

Il secondo atto del *Cimbelino* si chiude con il monologo di Postumo: questi, convinto che Jachimo abbia davvero posseduto Imogene, deride le donne con amarezza:

Is there no way for man to be, but women
Must be half-workers? We are all bastards,
And that most venerable man, which I
Did call my father, was I know not where
When I was stamp'd. Some coiner with his tools
Made me a counterfeit: yet my mother seem'd
The Dian of that time: so doth my wife
The nonpareil of this. O vengeance, vengeance!
Me of my lawful pleasure she restrain'd,
And pray'd me oft forbearance: did it with
A pudency so rosy, the sweet view on't
Might well have warm'd old Saturn; that I thought her
As chaste as unsunn'd snow. O, all the devils!
This yellow Iachimo, in an hour, was't not?
Or less; at first? Perchance he spoke not, but
Like a full-acorn'd boar, a German one,
Cried 'O!' and mounted; found no opposition
But what he look'd for should oppose and she
Should from encounter guard. Could I find out
That woman's part in me - for there's no motion
That tends to vice in man, but I affirm
It is the woman's part: be it lying, note it,
The woman's: flattering, hers; deceiving, hers:
Lust, and rank thoughts, hers, hers: revenges, hers:
Ambitions, covetings, change of prides, disdain,
Nice longing, slanders, mutability;
All faults that name, nay, that hell knows, why, hers

In part, or all: but rather all. For even to vice
 They are not constant, but are changing still;
 One vice, but of a minute old, for one
 Not half so old as that. I'll write against them,
 Detest them, curse them: yet 'tis greater skill
 In a true hate, to pray they have their will:
 The very devils cannot plague them better.¹

Questa naturalmente è solo una versione approssimativa di ciò che Shakespeare scrisse. Il *Cimbelino* venne stampato per la prima volta nell'in-folio del 1623 e la distanza tra il 'manoscritto' di Shakespeare e i primi testi stampati occupa tuttora gli studiosi. In realtà, non ho trascritto il testo dell'in-folio, bensì cito l'edizione Arden del dramma curata da J.M. Nosworthy, nella quale il discorso di Postumo racchiude un insieme di giudizi personali, di probabili ricostruzioni testuali e di precedenti elaborazioni di studiosi e di curatori. È una revisione che cerca di venire incontro alle esigenze e risorse del lettore medio di buona cultura della metà del Novecento. L'edizione Arden differisce dall'in-folio per punteggiatura, suddivisione dei versi,

1 «Non c'è dunque modo per gli uomini di nascere senza che le donne facciano metà dell'opera? Siamo tutti bastardi; e quel venerabilissimo uomo che chiamavo mio padre era non so dove quando fui stampato. Un falsario coi suoi strumenti mi ha contraffatto: eppure mia madre sembrava la Diana dei suoi tempi, come mia moglie sembra il paragone di questi. O vendetta, vendetta! Essa mi impediva i miei piaceri legittimi e mi pregava spesso di astinenza; e lo faceva con tanto roseo pudore - la sua dolce vista avrebbe ben potuto riscaldare il vecchio Saturno - che io la credevo casta come la neve non tocca dal sole. Oh, tutti i diavoli! Questo livido Jachimo, in un'ora, non è vero? o meno, al primo incontro, forse non parlò nemmeno, e come un cinghiale impinzato di ghiande, un cinghiale di Germania, ha gridato "Oh!", e l'ha avuta sotto. Non trovò altro ostacolo se non quello che lui s'aspettava e ch'ella doveva guardare da ogni assalto. Potessi scoprire in me quel che mi viene di donna! Perché nell'uomo non v'è impulso che tenda al vizio che, lo affermo, non venga dalla donna. Sua la menzogna che, notatelo, vien dalla donna; sua la lusinga, suo l'inganno; la lussuria e i pensieri immondi son suoi, suoi; sua la vendetta. Le ambizioni, la cupidigia, le mutevoli vanità, il disprezzo, le voglie bizzarre, le calunnie, l'incostanza, e tutte le colpe che hanno nome, anzi, che l'inferno conosce, sì, son sue tutte o in parte. No, è giusto, tutte, poiché esse persino nel vizio non sono costanti, che sempre mutano un vizio, vecchio appena di un minuto, per un altro meno vecchio di neppure la metà. Voglio scrivere contro di esse, detestarle, maledirle. Ma vi è maggiore sottigliezza in un vero odio: nel pregare che possano avere quel che desiderano. Gli stessi demoni non le saprebbero meglio tormentare». WILLIAM SHAKESPEARE, *Cimbelino*, trad. di Aldo Camerino, in *Tutte le opere*, a cura di Mario Praz, Firenze, Sansoni, 1964, p. 1126. (n. d. t.)

