



La botte di Diogene /Diogenes' tub

*Collana fondata da / Series established by*  
Erina Siciliani

-1-

*Direzione / Editors*

Pasquale Guaragnella  
Raffaele Ruggiero  
Erina Siciliani

*Comitato scientifico / Editorial board*

Andrea Battistini (Bologna)  
Thomas Beebee (Pennsylvania State)  
Paulo Butti de Lima (Bari/San Marino)  
Emanuele Cutinelli Rendina (Strasbourg)  
Marco Dorigatti (Oxford)  
Jeanne Gaakeer (Erasmus - Rotterdam)  
Alexander Kosenina (Hannover)  
Manfred Lentzen (Münster)  
Andrew Majeske (John Jay - New York)  
Bruno Méniel (Rennes)  
Greta Olson (Giessen)  
Adriano Prosperi (Normale di Pisa/Accademia dei Lincei)  
John Roe (York)  
Giovanni Rossi (Verona)  
Arbogast Schmitt (Marburg)  
Onofrio Vox (Salento - Lecce)

*Responsabile editoriale / Editing*

Simonetta Pensa

‘Turn pre-ordinance  
and first decree  
into the law of children’

Sapienza giuridica nel teatro shakespeariano

a cura di

*Raffaele Ruggiero e Erina Siciliani*



Stampato con il contributo  
dell'Università degli Studi di Bari «Aldo Moro»  
Dipartimento di Lettere, Lingue e Arti.

*Immagine della collana "La botte di Diogene":*  
G.-E.-J. Guilhem de Clermont Lodève, baron de Sainte-Croix,  
*Examen critique des anciens historiens d'Alexandre le Grand.*  
Seconde édition, considérablement augmentée, Paris, Delance et Le Sueur, 1804, in 4°.  
(Ristampa: Paris, Grand - Bachelier, 1810).

Tutti i diritti sono riservati. Nessuna parte di questa pubblicazione può essere tradotta, riprodotta, copiata o trasmessa senza l'autorizzazione scritta dell'Editore. L'AIDRO (Associazione Italiana per i Diritti di Riproduzione delle Opere d'Ingegno), via delle Erbe 2, 20121 Milano, potrà concedere una licenza di riproduzione a pagamento per una porzione non superiore a un decimo del presente volume.



ISBN 978-88-8232-954-9

2012 © Edizioni Pensa MultiMedia s.r.l.

Via Arturo Maria Caprioli, 8 - 73100 Lecce - Tel. 0832.230435

Via Cesare Cantù, 25 - 25038 Rovato (BS) - Tel. 030.5310994

info@pensamultimedia.it • www.pensamultimedia.it

- 7 **Introduzione**
- 17 **Raffaele Ruggiero**  
*Sviluppi del sistema di common law:  
dall'omicidio in Cattedrale al Bonham's Case*
- 47 **Angela Trombetta**  
*Diritto e morale nelle corti di common law ed equity.  
Una lotta per la giustizia o per il potere?*
- 93 **Bruno Méniel**  
*Note sur droit et théâtre à la Renaissance: les cas français et anglais*
- 115 **Giuseppina Restivo**  
*Il giudice Amleto*
- 151 **Andrew Majeske**  
*The Transformation of Justice in Renaissance Europe*
- 163 **Alessandra Squeo**  
*«Let the danger light upon your charter»:  
The Myth of Law and Justice in Shakespeare's Venice*
- 191 **Madalina Nicolaescu**  
*Readings of the issue of Rights in 'The Merchant of Venice'.  
A Romanian Perspective*
- 203 **John Roe**  
*The Discovery of Mercy: Shakespeare, the Law and the Human  
in 'The Merchant of Venice' and 'Measure for Measure'*
- 227 **Roberta Linciano**  
*«There is some soul of goodness in things evil».  
Guerra, diritto e morale nell' 'Enrico V' di Shakespeare*
- 253 **Michele Stanco**  
*La giustizia poetica: una premessa teorica, con alcune riflessioni  
sulla commedia shakespeariana*
- 273 **Stefania Rutigliano**

- La legittimità del potere nell' 'Amleto'.*  
*Note alla lettura di Carl Schmitt*
- 287 **Pierpaolo Martino**  
*Trasgressione e attraversamento in 'Romeo and Juliet':  
dal play shakespeareano al cinema di Baz Lubrman*
- 315 **Stefano Bronzini**  
*L'ingiustizia della giustizia. L'immutabile teatro-mondo di Shakespeare*
- 331 **Indice dei nomi**

LA GIUSTIZIA POETICA: UNA PREMESSA TEORICA,  
CON ALCUNE RIFLESSIONI SULLA COMMEDIA SHAKESPEARIANA

Michele Stanco

I. GIUSTIZIA POETICA: PUNTO DI VISTA, DISPOSITIVO NARRATIVO, SFONDO  
CULTURALE

La *giustizia poetica* ha a che vedere con l'assiologia del testo, ovvero con il sistema di valori espresso dal testo. Difatti, premiare i buoni e punire i cattivi significa proporre un punto di vista etico sull'azione distinguendo, appunto, il bene dal male.

In sintesi, e in maniera volutamente schematica, possiamo dire che affrontare il problema della *giustizia poetica* significa confrontarsi con almeno tre questioni diverse, ancorché strettamente interagenti tra loro: da una parte, il *punto di vista*, ovvero quel filtro che ci permette di esprimere un giudizio sull'azione, distinguendo (tra l'altro) i personaggi buoni dai cattivi; dall'altra, il *dispositivo narrativo*, ovvero la strutturazione dell'azione in base a un sistema retributivo di premi e punizioni; infine, *l'idea, ovvero lo sfondo culturale* sottostante a tale dispositivo narrativo: vale a dire, l'assunto in base al quale vi sarebbe una 'necessaria' corrispondenza tra le azioni (buone o cattive) degli individui e le rispettive sorti (favorevoli o sfavorevoli).

