

Silvano Tagliagambe

Amleto in Russia tra la seconda metà dell'Ottocento e i primi due decenni del Novecento

1. Lo specchio e la chiralità

La relazione tra un oggetto, un corpo, un volto e la sua immagine speculare è di estremo interesse da un punto di vista epistemologico per la complessità che la caratterizza: ciò, o chi, viene riflesso, per lo più passivamente, e ciò che ne risulta, sono due costanti che, nel caso più semplice, risultano l'uno in esatta corrispondenza con l'altra e tuttavia non sono sovrapponibili, in quanto legati dalla proprietà che nel 1904 Lord Kelvin chiamò *chiralità* (dal greco χείρ, “mano”), quella per cui un oggetto rigido (o una disposizione spaziale di punti o atomi) non è sovrapponibile alla sua immagine speculare, come nel caso della mano destra rispetto alla sinistra, e viceversa.

Non sempre, tuttavia, le cose sono così semplici: a mostrarci tutte le possibili eccezioni alla regola dell'esatta corrispondenza è l'interessante saggio che Jurgis Baltrušaitis¹ ha dedicato a questo prodigio dove realtà e illusione si sfiorano e si confondono. La parte più affascinante di quest'opera è infatti costituita proprio dai capitoli dedicati alle aberrazioni e agli infingimenti prodotti dagli specchi: presenti già nell'antichità, ad esempio quelli deformanti del tempio di Smirne, abbondantemente descritti da Erone di Alessandria (II secolo a.C.), la cui *Magia catottrica o della prodigiosa rappresentazione delle cose con gli specchi* indagava sia gli aspetti tecnici, inerenti al mezzo, che quelli percettivi legati alla riflessione distorta dell'osservatore. Queste deformazioni vengono poi celebrate nel *Theatrum catoptricum polydicticum* (1646) dell'erudito Athanasius Kircher, rassegna di congegni per amplificare, distorcere, ingannare e meravigliare la visione. Gli specchi “magici” o deformanti fornivano la percezione della virtualità dell'universo visibile e il Seicento con le sue macchine catottriche fu il momento in cui maggiormente ci si avvicinò

¹ J. Baltrušaitis, *Le miroir: révélations, science-fiction et fallacies*, Elmayan-Le Seuil, Paris 1978, tr. it. di C. Pizzorusso, *Lo specchio. Rivelazioni, inganni e science-fiction*, Adelphi, Milano 1981, 2a ed. 2007.

alla consapevolezza, destinata a imporsi solo nel XX secolo, che la realtà visibile è tutt'altro che solida e oggettiva, forse in quanto tale non esiste nemmeno, mentre esistono invece innumerevoli rappresentazioni di essa. Questo è il motivo conduttore dell'intero libro di Baltrušaitis, e il suo gioco sapiente consiste nel mostrare come le metafore egemoni specchio/conoscenza, specchio/illusione siano perdurate accanto a positive acquisizioni scientifiche, ossia come prodigio e magia siano rimasti corollari di un oggetto di cui fin dall'antichità erano chiari gli enormi potenziali cognitivi non solo di raffinamento della visione, ma anche di produzione di energia e calore (forni solari), di distruzione (specchi ustori), di indagine microscopica della materia, o di proiezione nello spazio extra-terrestre (cannocchiali, e telescopi).

Nei primi decenni si consuma però una rottura legata alla crisi della metaforizzazione visiva che ha così pesantemente orientato il nostro sistema di conoscenza. È quanto sostiene Richard Rorty² sottolineando come il concetto di "specchio della natura", presente da Platone a Marsilio Ficino, fino a Kant e ai positivisti, sia del tutto inservibile all'interno di una ricerca di pensiero che prescindendo dal trascendentalismo e dall'idea che esista un ordine superiore rinvenibile nella mente dell'uomo. Baltrušaitis, pur non arrivando a una formulazione così radicale fa però intuire, con la sua insistenza sulla fallacia e la manipolazione percettiva che gli specchi fanno emergere nell'approccio alle cose e a sé, quanto più interessanti della metafora dello "specchio di natura" siano le sue possibili e svariate aberrazioni. Le distorsioni e gli inganni ottici, di cui egli illustra tutti gli aspetti, ludici e non, suggeriscono infatti come la realtà vista non necessariamente coincida con la realtà tout court e che la visione, lungi dal collocare l'individuo al centro del mondo, possa costituire uno dei modi più efficaci per alienarsi da sé stesso, fino a coincidere con l'oggetto della propria osservazione, come accade nel mito di Narciso.

Anche senza inoltrarsi nella ricca e complessa selva di queste deformazioni la semplice chiralità, con l'asimmetria originaria che comporta, è di per sé fonte di molteplici motivi di interesse e di riflessione. Tutto il nostro corpo, infatti, e non solo le mani, ne è caratterizzato. La seguente figura del volto dell'attrice Scarlett Johansson lo mostra in modo evidente³:

² R. Rorty, *Philosophy and the Mirror of Nature*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey 1979, tr. it. Bompiani, Milano, 1986.

³ La figura è tratta da G. Caglioti, L. Cocchiarella, T. V. Tchouvilleva, *Odi et amo. Ambiguità percettive e pensiero quantistico*, Mimesis, Milano-Udine 2021, p. 55.



Fig. 1 L'immagine del volto naturale dell'attrice, al centro, è più attraente delle altre due immagini che la rappresentano: a sinistra, il volto ottenuto per riflessione del semi-volto di destra e, a destra, il volto ottenuto per riflessione del semi-volto di sinistra.

Anche il nostro cervello, com'è noto, è diviso in due emisferi, il destro e il sinistro, che comunicano tra loro attraverso il corpo calloso e che presentano un'asimmetria funzionale che è oggetto dell'attenzione dei ricercatori almeno da quando, nel 1780, Meinard Simon du Pui sostenne che l'essere umano è un *Homo duplex*, ha cioè un cervello doppio e una doppia mente.⁴ Ne seguirono diverse tesi sulle somiglianze e differenze dei due emisferi nel modo di elaborare le informazioni e apprendere fino alle ricerche di Roger W. Sperry, il quale nel 1962 pubblicò, insieme a J.E. Bogen e M.S. Gazzaniga,⁵ il primo resoconto delle indagini compiute su pazienti "split brain", ossia che avevano avuto il corpo calloso reciso a scopo terapeutico per trattare casi gravi di epilessia, dando inizio a una ricca serie di indagini sulla specializzazione emisferica e lateralizzazione delle funzioni cerebrali. Per queste sue ricerche egli fu insignito, nel 1981, del premio Nobel per la medicina insieme a David Hunter Hubel e a Torsten Nils Wiesel. Nel discorso da lui pronunciato in questa occasione affermò:

Nelle condizioni della commissurotomia, in cui i fattori di background sono livellati e divengono possibili precise comparazioni destra-sinistra all'interno dello stesso soggetto che elabora lo stesso problema, anche lievi differenze laterali diventano significative. È possibile osservare lo stesso individuo

⁴ Meinard Simon du Pui, *Dissertatio medica inauguralis de homine dextro et sinistro*, Lugduni Batavorum: Fratres Murray, 1780.

⁵ M.S. Gazzaniga, J.E. Bogen, R.W. Sperry, *Some functional effects of sectioning the cerebral commissures in man*, 'Proceedings of the National Academy of Sciences USA', 1962 Oct., 48 (10): 1765-1769.

impiegare sistematicamente l'una o l'altra di due diverse forme di approccio e strategie mentali, come se si trattasse di due individui distinti, a seconda che sia utilizzato l'emisfero destro o il sinistro.⁶

Dopo questi pionieristici studi su pazienti con il cervello diviso i neuroscienziati hanno scoperto che, quando i due emisferi sono collegati tra loro, hanno un funzionamento diverso rispetto a quello che esibiscono allorché sono separati chirurgicamente. In condizioni normali essi sono complementari e potenziano vicendevolmente le loro capacità, mentre separati funzionano come due cervelli indipendenti con profili distinti. La dominanza emisferica è collegata con quella manuale, anche se non bisogna confondere le due:

La prima è determinata dall'emisfero che ospita la capacità di produrre e comprendere il linguaggio verbale. Benché le statistiche varino a seconda delle fonti interrogate, in quasi tutti i destrorsi (oltre l'85 per cento della popolazione degli Stati Uniti) è dominante l'emisfero sinistro. Ma esso è dominante anche in oltre il 60 per cento dei mancini.⁷

Il libro di Jill Bolte Taylor, citato in quest'ultima nota, è un affascinante resoconto, basato su una drammatica esperienza personale, dell'asimmetria e della differenza di funzionamento e di stile di percezione e di pensiero dei due emisferi cerebrali dopo un ictus che le ha provocato un danno cerebrale esteso e devastante in quello sinistro.

