

ANNALES

ACTA ACADEMIAE SCIENTIARUM INSTITUTI BONONIENSIS

CLASSIS SCIENTIARUM MORALIUM



ANNALES

ACTA ACADEMIAE SCIENTIARUM INSTITUTI BONONIENSIS
CLASSIS SCIENTIARUM MORALIUM

3



Board of Governors of the Academy of Sciences of Bologna

President: Prof. Luigi Bolondi

Vice-President: Prof.ssa Paola Monari

Secretary of the Class of Physical Sciences: Prof. Lucio Cocco

Vice-Secretary of the Class of Physical Sciences: Prof. Aldo Roda

Secretary of the Class of Moral Sciences: Prof. Giuseppe Sassatelli

Vice-Secretary of the Class of Moral Sciences: Prof. Riccardo Caporali

Treasurer: Prof. Pierluigi Contucci

Annales. Acta Academiae Scientiarum Instituti Bononiensis Classis Scientiarum Moraliū

Editor in Chief

Antonio C. D. Panaino

Assistant Editor

Paolo Ognibene

Editorial Board

Giuseppe Caia (Juridical Sciences)

Loredana Chines (Philology and Italian Studies)

Raffaella Gherardi (Social and Political Sciences)

Paola Monari (Economic and Financial Sciences)

Giuseppe Sassatelli (Archaeological and Historical Sciences)

Walter Tega (Philosophical and Anthropological Sciences)

Editorial Consultant of the Academy of Sciences of Bologna

Angela Oleandri

Fondazione Bologna University Press

Via Saragozza 10, 40123 Bologna

tel. (+39) 051 232 882

ISBN: 979-12-5477-672-8

ISBN online: 979-12-5477-673-5

ISSN: 2389-6116

DOI: 10.30682/annalesm2503

www.buponline.com

info@buponline.com

Copyright © the Authors 2025

The articles are licensed under a Creative Commons Attribution CC BY 4.0

Cover: Pellegrino Tibaldi, *Odysseus and Ino-Leocothea*, 1550-1551,
detail (Bologna, Academy of Sciences)

Layout: Gianluca Bollina-DoppioClickArt (Bologna)

First edition: December 2025

Table of contents

Prefazione , <i>Luigi Bolondi</i>	1
Introduzione / Introduction , <i>Antonio C. D. Panaino</i>	5
Shakespeare, Cervantes, la letteratura, il teatro e il sogno... <i>Nadia Fusini</i>	9
La festa e il cibo. Cultura popolare e cultura di élite <i>Massimo Montanari</i>	21
Note sul disagio giovanile <i>Stefano Bolognini</i>	31
Filologia ed erudizione nella Grecia antica. Il contributo di Francesco Bossi <i>Franco Montanari</i>	43
L'eredità di un Maestro. La scuola dantesca di Emilio Pasquini. Premessa <i>Alfredo Cottignoli</i>	57
Leopardi e Dante. Preliminari per nuove ricerche <i>Andrea Campana</i>	59
Emilio Pasquini e la <i>Lectura Dantis Bononiensis</i> <i>Giuseppe Ledda</i>	69
Dantismo muratoriano: non solo <i>Perfetta poesia</i> <i>Fabio Marri</i>	77
Il commento alla <i>Commedia</i> di Emilio Pasquini e Antonio Enzo Quaglio <i>Paola Vecchi Galli</i>	87

Introduzione all'incontro interdisciplinare "Musica Urbana. Suoni e rumori nell'età contemporanea"	97
<i>Giuseppina La Face</i>	
La città che suona e canta	99
<i>Paolo Fabbri</i>	
Soundscape, fonosfera e musicologia urbana	103
<i>Franco Piperno</i>	
Un silenzio che spacca le orecchie	107
<i>Ugo Berti Arnoaldi</i>	
Persone ferite da suoni e rumori	111
<i>Domenico Berardi</i>	
Geografie del suono: per un'antropologia dell'ascolto nella prima età moderna	115
<i>Luigi Collarile, Maria Rosa De Luca</i>	
La musica che inquina e la tutela dell'ambiente	119
<i>Marcella Gola</i>	
La prospettiva dell'ecologia acustica nella formazione musicale	123
<i>Carla Cuomo</i>	
Soslan e la Ruota di Balsæg	127
<i>Paolo Ognibene</i>	
Tra cielo e terra. Riflessioni sul culto della dea Anāhitā e sui rituali in suo onore	137
<i>Antonio C. D. Panaino</i>	
Il pastore e le bestie. Un modello di potere autocratico in Grecia antica	153
<i>Matteo Zaccarini</i>	
Il pallone di Alessandro. Simbologie inverse del potere tra opposti contendenti alla luce delle numerose ricezioni del <i>Romanzo di Alessandro</i> nelle tradizioni greca, latina, armena e siriana	167
<i>Antonio C. D. Panaino</i>	

Shakespeare, Cervantes, la letteratura, il teatro e il sogno...

