

## La Bibbia di Shakespeare. Biblia – 15 dicembre 2023

Partiamo dalla semplice constatazione che non esiste narrazione che non sia ripetizione, rielaborazione, rimaneggiamento di una storia già letta o ascoltata. E non perché non siamo capaci di creare cose nuove, ma perché appunto noi non creiamo mai “dal nulla”. E questa è la base di partenza del discorso sulle riscritture, utile a cogliere il gioco di richiami di cui è intessuta la nostra cultura. Mettere a fuoco questa categoria aiuta a comprendere come i testi (ovvero le storie) si richiamino a vicenda, tanto che si potrebbe arrivare a dire che i testi primi da cui tutti gli altri discendono sono davvero pochi. La Bibbia è tra questi? Con un certo grado di semplificazione, perché dovremmo tenere conto della tradizione orale, della stratificazione dei testi, oltre alla letteratura coeva – rispondiamo di sì e non solo perché le sue storie hanno influenzato gran parte della cultura occidentale, ma anche perché continuano a essere molto presenti ancora oggi, in epoca di secolarizzazione.

La religione cristiana rappresentava invece il contesto abituale ai tempi di Shakespeare, sebbene non tutti gli studiosi contemporanei siano interessati a riconoscerne il debito. Secondo Piero Boitani, docente alla Sapienza di Roma che invece alle riscritture bibliche ha dedicato parte del suo lavoro di studioso, «Shakespeare ha costantemente presente il Vangelo cristiano, ma compone, da drammaturgo supremo e libero quale egli è, un testamento (sono le sue ultime opere) *suo*: il Nuovo Testamento di William Shakespeare» (*Il vangelo secondo Shakespeare*, Il Mulino, 2009, p. 11).

Conferma tale ipotesi Naseeb Shaheen, il quale ha redatto un ampio testo raccogliendo le occorrenze implicite ed esplicite del testo biblico che si rinvergono nelle opere shakespeariane, segnalandone a centinaia (N. Shaheen, *Biblical References in Shakespeare's Plays*, University of Delaware Press, 1999). L'autore spiega che non si tratta di individuare il semplice accostamento o la riscrittura evidente del testo originario. Invece occorre piuttosto cogliere questi riferimenti nel loro carattere “obliquo”, trasversale, indiretto, ad esempio riconoscendo come nella relazione fra Macbeth e Lady Macbeth sia presente (anche ma non solo) l'episodio narrato in 1Re 21, dove la regina Gezabele fa assassinare Nabot perché non si è piegato ai desideri del re.

La Bibbia a cui Shakespeare ha molto probabilmente attinto è quella di Ginevra, ovvero la prima Bibbia protestante inglese della metà del Cinquecento, ma non si può escludere che abbia consultato anche la versione di Douai-Rheims (1582-1610), cioè la traduzione cattolica; oltre naturalmente ad aver tenuto presente quella anglicana, la Bibbia di Re Giacomo, pubblicata nella sua versione completa nel 1611. Un periodo che sappiamo coincidere anche con la messa in scena e la pubblicazione dei maggiori drammi del Bardo. E d'altra parte la *King James* e l'opera di Shakespeare finiranno con l'aver pari peso nella letteratura inglese.

Riprendendo il discorso sulla Bibbia, si può quindi sostenere che non ci sia dramma di Shakespeare che non contenga, spesso nei momenti cruciali, una citazione esplicita o almeno un'allusione biblica. Vediamo allora alcuni esempi prima di affrontare il discorso in maggiore dettaglio all'interno di alcune opere.

Se guardiamo al *Mercante di Venezia* (1598) notiamo come entri in scena addirittura la diversa interpretazione del testo sacro da parte di ebrei e cristiani (I iii), quando l'ebreo Shylock e il cristiano Antonio discutono del prestito di cui Antonio ha bisogno. Poi quando Shylock viene invitato a cena, risponde richiamando l'episodio degli indemoniati di Gerusalemme di Mt 8,28-32, dimostrando da un lato la conoscenza dei testi cristiani e dall'altro trasferendo sui cristiani quanto Isaia (65,3-4) predicava

di Israele. Antonio ha però l'ultima battuta... quando sostiene che l'esegesi ebraica sia falsa e malvagia.

*C'è una speciale provvidenza anche nella caduta di un passero (Amleto cita Mt e Lc)*

*E la mia fine / è la disperazione, / a meno che / non sia salvato dalla preghiera / che va tanto a fondo / da vincere la pietà / e liberare dal peccato. / Come voi per ogni colpa / implorate il perdono, / così la vostra indulgenza / metta me in libertà. (Prospero ne La tempesta cita il Padre Nostro)*

Secondo Boitani da *Amleto* a *La tempesta* sembra che Shakespeare abbia riflettuto sulla provvidenza e sul perdono in termini cristiani. Ma quale cristianesimo - dobbiamo chiederci, visto che della cosa si è discusso non poco -, la versione cattolica o quella protestante e anglicana? La questione è annosa, già che sin dal Settecento qualcuno aveva sostenuto che Shakespeare fosse "morto da Papista" (Richard Davies, prete anglicano, citato in John Middleton Murry, *Shakespeare*, Einaudi 1953, p. 406).

