



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

ARCHIVIO ISTITUZIONALE DELLA RICERCA

Alma Mater Studiorum Università di Bologna Archivio istituzionale della ricerca

Appunti su apparenza e illusione nella meditazione estetica di Shakespeare

This is the final peer-reviewed author's accepted manuscript (postprint) of the following publication:

Published Version:

Matteucci, G. (2021). Appunti su apparenza e illusione nella meditazione estetica di Shakespeare. *ESTETICA. STUDI E RICERCHE*, 11(2), 333-351 [10.14648/102678].

Availability:

This version is available at: <https://hdl.handle.net/11585/870696> since: 2022-02-27

Published:

DOI: <http://doi.org/10.14648/102678>

Terms of use:

Some rights reserved. The terms and conditions for the reuse of this version of the manuscript are specified in the publishing policy. For all terms of use and more information see the publisher's website.

This item was downloaded from IRIS Università di Bologna (<https://cris.unibo.it/>).
When citing, please refer to the published version.

(Article begins on next page)

Appunti su apparenza e illusione nella meditazione estetica di Shakespeare

di Giovanni Matteucci
Università di Bologna
giovanni.matteucci@unibo.it

Abstract

Notes on Appearance and Illusion in Shakespeare's Aesthetic Meditation

Through the reading of *Midsummer Night's Dream*, this paper examines Shakespeare's aesthetic meditation on appearance, also in reference to its final outcome which is realized in *The Tempest*. At the heart of this analysis is the way in which «first sight» operates and therefore the problem of illusion. The latter, however, is understood here as an essential element for the production of the sense of reality thanks to its performative nature. Therefore, Shakespeare's meditation is addressed as an exposition of a particular conception of experience which, not being subject to the typically modern gnoseological dichotomy, constitutes the matrix of aesthetic knowledge.

Keywords

Appearance; Illusion; Experience; Aesthetic Knowledge; Shakespeare

1. Premessa

Si presentano qui alcune riflessioni sorte in un percorso di lettura che congiunge direttamente inizio e fine del teatro di Shakespeare, con il limitato intento di vagliare uno specifico modello di esperienza quale matrice dell'estetico¹. Tali riflessioni hanno la consistenza di appunti, dal momento che svolgere compiutamente i temi che saranno ricordati richiederebbe ben altro approfondimento non solo dei pochi testi presi in considerazione, ma dell'intero *corpus* drammaturgico di Shakespeare, oltre che di un volume notevole di studi che a quest'ultimo sono stati dedicati. Un approfondimento che eccederebbe di gran lunga spazio ed energie a disposizione.

Argomento delle seguenti note è la questione dell'apparenza. Parlando di teatro ciò potrebbe sembrare ovvio. Ma in Shakespeare tale questione diventa cruciale anche dal punto di vista speculativo. Attraverso la propria narrazione scenica egli ha svelato l'operatività del dispositivo teatrale e l'ha al contempo elevata a paradigma dell'esistenza umana, sfruttando l'apparato metaforico che gravita attorno alla nozione di messa in scena. In questa singolare meditazione estetica sull'operatività della messa in scena nell'arte come nella vita, e dunque sull'apparenza in generale, risiede a mio parere uno dei maggiori apporti di Shakespeare al nostro patrimonio schiettamente filosofico.

Il senso di questo apporto è acuito dal contesto d'origine dell'opera di Shakespeare. Situandosi sulla soglia della modernità, i suoi contemporanei, in pratica da Cervantes a

¹ Per una presentazione di questo paradigma si deve rinviare a G. Matteucci, *Estetica e natura umana. La mente estesa tra percezione, emozione ed espressione*, Carocci, Roma, 2019.

Descartes, sono egualmente indagatori delle pieghe dell'apparenza, del sogno, del miraggio, dell'incantesimo, e del conseguente enigma che racchiude il senso della realtà. C'è da chiedersi se Shakespeare agisca al di qua o al di là di quella soglia, oppure se invece non ne perlustri che l'evanescente dimensione di transito testimoniando un'indecisa sospensione tra un non-più e un non-ancora. Capire ciò sarebbe utile anche in funzione di una critica della successiva parabola del moderno². Potrebbe anzi offrire un'ottica privilegiata per decifrare il suo tardo ripiegamento. Contribuire a rispondere a tale interrogativo è uno degli obiettivi che sta all'orizzonte di questi appunti benché, di nuovo, si collochi al di là della loro effettiva portata.

È comunque per questi motivi che le opere shakespeariane saranno lette come testi genuinamente filosofici. Il che non significa derubricare la loro intrinseca componente estetico-letteraria ed estetico-performativa a ornamento o svilimento del concetto. Al contrario, questa componente verrà intesa come intensificazione della densità concettuale. Nei testi considerati il pensiero compare più che mai all'opera anche nella stessa configurazione artistica, che conferisce non secondariamente pregnanza al contenuto concettuale di volta in volta esplicitamente espresso o congetturalmente evinto. Il punto, o anche il problema, è riuscire a scorgere come nella sua peculiare configurazione il contenuto di tale meditazione non venga meramente veicolato, ma acquisisca gli accenti distintivi che lo contrassegnano anche speculativamente³.

Il tema dell'apparenza⁴ verrà indagato guardando ai due estremi dell'opera drammaturgica di Shakespeare. Si considererà, infatti, in misura prevalente *A Midsummer Night's Dream* (il *Sogno*)⁵, ma – come emergerà nell'ultimo paragrafo – sullo sfondo di *The Tempest* (la *Tempesta*), rispettivamente una delle prime e una delle ultime opere attribuite a Shakespeare⁶. Si parlerà altresì di «primo sguardo» in

² Sull'argomento si vedano almeno i saggi raccolti in H. Grady (ed.), *Shakespeare and Modernity*, Routledge, London and New York 2000.

³ H. Grady (*Shakespeare and Impure Aesthetics*, Cambridge University Press, Cambridge 2010, p. 41) invita «to take Shakespeare seriously as a proto-theorist of the aesthetic with insights of his own», e a descrivere «how Shakespeare himself presents (within the complex metaphoric and dialogic language of his dramas) acute conceptualizations of what will later be called “the aesthetic”». La convergenza con questo invito è indubbia, al netto però di una certa logica del precorrimiento che anima il ricco studio di Grady, a cui si potrebbe obiettare che lo specifico della meditazione di Shakespeare forse consiste in una concezione dell'estetico che eccede, non prefigura, l'orizzonte moderno dell'estetica filosofica storicamente sorta nel XVIII secolo.

⁴ Tema tra i più indagati in riferimento a Shakespeare, la questione dell'apparenza viene solitamente ricondotta a orizzonti di ordine gnoseologico e/o morale. Tra i contributi filosofici più rilevanti a tal riguardo vi è senz'altro S. Cavell, *Il ripudio del sapere. Lo scetticismo nel teatro di Shakespeare*, (1987), trad. it. di D. Tarizzo, Einaudi, Torino 2004. Inoltre, si veda almeno anche M. Bell, *Shakespeare's Tragic Skepticism*, Yale University Press, New Haven (Conn.) 2002, che non a caso condivide con Cavell uno sguardo che viene calibrato sulle grandi tragedie di Shakespeare. L'approccio adottato in questi appunti, centrato invece su *A Midsummer Night's Dream*, vorrebbe distinguersi da tali impostazioni in quanto ambisce a iscriversi in una fenomenologia dell'estetico.

