante ai fini della progressione della storia e della realizzazione del lieto fine: infatti, essa è il fattore che permette la vittoria militare delle forze reali e, dunque, la conclusione della vicenda⁹.

Considerazioni in parte simili si possono svolgere in relazione a *The Taming of the Shrew*. La correzione dei difetti caratteriali di Caterina, che da fanciulla bisbetica si trasforma in moglie remissiva, può a sua volta essere considerata una sorta di “educazione” e di passaggio a una fase successiva dell’esistenza. Non solo perché, anche in questo caso, l’evoluzione del carattere viene lessicalmente segnalata dalla radice *form*: Petruccio, infatti, dichiara di voler fare di Caterina una moglie «conformable» (II.1. v. 271), ovvero *con-forme* al modello corrente di moglie.¹⁰ Ma anche perché la vicenda di Caterina è,

edizioni saranno date solo quando si farà ricorso ai rispettivi commenti; i corsivi sono miei, salva diversa indicazione).

⁶ *The Shorter OED on Historical Principles*, reprinted with revised etymologies and addenda, 1973, s. v.

⁷ Cfr. *Love’s Labour’s Lost* (V.2. v. 861), *The Winter’s Tale* (I.2.v. 239), *The Two Gentlemen of Verona* (V.4. v. 154), e soprattutto la *Enriade*: oltre a *Henry IV, Part One* (I.2. v. 203), anche *Henry V* (I.1.v. 33) e *Henry IV, Part Two* (V.5. v. 68). Nelle traduzioni italiane, *reformation* è stato variamente reso con «conversione», «correzione», «riforma».

⁸ Garber, *Coming of Age in Shakespeare*, p. 23.

⁹ Non manca, nel riavvicinamento del principe alla figura paterna, nelle due parti di *Henry IV*, qualcosa di simile al meccanismo dell’agnizione. La maturazione dell’eroe sarà, infine, suggellata dal matrimonio che, in *Henry V*, segnerà il punto d’approdo finale della *Enriade*.

¹⁰ Nell’edizione “Arden” (2nd series), il curatore intende «conformable» nell’accezione di «tractable, submissive», facendo riferimento a *OED*, a.3.b. Cfr. *The Taming of the Shrew*,

a sua volta, *strutturalmente* analoga a quella del principe Hal. L'evoluzione di Caterina verso la "conformità" è, infatti, l'elemento che permette all'intreccio di sciogliersi verso un lieto fine: in questo caso, appunto, segnato da un matrimonio (e, ancora una volta, da un riavvicinamento alla figura paterna).

A differenza che in *Henry IV* e in *The Taming of the Shrew*, in *The Tempest* la maturazione dell'eroe non viene rappresentata sulla scena, bensì rievocata diegeticamente dall'eroe stesso in quanto antefatto dell'azione. Essa, inoltre, non viene definita con altrettanta precisione lessicale, ma solo descritta in termini generici: in seguito al tradimento del fratello Antonio e alla perdita del ducato di Milano, Prospero supera l'iniziale "straniamento" dal suo stato (I.2. v. 76), e impara a usare i libri di magia non solo in chiave speculativa, ma anche politico-pratica. Un'ulteriore differenza rispetto a *Henry IV* e *The Shrew* è nell'età del protagonista: Prospero è un eroe che si avvia verso la fase declinante della vita (anche se, dal momento che la sua "auto-educazione" è rappresentata in forma analettica, lo spettatore può concludere che essa abbia avuto luogo quando il personaggio era un po' meno avanti negli anni).¹¹ Tuttavia, pur nella specificità che delinea il percorso dell'eroe della *Tempest*, anche nel caso di Prospero la maturazione è il tassello che permette la realizzazione di un lieto fine. Infatti, è la crescita politica di Prospero a far sì che egli riconquisti il ducato di Milano, domi l'insurrezione di Calibano, faccia convolare a nozze la figlia¹².

In sintesi, in tali drammi il protagonista, riformandosi, acquisisce una maggiore conformità al ruolo sociale che gli è proprio, o che si appresta a ricoprire. A tale amalgama di *reformation* e *conformation* possiamo dare il nome di *formazione*. Tale etichetta, nell'accezione che le si dà nel presente lavoro, designa sia le caratteristiche che definiscono la "crescita" del personaggio, sia il ruolo che essa svolge all'interno dell'intreccio. Difatti, analogamente a quanto accade in alcuni romanzi di formazione sette-ottocenteschi¹³,

a cura di B. Morris, London, Metuen, 1981. Tuttavia, a chi scrive pare che, nello specifico, l'espressione «*conformable* as other household Kates» acquisti una pregnanza decisamente maggiore qualora venga intesa nel senso di "conforme" al modello muliebre previsto dall'epoca, vale a dire nel senso primario e letterale dell'aggettivo («according in form or character to...»), anziché nel senso metonimico, derivato, di «remissivo/a».

¹¹ Poiché Prospero, al momento dell'*incipit* drammatico, ha già trascorso 12 anni sull'isola, lo spettatore può immaginare che la sua maturazione sia avvenuta proprio 12 anni prima, in seguito alla sua presa di coscienza generata dal tradimento del fratello Antonio.

¹² Anche in *The Tempest*, dunque, come nella *Enriade* e in *The Shrew*, il punto d'approdo è un matrimonio – pur se, in questo caso, vista la non più verde età del protagonista, esso viene realizzato dalla discendenza.

¹³ Cfr., ad esempio, *Tom Jones*, *David Copperfield* o *Great Expectations*. Sul romanzo di formazione in generale, v. F. Moretti, *Il romanzo di formazione*, Milano, Garzanti, 1986, tr. ingl. *The Way of the World. The Bildungsroman in European Culture*, London, Verso, 1987.

nei drammi che qui si prendono in esame la *formazione* dell'eroe rappresenta il *punto di svolta* che permette all'azione di evolvere verso un – più o meno probabile – lieto fine. E, in tal senso, possiamo definire le tre opere in questione come *commedie di formazione*. Nella seconda parte di questo lavoro si cercherà di chiarire ulteriormente tale etichetta di “genere”.

Per il momento, data la centralità lessicale del termine *forma* nei percorsi di crescita del personaggio, si proporrà un breve *excursus* sui suoi significati principali.

2. *Le parole scritte nell'anima: il concetto di forma nella filosofia classica.*

Forma è uno di quei termini polisemici, riferibili a campi culturali talmente vasti e distinti, se pur tra loro intimamente connessi (dall'ontologia all'epistemologia, all'etica, all'estetica), che un'analisi a tutto tondo dei suoi sviluppi porterebbe ad abbracciare la storia della cultura e della letteratura nel suo insieme¹⁴.