ortografia e uso delle maiuscole. L'effetto visivo è decisamente diverso da quello ottenuto nel 1623. In un punto il curatore sostituisce alla lezione che considera corrotta l'emendamento ritenuto più probabile da lui e da precedenti studiosi. Il compito del curatore è qui creativo e interpretativo in senso assoluto.

Lo stato d'animo e i principali gesti retorici dello sfogo di Postumo sono inequivocabili, ma soltanto una lettura attenta potrà mostrarne i particolari e le molteplici forze che vi operano. Un primo passo sarebbe quello di esaminare il significato delle parole salienti ossia, per essere più precisi, quale potesse essere tale significato nel 1611, data probabile del dramma. E si tratta già di un passo difficile, giacché il significato corrente poteva non essere, o essere soltanto in parte, quello di Shakespeare. In breve, quanti contemporanei di Shakespeare comprendevano pienamente il suo scritto? Il contesto personale e quello storico sono entrambi pertinenti.

Si potrebbe iniziare con il significativo raggruppamento di *stamp'd, coiner, tools* e *counterfeit*, ove si intrecciano numerose correnti di significati e di allusioni. Tali termini evocano la sfera sessuale e quella monetaria, nonché gli stretti legami, spesso sotterranei, esistenti fra le due. Il 'falsario' (*counterfeit coiner*) 'batte' (*stamps*) moneta falsa; uno dei significati di *counterfeit* è 'fingere di essere un altro', che ben si adatta a Jachimo. L'*Oxford English Dictionary* (O.E.D.) cita l'accezione, nel 1577, di *counterfeit* = adulterare. L'accoppiamento di *adulteration* (adulterazione, falsificazione) e *adultery* (adulterio) è caratteristica della totale sintonia di Shakespeare con il campo di forza e suggestione in cui le parole conducono la loro complessa esistenza. *Tools* (arnesi, attrezzi) ha una smaccata risonanza sessuale; per il verbo *stamp* è accettabile, per quanto rara, una sfumatura di significato di cui l'O.E.D. riporta un esempio del 1598: «colpo di pestello nel mortaio»? Senz'altro pertinenti sono taluni significati del termine come 'stampare la carta' - le missive vere e false svolgono un ruolo molto importante nel *Cimbelino* - e quello di 'stigmatizzare'. Quest'ultimo è particolarmente interessante: l'O.E.D. e i glossari shakespeariani ci rimandano qui a *Molto rumore per nulla*, dove risulta subito evidente che la condanna delle donne pronunciata da Claudio - atto iv, scena prima - presagisce il furore di Postumo.