⁵ Per una ricognizione complessiva di temi e motivi di quest'opera cfr. D. Kehler (ed.), «*A Midsummer Night's Dream*»: *Critical Essays*, Garland, New York 1998, e C. Gheeraert-Graffeuille et N. Vienne-Guerrin (dir.), *Autour du «Songe d'une nuit d'été» de William Shakespeare*, Publications de l'Université de Rouen, Rouen 2003.

⁶ Nelle indicazioni dei vari passi ci si riferirà al *Sogno* con la sigla S e alla *Tempesta* con la sigla T. Per la necessità di compiere precisi rilievi linguistici, i testi di Shakespeare verranno citati in inglese dall'edizione W. Shakespeare, *The Complete Works*, Clarendon Press, Oxford 2005. Per le questioni traduttive si sono comunque consultate anche le edizioni bilingue delle varie opere di Shakespeare pubblicate presso Bompiani, Garzanti e Rizzoli.

riferimento alla tematica dell'apparenza nel *Sogno*, mentre si accennerà a un «ultimo sguardo» in riferimento alla stessa tematica nella *Tempesta*. Accostare direttamente queste due opere potrebbe tuttavia suscitare perplessità. Solitamente, negli studi shakespeariani il *Sogno* viene raggruppato tra le prime commedie mentre la *Tempesta* viene definita un tardo *romance*. Eppure, riconoscere un' almeno parziale congenerità di *Sogno* e *Tempesta* sembra filosoficamente interessante. Il *romance* indica un ibrido di generi, prima ancora che un genere in sé. In esso viene dato fondo all'intera gamma delle tecniche drammaturgiche, in modo da mettere in gioco il teatro nel suo complesso. Racchiudendo i motivi di tragico, comico, *masque*, teatro dell'arte ecc., il *romance* orchestra una configurazione che interroga la narrazione scenica nelle sue varie risorse. Se fosse plausibile ritenere il *Sogno* qualcosa di simile, come suggeriscono certi suoi aspetti formali, sarebbe corroborata la tesi della sua portata filosofica per la questione dello statuto della messa in scena e dell'apparenza in generale⁷.

2. Plurivocità e primalità del «sight»

In fondo, Shakespeare parla sempre del teatro, che spesso mette in scena anche direttamente nelle sue opere. Ma il *Sogno* e la *Tempesta* incarnano questa componente riflessiva in senso particolarmente forte, fino a diventare l'alfa e l'omega della sua meditazione estetica⁸. L'approdo è incontrovertibile: con la *Tempesta* Shakespeare celebra il suo amore all'ultimo sguardo, *at last sight*, per la messa in scena. Si sosterrà qui la tesi secondo cui il *Sogno* ne celebra, simmetricamente, l'amore al primo sguardo, *at first sight*.

Non si tratta di un modo di dire, anzitutto perché a dominare la narrazione del *Sogno* è appunto lo sguardo. L'equivalente inglese «sight» può assumere tre significati. Esso indica sia lo sguardo come *atto* soggettivo, sia la veduta come *contenuto* oggettivo, sia però anche la vista come *pratica* percettiva in cui atto e contenuto sono correlati. Ora, il *Sogno* mette in scena l'intero complesso relazionale dei tre elementi. Questa polifonica pregnanza del *sight* trova espressione iperbolica quando il re delle fate Oberon chiede al folletto (*puck*) Robin Goodfellow: *Seest thou this sweet sight?* (S 4.1.45), domanda chiave che illustra che non è scontato saper vedere un *sight* nella sua qualità (stando a questo esempio: nella sua dolcezza). L'interrogazione implica sia un raddoppiamento sia un ripiegamento riflessivo per esperire intensità qualitativa nella prassi percettiva. Apprendere i segreti di questa pratica riflessiva, ossia imparare a vedere lo sguardo svolgendone le qualità, è tema principe del *Sogno*.

⁷ La significatività teorica del *Sogno* colta in base all'intreccio tra problema dello sguardo e statuto del moderno è al centro anche di strategie di analisi alternative a quella dei presenti appunti, come ad esempio in B. Freedman, *Staging the Gaze: Postmodernism, Psychoanalysis, and Shakespearean Comedy*, Cornell University Press, Ithaca 1991, pp. 154-191. La differenza deriva dalla scelta di non seguire qui l'impostazione culturalista che sembra prevalere in tali analisi.

⁸ In quello che resta il tentativo recente più efficace di delineare il *pensiero estetico* shakespeariano, Grady ritiene il *Sogno* uno dei «meta-aesthetic dramas» shakespeariani (cfr. *Shakespeare and Impure Aesthetics*, cit., p. 41) e anzi «a play about the aesthetic» (ivi, p. 48), avviando non a caso da quest'opera il proprio percorso sull'«estetica impura» di Shakespeare (cfr. ivi, pp. 47 ss.). Per Grady, si tratta però di condurre un'analisi che presuppone una concezione (moderna se non proprio modernista) dell'estetico poi commisurata a Shakespeare. Non è trascurabile la differenza tra tale «pensiero estetico» (ovvero: riflessione sull'estetico) e quella «meditazione estetica» (ovvero: riflessione in chiave estetica) intorno a cui gravitano i presenti appunti.

Lo si coglie bene quando il medesimo nucleo tematico viene indagato sfruttando i significati di un termine di nuovo relazionale e complesso qual è «look». Esso indica il modo di un aspetto, quel che si mostra per come si mostra, ma al tempo stesso anche un modo di guardare. Per questo suo statuto, il *looking* permette la cattura fascinosa del volere altrui, l'induzione all'innamoramento. Incarna una competenza estetica compendiata nell'arte della seduzione, che appunto intensifica illusione e apparenza sia di chi è guardato sia di chi guarda. Esplicita, a tal proposito, la richiesta che Helena rivolge a Hermia quando vuole apprenderne l'arte seduttiva: *teach me how you look* (S 1.1.192). Il senso di «how you look» oscilla da «come appari» a «come guardi»; in un'edizione viene reso addirittura con «come fai»⁹, ad accentuarne la natura per nulla speculativa. Nel gioco della seduzione la qualità passiva dell'aspetto è insieme anche protensione attiva nell'intreccio degli sguardi. Il modo di guardare rende radiosi e brillanti non solo i bersagli concupiti, ma gli stessi occhi intenti a sedurre, come sempre Helena rileva in Hermia quando si chiede *How came her eyes so bright?* (S 2.2.99). Viene così sancita l'ambivalenza che connota il registro attivo-passivo del sensibile espresso dallo sguardo.

Oltre a ciò, nel *Sogno* le cose capitano ripetutamente al *primo* sguardo. Si ama il primo personaggio che si vede, senza lasciar spazio al dubbio su che cosa sia. Tale potenza del primo sguardo non domina solo chi è vittima di incantesimi. Anche Robin, l'artefice effettivo degli incantesimi di cui è fitta la trama del *Sogno*, si affida alla prima apparenza: le sembianze immediate di un ateniese bastano a definire il suo bersaglio. E a Oberon, suo signore, che gli rimprovera di aver attuato il primo incantesimo su Lysander anziché su Demetrius, Robin replica con l'attestazione della primalità di *sight* e *look*: *Did not you tell me I should know the man / By the Athenian garments he had on?* (S 3.2.348-9).