Superfluo precisare che lo scopo di queste pagine introduttive è molto più circoscritto: ci si limiterà ad accennare all'importanza della *forma* quale elemento-base della *formazione* della personalità e del *carattere* nella cultura rinascimentale. Per far ciò, sarà necessario compiere un passo indietro ed esaminare i principali significati del termine *forma* all'interno del mondo classico, in particolare in Platone e in Aristotele.

Com'è noto, in Platone, le *idee* o *forme* sono modelli esemplari, laddove il mondo non è che una copia mal riuscita di tali modelli. Le idee o forme sono dunque riflesse in maniera imperfetta dalle cose sensibili, si imprimono altrettanto imperfettamente nella psiche del soggetto senziente, il quale agisce in maniera non meno imperfetta nella vita quotidiana. Com'è altrettanto noto, tuttavia, in alcune circostanze alcuni tipi umani (dal filosofo al poeta ispirato, all'innamorato) riescono a cogliere direttamente la luce delle idee.

Per quanto riguarda l'ambito ontologico, nel *Timeo* Platone sostiene che la materia (o estensione informe: *khōra*) è un mero “determinabile” che deve determinarsi secondo una forma¹⁵; tale principio formale o causa

¹⁴ Sul concetto di “idea” (o “forma”) nella teoria estetica, rimane tuttora fondamentale il contributo di E. Panofsky, *Idea. Contributo alla storia dell'estetica* (1924), tr. E. Cione, Firenze, La Nuova Italia (1952), 1973.

¹⁵ Platone definisce tale materia pura come «illimitato». Il *Timeo*, giova ricordarlo anche alla luce delle successive considerazioni sull'influenza del pensiero platonico nel Rinascimento, fu l'unico dialogo di Platone conosciuto nel Medioevo.

ordinante è una sorta di anima che, penetrando la materia, vi imprime la struttura dell'idea. In altri dialoghi (per esempio nella *Repubblica*), Platone pone l'accento, in modo probabilmente più deciso, sulla distanza che separa le idee dalla realtà sensibile, evidenziando come quest'ultima non partecipi, se non in maniera inadeguata, al mondo delle idee.

Per quel che concerne la sfera conoscitiva, nel sottolineare l'esistenza di vari gradi del conoscere, Platone illustra il rapporto tra idea, o forma ideale, e materia attraverso una serie di metafore ricorrenti, che saranno riprese in maniera inesausta fino al Rinascimento e oltre. La psiche viene paragonata a una *tavola di cera* (la famosa *tabula rasa* a cui farà riferimento tutto il pensiero filosofico successivo) nella quale si imprime – a seconda dei diversi gradi della conoscenza – le ombre degli oggetti, o le loro immagini, oppure le loro forme ideali. Nel *Teeteto*, l'anima o psiche è paragonata a un «blocco di cera da improntare» nel quale, appunto, si imprime («allo stesso modo che s'imprimono segni di sigilli») i dati derivanti dalle sensazioni e dai pensieri. In quanto parte integrante della conoscenza, Platone illustra anche i meccanismi del ricordo e dell'oblio: la memoria è, a sua volta, legata al conservarsi del *segno* corrispondente alla sensazione (*to sēmeion kata tēn aisthēsin*)¹⁶, ovvero al perdurare dell'*immagine* impressa nella cera: «quel che ivi è impresso (*ekmassō*) noi lo ricordiamo e conosciamo finché l'immagine (*to eidōlon*) sua rimane; quello invece che vi è cancellato [...] lo dimentichiamo e non lo conosciamo»¹⁷. Naturalmente, la metafora della cera impressionabile, come quella di un sigillo o di un segno (*to sēmeion*), tende a sottolineare la plasmabilità della materia nell'accogliere le immagini o le forme.

Con Aristotele – è noto – il rapporto tra forma e materia quale elemento base dell'ontologia, dell'epistemologia, della teoria dell'arte diviene ancor più centrale, dal momento che l'attenzione si sposta dalle idee a ciò che esiste concretamente, da ciò che è eterno e immutabile al flusso inarrestabile del divenire.

¹⁶ Nella citazione di singoli termini greci, i sostantivi verranno dati nel caso nominativo singolare, i verbi nella forma dell'indicativo presente (dal momento che non interessa qui riprodurre il testo originale, ma semplicemente evidenziare le implicazioni semantiche di un dato termine). Viceversa, nelle citazioni di un intero sintagma nominale, saranno ovviamente riprodotti anche i casi obliqui (al fine di non perdere i nessi morfologici interni al sintagma). Nelle traduzioni italiane dei passi riportati i corsivi, salva diversa indicazione, sono miei.

¹⁷ Platone, *Teeteto* (191d-e), tr. Manara Valgimigli, Introduzione e note aggiornate di A. M. Ioppolo, Bari, Laterza, 1999. Cfr. anche l'analisi del passo in G. Agamben, *Eros allo specchio*, in *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 84-104, p. 86.

Per lo Stagirita, infatti, la realtà nasce dall'unione dialettica – o sinolo –¹⁸ dell'idea o forma (*eidos* o *morphē*) con la materia (*hylē*). Tale sintesi è ciò che sussiste per sé, ovvero l'“essenza” (*ousia*) o “sostanza” (*upokeimenon*)¹⁹, ovvero, ancora, il soggetto concreto che è potenza di divenire altro.

Per quanto riguarda il meccanismo procreativo, Aristotele sostiene che la “forma” maschile (dotata del principio del movimento) si imprime nella “materia” femminile:

il maschio contribuisce il *principio* (*arkhē*) del movimento (*kinēseōs*) e la femmina contribuisce la *materia* (*hylē*). Ecco perché la femmina non genera da sé: manca infatti del principio, di un qualcosa che dia origine al movimento, della capacità di imprimere una determinazione²⁰.

Analogamente, Aristotele concepisce la creazione artistica come trasmissione di una forma maschile (l'idea, il progetto iniziale dell'artista) alla materia femminile.

La concezione di una forma “maschile”, capace di determinare una materia “femminile”, atta a sua volta a riceverne l'impronta o impressione, ha attirato su di sé gli anatemi – va da sé, pienamente condivisi da chi scrive – della critica filosofica femminista²¹. È un punto, questo, di un certo interesse, anche per la sua influenza sul pensiero e sulla letteratura rinascimentale e, dunque, verrà ripreso più avanti.