Pudency è una parola talmente insolita che l'O.E.D. cita ap-

punto il *Cimbelino* a sostegno dell'indubbio significato generale: «capacità di provare vergogna». Una *rosy pudency* (rosea pudicizia) è una pudicizia che arrossisce; ma le associazioni erotiche sono insistenti e fanno parte di una certa tendenza a una febbrile licenziosità presente in questo dramma. Non si può escludere un riferimento a *pudenda* (registrato fin dal 1398, ma assente nell'uso comune fino al 1630). Sia la 'vergogna' che l'occasione sessuale della vergogna' agiscono in *pudic* (pudica) che Caxton prende dal francese nel 1490 col significato di 'casta'. Shakespeare usa la variante *chaste* tre versi dopo, con la singolare immagine della *unsunn'd snow* («neve non tocca dal sole»). Questo tocco di freddo inesorabile gli si insinuò forse nella mente una volta fatto riferimento al vecchio Saturno, dio dello sterile inverno. Il 'livido' (letteralmente 'giallo', *yellow*) Jachimo è degno di nota. L'aura di malvagità è nettissima. Ma qual è l'implicazione? Sebbene *green* (verde) sia l'attributo più consueto della gelosia, Middleton nel 1602 usa *yellow* per dire 'tormentato dalla gelosia'. Lo stesso fa Shakespeare nel *Racconto d'inverno*, un dramma contemporaneo al *Cimbelino*, e nelle *Allegre comari di Windsor* (I, III), dove *yellowness* (giallore) sta per 'gelosia' (vi potrebbe forse essere a monte una falsa etimologia che associa *jealousy* e *yellow*?). Jachimo è geloso: geloso della nobiltà di Postumo, della fortuna di Postumo che gode dell'amore e della fedeltà di Imogene. Ma Postumo lo sa, o la forza drammatica dell'epiteto sta proprio nel fatto che esso trascende la capacità di visione conscia di Postumo? Assai più tardi, e per suggestioni provenienti dalla cultura americana, *yellow* verrà a indicare sia codardia che mendacio: la *yellow press* (stampa scandalistica). Benché queste due sfumature si adattino perfettamente a Jachimo, nessuna, per quanto ne sappiamo, era accessibile a Shakespeare. Quali tinte latenti nella parola e nel colore danno origine in seguito a un uso negativo del termine? A volte Shakespeare sembra 'udire' all'interno di una parola o di un'espressione la storia delle sue future risonanze.

Encounter (incontro) come 'approccio erotico' (cfr. *I due gentiluomini di Verona*, II, VII) è più facilmente collocabile: nel contesto in questione, l'uso del termine in *Molto rumore per nulla* (III, III) è particolarmente rilevante. L'osceno elisabettiano richiama la possibilità di un brutale gioco di parole. *Motion* (moto, movimento), dal canto suo, richiederebbe un'analisi approfondita:

qui significa semplicemente 'impulso', ma l'evoluzione del vocabolo verso il moderno *emotion* (emozione) è una storia di numerosi modelli di consapevolezza e volizione. *Change of prides* (mutevoli vanità) ha dato da pensare ai curatori: in superficie il significato è vivido e compatto - la forza di suggestione deriva dall'associare *prides* a 'abbigliamento ricco e fastoso'? Nel *Doctor Faustus* tale associazione diventa esplicita. Usate con la lettera maiuscola, come nell'in-folio, parole quali *Prides* (fasti superbi), *Disdaine* (sdegno, disprezzo), *Slanders* (calunnie, maldicenza), *Mutability* (mutevolezza) e *Vice* (vizio) ci rimandano al linguaggio personificato e emblematico delle 'moralità' del periodo Tudor e dei 'misteri' allegorici con cui Marlowe e Shakespeare avevano grande familiarità e di cui ricorrono molte convenzioni, sia pure in forma intellettuale e meditata, nelle ultime tragicommedie di Shakespeare. Scrivendo questi sostantivi con la minuscola, il testo moderno sacrifica uno specifico effetto pittorico-sensoriale. L'in-folio porta *Nice-longing* (voglia bizzarra). Può trattarsi tanto di un conio shakespeariano quanto di una lezione dello stampatore. Nell'uso che fa Postumo di *nice*, Shakespeare sfrutta una certa ambiguità del vocabolo, una duplicità di atmosfera: il termine può oscillare verso un significato di delicatezza e fine malizia come pure verso un compiacimento lievemente corrotto ed edonistico. Qui, grazie forse a una ben calcolata disposizione dei suoni vocalici, *nice* ha una precisa sgradevolezza. 'Impudico' e 'lascivo' sono a portata di mano. Analogamente a *motion*, *mutability* (mutevolezza) richiederebbe un'analisi minuziosa. Dal *Troilus and Chryseide* (Troilo e Criseide) di Chaucer al settimo libro incompiuto di *The Faerie Queene* (La regina delle fate) di Spenser, tale concetto ha una sua storia affascinante: racchiude in sé nozioni filosofiche, tinte forse di astrologia, sull'instabilità universale e sulla variabile anarchica presente nella somma delle fortune umane. Ma fin dai tempi di Chaucer, e nel *The Troy Book* (Il Libro di Troia) di Lydgate (1412-1420), il vocabolo appare strettamente connesso con la presunta infedeltà della donna: *They say that chaunge and mutabylyte / Apropred ben to femynyte* (Dicono che la mutevolezza e l'incostanza / siano caratteristiche della femminilità). *Mutability* segna il climax e la chiave della sfilza di rimproveri di Postumo. Se Imogene ha ceduto a Jachimo, tutta la fiducia scompare dalla vita e l'inferno è vicino.