Quando si parla dell'argomento si cita sempre il riferimento ormai classico presente nell'*Amleto*, ovvero quello in cui il fantasma del padre afferma di essere condannato «per un dato tempo a vagare / di notte e di giorno a digiunare tra le fiamme / finché i turpi delitti compiuti nei miei / giorni terreni non siano bruciati e purgati».

I sostenitori della cattolicità di Shakespeare fanno inoltre notare il contesto familiare che riconosce nel padre un ricusante, ovvero un dissidente cattolico che si era rifiutato di prestare giuramento alla chiesa scismatica di Enrico VIII, e che poi lascia un testamento in cui chiede ai suoi eredi di far di tutto per la sua anima. Tali elementi sono quindi letti parallelamente ai dati testuali presenti nelle sue opere, dove, oltre al richiamo al purgatorio, ci sono riferimenti a Maria (es. Falstaff grida: *per la Vergine!*), all'Eucarestia e alla confessione in punto di morte. Questa tesi è stata accolta anche dall'ex arcivescovo di Canterbury, Rowan Williams, teologo e studioso di letteratura, il quale acquisisce i vari studi in ambiente anglosassone approdati a tale conclusione ("Shakespeare era cattolico. Ecco le prove" di A. Zaccuri in *Avvenire*, 10 settembre 2011).

Elisabetta Sala nella sua opera-Nel testo *L'enigma di Shakespeare* (2011) fa peraltro notare come tra le ultime parole pronunciate dal protagonista dell'ultimo dramma, *La tempesta*, compaia il termine "indulgenza", un ben insolito commiato considerato che la riforma luterana prende avvio proprio dalle indulgenze concesse dal papa. Che questo dato sia stato occultato perché ai tempi di Shakespeare il cattolicesimo era fuorilegge e dopo la sua morte il clima ha continuato a essere fortemente anticattolico, è certo possibile.

Per contro un altro studioso (Stephen Greenblatt citato in Boitani, *In cerca di Amleto* p. 82ss) indica come il discorso sul Purgatorio si leghi proprio al tema delle indulgenze, ragione per cui è stato rifiutato dalla Riforma e dalla Chiesa d'Inghilterra. Ma questo non semplificherebbe per nulla le cose, nonostante la presenza del fantasma - peraltro il padre di Shakespeare è probabilmente morto nello stesso anno -, fatto che attesterebbe l'ossessione del drammaturgo per la richiesta paterna di suffragi. E tuttavia Amleto è stato educato nella protestante Wittenberg e sostiene idee che vanno contro il concetto di Purgatorio: "proclama che la morte è un regno dal quale *nessun viaggiatore ritorna*; sospetta anche che lo spettro possa essere una forma presa dal diavolo per tentarlo; mentre vuole obbedire al fantasma che gli ingiunge di ricordarlo, sembra a poco a poco dimenticarlo nel corso del dramma; compie infine la vendetta soltanto in un attimo d'ira" (Boitani *In cerca*, p. 83).

Interviene nel dibattito anche Pietro Citati in un breve saggio, *Gli angeli di Amleto*, nel quale fa notare che l'altro mondo dal quale proviene il fantasma del padre non è il Purgatorio, come sembrerebbe leggendo letteralmente, bensì l'Inferno:

*Se non fosse interdetto di svelare il segreto del mio carcere, potrei farti un racconto la cui più innocua parola saprebbe straziare la tua anima, agghiacciare il tuo giovane sangue, far roteare fuori dalle orbite, come stelle, i tuoi occhi, dividere le tue ciocche pettinate e annodate, drizzare i tuoi capelli, uno a uno, come gli aculei dell'istrice minacciato. Ma questa araldica di eternità non è fatta per orecchie di carne e di sangue. (I v)*

Infine il noto critico americano Harold Bloom concorda con la dura critica che Tolstoj mosse a Shakespeare proprio quando l'autore russo afferma che il Bardo, come drammaturgo, non sia cristiano (né moralista - aggiunge). E ne *Il canone occidentale* (1994) sostiene persino che Shakespeare sia "un miracolo di indifferenza, non crede né si rifiuta di credere" (edizione BUR 2008, p. 188). E approfitto di questa citazione per ricordare come sia proprio in questo testo che Bloom pone Shakespeare al centro del canone occidentale, tanto sono numerosi i riconoscimenti che la cultura dei secoli seguenti gli ha tributato. E sebbene un tale accreditamento sia parso eccessivo a molti autori, resta un fatto che se Shakespeare ha scritto a partire da nuclei drammatici ben noti al suo tempo, è altresì vero che ha dato vita ad altrettante storie che dalle sue traggono origine, in un gioco di riscritture infinite.