Il rapporto forma-materia svolge un ruolo non meno centrale in relazione alla teoria della conoscenza. Come nel *Teeteto* platonico, anche in Aristotele l'anima viene descritta nei termini metaforici di una tavoletta incerata che riceve «le forme sensibili come la cera riceve l'impronta dell'anello».²²

Tale “forma”, derivante dalla sensazione, può essere a sua volta trasmessa all'immaginazione o *phantasia*, che la trattiene nell'anima anche in assenza della cosa percepita (*Anima*, 428a). Ciò spiega la qualità illusoria della fantasia, capace di produrre rappresentazioni visive di oggetti assenti.

¹⁸ Il termine “sinolo” indica, letteralmente, il tutto insieme.

¹⁹ Il termine *upokeimenon* indica ciò che “sta sotto” (lat. *substantia*).

²⁰ *La generazione degli animali*, I.xxi.730a. Cfr. anche I.xix.727b, I.xx.729a, II.736a, II.739b, ecc. Le citazioni aristoteliche, salva diversa indicazione, sono tratte dalle edizioni “Loeb” e sono tradotte da chi scrive.

²¹ Cfr., ad esempio, N. Tuana, *Aristotle and the Politics of Reproduction*, in Bat Ami Baron (a cura di), *Engendering Origins. Critical Feminist Readings in Plato and Aristotle*, Albany, State University of New York Press, 1994, pp. 189-206; C. A. Freeland (a cura di), *Feminist Interpretations of Aristotle*, University Park, The Pennsylvania State University Press, 1998.

²² Aristotele, *Anima*, a cura di G. Movia, Milano, Bompiani, 2001 (“Testi a fronte”), 424a.

Per Aristotele, il meccanismo della sensazione e, in particolare, della visione si spiega attraverso il concorso dell'aria che fa da tramite tra il soggetto senziente e la cosa sensibile. Difatti – come spiega Giorgio Agamben – «il colore imprime nell'aria» una sorta di «passione» che «dall'aria viene trasmessa all'occhio, nel cui elemento acquoso essa si riflette come in uno specchio»²³.

A sua volta, Averroè, nel suo commento aristotelico del XII secolo, ribadirà l'importanza rivestita dall'aria nei processi della visione e della fantasia: «l'aria mediante la luce riceve per prima la forma delle cose»; successivamente, la forma si trasmette dall'aria fino «alla rete esterna dell'occhio» e di là «fino alla rete ultima». La «rete grandinosa» dell'occhio (ovvero la parte mediana della rete) è «come uno specchio» atto a ricevere «le forme dell'aria» e trasferirle all'acqua, poiché la sua «natura è intermedia fra quella dell'aria e quella dell'acqua [...]. L'acqua [...] è l'estrema porzione dell'occhio: è attraverso di essa che il senso comune vede la forma». Dal senso comune, la forma si trasmette infine alla virtù immaginativa²⁴.

Due – osserva ancora Agamben – sono le immagini principali attraverso le quali sia Platone che Aristotele rappresentano i processi mentali della sensazione, della memoria, della fantasia: da un lato, quella di uno scriba che scrive parole all'interno dell'anima; dall'altro, quella di un pittore che vi disegna le immagini delle cose: «la storia della psicologia classica è, in buona parte, la storia di queste due metafore»²⁵. In sintesi, la mente è rappresentata, di volta in volta, come una tavola di cera atta a ricevere i caratteri della scrittura, o come una tavolozza bianca atta ad accogliere le immagini di un disegno²⁶, oppure come un metallo fuso pronto a essere impressionato o “improntato” dalla forma di un calco, dall'incisione di un anello o di un sigillo. Di conseguenza, i processi che rendono possibile la trasmissione della forma sono la scrittura tramite impressione dei caratteri alfabetici, la pittura o il ritratto, il calco o lo stampo²⁷, l'incisione, la scultura.

²³ Agamben, *Eros allo specchio*, p. 87.

²⁴ Averroè, *Aristotelis stagiriteae omnia quae extant opera cum Averrois cordubensis [...]* *commentariis*, Venezia, 1552, vol. VI, cit. da Agamben, *Eros allo specchio*, p. 94.

²⁵ Agamben, *Eros allo specchio*, p. 87. Agamben si sofferma, in particolare, per quanto riguarda Platone, sul *Filebo* (39a-b) e sul *Teeteto* (191d-e) e, per quanto riguarda Aristotele, sull'*Anima* (424a) e sulla *Memoria* (450a).

²⁶ Nel Rinascimento la metafora della scrittura interiore sarà per così dire modernizzata, e la metafora della tavoletta di cera sarà affiancata da quella di un volume atto a ricevere i segni della stampa: si veda, ad esempio, *Hamlet*, I.5.103 (verso su cui si avrà modo di ritornare).

²⁷ “Stampo” si intende qui nel senso, propriamente figurativo, di ciò che informa di sé una materia molle.

In definitiva, le immagini prevalenti si collocano all'interno dei campi dell'incisione, del disegno, della riproduzione attraverso un calco, dell'arte di "improntare", e suggeriscono una dicotomia tra la durezza dello stampo – e, dunque, del processo d'incisione – e la duttilità della materia che viene ad esserne determinata. A tali immagini vanno altresì aggiunte quelle (a cui si è già accennato in relazione all'analisi dei processi di visione in Aristotele e in Averroè) dell'irradiamento da una fonte di luce e del riflesso trasmesso da – ovvero impresso su – uno specchio, di vetro o d'acqua²⁸.

3. «*A form in a wax*»: il concetto di forma nell'età elisabettiana.

Se la critica filosofica ha da tempo fatto luce sui concetti di forma e materia nell'antichità classica, i successivi sviluppi letterari di tale *corpus* dottrinale sono senz'altro meno noti. Anzi, per quanto riguarda il Rinascimento inglese, più che di un mero complesso di dottrine, con il relativo corollario di immagini, si può parlare di un qualcosa di più sottile, sfumato, complesso: di una visione del mondo, di una concezione dell'esistenza e del sé, delle forme associative, del potere, del rapporto tra i sessi.

In tale ambito, gli spunti più brillanti, i rimandi più utili, sono probabilmente quelli forniti, a mo' di glossa, nei commenti e negli apparati testuali: indicazioni preziose, ad esempio, vengono dalle note a *Hamlet* nell'edizione "Arden" curata da Harold Jenkins²⁹. E, tuttavia, si tratta di osservazioni che, per la loro stessa natura, rimangono frammentarie e non danno vita un sistema compiuto di analisi.