Un glossario del genere, anche se i suoi elementi lessicali e storici aspirassero ad essere esaurienti, costituisce soltanto un passo preliminare; una lettura approfondita esaminerebbe, nella fase successiva, gli aspetti sintattici del brano. Lo studio della grammatica shakespeariana costituisce da solo un settore assai vasto. Negli ultimi drammi l'autore sembra sviluppare una stenografia sintattica: la struttura normale della frase è sottoposta a un'intensa pressione drammatica. Spesso soggetto e sentimento si accalcano davanti alle normali connessioni e subordinazioni grammaticali. Gli effetti – il *Coriolano* è particolarmente ricco di esempi – sono 'teatrali' in senso positivo. Il linguaggio del discorso che sentiamo si fa azione concentrata. Le parole ci interpellano con intensità dolorosa, con un'immediatezza e una coerenza interiore che precedono le convenzioni smorzate, spesso dispersive, del 'corretto' discorso pubblico, ma tale coerenza non è affatto quella della comune grammatica. In due punti della diatriba di Postumo (vv. 19 e 28), le sequenze e le relazioni normali sembrano spezzarsi. Così taluni curatori preferiscono leggere *All faults that may be named, that hell knows* (Tutte le colpe che si possono nominare, che l'inferno conosce); mentre altri preferiscono conservare il testo dell'in-folio, ritenendo che le cadute nell'incoerenza da parte di Postumo siano un artificio drammatico voluto. L'immagine del facile trionfo sessuale di Jachimo è così nauseante che Postumo perde il filo del discorso; nella sua mente infuriata, come nella sua sintassi, Jachimo e Imogene sono momentaneamente aggrovigliati.

Un'analisi grammaticale sistematica è dunque necessaria e penetra profondamente nel testo, ma glossario e sintassi sono soltanto strumenti. Il compito principale del 'lettore completo' è di stabilire, per quanto gli è possibile, la piena qualità intenzionale del monologo di Postumo, in primo luogo all'interno del dramma, in secondo luogo all'interno delle convenzioni drammatiche shakespeariane ed elisabettiane da noi conosciute, e, impresa più ardua, entro l'ampio contesto della lingua parlata nel primo Seicento. Viene qui chiamato in causa il nucleo stesso del processo interpretativo. Cercando di afferrare il significato di Postumo, e i suoi rapporti con tale significato, tentiamo di determinare i 'valori tonali' o le 'valutazioni' rilevanti. Uso queste espressioni in mancanza di un termine più rigoroso per indicare tutto il contesto operativo; spero che la loro definizione emerga nel corso di questo lavoro.