Chiusa questa parentesi che spero non vi abbia troppo tediato, torno al dato biblico. E parto da Falstaff, che tra tutti i personaggi di Shakespeare è quello che vince la palma per il maggior numero di citazioni bibliche: entra in scena e muore tra le parabole del Figlio Prodigo (*Enrico IV* parte seconda II i: *Bicchieri, solo bicchieri vanno oggi per bere. Quanto alle pareti, un bel quadretto buffo, o la storia del Figliol Prodigo, o una scena di caccia tedesca ad acquerello, valgono mille di quelle tende da letto e di quegli arazzi mangiati dalle tarme*) e quella di Lazzaro e il ricco epulone - pur appartenendo al mondo amorale della taverna del Cinghiale e non al mondo morale del re cristiano.

Nell'*Enrico IV* (1596-8) si difende dall'accusa di essere un ladro, richiamando 1Cor 7,20 in cui Paolo esorta i cristiani a persistere nella loro vocazione (*Ciascuno rimanga nella condizione (in inglese vocation) in cui era quando fu chiamato): è la mia vocazione, Rico. Per un uomo non è peccato seguire fedelmente la sua vocazione*). Non è tanto irriverenza, la sua, bensì quello che gli inglesi chiamano *wit*, ovvero arguzia, ingegno.

Nella parte II Falstaff si paragona poi a Giobbe: *Sono povero come Giobbe, mio signore, ma non altrettanto paziente* (II ii 131). Infine nell'*Enrico V* grida "Dio" più volte, morendo, non da eroe tragico, ma da povero Cristo: *Lui è nel seno di Arturo, se mai un uomo è finito nel seno di Arturo. Lui ha fatto una fine più bella, e se n'è andato come un bambino appena battezzato. Se n'è andato proprio fra mezzogiorno e l'una, proprio al volgere della marea* (dice l'Ostessa). L'immagine dedotta dalla dottrina cristiana del bimbo appena battezzato, quella del seno di Abramo e tratta dalla parabola del ricco epulone di Luca, viene contaminata con Artù, re della tavola rotonda.

Nei drammi romani, ad esempio, l'uccisione di Giulio Cesare è presentata come un sacrificio e accompagnata a fenomeni simili a quelli presenti nei testi evangelici che raccontano la morte di Gesù (Citati in Boitani *In cerca di Amleto* p. 146). *Misura per misura* (1603-4) deriva il titolo dal Vangelo (Mc 4,24). In *Romeo e Giulietta* nella famosa scena del balcone (II ii 25-32), Romeo usa per l'amata parole che richiamano Atti 1,9-11: guardare fissamente il cielo, la nube, la scomparsa e gli angeli in bianche vesti. In un'altra storia d'amore ma questa volta di un amore maturo, *Antonio e Cleopatra* (1606-7), sebbene ambientata in epoca precristiana, Antonio parla di "cieli nuovi e terra nuova" per rispondere a Cleopatra che gli chiede dell'amore che prova per lei.

In *Otello* (1602-4) tutto l'agire di Iago si compie per mezzo della parola - e qui il riferimento è al serpente biblico, al punto che nella scena, non a caso detta della 'tentazione' (III iii), Iago tenta Otello definendo la gelosia, 'mostro dagli occhi verdi'. Di conseguenza il Moro rappresenta la caduta dell'uomo voluta dal Nemico. E se Iago per tanti critici incarna il male assoluto, un *demi-devil* umano (V ii 300), indubbiamente diventa spirito della negazione quando dice di sé: "Io non sono quel che sono" (I i 65), ovverosia l'opposto del Dio che si rivela a Mosè nel roveto ardente (Es 3,14) che dichiara "Io sono colui che sono", una dichiarazione che più tardi Iago attribuisce ironicamente a Otello dicendo "Egli è quel che è" (IV i 68), come se Otello divenisse un Dio geloso. Altri autori invece accostano l'autodichiarazione di Iago alle parole di Paolo "per la grazia di Dio sono ciò che sono" (1Cor 15,10).

E aggiungerei ancora *Macbeth* (1606), dove la scena di apertura con le tre streghe ricorda l'episodio di Saul con la negromante, che consulta lo spirito di Samuele (1Sam 28), mentre l'atmosfera che regna nel dramma è di tipo apocalittico.

Infine - per chiudere questa parte solo introduttiva - segnalo che è con un *Amen* che termina l'ultimo discorso di Amleto e con due *Amen* (V i 215: Gonzalo dice: *Be it so! Amen!*) la rappresentazione della *Tempesta*. In *Racconto d'inverno* assistiamo alla resurrezione di Ermione, re Lear si prefigura un futuro, in prigione con Cordelia, da spia di Dio, *La tempesta* presenta Prospero come Dio, Calibano come diavolo...