Dai tre punti su elencati si può evincere sin d'ora come una compiuta analisi dei meccanismi che regolano la giustizia poetica deve necessariamente muoversi entro un metodo interpretativo sia formale (analisi del punto di vista e dell'intreccio) che storico-culturale (analisi dell'idea di giustizia corrispondente a un determinato tipo d'intreccio).

In definitiva, l'assunto in base al quale il mondo sarebbe governato da giustizia costituisce una 'gabbia' al cui interno l'intreccio ha possibilità ampie ma non illimitate di movimento (ad esempio, i personaggi buoni non possono andare incontro a un destino sfavorevole, né i cattivi possono essere premiati). Viceversa, è vero anche il contrario: l'intreccio non è solo una traduzione narrativa – o un rispecchiamento – di una determinata idea del mondo, bensì ne è, al tempo stesso, la matrice; vale a dire, un certo tipo di intreccio *produce* una particolare visione di mondo.

Infatti, come si tenterà altresì di dimostrare, il dispositivo della giustizia poetica, nel suo assetto narrativo e nei suoi risvolti ideologici, non è soltanto una prerogativa dei mondi di finzione, ma condiziona (ovvero può condizionare) anche la nostra lettura del mondo: tutte le volte che, nella nostra esperienza quotidiana, proviamo rabbia e/o stupore nei confronti di un destino che riteniamo di non meritare (o, viceversa, quando riteniamo di essere stati giustamente compensati dalla sorte), ripercorriamo un modo antichissimo di raccontare e di dar senso al nostro essere-nel-mondo.

### 1.1 *Il punto di vista («l'acqua bolle a 100°»)*

In *Figure III*, Genette avanzava l'ipotesi che il 'punto di vista', tra le altre cose, fosse – e, dunque, stimolasse – anche una valutazione e un giudizio morale sull'azione.<sup>1</sup> Dal canto suo, in *Lector in fabula*, Eco suggeriva che un testo narrativo esibisse, tra i suoi vari livelli, anche le sue strutture ideologiche, e che potesse farlo o in maniera sfumata (testi 'aperti') o con modalità più visibili, se non apertamente didascaliche (testi 'chiusi').<sup>2</sup>

A partire da tali considerazioni di base, che in questa sede sarebbe impossibile tentare di ripercorrere in maniera più analitica, possiamo dire che un testo *narrativo*, chiuso o aperto che sia, ma-

1 G. Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972 (tr. it. *Figure III*, Torino, Einaudi, 1976).

2 U. Eco, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani 1979.



nifesta un suo punto di vista e una sua valutazione etica dell'azione. Ad esempio, in una fiaba come *Cenerentola* un insieme di elementi testuali mi segnala che Cenerentola è buona, mentre la matrigna e le sorellastre sono cattive. Naturalmente, generi narrativi diversi dispongono di strategie testuali diverse per segnalare il loro punto di vista.

In un testo *drammatico* è forse più difficile individuare un punto di vista generale, dal momento che nella comunicazione dialogica le varie *dramatis personae* che agiscono sulla scena esprimono ciascuna, in maniera almeno *apparentemente paritetica* (nell'io-tu della comunicazione dialogica), il proprio punto di vista particolare.<sup>3</sup> Nondimeno, se è vero – come suggeriva ancora Genette –<sup>4</sup> che persino un enunciato del tipo «L'acqua bolle a 100°» non è del tutto prospetticamente neutrale, è difficile ipotizzare l'assoluta neutralità di una rappresentazione drammatica in quanto tale.

In che modo, allora, un testo drammatico comunica il suo punto di vista? Innanzitutto, in termini molto generali, il dramma, nel mettere in scena una situazione di conflitto, tende a sollecitare una risposta etico-emotiva nello spettatore. Il 'mondo possibile' del dramma fa cioè appello, almeno in parte, a quelle stesse categorie etiche e a quegli stessi parametri di valutazione che applichiamo comunemente nel 'mondo reale':<sup>5</sup> agli inganni di Iago nell'*Otello* o a quelli di Edmund nel *King Lear* applichiamo, *grosso modo*, la stessa censura morale che nel mondo 'reale' applicheremmo a comportamenti analoghi. Naturalmente, in un testo drammatico, è anche il modo in cui una situazione ci viene presentata a dirigere la nostra valutazione etica e a suscitare la nostra risposta emotiva: sia

3 Sulle modalità della comunicazione teatrale, nei suoi aspetti dialogici e non, cfr. C. Segre, *Teatro e romanzo: due tipi di comunicazione letteraria*, Torino, Einaudi, 1984.

4 G. Genette, *Figure III*, cit.

5 Per una posizione abbastanza simile, cfr. C. McGinn, *Shakespeare's Philosophy. Discovering the Meaning Behind the Plays*, New York, Harper Collins, 2006 (tr. it. *Shakespeare filosofo: il significato nascosto nella sua opera*, Roma, Fazi, 2008: si veda il cap. "Shakespeare e la morale", pp. 196-209).

in *Otello* che in *Lear*, c'è tutto un gioco testuale che ci porta a smascherare l'inganno e che ci mette letteralmente di fronte alle macchinerie escogitate dai rispettivi *villains*.

D'altro canto, naturalmente, come nel 'mondo reale' non esiste una morale universale, bensì (al di là di taluni principi condivisi) meri agglomerati etici, storicamente e culturalmente relativi, così ogni tipo di testo esibisce *una sua propria e particolare visione del mondo*. Possiamo dunque dire, parafrasando Umberto Eco, che ogni testo drammatico costruisce il suo spettatore modello:<sup>6</sup> vale a dire, uno spettatore che, oltre a disambiguare gli snodi narrativi del testo, ne condivide le istanze etiche e gli assunti ideologici.