Nadia Fusini

Scuola Normale Superiore, Pisa

Contributo presentato da Luigi Bolondi

Abstract

Which magical, irrational beliefs and which presuppositions, interstellar influences and astrological occult powers, induce us, post-modern men and women, mostly disenchanted, hyper-rational, if not even cynical people, to imagine that we can find a meaning in the fact that two writers like Shakespeare and Cervantes died on the same day? And yet it is a fact: we cannot help but suspect a hidden meaning in the coincidence by which two authors, most representative of two countries so different and distant from each other, both died on April 23, 1616... Be that as it may, when two phenomena co-incide (“fall” together), the mere fact that this happens certainly produces an alienating, disturbing effect... What exactly are coincidences? If not events that bring to light a causality that is no longer, or not only rational, but “other”? “Different”? No character really resembles Don Quixote in Shakespeare. Among the various types of men that Shakespeare imagined, there is not one who has the makings of a brave *hidalgo*. Hamlet, in comparison, is the exact opposite: all egotism, all analysis, all skepticism. Hamlet believes in nothing, if anything he doubts everything. If he believes in something, it is in doubt: critical self-awareness is his strength. His “irony” is the exact opposite of Don Quixote’s “enthusiasm”. If Quixote is pathetic, Hamlet is cool – as we would say today. And yet the two, so different, understand each other. Hamlet would have listened with interest to Don Quixote’s fables, had he met him. Returning to the proximity between these two giants, yes, it is true: Cervantes and Shakespeare are not only almost contemporaries with each other, not only do they live in the same era, and are close in imagination; but in fact, in their works, although so different, one can grasp the contradictions of existence, as they are perceived at the dawn of modernity. They are brought together by the same skepticism, the same restlessness, the same perception of an existence subject to metaphysical shudder. And at the same time a growing feeling of solitude and orphanhood, if one may say so, of the human creature in front of a universe that expands and darkens. And it is precisely in this that we feel them to be *our* contemporaries.

Keywords

Shakespeare, Cervantes, Theatre, Reality, Illusion, Fantasy.

© Nadia Fusini, 2025 / Doi: 10.30682/annalesm2503a

This is an open access article distributed under the terms of the CC BY 4.0 license

In base a quali credenze magiche, irrazionali e in conseguenza di quali presupposti influssi interstellari e astrologiche potenze occulte noi uomini e donne post-moderni, per lo più gente disincantata, iper-razionale, se non addirittura cinica, immaginiamo di poter scovare un senso nel fatto che due scrittori come Shakespeare e Cervantes morirono nello stesso giorno? E tuttavia è un fatto: non riusciamo a non sospettare un senso nascosto nella coincidenza per cui due autori, massimamente rappresentativi di due paesi così diversi e lontani tra loro, morirono tutti e due il 23 aprile del 1616... Ammesso in verità che fosse lo stesso giorno... Perché in Spagna già si seguiva il calendario gregoriano, mentre in Inghilterra ancora si usava quello giuliano. Così che Shakespeare, se per l'appunto secondo il calendario giuliano fu battezzato il 26 aprile del 1564, nella chiesa parrocchiale di Stratford upon Avon, e sempre a Stratford morì il 23 aprile 1616 – la data è certa, è scritta in latino sulla tomba: *Obiit ano doi (anno domini) 1616. Aetatis 53 Die 23 Ap.* Bene, a voler essere pignoli, secondo il calendario gregoriano, in Spagna quel giorno sarebbe stato il 3 maggio del 1616.

Comunque, come che sia, quando due “cose” cadono insieme, il solo fatto che questo accada lascia senz'altro affiorare un effetto straniante, perturbante... Che cosa sono per l'appunto le coincidenze? Se non eventi che portano in evidenza una causalità non più, o non soltanto razionale, ma “altra”? “Diversa”?

E cioè a dire, che le cose vadano, anzi *cadano* così, non è di per sé il segno di un significato misterioso, non in mano nostra, ma di un gestore occulto, che nell'accadimento si segnala? Come sfuggire all'umana tendenza a interpretare? Quando si stabiliscono coincidenze, quando si notano ricorrenze, si tratta pur sempre di un esercizio di interpretazione, no?

Ivan Sergeevič Turgenev, ad esempio, nel gennaio dell'anno 1860, in una conferenza che tiene a beneficio degli scrittori e scienziati indigenti, osserva una circostanza a suo avviso numinosa, misteriosa, soprannaturale, divina – e cioè, la prima edizione a stampa dell'*Amleto* e la prima parte del *Don Chisciotte* appaiono entrambe nei primi anni del Seicento.¹ Coincidenza che Turgenev definisce per l'appunto “significativa” – gravida di sensi nascosti. E si stupisce del fatto che in due paesi tanto distanti, ma legati all'epoca, se non altro dalla guerra, compaiono all'inizio del secolo due eroi così diversi come Amleto e Don Chisciotte: il primo incarnazione dell'egotismo scettico, il secondo archetipo dell'altruismo, per quanto inetto e fantasioso. Ma anche, simili: personaggi che agiscono sullo sfondo di trame che lasciano emergere tracce di un mondo *fictional*, un mondo immaginale – né vero, né falso, né finto, né reale, e se reale, di un altro ordine di realtà. Un mondo fantastico, o addirittura fantasmatico... Un mondo ir-reale, o forse iper-reale?

Certo, sull'*Amleto* si stende un'ombra nordica; sul *Chisciotte* brilla un sole meridionale. Anche se in entrambi i testi, e per quanto riguarda i loro autori, nell'intera opera loro, affiora una tendenza all'ironia, se non addirittura un gusto accentuato della satira. E non v'è dubbio: nella sublime figura del cavaliere spagnolo non si può non vedere in parte il capro designato a impersonare la satira della grande tradizione della cavalleria medievale. Così come nella figura del principe danese tutto un mondo cavalleresco viene alla fine: né nelle armi, né negli amori Amleto si mantiene nella scia della tradizione cavalleresca. E ricorderete, in effetti, come

¹ I. Turgenev, *Amleto e Don Chisciotte*, Genova, Il Nuovo Melangolo, 2004.

nella tragedia dell'amore per antonomasia, *Romeo e Giulietta*, all'innamorato Romeo faccia da controcanto Mercuzio, niente affatto un trovatore. O nel *Sogno di una notte di mezza estate* all'amore stilnovista di Piramo e Tisbe facciano il verso i rozzi bifolchi di Atene. In effetti, non si conosce presa in giro, né parodia dell'amore cortese e del bel mondo antico più beffarda.