### **Amleto (1600-01)**

Riprendendo il discorso sulle riscritture, inizierei col dire che se Shakespeare ha attinto dall'*Ur-Hamlet* (testo primo ora scomparso, come diremmo per i Vangeli la fonte Q) e da drammi medioevali (*Gesta Danorum*), non c'è un altro testo come l'*Amleto* che vanta tanti scritti e riscritture (cfr Boitani *In cerca di Amleto*, prima parte); e non casualmente è stato eletto eroe della modernità assieme al Faust e Don Chisciotte. Secondo Carl Schmitt, giurista e storico, queste tre grandi figure simboliche sarebbero rappresentanti di mondi diversi: Don Chisciotte è spagnolo e buon cattolico, Faust tedesco e protestante, Amleto quindi starebbe in mezzo tra i due, in quella frattura che ha segnato il destino d'Europa.

Cattolico o protestante che fosse, nell'*Amleto* Shakespeare ripercorre tutta la Scrittura. Nel quinto atto (V i) durante la scena dei becchini, si cita il "mestiere di Adamo", sostenendo che "La Scrittura dice che Adamo scavò" (il riferimento, suppongo, è al suo essere stato creato per coltivare il giardino - Gen 2). Quando arrivano Amleto e Orazio, il primo osserva che il becchino tratta i teschi umani "come fossero la mandibola di Caino". Ma già Claudio, lo zio di Amleto, che ha assassinato il fratello, confessa a se stesso (III iii) che "Ha addosso / la prima maledizione, la più antica / l'assassinio di un fratello" (p. 153).

*Amleto* è quella che si dice una *revenge tragedy*, un genere in voga sin dall'antichità: il principe Amleto riceve la conferma dei suoi sospetti dal fantasma del padre recentemente defunto, il quale gli rivela di essere stato ucciso da suo fratello Claudio, ragione per cui ora gli chiede di vendicare la corona usurpata - oltre al letto, già che lo zio ha pure sposato la regina vedova, perpetrando così un doppio tradimento. Nonostante la rabbia, Amleto però indugia e non riesce mai a realizzare l'azione richiesta: si finge matto e viene quindi spedito in Inghilterra dal re, inquietato dalle sue bizzarrie. Da quel viaggio che avrebbe dovuto essere mortifero per ordine del re Claudio, Amleto si salva per caso e per una speciale intuizione. Certo è che al suo ritorno non è più quello di prima e lo vediamo infine pronto ad arrendersi alla "provvidenza".

Proviamo ora a esaminare qualche passaggio nel dettaglio. Dopo l'incontro con il fantasma del padre, Amleto rivela agli amici Rosencrantz e Guildenstern ciò che affligge il suo cuore, lui – studente di filosofia di Wittenberg – non può non percepire la maestosa bellezza dell'universo e che l'uomo stesso è un capolavoro, sebbene non lo abbandoni mai la sua nota malinconica.

Mentre combatte contro il desiderio autodistruttivo e la richiesta di vendetta che gli proviene dal fantasma del padre, il principe Amleto esprime i propri dilemmi nei monologhi che hanno reso celebre la tragedia e il suo personaggio, assunto a simbolo dell'uomo moderno a cui contribuisce ad aprire la strada (non per niente è diventato un mito e fin un aggettivo – pensiamo all'espressione "dubbio amletico"). All'inizio del 1600 Amleto sottopone infatti al dubbio l'eredità del passato, offrendo un'immagine drammatica della coscienza moderna, che solleva le grandi domande sull'uomo, sul mondo, su Dio:

*"Che opera d'arte è l'uomo, quanto nobile nella sua ragione, quanto infinito nelle sue facoltà, nella forma e nel movimento, quanto appropriato e ammirabile nell'azione, quanto simile a un angelo nell'intendimento, quanto simile a un dio: la bellezza del mondo, il paragone degli animali. E tuttavia, per me, cos'è questa quintessenza di polvere?" (Atto II, scena 2).*

In questo passaggio del monologo molti autori notano lo scetticismo di Montaigne (1533 – 1592, la cui riflessione è emblematica della profonda crisi della cultura europea di fine Cinquecento: la scoperta del Nuovo Mondo, la perdita del geocentrismo, la critica dei principi di Aristotele e della scolastica, la rottura dell'unità del cristianesimo, infine le innovazioni in campo medico e scientifico che imponevano una revisione di certezze e valori della tradizione) e il riconoscimento del valore della conoscenza (*fatti non foste a viver come bruti, ma per seguir virtute e canoscenza*), ma non escluderei anche un rimando (per quanto obliquo) al Salmo 8 – a sua volta una riscrittura dei racconti della creazione.

