

Editrice Università degli Studi di Trento

Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche

*Labirinti 47*



# Co(n)texts: Implicazioni testuali

*a cura di Carla Locatelli*



# Labirinti

Collana del Dipartimento  
di Scienze Filologiche e Storiche

47

*Direttore Fabrizio Cambi*

*Segreteria di redazione  
Lia Coen - Michele Stanco*

Università degli Studi di Trento

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TRENTO  
Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche

Co(n)texts:  
Implicazioni testuali



SALVADOR DALÍ, *Apparition du visage de l'Apollonide de Coïte dans un paysage*, 1981

10-11 aprile 1997

Facoltà di Lettere e Filosofia - Aula 8/s  
Via S. Croce, 65 - Trento

Co(n)texts:  
Implicazioni testuali

a cura di Carla Locatelli

Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche  
Trento 2000

## SOMMARIO

### CONTESTI TEORICI

- CARLA LOCATELLI, Co(n)testi 11
- TERESA DE LAURETIS, Constructions in Analysis, or  
Reading After Freud 37
- HENRY SUSSMAN, Kleist in the Context of Kafka:  
*Michael Kohlhaas* and Postmodernity 57
- MARINA CAMBONI, Corpo, *corpus*, testo. Riflessioni a  
partire da *Leaves of Grass* 79

### CONTESTI CULTURALI

- E. ANN MATTER, Biblical Co(n)texts and Twentieth-  
century Fiction: Three Models 107
- JOAN ANIM ADDO, The African-Caribbean Woman  
Writer's literary project with specific reference  
to Merle Collins and Alecia McKenzie 131
- CARLA LOCATELLI, Passaggi obbligati: la differenza  
(auto)biografica come politica co(n)testuale 151
- ORNELLA DE ZORDO, Comparsa o primadonna?  
L'autorappresentazione dell'artista romantica 197



FRANCESCA DI BLASIO, La Visione e lo Sguardo:  
dall'«Eye more bright» all'«Avoir à voir».  
Dinamiche co(n)testuali 209

VALERIA FERRARO, Considerazioni sullo spazio  
epistolare del Novecento: il contesto della  
negligenza 223

#### CONTESTI DI LETTURA

WILLIAM GALPERIN, *Lady Susan* and the Failure of  
Austen's Early Published Novels 235

PAOLA ZACCARIA, Oltre il materno, il palinsesto. La  
mitopoiesi generativa di Frida Kahlo e H.(ilda)  
D.(oolittle) 267

DANIELA CASELLI, L'erotico come co(n)testo in  
Audre Lorde e Jeannette Winterston 289

MICHELE STANCO, «Talking of dreams». Illusione  
fantasmatica e malinconia in Shakespeare 307

#### CONTESTI DI RI-SCRITTURA

AGNESE COFLER, Traduzione come ri-contestualiz-  
zazione 345

ELISABETTA NONES, Una voce dall'Europa racconta i  
Caraibi. Tradurre la Giamaica di Alecia McKenzie 355

#### CONTESTI TEORICI

MICHELE STANCO

«TALKING OF DREAMS». ILLUSIONE FANTASMATICA  
E MALINCONIA IN SHAKESPEARE\*

... as thin of substance as the air  
(*Romeo and Juliet*, I, iv, 99)

0. Perché i sogni sono come l'aria?

«Dentro di sé l'uomo barocco non scorge che vento e fumo». Non importa chi sia l'autore della citazione, né quale ne sia il *locus* testuale: ciò che interessa ai fini del presente discorso è, da un lato, la presenza di due termini-chiave quali «vento» e «fumo»,

---

\*Per le citazioni shakespeariane si fa riferimento a: *The Riverside Shakespeare*, a cura di vari sotto la direzione di G. Blakemore Evans, Houghton Mifflin, Boston (1974) 1997. I corsivi, salva diversa indicazione, sono miei. Le citazioni 'mute' sono da intendersi a *The Tempest*. Per quanto riguarda l'aspetto metodologico e le *teorie* relative al contesto, mi sono ispirato alla lucida premessa teorica di Carla Locatelli, al presente volume, *Co(n)testi*, pp. 11-36. Per quanto riguarda la ricostruzione *storica* del contesto pneumofantasmatico, sono fortemente debitore nei confronti degli studi di Robert Klein (*Spirito peregrino*) e di Giorgio Agamben (*Stanze*) (per i quali cfr. n. 4). Obiettivo primario del presente lavoro sarà quello di estendere al contesto anglorinascimentale le considerazioni che Klein e Agamben svolgono in ambito romanzo. L'analisi seguente, pur riferendosi a un'ampia campionatura di testi elisabettiani e giacomiani, avrà come spazio privilegiato di indagine *The Tempest* che, all'interno del corpus shakespeariano, è senza dubbio il testo nel quale il rapporto fra 'pneûma' (Ariel) e 'phántasma' (l'immaginazione creatrice di Prospero) si manifesta con maggiore pregnanza.

accomunati da un medesimo sema 'aereo'; dall'altro, il legame che essi instaurano con il soggetto.

In quale senso, dunque, vanno letti il vento e il fumo? E quale rapporto li unisce al soggetto? A un primo e superficiale livello d'indagine risulta chiaro che vento e fumo connotano ciò che è umbratile, ingannevole, apparente. Scorgere dentro di sé vento e fumo significa esperire un senso di spaesamento, di dispersione. Come scrive Martial de Brives nei *Soupirs d'une Ame Exiliée*: «Je vis, mais c'est hors de moy-mesme».

Nell'ultima opera drammatica di William Shakespeare, *The Tempest*, è una sostanza affine al vento e al fumo — l'aria — a generare una sensazione di smarrimento. L'equipaggio della nave dirottata dalla tempesta subisce per tutta l'azione del dramma l'effetto allucinatorio di quel demone dell'aria che risponde — significativamente — al nome di Ariel. Al pari del vento e del fumo, l'aria soffiata o smossa da Ariel sospinge il soggetto fuori di sé, verso zone coscienziali remote, tra onirismo e follia. Tale senso di estraneità è ripetutamente messo a fuoco, e — come si vedrà — esplicitamente verbalizzato, dai personaggi soggiogati dall'azione 'aerea' di Ariel. Sarà il diradarsi degli incanti aerei e dei fantasmi dell'immaginazione a restituire ai personaggi la ragione smarrita, a far loro ritrovare la capacità percettiva e il contatto originario con sé stessi e con il mondo 'reale'. Come osserva Gonzalo:

all of us [found] ourselves,  
When no man was his own

(V, i, 212-13).

Il soffio aereo, in altri termini, è una figura dell'alienazione, dello straniamento, della perdita di sé. E, tuttavia, *ipso facto*, il soffio aereo guida il soggetto verso forme sovranaturali — e altrimenti inaccessibili — di sapere: verso mondi lontani, preclusi alla conoscenza meramente empirica. In sintesi, l'azione aerea si colloca, ambivalentemente, in una fascia intermedia tra allucinazione e veggenza, tra alienazione e comprensione di sé. Come si cercherà di mostrare, l'azione aerea e l'inclinazione fantasmatica rappresentano i tratti maggiormente rilevanti dell'indole malin-

conica — e, dunque, caratterizzano o, addirittura, contraddistinguono il soggetto *malinconico*. Il malinconico rappresenta colui che è 'estraneo' a sé stesso e al mondo *perché* possiede una coscienza più profonda di sé e del mondo.

L'associazione tra circolazione aerea, fantasmi mentali e indole malinconica attraversa un po' tutto il corpus testuale shakespeariano, drammatico e lirico. In *Romeo and Juliet* è Mercutio a discettare sulla natura aerea dei sogni:

True, I talk of *dreams*,  
Which are the children of an *idle brain*,  
Begot of nothing but vain *fantasy*,  
Which is as thin of substance as the *air*,  
And more inconstant than the *wind*

(*Romeo and Juliet*, I, iv, 96-100).

I sogni, la fantasia sono come l'aria, e più incostanti del vento. In forma semiesplicita, viene codificato il rapporto tra fantasmi mentali («dreams», «fantasy») e circolazione aerea («air», «wind»). Inoltre, le fantasie aeree sono attribuite a un soggetto che, in qualche modo, si connota come malinconico («idle brain»). A prima vista, si tratta di associazioni semantiche — metafore e metonimie — semplici, persino prevedibili e comicamente ridondanti. Cosa c'è di più labile e inconsistente del sogno, della fantasia, del vento, dell'aria?

Tuttavia, a una lettura più attenta, emerge un dato culturale più forte, sul quale si tenterà di far luce. Intanto, il tema del sogno si lega a quello dell'innamoramento (e non è certo un caso che sia i sognatori che gli innamorati si presentino come malinconici). Sia l'attività onirica sia la fantasia malata dell'innamorato conducono il soggetto fuori di sé: come il sogno, la fantasia amorosa è vagheggiamento di un'immagine assente, puro afflato immaginativo. Sono temi che percorrono l'intera produzione letteraria rinascimentale e barocca — e che, a loro volta, risalgono a percorsi letterari e culturali molto più remoti.

In un sonetto di Pietro Bembo, la figura dell'amata scompare col dileguarsi del sonno. Sonno e fantasia non sono che «nebbia» e «vento»:

Giosene appresso il sonno, et ella, insieme  
co' miei diletti e con la notte intorno,  
quasi nebbia sparì che 'l vento sgombre

(Pietro Bembo, *Giaceami stanco, e 'l fin de la mia vita*).<sup>1</sup>

Un'immagine simile la si ritrova nel sonetto 87 di Shakespeare. Anche qui, la figura della persona amata (in questo caso, dell'amato) viene cancellata dal dissolversi del sogno:

Thus have I had thee as a *dream* doth flatter

(Shakespeare, *Farewell, thou art too dear for my possessing*).

La correlazione quasi ossessiva che nell'immaginario rinascimentale e barocco unisce il sogno e l'amore a vari processi di circolazione aerea («aria», «vento», «fumo», «nebbia») sembra andare decisamente al di là di una mera associazione figurale. L'amata, l'amato si ripresentano allo sguardo dell'innamorato come figure 'aeree', fantasie oniriche. La labilità aerea del loro ritratto interiore si traduce, al risveglio, in una perdita dolorosa. Più in generale, è tutta una serie di immagini oniriche legate a vari aspetti del vissuto a evocare un senso di perdita e di smarrimento, una condizione malinconica. I 'pezzi' più famosi del teatro elisabettiano — e si potrebbe dire del teatro di ogni luogo e d'ogni tempo — sono versi che mettono in scena una *fuga fantasmatica*:

All the world's a stage

Life's but a walking shadow

We are such stuff as dreams are made on

Si tratta di brani di monologo, oppure — forse più propriamente — di frammenti di dialogo con se stessi: versi così forti da sganciarsi dal personaggio, dalla situazione scenica, dal testo.