Impossibile, all'interno in uno studio come questo, tentare di ricostruire i canali di trasmissione di tali concetti o anche soltanto cercare di stabilire se prevalga un orientamento neoplatonico o neoaristotelico. Impossibile anche perché, com'è noto, scuole di pensiero contrapposte vengono nel Rinascimento ad amalgamarsi, a fondersi in maniera inestricabile, e perché i percorsi di trasmissione testuale – tra riscoperte di testi antichi, traduzioni, trasmissioni indirette di modelli culturali attraverso epigoni ed esegeti vari

²⁸ Sulla sopravvivenza in ambito romantico di tali immagini, e sulla loro origine almeno platonica, v. M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp*, Oxford, Oxford University Press, 1953. Come osserva Abrams (p. 30), Platone definisce il carattere mimetico della poesia (in quanto copia imperfetta delle "idee") utilizzando, appunto, la metafora dello specchio (ad esempio, *Repubblica*, X.596).

²⁹ Cfr. l'edizione "Arden" di *Hamlet* (London, Methuen, 1982); ma v. anche l'edizione più recente, per la *third series*, a cura di A. Thompson e N. Taylor, London, Thomson, 2006.

– costituiscono tuttora una nebulosa o, perlomeno, un terreno ancora aperto di congetture piuttosto che un campo definito di certezze.

Ciò che è certo è che in autori come Sidney, Spenser, Marlowe, Shakespeare, Ben Jonson, la centralità culturale dei principî formal-materiali, e del repertorio di immagini ad essi collegati, è ampiamente documentabile – anche, semplicemente, attraverso una rapida scorsa alle “vecchie” concordanze, ovvero attraverso un più “moderno” spoglio elettronico dei rispettivi *corpora* testuali.

In Shakespeare, ad esempio, ricorrono, con sfumature di senso sulle quali sarebbe troppo lungo soffermarsi, i termini *idea*, *form*, *pattern*, *shape*, (*figure*)³⁰, così come ricorre il concetto che la realtà tutta è determinata dall’incontro di una “forma” impressionante con una “materia” impressionabile, ovvero atta a essere determinata. È tale incontro di forma e materia a produrre la realtà nella sua concretezza (laddove una materia priva di forma corrisponde a una sorta di caos primigenio), a generare gli esseri viventi (essendo questi il prodotto, appunto, dell’impressione prodotta dalla forma maschile nella materia femminile), a spiegare vari processi mentali – dalla sensazione alla fantasia, all’innamoramento, all’ispirazione artistica, alla memoria (dal momento che, in ciascuno di questi processi, la forma degli oggetti si imprime nella materia psichica) – e, quindi, a definire la stessa costituzione del soggetto (in quanto *summa* di comportamenti, ovvero in quanto insieme di forme impresse nella psiche e successivamente rese stabili dalla memoria e dalla ripetizione abituale dei gesti).

Sul piano ontologico, la presenza di una “forma” in quanto principio ordinante la materia emerge chiaramente in vari punti dell’opera shakespeariana – inclusi quelli nei quali si sottolinea, *e contrario*, come, in assenza di forma, il mondo precipiterebbe nel caos. Ad esempio – al di là delle finalità meramente argomentative del suo discorso – è evidente il richiamo a una concezione del genere nella battuta pronunciata dal Cardinal Pandolfo allo scopo di indurre Filippo II di Francia a muover guerra contro Re Giovanni d’Inghilterra:

³⁰ Ad esempio, nella definizione dell’amore data da Romeo («Misshapen chaos of well-seeming forms», *Romeo and Juliet*, I.1. v.177) pare di poter cogliere una distinzione, anche qualitativa, tra “form” e “shape” che, almeno in parte, rievoca la distinzione aristotelica tra *morphē* e *schēma* (si confronti anche il discorso di Tesco in *A Midsummer Night’s Dream*: V.1. vv.15-17). E, tuttavia, considerato l’uso relativamente disinvolto di tali termini in Shakespeare, è impossibile giungere a conclusioni certe. Viceversa, si può concludere con ragionevole certezza che *figure* indica qualcosa di simile all’*immagine* o all’*ombra* dell’idea, una sorta cioè di *eidōlon* (cfr. *infra*).

*All form is formless, order orderless
Save what is opposite to England's love.
(King John, III.1. v. 253)*³¹

“Forma” e “materia” risultano altresì elementi-base nella spiegazione dei processi di procreazione. Ricorre, infatti, nei discorsi relativi alla generazione, l’immagine delle forme impresse o stampate nella cera: in *Romeo and Juliet* Fra’ Lorenzo definisce la “shape” di Romeo come «a form of wax» (III.3. v. 128); analogamente, in *A Midsummer Night's Dream* Teseo definisce Ermia “a form in a wax” impressa (“imprinted”) dal padre (I.1. vv. 149-150). Come lasciano intuire le parole di Teseo – e come si chiarirà meglio più avanti – in conformità con le tesi esposte da Aristotele nella *Generazione degli animali*, la forma viene associata al “maschile”, mentre la materia viene collegata con il “femminile”.

L’impressione della forma nella materia – oltre a costituire la base di una teoria dell’essere, e a spiegare vari fenomeni naturali come quello della procreazione – serve anche a delineare un insieme di processi cognitivo-affettivi: dalla sensazione alla memoria e alla riflessione, dalla fantasia all’amore e all’ispirazione artistica.

In *Henry IV, Part One*, nel biasimare la fantasia sfrenata con la quale Speron-di-fuoco visualizza una serie di imprese eroiche che trascendono ampiamente i limiti del possibile, Worcester contrappone alla veridicità della *form* l’inconsistenza delle *figures* – riproponendo in tal modo quella distinzione tra idee e ombre, forme e *eidōla*, così centrale nel pensiero filosofico classico:

He apprehends a world of *figures* here
But not the *form* of what he should attend.
(*Henry IV, Part One*, I.3. vv. 208-209).

In *Hamlet*, in *Macbeth*, in *The Tempest* (per limitarci agli esempi più immediatamente riconoscibili), fantasmi, ombre e spiriti si manifestano alla fantasia imprimendo in essa la propria “forma”. L’inaffidabilità di tali visioni è dovuta al fatto che gli spiriti possono assumere forme fasulle o ingannevoli. Tale credenza viene chiaramente formulata da Orazio (e dallo stesso Amleto) in *Hamlet*:

³¹ In realtà, le parole di Pandolfo danno vita a un evidente cortocircuito logico (è filosoficamente impensabile una “form” che sia al tempo stesso “formless”).