*Se guardo il tuo cielo, opera delle tue dita,  
la luna e le stelle che tu hai fissate,  
che cosa è l'uomo perché te ne ricordi  
e il figlio dell'uomo perché te ne curi?  
Eppure l'hai fatto poco meno degli angeli,  
di gloria e di onore lo hai coronato:  
gli hai dato potere sulle opere delle tue mani,  
tutto hai posto sotto i suoi piedi;  
tutti i greggi e gli armenti,  
tutte le bestie della campagna;  
Gli uccelli del cielo e i pesci del mare,  
che percorrono le vie del mare.*

Da studente di filosofia, Amleto si tormenta sul tema dell'essere. E questo lo porta all'inazione, avvinto dall'incertezza e dal dubbio, perché il mondo di Amleto è un mondo che ha perso le sue certezze e il suo ordine (il mondo di Dante appunto è finito) mentre il mondo di Amleto si è svuotato della presenza di Dio, rimasto più come nostalgia che come Provvidenza capace di sostenere le sorti umane. L'uomo è quindi immerso nel caos, solo con se stesso e la propria coscienza.

Nel monologo sull'essere o non essere (III i) Amleto parla di "consumazione", ovverosia del fine ma anche della compiutezza. *Consummatum est* dice Gesù sulla croce nel Vangelo di Giovanni. Ma poi Amleto aggiunge: *Se non fosse che la paura di qualcosa dopo la morte...* (v 78). La paura della morte è paura di quello che potrebbe esserci dopo, il timore dell'ignoto. Amleto crede nel Principio ma non sa della fine, dice che nessuno è tornato a raccontarcelo - eppure ha appena visto il fantasma di suo

padre, vive in una cultura che crede nella resurrezione di Cristo e che prima del cristianesimo già credeva nell'immortalità dell'anima.

Tuttavia al suo ritorno dall'Inghilterra dopo aver visto scavare la tomba per Ofelia, la giovane amata e maltrattata nei giorni della sua finta follia, Amleto rifiuta il consiglio dell'amico Orazio di sottrarsi alla sfida con Laerte (fratello di Ofelia), ma dice: *Sfidiamo i presagi. C'è una speciale provvidenza anche nella caduta di un passero...* (V ii 213) (p. 241): il richiamo è al Vangelo di Matteo 10,29 ma anche a Lc 12,6 dove i passeri sono cinque e in cui Gesù invita a essere pronti (Lc 12,35-40). Così ora si sente Amleto e infatti dice: *Essere pronti è tutto...*

I commentatori si chiedono, giustamente, da dove gli provenga tale sapienza evangelica che lo spinge ad abbandonarsi alla Provvidenza. Nella prima parte del dramma Amleto non aveva visto senso alcuno nel mondo, nessuna traccia di un Essere provvidenziale che si prendesse cura dei poveri passeri o che contasse i capelli del capo. Amleto allora si interrogava se essere o non essere, se fosse meglio continuare a vivere e sopportare tutte le pene o affrettare la morte, andandole incontro volontariamente. In quel monologo però si possono anche notare dei richiami alla passione di Cristo. E vediamoli:

*chi sopporterebbe le frustate e gli scherni del tempo* (c'è però qualcuno che è stato messo a una colonna a subire frustate e sputi)

*il torto degli oppressori, l'offesa degli arroganti,* (c'è però qualcuno che è stato ingiustamente imprigionato, schiaffeggiato)

*gli spasimi dell'amore disprezzato, il ritardo della legge* (questo qualcuno è stato tradito e rinnegato da due dei suoi, portato davanti a un uomo della legge che se n'è lavato le mani)

*l'insolenza delle cariche ufficiali, e gli insulti* (i soldati che gli hanno trafitto il costato)

Ma allora, mentre si stava ancora interrogando, forse stava già tratteggiando un percorso? Difficile a dirsi, ma la suggestione c'è e per chi ne stima il valore può aggiungere qualcosa all'intelligibilità della storia o eventualmente a complicarla.

Alla celeberrima questione che lì aveva posto - *to be or not to be* - giungerà infine a rispondere *Let it be* - sia così, *amen* - che ripeterà ancora in punto di morte (vv 342-3) - e non casualmente il verbo essere era stato anche il primo a comparire nell'opera: *Who's there* - *Chi è là?* aveva detto una sentinella all'altra che si stava avvicinando.

Shakespeare non fornisce elementi utili a spiegare il processo interiore che ha portato Amleto dal dubbio al possibile chiarimento (la storia si limita a mostrare un Amleto cambiato al suo ritorno): *Il resto è silenzio*, sono le sue ultime parole. Forse - sostiene Boitani (*Il vangelo secondo Shakespeare* p. 38) - non vi è la luce della fede nelle ultime scene della tragedia, quanto piuttosto la comparsa di un lume lontano. La provvidenza speciale della caduta di un passero rimane un mistero intravisto, magari anche compreso, certo mai rivelato allo spettatore.