Il corpo umano è dunque un esempio particolarmente lampante di asimmetria. Agli aspetti già citati, riguardanti il volto, le mani, il cervello, potremmo aggiungere altri riferimenti significativi:

– ai polmoni, dato che quello di destra è più grande rispetto a quello di sinistra e presenta 3 lobi polmonari, ma è meno lungo a causa della pressione esercitata dal fegato. Il polmone di sinistra, essendo condizionato dalla presenza del cuore, risulta essere più piccolo e diviso in soli 2 lobi polmonari, però è più snello e lungo di quello di destra;

– al cuore, il cui ventricolo di sinistra possiede una muscolatura più ipertrofica rispetto a quello di destra perché deve pompare il sangue più lontano;

– al diaframma, dal momento che l'emidiaframma di destra ha una forma più concava (inferiormente) e si trova più in alto rispetto a quello

⁶ Roger Sperry, discorso dell'8 dicembre 1981, http://nobelprize.org/nobel_prizes/medicine/laureates/1981/sperry-lecture.html

⁷ J. Bolte Taylor, *My Stroke of Insight*, Viking, New York City 2008, tr. it. *La scoperta del giardino della mente. Cosa ho imparato dal mio ictus cerebrale*, Mondadori, Milano 2009, p. 31.

di sinistra a causa della pressione del fegato. Inoltre, emidiaframma destro e sinistro si inseriscono sulle vertebre lombari in maniera differente: il primo si inserisce dalla prima vertebra lombare alla quarta mentre il secondo dalla prima alla terza.

La tematica dello specchio e dell'asimmetria che esso comporta è stato un importante motivo d'attrazione e d'interesse anche per la letteratura. Basta pensare a *Le avventure di Alice nel paese delle meraviglie*, scritto da Charles Lutwidge Dodgson sotto lo pseudonimo di Lewis Carroll e pubblicato nel 1865, che ebbe come suo seguito *Attraverso lo specchio e quel che Alice vi trovò*, uscito sei anni dopo. O, ancora, a *Il ritratto di Dorian Gray*, l'unico romanzo, pubblicato nel 1890 sul giornale americano 'Lippincott's Monthly Magazine', di Oscar Wilde, una delle tappe più altamente significative della lunga storia della "letteratura del doppio", che attinge ai massimi fastigi nel Romanticismo tedesco. Esso, insieme a *Il dottor Jekyll e Mr. Hyde* di Robert Louis Stevenson, uscito nel 1886, è uno dei due punti eccezionali che, a breve distanza l'uno dall'altro, danno nuovo contenuto e spessore a questa storia e portano all'acme tragica il tema del doppio. Il primo discende apparentemente dalla tradizione iconologica dello specchio, l'altro da quello dell'ombra.

2. Amleto in Russia: Fëdor Dostoevskij

Ho fatto questa premessa per introdurre la questione della presenza dell'*Amleto* di Shakespeare in Russia perché, a mio giudizio, alla base dell'interesse che esso suscitò il tema dello specchio ha un'importanza tutt'altro che secondaria. Prima di inoltrarci nei motivi che sostengono questa interpretazione ricordiamo i tre momenti essenziali della presenza in Russia nel periodo indicato:

– Nel 1905, Pavel Florenskij un giovane che l'anno prima si era laureato in matematica e aveva rinunciato al posto di assistente che gli era stato offerto per intraprendere la carriera accademica preferendo iscriversi all'*Accademia Teologica della Santissima Trinità di San Sergio* a Zagorsk nelle vicinanze di Mosca scrisse un breve saggio su Amleto, destinato alla rivista "Vesy" (La bilancia), rimasto inedito per ragioni sconosciute. È interessante ricordare, per iniziare a gettare un po' di luce sulle ragioni di questo interesse per Shakespeare e la sua tragedia, le motivazioni della sua scelta di vita esposte da lui stesso in una lettera alla madre, datata 3 marzo 1904,⁸ nella quale egli spiega che il suo scopo non era mai stato quello di diventare un matematico, ma piuttosto quello di gettare un

⁸ P.V. Florenskij (a cura di) *Obretaja put'. Pavel Florenskij v universitetskie gody*, 2 voll., Progress-Traditsija, t. II, Moskva 2015, p. 543.

ponte tra il mondo laico e quello religioso e di riuscire a operare una sintesi tra gli insegnamenti della Chiesa e i risultati della ricerca scientifica, della filosofia e delle arti;

– Nel 1911, dopo quasi tre anni di intenso lavoro di preparazione, al teatro d'arte di Mosca, fondato nel 1898 dal grande regista Konstantin Stanislavskij e dall'impresario teatrale, scrittore, drammaturgo e a sua volta regista Vladimir Nemirovič-Dančenko, andò in scena la rappresentazione dell'Amleto per allestire la quale Stanislavskij volle fortemente al suo fianco l'architetto e scenografo inglese Edward Gordon Craig;

– Questa rappresentazione stimolò l'attenzione e l'interesse del giovane Lev Semenovič Vygotskij che, a neppure vent'anni, dedicò a questa tragedia di Shakespeare la propria tesi di laurea,⁹ discussa nel 1915, quando aveva poco più di 19 anni.

Le radici di questo profondo interesse possono essere rintracciate in Dostoevskij. Va rammentato il fatto che in tre suoi romanzi, *L'Idiota* del 1869, *I demoni* del 1871, *I fratelli Karamazov* del 1889, ci sono citazioni tratte da Shakespeare con accostamenti dei suoi personaggi a personaggi dei drammi di Shakespeare. ad esempio, Nikolaj Stavrogin, nei *Demoni*, viene accostato al Principe Harry, da Stepan Trofimovič Verchovenskij. Così come nei *Karamazov* Dimitrij si propone come Yorick.

Questo accostamento avviene in un momento cruciale della narrazione, quello che segnerà una svolta profonda nell'animo e nella vita di questo personaggio. Sapendo che il padre voleva sposare Grušenka, tormentato dalla gelosia, si arma di un pestello di bronzo e corre alla casa paterna, temendo che la sua amata sia lì. Attraverso la finestra illuminata, però, vede il padre da solo, si allontana stravolto e, mentre sta uscendo dal giardino, colpisce con il pestello il servitore, Grigorij, che cercava di fermarlo. Tutto macchiato di sangue e ormai convinto che non gli resti altra soluzione che uccidersi compra liquori e dolci, poi si fa condurre in carrozza nel vicino villaggio di Mokroje dove intende trascorrere la notte nei bagordi per poi porre fine alla sua esistenza. Ma a Mokroje trova Grušenka insieme all'amante, che vuole solo sottrarre alla giovane del denaro. Dimitrij riesce a smascherare il vecchio e trascorre la notte con Grušenka, bevendo al suono della musica zigana, in uno stupore ubriaco, in folli baldorie, in un'atmosfera che assomiglia a "qualcosa di disordinato e ridicolo". All'alba un agente di polizia e un investigatore fanno irruzione nella locanda e arrestano Dmitrij con l'accusa di omicidio. Infatti il vecchio padre Fëdor è stato ucciso, e si sospetta proprio di lui, così imbrattato di sangue come si presenta. Ed è proprio durante la nottata di bagordi che egli racconta tristemente al giovane funzionario di

⁹ Lev S. Vygotskij, *La tragedia di Amleto*, a cura di Vjačeslav V. Ivanov, Editori Riuniti, Roma 1973.

polizia Perkhotin: “Si ricorderà più a lungo di me. Amo una donna, una donna! Che cos'è la donna? La regina della terra! Sono così triste, triste. Pëtr Ilič, ti ricordi Amleto: “Sono così triste, così triste Orazio... Aj, povero Yorick!” Forse sono io, Yorick. Sì, in questo momento sono Yorick, e poi sarò un teschio”.