<sup>1</sup> In *Prose e rime*, a cura di Carlo Dionisotti, Utet, Torino (1960), 1966.

Versi pronunciati da figure malinconiche, ovvero da personaggi catturati in un momento di malinconia. Il mondo come «palcoscenico» («stage»), la vita come «ombra» («shadow»), il soggetto come «sogno» («dream»). Il mondo, la vita, il soggetto stesso dileguano in quel nulla aereo dal quale erano emersi. Sono tale fuga fantasmatica e tale perdita a generare una vera e propria anatomia della malinconia.

Di tali temi e associazioni semantiche si discuterà più ampiamente nelle pagine che seguono. In particolare, da un lato, si tenterà di reinterpretare la correlazione figurale tra «sogni» e «aria» all'interno del *contesto* epocale (al fine di spiegare il carattere 'aereo' delle fantasie oniriche); dall'altro, si cercherà di esaminare come tale ricorrenza figurale si traduca in una *poetica* dell'illusione fantasmatica e dell'immaginario malinconico.

### 1. Sul 'contesto' pneumofantasmatico

#### 1.1. Dalla pneumofantasmologia classica alla demonologia rinascimentale

Tra i drammi shakespeariani, *The Tempest* è senz'altro quello nel quale il carattere aereo del sogno e della fantasia si manifesta con maggiore evidenza e con più forte pervasività. Nel dramma, sia l'attività fantastico-onirica sia l'innamoramento sia ancora la stessa rappresentazione poetico-teatrale sono esplicitamente ricondotti all'influsso di una demonologia aerea. È attraverso la mediazione di Ariel, demone dell'aria — definito «airy spirit» nell'elenco delle *dramatis personae* che precede il dramma — che Prospero agisce illusionisticamente sugli altri personaggi e, di riflesso, sugli stessi spettatori. Nella sua mobilità e nei suoi incantesimi, Ariel rappresenta lo «spirito peregrino» che genera rappresentazioni per via 'aerea'.

Nei trattati magici e/o scientifici dell'età elisabettiana si può agevolmente ritrovare una galleria di cugini dello Ariel shakespeariano: demoni e figure sovranaturali che agiscono tramite incantamenti aerei. Nella *Daemonologie* (1597), Giacomo VI di Scozia — futuro Giacomo I di Gran Bretagna e d'Irlanda —

afferma esplicitamente che i demoni sono in grado di creare nell'aria ogni sorta di impressioni da loro desiderate: il diavolo, in particolare, «may forme what kinde of impressiones he pleases in the aire». Per Giacomo Stuart, le impressioni fantasmatiche sono generate dall'influenza di uno spirito diabolico che ha molte affinità con l'aria.<sup>2</sup> Esse sono incarnazioni della sfera pulsionale del demonio («what kinde of impressiones he pleases») e, forse implicitamente, dello stesso soggetto impressionato. Di qui il legame tra impressioni fantasmatiche, sogni, innamoramento, desideri sessuali.

Nonostante la natura 'buona' della magia di Ariel, i suoi incantesimi possono essere accostati agli inganni degli spiriti diabolici della demonologia giacomiana i quali, parimenti, generano impressioni e fantasmi attraverso processi di circolazione aerea.<sup>3</sup> L'azione della *Tempest* è tutta basata sul formare 'impressioni' attraverso il soffio 'aereo'. Indirettamente, le operazioni di Ariel ci aiutano a chiarire il senso della disquisizione di Mercurio sulla natura aerea dei sogni («as thin of substance as the air»).

La demonologia rinascimentale può essere inquadrata entro un corpus dottrinale molto più ampio e più antico, risalente al mondo greco-latino, usualmente designato mediante il termine ombrello di 'pneumofantasmologia'. Similmente alla demonologia cinque-secentesca, la pneumofantasmologia classica contemplava un rapporto molto stretto tra *pneûma* («soffio», «respiro») e *phântasma* («visione», «apparizione»). In particolare, riconduceva le visioni o rappresentazioni (ovvero, il 'vedere' o il 'far vedere': *phantâzein*) all'azione di un soffio o respiro «aereo» (il *pneûma*, appunto).<sup>4</sup> La figura di Ariel, genera-

<sup>2</sup> Giacomo I Stuart, *Daemonologie*, traduzione e cura di Giovanna Silvani, Editrice Università degli Studi di Trento, Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, Trento 1997: Libro II, cap. iv, p. [49]; trad. it. p. 132. D'ora innanzi, i riferimenti all'opera saranno dati direttamente nel testo.

<sup>3</sup> A dispetto della distinzione suggerita nella *Tempest* tra la magia bianca di Prospero-Ariel e la magia nera di Sycorax, bisogna ammettere che la figura di Ariel presenta svariati punti di contatto con gli spiriti diabolici dell'aria descritti nella *Daemonologie* — a ulteriore riprova, se ve ne fosse bisogno, della difficoltà culturale di distinguere la magia buona dalla cattiva.

<sup>4</sup> Cfr. Robert Klein (*Spirito peregrino*, «Revue d'études italiennes», numero speciale: *Dante et les mythes*, 11 [1965], pp. 197-236; poi in *La*

tore di *fantasmi* per via *aerea* o *pneumatica*, appare inevitabilmente legata a tale corpus dottrinale — ovvero, al *pneûma* peripatetico-stoico, e alle annesse teorie della fantasia e della visione. Lo stesso carattere 'semiale' di Ariel — ad un tempo, generatore di visioni e principio cosmico — può esser fatto risalire alle teorie peripatetiche che identificavano il pneuma astrale col seme virile. Un'analisi, sia pure necessariamente cursoria, della pneumofantasmologia classica ci aiuterà dunque a comprendere meglio sia i meccanismi delle rappresentazioni fantasmatiche prodotte da Ariel sia il carattere cosmico-generativo dello spirito dell'aria.

L'associazione del pneuma luminoso, di natura astrale, col seme virile in quanto portatore di vita e di ereditarietà risale almeno ad Aristotele. Anche nella dottrina medica successiva, le influenze peripatetiche prima, poi stoiche, avrebbero contribuito all'affermarsi di una concezione del pneuma come soffio caldo, generato dalle esalazioni del sangue o dall'aria esterna dalla quale esso viene aspirato. Tale visione la si ritrova nelle teorie mediche che vanno dal III secolo a.C. sino (almeno) all'opera di Erasistrato e di Galeno. Il pneuma, talvolta distinto in pneuma vitale e psichico, si diffonde in tutto il corpo attraverso la circolazione arteriale. Per Zenone e Crisippo «il pneuma è un principio

---

*forme et l'intelligible*, prefazione e cura di André Chastel, Gallimard, Paris 1970, trad. it. *La forma e l'intelligibile*, Einaudi, Torino 1975, pp. 5-44, e *L'imagination comme vêtement de l'âme chez Marsile Ficin et Giordano Bruno*, «Revue de métaphysique et de morale», 1956, pp. 18-39; poi nel vol. cit. col titolo *L'immaginazione come veste dell'anima in Marsilio Ficino e Giordano Bruno*, pp. 45-74) e Giorgio Agamben (*Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Einaudi, Torino 1977). L'unico contributo inglese rilevante sulla pneumatologia, l'ampia monografia di Robert H. West (*The Invisible World. A Study of Pneumatology in Elizabethan Drama*, Ga, Athens 1939), oltre ad essere ampiamente datato, non riesce ad evidenziare quel preciso collegamento tra pneumatologia e fantasmologia messo invece in luce, per quanto concerne l'ambito romanzo, da Klein e, successivamente, da Agamben. Di qui, una certa inadeguatezza dei contributi inglesi che si sono rifatti, direttamente o indirettamente, all'opera di West (W. Stacy Johnson, *The Genesis of Ariel*, «Shakespeare Quarterly», 2/3 [1951], pp. 205-10; Robert R. Reed Jr., *The Probable Origin of Ariel*, «Shakespeare Quarterly», 11 [1960], pp. 61-65; Jacqueline E. M. Latham, *The Tempest and King James's 'Daemonologie'*, «Shakespeare Survey», 28 [1975], pp. 117-23; ecc.).



corporeo, un corpo sottile (λεπτότερον σῶμα) e luminoso, identico al fuoco, che pervade l'universo e penetra in ogni essere [...] ed è principio di crescita e di sensazione». <sup>5</sup> Si tratta di un fuoco artista (τεχνικόν) e divino, affine alla sostanza astrale, sicché l'universo è tutto pervaso da un unico principio o soffio vitale. La materia del pneuma può dunque essere astrale, aerea o ignea. Il pneuma è «ochema» o veicolo della vita e, insieme, «veicolo dell'anima» (quest'ultima espressione si trova in Galeno). È con i neoplatonici che s'impone in maniera definitiva la teoria — che Robert Klein con una suggestiva metafora definisce «romanzo dell'anima» <sup>6</sup> — secondo la quale l'anima, nel discendere dai pianeti al corpo per incarnarsi, assume un involucro di materia sottile: il pneuma, appunto, o spirito. Di qui il carattere mobile del pneuma che, in particolari condizioni, quali gli stati onirici o l'innamoramento, può distaccarsi dal corpo per stabilire contatti sovranaturali. La stessa creazione artistica o poetica può considerarsi come una particolare forma estatica, ovvero un momentaneo distacco del pneuma immaginativo o *spiritus phantasticus*.

Lo spirito dell'immaginazione, quando va migrando, è della stessa materia o sostanza del corpo dei demoni. Secondo Porfirio, il corpo aereo dei demoni è così malleabile da mutare forma secondo le loro fantasie, riflettendosi nell'aria come in uno specchio. Tale condizione demonologica, osserva Robert Klein, è condivisa dal corpo aereo delle anime del Purgatorio dantesco. Nelle parole di Stazio:

Secondo che ci affliggono i disiri  
e li altri affetti, l'ombra si figura

(*Purgatorio*, XXV, 106-07). <sup>7</sup>

<sup>5</sup> Agamben, *Stanze*, p. 108.

<sup>6</sup> Klein, *Spirito peregrino*.

<sup>7</sup> Dante Alighieri, *Divina Commedia*, testo critico stabilito da Giorgio Petrocchi con una sua nota introduttiva, Einaudi, Torino 1975. Su tali versi, cfr. Klein, *Spirito peregrino*, p. 14 e *L'immaginazione come veste dell'anima*, p. 59.