Al centro del *Sogno* si trova appunto questa apparenza effimera e ontologicamente evanescente, quel che si manifesta «a prima vista», per usare un'utile locuzione musicale che evoca la creatività dell'improvvisazione almeno esecutiva. Indagare questo immergersi nel primo sguardo, questo assorbimento nella rete dell'apparenza, questo *in-ludere* ed essere *in-lusi*, significa però anche descrivere il dispositivo della configurazione teatrale durante il suo stesso aver corso. Ecco dunque profilarsi l'argomento del *Sogno*, una meditazione estetica impegnata a rendere efficace la manifestazione del *first sight* nell'atto stesso di svelare riflessivamente, tematicamente, l'immanente operatività dell'apparenza.

3. La manifestazione come illusione espressiva

La primalità del *first sight* è ulteriormente enfatizzata nel *Sogno* dalla sua iniziale iscrizione nella dimensione onirica. Il concetto con cui si abbrevia il titolo dell'opera fornisce una chiave di lettura decisiva in tal senso. Ci si accinge a fruire dello spettacolo così come, ed entro i limiti in cui, si esperisce un sogno.

Dai contenuti onirici si traggono indizi utili più per acquisire un senso qualitativo del reale secondo una certa manifestazione che per accertare un significato determinato intrinseco al sogno stesso, più per sapere che per conoscere¹⁰. D'altro canto, ogni

⁹ W. Shakespeare, *Tutte le opere. Volume II: Le commedie*, coord. di F. Marengo, Bompiani, Milano 2015, p. 893.

¹⁰ Benché secondo categorie improntate al paradigma del dibattito sul post-moderno, esprime questo punto anche B. Freedman, *Staging the Gaze*, cit., p. 182.

sogno procede come variazione di una relazione senza *relata*. Non mostra mai il volto di chi dorme, di cui è semmai espressione «in soggettiva»; nemmeno rispetta i vincoli empirici dell'obiettività, se non per quel tanto da renderne praticabili, oniricamente, alcune caratteristiche. Il sogno riassorbe il tematico nell'operativo, sospendendo nella corrispondenza espressiva ogni dicotomia gnoseologica. E, annullata l'ipotesi di un rapporto di determinazione tra *aistheta*, i contenuti onirici valgono solo nella loro processualità formativa, in quanto *aisthemata*, per riprendere Aristotele (*De insomn.*, 460b 28ss.). Per questo lo sforzo maggiore dell'analisi dei sogni consiste nella comprensione, o almeno nella riduzione del fraintendimento, dei meccanismi distorsivi e tuttavia necessari per generare l'espressività del cosiddetto inconscio.

In quest'ottica, il *Sogno* svela il robusto vincolo pre-cartesiano di Shakespeare. Si colloca in un contesto precedente a quando la forza espressiva dei sogni e dell'apparenza in genere verrà metodicamente sospesa perché ritenuta ingannevole e sviante rispetto a un contenuto metafisico di verità ascrivibile alla *ratio* proposizionale. Anziché inoltrarsi in questa obiettività istituita, Shakespeare insiste sull'intreccio preliminare delle pratiche sottese a sguardo-visione-veduta. In tal modo, il suo teatro ammonisce sul lato represso della dialettica dell'illuminismo, offrendo un'esposizione *ante litteram* della sua fatale incompiutezza. Sembra persino dar corso in anticipo alla negazione determinata della *ratio* moderna, affermata al suo interno solo in quanto momento di un processo più ampio. Così, quando Shakespeare mette spietatamente in scena, con il bosco, l'inquietudine e i rischi del credere nei sogni, non lo fa per liquidarli. Mira invece a farne fare esperienza in un laboratorio protetto, ben definito dalle ore occupate dallo spettacolo somministrato che presume la sospensione artefatta del valore di ogni realtà pura e semplice, ossia non più dialettica. Salvo che il processo dell'illusione una volta innescato non si arresta con la semplice chiusura del sipario. Come si saprà dalla *Tempesta*, gli esseri umani sono congeneri ai sogni, confezionati con il loro medesimo tessuto, con lo stesso *stuff* (stoffa e materiale, più che sostanza) (T 4.1.156). Perciò i sogni vanno scandagliati nelle loro dinamiche complessioni anche per comprendere il senso del reale.

Di conseguenza, per orientarsi nel campo dell'apparenza sarebbe vano invocare alcunché di sostanziale che vi faccia contrasto. Il principio viene formulato nel *Sogno* con grande precisione speculativa nel celebre sogno di Bottom. Oltre a recitare per diletto, Bottom, il cui nome indica anche la spoletta del tessitore, per mestiere intreccia trama e ordito. L'analogia è scoperta: il suo sogno è, in certa misura, il *Sogno* di Shakespeare, o addirittura la messa in scena come tale, nell'arte e nella vita. Egli prende per sogno un'apparenza cognitivamente incongruente, proposizionalmente intraducibile, priva di un «cosa» definibile¹¹: *I was – there is no man can tell what* (S 4.1.206-7). Per renderla concettualmente, ricorre allora a un virtuosismo estetico. Sfruttando i significati del proprio nome per restituire espressivamente l'*aisthema* esperito, egli afferma che *It shall be called «Bottom's Dream», because it hath no bottom* (S 4.1.213-4). Non può darsi alcun fondo per il sogno, alcun fondamento, e tanto meno un complesso di stimoli che ne sia causa efficiente come se si trattasse di una sensazione in accezione empirista. A dispiegarsi è solo la sua rete interna di richiami espressivi. Sognando si è immersi in un flusso che procede per implicazioni reciproche di costrutti immaginali, di configurazioni a grappolo disposte in una misteriosa serie analogica priva di coerenza tematico-proposizionale. È simile a una

¹¹ Affine la conclusione a cui giunge H. Grady, *Shakespeare and Impure Aesthetics*, cit., pp. 79-80.

fuga di idee, ma si sviluppa attraverso moduli che si rivelano nell'insieme variazioni a contrappunto come una fuga musicale. Il sogno è una fuga di manifestazioni.

Dall'altra parte, il fondo, che non si può dare, nemmeno diventa oggetto onirico. Ciò emerge quando si torna riflessivamente sulla locuzione «bottom's dream» appena acquisito il significato di «bottom» come nome comune, non proprio, rimarcato alla fine della frase. Anziché oggetto onirico, anziché qualcosa di sognato, il fondo è sognante, o meglio un sognando. È il modo in cui si sogna, in cui cioè si compagna quel sogno che appartiene ad esso perché ne esprime un contenuto potenziale, come sottolinea il genitivo sassone in «bottom's dream». Ogni sogno, come pure il *Sogno*, mette scenicamente in opera il proprio fondo attestandolo come manifestazione. Neppure la realtà si discosta molto da un sogno che un fondo evanescente, mai dato e mai sussistente per sé, fa o è. Nessun reale si manifesta se non dialetticamente unito a un'irrealtà quasi onirica, cioè in uno dei suoi scorci aspettuali, in un adombramento che ne esprime prospetticamente il senso complessivo. E anche i cosiddetti soggetti sono più sognati dal fondo che sognanti. Consistono di ciò che il fondo lascia apparire di e, soprattutto, con essi: personaggi implicati in una messa in scena, perciò – come si è già ricordato – confezionati con il medesimo tessuto onirico. Per questa continuità illusiva Bottom può credere di aver sognato quel che gli è capitato in prima persona.