Qual è il senso di questo accostamento a Yorick in questa fase della vicenda?

Per capirlo dobbiamo tornare all'Amleto di Shakespeare, all'allegoria sulla morte nella scena del quinto atto del dialogo fra Amleto e i becchini, con l'apparizione del teschio di Yorick, personaggio icona dell'opera, buffone di corte al tempo dell'infanzia di Amleto, ma soprattutto espediente del *memento mori* per il protagonista. Il *memento mori* è la chiave di lettura del pensiero di Amleto in quell'istante, l'unica sicurezza, l'istante in cui il piano di vendetta di Amleto prende una forma distinta e tangibile. È infatti quello il momento in cui comincia a diventare concreto il suo “spirito di vendetta”, allorché tornerà a palazzo accolto dal clamore e dall'incredulità dell'intero regno.

I Becchino (*Tenendo nella mano un teschio*) – Ecco un cranio che da ventitré anni si trova sottoterra.

Amleto – E di chi era?

I Becchino – Di chi pensate che fosse?

Amleto – Non so...

I Becchino – D'un pazzo, grande figlio di puttana.

La peste a lui, furfante scellerato!

Una volta mi rovesciò sul capo
una caraffa di vino del Reno.
Questo cranio, signore, era di Yorick,
il buffone del re.

Amleto – Questo?

I Becchino – Sì, questo.

Amleto – Dammelo qua...

(*Prende in mano il teschio e lo guarda*)
Ahimè, povero Yorick!...
Quest'uomo io l'ho conosciuto, Orazio,
un giovanotto d'arguzia infinita

e d'una fantasia impareggiabile.
 Mi portò molte volte a cavalluccio...
 Ed ora – quale orrore! – mi fa stomaco...
 Ecco, vedi, qui erano le labbra
 che gli ho baciato non so quante volte...
 E dove sono adesso i tuoi sberleffi,
 le burle, le capriole, le canzoni,
 i folgoranti sprazzi d'allegria
 che facevan scoppiare dalle risa
 le tavolate?... Chi si fa più beffa
 ora del tuo sogghigno, con questa tua
 smorfia?
 Va', va' ora così,
 va' nella camera della mia dama
 e dille che ha un bel mettersi sul viso
 un dito di belletto: a questo aspetto
 deve ridursi anch'ella, fatalmente.
 Che se la prenda a ridere, comunque,
 se ci riesce...

Il teschio di Yorick riemerge dal sottosuolo, ravviva la memoria di Amleto, lo riporta al passato, destandolo dall'eterno presente nel quale la sua coscienza si era incagliata, idoleggiando nei suoi dialoghi interiori il proprio sentirsi in frantumi, quell'annusarsi in frammenti, apprezzarsi in suggestioni e percepirsi a stralci che fino a quel momento l'avevano paralizzata, inducendola a ripetersi spesso "Parole, parole, parole", come se intorno facessero rumore soltanto per indurlo a non agire, come per fingere di aver gettato i semi di un esito che non riesce mai a portare a compimento. Per Shakespeare la coscienza è indissolubilmente legata al tempo, a un tempo che scorre e diviene, che non si cristallizza in un'unica dimensione, riducendosi unilateralmente a essa, e trae da qui la sua forza di "aver redenzione", come ci dice in maniera esemplare e straordinariamente incisiva Thomas Stearns Eliot nell'incipit di *Burnt Norton*, composto nel 1935, il primo dei suoi *Quattro quartetti*:

Il presente e il passato/
 Sono forse entrambi presente nel tempo futuro./
 E il futuro è già nel passato./
 Se il tempo non è che eterno presente/
 Il tempo non ha redenzione.

Il teschio di Yorick che emerge dal sottosuolo fa rivivere, in un lampo, ad Amleto il passato, lo fluidifica, lo riporta nell'ambito del tempo diveniente, espressione di un tempo che riacquista redenzione in quanto riconsegnato al carattere dinamico della coscienza.

Così, almeno, dovette intendere Dostoevskij la comparsa di questo teschio, se fa, dell'accostamento con esso, il momento chiave della redenzione di Dimitrij Karamazov, quello in cui, anziché ribellarsi all'ingiusta accusa di parricidio, l'accetta e l'assume su di sé come espiazione dei peccati e dei misfatti della sua vita condotta, fino a quel momento, in modo dissoluto. Il richiamo a quel momento della tragedia di Shakespeare che Dostoevskij considera cruciale per le ragioni dette viene dunque utilizzato per spiegare la rigenerazione che porta il presunto parricida alla repentina comparsa di un "uomo nuovo", come egli stesso dice ad Alësa: "Fratello", dentro di me, in quest'ultimi due mesi, io ho sentito la presenza d'un uomo nuovo: un uomo nuovo risuscitato in me! Era rinchiuso nel mio intimo, ma non si sarebbe mai manifestato, se non ci fosse stato questo colpo di fulmine"¹⁰.

Come Amleto viene, in qualche modo, risvegliato e rianimato dell'episodio in cui lo si vede fissare con attenzione il teschio di Yorick, che non è solo un momento di meditazione o di ricordo cui va associato un significato particolare, come si pensa normalmente, ma è l'emblema della redenzione da una vendetta che non sente propria, in quanto gli viene imposta e lo si vorrebbe costringere in qualche modo a subirla, così, per Mitja Karamazov, l'accostamento a Yorick diventa l'occasione per acquisire la chiara consapevolezza che anche cuori che appaiono ormai aridi e semimorti, come il suo, possono avere la possibilità di risuscitare e di rigenerarsi, facendo infine venire alla luce "un'anima alta, una coscienza di martire, rigenerare un angelo, risuscitare un eroe"¹¹.

3. Le tre "fasi dello specchio" nell'Amleto

Ed eccoci, dunque, al tema dello specchio che assume, come si è detto, un'importanza cruciale in tre fasi di snodo determinanti per lo sviluppo del dramma.

Il primo è quello del teatro, come luogo della rappresentazione e della mimesi. Poco dopo che Amleto ha maltrattato Ofelia, una compagnia di commedianti arriva a Elsinor. Ha una grande rilevanza questa idea di Shakespeare di aggiungere il teatro come dimensione che oltre ad offrire agli spettatori uno specchio di ciò che ha luogo nella società reale – e Amleto lo sostiene esplicitamente davanti agli attori – è anche l'occasione di scavare nella propria coscienza: non a caso, questi attori-commedianti hanno nel loro bagaglio l'illusione e insieme la verità.

¹⁰ F. Dostoevskij, *I fratelli Karamazov*, cit., vol. II, p.777.

¹¹ Ivi, p. 778.

Per apprezzare tutta l'importanza che ha l'intervento della compagnia nella vicenda bisogna ricordare che, come mette in evidenza Vygotskij nella sua già menzionata tesi di laurea, l'*Amleto* ha inizio in quell'impalpabile limite tra la notte e il giorno che è un momento, appena prima dell'alba, nel quale già il mattino è arrivato, ma è ancora notte. L'*Amleto* è il dramma perfettamente connotato da quest'ora: dramma quanto mai incomprensibile ed enigmatico, inspiegabile e misterioso nella sua essenza, che rimarrà per sempre inafferrabile. Non a caso lo Spettro del padre appare nell'imminenza del mattino, nell'ora in cui la notte trapassa nel giorno e la realtà è immersa nel fantastico. Esso rappresenta, in questo senso, l'*apertura* del dramma, la sua radice trascendente: è attraverso questo Spettro, infatti, che l'aldilà irrompe nell'aldiqua, rappresentando nella *fabula* ciò che vi è di ultraterreno. Quando il dramma ha inizio, già sono accaduti quegli avvenimenti che ne determineranno il corso, la morte del padre di Amleto e le nozze della madre, e noi veniamo a conoscerli solo perché ci sono raccontati.