Si può osservare, incidentalmente, come l'idea del fantasma in quanto prodotto pulsionale («i disiri/e li altri affetti») proposta da Dante sia molto vicina a quella, già rilevata, presente nella *Daemonologie* giacomiana («what kinde of impressions he pleases»). <sup>8</sup> Dato il carattere pulsionale del fantasma, non sempre è facile o possibile distinguere le fantasie che il soggetto rappresenta a sé stesso durante i suoi stati estatici dalle svariate forme assunte dal corpo malleabile dei demoni aerei. In altri termini, lo *spiritus phantasticus* del soggetto è affine al corpo aereo-volatile dei demoni e può confondersi con esso. Ciò determina un interseco, se non una vera e propria sovrapposizione, tra psicologia e demonologia. Non solo durante i momenti estatici dell'attività immaginativa, ma anche nei normali processi di rappresentazione visiva, il rapporto tra l'organo visivo e l'oggetto è mediato dalla porzione d'aria che li separa. Tale concezione aerea e fantasmatica dei processi rappresentativi sopravvive nei secoli. La si ritrova, ancora, all'interno del platonismo e del naturalismo del XII secolo. Anche in Giovanni di Salisbury, ad esempio, la fenomenologia della visione si ripropone in termini aerei. Lo spirito animale fuoriesce dagli occhi come «spirito visivo», si dirige verso l'oggetto attraverso l'aria, che gli funge da 'supplemento', infine ritorna all'occhio e, di lì, alla cella fantastica. <sup>9</sup>

Nel Rinascimento, la pneumofantasmologia attraversa enciclopedicamente i trattati di demonologia e magia, gli studi sulla sfera cognitiva e sulle passioni (quali, ad esempio, *The Anatomy of Melancholy* di Robert Burton <sup>10</sup>), i saggi di poetica. E, naturalmente, si manifesta nella poesia e nel dramma. Nel *Tractatus de spectris*, Randall Hutchins, rifacendosi all'autorità di maghi e demonologi del passato (storici o leggendari), sostiene che i «demons form various phantoms and portents like meteors in

<sup>8</sup> Si raffronti l'affinità tra i versi danteschi, le considerazioni giacomiane, e la tesi lacaniana secondo la quale «le phantasme fait le plaisir propre au désir» (l'affermazione è in *Kant avec Sade*, in *Ecrits*, Paris 1966, p. 773, ed è commentata da Agamben, *Stanze*, p. 86).

<sup>9</sup> Agamben, *Stanze*, p. 112.

<sup>10</sup> Cfr. l'ed. curata da Thomas C. Faulkner *et al.*, Clarendon, Oxford 1989-94.

*the air*.<sup>11</sup> Le parole-chiave, qui, sono *phantoms* ed *air*: chiaramente rivelatrici del carattere pneumatico o aereo (*air*) che i processi fantasmatici (*phantoms*) continuavano ad avere anche per gli elisabettiani. E, naturalmente, concezioni analoghe percorrono la *Daemonologie* di re Giacomo: se Hutchins parla di «phantoms [...] in the air», re Giacomo — come già ricordato — fa parallelamente riferimento ad «impressiones [...] in the aire».

Sia Hutchins che re Giacomo, poi, attribuiscono agli spiriti malvagi la capacità di scatenare tempeste nell'aria (si noti, ancora, il carattere aereo, pneumatico delle tempeste, esplicitamente sottolineato da entrambi gli autori):

evil demons agitate the very bowels of the earth and arouse resounding tempests in the air

(*De spectris, ibidem*)

They can rayse stormes and tempestes in the aire

(*Daemonologie*, Libro II, cap. V, p. [56]; trad. it. p. 137).

Risulta, a questo punto, più che evidente il rapporto culturale che lega tali concezioni all'evento aereo-fantasmatico della tempesta scatenata da Ariel. Anche nella *Tempest*, come nei trattati di demonologia, la tempesta si pone a metà strada tra evento 'reale' e (parafrasando le parole di re Giacomo) mera «impression in the air».

A loro volta, anche i trattati di poetica — da *The Arte of English Poesie* (1589) di George Puttenham a *The Apologie for Poetry* (1595) di Sir Philip Sidney — mostrano palesi influssi delle teorie pneumofantasmatiche. Puttenham riconduce le origini della poesia a una forma di veggenza determinata da un 'assottigliamento' dello spirito: i primi poeti e veggenti

<sup>11</sup> Randall Hutchins, *Tractatus de spectris*, cit. da Johnson, *The Genesis of Ariel*, p. 208, nella trad. di Virgil B. Haltzel - Clyde Murley (Huntington Library Quarterly, 11 [1948]).

came by instinct diuine, and by deepe meditation, and much abstinence (the same *assubtiling and refining their spirits*) to be made apt to receaue visions, both waking and sleeping.<sup>12</sup>

In forma più o meno implicita, Puttenham ascrive l'attività immaginativo-poetica all'azione dello spirito fantastico. Ma è la definizione della poesia elaborata da Sidney — in quanto *idea* generata da un «soffio divino» o «diuine breath» — a rivelare debiti più profondi nei confronti delle concezioni pneumatiche e fantasmatiche.<sup>13</sup>

In altre opere ancora, come ad esempio *The Anatomy of Melancholy* (1621) di Robert Burton, emerge il legame tra pneumofantasmologia e umore malinconico. Ma su tali testi e su tali temi si avrà modo di ritornare.

Dalla pur breve e incompleta ricostruzione su proposta (la quale non ha nessuna pretesa di completezza o esaustività, ma intende essere meramente strumentale alla lettura shakespeariana che seguirà) emerge il carattere composito, polifonico della pneumofantasmologia. Ciò è dovuto sia alla sua lunga stratificazione storica, sia alla vastità dei campi culturali che essa abbraccia o in cui si traduce: dalla cosmologia alla fisiologia, alla psicologia, alla demonologia, alla soteriologia. Di qui, anche, la sua polivalenza filosofica, con la possibilità di interpretazioni naturalistiche e meccanicistiche di fenomeni psicologico-affettivi quali l'immaginazione o l'innamoramento (spiegati nei termini di una pneumatologia medica) o, viceversa, con l'elaborazione di una cosmologia e di una fisiologia intrise di suggestioni soteriologico-provvidenziali.

1.2. «Let us all ring fancy's knell»: pneumofantasmologia shakespeariana

<sup>12</sup> George Puttenham, *The Arte of English Poesie*, Edited by G.D. Willcock and A. Walker, Cambridge UP, Cambridge (1936), 1970: Libro I, cap. iii, p. 7. (Si noti, incidentalmente, come anche nella *Tempest* le visioni generate da Ariel sono agevolate dall'astinenza e dal digiuno dei naufraghi).

<sup>13</sup> Philip Sidney, *An Apologie for Poetrie*, in G. G. Smith ed., *Elizabethan Critical Essays*, 2 vols., Oxford UP, London 1904: vol. I, pp. 148-207, p. 157.

La risposta al quesito di partenza, a questo punto, c'è. I sogni, la fantasia sono come l'aria perché sono generati appunto per via aerea, attraverso un processo di circolazione pneumatica. Sicché l'associazione tra sogni e aria è di tipo sia metaforico che metonimico: i sogni sono *come* l'aria ma, anche, i sogni sono *effetto* dell'aria, del soffio aereo.

Sono molti i passi dell'opera shakespeariana — sia drammatica che lirica — nei quali i fantasmi, le rappresentazioni mentali sono associati a un processo di circolazione aerea. Come dimostrano peraltro i trattati dell'epoca ai quali si è fatto cenno, tale concezione aereo-fantasmatica era attualissima presso i contemporanei di Shakespeare. La rappresentazione della tempesta prodotta da Ariel è in armonia con le credenze epocali, con la convinzione — esplicitamente formulata, come si è visto, da Hutchins e da Giacomo Stuart — che gli spiriti dell'aria potessero scatenare tempeste. E, tuttavia, ricostruire il rapporto tra la visione culturale di un'epoca e la sua rielaborazione in un testo di finzione — analizzare, cioè, il rapporto tra mondo 'reale' e mondo 'possibile' — è, naturalmente, impresa quantomai complessa.<sup>14</sup> Sarebbe ingenuo assumere che tutto quanto viene espresso nel testo fintivo rispecchi fedelmente le credenze epocali. Nei confronti, soprattutto, di testi antichi è estremamente difficile tracciare una linea di confine tra la rappresentazione dell'immaginario epocale e la mera invenzione poetica. Se moltissime immagini della *Tempest* senza dubbio rinviano contestualmente ai modelli culturali aereodemonologici dell'epoca, altre viceversa sono da leggere unicamente nella loro qualità di invenzioni poetico-drammatiche. Così, ad esempio, la predilezione di Ariel per i calici di primula o il dorso dei pipistrelli...

In sintesi, l'autore della *Tempest* rielabora e *condensa* poeticamente il tessuto culturale al quale attinge: il carattere aereo-fantasmatico della messinscena di Ariel costituisce lo spunto per la creazione di una dimensione metadrammatica e lo sviluppo di

<sup>14</sup> Sul rapporto tra mondo 'reale' e mondo 'possibile' all'interno di un testo di finzione, cfr. Umberto Eco, *Lector in fabula*, Bompiani, Milano 1979.

un nuovo linguaggio teatrale.<sup>15</sup> Ma su tali questioni — ovvero, sulle *modalità* e sul *senso poetico* del ri-uso shakespeariano di materiale culturale epocale — si avrà modo di ritornare più avanti.