What if it [the ghost] tempt you toward the flood, my lord,
 Or to the dreadful summit of the cliff / [...]/
 And there *assume* some other horrible *form*
 (*Hamlet*, I.4. vv. 69-72)

Così, il fatto che in *Hamlet* lo spettro si palesa ad Amleto, ma non a Gertrude (III.4), si potrebbe spiegare anche sulla base del carattere passivo di tale tipo di rappresentazione fantastica: solo le menti impressionate dalle forme o dalle immagini dello spirito possono averne visione.

In *The Tempest*, le visioni fantastiche suscitate da Prospero grazie allo spirito dell'aria (Ariele, appunto) sono riconducibili al medesimo quadro concettuale: in particolare, al ruolo attribuito da Aristotele, poi da Averroè, all'elemento aereo nei processi fantastici. Si è infatti visto come per Averroè le forme si trasmettono dall'aria (che, mediante la luce, le riceve per prima) all'occhio; l'occhio, la cui «rete grandinosa» è simile a uno specchio, le trasmette infine all'acqua – dal momento che la natura di tale parte dell'occhio è intermedia tra quella aerea e quella acquosa. Ariele, dunque, rappresenta la forma dell'aria che, imprimendosi nell'occhio dei naufraghi, ne genera le visioni. Difficile spiegare con riferimenti dottrinali altrettanto precisi il ruolo dell'acqua, nella presenza fortemente evocativa del mare in tempesta, e tuttavia l'elemento marino sembra suggerire che il dramma nel suo insieme sia una metafora dei processi di visione/immaginazione nella loro doppia componente: aerea e acquosa.

Al pari della fantasia – e a differenza della percezione sensibile che si realizza solo *in praesentia* – l'amore è caratterizzato dalla permanenza interiore della forma dell'oggetto d'amore anche in assenza di questo. È per tale motivo che Andrea Cappellano definisce l'amore come «immoderata cogitatio» dell'oggetto amoroso³². Difatti, nel soggetto amante, l'immagine dell'amato/a permane in quanto impressionata, dipinta, o scolpita nel cuore. Così, Shakespeare rappresenta l'amore come risultato dell'impressione della forma (di bellezza) dell'amato/a nella tavolozza del cuore di colui/colei che ama:

Mine eye hath played the painter, and hath steeled
 Thy *beauty's form* in table of my heart;
 (*Sonnet* 24. vv. 1-2).

³² Andrea Cappellano, *De amore: l'osservazione e la citazione* sono in Agamben, *I fantasmi di eros*, in *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, p. 30.

Analogamente, per Ben Jonson l'amore è reso possibile dall'incisione o dallo stampo dell'idea o forma della persona amata o, ancora, dal riflesso della forma entro lo specchio dell'anima:

The he, or she, that loues *engraues*, or *stamps*
Th'*Idea* of what they loue, first in themselves:
Or, like to *glasses*, so their minds take in
The *formes* of their belou'd and them reflect.
(*The New Inne*, III.2. vv. 99-102)³³.

4. «By him imprinted»: forma e materia nell'ideologia patriarcale.

Nella *Generazione degli animali*, come si è visto, Aristotele sostiene la tesi che la creazione di un nuovo essere vivente sia resa possibile dal movimento di una forma maschile (intesa come anima, principio seminale, fonte attiva di ogni determinazione) che va a imprimersi in una materia femminile inerte e passiva.

Presso gli elisabettiani, come si è altresì suggerito, non solo viene ripresa tale idea, ma anche il repertorio di immagini che ad essa si accompagna. Così, i figli e le figlie sono tavolette di cera "impressionate" o "modellate" dalla "forma" o dallo "stampo" del padre: nel passo già citato di *A Midsummer Night's Dream*, Teseo sostiene che il padre (Egeo) ha impresso la sua forma ("by him") nella tavoletta di cera del corpo filiale (Ermia).

Risultano, dunque, evidenti l'aspetto *ideologico* e la visione *patriarcale* sottesi alla descrizione dei processi generativi. Nel discorso di Teseo, il carattere biologicamente determinante della forma maschile fa sì che il corpo dei figli/delle figlie sia da considerarsi *proprietà* del padre il quale può, dunque, disporne come crede:

[Your father is]
One that compos'd your beauties, yea, and one
To whom you are but as *a form in a wax*
By him imprinted, and within his power
To leave the *figure*, or *disfigure* it.
(*A Midsummer Night's Dream*, (I.1. vv. 48-51)³⁴).

³³ Il discorso è pronunciato da un gentleman chiamato Lovel; cit. da Stephen Medcalf, *Shakespeare on Beauty, Truth and Transcendence*, in A. Baldwin e S. Hutton (a cura di), *Platonism and the English Imagination*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, pp. 117-125, p. 119.

³⁴ Un'immagine molto simile ricorre in *Romeo and Juliet* («thy noble shape is but a form

L'idea che la trasmissione della forma sia dovuta esclusivamente all'impressione della forma paterna trova pieno riscontro nei *Sonnets*, ad esempio nei versi in cui si sostiene che il *fair youth* deve lasciare la *forma* di sé a un mondo-materia, personificato al femminile come «sposa insoddisfatta» o «vedova»:

The world will wail thee like a *makeless wife*.
The world will be thy *widow* and still weep,
That thou no *form* of thee hast left behind,
(*Sonnet* 9. vv. 4-6).

In particolare, nell'esortazione rivolta al *fair youth* a lasciar dietro di sé la sua forma di bellezza, i *Sonetti* lasciano trasparire un'associazione della forma maschile con la bellezza non dissimile da quella teorizzata da Aristotele: «ciò che desidera la forma è la materia, così come il femminile desidera il maschile, e il brutto desidera il bello»³⁵.

È appunto il ruolo svolto dalla forma maschile nella riproduzione a giustificare la trasmissione del nome maschile. Così, in *King John*, nel riconoscere il Bastardo come proprio nipote (in quanto figlio illegittimo di Riccardo Cuor-di-leone), re Giovanni associa alla “forma” regale impressa nel Bastardo all'atto del suo concepimento il “nome” regale di Plantageneto:

From henceforth bear his *name* whose *form* thou bearest/[...]/
Arise Sir Richard and Plantagenet.
(*King John*, I.1. vv. 160-162).