Naturalmente, istanze etiche ed assunti ideologici si manifestano in maniera (relativamente) trasparente all'interno di forme drammatiche più apertamente didascaliche, quali il dramma esemplare o a tesi. Rientrano in tale tipologia di testi almeno apparentemente 'chiusi' opere tra loro diversissime: dai *morality plays* ai drammi 'didattici' di Brecht, fino a spettacoli di protesta politico-sociale quali quelli del *Living Theatre*. Tuttavia, anche le forme drammatiche più 'aperte', pur muovendosi in maniera più criptica e meno palese, non rinunciano a orientare il giudizio e la risposta emotiva dello spettatore.

A tale proposito, anche se sarebbe ingenuo immaginare che un determinato personaggio sia un mero portavoce dell'autore,<sup>7</sup> si può però ipotizzare che le voci dei personaggi non siano propriamente paritetiche e che alcune voci siano costruite in modo da risultare più autorevoli o credibili di altre.

Inoltre, occorre ricordare che, oltre alla comunicazione dialogica (vale a dire, all'io-tu dei personaggi sulla scena), esistono forme ulteriori di comunicazione scenica – dal coro ai monologhi, agli 'a parte' – che sono dotate di uno statuto comunicativo particolare<sup>8</sup> e

6 U. Eco, *Lector in fabula*, cit.

7 Per autore, in ogni caso, non ci si riferisce qui all'autore empirico, bensì a un'istanza autorale manifestata dal testo stesso: ciò che Eco definiva 'autore modello': *Lector in fabula*, cit.

8 C. Segre, *Teatro e romanzo*, cit.

che, in maniera diversa dal dialogo, contribuiscono a indirizzare il giudizio dello spettatore. Così, come notoriamente suggeriva Alessandro Manzoni, il coro può essere usato come luogo o «cantuccio» di istanze autorali, sia pure – aggiungeremmo noi – necessariamente rifratte. Per quanto relativamente marginali rispetto alla presenza ben più massiccia del dialogo, tali forme di comunicazione hanno un indubbio rilievo nella costruzione del senso e dell'orientamento assiologico del testo.

In sintesi, un testo drammatico, nonostante il suo statuto *prevalentemente* dialogico – vale a dire, nonostante l'apparente pariteticità dello scambio orizzontale io-tu –, non solo ha la possibilità di *indirizzare il giudizio* dello spettatore, ma se ne avvale pienamente al fine di trasmettere la sua *visione* e lanciare il suo messaggio. Anche laddove il dramma si presenta come opera aperta, aliena da qualsiasi finalità istruttivo-didascalica, il testo non si riduce mai a una mera e semplice ostensione di fatti ma, sia pure tra le pieghe più nascoste, lascia intravedere una sua propria e particolare prospettiva sul mondo.

### 1.2. *Il dispositivo narrativo («la vittoria rende innocenti»)*

In genere, la sequenza narrativa – ovvero l'insieme dei fatti che compongono l'azione – viene considerata come un elemento ideologicamente neutrale di un testo di finzione. Tuttavia, come si tenterà di mettere in chiaro, la *forma* stessa della fabula che premia o punisce i personaggi secondo i loro meriti o le loro colpe contribuisce a generare la risposta morale del lettore. Il dispositivo narrativo della giustizia poetica è, dunque, strettamente *connesso con il punto di vista*. Se, come usa dire, «la vittoria rende innocenti», il premio finale attribuito all'eroe virtuoso (vale a dire, lo sviluppo a lui favorevole dell'azione) concorre a orientare il punto di vista del lettore, avvalorando la sua costruzione positiva del personaggio. Paradossalmente, e metonicamente, è l'effetto a generare, almeno in parte, la causa: vale a dire, se una determinata convenzione poe-

tica richiede che il personaggio buono sia premiato, in base alla medesima convenzione è anche il premio stesso a rendere, per così dire, buono il personaggio gratificato dalla sorte.

Anzi, nei casi in cui la condotta morale dell'eroe potrebbe suscitare qualche perplessità (ad esempio, gli inganni escogitati ne *Il gatto con gli stivali* non costituiscono propriamente un esempio di virtù), è proprio il premio finale a orientare in maniera definitiva il nostro punto di vista, facendoci 'dimenticare' o mettere da parte eventuali ambivalenze etiche.

Il lieto fine, dunque, non può essere considerato come un elemento neutrale dell'intreccio: anzi, non solo co-determina il punto di vista sull'azione, bensì svolge anche una precisa funzione argomentativa o dimostrativa:<sup>9</sup> il premio, cioè, funge da monito morale, dimostrando il vantaggio o l'utilità di comportarsi rettamente. In taluni tipi di testo, anzi, lo scopo didattico o educativo del premio (e/o della punizione)<sup>10</sup> è reso chiaramente esplicito, sicché la fabula stessa acquista un tono di esemplarità.

Il dispositivo della giustizia poetica caratterizza, dunque, vari generi, sia narrativi che drammatici, manifestandosi all'interno di essi in maniera diversa: dalla fiaba all'exemplum, dal sermone morale a certe forme di romanzo e di commedia. Com'è facile intuire, si tratta di quei generi e di quegli ambiti testuali che – pur nella specificità delle rispettive convenzioni comunicative – condividono la presenza di un *lieto fine* e, dunque, di una finalità argomentativa (in qualche caso, anche esemplare) inscritta nella forma stessa della fabula.

Va, infine, aggiunto che se il lieto fine riesce a persuadere il

- 9 Sulla differenza tra dimostrazione e argomentazione, impossibile da ripercorrere in questo spazio, cfr. Ch. Perelman, L. Olbrechts-Tyteca, *Trattato dell'argomentazione: la nuova retorica*, Torino, Einaudi, (1958), 1976. Basti qui rilevare che il lieto fine che caratterizza il dispositivo della giustizia poetica è, in realtà, un'argomentazione presentata in forma di dimostrazione: vale a dire, una precisa strategia persuasiva.
- 10 Difatti, esiste anche un insieme di testi esemplari nei quali l'insegnamento e il monito morale sono, viceversa, affidati non al premio del personaggio virtuoso, bensì alla punizione del personaggio malvagio: sarebbe tuttavia impossibile occuparsene in questa sede.

lettore o lo spettatore della bontà o virtù del personaggio premiato (ed eventualmente, dell'opportunità di seguire il suo modello), ciò accade non solo perché una serie di convenzioni narrative genera, prevedibilmente, un corrispondente tipo di risposte, ma anche perché le stesse convenzioni sono, a loro volta, riconducibili a una particolare idea o visione del mondo. Con ciò, naturalmente, giungiamo al terzo aspetto della nostra indagine.