Il noto *song* «Tell me where is fancy bred» può essere considerato una delle sequenze di versi più illuminanti sull'interpretazione shakespeariana della fantasia:

Tell me where is fancy bred,  
Or in the *heart* or in the *head*?  
How begot, how nourished?  
Reply, reply.  
It is engend'ed in the [*eyes*],  
With gazing fed, and fancy dies  
In the cradle where it lies

<sup>15</sup> Sugli aspetti metateatrali, ovvero più genericamente intertestuali, della *Tempest* cfr. gli illuminanti saggi di Angela Locatelli, *'The Tempest'. Rappresentazione di un metalinguaggio*, «Annali dello IULM di Feltre», 1983, pp. 261-79 (poi in *L'eloquenza e gli incantesimi. Interpretazioni shakespeariane*, Guerini, Milano 1988, pp. 27-45); Giuseppina Restivo, *Metamorfosi dei generi in 'The Tempest' di Shakespeare*, in *La performance del testo*, Atti del VII Congresso Nazionale dell'Associazione Italiana di Anglistica (Siena, 2-4 Novembre 1984), a cura di Franco Marucci e A. Bruttini, Ticci, Siena 1986, pp. 135-46; Mariangela Tempera, *La biblioteca di Prospero*, in Ead., a cura di, *'The Tempest'. Dal testo alla scena*, Clueb, Bologna 1989, pp. 41-52; Roberta Mullini, *'A most majestic vision': il 'masque' in 'The Tempest' e 'The Tempest' come masque*, ivi, pp. 21-40; Anna Maria Piglionica, *Dalla realtà all'illusione. 'The Tempest' o la parola preclusa*, Olschki, Firenze 1985; Clara Mucci, *Tempeste*, Campus, Pescara 1998; Giorgio Melchiori, *Introduzione a La Tempesta*, in William Shakespeare, *I drammi romanzeschi*, Mondadori Milano (1981), 1987, pp. 779-92; Agostino Lombardo, *Prefazione a La tempesta*, a cura di Nemi D'Agostino, Garzanti, Milano (1984), 1993, pp. XXXVII-L; Gabriele Baldini, *Nota introduttiva a La Tempesta*, Rizzoli, Milano 1973; Fernando Ferrara, *'The Tempest' come metateatro*, «Annali di Anglistica», Istituto Orientale di Napoli, 13 (1974); Stephen Orgel, *Introduction a The Tempest*, Clarendon, Oxford 1987, Oxford UP, Oxford-New York 1994, pp. 1-87, pp. 43-50. Sugli aspetti teorici del metateatro e della scena *en abyme*: Cesare Segre, *Shakespeare e la scena 'en abyme'*, in *Teatro e romanzo*, Einaudi, Torino 1984, pp. 51-60; sui problemi e sui meccanismi dell'intertestualità (con particolare riferimento alla narrativa, ma con sofisticate considerazioni teoriche e culturali applicabili anche ai testi drammatici): Mirella Billi, *Il testo riflesso*, Liguori, Napoli 1993.



(*The Merchant of Venice*, III, ii, 63-69).

La sequenza «heart-head-eyes» può essere letta come un condensato poetico di varie teorie relative al pneuma e al fantasma. Alcune interpretazioni, infatti, localizzano nel cuore («heart»), altre nel cervello («head») l'origine «spirituale» della fantasia visuale («eyes»). Il morire della fantasia («fancy dies/in the cradle where it lies»), poi, ne mette in luce — sia pure in termini semiseri — il carattere effimero, volatile; in particolare, l'uso del verbo *to die* rinvia implicitamente al carattere malinconico dell'attività fantasmatica. La conclusione del processo immaginativo, con il ritorno alla sfera percettiva, segna un momento di perdita, suggerisce l'elaborazione di un lutto (come, ad esempio, accade nei sonetti citati di Bembo e di Shakespeare dove il risveglio coincide con la perdita dell'immagine della persona amata).<sup>16</sup>

In generale, è un po' dovunque nell'opera shakespeariana che si fa riferimento al carattere aereo della fantasia e all'aspetto, parimenti aereo, di demoni, spettri, streghe. Gli esempi più immediati possono essere identificati nella descrizione dello spettro di Hamlet padre, o delle streghe macbethiane.<sup>17</sup> Dello spettro di Hamlet padre, Marcellus dice che esso è invulnerabile «come l'aria»:

it is *as the air*, invulnerable

(*Hamlet*, I, i, 145).

A loro volta, le streghe — come Macbeth fa osservare a Banquo — svaniscono

*Into the air*, and what seem'd corporal Melted

<sup>16</sup> La stessa *Daemonologie* sottolinea, in più punti, l'inclinazione malinconica dei processi fantasmatici.

<sup>17</sup> Sugli aspetti demonologici in *Hamlet* e in *Macbeth*, si rinvia alla dotta e profonda *Introduzione* di Giovanna Silvani alla *Daemonologie*, pp. vii-xxvii; sulla demonologia marloviana, indispensabile il sofisticato saggio critico di Stefano Manferlotti, *Magia e demonologia nel 'Doctor Faustus' di Marlowe*, in Mirella Billi-Lidia Curti-Elio Di Piazza-Daniela Corona, a cura di, *Le aperture del testo. Studi per Maria Carmela Coco Davani*, Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia, Palermo 1995, pp. 315-28.

as breath into the wind

(*Macbeth*, I, iii, 81-82).

Ciò che in tali drammi rimane almeno parzialmente implicito è — indirettamente — chiarito nella *Tempest*, ove la demonologia aerea e i processi fantasmatici occupano uno spazio ancora più ampio e trovano una formulazione più esplicita: il corpo aereo dei demoni è responsabile dei percorsi della fantasia, parimenti aerea, degli uomini. È in tale direzione che la coppia formata da Prospero ed Ariel agisce su tutti gli altri personaggi. Prospero, in quanto mago-sciama, fa evidentemente da intermediario tra gli uomini e il mondo degli spiriti. Ariel, a sua volta, racchiude in sé un po' tutti i tratti attribuiti al pneuma nella lunga tradizione di pensiero alla quale si è accennato. Ai rilevati tratti «aerei», in conformità con la concezione del pneuma come soffio caldo del fuoco, Ariel associa alcuni tratti «ignei» messi in luce dalle sequenze verbali *flame* o *burn*:

I boarded the King's ship; now on the beak,  
Now in the waist, the deck, in every cabin,  
I *flam'd* amazement. Sometime I'd divide,  
And *burn* in many places; on the topmast,  
The yards and boresprit, would I *flame* distinctly,  
Then meet and join

(I, ii, 196-201).

Nella sua connessione con le stelle, le potenze superiori e con un mondo più alto contrapposto al «lower world» degli altri personaggi, nella sua luminosità, nel suo carattere almeno metaforicamente vitalistico-generativo (in quanto creatore di visioni e, quindi, di mondi), Ariel — in maniera simile al pneuma aristotelico — presenta tratti seminali e astrali. La sua capacità di compenetrarsi agli elementi e di assumere le forme più svariate, se da un lato ne evidenzia il carattere cosmologico di soffio vitale, dall'altro è intimamente legata alla dimensione psicologico-affettiva della malleabilità aerea del corpo dei demoni, alla capacità (loro attribuita da Porfirio, da Sinesio e, in generale, dai neoplatonici) di alterare forma secondo le proprie fantasie e di riflettersi spe-

cularmente nell'aria. Tutto ciò che accade nella *Tempest* e, in *primis*, lo «spettacolo» stesso del naufragio<sup>18</sup> è reso possibile dalla malleabilità aerea del corpo di Ariel. In tal senso, Ariel rappresenta, in particolare, il demone che induce rappresentazioni fantasmatiche per via aerea ma, anche, simbolicamente, lo stesso *spiritus phantasticus* dell'uomo che, in particolari condizioni di silenzio dei sensi esterni, si distacca dal corpo per attingere visioni sovranaturali. Ariel, dunque, come demone aereo e/o spirito fantastico: e, del resto, come già sottolineato, per i neoplatonici durante gli stati estatici lo spirito dell'immaginazione è della stessa materia del corpo dei demoni.<sup>19</sup>

Quanto si verifica nella fantasia dei vari gruppi di naufraghi, dispersi un po' dovunque nell'isola, e molto di quanto accade nella mente di Caliban e della stessa Miranda, è il risultato della fascinazione aerea di Ariel, ispiratrice di visioni fantastiche, illusioni, sogni. La condizione mentale dei naufraghi è equiparabile a quella del processo estatico: essi risultano straniati, «distracted» (V, i, 12). Le visioni alle quali assistono sono più volte definite «strane», e determinano un senso di smarrimento. Lo stesso sopore indotto da Ariel è «strano»:

<sup>18</sup> Nelle parole dello stesso Prospero: «The direful *spectacle* of the wrack», I ii, 26.

<sup>19</sup> Sicché, Ariel può essere ambivalentemente interpretato come demone dell'aria (agente dall'«esterno» sugli altri personaggi), oppure come spirito fantastico (ovvero, come facoltà immaginativa «interna» ai personaggi). Si tratta di un'ambivalenza ineliminabile perché intrinseca alla stessa concezione pneumofantasmatica. Di conseguenza, come si vedrà, la stessa tempesta scatenata da Ariel è, ad un tempo, tempesta «reale» e illusione «fantasmatica» (cfr. 2.1, *infra*). Anche in *Hamlet* ritroviamo una simile ambivalenza tra evento «reale» e apparizione «fantasmatica» nella rappresentazione del Ghost di Hamlet padre: soprattutto nella scena in cui il fantasma di Hamlet padre si palesa ad Hamlet figlio, ma non a Gertrude (quest'ultima, difatti, accusa il figlio di colloquiare con la «incorporal air»: III, iv, 118). Impossibile dire se l'apparizione sia una mera fantasia «aerea» di Hamlet figlio, oppure si identifichi realmente con lo spettro di Hamlet padre. Più in generale, è la tragedia nel suo insieme a lasciare nel dubbio se l'apparizione spettrale di Hamlet padre vada intesa come manifestazione demonologica, oppure come fantasia ed elaborazione mentale della figura paterna da parte di Hamlet figlio. Anche in *Midsummer Night's Dream* permane sino alla fine il dubbio se l'azione sia realmente accaduta o sia stata semplicemente sognata (e, dunque, rappresenti un mero inganno «aereo»).

What a *strange* drowsiness possesses them!

(II, i, 199).<sup>20</sup>

Se Miranda cade addormentata in concomitanza con il primo ingresso scenico di Ariel, via via anche tutti gli altri personaggi saranno da lui indotti al sonno o, più in generale, affascinati. E, in tal senso, la stessa tempesta scatenata da Prospero, come si vedrà, è a un tempo evento «reale» e fantasma mentale. Solo alla fine, in seguito al manifestarsi dei primi segni di pentimento e alla conseguente liberazione da parte di Prospero, i naufraghi recupereranno il sé perduto:

all of us [found] ourselves,

When no man was his own

(V, i, 212-13).

Il recupero del sé va inteso, anche e soprattutto, nel senso forte, «spirituale» di un ritorno al corpo del pneuma fantastico, dopo il temporaneo distacco estatico. Tale ritorno coincide con il ritrovamento del senso corporeo (esterno) e della facoltà percettiva.