Si istituisce, in tal modo, una precisa relazione tra atto biologico e linguaggio: al figlio va attribuito il “nome” (maschile) di colui del quale egli reca la “forma” biologica (maschile).

In altri termini, data la *determinazione* maschile del processo riproduttivo, il linguaggio viene a sua volta *mascolinizzato* – e, dunque, vengono negate la parola e la cultura femminile. Così, in *The Taming of the Shrew*, è il linguaggio di Petruccio a “formare” Caterina: come preannuncia Grumio, le sue parole potranno «disfigure her» (I.2. vv. 113). Ed è qui senz'altro significativa la ricorrenza di quello stesso verbo, «disfigure», usato da Teseo per descrivere il potere del padre sulla figlia: come il padre, in virtù della sua forma biologica, può sfigurare e riplasmare la figlia, così il marito, grazie alla forma del linguaggio, può rimodellare la moglie secondo i propri bisogni.

of wax»: III, 3. v. 126), ma l'elenco delle occorrenze è talmente lungo che sarebbe qui impossibile riportarle tutte.

³⁵ Aristotele, *Fisica*, I.ix.192a.

5. «*Rased or unpainted tables*»: forma e materia nell'ideologia colonialista.

È significativo che al pari delle donne – e a ulteriore riprova dell'associazione tra concezione patriarcale e imperialismo – i popoli extraeuropei sono rappresentati come *tabulae rasae*, ovvero come materia da improntare. Le definizioni dei nativi americani da parte di Samuel Daniel e di Pietro Martire d'Anghiera non lasciano adito a dubbi: per il primo, gli indigeni sono «yet *unformed*»; per il secondo, essi sono «*rased or vnpaynted tables [...] apte to receaue what formes [...] are fyrst drawn theron by the hande of the paynter*»³⁶. L'analogia tra donne e nativi è duplice: non solo gli indigeni, al pari delle donne, sono materia informe da forgiare, ma tale azione modellizzante passa ancora una volta attraverso la forma “maschile” del *logos*: infatti, laddove i figli portano il nome maschile (*King John*, I.1. vv. 160-162), i nativi vanno educati grazie al linguaggio europeo: «*by conuersation with owre men*»³⁷. Insomma, il linguaggio formante sta alla materia informe come l'europeo sta al nativo, e come l'uomo sta alla donna...

In maniera probabilmente più sottile che in Daniel o in Pietro Martire, concetti analoghi attraversano *The Tempest*: nel dramma shakespeariano, infatti, Prospero svolge un evidente ruolo di modellizzazione (non solo biologica ma anche linguistica)³⁸ sia nei confronti della figlia che dell'indigeno. Dopo aver formato sé stesso, Prospero dovrà formare gli altri, proponendosi loro come *modello*.

6. «*The glass of fashion and the mould of form*»: lo specchio e il potere modellizzante.

Si è visto come le marche di genere maschile e femminile che definiscono, rispettivamente, i concetti di forma e materia fanno sì che essi siano fortemente connotati in senso *ideologico*.

L'ideologia sottesa a tali definizioni del rapporto tra forma e materia viene ulteriormente rafforzata dall'ipotesi di un'*origine* delle forme, dalla ricerca di un principio o fonte o specchio o stampo: in definitiva, di una

³⁶ La prima citazione è dal *Musophilus* di Samuel Daniel, la seconda dalla traduzione di Richard Eden del *De orbe novo* di Pietro Martire d'Anghiera, (*The Decades of the Newe Worlde*): Decade 3, libro 9. Entrambi i passi sono cit. da Stephen Greenblatt, *Learning to Curse. Essays in Early Modern Culture*, New York & London, Routledge, 1990, pp. 16-17.

³⁷ Daniel, *Musophilus*, *ibidem*. In generale, sul tema dell'“educazione” linguistica dei nativi, cfr. Greenblatt, *Learning to Curse*.

³⁸ I personaggi della *Tempest*, in particolare Miranda in quanto figlia e Calibano in quanto «*acknowledged mine*», sono – in vari sensi – creature di Prospero.

auctoritas alla quale viene demandato il compito di plasmare o modellare (*ri-formare*) ciò che è informe, deforme, malformato o, semplicemente, non-conforme.

L'idea di un principio generatore delle forme è presente in vari pensatori, dall'antichità al Rinascimento. Basterà sinteticamente ricordare – pur nelle differenze che separano i rispettivi sistemi di pensiero – il mito platonico del demiurgo, il concetto plotiniano dell'idea o forma come «stampo», la nozione bruniana di un «fonte delle forme» o di un'*anima mundi*.

Concezioni ed espressioni simili, anche in questo caso, percorrono il *corpus* testuale elisabettiano. Non solo si fa esplicito riferimento a uno stampo, metafisico o originario, delle forme, ma si rappresentano anche personaggi (come Prospero) dotati di capacità demiurgiche e, quindi, del potere magico di modellare il mondo tramite l'infusione di idee o forme. Spesso, il ruolo di stampo delle forme viene associato alla figura di un sovrano, al quale viene attribuito uno statuto esemplare. In altri casi, l'azione modellizzante è, più laicamente, esercitata da un personaggio borghese che, per qualche motivo, si rivela capace di plasmare coscienze e comportamenti – di svolgere, cioè, un ruolo vagamente affine a quello di *trend setter* svolto oggi da un'icona della musica pop...

A tale riguardo, le serie nominali con le quali Ofelia dà voce alla sua disperazione per la (presunta) caduta delle facoltà mentali di Amleto si rivelano estremamente significative. Ofelia, infatti, ricorda che un tempo il principe danese era stato «The glass of fashion and the mould of form», nonché «Th' observ'd of all observers» (III.1. vv. 155-156). Si tratta, come segnala Jenkins, di una topica ricorrente in Shakespeare: in *Henry IV, Part Two*, Lady Percy ricorda il marito defunto con accenti simili a quelli di Ofelia: «He was the mark and glass, copy and book,/That fashion'd others» (II.3. vv. 31-32). Da ricordare altresì – osserva ancora Jenkins – l'*incipit* della vita di Emilio Paolo (nella versione data da Thomas North alle *Vite Parallele* di Plutarco), nella quale l'autore sostiene che le vite dei grandi costituiscono per lui uno specchio sul quale modellare e forgiare la propria esistenza: «as if I looked into a glasse, to frame and facion my life, to the mowld and patterne of these vertuous noble men»³⁹.