### 1.3. *L'idea di giustizia retributiva, ovvero lo sfondo culturale («cosa ho fatto per meritare questo?»)*

Nonostante l'esperienza quotidiana di ciascuno di noi continuamente la smentisca, l'*idea* di un rapporto necessario tra comportamento e sorte, tra (de)meriti e premi/punizioni – vale a dire, l'idea di una giustizia capace di regolare l'ordine del mondo – è stata spesso posta in primo piano in un insieme di miti, di narrazioni, e sostenuta con vigore da filosofi e uomini di fede di varie epoche, luoghi e culture. Non deve, dunque, sorprenderci il fatto che tale visione del mondo, nelle letterature, si sia tradotta in una forma narrativa, quella appunto della giustizia poetica, che – come si è visto – attraversa vari generi e tipi di testo.

Legittimo, in un certo senso (anche se forse non del tutto razionale), che le aspettative di giustizia di ciascuno di noi non si fermino a quella che Aristotele definiva 'giustizia correttiva', ma si spingano ad abbracciare una forma più comprensiva di 'giustizia distributiva' – dove per distributiva non s'intende soltanto quella geometrica proporzione di beni materiali e onori sociali di cui parlava lo stagirita, bensì anche una più vaga corrispondenza tra meriti individuali e felicità. Tale aspettativa di giustizia distributiva o, meglio ancora, *retributiva*, si può definire come una *moralizzazione della sorte*, vale a dire come una sorta di convergenza tra valori e destino.<sup>11</sup> Se, nonostante la mia condotta specchia-

11 Su questi aspetti, mi permetto di rimandare alla mia *Introduzione a Il caos ordinato*:

ta, sono travolto da una slavina – per quanto non ci sia nesso o rapporto evidente tra i due fatti – sono portato a vivere tale esperienza come una forma di ingiustizia, a domandarmi «perché, nonostante i miei meriti, il destino si accanisce contro di me». In qualche modo, pur contro ogni evidenza contraria, in ciascuno di noi continua inconsciamente a risuonare una sorta di ragionamento mitico o fiabesco: se un destino favorevole (per il tramite, anche, di eventuali agenti sovranaturali) protegge i personaggi buoni della fiaba, riequilibrando alla fine i loro rovesci di fortuna, lo stesso dovrebbe valere anche per me. Tosca, di fronte alla notizia dell'imminente esecuzione dell'amato Cavaradossi, nel rivolgersi a Dio, e nel ricordargli la sua innocenza («Non feci mai male ad anima viva!»), gli chiede con accoratezza e stupore, avvalendosi di una metafora economica di origine almeno biblica: «Perché me ne remunererai così?»<sup>12</sup> Un ragionare simile informava le note lamentazioni di Giobbe.<sup>13</sup> Ancora oggi, in maniera analoga, tutte le volte che riteniamo di essere stati 'ingiustamente' colpiti dal destino (assumendo dunque, implicitamente, che la nostra sorte debba necessariamente essere 'giusta' e proporzionale ai nostri meriti) continuiamo a far risuonare un'analogha domanda, divenuta *topica* in varie lingue moderne: «Cosa ho fatto per meritare questo?» («What have I done to deserve this?»). I lamenti di Giobbe e di Tosca sembrano, dunque, avere un carattere universale o, almeno, una «lunga durata culturale».

Ma c'è ancora un'altra questione importante. Se, da un lato, ipotizziamo che le nostre virtù e i nostri vizi abbiano (o dovrebbero avere) una successiva, adeguata remunerazione, dall'altro – per una proprietà transitiva – siamo anche portati a immaginare

*tensioni etiche e giustizia poetica in Shakespeare*, Roma, Carocci, 2009, pp. 17-44. Le osservazioni svolte in queste pagine sono in parte una ripresa, in parte un ripensamento e una ri-organizzazione di quanto esposto in quel lavoro.

12 Com'è noto, il libretto dell'opera pucciniana è di Giuseppe Giacosa e Luigi Illica (1900).

13 La storia di Giobbe (all'interno dei Libri sapienziali e poetici) pone, sin dall'inizio, interrogativi sulla giustizia divina, per poi scioglierli alla fine.

che un evento favorevole o sfavorevole costituisca il premio o la punizione per qualcosa che abbiamo fatto in precedenza. Vale a dire, se immaginiamo l'esistenza di un *nesso causale tra comportamento e sorte*, per lo stesso motivo tendiamo a immaginare che una data sorte (positiva o negativa) sia il risultato, ovvero l'effetto, di un nostro comportamento pregresso. Un percorso inferenziale del genere, tradotto in forma di mito, caratterizza, evidentemente, varie culture del passato: si pensi, ad esempio, alle punizioni inflitte nel *Vecchio Testamento* a sanzionare colpe di varia tipologia e natura, commesse da singoli individui o da intere collettività; oppure, alle calamità (ad esempio, la peste) che nel mito e nella tragedia greca andavano a punire intere popolazioni. Né mancano esempi del genere in letteratura: in *Robinson Crusoe*, il protagonista attribuisce ai suoi naufragi il carattere di una punizione divina nei confronti della sua disubbidienza verso il padre. In tempi a noi molto più vicini, come riportato anche dalla stampa nazionale (aprile 2011), un noto e influente storico contemporaneo ha sostenuto che un terremoto come quello di Messina, nonché altre sciagure analoghe cronologicamente più recenti, siano il risultato di un castigo divino. Né ci si può dimenticare che agli inizi degli anni '80 qualcuno leggeva nell'AIDS una punizione contro la Sodoma e Gomorra contemporanee.