Oltre a determinare fantasie oniriche, l'azione di Ariel è causa di innamoramento e ispiratrice di musiche, suoni, voci. È con-

<sup>20</sup> Nella *Tempest* l'aggettivo «strange» ricorre 18 volte, «stranger» 2 volte, 4 volte compare l'avverbio «strangely», 2 volte il sostantivo «strangeness». Al di là dei numeri, pur importanti, è evidente che il testo propone una poetica dello straniamento, e che tale poetica è legata a filo doppio con il fenomeno del *distacco estatico* dell'immaginativa — e, dunque, con la concezione pneumofantasmatica. La poetica shakespeariana dello straniamento è, a sua volta, in linea con le coeve teorie poetiche: George Puttenham attribuisce allo straniamento della lingua poetico-retorica il valore di marca distintiva («Figurative speech is a noueltie of language evidently [...] *estranged* from the ordinarie habite and manner of our dayly talke»: *Arte of English Poesie*, Libro III, cap. x, p. 159). Gli effetti stranianti del distacco estatico prodotto da Ariel, così come le teorie dello straniamento poetico elaborate da Puttenham non sono molto lontane, anzi sembrano precorrere le formulazioni di Šklovskij e degli altri formalisti russi sullo straniamento del discorso poetico.

temporaneamente nel segno della musica<sup>21</sup> e dello sguardo, che sboccia l'amore tra Ferdinand e Miranda. Al pari della fantasia, anche l'amore è processo estatico, di fascinazione aerea. Nel monologo iniziale di *Twelfth Night*, il duca Orsino si riferisce esplicitamente a uno «*spirit of love*» (I, i, 9), associato alla «*fancy*» e all'attività fantastica: «*So full of shapes is fancy/That it alone is high fantastical*» (I, i, 14-15). Implicitamente, lo spirito d'amore viene identificato con lo spirito fantastico. Dunque, l'amore è caratterizzato dalla permanenza ossessiva del fantasma o immagine (mentale) della persona amata, che rimane impressa nella fantasia anche in assenza dell'oggetto che l'ha prodotta.<sup>22</sup> Per tali sue caratteristiche, l'amore è spesso associato a uno stato d'animo malinconico.

Come l'amore, la malinconia è caratterizzata da una disposizione fantasmatica. Nel resoconto che Ariel fa a Prospero del naufragio, Ferdinand è rappresentato come malinconico e sospirioso:

The King's son I have landed by himself,  
Whom I left cooling of the air with *sighs*,  
In an odd angle of the isle, and sitting,  
His arms in this *sad* knot

(I, ii, 221-24).

Forse da una persona che nel naufragio ha appena perso tutti i compagni di bordo e gli affetti più cari ci si aspetterebbe uno stato d'animo meno rassegnato: e, tuttavia, la descrizione malinconico-sospiriosa di Ferdinand — come chiariranno i versi successivi — fa da preludio al suo futuro stato amoroso. L'amore fantasmatico è una forma di lutto: è elaborazione mentale di un oggetto lontano o assente.

<sup>21</sup> Con l'introduzione del primo, bellissimo *song* del dramma: «Come unto these yellow sands», I, ii, 375.

<sup>22</sup> A tale riguardo, si pensi alla fortuna letteraria del *topos* del ritratto interiore della persona amata (sull'immagine dell'amato/a dipinto/a nel cuore: Klein, *Spirito peregrino*, p. 32; Agamben, *Stanze*; Antonio Gargano, *Fonti, miti, topoi*, Liguori, Napoli 1988).

Anche il sospiro dell'innamorato si spiega nei termini di una pneumofantasmologia medica. Come osserva Romeo, «*Love is a smoke made with the fume of sighs*» (I, i, 190). Nel sospiro, lo spirito fugge dal cuore ferito dell'innamorato. Tale convincimento traspare in maniera inequivocabile nella produzione lirica di John Donne:

When thou sigh'st, thou sigh'st not winde,  
But *sigh'st my soule* away

(*Song*).<sup>23</sup>

Se l'amore è caratterizzato dalla permanenza interiore del fantasma aereo della persona amata, il sospiro equivale all'emissione (nel senso forte, etimologico del «mandar fuori»), alla temporanea cancellazione del fantasma o spirito d'amore.<sup>24</sup>

Il primo incontro tra Ferdinand e Miranda presenta tutti i tratti della fascinazione aerea: Miranda crede di vedere in Ferdinand uno spirito; Ferdinand, a sua volta, vede in lei qualcosa che assomiglia a un'apparizione fantastica. È lo stesso Prospero a rivelare il carattere estatico dell'innamoramento: l'amore è un vedere con gli occhi distorti della fantasia:

At the first sight  
They have *chang'd eyes*

(I, ii, 441-42).<sup>25</sup>

<sup>23</sup> John Donne, *Poetical Works*, Edited by Herbert J. C. Grierson, Oxford UP, Oxford-New York (1929), 1971.

<sup>24</sup> Da un raffronto tra le spiegazioni «mediche» di John Donne, e quelle — meno esplicite, ma sostanzialmente affini — suggerite da Shakespeare sui sospiri degli innamorati, traspare una sostanziale continuità e convergenza con le immagini e le teorie che emergono nella poesia di Cavalcanti e Dante (sulle quali cfr. Klein, *Spirito peregrino*, p. 31).

<sup>25</sup> Un'immagine molto simile del prevalere dello sguardo estatico sulla visione percettiva è in *Midsummer Night's Dream*: nelle parole di Hermia, «*Methinks I see these things with parted eye,/When every thing seems double*», IV, i, 189-90).

E se Miranda riconosce nel suo innamoramento i tratti di un'esperienza immaginativo-fantasmatica, Ferdinand a sua volta ne ravvisa il carattere estatico.

Oltre ad agire sui processi «visivi», Ariel è anche generatore di meccanismi «sonori», ispiratore — non visto — di suoni e musiche. E, del resto, cosa c'è di più aereo dell'emissione di voce? Nella tradizione del neoplatonismo rinascimentale, allo spirito aereo viene attribuita la stessa natura della musica e, in relazione anche al carattere astrale del pneuma, viene postulata un'azione diretta della musica planetaria sull'uomo. A tale riguardo, è naturalmente significativo il fatto che Prospero definisca la musica «*airy charm*», incanto aereo (V, i, 54). La musica e i suoni prodotti da Ariel hanno lo stesso potere incantatore delle fantasie oniriche e sono parimenti funzionali ai disegni di Prospero: simile a un pifferaio magico, Ariel «charm[s the] ears» (IV, i, 178) degli altri personaggi, suggestionandoli auditivamente. Nelle parole di Caliban il quale — pur nella sua primitiva rozzezza — non è affatto privo di sensibilità estetica:

the isle is full of noises,  
sounds, and sweet airs, that give delight and hurt not.  
Sometimes a thousand twangling instruments  
Will hum about mine ears; and sometime voices,  
That if I then had wak'd after long sleep,  
Will make me sleep again, and then in dreaming,  
The clouds methought would open, and show riches  
Ready to drop on me, that when I wak'd  
I cried to dream again

(III, ii, 135-43).

Insieme con gli altri spiriti dell'aria, Ariel è capace di affascinare le orecchie non solo grazie al potere incantatore della musica, ma anche attraverso la simulazione di una varietà infinita di altri suoni: dalle semplici parole all'abbaiare dei cani, al cantar del gallo, al tambureggiare (I, ii, 381-87), e così via.

Anche il carattere soteriologico dell'asservimento di Ariel a Prospero è in consonanza con le teorie gnostiche e neoplatoniche dell'anima, del pneuma-ochema, del *karma*. Secondo tali

teorie, dalla sua originaria sede astrale, l'anima discende nel corpo racchiusa nel suo veicolo pneumatico. Nel corso della vita, il pneuma registra le tracce della condotta dell'uomo (il suo *karma*), appesantendosi se l'anima si è volta alla materia, o viceversa mantenendosi puro se l'anima si è volta alle cose sovrannaturali. Dopo la morte del corpo, l'anima potrà risalire al cielo solo se il suo pneuma risulta puro — in caso contrario, verrà castigata e trattenuta sulla terra. Alla luce di ciò, l'imprigionamento di Ariel nella cavità di un albero di pino (I, ii, 274-81) può essere letto simbolicamente come discesa dell'anima nell'involucro corporeo; laddove la liberazione di Ariel dal cavo arboreo nel quale è rimasto racchiuso per oltre dodici anni evoca l'abbandono del corpo dall'anima che, tuttavia, non essendo ancora pura, deve affrontare un ulteriore periodo di espiazione — l'asservimento a Prospero — prima di riconquistare la sua originaria libertà aerea e (implicitamente) risalire verso le sfere planetarie:

thou  
Shalt have the *air* at freedom

(IV, i, 264-65).

All'interno di tale chiave di lettura, la pesantezza terragna di Caliban rappresenta in forma simbolica la pesantezza del pneuma di chi si volge verso la materia e le forme sensibili. La materialità dell'indigeno, nella sua opposizione alla leggerezza di Ariel, rinvia alla distinzione gnostica tra uomini spirituali (o «pneumatici») e uomini materiali (o «ilici»).

La fascinazione aerea che Ariel esercita sugli altri personaggi è da porsi in relazione ad ulteriori aspetti del contesto pneumofantasmatico, quali il rapporto tra senso, fantasia e intelletto. La fantasia o l'immaginazione<sup>26</sup> è facoltà intermedia tra senso e in-

<sup>26</sup> Fantasia e immaginazione erano, in realtà, distinte in base alla localizzazione cerebrale e alla funzione psicologica. L'analisi di tale differenza trascende gli obiettivi del presente lavoro: su questi (ed altri aspetti) delle teorie anglorinascimentali dell'immaginazione, si rinvia a William Rossky, *Imagination in the English Renaissance. Psychology and Poetic*, «Studies in the Renaissance», 5 (1958), pp. 49-73.



telletto. Dal momento che la fantasia è facoltà del senso interno, l'attività fantasmatica ha luogo quando i sensi esterni tacciono. Di qui, il sopore, la «*strange drowsiness*» che colpisce i naufraghi a più riprese. La metafora ficiniana (ma, in generale, neoplatonica) della fantasia come «*veste dell'anima*»<sup>27</sup> sembra trovare un corrispettivo simbolico nei «*sustaining garments*», nelle vesti miracolosamente asciutte (I, ii, 218), che tengono a galla i naufraghi e che danno inizio a un vero e proprio viaggio nella fantasia e nella rappresentazione poetica.