## Re Lear (1605-6)

Lear è in un certo senso il Giobbe biblico che, della sua vita buona e colma di ogni bene, perde tutto. Ma a differenza del personaggio dell'AT, Lear è colpevole, per quanto la sua colpa sia la leggerezza e l'incoscienza di aver voluto dividere il regno tra le figlie e soprattutto di non aver saputo riconoscere le adulazioni di Gonerill e Regan e il vero amore di Cordelia. La tragedia di Lear è inoltre più estrema, in quanto la restituzione gli viene offerta per un solo istante e poi per sempre negata. Nessuna benedizione divina o umana salva dalla morte la figlia amata Cordelia e lui stesso.

La storia racconta di un re che si abbandona alla propria vanità ed esige che le figlie dichiarino pubblicamente l'affetto che nutrono per lui, affermando che in base a questa prova egli deciderà quanta parte del suo regno spetti a ciascuna. Tale decisione provoca la reazione sdegnata della figlia minore, la prediletta, a cui il re aveva già destinato la parte maggiore del suo regno, dando per scontato che avrebbe vinto la prova. Invece Cordelia si rifiuta di cedere a quell'assurda richiesta, e per questo viene bandita dal regno, mentre il potere va alle sorelle malvagie. Nel corso della vicenda il vecchio re dovrà ricredersi: le due figlie malvagie lo privano del suo seguito e lo costringono a vagare come un mendicante folle. E sarà solo Cordelia, andata in sposa al re di Francia, a tentare di salvarlo.

Immagine di Giobbe, Lear, in mezzo all'uragano, si ripromette di essere "*modello di pazienza*" (III ii 37): asseconda la tempesta, la invoca, la convoca. È vittima ed è un Giobbe schiavo degli elementi: *sono qui, /povero vecchio infermo debole e disprezzato*. Ma è anche un'ombra perversa e conturbante del Dio biblico suscitatore di tempesta (III ii 1-9), Colui che a Giobbe parla dall'uragano (Gb 38).

Una non piccola differenza dal Dio di Giobbe, che tuonando dal vortice della tempesta evoca la Creazione, mentre Lear dall'uragano ne desidera la distruzione. Anche qui, come altrove, non ha ragion d'essere alcun tentativo di corrispondenza diretta, perché i richiami biblici sono soprattutto obliqui, indiretti e non di semplice identificazione. E tuttavia la riscrittura c'è ed è ben percepibile. Quando infatti Lear chiede quale sia la causa del tuono, sta ripetendo le domande di Dio a Giobbe, ma sono domande che pone in veste di uomo, che desidera conoscere e non certo di Dio, che del tuono si presenta il Creatore (III iv).

La tempesta che infuria (motivo che ritorna in Shakespeare, anche nell'ultimo dramma) corrisponde all'avanzare progressivo della tempesta nella mente del protagonista, che sta precipitando nella follia - altro tema shakespeariano. Ma sarà solo nella follia che Lear riuscirà ad apprendere la verità, richiamando - anche qui obliquamente - 1Cor 3,18. Ancora nella scena della tempesta, Lear esorta il fedele Kent (conte messo al bando perché aveva preso le difese di Cordelia) a entrare nella capanna, al riparo, per vuole riposare e - come Gesù nel Getsemani - pregare e poi dormire.

Quando gradualmente arriva la vera conoscenza e la vera saggezza, il vecchio re scopre in sé la misericordia e assolve tutti i suoi persecutori: *nessuno è colpevole, nessuno dico, nessuno; li assolvo io*. E a quel punto è pronto a sperimentare una vera resurrezione, e tornato in sé, riconosce Cordelia. Tre scene prima la figlia aveva spronato i suoi a cercare il padre, dicendo: *o caro padre! è di te, delle tue cose, che mi occupo* - come a ricalcare la frase che il Gesù del Vangelo di Luca usa per rispondere ai genitori preoccupati di non trovarlo da tre giorni.

Come dire che Lear e Cordelia in alcuni momenti assomigliano a Gesù: come lui sono anch'essi figli di Dio, ma soprattutto sono sue "spie" (questo è il desiderio espresso da Lear in V iii 8-19). La loro non sarà un'indagine, ma un'assunzione del mistero che è il mondo. È questo il compito di cui si fa carico il profeta, una spia di Dio appunto, di qualcuno che vuole scrutare nell'animo e negli eventi umani per conto di Dio. Lear vede se stesso e Cordelia, imprigionati e certamente condannati, come

olocausti, sacrifici viventi e graditi a Dio (Rm 12,1), in un cammino di passione che termina in trasfigurazione.

### **Macbeth (1606)**

Solo un accenno invece a questa tragedia del potere, in cui Shakespeare recupera la simbologia del disordine, della devitalizzazione e del dissesto naturale di matrice apocalittica. La follia in cui verserà nel finale Lady Macbeth si gioca infatti su questo piano, come appare nella descrizione del medico che parla di *"perturbamento della natura"* e ancora che *"gli atti contro natura generano turbamenti innaturali"* (V i).