Postumo 'dice sul serio' (un'espressione colloquiale carica a sua volta di presupposti linguistici e psicologici)? Crede a quanto sta dicendo, o ci crede in parte? Quanto credito dobbiamo accordargli? In parte, le risposte si trovano nella nostra 'lettura' del carattere di Postumo, carattere che è un costrutto semantico, un aggregato di indici verbali e gestuali: Postumo è pronto all'ira e alla disperazione. Forse dobbiamo scoprire nella sua retorica una tendenza all'eccesso e a un'espressività che trascende i fatti. Quale peso ha questa diatriba nella specifica ambientazione scenica? Granville-Barker pensava che avesse luogo a fondo scena, dopo di che Postumo si sarebbe di nuovo fatto avanti. Jachimo e Filario sarebbero rimasti a portata d'orecchio. In questo caso abbiamo a che fare con un soliloquio parziale, di cui una parte almeno è intesa come comunicazione – nel caso specifico, rivolta a Jachimo –; questo potrebbe giustificare la concentrazione grammaticale, l'ambigua focalizzazione evidente a metà del monologo? Oppure Postumo è effettivamente solo e usa l'artificio di 'parlare a se stesso' in modo tale che l'intero pubblico possa 'origliare'?

Esaminando il discorso siamo colpiti da certi elementi di stile e di cadenza che sovvertono ogni gravità finale: la nota di comica furia espressiva della miopia di Claudio in *Molto rumore per nulla* non è del tutto assente nel *Cimbelino*. Gran parte dell'accusa di Postumo denota una serietà e un disgusto innegabili; ma l'uso ripetuto di *hers* (di lei) e l'ingenuo crescendo di veemenza producono un lieve movimento contrario. *I'll write against them* (Scriverò contro di loro) è quasi-commedia. Anzi, l'effetto di leggerezza e di filastrocca alla chiusura del brano è tale, che parecchi curatori considerano l'ultimo verso come un'aggiunta spuria. Potrebbe forse darsi che, a un certo livello, appena sotto quello dell'intenzione verbalizzata, Postumo non creda, non riesca a credere del tutto alle menzogne di Jachimo? Se egli ci credesse senza alcuna riserva, meriterebbe di riunirsi a Imogene (è tipico della tragicommedia che la cecità autodistruttiva abbia, quando è possibile, dei limiti)? Per giunta, come fanno notare gli studiosi, la filippica di Postumo è, a quasi tutti i livelli, convenzionale; la sua visione della donna corrotta è un *locus communis*, e se ne possono trovare paralleli precisi nella traduzione di Harrington dell'*Orlando furioso* (xxvii), nel decimo libro del *Paradise Lost* (Il Paradiso perduto) di Milton, nel *Parasitaster, or the*

Fawn (Il parassita, ovvero l'adulatore) di Marston e in numerosi scrittori satirici e moralisti dell'epoca di Giacomo I. Questa stilizzazione ci avverte, una volta ancora, della distanza tra l'autentica personalità di Postumo e il furore delle sue asserzioni. La nausea di Otello, che dallo shock sessuale si eleva alla contemplazione del caos universale, e l'isteria impotente di Leonte nel *Racconto d'inverno* hanno un timbro assai differente.

La determinazione dei valori tonali, dell'evento semantico completo prodotto dalle parole di Postumo, il tentativo di cogliere la piena portata di quelle parole sia intrinsecamente sia rispetto agli altri personaggi e al pubblico, si muove secondo cerchi concentrici che si allargano all'infinito. Da Postumo Leonato alla fine del secondo atto, passiamo a considerare il *Cimbelino* nel suo insieme e quindi l'intero corpo del dramma shakespeariano e il contesto di riferimenti culturali e letterari cui esso attinge. Ma, al di là di essi, per vasti e complessi che siano, si trova la sfera della sensibilità che dà la sua impronta al testo: sotto certi aspetti la più vitale e la meno esplorata. Sappiamo ben poco della storia interna, dei mutevoli processi di coscienza di una civiltà: come usano il linguaggio culture diverse e differenti epoche storiche? In qual modo formalizzano o applicano le molteplici relazioni possibili tra parola e oggetto, tra il significato dichiarato e la sua enunciazione letterale? Qual era la semantica di un discorso elisabettiano e quali prove potremmo addurre a sostegno di una risposta? La distanza tra i 'segnali linguistici' e la realtà nell'ebraico biblico, per esempio, o nella poesia di corte giapponese, non è la stessa che si trova nell'inglese dell'età di Giacomo I. Ma possiamo con una certa sicurezza tracciare un grafico di queste differenze essenziali, o le nostre letture dell'invettiva di Postumo, per scrupolosi che siano gli studi lessicali e le distinzioni critiche, sono destinate a restare semplici congetture creative?