³⁹ *Plutarch's Lives of the Noble Grecians and Romans Englished by Sir Thomas North*, a cura di G. Wyndham, 6 voll., in *Tudor Translations*, a cura di W. E. Henley, London, Nutt, 1895-96: vol. 2, p. 196 (cfr. anche Jenkins, p. 284). Da segnalare che i *topoi* del «mowld» e del «patterne», presenti nella versione di North, sono assenti nell'originale di Plutarco. Di fatto, il testo plutarchesco va incontro a successive accrezioni nella traduzione di Jacques Amyot prima, di North poi: nella sua traduzione francese, Amyot aggiunge all'immagine modellizzante dello specchio quella, correlata, dello stampo (*moule*); North, a sua volta, non

In definitiva, in tutti gli esempi riportati viene suggerita l'idea di una causa originaria o uno stampo delle forme, ovvero di un principio modellizzante. Non è certo un caso se tale principio modellizzante viene di norma identificato in un essere umano, di sesso maschile, per lo più di rango regale o elevato (nonché – *cela va sans dire* – di origine europea).

Dal momento che l'influenza di tale archetipo o «modello delle forme» si esercita soprattutto grazie al rispecchiamento, lo sguardo svolge una funzione modellizzante primaria. La definizione di Amleto come «Th' observ'd of all observers» indica appunto che – al pari della creazione di un'opera d'arte – la formazione del sé è affidata all'osservazione e imitazione di un modello esemplare.

Come nel pensiero filosofico classico, anche nel Rinascimento lo specchio viene considerato sia come la superficie su cui si riflettono le forme, sia come l'origine da cui esse emanano⁴⁰. Si può, dunque, comprendere il motivo per il quale nella letteratura e nel teatro elisabettiano la verità emerge a un secondo livello: in quanto immagine riflessa in virtù di un gioco di sguardi, di specchi, di simulazioni sceniche, di intrecci paralleli.⁴¹ Lo specchio, a un tempo materia riflessa e origine del riflesso, rivela allo sguardo verità altrimenti inaccessibili.

Così, ad esempio, le parole rivolte da Amleto a Gertrude nella cosiddetta *closet scene* rappresentano, significativamente, uno specchio nel quale la regina potrà vedere la parte più nascosta di sé:

You go not till I set you up a *glass*
Where you may *see* the inmost part of you.
(III.4. vv. 18-19).⁴²

Insomma, nonostante Ofelia non gli riconosca più il ruolo di «glass of fashion», Amleto continua, almeno nei confronti della madre, a fungere, da specchio – e, dunque, a riflettere le forme, a trasmettere le verità più profonde, a esercitare il suo ascendente morale.

solo mantiene l'immagine dello stampo (*mould*), ma vi aggiunge anche quella della forma o modello (*patterne*).

⁴⁰ Cfr. le già ricordate note di Aristotele e di Averroè sui processi di visione, e sulla metafora dello specchio. Ma si consideri anche, in generale, il ruolo dello specchio nella letteratura popolare, nella fiaba, nel folklore.

⁴¹ Si tratta di aspetti che, pur in una diversa prospettiva d'indagine, risultano in parte affini e complementari alla teoria girardiana del desiderio mimetico e del teatro dell'invidia: se l'altro svolge un ruolo modellizzante è anche perché noi *desideriamo* imitarlo. Cfr. R. Girard, *Shakespeare. Il teatro dell'invidia*, Milano, Adelphi, 2002.

⁴² Come poi riconoscerà Gertrude, le parole di Amleto sono lo specchio della sua anima («Thou turn'st my eyes into my very soul»: III.4. v. 89).

7. «*Use almost can change the stamp of nature*»: la formazione come riscrittura del sé.

Se Amleto è al centro dell'osservazione da parte di tutti gli «observers», il principe Hal è a sua volta consapevole di essere al centro degli sguardi generali («attract more eyes»). È per tale motivo che la sua *reformation* si carica di una sorta di valore aggiunto:

And, like *bright metal* on a sullen ground,
 My *reformation*, glittering o'er my fault,
 Shall show more goodly and attract more eyes
 Than that which hath no foil to set it off.
 (*Henry IV, Part One*, I.2. vv. 202-205).

In tale contesto, il monologo con il quale il giovane Hal preannuncia il suo cambiamento acquista ulteriore pregnanza e un deciso valore esemplare: la “conversione” del principe risulta particolarmente importante perché egli deve fungere da modello ai sudditi e a quanti lo osservano.

Il senso della *reformation* di Hal risulta poi ancora più chiaro se la si rilegge alla luce delle parole pronunciate da Amleto in seguito alla rivelazione fattagli dallo spettro del padre:

[...] from the *table* of my *memory*
 I'll wipe away all trivial fond records,
 All saws of books, all *forms*, all *pressures* past
 That youth and observation copied there,
 And thy commandment all alone shall live
 Within the book and volume of my brain,
 Unmix'd with baser *matter*.
 (*Hamlet*, I.5. vv. 98-104)

A parte la ricorrenza di alcune figure topiche (la mente come *table*, *book*, *volume*, e così via) sul cui significato si è già detto, nelle parole di Amleto si segnala, ancora una volta, l'associazione di *forms* e *pressures* con *matter*. In particolare, Amleto indica chiaramente che il mutamento del soggetto è reso possibile dalla cancellazione di forme erronee impressesi nella materia cerebrale e dalla conseguente sostituzione di queste con forme nuove. In tal senso, il verbo “wipe away”, che indica l'atto di cancellare o pulire le forme attraverso lo strofinamento, si può considerare come un analogo del verbo «disfigure» (*Shrew*, I.2. v. 13; *Dream*, I.1. v. 51): l'uno e l'altro, nei rispettivi co-testi, suggeriscono che la trasformazione del sé nasce dal far *tabula rasa* del sé precedente.

Le parole di Amleto, dunque, illustrano, di riflesso, e in maniera definitiva, il senso del termine *reformation* usato dal principe Hal. In sintesi, nel monologo del giovane Hal, *reformation* indica la ri-scrittura di forme più adeguate nel libro della psiche – ovvero, l’incisione di nuove idee nel metallo del sé, che ne risulta quindi impreziosito (*bright metal*).