Accanto alla vicenda esteriore, che si sviluppa nelle parole, un'altra se ne sviluppa nel profondo e scorre nel silenzio: dietro al dialogo esteriore udibile, se ne percepisce uno interiore e silenzioso. L'azione procede contemporaneamente in due mondi: quello temporale, esterno e visibile, dove vengono determinati e governati gli avvenimenti che si succedono nella realtà, e l'universo interiore di Amleto, con le sue disquisizioni interne e i suoi monologhi, il luogo della misteriosità e dell'inintelligibilità che costituiscono il centro del dramma. È quanto viene espresso da Amleto stesso quando afferma che "Vi sono in cielo e in terra, Orazio, assai più cose | di quante ne sogna la tua filosofia". Il dramma si svolge proprio lungo il limitare che divide l'uno dall'altro mondo, nello spazio intermedio che nello stesso tempo li delimita e li collega¹². Amleto, sentendo ormai prossima la morte, accenna un'ultima volta in modo esplicito a questa doppia dimensione:

– il piano dell'azione, con il racconto esteriore di esso, che Orazio dovrà riferire narrandone l'intreccio, la *fabula*, cioè gli avvenimenti che vi ineriscono e, in questo senso, il dramma è come se non avesse affatto termine, dal momento che sul finire si richiude nel suo circolo, facendo ritorno a quanto, fino a poc'anzi, si è svolto dinanzi agli occhi dello spettatore;

– e ciò che solo Amleto sarebbe in grado di raccontare, giacché s'era svolto interamente nella sua anima, per cui esso non è espresso nel

¹² Sulla duplice funzione del confine come linea di demarcazione e nello stesso tempo interfaccia, spazio di collegamento si veda S. Tagliagambe, *Epistemologia del confine*, Il Saggiatore, Milano, 1997. Nuova edizione con Introduzione inedita pp. V- LIV (ottobre 2017), Polyhistor – New Press Edizioni, Como-Lecco 2017.

dramma e viene portato via nel sepolcro. I monologhi di Amleto sono segni ed espressione del dolore e presentano uno strano carattere: non hanno, visibilmente, alcun nesso col corso dell'azione, né presentano un principio o una fine, e tuttavia sono la cortina che, nel nascondere la sua intima vita spirituale, la rivelano pure, giacché senza questa cortina tale vita resterebbe invisibile.

Con l'apparizione dello Spettro i due mondi si incontrano, con la conseguenza che il tempo è uscito dai cardini e spetta ad Amleto rimettere le cose a posto: "Il tempo è uscito di carreggiata [‘Il mondo è fuor dei cardini’ secondo altre traduzioni]. Oh me disgraziato che sono nato per rimetterlo sulla vecchia strada".¹³

Amleto vive contemporaneamente in due mondi e perciò si trova di continuo sulla loro soglia, procedendo così sul ciglio dell'abisso, esattamente come sul limite tra il sonno e la veglia, tra la ragione e la follia, ed è per questo che i suoi discorsi, a chiunque rivolti, sono sempre a doppio senso.

Da questo punto di vista, secondo Vygotskij, il dramma viene a dividersi chiaramente in due parti: la prima è il dramma stesso, le sue «parole, parole, parole» – come dice Amleto a Polonio –, il suo "racconto"; la seconda è il *resto*, quel *silenzio* che è l'ultima battuta di Amleto. È chiaro che solo questo "resto", quanto nel dramma vi è di non raccontato, costituisce il senso profondo dell'intera vicenda. E il carattere di inazione dell'Amleto sta proprio nella contrapposizione e nel reciproco elidersi e neutralizzarsi di queste due parti, dell'azione scenica tutta costruita sulle *parole*, cioè sulle narrazioni, e dei monologhi interiori.

Per superare questo contrasto paralizzante e cercare di restituire dinamicità al dramma Amleto pensa di riferirsi a un terzo mondo, quello del teatro. Questo è l'espedito geniale a cui ricorre Shakespeare, il "teatro nel teatro" per fare in modo che la vicenda torni a scorrere e ad aderire alla vita. La "teatralizzazione del mondo", enfatizzata in questo "dramma nel dramma", non è soltanto uno sguardo dietro le quinte ma, al contrario, è lo spettacolo stesso, per una volta "davanti" alle quinte, e ciò presuppone la presenza di un fortissimo nucleo di realtà e di attualità, cioè la capacità di riattualizzare, attraverso una rappresentazione, quella del cosiddetto *Assassinio di Gonzaga*, la vicenda del passato che ha avuto come protagonisti re Claudio e la regina Gertrude. Questo è il significato della "trappola per topi" escogitata da Amleto, che è uno dei fuochi dell'intreccio, con la quale viene proposta agli occhi del re, per svelarne il turbamento, la messa in scena dell'assassinio del duca, avvelenato dal

¹³ W. Shakespeare, *Amleto*, Atto I, scena V.

nipote, che poi ne sposa la vedova. Perché la trappola funzioni a dovere e scatti occorre però che la rappresentazione teatrale riesca a essere uno specchio fedele e convincente di ciò che è avvenuto nella realtà della vicenda di re Carlo e della regina Gertrude. Ecco il senso della raccomandazione di Amleto al primo attore:

Scena II dell'Atto III. Amleto al primo attore:

[...]Il gesto sia accordato alla parola

e la parola al gesto, avendo cura

soprattutto di mai travalicare
i limiti della naturalezza;

*ché l'esagerazione, in queste cose,
è contraria allo scopo del teatro;
il cui fine, da quando è nato ad oggi,
è di regger lo specchio alla natura,
di palesare alla virtù il suo volto,
al vizio la sua immagine,
ed al tempo e all'età la loro impronta.*

La trappola non scatta perché quando Claudio fa riaccendere la luce per uscire dopo che si è alzato, nel momento in cui Luciano versa la pozione nell'orecchio della sua vittima, Amleto, rivolgendosi a Orazio, si dichiara vittorioso, in quanto l'usurpatore si è tradito. Tuttavia, invece di prendere la decisione che la situazione gli dovrebbe imporre e di fare un passo verso la vendetta che egli sa essere il suo compito, non fa che differire l'uccisione di Claudio, come mostra quando lo vedrà, poco dopo, senza difesa, perché in ginocchio a pregare. Al di là delle ragioni da lui addotte di non uccidere il re in quel momento, perché la preghiera in cui è impegnato potrebbe salvare la sua anima, resta il fatto che egli non vuole procedere all'azione.

La seconda funzione dello specchio è quella di metafora della coscienza, che si manifesta nella scena IV del terzo atto, che si svolge nell'appartamento della regina. Essa costituisce, in qualche modo, l'esito delle osservazioni amare relative alla differenza tra ciò che sembra e ciò che è che Amleto, fin dall'inizio, rivolge alla madre, basate sull'affermazione: "io non conosco *sembra*", proprio per sottolineare e rivendicare il fatto che il suo mondo è completamente diverso da quello degli altri, in primo luogo da quello della stessa regina, il cui vissuto è caratterizzato da un intreccio perverso di apparenza e finzione, che Amleto vuole mettere a nudo ponendo davanti ai suoi occhi uno specchio:

Atto III Scena IV L'appartamento della regina

AMLETO – Ebbene, madre, che c'è?

REGINA – C'è, Amleto,
ch'hai molto offeso tuo padre.

AMLETO – Anche voi,
avete molto offeso il padre mio.

REGINA – Evvia, su, queste son risposte oziose.

AMLETO – E le vostre domande maliziose.

REGINA- Ehi, come parli Amleto?

AMLETO – Come parlo...

REGINA – Ti dimentichi forse chi son io?

AMLETO – No, per la Croce! Siete la regina,
moglie al fratello del vostro marito
nonché – così non fosse! – madre a me.

REGINA – Ah, è così? Ti troverò qualcuno
allora che saprà come parlarti.