Il sovvertimento dei segni naturali ha contribuito a sottolineare la follia distruttiva della coppia, in quella modalità letteraria che vede i fenomeni naturali partecipare ed evidenziare quanto si sta svolgendo sul palcoscenico umano. Il modello di riferimento, anche questo di genere apocalittico, che vede la partecipazione del mondo naturale a un destino importante, è la descrizione della morte di Cristo in Mt 27,51ss.

Quando Macbeth uccide il re, realizzando il presagio ricevuto dalle streghe all'inizio della vicenda, il paesaggio è quindi segnato da immagini di lutto incombente: si tratta di una notte inquieta, piena di vento, con terremoti e lamenti di morte: *"La notte è stata inquieta... si sono uditi nell'aria dei lamenti, strane grida di morte e voci che profetizzavano con terribili accenti di un'aspra conflagrazione e di confusi avvenimenti pronti a nascere in questi tempi di ferro. L'uccello dell'oscurità gridò l'intera notte: alcuni dicono che la terra tremò per la febbre"* (II iii). La vista del corpo assassinato di Duncan evoca quindi il giorno del Giudizio: *"scuotetevi di dosso questo torpido sonno, contraffazione della morte, e contemplate la morte vera! – Su, su, venite a vedere l'immagine del giudizio... Sorgete come dalle tombe, e avanzate come spettri per affrontare questo orrore!"* (II iii).

Per Macbeth poi, dopo l'omicidio di Duncan, la piaga apocalittica degli scorpioni diventa un incubo, una figura dell'immaginazione: *oh! La mia mente è piena di scorpioni, moglie cara!* (III ii). Una simbologia, quella degli scorpioni della mente, che compare anche nella gelosia disturbata di Otello. E, come Otello, Lear e Ofelia, anche lady Macbeth cade nella follia – altrettanto inspiegabilmente, come il frutto degli atti compiuti.

### **Racconto d'inverno (1610-11)**

Restando in tema di follia, il racconto d'inverno nasce dall'irrazionale e furiosa gelosia di Leonte per Ermione. Polissene, re di Boemia, è ospite di Leonte, re di Sicilia. I due sono amici carissimi e quando il primo deve fare ritorno in patria, Leonte chiede alla moglie di convincerlo a restare. Ascoltando gli scambi innocenti tra i due, il re si convince invece che vi sia dell'altro, così prima pensa di avvelenare Polissene (il quale, però, avvertito, subito riparte di nascosto) e poi teme che la figlia appena nata da Ermione sia in realtà figlia del re di Boemia. Per questo ordina al fedele Antigono di abbandonare la neonata in un luogo deserto e dopo sottopone sua moglie a processo, trovandola naturalmente colpevole, nonostante venga dichiarata innocente dall'oracolo di Delfo (perché non Delfi?). Il figlio comune muore d'angoscia per la sorte della madre e la donna sviene. Leonte inizia a pentirsi e pensa di rimediare, ma questo non impedisce che le cose precipitino: poco dopo infatti Paolina, fedele ancella della regina, ne annuncia la morte, mentre Antigono, marito di Paolina, fa naufragio sulle coste della Boemia (è sul mare?) e viene ucciso da un orso (in Boemia ci sono gli



orsi?) – ma, come diceva Eduardo De Filippo, “la sola verità del teatro è la finzione”. La neonata, a cui la madre ha imposto il nome di Perdita, viene trovata da un pastore del luogo.

Il Tempo, rappresentato dal coro, fa trascorrere 16 anni e dalla tragedia si passa alla commedia. Perdita è ormai una bella fanciulla, che ama riamata il figlio di Polissene, Florizel. Ma il re, pur apprezzando la naturale raffinatezza della giovane, tenta di separare i due che quindi fuggono in Sicilia. Lì vengono ben accolti da Leonte, tanto più quando questi scopre che il giovane è figlio del suo vecchio amico, pur ignorando ancora l'identità della ragazza. Come in una fiaba quindi, arrivano uno per volta degli uomini a rivelare dettagli che gradualmente favoriscono il riconoscimento di Perdita. Frattanto giunge a corte anche Polissene in cerca dei fuggitivi, e dopo tanti anni i due re si riconciliano. Quando però la fanciulla viene a sapere della morte della madre, vuole vederne la statua che Paolina conserva nel suo palazzo. Un'opera che, si dice, pare sia una replica perfetta dell'originale.

Quando Paolina tira la tenda e rivela la statua, i presenti sono avvinti dallo stupore: l'imitazione è perfetta ed Ermione ha rughe che non aveva al momento della morte. Perdita vorrebbe prendere la mano della madre per baciarla, Leonte le chiede perdono ed evoca il proprio dolore. Paolina invita più volte alla pazienza, perché la statua è stata da poco terminata e i colori non sono ancora ben asciutti. Ma l'effetto artistico cattura gli astanti: la statua sembra respirare, sembra che nelle sue vene scorra sangue, che il suo corpo emani calore.