Risulta impraticabile, con ciò, qualsiasi strada che voglia dirigersi linearmente a un fondamento da fissare con obiettività, chiarezza e distinzione. Nell'evanescenza del proprio sogno, la modalità di presenza del fondo è quella espressiva. Chi vi appartiene, con il proprio agire estrinseca la forza formativa della manifestazione incorporando e insieme dissipando la sua energia. Ed è grazie a questa dialettica performativa che nell'apparenza si consegue però anche una qualche concretezza, che pure, procedendo per dissolvimento, è fragile e talvolta decisamente dispendiosa. Solo nella produttività performativa risiede infatti la differenza tra le due forme d'illusione dell'apparenza concreta e dell'apparenza onirica, l'una visione creativa e prassi piena dell'*aisthesis*, l'altra *fruitless vision*, visione sterile (S 3.2.371).

Agire nella manifestazione significa consumarne l'energia, articolarne l'espressività, certo non consolidarla obiettivamente o determinarla concettualmente. Significa, cioè, dar corso a un fondo che si mostra sempre e solo nei suoi effetti, senza essere mai causa o sostanza. Di ciò è acuta narrazione cinematografica il film *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, il cui titolo è ricavato da un verso di Alexander Pope, che fu anche curatore shakespeariano. Perché il protagonista del film torni ad agire dopo un fallimento amoroso, si deve consumare quanto si è consolidato. La rete in cui si sono sedimentate le occasioni della sua stessa vita deve tornare a nutrire un flusso energetico dissipandosi come combustibile. Il protagonista sperimenta allora lo sgretolamento della memoria in sequenze cinematografiche di notevole intensità visiva che riportano all'illusività la realtà istituita nel tempo. Questo fanta-esperimento di decremento mnestico consiste nell'implementazione di una virtualizzazione de-realizzante che è controcanto dell'ottimistico incremento (anche mnestico) che di solito si considera effetto della realtà virtuale. Caso opposto è, ad esempio, la distopia di *Matrix*. Essa è ben più tranquillizzante, poiché presume ancora un mondo saldo al di là dell'illusione e, con esso, un'orgogliosa ed eroica, sovrumana, soggettività. Il contrario, insomma, della mediocre ma umanissima passività cui dà impareggiabilmente corpo Jim Carrey.

Anche Shakespeare ostenta e drammatizza l'esile rete che motiva e nutre l'azione espressiva del *Sogno*. Ragnatela avvolgente e densa, è il mondo minuscolo delle fate¹², regno di Oberon, in cui davanti ai nostri occhi si ordisce la trama recondita espressa dai movimenti che i vari personaggi compiono per dar corso alle proprie visioni. Solo questa performatività espressiva risparmia all'apparenza la sterilità del sogno in senso stretto. Vedere in un certo modo, foss'anche per un incantesimo, è agire in un certo modo; e non per la regressiva causalità efficiente di uno stimolo, ma per la progressiva operatività dell'esplorazione che, mossa dal desiderio, si fa manifestazione. Perciò è rilevante avvertire il significato di prassi percettiva, di relazionalità eseguita, che risuona nello shakespeariano *sight*. Il *Sogno* mette in scena tale *sight* che si consuma nell'azione, irrisolvibile nella contemplazione in quanto intrinsecamente espressivo.

4. Il sapere estetico

Dal momento che opera sul piano dell'apparenza, il *sight* è esente da errori di giudizio. Il suo *knowing* è più sapere che conoscenza, più gusto che giudizio. Elude anche il problema del riconoscimento determinato. La narrazione scenica si sviluppa attraverso relazioni percettive, di cui il vedere è incarnazione antonomastica fino a diventarne totalizzazione sinestesica quando anche una voce viene vista¹³ (S 5.1.191). Poco conta che la *ratio* si senta ingannata dalla prassi dell'*aisthesis*. Quest'ultima semplicemente evita il riferimento a realtà instaurate malgrado o contro le apparenze, o anche dopo l'esperienza di esse. Ineludibile è invece il senso del reale, che anzi è tanto più concreto quanto più mette a frutto la rete illusiva tesa a livello percettivo, l'immersione nel *ludus* delle interazioni in cui si esprime la pienezza esperienziale. Perciò giova distinguere tra realtà e senso del reale, tra fattualità e sensatezza, tra empiria ed esperienza, ricordando che l'empiria resta comunque inscritta fenomenologicamente nell'illusività esperienziale, nella manifestazione apparente. Lo si comprende se si affronta il problema della modificabilità del *first sight*.

All'inizio del *Sogno* viene posta la domanda sul perché Hermia non veda con gli occhi assennati del padre per scegliere il proprio sposo. Oltre che introdurre il motivo dominante dell'innamoramento, questa domanda enuclea lo sguardo e il relativo sapere quale piano dell'intera azione scenica. Si noti la precisione terminologica del dialogo tra Hermia e il partigiano arbitro della disputa, Theseus. Alla fine, quando avrà imparato a mettere a frutto la qualità del *first sight*, Theseus sarà smentito. Ma qui, a Hermia che afferma: *I would my father looked but with my eyes*, Theseus replica: *Rather your eyes must with his judgement look* (S 1.1.56-7). Hermia non è maldisposta nei confronti del padre, con cui vorrebbe evitare di entrare in urto. Ma lo sguardo è qui *primo* sguardo, non emendabile attraverso l'imposizione di uno schema giudicativo¹⁴. È vero che i contenuti della conoscenza possono fondersi nella mediazione materiale

¹² Cfr. H. Grady, *Shakespeare and Impure Aesthetics*, cit., p. 55. Utili spunti si ricavano anche da ivi, pp. 62 ss., e M. Woodcock, *Spirits of Another Sort: Constructing Shakespeare's Fairies in A Midsummer Night's Dream*, in R. Buccola (ed.), *A Midsummer Night's Dream. A Critical Guide*, Continuum, London and New York 2010, pp. 112-130.

¹³ Come già rilevato da R. W. Dent, *Imagination in A Midsummer Night's Dream*, «Shakespeare Quarterly», 1964, 15/2, p. 117.

¹⁴ Cfr. F. Laroque, «*I see a voice*»: *Les voix du Songe: de la synesthésie au mystère*, in C. Gheeraert-Graffeulle et N. Vienne-Guerrin (dir.), *Autour du «Songe d'une nuit d'été» de William Shakespeare*, cit., pp. 119-135.

dell'immediatezza percettiva. Tuttavia, giudizio e discernimento non hanno giurisdizione formale sull'apparenza per come si manifesta, sicché l'ordine della conoscenza proposizionale perde rilievo a vantaggio del sapere estetico. Il rapporto tra pratica percettivo-illusiva e registro propriamente cognitivo non è di subordinazione. Solo entro questi margini si può emendare la prassi dell'*aisthesis* in cui il *sight*, in quanto pratica, eccede il mero riscontro di fattualità. A tal fine deve intervenire un'alterazione non giudicativa dell'apparenza che si esprima in una diversa pratica. Ecco allora l'artificio che riqualifica il campo d'azione, il dispositivo della messa in scena, il sortilegio.