(*Fa per alzarsi*)

AMLETO – Oh, no, sedetevi, non vi muovete
prima ch'io v'abbia messo avanti agli occhi
uno specchio nel quale rimirare
la parte più segreta di voi stessa.

REGINA – Che mai vorresti fare? Forse uccidermi?

Mettendo lo specchio davanti agli occhi della madre Amleto intende dunque costringerla a guardare ciò che essa non solo cela al mondo, ma anche a sé stessa. In questo senso lo specchio, attraverso l'immagine che riproduce e restituisce, progetta, trasforma, plasma l'identità di ciascuno.

Questa funzione dello specchio è descritta con efficacia da Lacan,¹⁴ il quale sottolinea il ruolo determinante dell'immagine, che funge da tramite attraverso il quale si riesce ad accedere al costituirsi dell'immaginario come momento dell'identificazione. Si tratta del momento di trasformazione nel soggetto, attraverso l'immagine che lo identifica, in cui egli riconosce sé e ciò che gli appartiene distinguendo dunque sé dal mondo circostante e dagli altri. *Imago*, in latino, definisce ciò che non è reale, ciò che, essendone una replica, una rappresentazione, è altro dal reale. *Imagines* sono anche quelle dei defunti, *imagines* sono i sogni, *imago* è anche quella allo specchio che è il *limen* che dunque divide il reale dall'immaginario, *imago*, infine, è la maschera. Attraverso questa *imago* e dietro di essa si riesce, una volta che si sia sufficientemente attrezzati e lo si voglia davvero, a riconoscere il volto, il proprio volto.

¹⁴ J. Lacan, *Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'io* (1949); in *Scritti I*, a cura di Giacomo Contri, Einaudi, Torino 1974, pp. 87-94.

La terza funzione dello specchio è la chiralità di cui si parlava all'inizio, la non sovrapponibilità tra la persona e la sua immagine allo specchio, anch'essa introdotta efficacemente da Lacan nello scritto citato: "il fatto è che la forma totale del corpo grazie a cui il soggetto precorre in un miraggio la maturazione della propria potenza, gli è data soltanto come *Gestalt*, cioè in un'esteriorità in cui questa forma è certamente più costituente che costituita, ma soprattutto in cui tale forma gli appare in un rilievo di statura che la fissa e sotto una simmetria che la inverte, in opposizione alla turbolenza di movimenti con cui si sforza di animarla".¹⁵

Lacan qui sintetizza efficacemente la funzione dello specchio e della simmetria che inverte la forma come presupposti e strumenti di quelle forme di riconoscimento che, proprio perché si realizza attraverso un'immagine, un immaginario che invade il reale, non coincide con quest'ultimo e non è sovrapponibile a esso, ma comporta sempre uno *sdvig*, uno scarto. In questo senso Re Claudio costituisce l'immagine speculare (e perciò chirale, non sovrapponibile) di Amleto, quella che egli ha interesse ad avere sempre davanti per continuare a pensare a sé stesso in luogo di passare all'azione, in quanto gli assicura la possibilità di differire di continuo la scelta tra "essere" e "non essere". Ecco perché egli, dopo aver visto Claudio reagire proprio come da lui sperato all'espedito della rappresentazione teatrale, ideata per rivelarne il turbamento e di conseguenza manifestarne la colpevolezza, non cerca affatto di costringere Claudio a questa ammissione. Non è questa colpevolezza che lo interessa: egli vuole che gli appaia davanti questo interlocutore del quale non cessa di temere che sia la sua immagine allo specchio.

Che Amleto sia profondamente cosciente di questa sua condizione e ne soffra, pur senza riuscire a risolversi a uscire dalla situazione di stallo che lo paralizza, è dimostrato dall'accostamento di due passi del dramma. Il primo è il monologo della Scena IV del quarto Atto, con la dolente consapevolezza di sé che, secondo Florenskij, è l'autentico motivo conduttore della tragedia:

Che cos'è mai un uomo
se del suo tempo non sa far altr'uso
che per mangiare e dormire? Una bestia.
Colui che ci ha dotati di una mente
sì vasta da vedere il prima e il dopo,
non ci largì questa capacità,
ed il divino don della ragione,
perché ammuffisca senz'essere usata.
Sia letargo bestiale o vile scrupolo

¹⁵ Ivi. P. 89.

a farci pensar troppo sulle cose
 (un pensare che, se diviso in quattro,
 è saggezza soltanto per un quarto
 e bassa codardia per gli altri tre),
 io mi chiedo perché passo la vita
 a ripetermi: “Questo s’ha da fare”,
 quando per farlo ho causa, volontà,
 e forza e mezzi. [...]

Ed io qui, con un padre assassinato
 e una madre insozzata, che sto a fare?
 A lasciar sprofondati nel letargo
 questi impulsi del sangue e della mente
 e, a mia vergogna, riguardar la morte
 sulla testa di ventimila uomini
 che per capriccio o ricerca di gloria,
 vanno alla tomba come al loro letto,
 per un palmo di terra, insufficiente
 puranche a contenerli tutti sopra,
 o a ricoprirli quando saran morti.
 Ah, siano sol di sangue i miei pensieri
 d’ora innanzi, o non sian pensieri degni!.

A questa tragica coscienza della propria irrisolutezza si contrappone, dandole un risalto ancora maggiore per il contrasto che emerge in tutta la sua evidenza, la figura del Re Claudio, espressione di un deciso e rapido passaggio dal volere all’azione:

Quello che noi vogliamo
 dobbiamo farlo all’atto del volerlo;
 perché questo ‘vogliamo’ è assai mutevole
 ed è soggetto a tanti cali e indugi
 quante son lingue, e mani, e circostanze.
 E allora quel ‘dobbiamo’ è un desiderio
 che, simile a benevolo sospiro,
 ci affligge e insieme ci reca sollievo.

Ecco il punto: nella situazione in cui si viene a trovare Amleto ogni vera attività rivolta verso l’esterno, che abbia un autentico scopo e riesca a incidere sul corso della realtà, risulta impossibile. Come scrive Florenskij, il mondo esterno per lui “è più lo stimolo che risveglia le due coscienze che non l’oggetto della sua azione; il mondo esterno viene percepito e fatto oggetto di meditazione più che trattato come oggetto d’azione”.¹⁶

¹⁶ P.A. Florenskij, *Amleto*, edizione italiana a cura di A. Dell’Asta, trad. di S. Zilio, Bompiani, Milano 2004, p. 45.

Per questo “è vano cercare un tutto coerente nelle azioni di Amleto, un qualche legame ponderato. Si tratta di esplosioni isolate, improvvise e frammentarie, che si dissolvono senza lasciare traccia per l’attività successiva. L’azione, ‘l’atto’, secondo le parole di Amleto, si è disintegrata e sono rimasti soltanto i gesti”.¹⁷

Il carattere profondamente e intimamente tragico della figura di Amleto, quello che appassiona e scuote a un tempo la coscienza di ogni lettore della tragedia di Shakespeare, “il segreto del fascino che ha avuto e ha dal momento in cui è stato scritto fino ai giorni nostri”,¹⁸ consiste nel fatto che egli ha in sé l’impronta di una transizione non risolta. Amleto è vittima del processo storico e al tempo stesso è osservatore del suo punto più interessante, del suo vortice più impetuoso. Su di lui, ‘araldo troppo precoce di una primavera troppo lenta a venire’, pesa la responsabilità di tutto il processo del mondo, ed egli finisce tragicamente non essendo stato capace di compiere una missione superiore alle sue forze: traghettare anzitempo l’umanità a una nuova coscienza religiosa.¹⁹

Significativa qui è la ripresa dell’immagine dell’araldo ripresa dalla terza strofa della poesia di D. Merežkovskij *Deti noči* (I figli della notte), del 1896:

Sono irriverenti i nostri discorsi,
Ma a morte siamo condannati
Noi, araldi troppo precoci
Di una primavera troppo lenta a venire.