Le immagini fantasmatiche che si offrono allo sguardo straniato dei naufraghi sono, ad un tempo, 'buone' e 'cattive': visioni poetiche e folli distorsioni dell'immaginazione. Ciò è a sua volta in linea con le teorie psicologiche ed estetiche rinascimentali. George Puttenham distingue tra una fantasia disordinata, che produce «*figures very monstrous and illfavoured*», ovvero «*Chimeres & monsters*», da una fantasia buona, poetica, definita «*a representer of the best, most comely and bewtiful images or apparences of things to the soule and according to their very truth*».<sup>28</sup> Nella *Tempest*, le illusioni fantasmatiche dei naufraghi sono prodotto di una fantasia «cattiva» ovvero di una «*unsettled fancy*» (V, i, 59) (che ha preso, temporaneamente, il posto dell'intelletto, della «*clearer reason*»: V, i, 68) ma, al tempo stesso, visioni 'buone', poetico-teatrali. Conseguentemente, il perdono da parte di Prospero, con il corollario di una 'guarigione' dei naufraghi dalla loro fantasia sbrigliata, segna la fine delle loro rappresentazioni fantasmatiche e, in virtù di un ovvio principio transitivo, la conclusione dello stesso spettacolo teatrale.

## 2. «*Our revels now are ended*»: poetiche fantasmatiche ed elaborazione malinconica

2.0. Il tentativo, operato nelle pagine precedenti, di mettere in luce alcuni dei contenuti dottrinali pneumofantasmatici presenti in *The Tempest* e, più in generale, nel corpus letterario

<sup>27</sup> Klein, *L'immaginazione come veste dell'anima in Marsilio Ficino e Giordano Bruno*.

<sup>28</sup> Puttenham, *Arte of English Poesie*, Libro I, cap. viii, p. 19.

shakespeariano non mirava semplicemente a proporre una sorta di macroglossa testuale. Al contrario, aspirava *anche* a preparare la successiva discussione del modo in cui tali contenuti interagiscono con le forme dell'espressione, traducendosi in una particolare *poetica*. Nelle pagine che seguono, si tenterà, pertanto, di esaminare l'ambiguità fantastica della rappresentazione aerea e, soprattutto, di delineare i tratti più generali di quella che possiamo definire una poetica dell'illusione fantasmatica.

## 2.1. Tempeste 'autentiche', tempeste 'sognate'. L'ambiguità fantastica della rappresentazione, tra 'realtà' e 'illusione'

Nella scena finale del III atto della *Tempest* Alonso, Antonio e gli altri assistono a una serie di strane apparizioni e sparizioni che li lasciano completamente frastornati. Analogamente, nella prima scena del IV atto, Ferdinand assiste con Miranda a un masque nuziale rappresentato da Iris, Ceres, Juno e da una quantità di ninfe e mietitori che poi svaniscono. Gli attori, che erano spiriti evocati da Prospero per metterne in scena le fantasie teatrali, svaporano nel nulla. A conclusione della messinscena, i personaggi-spettatori abbandonano la loro condizione di distacco estatico. Con il recupero del senso esterno, viene meno la temporanea illusione di referenza generata dalla fantasia teatrale. In ciò, la rappresentazione teatrale risulta affine alla rappresentazione fantasmatica.

Il conclusivo venir meno dell'illusione referenziale (in III, iii e IV, i) è preparato proletticamente nelle sequenze sceniche precedenti da una continuata oscillazione tra attribuzione e sottrazione di referenza. Lo stesso evento della tempesta è presentato attraverso una doppia isotopia: naturalistico-cosmologica e psicologico-fantasmatica. La tempesta è, simultaneamente, evento 'reale', ed evento 'immaginario'. Da un lato, sul piano contestuale, tale ambivalenza va ricondotta alla stessa duplicità della matrice culturale pneumatica: in particolare, alla duplice sfera d'azione, cosmologica e psicologica, del pneuma. Ariel, in quanto principio cosmico o soffio vitale che anima il mondo, scatena tempeste 'autentiche'; in quanto demone della fantasia o spirito fantastico che presiede alla facoltà immaginativa, genera mere 'visioni'

di tempeste. Dall'altro lato, sul piano testuale e poetico, tale oscillazione determina un'ambiguità fantastica, un'indeterminazione tra i piani della realtà e dell'illusione.<sup>29</sup>

La stessa domanda iniziale che Prospero rivolge ad Ariel suscita inevitabili dubbi sulla natura della tempesta:

Hast thou, spirit  
*Perform'd* to point the tempest that I bade thee?

(I, ii, 193-4).

Com'è noto, il verbo *perform* può produrre una doppia selezione contestuale, con attinenza al *topic* del «condurre a termine o realizzare», oppure al *topic* del «rappresentare teatralmente». Il co-testo lascia aperte entrambe le possibilità. Con una *ingenuity* che, forse un po' troppo frettolosamente, viene generalmente considerata prerogativa delle poetiche post-moderniste, la *Tempest* sviluppa sia il *topic* realistico che quello illusionistico, lasciando lo spettatore nel dubbio: Prospero ed Ariel scatenano una tempesta 'autentica', o semplicemente ingenerano nella mente dei naufraghi l'«illusione» di una tempesta?

Un insieme di elementi — quali l'asciuttezza degli abiti dei naufraghi, la loro condizione di delirio mentale abbandonata solo alla fine, le sequenze illusionistiche che accompagnano e seguono la tempesta, la non totale attendibilità della relazione iniziale di Miranda forse anch'essa vittima di illusioni (e così via) — suggerisce l'ipotesi che la tempesta possa essere mero evento 'fantasmatico'. Tuttavia, al tempo stesso, la descrizione fatta da Ariel (I, ii, 196-206) sembra suggerire viceversa una lettura della tempesta come evento 'reale'.

Si confrontino tra loro le due microsequenze di versi:

- |    |          |  |
|----|----------|--|
| 1) | PROSPERO | Who was so firm, so constant, that this coil<br>Would not infect his reason? |
|    | ARIEL    | Not a soul   |

<sup>29</sup> Cfr. l'ottima analisi di Piglionica, *Dalla realtà all'illusione*. Sull'oscillazione fantastica, tuttora indispensabile Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, Paris 1970 (trad. it. *La letteratura fantastica*, Garzanti, Milano 1977 [1981]).

But felt a fever of the mad, and play'd  
Some tricks of desperation. All but mariners  
Plung'd in the foaming bride, and quit the vessel;  
Then all afire with me, the King's son, Ferdinand,  
[...]  
Was the first that leapt

(I, ii, 207-14)

2) ARIEL

I have made you mad;  
And even with suchlike valor men hang and drown  
Their proper selves

(III, iii, 58-60).

La prima sequenza suggerisce, nello scambio dialogico tra Prospero e Ariel, che l'equipaggio del re si è lanciato in mare in un accesso di disperazione suscitato da una tempesta 'autentica', e dal fuoco che infiammava la nave. La «fever of the mad» alla quale fa riferimento Ariel sembra interpretabile, semplicemente, come una manifestazione poco composta di paura. La seconda sequenza lascia, invece, adito a un'interpretazione totalmente diversa: Ariel ha determinato nell'equipaggio un vero e proprio stato di disordine mentale — e, plausibilmente, una visione 'fantasmatica' della tempesta — che li ha indotti a lanciarsi in acqua. Naturalmente, la seconda sequenza *non* richiede *necessariamente* tale lettura (anche perché l'asserzione di Ariel ha un valore generale, non legandosi apparentemente ad alcun episodio specifico) e, tuttavia, retrospettivamente la suggerisce in maniera almeno indiretta.

In sintesi, la tecnica che produce ambiguità fantastica consiste: 1) nell'uso di espressioni ambigue (quali *perform*), generanti una doppia selezione contestuale che poi rimane irrisolta contestualmente; 2) nell'alternanza di sequenze di versi (come quelle su riportate) che propongono due letture in sé stesse — più o meno — univoche, ma tra loro contrastanti; 3) in relazioni eventuali semanticamente univoche, ma enunciate da *personae* che, per vari motivi, non risultano totalmente attendibili.

## 2.2. Illusione fantasmatica, lutto, malinconia

L'ambiguità fantastica genera un'oscillazione, un senso d'indeterminatezza tra presenza e assenza che, a sua volta, evoca — ovvero è il prodotto di — un'inclinazione malinconica. In tal senso, si può dire che la *poetica dell'illusione fantasmatica* è anche, costitutivamente, una *poetica dell'elaborazione luttuoso-malinconica*. Prima, però, di procedere a un'analisi più ravvicinata del rapporto tra fantasmologia e malinconia, conviene ripercorrere sia pure a grandi linee alcuni delle osservazioni precedenti sulla demonologia aerea degli elisabettiani.

Come già sottolineato, la trattatistica anglorinascimentale mette pienamente in luce il carattere pneumofantasmatico della rappresentazione poetica (intesa sia nel suo aspetto di creazione che di fruizione). I trattati e i saggi elisabettiani di poetica attingono ampiamente alle teorie medico-psicologiche contemporanee e, coerentemente, attribuiscono natura pneumatica (e, dunque, anche estatica) all'ispirazione poetica. Se Sidney spiega l'idea poetica nei termini aerei di un «soffio divino», Richard Willis evidenzia i tratti estatico-ispirati della creazione poetica ritrovandone le radici nell'idea platonica: «[b]y this divine frenzy or madness Plato understands in one place a withdrawal of the soul from the body and a sort of compulsion by which the soul is drawn aloft, striving vehemently after higher things». <sup>30</sup> Puttenham, a sua volta, descrive la fantasia poetica ricorrendo ad alcune metafore topiche, quelle del «mirror» e dei «glasses»: immagini che — nel riferirsi agli specchi della fantasia — palesano il loro legame strettissimo con la pneumofantasmologia. <sup>31</sup>

Concezioni molto simili pervadono la *Tempest*. Ariel, in quanto veicolo aereo, incarna il demone dell'aria, ovvero il pneuma immaginativo nel quale si rispecchiano le fantasie poetico-teatrali di Prospero (e, di riflesso, degli altri personaggi). Parafrasando la terminologia sidneiana, si può dire che Ariel

<sup>30</sup> Richard Willis, *De re poetica disputatio* (1573), cit. e trad. da J. W. H. Atkins, *English Literary Criticism: the Renaissance*, Methuen, London; Barnes and Noble, New York (1947), 1951, p. 109.