Nel *Sogno* il sortilegio si realizza mediante un filtro apposto sugli occhi di personaggi addormentati. Il filtro non genera una metamorfosi di ciò che viene visto e neppure l'offuscamento dell'apparato fisiologico. Né la funzione né l'oggetto del vedere vengono alterati dal filtro, che dunque non incide sulla cosiddetta realtà fattuale. A cambiare è l'interazione, il modo di vedere con gli stessi occhi le stesse cose. Si noti inoltre che il filtro lascia del tutto indeterminata la concretizzazione del sortilegio. A chi ne è vittima non viene assegnato un *relatum* predestinato (S 2.2.33-40). Il filtro si limita a immettere una nuova energia o qualità nel campo, che si attiverà con l'ingresso di un qualsiasi termine di relazione. Esso è dunque emblema della relazione come tale, della modalità qualitativa dell'interazione che entrerà in vigore (una violenta passione amorosa), ma nulla stabilisce circa coloro che ne verranno irretiti. Preordina un campo quali che saranno i vettori che vi si disporranno. In ciò assume una natura che si direbbe trascendentale: fissa condizioni di possibilità. Solo che quali siano le esperienze rese possibili e, ancor più, quale sia la tensione energetica (lo schema trascendentale) che esse esprimeranno, non è dato saperlo se non *ex post*, con un risalimento analitico-materiale. Ciò perché il campo è giudicativamente vuoto, formalmente insussistente, mentre è esteticamente saturo, materialmente apparente, dipendendo anche dal potenziale espressivo dei vettori in cui si attiva. Il suo carattere è la densità qualitativa, che altera il *sight* nel suo complesso relazionale materiale. Benché lo scarto prodotto eluda la fattualità, è per questa variazione di aspetti *small and indistinguishable* (S 4.1.186) che l'illusivo può decadere in illusorio, come Shakespeare progressivamente metterà in rilievo fino a farne il deflagrante principio drammaturgico della *Tempesta*, all'ultimo sguardo. Tuttavia, nel *Sogno* lo scarto viene contenuto all'interno della manifestazione illusiva, da cui si è avvinti in virtù della sua forza primigenia, al primo sguardo.

L'unica pseudo-metamorfosi a cui si assiste nel *Sogno* è la comparsa della testa d'asino sul corpo di Bottom. Si tratta però di un mascheramento, non di una metamorfosi. A differenza di quel che accade nell'*Asino d'oro* di Apuleio, Bottom non viene trasformato in asino. Shakespeare anche in questo caso mostra i propri ferri del mestiere e rivela con franchezza che in scena non compaiono asini, ma attori e attrici che indossano e depongono maschere, come chiarisce sfrontatamente Oberon quando impartisce a Robin l'ordine di far cessare l'incantesimo di cui è vittima Bottom (*Robin, take off this head*; S 4.1.79). Ma una volta messo a nudo con tanta ostentazione, il dispositivo drammaturgico rischia di decadere ad artificio screditato. Diventa allora imprescindibile invitare lo spettatore a partecipare, cioè enfatizzare la componente collusiva dell'illusione, anche per capovolgere un limite letterario del teatro in una potente leva performativa. A differenza del testo letterario, a teatro non ci si può affidare a semplici costruzioni di fantasia. Si deve mostrare con le fattezze o almeno a misura del corpo umano quel che si dice, come accade anche per il microcosmo delle fate sempre nel *Sogno*. Lo sguardo dello spettatore deve allora partecipare al gioco,

colludere a una prassi percettiva che forma e trasforma la narrazione scenica rendendola sensata. Chi guarda gli sguardi in scena, chi assiste alla rappresentazione, deve impegnarsi in uno sforzo che lo renda solidale con la scena per consentire la riuscita del dispositivo teatrale. Principio, questo, che è alla base della comicità di cui gode lo spettatore quando *vede* chiamarsi asino un Bottom inconsapevole di averne il mascheramento (S 4.1.25).

Per quanto illusiva, l'apparenza non oblitera il mondo, come invece accade semmai quando si pratica il dubbio metodico. Persino in sogno il mondo persiste, pur secondo l'ordine estetico-fenomenologico della manifestazione, come *aisthema* espressivo anziché datità. Analoga è la prassi percettiva, che genera esperienza anche a prescindere da *che cosa* effettivamente si percepisca. Attorno a questa analogia di proporzionalità, non attributiva, ruota d'altro canto il motore drammaturgico del *Sogno*. È straordinario l'incremento esperienziale dovuto alla noncuranza per le identità da parte di Robin, che si occupa solo di *look* e *sight* nel loro complesso qualitativo. Egli sbaglia ad applicare il filtro facendosi guidare dall'aspetto generico di un ateniese, o – come osserva Oberon – *on some true love's sight* (3.2.89) anziché sul *sight* di chi non ricambia l'amore. La sua impazienza per gli attributi specifici non sminuisce la sua efficacia sul *sight*. Di conseguenza, sarà un'ulteriore variazione materialmente esperienziale in luogo di un principio formale di giudizio, determinante o riflettente che sia, a ristabilire una manifestazione illusiva «corretta» perché meno sterile degli inconcludenti inseguimenti innescati dal suo pasticcio. Non andrà dimenticato che non tutti gli incantesimi alla fine vengono annullati: benché suscitato con un incantesimo, è «vero» amore quello finale di Demetrius per Helena, che infatti persisterà nella sua verità illusivo-performativa, ossia perché scioglie conflitti e consente massima espressività al complesso dei vettori¹⁵. Verità non è conoscere il fattuale; è esperire la gravidanza di un *sight* in cui *parted eyes* (S 4.1.188) convergano in una proficua commistione illusiva irriducibile sia al puro fenomenismo sia alla mera datità.

Troviamo qui una precisa illustrazione dell'esperienza estetica, se è vero che chi non concorda con il nostro apprezzamento estetico viene invitato non (solo) a conoscere di più e meglio, ma (anche) a compiere in altro modo l'interazione con il dispositivo. Non a caso, allora, nel *Sogno* il cosiddetto il ritorno al reale viene eguagliato al cambiamento dei sapori che si sperimenta nel passaggio da uno stato di malattia allo stato di salute (S 4.1.172-5). Il sapore è proprietà relazionale per definizione. Varia quando, lasciando intatta la sostanza dell'alimento e dell'organo gustativo, si compagina una concretizzazione diversamente densa della loro interazione che attiva peculiari corrispondenze espressive in una nuova azione percettiva. E si acquisisce sapere estetico come si guadagna un sapore più che per conoscenza epistemica.

Perciò il minuetto degli innamoramenti ottenuto per sortilegio può astrarre dai caratteri obiettivi di chi viene concupito. Basta che qualcuno entri nel campo visivo diventando (vettore della) manifestazione perché si inneschi il sentimento del nuovo amore, che pure sarà qualificato in un certo modo (felice, patetico, assurdo...) a seconda del potenziale espressivo materialmente proprio del vettore. In altri termini, l'estrinsecarsi della forza d'attrazione vigente non ha causa efficiente. È scaturigine di

¹⁵ La «verità» dell'amore qui è commisurata alla dimensione illusivo-performativa. Che nel *Sogno* non vi sia alcun vero amore in senso assoluto viene illustrato in un'efficace lettura proposta da C. Belsey, *A Modern Perspective: A Midsummer Night's Dream*, «The Folger Shakespeare», URL: <https://shakespeare.folger.edu/shakespeares-works/a-midsummer-nights-dream/a-midsummer-nights-dream-a-modern-perspective/> (ultima consultazione: 14/10/2021).

bellezza, energia dell'*apparition* che stringe biunivocamente freccia e bersaglio, quale che sia la freccia guardata/guardante e quale che sia il bersaglio guardante/guardato, quali che siano gli attributi fattuali coinvolti.