Questa impronta di una transizione non risolta si esprime nel fatto che “Amleto è preda della lotta fra i due principi che dominano le viscere delle sue coscienze”.²⁰ Si, bisogna parlare di coscienze al plurale, in quanto motivi nettamente contrapposti non possono trovarsi insieme in un’unica coscienza; l’unità della coscienza esclude questa possibilità. Amleto, quale detentore di due principi, è un uomo che si colloca a cavallo tra due periodi: si trova nel punto di svolta, nel momento di crisi dello spirito.

Ecco “il tempo uscito di carreggiata”, ecco l’esigenza di rimetterlo in sesto, di riportarlo sulla giusta strada: questa profonda distorsione del tempo, questo suo snaturamento, sono una conseguenza del fatto “che la nuova coscienza (soznanie) che si esprime nella coscienza morale (sovest’) paralizza la vecchia coscienza che si esprime nel coraggio. [...]”

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ivi*, p. 28.

¹⁹ *Ivi*, p. 54.

²⁰ *Ivi*, p. 50.

Volendo essere un innovatore, Amleto si fa conservatore; e viceversa, il conservatorismo è rimpiazzato dall'innovazione".²¹

Shakespeare, secondo Florenskij, è esplicito nel descrivere, con grande efficacia, questa situazione di blocco e di stasi che non ha prospettive proprio perché ha smarrito il suo carattere dinamico di momento di transizione e di passaggio che deve essere realizzato e compiuto per non rimanere vittime di questa sovrapposizione di due coscienze antitetiche e dello sdoppiamento schizofrenico che necessariamente ne consegue. Lo è soprattutto nella scena I dell'Atto III: "Così la coscienza morale ci fa tutti vili, e così il colorito naturale della fermezza è reso malsano dalla pallida cera del pensiero, e imprese di grande altezza e importanza per questo scrupolo deviano le loro correnti e perdono il nome di azione".²²

Questo è ciò che succede, inevitabilmente, quando "è lo spirito del passato che parla col presente",²³ quando il passato incombe, ipotecando e vincolando il presente, che non riesce per questo a svolgere la sua funzione di *trait d'union*, di cunicolo temporale verso il futuro, per cui, anziché "compiere il passaggio definitivo e irreversibile a una nuova concezione del mondo",²⁴ si resta intrappolati in un innaturale mix di conservatorismo e innovazione. In questo caso si resta bloccati all'interno di una coscienza dilaniata e paralizzata, che non è in grado di elaborare un progetto d'azione e di realizzarlo, ed è per questo condannata a esprimersi attraverso gesti sporadici e isolati, privi di coordinamento e quindi totalmente inefficaci.

4. Gordon Craig: l'Amleto come atmosfera

Uno dei momenti culminanti della presenza di Amleto in Russia nel periodo preso in esame è costituito, come si è detto, dalla rappresentazione teatrale che fu messa in scena nel 1911 dal Teatro d'arte di Mosca di Konstantin Stanislavskij. Esso aveva inaugurato la sua attività il 14 ottobre 1898, quando la compagnia omonima mise in scena *Lo zar Fëdor Ioannovič* di Tolstoj; nel 1908 Stanislavskij decise di rappresentare l'Amleto e per farlo volle al suo fianco l'architetto e scenografo inglese Edward Gordon Craig, che si era stabilito a Firenze dove nel 1908 aveva fondato la rivista "The Mask" per diffondere le sue idee sul teatro. Tra i lettori del nuovo periodico vi era il regista russo, che rimase affascinato

²¹ Ivi p. 62.

²² *Ibidem*.

²³ Ivi p. 69.

²⁴ *Ibidem*.

dalle proposte del suo fondatore al punto da proporgli immediatamente di collaborare con lui.

A partire dal 1903 Craig, come scrive egli stesso, stava delineando “la visione di un nuovo genere di teatro cinetico, sintesi di forma, luce, scena, figure e suono, tutto in movimento”.²⁵ *L'Amleto* si prestava a pennello alla sperimentazione delle sue idee rivoluzionarie, in quanto egli lo riteneva “un Poema drammatico più che un Dramma poetico” nel quale quello che si vuole rivelare al pubblico non è il carattere o la psicologia dei personaggi, ma un contenuto spirituale, per cui ciò che conta è un clima, l'atmosfera che evoca e il sentimento che produce in chi lo guarda. Per supportare questa interpretazione Craig ha voluto che Amleto fosse presente sul palco in ogni scena, osservando in silenzio quelle scene nelle quali non era prevista la sua partecipazione. L'intero dramma, di conseguenza, risulta essere, ancora una volta, l'immagine che se ne fa Amleto attraverso lo specchio costituito dal suo sguardo.

L'altro aspetto che caratterizza la rappresentazione è il fatto che la realtà della vita subisce una trasformazione nella mente di Amleto: lo si riscontra con particolare evidenza nella seconda scena del primo atto, dove il mondo della corte viene visto attraverso gli occhi del protagonista, per cui si ha la contrapposizione di due mondi, uno di fronte all'altro: quello di Amleto e quello della corte *come egli la vede*. L'elemento scenico che dominava l'inizio della trasposizione craighiana della tragedia intende proprio rappresentare questa realtà come l'immagine che se ne fa Amleto attraverso, ancora una volta, lo specchio costituito dal suo sguardo: in primo piano Amleto disteso su due cuscini grigi, neri, che sembrano quasi una tomba aperta. Un velo enorme, trasparente, ampio quanto tutto il palcoscenico, lo separa dal mondo della corte, della tirannia e dello splendore che è tutto d'oro, con degli sprazzi di colori violenti, diabolici. È una scalea, una piramide che ha al vertice il re e la regina. Un enorme mantello d'oro e di porpora scende dalle spalle del re, dell'usurpatore, e della regina e si espande, fino a coprire metà della scena, formando tante onde dorate dalle cui creste emergono le teste dei cortigiani rivolte in su, verso il trono: questa forma piramidale di broccato d'oro da cui lame di luce traevano baluginii si oppone ai toni grigi della parte avanzata della scena dominata da linee orizzontali, dove giace Amleto. Al momento dell'uscita di scena di Claudio gli altri personaggi restano immobili al loro posto, mentre il velo viene allentato, in modo da dare l'impressione che l'intera corte si sciogliesse davanti agli occhi del pubblico, come se si fosse trattato di una proiezione dei pensieri di Amleto, ora rivolti altrove.

Ed ecco finalmente la quinta scena, quella che Craig definisce “Le Mil-

²⁵ E. Craig, *Gordon Craig – La storia della sua vita*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1966, p. 221.

le Scene in Una”: “La chiamo la quinta scena perché va incontro alle esigenze dello spirito moderno: lo spirito dell’incessante *mutamento*. Gli scenari che abbiamo usato in teatro per secoli erano soltanto i vecchi statici scenari fatti per essere cambiati. Tutt’altra cosa quindi da una scena che per sua natura sia mobile. Tale scena ha inoltre un volto (io lo chiamo così), un volto espressivo. La sua superficie riceve la luce, e, a seconda che la luce cambi posizione, compia altri mutamenti, e la scena stessa varia le sue posizioni – la luce e la scena si muovono di concerto come in un duetto, ed eseguono delle figurazioni come in una danza – il suo volto esprime ogni emozione che io desidero farle esprimere”.²⁶

È questo allontanamento dalle fisionomie convenzionali della scena che porta Craig a immaginare una forma di oggettivazione figurativa delle emozioni raggiunta all’interno di un percorso di astrazione della forma stessa e questo è il passo decisivo che lo porterà alla definizione degli *Screens*, pareti pure e neutre, una scena tridimensionale dalle infinite possibilità di movimento, visioni di rigorose strutture monolitiche mutevoli, un continuo misurato movimento di forme verticali e di luci, immagini astratte di stati d’animo, ricordi, miti, che come sostiene Ferruccio Marotti, rispondono a una sorta di «teatralità cosmica, a prescindere dal singolo spettacolo o dal singolo testo». ²⁷ *Le Mille Scene in Una* non rappresentano una scena pittorica o prospettica con un solo punto di vista centrale, ma uno spazio architettonico reale e tridimensionale come era il teatro greco delle origini, al quale Craig si riferisce di continuo con forte determinazione.