In generale, un po’ dovunque nel *corpus* shakespeariano si sottolinea che – affinché siano assimilati – ammonimenti, consigli, precetti, devono incidersi o stamparsi nella memoria. È quanto, ad esempio, emerge dalle esortazioni che Polonio rivolge a Laerte: «these few precepts in thy memory/Look thou *character*» (I.3. vv. 58-59). Esortazioni che, incidentalmente, ci dicono qualcosa sul senso moderno, metonimico di «*character*» in quanto insieme di forme e regole che, essendosi incise nella memoria, sono divenute “caratterizzanti”.

Per riuscire a “radere” o “strofinar via” una forma dalla psiche, il soggetto deve esercitare un’azione volontaria e consapevole. Non solo: una volta che le forme “nuove” abbiano preso il posto delle “vecchie”, egli deve far sì che esse si consolidino, trasformandosi in abitudini di comportamento, in consuetudini etico-pratiche acquisite definitivamente nella memoria del sé.

L’*ethos*, insomma, è intimamente collegato con la memoria – in particolare, con una memoria rafforzata attraverso l’esercizio. L’esercizio ripetuto può, infatti, modificare le imperfezioni del comportamento e, dunque, alterare lo “stampo” della natura. Sono, ancora una volta, le parole di Amleto a riuscire illuminanti:

That monster, *custom*, who all sense doth eat
Of *habits* evil, is an agel yet in this,
That to the *use* of actions fair and good
He likewise gives a frock or livery
That aptly is put on. [...]
For *use* almost can change the stamp of nature
(*Hamlet*, III.4. vv. 163-170).

Qui Amleto non si limita a dare consigli alla madre, ma enuncia una vera e propria teoria psico-comportamentale. Attraverso l’esercizio ripetuto («*use*»), il soggetto può emendare quei comportamenti errati che, a causa di una tara ereditaria o di un insieme di circostanze avverse, si sono impressi in lui sotto forma di *habits* o *customs*, determinandone il “carattere”.

Il mutamento di un’abitudine comportamentale, all’inizio difficile, diviene via via più agevole, a mano a mano che le nuove forme, consolidandosi nello stampo del soggetto, e stabilizzandosi nella memoria, generano nuovi *habits*.

Tale concezione trova, ancora una volta, una corrispondenza nell'etica classica e, in particolare, in alcuni dei principî che informano l'etica aristotelica. Per Aristotele, infatti, le virtù al pari dei vizi sono abiti (*hexeis*), ossia capacità sviluppate grazie all'esercizio. Laddove tutti i viventi tendono spontaneamente verso la propria perfezione, l'uomo vi tende in maniera consapevole. Naturalmente, lo sviluppo di un abito attraverso l'esercizio è un modo consapevole di tendere verso il miglioramento del sé. *Hexis* si può, dunque, definire come «la tendenza stabilizzata derivante dalla ripetizione di gesti»⁴³ – tendenza, come precisa Norton, da intendersi non nel senso di «un'alleanza nei confronti di abitudini radicate», ma piuttosto come «una capacità di ripudiare ciò che è abituale, e di rompere con la routine»⁴⁴. In virtù del suo legame con *heko* (“avere”), *hexis* suggerisce un'attitudine, appunto, “acquisita”. In latino, *hexis* diventa *habitus* (a sua volta legato al verbo *habere*) o *consuetudo*. Di qui, il passo ai termini utilizzati da Amleto – *habit, use, custom* – è breve.

Oltre alla sua valenza etico-pratica, *hexis-habitus* ha anche una valenza *linguistico-retorica*. Come osserva ancora Norton, il termine è oggetto di riflessione in Cicerone, in Quintiliano, e in Plinio il Giovane il quale lo considera come effetto di *studium* e di *exercitatio*.⁴⁵ Nella retorica, *hexis* indica l'acquisizione di nuove, più adeguate, e più ricche strategie del dire. Tale convergenza semantica tra la sfera etico-pratica e quella retorica porta a una visione del soggetto come una *summa* di abitudini non solo comportamentali, ma anche verbali⁴⁶. L'identità, insomma, si definisce non solo come un insieme di azioni, ma anche e soprattutto come uno stile linguistico.

8. «Lo specchio della natura» e la formazione dello spettatore.

Se un adeguato esercizio morale conduce il soggetto a una “riforma” del sé e a un mutamento dello “stampo” della natura, è lo stesso mezzo teatrale a promuovere nello spettatore un miglioramento etico – o almeno una

⁴³ La definizione è di William Peterson, nella sua edizione *M. Fabi Quintiliani Institutionis Oratoriae Liber Decimus* (Oxford, Clarendon Press, 1891, p.12n), ed è riportata e commentata da Glyn P. Norton, *Improvisation and Inspiration in Quintilian. The Extemporalizing of Technique in the “Institutio Oratoria”*, in J. Roe e Michele Stanco (a cura di), *Inspiration and Technique. Ancient/Modern Views on Beauty and Art*, Bern, Peter Lang, in corso di stampa.

⁴⁴ Norton, *ibidem*.

⁴⁵ Cicerone, *De inventione*, I.36, II.30; *M. Fabi Quintiliani Institutionis Oratoriae Liber Decimus*, X.i.1; Plinio, *Epistolario*, II.3, 1–5. Gli esempi e i riferimenti sono ripresi da Norton.

⁴⁶ Si tratta, del resto, di una convergenza ben presente nei procedimenti, a un tempo linguistici e attoriali, della retorica classica.

migliore conoscenza di sé e del mondo. Scopo della recitazione, infatti, è quello di reggere «the mirror up to nature» e mostrare al mondo «his form and pressure»⁴⁷.

La doppia natura e la doppia funzione dello specchio – in quanto superficie sulla quale le forme vengono prima riflesse e poi restituite all'occhio che le guarda – trova una perfetta analogia nello spettacolo teatrale. Infatti, il teatro, a sua volta, “impressiona” la forma del mondo nello specchio della rappresentazione per poi restituirla allo sguardo dello spettatore.

È tale circolarità che porta il pubblico a provare sentimenti di affinità ed empatia nei confronti del personaggio.

In definitiva, la rappresentazione della *reformation* del personaggio mira anche a suggerire una parallela *riforma* nello spettatore. In tal modo, agendo sul fruitore che viene a essere *impressionato* dalle loro *forme*, la poesia e il teatro ottemperano a quella finalità educativa prevista dalla teorizzazione estetica dell'epoca. Anzi, come osserva North (nell'esempio su ricordato), la narrazione esemplare delle vite dei grandi non solo mira a formare le vite dei lettori, ma tende anche a modellare, *specularmente*, l'esistenza dello stesso Autore/Narratore.

⁴⁷ *Hamlet*, III.2. vv. 20-24.