Il che non significa che non sopravviva – in Cervantes come in Shakespeare – la credenza indistruttibile, tenace, in un'altra realtà – ideale, immaginativa, cui nel caso di Don Chisciotte si giungerà tramite l'abnegazione e l'adorazione, appunto, dell'ideale, l'ideale cavalleresco. Mentre in *Amleto* di fatto alla dissacrazione dell'ideale del re Amleto padre, vittima del fratello Caino, sopravvive nel figlio una memoria, e quanto devota, del mondo eroico del padre, Iperione rispetto a un satiro...

Ricorderete il momento in cui Amleto esorta la madre, paralizzata dalla paura, a confrontare il primo marito, bello e nobile come Iperione, mentre il secondo è un satiro, un *villain*, un regicida. Anche in questo senso il fantasma del padre, del suo corpo doppio – il corpo doppio del re in quanto umano e divino – *haunts the play*, abita il dramma... *Haunting* è una parola molto interessante e intraducibile: allude alla presenza di un'assenza, a un che di impalpabile, sacro, sovra-ordinario. A una qualità di presenza che ha molto a che fare con l'immaginazione, con la fantasia. Con il simbolico. Con un pensiero, cioè, insieme astratto e allegorico. Quindi con il modo e con il mondo proprio dell'arte.

In *Amleto*, nel dramma di Amleto, l'ideale è aggredito. In *Don Chisciotte* si esalta l'attaccamento all'ideale. Per inseguire il suo "ideale" il cavaliere della triste figura soffre incredibili patimenti. Addirittura, la sua propria vita *vale* per lui soltanto *se* serve l'ideale di portare in terra la giustizia, e celebrare, sempre in terra, la verità e la bellezza. La folle squilibrata immaginazione del cavaliere s'è nutrita di romanzi cavallereschi che l'hanno educato a tali valori. È questo il lato comico della vicenda. Ma c'è anche un lato serio della vicenda. E dal lato serio, l'ideale rimane intatto. Immacolato.

Vivere per sé, vivere per servire l'amor proprio, egoisticamente non pensando altro che al proprio "io", questo è *disgraceful* si direbbe nella lingua di Amleto: toglie alla vita umana la sua "grazia". È alla lettera dis-grazia. Vergogna. Disonore. Se c'è «del marcio in Danimarca», è per questo. Il "corpo sacro" del re è stato manomesso, sconsacrato. Non c'è più l'Ideale.

Quanto al Chisciotte, c'è solo l'Ideale. Nella sua vocazione di cavaliere, Don Chisciotte semmai testimonia il pieno riconoscimento del valore dell'*altruismo*. Per lui non c'è che l'Altro. Il "cavaliere dalla triste figura" vive *per l'Altro, per gli altri*. In questo senso ha una volontà di ferro, e massiccia e pesante e potente è la sua moralità.

Non c'è un personaggio che somigli a Don Chisciotte in Shakespeare. Tra i vari tipi d'uomo che Shakespeare ha immaginato, non ce n'è uno che abbia la stoffa del prode hidalgo. Amleto, al confronto, è l'esatto contrario: tutto egotismo, tutto analisi, tutto scetticismo. Non crede in nulla, Amleto, semmai dubita di tutto. Se in qualcosa crede, è nel dubbio: l'auto-coscienza critica è la sua forza. La sua "ironia" è l'esatto opposto dell'"entusiasmo" di Don Chisciotte. Se Chisciotte è *patetico*, Amleto è *cool* – si direbbe oggi. Forse addirittura "cinico". Con Amleto prevale lo spirito nordico, riflessivo, analitico. Con Don Chisciotte lo spirito meridionale, geniale, *buoyant*, sensibile. Tutti e due, è vero, sfiorano, o addirittura precipitano nella follia. Con

la differenza, però, che Amleto *gioca* a fare il matto, *recita* la follia, mentre Don Chisciotte no, Don Chisciotte è *onestamente* matto.

Eppure i due, così differenti, se la intendono. Amleto avrebbe con interesse ascoltato le favole di Don Chisciotte, l'avesse incontrato. E giustamente Vladimir Nabokov, un lettore innamorato del *Don Chisciotte* osserva che questo non è tanto un romanzo, quanto un racconto di fiabe.² Così come, sempre secondo lui, sono «racconti fiabeschi» *Le anime morte*, *Madame Bovary* e *Anna Karenina*. Ma aggiunge: «senza queste fiabe il mondo non sarebbe reale».

Proseguendo nella stessa vena paradossale, non sarà proprio per toccare la “vita vera”, che Shakespeare “fa” ammattire Amleto, come farà ammattire, più tardi, un altro personaggio meraviglioso, il suo re Lear? E Cervantes il suo hidalgo? Intendo dire: se Shakespeare e Cervantes fanno cadere i loro personaggi nella “follia”, non sarà per indicare che c'è un'esperienza, a raccontare la quale la ragione non basta?

Ecco il paradosso che sia Cervantes, sia Shakespeare non hanno timore di affrontare: per toccare una certa realtà umana, bisogna passare per l'irrealtà. Per la fantasia, la fantasticheria. Bisogna entrare nel gioco dell'immaginazione, che procede per relazioni illogiche, per somiglianze infondate. Dovremo coraggiosamente inoltrarci in un differente grado, o stadio di realtà, che ha molto a che fare per l'appunto con il sogno, fin con l'allucinazione, il delirio. La follia.

Scopriremo così che Don Chisciotte ha più “ragione” dei “realisti”, dei “razionalisti” che lo condannano; e il mago Prospero comanda più realtà dei suoi “realisti”, dei suoi “machiavellici” usurpatori. Perché?

Perché sia l'uno, sia l'altro fanno esistere realtà della mente e del cuore, che altri, meno fantasiosi di loro, nemmeno sospettano. La realtà, l'irrealtà, l'iper-realtà, la vita vera. È proprio questo, ripeto, il tema che si impone leggendo Cervantes e Shakespeare.