<sup>31</sup> Puttenham, *Arte of English Poesie*, Libro I, cap. viii, p. 19. Sulla ricorrenza della metafora speculare nelle teorie pneumofantasmatiche cfr. Agamben, *Eros allo specchio*, in *Stanze*, pp. 84-104.

rappresenti il «diuine breath» del poeta Prospero. Parimenti, gli attori del masque — i quali a loro volta si riveleranno spiriti dell'aria — «inscenano» le «fantasie» di Prospero («enact [Prospero's] fancies»: IV, i, 121-22). Il rapporto tra aria e fantasia, tra fantasia e messinscena poetico-teatrale non potrebbe essere più manifesto.

Non solo nella *Tempest*, ma anche nel *Dream* la poesia viene qualificata come «aerea»: «airy charm» (*Tempest*, V, i, 54), ovvero «aery nothing» (*Dream*, V, i, 16). In particolare, nel *Dream* l'equazione posta da Theseus tra «lunatic», «lover» e «poet» si spiega sulla base del carattere aereofantasmatico che accomuna la follia, lo stato amoroso e la poesia. Follia, innamoramento, poesia rappresentano cioè il vagheggiamento aereo di un'immagine assente:

THESEUS The lunatic, the lover, and the poet  
Are of imagination all compact.  
One sees more devils than vast hell can hold;  
That is the madman. The lover, all as frantic,  
Sees Helen's beauty in a brow of Egypt.  
The poet's eye, in a fine frenzy rolling,  
Doth glance from heaven to earth, from earth to heaven;  
And as imagination bodies forth  
The forms of things unknown, the poet's pen  
Turns them to shapes, and gives to *aery nothing*  
A local habitation and a name

(V, i, 7-17).

Nel sottolineare l'aspetto fantasmatico dell'ispirazione poetica che comporta un distacco estatico dello spirito fantastico dal corpo e dal mondo sublunare («from heaven to earth, from earth to heaven»), Theseus ne evidenzia anche — perciò stesso — il carattere illusionistico. L'attività fantastico-immaginativa del poeta dà forma allo «aery nothing», creando mondi illusorii. E questo dar forma è, propriamente, un «incarnare», un «dar corpo» («[to] bod[ly] forth») a ciò che è incorporeo, un creare un linguaggio («a name»), e un luogo («[a] local habitation») per ciò che è spaziale. Con l'attribuire referenza e spazialità all'aereo

nulla della poesia, la «poet's pen» si conforma a una precisa convenzione del linguaggio poetico, ampiamente codificata in sede poetologica. Come osserva Sidney, la poesia è finzione («*fayning notable images*») e creazione illusoria di referenza: «the Poet [...] nothing affirms, and therefore neuer lieth». <sup>32</sup> Lo statuto della poesia è, cioè, riconoscibile come finzione veridittiva. Tale statuto nasce dallo stesso carattere estatico-immaginativo dell'ispirazione poetica: il poeta, al pari del folle e dell'innamorato, attribuisce valore di verità ai fantasmi dell'immaginazione. Prima ancora di «fingere di dire» il vero, il poeta «crede di vedere» il vero.

Analogamente, nella *Faerie Queene* la stanza («chamber») del «Phantastes» situata all'interno del castello di Alma è, letteralmente, luogo fisico del castello e, allegoricamente, luogo fantastico dell'anima (Alma): stanza mentale di una fantasia poetico-visionaria, piena di «leasings, tales, and lies». <sup>33</sup> Ma la stanza fantastica dell'anima simboleggia anche il luogo, la «local habitation», di ciò che non ha luogo: la poesia.

Nella *Tempest*, come si è anticipato, la dissoluzione del fantasma mentale ne mette a nudo l'aerea ingannevolezza. La fine della rappresentazione onirico-teatrale svela il carattere meramente illusorio della sua referenzialità. Il concludersi della fase estatica, con il corollario di una perdita dell'oggetto incarnato dalla fantasia, lascia il soggetto smarrito, confuso. La «local habitation» della poesia (*Dream*, V, i, 17) rivela la sua natura reale di «baseless fabric» (*Tempest*, IV, i, 151). La rappresentazione di Ariel ai naufraghi è — nelle parole di Prospero — «devouring» (III, iii, 84), divorante sottrazione referenziale — e, per lo spettatore, perdita lacerante.

La sottrazione di referenza — ovvero dell'illusione referenziale — che coincide con la fine della rappresentazione poetico-teatrale e onirica, si estende dal segno poetico al segno *tout court*:

the great globe itself,  
Yea, all which it inherit, shall dissolve,

<sup>32</sup> Sidney, *Apologie for Poetrie*, p. 160 e p. 184, rispettivamente.

<sup>33</sup> Edmund Spenser, *The Faerie Queene*, Edited by Thomas P. Roche Jr., Penguin, Harmondsworth 1978, II, ix, 51,9.

And, like this insubstantial pageant faded  
Leave not a rack behind. We are such stuff  
As dreams are made on; and our little life  
Is rounded with a sleep

(IV, i, 153-58).

L'affinità «pneumatica» tra i processi rappresentativi del poeta e i processi rappresentativi in generale, basati — gli uni e gli altri — su un vedere aereo-onirico, fanno sì che lo stesso mondo rappresentato («the great globe itself») possa perdere il suo valore referenziale. Se i processi di visione sono «aerei», anche la rappresentazione del mondo partecipa dell'inconsistenza pneumatica della fantasia e dello spettacolo teatrale e, al pari di queste, rischia di manifestarsi come «aereo nulla».

Per molti versi, l'incertezza sulla consistenza reale del mondo esterno può essere considerata quasi una prefigurazione del dubbio cartesiano, dell'ipotesi di un genio maligno e ingannatore. Del resto, viceversa, la stessa ipotesi cartesiana di un *génie malin* poggia su un modello culturale «residuale», aereo-demonologico e pneumofantasmatico. Nella *Tempest* Prospero propone un percorso semantico molto affine a quella che sarebbe stata l'ipotesi cartesiana: se il sogno, la fantasia ci ingannano, allora il mondo tutto può rivelarsi mera immagine fantasmatica. Poco importa, in fondo, che nell'opera shakespeariana l'inganno sia dovuto a un genio buono e non a uno spirito maligno. E, come nella riflessione cartesiana, il dubbio si amplifica, estendendosi dalla rappresentazione del soggetto al soggetto stesso in quanto attività rappresentativa; dalla constatazione della precarietà referenziale del segno fantasmatico, al dubbio sulla consistenza del soggetto in quanto costruito segnico.

Dunque, non solo gli oggetti ma anche lo stesso soggetto appare caratterizzato dalla materia rarefatta, umbratile del sogno («We are such stuff/As dreams are made on»), e circonfuso di sonno («rounded with a sleep»).



Lo svanire dell'illusione fantasmatica determina una condizione luttuosa (in quanto perdita 'oggettuale');<sup>34</sup> al tempo stesso, rinvia alla continua, progressiva autorappresentazione luttuosa che il soggetto elabora di sé (in quanto anticipazione del proprio morire). Nel corpus testuale shakespeariano il parallelismo simbolico tra la fine della rappresentazione — onirica, fantasmatica, teatrale — e la morte del soggetto si manifesta con ricorrenza quasi ossessiva. Il senso del discorso di Prospero — nel quale la fine del masque è anche la morte del soggetto — risulta sostanzialmente affine a quello del discorso di Jaques in *As You Like It*:

All the world's a stage,  
 And all the men and women merely players;  
 They have their exits and their entrances,  
 And one man in his time plays many parts,  
 His acts being seven ages. At first the infant,  
 Mewling and puking in the nurse's arms;  
 Then, the whining schoolboy, with his satchel  
 And shining morning face, creeping like snail  
 Unwillingly to school; and then the lover,  
 Sighing like furnace, with a woeful ballad  
 Made to his mistress' eyebrow; then, a soldier,  
 Full of strange oaths, and bearded like the pard,  
 Jealous in honour, sudden and quick in quarrel,  
 Seeking the bubble reputation  
 Even in the cannon's mouth; and then, the justice,  
 In fair round belly, with good capon lined,  
 With eyes severe and beard of formal cut,  
 Full of wise saws and modern instances;  
 And so he plays his part. The sixth age shifts  
 Into the lean and slipper'd pantaloon,  
 With spectacles on nose, and pouch on side,  
 His youthful hose, well sav'd, a world too wide  
 For his shrunk shank, and his big manly voice,  
 Turning again toward childish treble, pipes

<sup>34</sup> Agamben, *I fantasmi di Eros*, in *Stanze*, pp. 3-35: in particolare, *L'oggetto perduto*, pp. 24-27.

And whistles in his sound. Last scene of all,  
 That ends this strange eventful history,  
 Is second childishness, and mere oblivion,  
 Sans teeth, sans eyes, sans taste, sans everything

(*As You Like It*, II, vii, 139-66).

Come nelle parole di Prospero, anche nel discorso del malinconico Jaques, il dileguarsi della rappresentazione evoca la fine di ogni attività rappresentativa nel soggetto — il «mere oblivion» — e prelude al disfacimento fisico:

Sans teeth, sans eyes, sans taste, sans everything.

L'affinità, posta da Prospero, tra creazione poetica e creazione cosmologica costituisce un *topos* ricorrente nella critica elisabettiana sulla poesia (è presente, ad esempio, nella *Apologie* di Sidney).<sup>35</sup> Così come è ricorrente il senso della poesia come creazione fantastica *ex nihilo* e come ritorno al nulla.<sup>36</sup> Ovvero, viene sottolineato il carattere fantasmatico dell'esperienza poetica, la sua tensione verso il nulla e — di qui — il suo legame con la vegggenza, la follia, l'innamoramento. È per questo che «the lunatic, the lover and the poet» condividono una medesima ossessione immaginativa. Nel *Song* già citato di John Donne, il sospiro dell'innamorato evoca sia l'elaborazione del fantasma inte-

<sup>35</sup> Sull'archetipo del 'poeta creatore' cfr. S. K. Heninger, *Touches of Sweet Harmony: Pythagorean Cosmology and Renaissance Poetics*, San Marino (Ca) 1974, cap. I; cfr. inoltre Claudia Corti, *Le poetiche*, in Ead., a cura di, *Il Rinascimento*, il Mulino, Bologna 1994, pp. 251-53.