E dove si trovano i confini di attinenza? Nessun testo anteriore o contemporaneo di Shakespeare può essere *a priori* escluso in quanto privo di qualsiasi pertinenza. Nessun aspetto della cultura elisabettiana ed europea è formalmente irrilevante in rapporto al contesto completo di un brano shakespeariano. Le esplorazioni della struttura semantica fanno sorgere ben presto il problema delle serie infinite. Wittgenstein si chiedeva dove, quando e in virtù di quale criterio razionalmente stabilito si

potesse dire che aveva termine il processo di associazione libera ma potenzialmente concatenata e significativa nella psicanalisi. L'esercizio di 'lettura totale' è anch'esso potenzialmente senza fine. Torneremo in seguito su questa strana banalità che concerne la natura del linguaggio stesso, l'assenza di una risposta soddisfacente – o perlomeno generalmente accettata – alla domanda «che cos'è il linguaggio?».

Sense and Sensibility (Senno e sensibilità) di Jane Austen apparve nel 1813, due secoli dopo il *Cimbelino*. Si considerino le riflessioni di Elinor Dashwood alla notizia del fidanzamento di Edward Ferrars, nel primo capitolo del secondo volume:

The youthful infatuation of nineteen would naturally blind him to everything but her beauty and good nature; but the four succeeding years – years, which if rationally spent, give such improvement to the understanding, must have opened his eyes to her defects of education, while the same period of time, spent on her side in inferior society and more frivolous pursuits, had perhaps robbed her of that simplicity, which might once have given an interesting character to her beauty.

If in the supposition of his seeking to marry herself, his difficulties from his mother had seemed great, how much greater were they now likely to be, when the object of his engagement was undoubtedly inferior in connections, and probably inferior in fortune to herself. These difficulties, indeed, with a heart so alienated from Lucy, might not press very hard upon his patience; but melancholy was the state of the person, by whom the expectation of family opposition and unkindness, could be felt as relief!²

2 «Era naturale che la giovanile infatuazione dei diciannove anni lo avesse abbagliato facendogli vedere soltanto l'avvenenza e la vivacità di Lucy; ma i quattro anni seguenti, quegli anni che, bene spesi, sono di così grande profitto per la mente, dovevano avergli aperto gli occhi sulle deficienze dell'educazione dell'amata, mentre gli stessi anni, trascorsi da lei in compagnie inferiori e in frivole occupazioni, l'avevano probabilmente privata di quella semplicità che un giorno rendeva forse interessante la sua bellezza. Se, nell'ipotesi che egli desiderasse sposare Elinor, le difficoltà presso sua madre erano sembrate grandi, quanto più grandi dovevano essere ora che l'oggetto del suo fidanzamento era senza dubbio inferiore come condizione sociale e, probabilmente, anche finanziaria! Queste difficoltà, a rigore, con un cuore tanto alienato da Lucy, non potevano affliggerlo molto gravemente: ma ben triste è lo stato di chi si aspetta come un sollievo l'opposizione e l'ostilità della famiglia!». JANE AUSTEN, *Senso e sensibilità*, trad. di Beatrice Boffito Serra, Milano, Rizzoli, 1961, p. 140. (n.d.t.)