Osservo *en passant* che tra Shakespeare e Cervantes non ci sono contatti documentati. Sì, certo, teoricamente Shakespeare avrebbe potuto leggere la traduzione della prima parte del *Don Chisciotte* di Thomas Shelton, disponibile in inglese già nel 1612. E forse lo ha fatto; mentre Cervantes no, Cervantes non pare proprio abbia sentito parlare di Shakespeare. *Amleto* verrà trasportato allo spagnolo nel 1772, grazie a una traduzione peraltro ripresa dal francese. Quanto a Shakespeare, dal 1611 si ritira più o meno dalle scene, scrive meno; anche se ci sono prove fondate di una sua collaborazione con il mondo teatrale dell'epoca. Lavora con Fletcher, ad esempio. E sullo sfondo campeggia un perduto *Cardenio* – rappresentato a corte per intrattenere la principessa Elisabetta, figlia di Giacomo I e il suo fidanzato tedesco, nel maggio del 1613. Nel resoconto ufficiale delle spese di quella stagione si parla di diverse messe in scena – di *Molto rumore per nulla*, della *Tempesta*, del *Racconto d'inverno*, della prima parte dell'*Enrico IV*, di *Otello* e di *Giulio Cesare*. E tra i vari intrattenimenti teatrali si parla appunto di un *Cardenio*. Non inseguiremo qui il mistero di tale opera, che dopo un silenzio di anni ricomparirà il 9 settembre 1653 in una nota di pagamento a Mr. Moseley – quando ormai sia Shakespeare, sia Fletcher sono da tempo morti. L'editore comunque non stampa il testo. Registriamo però il fatto che il *Cardenio*, o un *Cardenio*, fu presentato a corte da John Heminges e altri nel 1613 – e già il titolo ci fa supporre che la trama di tale copione sia ripresa da *El roto de la Mala Fi-*

² V. Nabokov, *Lezioni sul Don Chisciotte*, Milano, Garzanti, 1989.

gura – che Don Chisciotte e Sancho Panza incontrano nella Sierra Morena. A dimostrazione che Shakespeare *potrebbe* aver letto, o in qualche modo *potrebbe* essere venuto a conoscenza della traduzione di Shelton. Dopodiché, ripeto, ogni traccia del testo sparisce. Rimane però un fantasma, l'ombra di un contatto. Tra Shakespeare e Cervantes.

Altre tracce, ombre, echi, che fanno pensare a un contatto tra i due, affiorano in altre opere. In *As you like it*, ad esempio. Nella vivace commedia, così allegra, così comica, quando Orlando arriva nella foresta di Arden, non è *spooky*, si direbbe in inglese, e cioè non fa impressione, non è intrigante il fatto che il giovane aristocratico, derubato dei suoi privilegi da un fratello cattivo, ripeta un comportamento, che è precisamente quello di Cardenio coi pastori? E cioè, che rubi e con furia si impadronisca di quel che i pastori sono pronti a donargli? Di tale incivile e rozzo comportamento i pastori rimproverano Cardenio, che a tutti gli effetti si è inselvaticito, perché impazzito d'amore. Dello stesso comportamento i cacciatori che vivono nella foresta di Arden rimproverano Orlando, quando, anche lui tradito e folle, si presenta alla loro mensa. E sempre nello stesso episodio, in entrambi i casi, si parla, guarda caso, di Piramo e Tisbe. Così come ritroviamo un'eco di Sancho, che infarcisce le parole che usa di macroscopici lapsus, negli strafalcioni di Sylvius, il pastore. E la descrizione che Chisciotte fa di Dulcinea sembra riecheggiare quella della pastorella Phoebe, sempre in *As you like it*. E quando nel capitolo 33 della prima parte del *Chisciotte* Anselmo si chiede se sua moglie Camilla sia davvero «così buona e perfetta»³ come lui pensa, e per provarlo incoraggia l'amico Lotario a indurla in tentazione, come non osservare che è proprio quanto accade nel *Cymbeline* di Shakespeare? Naturalmente, sia Cervantes che Shakespeare hanno letto Boccaccio, la nona novella del secondo giorno del *Decamerone*. Senz'altro, Shakespeare ha letto il *Palace of Pleasure* di Painter, che la traduce. Il *Palace* è un testo a cui Shakespeare attinge più volte.

Non sto parlando di fonti. Segnalo semplicemente la prossimità del mondo immaginario di Shakespeare e di Cervantes, così come si rivela in specie nelle ultime commedie shakespeariane. Anche in tal modo Cervantes e Shakespeare pagano il loro tributo a un mondo narrativo medievale, in cui colgono l'inizio della modernità; un mondo narrativo, intendo, in cui svilupperanno i semi che sbocceranno nella grande narratività moderna. Cervantes e Shakespeare non scrivono in uno splendido isolamento, ma nella piena conoscenza della tradizione culturale europea del Rinascimento. E nel riprenderla, giocano le armi dell'ironia, oltre che della devozione memoriale.

È interessante senz'altro il fatto che dopo la morte il 24 marzo del 1603 di Elisabetta Tudor, traumatizzata e trionfale regina dell'invasione respinta della *Invincibile Armada*, la dinastia Stuart cerchi rapporti più stretti con la Spagna. Giacomo I Stuart ambisce al titolo di sovrano studioso e *rex pacificus* e firma nel 1604 un trattato di pace che favorisce gli scambi culturali tra i due paesi. Del resto, già Enrico VII, nonno di Elisabetta, s'era imparentato con gli Spagnoli scegliendo come sposa per il figlio Arturo (e poi di Enrico) Caterina d'Aragona. E la sorellastra di Elisabetta, Maria Tudor aveva sposato Filippo II. E comunque, più in generale si dovrà notare che al di là delle tensioni politiche, nel genere della commedia e del *romance*, «the Spanish

³ M. de Cervantes, *Don Chisciotte*, Milano, Mondadori, 1974, 351.

plots», e cioè le trame spagnole, come le chiamerà Dryden alla fine del Seicento, vanno di gran moda nel Cinquecento in Inghilterra.