5. La funzione dello spettatore

A impedire che questa mera relazionalità giaccia sparsa per la scena è la capacità di addensamento riposta nello sguardo dello spettatore, che agisce a colpo d'occhio. In questo particolare *first sight* il campo illusivo s'incurva sventando la propria piatta dispersione. Perciò all'inizio della scena finale Theseus – *dominus* della narrazione scenica a palazzo quanto lo è Oberon nel bosco degli incantesimi – spiega a Hippolyta che sono gli spettatori a dover interpolare il narrato per dare compimento a una rappresentazione che, nella sua nuda fattualità empirica, è fatalmente lacunosa, stilizzata e imperfetta. E ciò avviene, ancora, in virtù di una competenza relazionale e modale. Solo se la vista, il *sight*, si qualifica per una sua particolare maniera, l'elemento fattuale dalla rappresentazione ricade in un quadro esperienziale denso perché impregnato della medesima qualità. Se lo sguardo è gentile persino una rappresentazione volgare si nobilita.

Si torna così al rilievo della funzione dello spettatore nel reticolo della manifestazione illusiva. Essa non è quella di un occhio esterno e obiettivo. Shakespeare chiama la sua prestazione *sport*, un termine che definisce sia l'attività ludica richiesta sia il piacere estetico non contemplativo con cui essa si ricompensa da sé. È una gratificazione che insorge quando, ben al di là di semplici constatazioni fattuali, si è impegnati ad attingere ed estrinsecare percettualmente la potenzialità insita nell'apparenza esplorandola, agendo visivamente, per guadagnare un massimo di espressività malgrado ogni incongruenza cognitiva. Ma sarebbe errato pensare che ciò configuri uno scenario privo di vincoli disponibile all'arbitrio di un osservatore. Semmai, l'interazione richiesta non soggiace al principio di necessità che dominerebbe l'ordine empirico-fattuale degli *aistheta*. Qualificato è lo sguardo che si sottrae alla costrizione di tale *poor duty*, del dovere meccanico dell'operatore tecnico, del semplice attore. Al tempo stesso è però produttivamente vincolato, dovendo corrispondere all'energia degli *aisthemata*, ai vincoli che danno luogo all'intervento dell'espressività, per cogliere l'apparenza come potenziale d'esperienza, *in might: Our sport shall be to take what they mistake, / And what poor duty cannot do, / Noble respect takes it in might, not merit* (S 5.1.90-2). L'incantesimo colpisce comunque un *first sight* che, quando si compie nella prassi vincolata dell'*aisthesis* affidata allo spettatore, diviene sì trasfigurazione del *mistaken* in *taken*, ma in senso esperienziale anziché ontologico, ed estetico anziché cognitivo, risolvendo «errori» di riuscita.

In tal modo, l'immaginazione si trova al servizio della percezione prima che del giudizio. Immaginare è saper vedere un personaggio, un muro, un leone, un chiaro di luna, l'animato e l'inanimato, il concreto e l'astratto, in quel che di fatto ne è la più o meno goffa *mimesis* prodotta tanto da un attore, come spiega Quince (S 5.1.126 ss.), quanto dal far-finta di un bambino. La sola coerenza che si chiede alla messa in scena è funzione della capacità di colludere a questa illusione, di giocare con tale configurazione esperienziale, fino a far presumere che un muro possa dar seguito alle

attese di un essere umano¹⁶ (S 5.1.173-80). Theseus corrisponde al principio dell'intervento dell'espressivo nel fattuale quando, assistendo all'impacciata rappresentazione che gli artigiani allestiscono per lui, commenta: *The wall methink, being sensible, should curse again* (S 5.1.181). Una battuta in conflitto con quella successiva di uno dei commedianti, intrisa di preoccupazioni tecniche e fattualmente esplicativa (S 5.1.182 ss.). Affiora così la discrasia tra l'ordine esperienziale del potenziale (*in might*) che ospita lo sguardo di Theseus (e dello spettatore), e l'ordine empirico del necessario (*poor duty*) a cui si attiene l'operatore.

Il privilegio di Theseus è il privilegio degli spettatori, che si identificano con lui quasi come con la coppia regale di *Las Meninas* di Velázquez, rappresentazione del rappresentare tanto quanto il *Sogno* è apparenza dell'apparire. Dalla loro posizione si è in grado di governare-assecondare il sistema delle illusioni del primo sguardo orchestrate dalla narrazione scenica, di goderne comicità e tensione, di intrecciare i livelli illusivi con un gusto che eccede ogni giudizio perché è apprezzamento estetico. Non si emettono verdetti; non si stabiliscono nessi proposizionali per predicare proprietà. Si interpola una relazione espressiva che sfugge, per necessità prospettica, agli stessi operatori del campo perduti nella realtà della loro prestazione tecnica, a personaggi a cui manca un complessivo senso del reale. Essi risultano, così, patetici o ridicoli nello sguardo assegnato allo spettatore. Anche la loro incapacità di percepire il senso del reale – come pure di andar oltre al significato letterale di una parola, meccanismo tipico del teatro di Shakespeare – è quel che bisogna imparare a vedere sulla scena, mentre *che cosa* si vede sarebbe preso per realtà anche da occhi più incompetenti dei loro. La competenza richiesta per la riuscita estetica consiste nell'afferrare questa impossibilità di capire immanente alla manifestazione. Occorre sapere come dar corso all'enigma illusivo invece di cercare di scioglierlo, mettersi al servizio della regia dell'opera per apprezzare pienamente la narrazione scenica. Dallo sguardo dello spettatore traspare lo sguardo stesso, il primo amorevole sguardo, di Shakespeare sul suo teatro.

6. Esplorazione immersiva

Quasi a distendere l'ampio spettro d'esercizio del sapere-come, il *Sogno* racchiude *in nuce* tutte le forme del linguaggio teatrale, come capita di solito con il *romance*, e insieme ne esplicita in maniera didascalica il carattere performativo. Shakespeare spesso si premura infatti di illustrare come vadano usate le varie serie percettive perché prenda corpo l'esperienza *con* la manifestazione, soprattutto perché l'illusione esige, più che un ri-conoscimento, un produttivo mis-conoscimento.

Le numerose battute che forniscono istruzioni sul primo sguardo da gettare sulla scena sono dunque sollecitazioni a esplorare. Anche la forma linguistica della descrizione acquisisce efficacia teatrale se riesce a far compiere una certa azione con lo sguardo. Dire sulla scena: «Questo è un muro» significa invitare a immergersi in un'interazione percettiva *con* qualcosa *di* cui si conosce per certo che muro non è. Lo scopo è invitare a esercitare lo sguardo in un certo modo nella palestra offerta dalla narrazione scenica, affinché l'esperienza diventi «murosa». Senza assecondare questo

¹⁶ Devo a un anonimo revisore del testo il suggerimento di rafforzare questa lettura ricordando anche il momento in cui Snug entra in scena travestito da leone rivolgendosi direttamente alle spettatrici (*You ladies, you whose gentle hearts do fear...*; S 5.1.217). In questo caso l'invito alla collusione espressiva è quanto mai esplicito e attinge dichiaratamente alla relazione emotiva a cui si dà corso.

invito, nel *Sogno* sarebbe ad esempio impossibile gustare il mondo delle fate, minuscolo benché rappresentato con fattezze e misure umane medie. Come a dire che anche lo spettatore deve soggiacere a un incantesimo. Il filtro apposto sugli occhi dei personaggi diventa emblema e specchio della magia che permette di prendere parte all'illusione manifestativa. Di conseguenza, quel che accade in scena illustra per analogia l'esperienza illusivo-performativa a teatro e in ogni messa in scena, anche nella vita. In ciò il filtro incarna lo strumento principe dell'arte di Shakespeare, ne è il primigenio ferro del mestiere.