(S)ragionamenti del genere costituiscono, naturalmente, una forma di paralogismo, dal momento che si fondano su una premessa indimostrabile: quella della giustizia dell'ordine del mondo. In secondo luogo, allorché, come spesso accade, individuano anche la particolare tipologia di colpa o di peccato che verrebbe punita, danno per acquisite, come verità certe e assolute, valutazioni etiche del tutto personali (ad esempio, nel caso dell'AIDS, la censura morale nei confronti dell'omosessualità). Quest'ultimo punto ci porta verso un'ulteriore riflessione (strettamente legata, del resto, al carattere argomentativo-dimostrativo della giustizia poetica di cui s'è detto in § 1.2): l'idea di giustizia, nel carattere paralogico della sua articolazione discorsiva, serve anche a sostenere una determinata tesi o ideologia. Naturalmente, dal mo-

mento che la valutazione dei meriti e delle colpe non è assoluta bensì relativa, l'idea di una giustizia retributiva, con la sua articolazione narrativa in forma di giustizia poetica, può essere usata non solo per sostenere battaglie di retroguardia (come quelle su esposte), ma anche per promuovere battaglie per così dire progressiste. Ad esempio, una scrittrice femminista, anziché punire una strega – come in genere accade nel mondo della fiaba –, potrebbe premiarla, mostrandocela come vittima di una bieca quanto infondata persecuzione («tremate, tremate...!»). Oppure, uno scrittore può sostenere la causa omosessuale dando un lieto fine a una storia d'amore tra due persone dello stesso sesso: è questo, almeno in parte, il caso del romanzo *Maurice*, il cui autore, peraltro, spiegò in una nota all'opera di aver deliberatamente scelto uno *happy ending*, a scopo educativo-dimostrativo.<sup>14</sup>

Insomma, come già ribadito, la struttura narrativa che diamo a un racconto o con la quale leggiamo eventi quotidiani non è mai neutra, soprattutto quando suggerisce – pur senza riuscire a dimostrarla – la presenza di nessi causali e percorsi inferenziali tra un insieme di eventi.

Se il mondo della fiaba, traducendo in forma narrativa le nostre aspettative di giustizia e dando corpo ai nostri desideri,<sup>15</sup> pianifica una forma di giustizia immanente, viceversa il mito e le religioni, pur con qualche eccezione, in genere rimandano l'attualizzazione di una giustizia retributiva alla sfera dell'aldilà, attraverso la prospettiva di gioie e dolori postumi (da tale punto di vista, il loro ambito di riflessione s'interseca, evidentemente, con l'ampia, e assai dibattuta, questione teologica della *teodicea*). Naturalmente, l'ambito mondano e quello ultramondano della giustizia sono tra loro strettamente collegati: in primo luogo perché sia l'uno che l'altro sono governati da modalità di pensiero affini

14 Tale scelta viene indicata dallo stesso E.M. Forster nella sua *Nota* al testo del settembre 1960.

15 Un tipo di fiaba che ha una certa attinenza con il nostro discorso è la cosiddetta *wish-fulfillment story*.



e da strategie narrative analoghe. Del resto, la stessa storia di Giobbe, su citata, è emblematica della possibilità di intersezione tra giustizia mondana e giustizia postuma. Difatti, Dio, pur spiegando a Giobbe che non deve giudicare l'operato divino da un'ottica umana, alla fine non solo lo ristabilisce in tutti i suoi averi, ma decide anche di moltiplicarglieli, per dimostrargli che la giustizia divina può realizzarsi anche fattualmente e umamente.

Sull'ambiguità del piano di realizzazione della giustizia – mondano o postumo – scriveva cose piuttosto interessanti Robert Klein, in un bel saggio di circa cinquanta anni fa: saggio che, almeno indirettamente, ha dato spunto a molte delle osservazioni da noi svolte in questa sede.<sup>16</sup> Nel descrivere alcuni miti platonici e neoplatonici dell'aldilà, Klein rilevava un paradosso insito nella loro stessa struttura: i miti, nel presentare il realizzarsi della giustizia su un piano ultramondano, miravano a dimostrare «un'idea [...] in realtà diametralmente opposta» ai miti stessi, «l'idea della giustizia immanente nell'ordine del mondo».<sup>17</sup>

Klein, inoltre, rimarcava una differenza sostanziale tra Platone e il suo epigono Marsilio Ficino: mentre il *priscus philosophus*, in dialoghi quali il *Gorgia*, il *Fedone*, la *Repubblica*,<sup>18</sup> immaginava che la giustizia venisse attualizzata mediante un giudizio delle anime dopo la morte, Ficino, implicitamente o esplicitamente, riservava agli uomini una forma di premio e di castigo già in vita, se non di tipo materiale, almeno spirituale. Per Ficino, l'anima del peccatore rimaneva intimamente connessa al peccato, e al conseguente bisogno di espiatione. Ancorché tale condizione assomi-

16 R. Klein, *L'inferno del Ficino*, in *La forma e l'intelligibile*, a cura di André Chastel, Torino, Einaudi, 1975, pp. 75-118 (il saggio era stato originariamente pubblicato nel 1960).

17 R. Klein, *L'inferno del Ficino*, cit., p. 75.

18 Sull'aldilà platonico, utile l'apposita sezione su *L'anima e il suo destino* inclusa nella raccolta antologica curata da F. Ferrari (del quale si confrontino anche le introduzioni ai singoli dialoghi), *I miti di Platone*, Milano, Rizzoli, (2006), 2010, pp. 239-68.

gliasse a ciò che noi, oggi, definiamo ‘rimorso’, in Ficino le vie della giustizia immanente si manifestavano in percorsi ben più complessi, prendendo la forma di vere e proprie trappole tese dalla Provvidenza nei confronti dei peccatori. Per Ficino, lo strumento della giustizia immanente, ovvero «il mezzo escogitato dalla Provvidenza per raggiungere i suoi fini»<sup>19</sup> era il pneuma, vale a dire il corpo aereo e migrante che rivestiva l’anima.