Occorre però fare un altro passo, che riguarda, questa volta, l’attore: perché egli faccia una cosa sola con la scena, formando quel tutto di cui parla Craig, occorre che agli *Screens*, neutri per natura, si accompagni la neutralità dell’attore medesimo. Per renderlo tale, depurandolo dalle emozioni e rendendolo astratto, in modo che possa a sua volta essere riempito di significati che gli devono poter essere conferiti, in totale libertà, dallo spettatore che assiste allo spettacolo, coinvolgendolo così totalmente in ciò che sta accadendo sulla scena, bisogna trasformarlo in una creatura simbolica, costruita dalla destrezza del regista e dello scenografo. Ecco allora l’idea di farlo diventare una marionetta, anzi in *supermarionetta*, per evitare che il pubblico possa subire l’egemonia dei sentimenti e delle emozioni che gli vengono trasmessi, perché esso si possa sottrarre al gioco (che diventa poi giogo) della crudele influenza delle confessioni di debolezza, alla quale assiste ogni sera, e che inducono negli spettatori la medesima debolezza che viene rappresentata e messa in mostra. “La supermarionetta non competerà con la vita – ma piuttosto andrà oltre. Il suo ideale non sarà la carne e il sangue ma piuttosto il corpo in catalessi:

²⁶ Ivi, p. 223.

²⁷ F. Marotti, *Gordon Craig*, Cappelli Editore, Bologna 1961, p. 90.

aspirerà a vestire di una bellezza simile alla morte, pur emanando uno spirito di vita”²⁸. È il rifiuto della condizione umana, in quanto requisito limitato, per raggiungere quella che oggi potremmo chiamare un’*umanità aumentata*, più compiuta, arricchita dalla nobile artificialità di un essere inanimato, che non deve competere con la vita, ma piuttosto oltrepassarla, appunto. La Supermarionetta, utopia dell’attore perfetto, disincantato e disincarnato, costituiva il soggetto ideale per muoversi nello scenario artificiale e irrealista degli *Screens*.

E poi, ad arricchire ulteriormente questa artificialità, un terzo elemento, classico questa volta: la maschera, strumento essenziale per liberare ulteriormente l’attore dalle emozioni e farlo diventare un autentico artista, mettendolo in condizione di superare i propri limiti, dal momento che è quanto di più contiguo si possa immaginare alla marionetta. La marionetta richiede, da parte dell’attore, tutta la determinazione che possiede per liberare il movimento dai vincoli ai quali il suo corpo è usualmente sottoposto e che egli è indotto abitualmente a rispettare. La maschera, a sua volta, esige il massimo sforzo per far muovere gli occhi o i muscoli senza farsi sopraffare dalle emozioni. Essa ha origine dal teatro greco, ma non dovrà né imitare né evocare alcun tipo di passato, al contrario dovrà proiettarsi nel futuro: “La maschera tornerà a teatro; [...] Prima di tutto non è la maschera greca che deve essere resuscitata; piuttosto è la maschera universale che deve essere creata. C’è qualcosa di molto deprimente nell’idea di brancolare verso l’est del mondo tra le rovine alla ricerca dei resti dei secoli passati. [...] La maschera deve tornare sulla scena per ricostituire l’espressione – l’espressione visibile della mente – e deve essere una creazione, non una copia”²⁹.

Non può non colpire questa definizione della maschera come «espressione visibile della mente» perché “esteriorizza” i processi psichici, libera dall’idea che essi debbano essere racchiusi all’interno della scatola cranica e ci rimanda all’idea della mente estesa, secondo la quale molti processi cognitivi, che legittimamente possono dirsi mentali, si estendono al di là dei confini del cervello, e anche del corpo, e sono localizzabili nell’ambiente fisico e sociale in cui l’organismo agisce. Si tratta, com’è noto, di un modello proposto ed efficacemente descritto da Gregory Bateson in una conferenza dal titolo *Forma, sostanza, differenza*, tenuta il 9 gennaio 1970 per il diciannovesimo Annual Korzybski Memorial, nella quale egli dava alla domanda “che cosa intendo per “mia” mente?” la seguente ri-

²⁸ E.G. Craig, *L’Attore e la Supermarionetta*, in: Edward Gordon Craig, *Il mio teatro*, trad. it. a cura di Ferruccio Marotti, cit., p. 34.

²⁹ E.G. Craig, *The Theatre Advancing*, Little Brown and Company, Boston 1919, p. 108. Trad. it. di P. Salvadeo, in *Gordon Craig. Spazi drammaturgici*, LetteraVentidue, Siracusa 2017, p. 63.

sposta: “La mente individuale è immanente, ma non solo nel corpo; essa è immanente anche in canali e messaggi esterni al corpo; e vi è una più vasta mente di cui la mente individuale è solo un sottosistema. [...] La psicologia freudiana ha dilatato il concetto di mente verso l'interno, fino a includervi l'intero sistema di comunicazione all'interno del corpo (la componente neurovegetativa, quella dell'abitudine, e la vasta gamma dei processi inconsci). Ciò che sto dicendo dilata la mente verso l'esterno”.³⁰

In estrema sintesi il modello della mente estesa afferma che i processi mentali sono esempi di elaborazione cognitiva incorporata e distribuita. Ciò significa che ciò è ottenuto in un modo così fluido e interconnesso da originare un unico flusso causale integrato, nel cui ambito (e per gli scopi scientifici dell'analisi del comportamento) le usuali distinzioni di interno ed esterno perdono ogni utilità ed efficacia.

Possiamo quindi dire che la mente si estende al di là dei confini del cranio, e permea la struttura fisica del corpo e quella fisica e culturale dell'ambiente esterno.

Rappresentare l'intero mondo della corte come il risultato dello sguardo di Amleto significa farne la rappresentazione della sua mente estesa, l'atmosfera e il clima che lo circondano così come sono filtrati dalla sua percezione. Così, secondo Craig, vanno presentati i drammi di Shakespeare, e in particolare, ma non solo, l'*Amleto*, come opere poetiche dal carattere soprannaturale, in quanto tutto il suo teatro, in fondo, è una manifestazione che propone qualcosa di soprannaturale nell'invisibile. In uno scritto del 1910 intitolato proprio *Gli spettri nelle tragedie di Shakespeare*³¹ Craig sostiene che per andare nel cuore dei drammi di Shakespeare occorre raggiungere e rappresentare una sacralità originaria, al di là della realtà sensibile, senza indulgere ad atteggiamenti mimetici e realistici. Gli spettri ci parlano di questo atteggiamento astratto, ma reale, e per questo il mondo a cui essi si riferiscono va presentato rispettandone questo carattere di astrazione. Come scrive Monique Borie: “La fede nell'invisibile è alla base del teatro. Shakespeare nell'*Amleto* non dice che questo. [...]. Il carattere indecifrabile dello spettro si ricollega alla indecifrabilità della verità o dell'illusione a teatro. Ed è, per concludere, la rappresentazione teatrale che nell'*Amleto* permetterà di sapere che lo spettro non era un'immagine illusoria. Che lo spettro ha detto il vero”.³² Condividendo questo giudizio Craig ritiene che il teatro debba tornare a

³⁰ G. Bateson, “Forma, struttura e differenza”, in *Verso un'ecologia della mente*, Adelphi, Milano 1976, pp. 479-480.

³¹ E.G. Craig, *Gli spettri nelle tragedie di Shakespeare*, in Craig, *Il mio teatro*, cit., p. 146.

³² Monique Borie, *Il fantasma e il teatro*, in: G. Isola e Gianfranco Pedulla (a cura di), *Gordon Craig in Italia – Atti del convegno internazionale di studi*, Bulzoni Editore, Roma 1993, p. 252.

farci credere all'invisibile e al divino, fondendo la tensione verso l'immaginario con la concretezza della scena visibile.