Il genere del *prose romance* ha senz'altro una profonda influenza nell'Inghilterra del Cinquecento. Tra le importanti traduzioni nella prima metà del secolo c'è la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* di Fernando de Rojas, tradotta come *A new comodye in Engliysz* nel 1525. E il *Cárcel de amor* di Diego de San Pedro, tradotto nel 1548 come *The Castell of Love* da Lord Bernis, su richiesta di lady Elizabeth Carew, amante in carica di Enrico VIII e cortigiana assai colta. *Amadis de Gaula* circola alla corte di Elisabetta prima ancora che Anthony Munday lo traduca dal francese alla fine degli Ottanta del Cinquecento. Munday traduce anche *Palmerin de Oliva* nel 1581. Nel 1578 Margaret Tyler, donna eccezionalmente colta dell'epoca, traduce *The Mirror of princely deeds and knighthood* di Ortúñez de Calahorra. Finché, appunto, nel 1612 compare la prima traduzione del *Don Chisciotte*. Dove, faccio notare, il genere del romanzo cavalleresco è mirabilmente deriso, e proprio nel *mood* per l'appunto ironico, che si intona con la parodia già in voga nel teatro inglese.

Ma tornando al punto iniziale, e cioè alla prossimità tra questi due giganti, sì, è vero: Cervantes e Shakespeare sono non solo quasi contemporanei tra loro, non solo vivono nella stessa epoca, e sono prossimi nell'immaginazione; ma in effetti, nelle loro opere, pur così differenti, si possono cogliere le contraddizioni dell'esistenza, così come viene percepita all'inizio della modernità. Li avvicina un medesimo scetticismo, una medesima inquietudine, la medesima percezione di un'esistenza soggetta al brivido metafisico. E insieme un crescente sentimento di solitudine e di orfanità, se così si può dire, della creatura umana di fronte a un universo che si dilata e si rabbuia. E proprio in questo li sentiamo *nostri* contemporanei. Perché il nostro mondo non ha smesso di dilatarsi, e le ombre di crescere.

Si avverte in Cervantes e in Shakespeare una preoccupazione riguardo alla natura dell'esperienza umana, e in particolare si registra la percezione forte, e del tutto moderna, dell'alterità. C'è dell'altro, c'è l'Altro. Proprio tale sentimento nutre la potenza immaginativa di entrambi. Una specie di istinto spontaneo, sorgivo li spinge ognuno a suo modo a cogliere le contraddizioni dell'esperienza, e nella realtà a percepire l'alterità del sogno. È questo il nucleo dinamico, il cuore propulsivo della loro arte: c'è un che di *dubitante*, di *interrogante* nella loro creatività. Per entrambi ci sono «più cose in cielo e in terra di quante ne immagini la filosofia», per dirla con Amleto.

C'è in Cervantes e in Shakespeare una continua collusione, un incessante scontro tra l'illusione e la realtà. Per dirla con Stanley Cavell, filosofo americano che ha saputo ascoltare con profondità il pensiero di Shakespeare – non solo per Shakespeare, ma anche per Cervantes la questione è se si possa conoscere con certezza l'esistenza del mondo esterno; e se e come si possa dare conto e ragione di se stessi e degli altri.⁴

La dicotomia realtà-apparenza è in effetti un tema portante nelle opere di Shakespeare e di Cervantes, e non a caso i loro personaggi non fanno che sperimentare la natura doppia, insieme reale e fantasmatica, della vita umana, e revocare costantemente al dubbio la realtà dei sensi.

⁴ È la tesi del bel libro che Cavell dedica a Shakespeare, dal titolo *Il ripudio del sapere: lo scetticismo nel teatro di Shakespeare*, Torino, Einaudi, 2004.

Perché è vero, i sensi creano confusione e contraddizione tra ciò che vediamo e ciò che sogniamo e immaginiamo, producendo in noi una condizione di scetticismo e di incertezza riguardo allo statuto di realtà delle cose che ci capitano. Di qui un sospetto, e anche un sentimento di inganno, e anche un fondamentale scetticismo riguardo alla realtà.

Si prenda Christopher Sly nell'*induction*, o introduzione a *The Taming of the Shrew*. Sly è a suo modo un novello Don Chisciotte, che soffre di una straniante confusione esistenziale. Per scherzo gli viene fatto credere di essere quello che non è, un ricco signore, mentre è un poveraccio. «Sono o non sono Christopher Sly?» si chiede il poveretto angosciato. È un pezzente ubriacone? O è un lord? Sogna ora che si ritrova nei panni del signore? O ha sognato finora che era un poveraccio? Eppure, non dorme, ha gli occhi aperti, i sensi svegli: «vedo con gli occhi, sento con l'orecchio, parlo con la bocca», si rassicura, riorganizzando la mappa dei sensi. «Fiuto gli odori col naso, sento al tatto se le cose sono soffici o dure», insiste.

Ma soprattutto, pensa. Più che un *tinker*, uno stagnino ambulante, Sly è un *thinker*. È a tutti gli effetti, un pensatore, e da pensatore qual è prima di tutto si interroga sulla realtà e sulla finzione. Sul loro rapporto. In effetti, quale altro “pensiero” c'è da pensare, se non: «Io chi sono?». O se volete, «Che cos'è una cosa che pensa?» Cartesio insegna.