Nella *Tempest* shakespeariana il personaggio di Ariel sembra avere una natura e delle finalità analoghe a quelle del pneuma ficiniano.<sup>20</sup> D’altronde, anche in altre commedie shakespeariane a lieto fine talvolta osserviamo la presenza di un personaggio mitico o folclorico o di un agente sovranaturale, al quale viene demandato il compito di ripristinare l’ordine, ristabilendo la giustizia violata: ad esempio, il personaggio di Hymen in *As You Like It*, o quello del meno solerte Puck in *A Midsummer Night’s Dream*. L’azione di personaggi del genere ricorda quella di analoghi agenti sovranaturali (fate, madrine, e via dicendo) nelle fiabe, parimenti incaricati, per così dire, di riportare giustizia sul mondo riparando i torti e compensando i personaggi buoni e meritevoli.

## 2. LA COMMEDIA SHAKESPEARIANA

### 2.1. *C’è un punto di vista in Shakespeare?* («*The true blank of thine eye*»)

Coerentemente con quanto su premesso, al fine di analizzare la presenza della giustizia poetica in Shakespeare, partiremo dalla questione, per così dire liminare, del punto di vista.

La critica ha spesso sostenuto che è impossibile ricavare il pensiero morale di William Shakespeare dai suoi drammi. È nota, al riguardo, la posizione di Ludwig Wittgenstein: per il filosofo au-

19 R. Klein, *L’inferno del Ficino*, cit., p. 76.

20 Cfr., di chi scrive, *Realpolitik ed espiazione purgatoriale: la giustizia problematica di “The Tempest”*, in *Il caos ordinato*, pp. 157-82.

striaco, il limite dell'opera shakespeariana stava nella sua 'asimmetria', ovvero nella sua incapacità di sistemare la materia poetica conferendole un ordine estetico e morale<sup>21</sup>. Un giudizio per alcuni versi simile sarebbe stato formulato dalla critica successiva che, pur vedendo in tale caratteristica un pregio e non un difetto, ribadiva l'assenza nell'opera shakespeariana di un punto di vista autorale. In un testo drammatico e di conseguenza anche nei drammi di Shakespeare a parlare sono i personaggi e non l'autore: sarebbe, dunque, errato cercare la visione del mondo dell'autore in quella di un dato personaggio. Vale a dire, data l'orizzontalità dell'interazione dialogica tra i personaggi sulla scena, le posizioni di ciascun personaggio sarebbero altrettanto accettabili e credibili quanto quelle di qualsiasi altro (cfr. *supra*, § 1.1). Perché, dunque, prestar fede, poniamo, a Prospero e non a Caliban (*The Tempest*), o ad Antonio e Portia anziché a Shylock (*The Merchant of Venice*)? La ricchezza del dramma shakespeariano consisterebbe proprio nella sua apertura, derivante dalla giustapposizione di voci e prospettive diverse e tra loro in contrasto. Secondo una nota formula riassuntiva, lungi dal 'dimostrare', Shakespeare si limiterebbe a 'mostrare'.

Come si tenterà di evidenziare, una visione del genere, per quanto non del tutto scorretta, è eccessivamente categorica: alla luce di quanto detto sopra (§ 1.2), a corroborare la lettura positiva di un personaggio come Prospero o come Antonio è lo stesso dispositivo narrativo del lieto fine, con il suo corollario di premi e punizioni: Prospero e Antonio appaiono, cioè, buoni anche, semplicemente, in quanto premiati dalla sorte. È peraltro vero che il lieto fine può non convincere pienamente, lasciando irrisolte un insieme di tensioni etiche (come si accennava ancora sopra, § 1.2, in relazione al mondo della fiaba: v. il caso del *Gatto con gli stivali*, ma anche di tante altre fiabe). Per meglio capire, pe-

21 L. Wittgenstein, *Vermischte Bemerkungen*, a cura di G. H. von Wright, con la collaborazione di H. Nymann, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1977 (tr. it. *Pensieri diversi*, a cura di M. Ranchetti, Milano, Adelphi, 1980, p. 156).

rò, occorre procedere per gradi, ritornando alla questione liminare del punto di vista.

Nessun critico e nessuno spettatore ha mai dubitato della malvagità di Regan e Goneril in *King Lear* e, di conseguenza, dell'inaffidabilità del giudizio del re Lear. Anzi, la follia del re (e, quindi, la sua incapacità di distinguere il bene dal male, l'innocente afasia di Cordelia dalla malvagia retorica di Regan e Goneril) è continuamente posta sotto gli occhi del pubblico.<sup>22</sup> Uno dei meccanismi con i quali lo spettatore viene orientato nelle sue valutazioni è l'attribuzione ad altri personaggi di quella saggezza e capacità di discernimento di cui il re è privo. Ad esempio, l'occhio saggio di Kent ha il compito di sostituire l'occhio simbolicamente accecato di Lear: come osserva lo stesso Kent, «See better, Lear; and let me still remain / The true blank of thine eye» (I.i.157-58<sup>23</sup>). In altri termini, il giudizio sulla follia o saggezza di re Lear, o tra la bontà o la malvagità di Regan e Goneril, non è affidato agli umori e alle idiosincrasie più o meno variabili del pubblico, bensì è sapientemente guidato dal testo stesso. Così, ad esempio, nonostante Regan e Goneril tentino di giustificare la loro condotta, il destinatario viene indotto a non credere loro e a guardare alla scena attraverso gli occhi di altri e più credibili personaggi.

Insomma, nonostante il carattere orizzontale dell'io-tu dialogico, le voci di alcuni personaggi riescono a imprimersi con maggiore vigore nelle nostre orecchie e nelle nostre coscienze: di conseguenza, alcuni sguardi sul mondo, come quello di Kent, riescono a incrociarsi con il nostro, orientandone la direzione.