<sup>36</sup> L'idea della poesia come creazione dal nulla, opportunamente sostenuta dall'analisi etimologica del termine *poetrie* o *poesie*, viene ribadita sia da Sidney («It commeth of this word *Potein*, which is to make: wherein [...] wee Englishmen haue mette with the Greekes in calling him a maker; «Onely the Poet [...], lifted vp with the vigor of his owne inuention, dooth growe in effect another nature, in making things either better then Nature bringeth forth, or, quite a newe, formes such as neuer were in Nature», *Apologie for Poetrie*, p. 155 e p. 156) che da Puttenham («A Poet is as much to say as a maker. And our English name well conformes with the Greeke word [...]. Such as [...] we may say of God: who without any trauell to his diuine imagination, made all the world of nought», *Arte of English Poesie*, Libro I, cap. i, p. 3).

riore della persona amata sia la sua estromissione attraverso un processo pneumatico («thou [...] sigh'st my soul *away*»). È da tali presupposti culturali che scaturisce la rappresentazione convenzionale dell'innamorato come soggetto sospirato e malinconico. Nel folle, nell'innamorato e nel poeta, il processo di fuga fantasmatica si rivela come tensione verso il nulla.

Il dileguarsi del fantasma mentale segnala, dunque, una perdita di referenza; al tempo stesso delinea una più incontrollabile perdita di senso. Il *nulla referenziale* del fantasma, lo «aery nothing», slitta nel *nulla semantico*, nel «signifying nothing»:

Life's but a walking shadow, a poor player,  
That struts and frets his hour upon the stage,  
And then is heard no more. It is a tale  
Told by an idiot, full of sound and fury,  
Signifying nothing

(*Macbeth*, V, v, 24-28).

L'effimera pienezza fantasmatica di immagini e suoni («full of sound and fury») svapora nella perdita di referenza e, di qui, nel finale smarrimento di senso. E, tuttavia, paradossalmente, è proprio la virtualità di un'assenza di senso a produrre un senso ulteriore. La frizione tra *senso fantasmatico* (referenzialmente vuoto) e *nulla semantico*, la mediazione cioè tra la fantasia e il nulla, crea dialetticamente la possibilità di rappresentare e, dunque, di significare. Come sottolinea il discorso di Theseus nei versi del *Dream* ai quali si è più volte fatto riferimento, l'incontro del soggetto con l'«aereo nulla» (lo «airy nothing») genera mondi, parole («[a] local habitation and a name») e, quindi, senso. E — come suggeriscono ancora gli stessi versi — è nell'evanescenza aerea dei processi fantasmatici che si manifesta l'opposizione e la sintesi tra senso e nulla.

Tale precarietà e, al tempo stesso, tale densità di senso si traducono, sul versante affettivo, in un umore melanconico. L'illusione fantasmatica è contigua o affine all'immaginazione malinconica e all'elaborazione luttuosa. La malinconia, il lutto non rinviano a una mera assenza, bensì a una perdita: malinconia e lutto rappresentano, cioè, quella particolare situazione emotiva

generata dalla frizione tra presenza e assenza, realtà e illusione. Risulta emblematico, a tale riguardo, il distico finale del già citato sonetto 87:

Thus have I had thee as a dream doth flatter:  
In sleep a king, but waking no such matter.

L'amato si manifesta come immagine fantasmatica che riempie temporaneamente, per la sola durata del sonno («[i]n sleep»), il vuoto iniziale ma che, fatalmente, è destinata a dileguare lasciando di nuovo il soggetto nel vuoto finale del risveglio («waking»). Da un lato, il soggetto malinconico è incline, più d'ogni altro, all'elaborazione fantasmatica; dall'altro, viceversa, è la dissoluzione del fantasma a lasciare il soggetto in una condizione emotiva malinconica. In altri termini, da una parte, l'immaginazione del soggetto malinconico è proiezione di un fantasma interiore — e, dunque, è spia di una mancanza; dall'altra, la scomparsa del fantasma riproduce di nuovo l'originaria situazione di mancanza.

In virtù di tale carattere 'mediatico' — di creazione e negazione fantasmatica, di sintesi dialettica tra presenza e assenza — la condizione luttuoso-malinconica si rivela assolutamente centrale nella modellizzazione culturale dell'epoca: non è certo un caso che la malinconia sia stata definita la malattia elisabettiana per antonomasia.<sup>37</sup>

Cercare di comprendere i motivi della centralità culturale della malinconia nell'universo elisabettiano significa metterne in luce lo statuto duplice, eppure convergente. Da un lato, la malinconia si manifesta, nella sua caratteristica più immediata, come una particolare condizione emotiva; dall'altro, si svela, nei suoi tratti più mediati, quale formidabile strumento di produzione e decostruzione del senso. L'umore malinconico di Hamlet è la condizione emotiva che permette i suoi stravolgimenti verbali e la messa in crisi di un modello culturale ormai sclerotizzato. Del resto, come

<sup>37</sup> Cfr. l'ancora validissimo L. Babb, *The Elizabethan Malady*, East Lansing (Mich.), 1951. Il quadro di riferimento più ampio sul contesto europeo rimane R. Klíbanky, E. Panofsky e F. Saxl, *Saturn and Melancholy*, London 1964.

peraltro è stato fatto osservare da alcuni critici, è almeno a partire da Aristotele che «la dottrina del genio» si è legata «indissolubilmente a quella dell'umore malinconico». <sup>38</sup> Sarebbe qui impossibile estendere il discorso, entrando nel merito del rapporto tra la teoria degli umori e la tonalità malinconica. Ci si limiterà soltanto a far osservare come la malinconia si rivela, ad un tempo, condizione affettiva ed apertura ermeneutica. In altri termini, nel realizzare una sorta di comunione tra affettività e senso, la malinconia si pone quale *condizione affettiva della produzione di senso*. Per gli elisabettiani l'umore malinconico è una sorta di *esprit de finesse* (ante lettera), ovvero apertura a quelle zone conoscitive inaccessibili all'*esprit de géometrie*.

\*\*\*

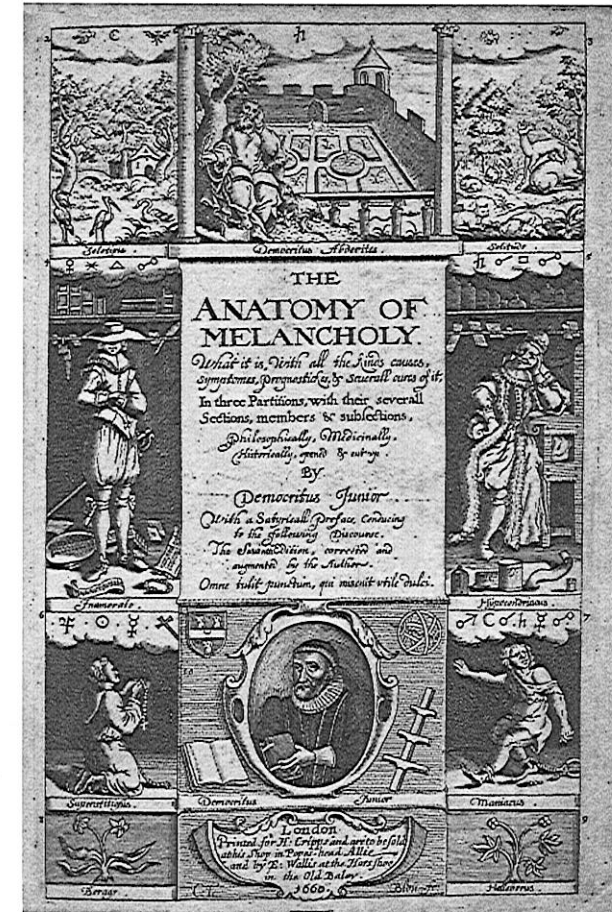
I saggi e i trattati elisabettiani sulla poesia suggeriscono, talvolta in forma esplicita talaltra implicitamente, l'idea del poeta come soggetto malinconico, tutto assorbito — come il Prospero shakespeariano — «in continuall studie and contemplation». <sup>39</sup> Più in generale, la malinconia risponde — tra le altre cose — a un ideale di vita contemplativa, di raffinatezza emotiva, e di cura del sé.

Il duplice tratto — emotivo ed ermeneutico — della malinconia è alla base della peculiare, e complessa, formazione del soggetto malinconico elisabettiano. La 'formazione malinconica' non è certo esente da rischi — come dimostrano il destino finale di Hamlet o gli iniziali rovesci politici di Prospero — e può condurre a esiti autodistruttivi. Tuttavia, pur nella sua virtualità apocalittica, la malinconia si svela, in ogni caso, quale elemento fondante nella costruzione del sé. Hamlet, Prospero si costruiscono come soggetti autentici, emotivamente ed intellettualmente raffinati, in opposizione ai rispettivi antagonisti — Claudius, Antonio —, inautentici e privi di spessore e d'interesse.

<sup>38</sup> Agamben, *I fantasmi di Eros*, in *Stanze*, pp. 3-35, p. 16.

<sup>39</sup> L'espressione è in Puttenham, *Arte of English Poesie*, Libro I, cap. iii, p. 7. Nella *Tempest*, Prospero (in riferimento al suo passato come duca di Milano) si definisce lontano da «wordly ends», «[strange] to [his] state» e «transported/and rapt in secret studies» (I, ii, 89, 76-77).

Se il dubbio sulla sua esistenza avrebbe — paradossalmente — garantito al soggetto cartesiano il suo esistere in quanto *res cogitans*, viceversa — altrettanto paradossalmente — sono proprio i dubbi, i fantasmi e i fumi della malinconia a salvare il soggetto shakespeariano da una sorta di dissoluzione onirica e a dargli coscienza di sé in quanto *spiritus phantasticus*.



Richard Burton, *The Anatomy of Melancholy*, 1621 (frontespizio dell'ed. 1660)

La problematica del rapporto tra testi e contesti, e quella del rapporto tra testi diversi e variamente collegati da rapporti intertestuali e interculturali, ossia i «co-testi», è al centro di questa raccolta di saggi, che ambisce ad arricchire il dialogo critico tra orientamenti in apparenza assai diversi, come quelli «poststrutturalisti» o «storicisti».

La disseminazione di diversi saperi in pratiche culturali e teorizzazioni transnazionali caratterizza l'episteme moderna e contemporanea, tanto che un eventuale mantenimento di quella opposizione metodologica non si rivela fecondo, né sul piano ermeneutico, né su quello euristico. Le testualizzazioni irriducibilmente traduttive della modernità invitano invece allo sviluppo di un dialogo critico-teorico, cui il presente volume vuole contribuire.

Esso cerca di rispondere alle sollecitazioni dei nuovi co(n)-testi, senza preclusioni metodologiche, prestando particolare attenzione alla metaforfosi dei segni della percezione, dell'alterità, della soggettività, del timismo del pensiero, di topoi spaziali vecchi e nuovi, e di diverse figure della temporalità.