Ricordate? «Io sono soltanto una cosa che pensa» – con tale rivoluzionaria dichiarazione Cartesio segna il passaggio dall'idea tradizionale di “anima” a quella moderna di “mente”, inseguendo il miraggio d'una rigorizzazione estrema dello spiritualismo in opposizione al materialismo; riorganizzazione adeguata e necessaria rispetto all'epoca in cui, per sua stessa opera, nascerà la Nuova Scienza. Seguendo la quale scienza alla lettera l'“io” dovrà rinunciare a ogni pretesa di continuità, e addirittura forse non essere più neppure una *res*, una sostanza, ma, paradossalmente, solo una mera attività.

Di questo prometeico sforzo nella commedia shakesperiana si assume il compito Sly. Sì. Sly, un umile *tinker*, uno stagnino, uno che ripara pentole – *tink* è il suono che fa il metallo quando lo si batte; bene, questo umile *tinker*, si farà *thinker*, avrà cioè da *pensare* (*think*)... E in effetti che fa Sly? *Dubita*... *Dubito ergo sum* dirà il *tinker* filosofo.

Bisogna dire che pur nel dubbio, la nuova identità, il suo nuovo status presto si confanno a Sly. Gli paiono rapidamente del tutto naturali. Si sta bene nel bene. Ci si abitua velocemente all'agio. Anche se in verità, tale felicità o benessere non è che un'illusione, e presto si dimostrerà una fantasia – allo stesso modo della felicità e della bellezza che cerca Don Chisciotte. Quando Sly si sveglierà, vedrà il contrasto tra la realtà e la finzione. Ma non per questo si dovrà dimenticare che per un attimo s'è data per lui una altrettanto reale indistinzione tra i due ordini.

Non diversamente, anche se su un registro tragico, Macbeth esprime l'indistinzione tra il sogno e la vita nel famoso monologo, quando ci insegna: *All your yesterdays have lighted fools the way to dusty death*. E cioè, ci istruisce sul fatto che tutti i nostri ieri di gloria non fanno che illuminare la strada verso la morte – *dusty death*, perché la morte è polvere... In fondo di questo si tratta: la vita è un'ombra, un gioco di ombre, ombre siamo noi viventi, sempre sul punto di trapassare. Una specie di ombra cinese è il cavaliere dalla triste figura... Che altro?

Concludo. Il tema del sogno, l'esistenza di un mondo di ombre; che il mondo sia un teatro, il teatro affine al sogno, e la letteratura e il sogno dimensioni dell'esperienza umana, tutto ciò è rievocato nelle opere di Shakespeare e di Cervantes. Anzi, proprio il fatto che esistono la fantasia

e l'illusione, proprio questo fatto dà forma e sostanza alla realtà umana. Addirittura, la fantasia e l'illusione forniscono a loro modo strane, vivide verità; verità che non saranno comprese, né se ne potrà fare esperienza, senza quella vera e propria attività mentale del sogno, che è parte della vita umana. Proprio così, e cioè rivelando il potere e l'influenza dei sogni come fonte di illusione, fantasia e finzione, Cervantes e Shakespeare ci istruiscono in ordine all'esistenza di una differente realtà, e ci mettono in grado di fare esperienza di verità al di là della ragione.

Nel *Don Chisciotte* il narratore rende perfettamente chiaro che l'avventura dell'hidalgo nella caverna di Montesino non è che un sogno. E difatti quando Sancho e il cugino lo tirano su, il cavaliere addormentato si sveglia da un profondo sonno e annuncia di avere finalmente capito che «tutti i piaceri della vita passano come ombre e sogni, o appassiscono come i fiori di campo».⁵ E racconta quello che ha visto cogli occhi e ha toccato con le mani. Si tasta il capo, si tocca il petto per assicurarsi di essere proprio lui, e non un fantasma – vano e falso. E constata che sì, è proprio lui, ed è stato lì dov'è stato. Insiste, anzi, è proprio sicuro: quello che ha visto è reale. Eppure dormiva...

E insieme, e d'altra parte – la condizione onirica non ha forse una sua propria dimensione di incubo? Non produce mostruosità e follia? Non dimentichiamo che fin dall'inizio, con le sue invenzioni di un mondo cavalleresco popolato di giganti, nella sua ricerca di un'amata che non esiste Don Chisciotte ci introduce in una dimensione di follia degna di Lear. E non è il solo pazzo, ci sono altri pazzi con lui: Cardenio e Anselmo sono anche loro folli. E la follia crea confusione, contraddizione tra quello che i personaggi vedono e quello che immaginano, e produce così una condizione di inganno, e avvertiamo una distorsione in atto, che trasforma una contadina in una principessa, il mulino a vento in un gigante, una taverna in un castello. E si impone e ci tormenta una distanza incolmabile tra il mondo com'è e come lo vede Don Chisciotte. Di continuo Cervantes sottolinea l'incoerenza legata alla follia dell'eroe, il quale eroe fa esperienza del lato oscuro del sogno, che è *anche* inganno, quando i sogni diventano un'ossessione, un incubo, una fantasmagoria di illusioni che tormentano il personaggio. E tuttavia Don Chisciotte continua a sognare, e prigioniero della sua utopia/distopia difende un mondo altro, irreali come fosse una dimensione irrinunciabile dell'esistenza.

È proprio questo il punto di contatto tra Cervantes e Shakespeare, che vi invito a “vedere”. A cogliere. Entrambi ci dimostrano che i sogni sono una specie di teatro; e l'esperienza del sogno invita o addestra a una diversa *performance* dell'io, che viene forzato a giocare un differente ruolo. Ed è una *performance* molto importante. E anche paurosa.