In parte, la maggiore influenza di alcuni punti di vista è do-

22 È noto come in età neoclassica siano stati messi in scena adattamenti di *King Lear* in forma di *happy ending*. Al di là del loro (modesto) statuto estetico, tali adattamenti, e i giudizi critici che li avallavano, dimostrano ulteriormente come lo spettatore fosse orientato nella sua valutazione dei personaggi (buoni o cattivi) e dell'azione.

23 Qui, e di seguito, le citazioni shakespeariane si riferiscono alle correnti edizioni "Arden".

vuta all'uso di un insieme di specifiche strategie comunicative (il coro, gli 'a parte', ecc.: cfr. § 1.1). Più in generale, però, la risposta emotivo-assiologica dello spettatore è orientata da meccanismi più sottili, non del tutto dissimili da quelli di cui ci avvaliamo nel 'mondo reale': il verboso affetto manifestato da Regan e Goneril nei confronti del padre Lear, lungi dal suggerirci un amore sincero, ci suggerisce soltanto l'uso accorto, e tutt'altro che disinteressato, di abili strategie persuasive. Il fatto poi che la stessa Cordelia metta in luce, mediante una serie di 'a parte', le incongruenze insite nelle dichiarazioni delle sue sorelle maggiori va a rafforzare ulteriormente le nostre convinzioni, spingendoci successivamente a condividere lo sguardo di Kent.

Vero è, tuttavia, che in Shakespeare il punto di vista generalmente si presenta in maniera morbida, sfumata, non priva di ambivalenze.

È non meno vero, peraltro, che – a differenza della tragedia – il mondo della commedia dispone di un'arma in più per orientare il nostro punto di vista. Tale arma è il dispositivo narrativo della giustizia poetica e del corrispettivo lieto fine.

## 2.2. *Il dispositivo narrativo della giustizia poetica nella commedia shakespeariana («I bar confusion»)*

Nelle commedie shakespeariane, pur con alcune variazioni ed eccezioni di minor rilievo, prevale nettamente la struttura narrativa del lieto fine.<sup>24</sup> Abbiamo, dunque, un insieme di intrecci che, nella 'chiusura' convenzionale dell'azione, sembrano indicare una corrispettiva lettura morale: affinché la storia finisca bene è necessario che il personaggio buono sia premiato – *ergo*, se X viene premiato, allora X è buono.

In realtà, tuttavia, pur adeguando le proprie strutture narra-

24 L'eccezione più rilevante mi sembra *The Merry Wives of Windsor*, commedia di beffa, più che commedia a lieto fine.

ve alle convenzioni 'chiuse' del lieto fine, le commedie shakespeariane sembrano trascenderle, evocando, per altri versi, scenari di senso decisamente 'aperti'. È proprio la discrasia tra la 'chiusura' delle commedie entro la gabbia del convenzionale *happy ending* e l' 'apertura' di senso che esse, in vari aspetti, suggeriscono ad aver generato letture critiche contrastanti.

Nella sua *Letteratura inglese*, Mario Praz definiva Prospero «un santo vegliardo».<sup>25</sup> Anche se oggi, dopo vari decenni di critica neostorica e cultural-materialista, non riusciamo più a condividere tale giudizio, possiamo almeno comprendere i motivi che lo hanno ispirato. Nella commedia shakespeariana, gli sforzi di Prospero per ripristinare l'ordine sono, alla fine, debitamente premiati. È, dunque, *in primis*, la stessa chiusura dell'azione a indurci a leggere la storia dalla parte di Prospero. Inoltre, nel testo troviamo vari ed espliciti richiami al ripristino di un ordine provvidenziale precedentemente violato. Tali richiami, oltre a essere messi in bocca a Prospero, sono pronunciati anche da Ariel (personaggio da un lato riconducibile allo stesso Prospero, dall'altro dotato di una sua autonomia e di un'autorevolezza particolare, legata al suo carattere di agente sovranaturale): Ariel non solo definisce gli antagonisti di Prospero «men of sin» (III.i.53), ma fa anche riferimento all'intervento di un potere superiore che ha provvidenzialmente decretato il naufragio dei peccatori, allo scopo di punirli («The powers, delaying, not forgetting, have / Incensed the seas and shores», III.i.73-74), e del quale egli, almeno indirettamente, si pone come lo strumento (elemento, questo, che, incidentalmente, appare in piena sintonia con le su accennate posizioni ficiniane sul peccato e sulla provvidenza).

Alla fine, è soprattutto lo stesso ripristino dell'ordine violato (Prospero riacquista il ducato di Milano precedentemente sottrattogli dal fratello Antonio) ad avvalorare il punto di vista di Pro-

25 M. Praz, *La letteratura inglese dal Medioevo all'Illuminismo*, Firenze, Sansoni; Milano, Accademia, 1967, p. 125 (ed. aggiornata: Milano, Rizzoli, 2001).

spero e di Ariel. In altri termini, come accade in un tipico testo a lieto fine, è l'intreccio stesso a convalidare un determinato assetto valoriale. *The Tempest*, come qualsiasi altra commedia shakespeariana, pone lo spettatore di fronte alla forma 'chiusa' dello *happy ending*. D'altro canto, innegabilmente, l'opera ci rivela una complessità di senso tale da scardinare, almeno in parte, tale chiusura. Non solo i peccatori non si pentono (almeno, non tutti: anzi, è proprio il personaggio maggiormente colpevole, Antonio, a non mostrare alcun segno di quel pentimento che, pure, sarebbe rientrato nei disegni provvidenziali di Prospero/Ariel),<sup>26</sup> non solo la condotta di Prospero nei confronti dell'indigeno Caliban (come anche di altri personaggi) solleva più di qualche perplessità, ma soprattutto aleggiano, soprattutto nella chiusura che dovrebbe essere lieta, un senso di malinconia e di morte, un vortice nichilistico che né il ripristino della linearità dinastica, né il matrimonio pacificatore tra le nuove generazioni riescono a fuggire.<sup>27</sup>