Incapace di trattenere il fervore di Leonte, Paolina gli dice di prepararsi al miracolo, ma questo – spiega – richiede fede. Ordina allora alla statua di avvicinarsi, cessare di essere pietra (V iii). Ermione quindi risorge, ma non come Cristo, piuttosto come Lazzaro – il comando di Paolina ha l'imperiosità del “Lazzaro, vieni fuori!” e la sua richiesta di fede fa pensare a quella che Gesù rivolge a Marta.

Ermione si muove, la statua scende: “è calda!”, esclama Leonte che vive il piacevole inganno dell'arte. Non mancano le domande che vorrebbero penetrare il mistero di quegli anni, ma nessuna risposta sarebbe adeguata. Quando infine Paolina mostra a Ermione la figlia ritrovata, colei che fu statua finalmente parla ed è lei ora a voler conoscere i particolari della sua salvezza. Su di sé invece si limita a dichiarare di essersi preservata per riabbracciare la figlia viva. Leonte, come Tommaso, continua a domandare già che egli è persuaso di averla vista morta (*how it is to be question'd; for I saw her, / As I thought, dead* – vv 139-41).

Se, usando la sospensione dell'incredulità, necessaria alla fruizione artistica, possiamo credere che una statua imiti perfettamente una persona reale, allora possiamo anche credere alla resurrezione dai morti, al mistero e al miracolo, sembra dire Shakespeare (secondo Boitani, *Il vangelo secondo* p. 110). Le vicende di Ermione e Perdita sono parabole che parlano della resurrezione della carne (al femminile), non nell'aldilà ma nel qui e ora.

### **La tempesta (1611)**

L'ultimo dramma di Shakespeare racconta che, d'accordo con il re di Napoli, Antonio ha usurpato il ducato di Milano sottraendolo al fratello Prospero che, distratto dai suoi studi, gli aveva affidato il governo. Prospero e la figlioletta Miranda vengono cacciati dal ducato e messi su una piccola imbarcazione, che li ha fatti arrivare provvidenzialmente su un'isola, dove sono sopravvissuti grazie all'arte magica di Prospero.

Anni dopo una nave diretta da Tunisi a Napoli – con a bordo il re di Napoli, il figlio Ferdinando, oltre ad Antonio duca di Milano e vari altri cortigiani e marinai – naufraga in seguito a una tempesta

proprio sull'isola dove vivono Prospero e Miranda, con lo schiavo Calibano e lo spiritello Ariel. La tempesta è stata in realtà voluta da Prospero, che come il Dio biblico "comanda e fa soffiare la tempesta che solleva le onde" (Sal 107,25). Ma "neppure un capello si è perduto" dichiara Ariel (I ii 217) riecheggiando il viaggio di san Paolo verso Roma (Atti 27,34). I naufraghi si trovano però in parti diverse dell'isola e non sanno della sopravvivenza gli uni degli altri.

Quando Ferdinando e Miranda si vedono, il figlio del re di Napoli e la figlia di Prospero, si innamorano al primo istante: i due sembrano riprodurre la biblica coppia primigenia, in un'isola che Ferdinando più tardi chiamerà "Paradiso". La loro unione rappresenta anche l'inizio di una nuova era, che vedrà la loro stirpe e la terra stessa accrescersi e riempirsi secondo il comando di Genesi.

Sventate le varie trame che i personaggi dispersi a gruppetti avevano progettato, Prospero abbandona la propria magia e si rivela ai nuovi arrivati, chiedendo la restituzione del ducato mentre mostra i due novelli innamorati. Infine libera Ariel, sempre pronto a rispondere alle chiamate del padrone ("eccomi", rispondeva, proprio come Abramo), mentre Calibano resterà unico abitante dell'isola, isola che tutti lasciano per recarsi a Napoli per le nozze di Miranda e Ferdinando. Prospero poi si ritirerà a Milano, dove riposerà per gli ultimi anni della sua vita.

Quasi all'inizio del dramma troviamo riferimenti alla Creazione, quando Calibano ricorda come al suo arrivo sull'isola Prospero gli abbia insegnato a "nominare la luce più grande e quella più piccola" (I ii 335), invece quasi a conclusione troviamo una visione di Apocalisse, quando Prospero rivela a Ferdinando che tutto quello spettacolo si dissolverà (IV i 146-163). In qualche modo quindi il dramma comincia con gli inizi genesiaci (il caos che è la tempesta) e si conclude con la nuova terra profetizzata da Isaia 65,17 e riproposta (dunque riscritta) in Apocalisse 21,1.

E concludo con alcuni passaggi dell'epilogo "*Come voi per ogni colpa / Implorate il perdono, / Così la vostra indulgenza / Metta me in libertà*": (13-20) le ultime parole di Prospero sembrano far risuonare il Padre Nostro (Mt 6 e Lc 11). E che l'ultimo dramma di Shakespeare termini con una citazione dei Vangeli, che dire?, non è cosa da poco.