La manifestazione illusiva è un incantesimo che vale nell'immanenza. Sarebbe vano e ingenuo voler descrivere obiettivamente l'esperienza immersiva, perché allora si dovrebbe uscire dalla messa in scena e non si saprebbe più cosa guardare. Quanto più lo si obietta, tanto più il contenuto della manifestazione si dissolve. Lo spettatore distaccato rimane in fila al botteghino. Di ciò Shakespeare è perfettamente consapevole proprio in virtù del suo mestiere di artista, di mago dell'illusione, come sarà il Prospero della *Tempesta*, ovvero di intramatore, qual è nel *Sogno* l'umile Bottom. E infatti proprio quest'ultimo, nella sua caricaturale stoltezza, incarna il maggior sapere operativo in gioco nell'opera. A lui Shakespeare attribuisce il compito di rivelare le peculiarità anti-proposizionali della manifestazione illusiva nel monologo sul sogno di cui si è già parlato¹⁷.

Tale esperienza immersiva implica specifici principi di orientamento spazio-temporale. Il sapere estetico è non epistemico già per la peculiare estetica trascendentale che sottende. Ciò spiega perché Shakespeare non abbia avvertito come incongruità l'incoerenza tra le indicazioni fornite in apertura sulla durata degli eventi che saranno narrati e il tempo del loro effettivo svolgimento nella narrazione. All'inizio viene annunciata un'azione che dovrà svolgersi in cinque giorni, ma in effetti essa ne occuperà solo tre. Se si trattasse di un'incongruità, Shakespeare avrebbe potuto correggerla modificando una sola battuta di Hippolyta per uno degli allestimenti dell'opera se non nelle edizioni a stampa che se ne fecero all'epoca. Che questa correzione non sia stata registrata segnala forse che tale incoerenza è una preziosa indicazione. Sa stare all'illusione chi evita di confondere piano empirico e piano esperienziale. Qui non conta l'esperienza *dei* giorni solari, né la sua scansione geometrico-cartesiana¹⁸. Vale l'esperienza *con* il tempo e la sua densità qualitativa. L'incoerenza è dunque produttiva, poiché rivela la sfasatura tra estetico e cognitivo, tra come e cosa, ossia il fulcro della narrazione scenica del *Sogno*. E non è allora casuale che ad aprire la narrazione siano considerazioni sull'accelerazione o sul

¹⁷ Per l'approfondimento di questo significato filosofico del sogno di Bottom merita attenzione il saggio J. J. Joughin, *Bottom's Secret...*, in E. Fernie (ed.), *Spiritual Shakespeares*, Routledge, London and New York 2005, pp. 130-156.

¹⁸ Riprendendo quanto si è osservato nella nota 4 (*supra*), la valorizzazione estetica della dimensione illusiva dell'apparenza consentirebbe di mettere in questione quello che solitamente viene catalogato come scetticismo da chi misura il pensiero di Shakespeare con un metro esclusivamente cartesiano. E si è già accennato al fatto che ciò porta spesso a privilegiare le grandi tragedie, come accade nei celebri contributi di Stanley Cavell. Ma interne al registro cartesiano restano anche le più rare letture del tema in questione in rapporto al *Sogno*, come accade con tenore filo-cartesiano in C. McGinn, *Shakespeares's Philosophy. Discovering the Meaning Behind the Plays*, Harper Collins, New York 2007, pp. 17-34, o, con segno opposto, in J. D. Cox, *Seeming Knowledge. Shakespeare and Skeptical Faith*, Baylor University Press, Waco (TX) 2007. Ad esempio, il significativo riconoscimento di Cox del modo in cui l'estetico si intreccia in Shakespeare con i piani epistemologico e ontologico (ivi, p. 196) risulta poco convincente nel suo vedere, pascalianamente, nella dimensione religiosa la chiave risolutiva di questo intreccio. Altro è muovere da una matrice descrittiva di ordine fenomenologico che insiste sulle prassi dell'*aisthesis*, come qui si intende suggerire.

rallentamento qualitativo del tempo quantitativo. La chiave dell'enigma temporale è fornita, qui, proprio dalla battuta incriminata con cui Hippolyta spiega che nella dimensione illusiva in cui si sta entrando il tempo dell'orologio viene «sognato via»: *Four days will quickly steep themselves in night; / Four nights will quickly dream away the time* (S 1.1.8-9).

7. Il rimedio omeopatico all'illusione

Nemmeno il rimedio adottato per uscire dagli incantesimi infrange il perimetro della manifestazione illusiva del primo sguardo. Per sbrogliare i pasticci combinati da Robin, si ricorre infatti a un principio omeopatico che è il contrario dello schiocco di dita con cui l'ipnotizzatore chiude la seduta. Si utilizzerà un nuovo filtro, dopo però che Oberon avrà fatto cadere le vittime del sortilegio in un sonno ancora più profondo, addirittura un *death-counterfeiting sleep* (S 3.2.364). È un sonno avvolto nella nebbia che, privo anche dei sogni, è simulacro della morte, assoluta inattività, pura operatività senza contenuti. L'intensificazione che radicalizza l'ottundimento onirico della fecondità performativa, fino quasi ad arrestare la dinamicità formativa, non mira però a far precipitare in un regno di ombre svincolato da una contrapposta realtà. Come quest'ultima scissa dall'apparenza sarebbe in sé infondata o immotivata, così quel regno sarebbe in sé un mero nulla anche fenomenologico perché senza materiale. Qualsiasi suo ipotetico suddito sarebbe già sogno e apparenza, come sembra evincersi da *The Tragedy of Macbeth* 2.2.53-4 (*The sleeping and the dead / Are but as pictures*). Il rimedio omeopatico, avviato dal sonno, resta invece funzionale all'apparenza vitale; serve a restituire vigore al senso del reale come manifestazione illusiva per un rinnovato primo sguardo prima messo fuori circuito. L'obiettivo di Oberon è di riattivare, con un reset, il *wonted sight* (S 3.2.369). «Wont» significa «in the habit of». Se Oberon mirasse al semplice ripristino di uno stato di cose fattuale preminente sarebbe inspiegabile perché a Demetrius venga risparmiato l'antidoto (ma non l'addormentamento). Piuttosto, «wont» rinvia a uno *habit* come *habitus* pratico di uno sguardo carico d'azione, non più solo onirico. Nell'arco addormentamento-risveglio si compie il passaggio da un primo sguardo a un altro primo sguardo, da una modalità della visione a un'altra, senza fasi affrancate dall'illusività, ma con momenti di intensificazione omeopatica atti a garantirne nuova efficacia operativa senza alcuna soluzione di continuità, come viene esplicitamente detto (S 4.1.191-3). Perciò a un brusco risveglio prevale spesso un'enfasi emotiva (meraviglia, terrore, sollievo...) che implica un'infrazione del senso di familiarità.