Lo dimostra Prospero, personaggio shakespeariano quanto mai significativo. Addirittura, qualcuno ha detto, il suo sosia. Sulla sua isola, ricorderete, Prospero si comporta da impresario, regista e drammaturgo: l'isola funziona per lui come il suo palcoscenico. Nella sua isola sogna il sogno che realizza con le sue arti magiche. E non solo inventa la trama e crea i personaggi, ma anche li controlla essendo il solo, l'unico direttore dello show. E così facendo sulla sua isola trasforma la vita in teatro. L'illusione teatrale non è tanto una finzione remota, ma l'immediata realtà. Chi non vorrebbe governare in una simile isola?

⁵ Siamo nel capitolo 22 della seconda parte del *Don Chisciotte*.

Nel suo romanzo non fa lo stesso Don Chisciotte? Recita. Agisce in quanto attore, gioca la parte del cavaliere errante. La sua follia non è forse un gioco, una recita? *Homo è ludens*, ci insegna un grande storico e studioso della lingua, Joan Huizinga.

In tutto il romanzo di Don Chisciotte, sommamente teatrale, c'è un continuo *acting and performing – playing: homo ludens*, ripeto. La dimensione teatrale è costantemente sollecitata, infaticabile è il gioco in scena, indefessa la recita, su differenti palcoscenici e davanti a differenti pubblici.

Ma vi ricordo: non solo Chisciotte e Amleto sono pazzi, e fanno i pazzi... C'è del metodo nella loro follia. Entrambi amano gli attori. Il primo rivela che fin da bambino gli piacevano le commedie, fin da giovanissimo ha sviluppato una grande passione per il teatro. Il secondo accoglie gli attori alla reggia paterna con entusiasmo dichiarato. Sovraeccitato. Anche così, la metafora di Calderón della *vita come teatro* viene ripresa da Shakespeare. E cioè, nella chiave di una coscienza allertata alla natura doppia dell'esistenza umana, che è fatta di solida realtà, ma anche di sogni effimeri e vane illusioni. E in tal modo la metafora si prolunga naturalmente in quella del mondo come teatro.

In *As you like it* la vita stessa è teatro: «And all the men and women merely players / they have their exits and their entrances» (2.7.143). Sì, tutti noi, uomini e donne, siamo attori; obbligate sono per tutti le entrate e le uscite. E ognuno di noi è costretto a giocare molte parti. Sì, la vita si rivela una specie di meta-teatro, e vivere, sognare e recitare fanno parte del medesimo atto. O gioco. Ancora, *homo ludens*.

Non si dimentichi, però, invita Mercuzio, parlando a Romeo, che c'è una dimensione di inganno nei sogni. I sogni sono partoriti «da un cervello ozioso», e la fantasia stessa altro non è che aria, «incostante come il vento». E i sogni creano nei sognatori aspettative di cose che mai si realizzeranno. Lo dice, ripeto, Mercuzio, il realista, a Romeo, il sognatore, l'innamorato. Più o meno è quel che proclama Sancho, anche lui realista, quando afferma che le avventure che capitano a lui e al suo cavaliere non portano loro altro che sventure, da non sapere più se sono morti o vivi. E ricorderete, nella *Tempesta* proprio alla fine Prospero, rinuncia all'inganno, all'illusione. Abiura. «Our revels now are ended», lo spettacolo è finito. Si torna alla realtà. Ma è sempre Prospero a rammentarci che i sogni e il teatro sono fatti della stessa stoffa di cui è fatta la vita.

Potremmo concludere, concluderò dicendo: la vita umana non è completa, senza la dimensione di illusione che ne fa parte intrinseca, perché nella vita vissuta dell'*homo ludens*, (e qui *homo* comprende anche la *mulier*) sono in gioco la fantasia e il sogno. L'esperienza del sogno ha connotazioni positive: nel sogno chi sogna cambia, muta, non è più lo stesso, il sogno gli può offrire una conoscenza più profonda di sé, può diventare il tramite di un disvelamento. L'esperienza del sogno può portare chi sogna a un nuovo stadio di coscienza, addirittura a una realtà più alta, più profonda. Perché i sogni trascendono il presente e aprono sul futuro, e sboccano su una realtà virtuale che *haunts our lives* – e cioè incombe, abita come un fantasma nelle nostre vite. I sogni, in altri termini, ci trasportano a una iper-realtà – perché la verità è che le nostre esistenze sono pervase e abitate da ombre e spettri, realtà virtuali. Quasi verrebbe da dire: i sogni non sono da classificare né come realtà, né come illusione: i sogni sono sogni, né falsi né veri. Lo dirà Freud, Sigmund Freud.

Se gli antichi parlavano di una sfera sovra-sensibile realmente reale – in fondo, perché accontentarsi della sola realtà sensibile? – oggi, nel nostro mondo post-post-moderno è l'iper-reale che domina. In un mondo di spazi interplanetari distinzioni tra mondo di sopra e mondo di sotto hanno perso quasi senso. Nel nostro mondo, che il modernista Joyce giustamente chiamava «chaosmos» – né semplice cosmo, né semplice caos – non ci sono che configurazioni dominate dal caso, inattese, *open-ended*, infinitamente riconfigurabili... Nell'ultra-orizzonte dell'iper-reale danzano *patterns* diversi di spiritualità. E soprattutto, la distinzione tra reale e irreale sfuma in un inquietante panorama di virtualità.

L'iper-reale è più che reale, non sta né sotto né sopra, ma oltre: non non-reale, ma se pur sempre reale, però di un altro grado di realtà. Tra qualche secolo, rispetto a Shakespeare e Cervantes, sarà Keats a rivelarci la consistenza di questo grado sublime di realtà che potremmo definire “immaginale”.