Modalità di scioglimento abbastanza simili, un analogo umore malinconico, analoghe 'aperture' e 'chiusure', troviamo anche in *As You Like It*, commedia precedente che presenta numerose convergenze con *The Tempest* (a dispetto del fatto che la critica le abbia da sempre inserite in sottogruppi diversi). Difatti, anche in *As You Like It* ci ritroviamo di fronte a un'usurpazione, a una violazione della verticalità dinastica, a un ripristino finale dell'ordine. Anche in *As You Like It* interviene un agente sovranaturale, Hymen, a riequilibrare le sorti dell'azione, bilanciando con la sua giustizia i torti subiti dai personaggi buoni e riportando un ordine conclusivo:

26 Cfr. S. De Filippis, *La grande sintesi: "The Tempest"*, in *Teatro come sperimentazione. Shakespeare e la scrittura romanzesca*, Roma, Bulzoni, 2003, pp. 135-48, p. 143.

27 Sul nichilismo e l'azzeramento di senso in Shakespeare cfr., di chi scrive, "*Talking of dreams*". *Illusione fantasmatica e malinconia in Shakespeare*, in C. Locatelli (a cura di), *Co(n)texts. Implicazioni testuali*, Università degli Studi di Trento - Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, 2000, pp. 307-41; nonché, di S. Bigliuzzi, *Nel prisma del nulla: l'esperienza del non-essere nella drammaturgia shakespeariana*, Napoli, Liguori, 2005.

Peace ho! I *bar confusion*.  
 'Tis I must make conclusion  
 Of these most strange events.  
 (As *You Like It*, V.iv.124-26)

Da notare, nella canzone di Hymen, lo spessore semantico del lemma *bar* che indica sia l'atto del "legare, fissare" che quello dell' "impedire, ostruire": insomma, legandola, Hymen impedisce alla confusione – vale a dire, al caos della sorte – di agire ulteriormente, provocando nuovi danni. Attraverso i suoi *songs*, Hymen sottolinea inoltre la valenza conclusiva dell'ordine da lei imposto all'azione («'Tis I must make *conclusion*», «[...] and these things *finish*»: V.iv.125, 139), presentando l'armonia finale come un incontro tra il terreno e il celeste, il razionale e il meraviglioso:

Then is there mirth in *heaven*,  
 When *earthly* things made even  
 Atone together.  
 (As *You Like It*, V.iv.107-09)

Così, lo scioglimento 'favorevole' / 'giusto' dell'azione si pone come il risultato di un intervento combinato della volontà umana e di una sorte che ha finalmente ripreso a girare in maniera corretta, conformandosi a un più alto, e felice, disegno celeste («mirth in heaven», V.iv.107). Insomma, la catastrofe comica va a realizzare un ideale di giustizia poetica, al tempo stesso, umano e divino.

Ciò, almeno, a un livello di lettura immediato, ché – analogamente a *The Tempest* – il dramma non è esente da note amare e riflessioni semiserie sul nulla (soprattutto nei monologhi di Jaques) che incrinano l'armonia pacificatrice dello *bappy ending*. La Fortuna, invocata e interrogata più volte dai personaggi, e alla fine presente nelle vesti di Hymen, non può restituire che una parvenza di ordine e felicità in un mondo interamente pervaso da caducità, corruzione, vertigine nichilistica.



## 3. CONCLUSIONI (PROVVISORIE)

In sintesi, potremmo dire che il meccanismo che presiede alla giustizia poetica è strettamente legato alle convenzioni del genere 'a lieto fine' e alle relative aspettative del lettore o spettatore. Chi legge o guarda una storia a lieto fine sa in partenza che lo scioglimento non può che essere giusto, che chi sarà premiato deve essere meritevole del premio ricevuto, ecc. Tale conoscenza (o competenza di genere) attiva corrispondenti scelte interpretative che, entro certi limiti, portano il lettore a 'minimizzare' o a 'fare epoché' di tutto ciò che sembra non-conforme ai criteri morali della giustizia poetica. Tuttavia, in alcuni generi e/o tipi di testo gli elementi di 'disturbo' nei confronti del genere 'a lieto fine' divengono così preponderanti da mettere in crisi le convenzioni stesse del genere.

Le commedie shakespeariane a lieto fine sembrano rientrare, appunto, in quell'insieme di testi ove, a fronte dell'apparente chiusura dell'intreccio, si aprono, invece, scenari di senso indefiniti. Ciò vale non solo per le commedie tradizionalmente definite *problem plays* o *dark comedies*, ma per l'intero corpus comico. Difatti, nelle commedie la giustizia poetica appare più come un dispositivo di chiusura convenzionalmente applicato all'intreccio, che non come il logico sviluppo e l'esito credibile dei fatti rappresentati.

Nelle commedie, cioè, si avverte una ricchezza di eventi, situazioni, dettati emotivi e morali (in termini jamesiani, a «sense of felt life») tale da incrinare la forma chiusa e lineare dell'azione, rompendone i contorni e aprendone, indefinitamente, il senso.

Anche se, in superficie, Shakespeare mostra di aderire alla *forma* convenzionale della commedia classica a lieto fine, e alla corrispondente *idea* di un mondo ordinato e giusto, di fatto, a un livello più profondo, ne sposta il senso e i contorni, per produrre qualcosa che si avvicina, molto di più, al dramma moderno. Le sue commedie, implicitamente, ci rivelano un'insofferenza nei confronti di quelle stesse convenzioni che, pure a prima vista, sem-

brano rispettare. L'insieme dei suoi personaggi, delle situazioni narrative, delle rispettive tonalità emotive anticipano, per molti versi, il rifiuto modernista delle tradizionali simmetrie narrative, per gridarci, con le parole di Virginia Woolf, «no comedy, no tragedy [...] in the accepted style!».<sup>28</sup>

28 V. Woolf, *Modern Fiction* (1925), in *Collected Essays*, 4 voll., London, The Hogarth Press, 1966, vol. 2, p. 106.