In particolare, il risveglio di Titania sottolinea che la riattivazione del *wonted sight* sancisce, e non smentisce, il collasso ontologico nell'illusività. C'è una coppia di versi che restituisce tale concetto essenziale della meditazione di Shakespeare, esempio magistrale di una teoria davvero estetica: *Be as thou wast wont to be, / See as thou wast wont to see* (S 4.1.70-1). L'assonanza dei due verbi chiave (*to be* e *to see*) va considerata in relazione all'efficacia della recitazione: il prolungamento del suono vocalico del secondo verbo (si passa da *e* a *ee*) enfatizza il ruolo chiave di quest'ultimo, peraltro già introdotto dal salto acustico che porta da una secca consonante labiale (la *b* di «be») a una prolungabile consonante sibilante, aspra e penetrante (la *s* di «see»). Per di più, nella registrazione grafica di questi versi la virgola che li separa assume lo stesso valore di un segno di respiro nello spartito per uno strumento a fiato, ad annunciare un'enunciazione quasi gnomica che rende il secondo verso l'esplicazione

del primo, di cui è quasi perfetta replica acustica secondo il principio musicale del ritornello. In altri termini, si è per come si vede.

Sarà poi ancora omeopaticamente, con un *outsleeping*, con un sonno prolungato, che si verrà a capo dell'estenuante esercizio dello sguardo richiesto dal *Sogno*, una narrazione scenica definita *sub finem un overwatched*, sì da indicare anche l'eccesso di pratica percettiva (*watching*), oltre che di veglia, che essa impone. Incaricato di sancire questo principio è Theseus che, avviando la sequenza conclusiva del *Sogno*, chiama nuovamente in appello, a collusione, l'insieme degli illusi, tanto gli spettatori quanto i personaggi radunati lì attorno: *I fear we shall outsleep the coming morn, / As much as we this night have overwatched* (S 5.1.363-4). Anziché uscire dall'incantesimo della manifestazione illusiva, occorre radicalizzare la sua operatività, fino a far svanire ogni contenuto, per guadagnare un più ricco *first sight*, come a teatro.

8. Dal primo all'ultimo sguardo

Il *Sogno* si conclude con la dissolvenza del narrato, che sfuma all'orizzonte senza davvero concludersi. Gli avvenimenti che riguardano le nozze di Theseus e Hippolyta si inoltrano nei festeggiamenti che seguiranno a cui sono invitati tutti, spettatori inclusi (S 5.1.352-5). Anche a sipario calato si resta prospetticamente irretiti nell'interazione illusiva, poiché fuori dal teatro non c'è una realtà altra; c'è la moltiplicazione del narrato in serie analogiche quasi inesauribili. Le nozze di Theseus e Hippolyta si situano così agli antipodi del matrimonio borghese che il classico cinema hollywoodiano incarica di por fine ai sogni per proclamare il trionfo non di un estetico senso del reale, ma dell'ideologico principio di realtà. Della persistenza prolettica dell'illusione è suggello l'epilogo affidato a Robin. Egli, oltre a protestare la sincerità del gioco di ombre a cui ha partecipato, augura agli spettatori ancora *goodnight* (S 5.1.421), ossia di continuare a vivere un tempo dedito al sonno, forse al sognare. Ecco la continuità nell'illusione che incoraggia a ritenere che questa meditazione scenica sul *first sight* abbia comprovato a Shakespeare la fecondità anche teoretica della metafora della messa in scena.

Diverso è l'epilogo della *Tempesta* affidato a Prospero. L'epilogo del *Sogno* è ambientato nel pieno della notte, quanto *'tis almost fairy time* (S 5.1.349). Quello della *Tempesta*, invece, sul far della sera, *at which time [...] our work should cease* (T 5.1.4-5), come nota Ariel, che nella *Tempesta* eredita il ruolo di Robin e rappresenta quel mondo di fate. È allora che Prospero, *dominus* assoluto dal momento che in lui alla fine si congiungono i poteri diurni di Theseus e quelli notturni di Oberon, affida agli spettatori sì lo sviluppo della narrazione, ma rimarcando la conclusione ineluttabile dello spettacolo. Se la narrazione potrà proseguire sarà in discontinuità con questo narrato, come ha reso evidente l'allestimento della *Tempesta* realizzata da Strehler nel 1978. Ed è proprio perché il narrato viene chiuso senza appello che Prospero deve esortare gli spettatori a svolgere *ulteriormente*, a seconda del loro «gusto», la narrazione e, con ciò, a configurare il suo stesso destino: *Now, 'tis true, / I must be here confined by you, / Or sent to Naples* (T Epilogue.3-5). Sono versi permeati dalla rassegnazione alla necessità, con l'inciso (*'tis true*) che raddoppia il peso del «must» che incombe su Prospero. Il possibile è riservato a nuove messe in scena.

Entro l'orizzonte potenziale immanente delineato nell'ultima parte del *Sogno*, invece, la fuga prospettica a cui esortano le battute finali di Oberon, un attimo prima che Robin resti solo per l'epilogo, è pegno della promessa di una protratta mobilità

comune e comunitaria: *Trip away, make no stay, / Meet me all by break of day* (S 5.1.419-20). E quando la scena si fa buia sappiamo che comunque la festa sta continuando in una stanza accanto con gli stessi personaggi. Alla fine della *Tempesta*, invece, non succede più nulla, forse nemmeno si spengono le luci. La fine diventa interruzione, cesura, non dissolvenza. La scena può anche restare, implacabile come una maceria, perché il narrato è davvero cessato e gli attrezzi del mestiere giacciono inerti e usurati. Non c'è una festa ove rianimarli e dar corso continuo alla manifestazione illusiva. Il campo visivo apparirà desolatamente vuoto appena Prospero, ultimo passante e ultima figura, l'avrà attraversato, quasi ad avviare un sonno senza sogni che ora, però, rischia di essere irrimediabile. Lo spettatore, con Shakespeare, saprà allora che quello che ha agito da *first sight* era anche un *last sight*.

Nella *Tempesta*, dunque, il primo sguardo celebrato dal *Sogno* non viene rimpiazzato o annullato. Esso si rivela insieme anche ultimo perché si rassegna alla fuggevolezza illusiva che inquieta nella sua forza d'apparizione finché si esprime, e non oltre. La meditazione estetica di Shakespeare approfondisce questa insostanzialità fino a capirne la fatale discontinuità. Per questo al suo sguardo conviene quanto Benjamin scrive commentando *À une passante* di Baudelaire: «è un amore non tanto al primo quanto all'ultimo sguardo. È un congedo per sempre, che coincide [...] con l'attimo dell'incanto. Così il sonetto presenta [...] la figura di una catastrofe»¹⁹, appunto il cortocircuito che rende il primo anche ultimo sguardo. Starà a spettatori ormai quasi più collusi che illusi intessero diverse trame al di fuori del teatro, sempre che non scelgano un unilaterale asservimento iper-moderno all'obiettività. Questa tesi andrebbe argomentata, ma illustrare i motivi dell'incremento di esteticità a cui approda, con la *Tempesta*, la meditazione estetica di Shakespeare deve qui rimanere un'indicazione programmatica.

¹⁹ W. Benjamin, *Su alcuni motivi in Baudelaire*, in Id., *Aura e choc*, Einaudi, Torino 2012, p. 176.