Tornando a Shakespeare e Cervantes, loro ci avvertono che ci sono sogni e visioni irreali, che però significano; hanno senso per il sognatore che subisce le loro visitazioni. È Bottom, in una notte di mezza estate, colui che con straordinaria precisione e sapienza ci relaziona sul mistero del soprannaturale e dell'invisibile, e a suo modo ci spiega di che tipo di «traslazione» si tratta, e descrive con vivida dovizia di dettagli quale trasmutazione, o metamorfosi, o transustanziazione avvenga nel suo caso. Parla di una «rare vision» giustamente. Di un sogno «past the wit of man to say what dream it was», un sogno che supera le capacità umane di racconto. E però eroicamente prova a trovare le parole per dirlo: «mi pensavo, mi credevo che ero...». Comincia a raccontare, e si ferma di continuo, perché non riesce a dire, travolto da una coscienza apofatica degna di un mistico. Ma soprattutto sopraffatto da una crisi di identità che non c'è grammatica né sintassi che possano ordinare: «mi pensavo, mi credevo...».

L'io del soggetto tramuta nel sé che è oggetto del verbo che dovrebbe dominare. La meravigliosa, alla lettera meravigliosa e strana confusione sinestetica dilata in un perverso *dérèglement* di tutti i sensi, in cui Bottom coinvolge addirittura san Paolo in una specie di rilettura clownesca dei *Corinzi* 2:9. Che parafrasa così: «The eye of man hath not heard, the ear of man hath not seen, man's hand is not able to taste, his tongue to conceive, nor his heart to report what my dream was».

È tutto grammaticalmente sbagliato. Tutto a rovescio. Tutti i sensi disordinati. Di *dérèglement de tous les sens*, parlerà Rimbaud a proposito della poesia. Ma lo anticipa Bottom, quando ci racconta la sua esperienza dell'incontro con la dea Titania nella notte di mezza estate. Ne parla come di una rivelazione soprannaturale. Parla della visibilità dell'invisibile. Come altrimenti segnalare la confusione dei sensi e dei segni e dei sogni che travolge la relazione tra il mondo spirituale e quello materiale?

A Don Chisciotte e Sancho, quando sono ospiti del duca e della duchessa Trifaldi, viene spiegato che solo se andranno a cavallo di Clavileño, la contessa e le sue dame potranno liberarsi delle barbe che il malvagio gigante Malambruno ha fatto loro crescere sul volto. Clavileño li porterà a Candaia dove combatteranno in difesa delle donne barbute. Sancho descrive un magico destriero in cui si reincarnano una selva di cavalli mitici e descrive una corsa nel cielo in cui tocca le stelle Pleiadi. Nel ricordo rievoca i giochi e i piaceri dell'infanzia, e la visione

prende i toni magici di una condizione di innocenza e di gioia.⁶ «Noi si volava per incanto», racconta commosso Sancho; «per incanto io vedevo tutta la terra e tutti gli uomini e se questo non si vuole credere, non si crederà nemmeno che nello scoprirmi gli occhi mi vidi tanto vicino al cielo, che non correva più di un palmo e mezzo, e poi mi ritrovai tra le caprine e scesi e mi misi lì accanto alle stelle che sembrano fiori».

Con estrema semplicità ed efficacia l'avventura del tutto fantastica ci fa penetrare nell'esperienza dell'iper-reale, a dispetto del fatto che né Chisciotte né Sancho vanno da nessuna parte, ma restano a terra. «Non mento e non sogno», dice Sancho: «provate a chiedermi come sono fatte quelle capre, e cioè le stelle, e ve lo dimostro...».

E sapete come sono quelle capre? «Sono una nuova specie di capre e qui sulla terra non costumano capre di tali colori». Nella discussione che segue, non si mette affatto in dubbio la dimensione sovranaturale. Come nel caso di Bottom la magia rimane intatta. E il mistero idem.

Anni e anni più tardi Freud parlerà di una «nuova specie di cose vere», «né finte né false». E cioè: non è questione di credere o non credere, e difatti Don Chisciotte conclude: «Caro Sancho se volete che vi si creda, allora voglio che voi crediate a quel che ho visto io nella caverna di Montesino». Si tratta dunque di tutt'altro: si tratta di rimanere aperti al sogno, alla possibilità di immaginare le cose in modo diverso, e di poter essere diversi. Il che comporta la volontà di restare aperti a trasformazioni che dischiudono nuove viste e visioni, invece di rappresentare le cose che già conosciamo e sono come sono.

Alla fine di *The Winter's Tale*, nell'ultimo atto, nella scena terza, la cosiddetta scena della statua, accade qualcosa che resta impenetrabile a qualsiasi tentativo tradizionale di spiegazione. Paulina, la dama sapiente, invita Leonte a prendere la mano della statua, la statua della moglie morta, che gli presenta; e Leonte la prende, e sente che è «calda». E riflette sconcertato: «If this be magic, let it be an art lawful as eating» (vv. 110-111). E cioè: se questa è magia, che sia, che la si riconosca come un'arte altrettanto *lawful*, legale, legittima, come mangiare. Perché non si vive di solo pane, aggiungerei io.

Ecco, è questa l'accoglienza che si deve alla magia. Alla fantasia. All'immaginazione. Così Leonte accoglie il dono della visione rara, preziosa, quasi sviluppasse un nuovo organo di percezione, che lo apre a una rivelazione tanto straordinaria, quanto inattesa. L'incredibile si dischiude e trasporta Leonte oltre la dimensione del vero e del falso; oltre l'angoscia che la distinzione tra il vero e il falso gli hanno finora procurato, oltre l'affezione di gelosia di cui s'era ammalato. E noi spettatori scopriamo che i sogni possono avverarsi.

E diciamo grazie a Cervantes e Shakespeare. I quali ci dimostrano che i sogni hanno il potere di trasformarci. Perché appunto, noi siamo fatti «della stessa stoffa dei sogni».

⁶ Siamo al capitolo 41 della seconda parte del *Chisciotte*.