Particolare importanza e rilievo nella messa in scena di Craig assume, ovviamente, la rappresentazione del dramma *L'assassinio di Gonzago*, la famosa "mouse trap scene", alla cui realizzazione egli assegnava, non a caso, un valore cruciale. A darcene una testimonianza diretta è Stanislavskij nelle sue memorie: "Craig qui aveva creato un grande quadro, trasformando il proscenio del teatro in palcoscenico per lo spettacolo di corte. La parte posteriore della scena, in fondo, rappresentava la platea dei cortigiani. I commedianti e il pubblico della corte erano divisi dalla enorme botola che avevamo nel nostro palcoscenico del Teatro d'Arte. Due alti pilastri delimitavano ai lati il boccascena. Dalla scena preparata dai commedianti c'era una discesa, che dava nella botola, mentre sul lato opposto la scala risaliva più ampia fino all'alto trono, dove sedevano il re e la regina. Accanto a loro, in più file, sedevano i cortigiani, vestiti anch'essi con costumi dorati e mantelli, che li rendevano simili a statue di bronzo. I commedianti, in costumi di gala, dovevano rappresentare il loro dramma volgendo la schiena agli spettatori del Teatro d'Arte, con il viso rivolto verso re Claudio, che è immerso, insieme con la corte, nell'oscurità, rotta di tanto in tanto da sprazzi di luce sinistra sugli abiti d'oro. I costumi dei commedianti sono affatto realistici. Dodici musicisti si esercitano, a sinistra. In sottofondo, accordi di strumenti musicali".³³

Estremamente indicativa è la collocazione in questa scena dei commedianti, che dovevano voltar la schiena agli spettatori per rivolgere il viso verso re Claudio, incrociando il suo sguardo con il loro e dando quindi vita a quel gioco di sguardi che avrebbe proiettato il sovrano al centro della scena, trasformandolo da spettatore in protagonista del dramma e facendo così scattare la sua identificazione con l'assassino. Ottenuta in questo modo, in seguito alla reazione di palese turbamento del re Claudio di fronte a questa sua trappola, la conferma definitiva dell'assassinio del padre e del suo colpevole, con il coinvolgimento della sua stessa madre, il principe danese viene assalito da quel disgusto, associato alla conoscenza, di cui parla Nietzsche in una profonda riflessione sul rapporto tra sofferenza e conoscenza, al centro della quale emerge la figura di Amleto: "L'estasi dello stato dionisiaco con il suo annientamento delle abituali barriere e confini dell'esistenza comprende infatti, nella sua durata, un elemento letargico in cui s'immerge tutto ciò che è stato vissuto personalmente nel passato. Casi, per questo abisso dell'oblio, il mondo della realtà quotidiana e quello della realtà dionisiaca si distaccano. Non appena però quella realtà quotidiana riaffiora nella coscienza, essa, come tale, vie-

³³ Cfr. E.G. Craig, *Il mio teatro*, Introduzione e cura di F. Marotti, cit., p. 21.

ne sentita con nausea; una disposizione ascetica, negatrice della volontà, è il frutto di quegli stati. In questo senso l'uomo dionisiaco assomiglia ad Amleto: entrambi hanno gettato una volta uno sguardo vero nell'essenza delle cose, hanno *conosciuto*, e provano nausea di fronte all'agire; giacché la loro azione non può mutare nulla dell'essenza eterna delle cose, ed essi sentono come ridicolo o infame che si pretenda da loro che rimettano in sesto il mondo che è fuori dai cardini. La conoscenza uccide l'azione, per agire occorre essere avvolti nell'illusione – questa è la dottrina di Amleto, non già la saggezza a buon mercato di Hans il sognatore³⁴ – che non si decide ad agire per troppa riflessione, quasi per sovrabbondanza di possibilità. Non è la riflessione, certo – è la vera conoscenza, la visione della realtà raccapricciante, che prepondera su ogni motivo sospingente all'azione, tanto per Amleto quanto per l'uomo dionisiaco. Ora non c'è consolazione che giovi, l'anelito si rivolge al di là di un mondo, dopo la morte, al di là degli stessi dei, viene negata l'esistenza con il suo splendido riverbero negli dei o in un aldilà mortale. Nella consapevolezza di una verità ormai contemplata, l'uomo vede ora dappertutto soltanto l'atrocità o l'assurdità dell'essere, ora comprende il simbolismo del destino di Ofelia, ora conosce la saggezza del dio silvestre Sileno: prova disgusto”.³⁵

Non è difficile vedere in questo passo un'eco di Dostoevskij e del suo romanzo del 1864 *Zapiski iz podpolja* (Ricordi dal sottosuolo), che lo stesso Nietzsche considerava, come si è detto, l'autentico atto di nascita dell'idea dell'inconscio: “Sono un uomo malato... sono un uomo cattivo. Un uomo che non ha nulla di attraente. Credo di esser malato di fegato”.³⁶

La malattia dell'uomo del sottosuolo risiede proprio nella mancanza di ogni senso del limite, nella sua indisponibilità a riconoscere ostacoli e vincoli alla possibilità di orientare liberamente il proprio pensiero e la propria coscienza, superando quelli che egli considera i pregiudizi dei valori dettati dalla morale dominante e dei significati imposti dalle usuali categorie che utilizziamo per descrivere la realtà. Questa mancanza del limite si manifesta in lui a tratti come risentimento, e a tratti come *hýbris*, sotto forma di tracotanza, eccesso, superbia che induce a considerare del tutto insignificanti e privi d'interesse sia gli altri, sia la vita stessa che si agita intorno a lui. È proprio l'analisi fredda e spinta all'eccesso di tutto ciò che lo circonda, nella vana speranza di poterlo dominare con la supe-

³⁴ Hans Sachs, personaggio de *I maestri cantori*.

³⁵ F. Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, in *Sämtliche Werke, Kritische Studienausgabe*, hg. Von G. Colli, M. Montinari, de Gruyter, München 1980, Bd. 1; trad. it. *La nascita della tragedia*, a cura di S. Giametta, Adelphi, Milano 1977, pp. 55-56.

³⁶ F. Dostoevskij, *Ricordi dal sottosuolo*, trad. it. a cura di G. Pacini, Feltrinelli, Milano 1995, p. 23.

riorità del proprio pensiero e della consapevolezza critica che ne risulta, dilatata oltre ogni ragionevole misura al punto da soffermarsi a soppesare anche i particolari e i dettagli più insignificanti, a impedire all'uomo del sottosuolo di agire nella vita: "Il fatto, signori miei, è che io mi considero una persona intelligente forse soltanto perché in tutta la mia vita non sono stato capace né di cominciare né di portare a termine mai nulla".³⁷

L'immediato frutto di questo iper-esercizio del pensiero e della consapevolezza critica diventa allora, fatalmente, l'inerzia: "E infatti il più diretto, il più legittimo e immediato frutto della coscienza è appunto l'inerzia, e cioè il cosciente starsene lì seduti con le braccia in croce".³⁸

5. Conclusione

L'ultima cosa che ci resta da chiarire, per concludere, è il significato del riferimento alla "supermarionetta" di Craig e all'importanza da lui attribuita al "comportarsi da marionetta" da parte dell'attore. A tal fine è indispensabile riferirsi alla spiegazione offerta, con magistrale efficacia, da Heinrich von Kleist, il grande drammaturgo, poeta e scrittore tedesco il quale nel 1810 pubblicò nei 'Berliner Abendblätter' un saggio prodigioso, l'unico da lui firmato, intitolato *Il teatro delle marionette*, considerato giustamente un'anticipazione della psicoanalisi. L'inizio fornisce già un'idea precisa del motivo conduttore di questo suo scritto: "Nell'inverno del 1801, che trascorsi a M..., incontrai una sera in un giardino pubblico il signor C., che da poco era stato scritturato come primo ballerino dal Teatro dell'Opera di quella città e godeva presso il pubblico di un favore straordinario. Io gli manifestai il mio stupore per averlo già visto più volte in un teatro di marionette che, allestito nella Piazza del Mercato, divertiva il popolino con piccole farse alle quali si intrecciavano canti e danze. Lui mi assicurò che traeva un grande piacere dalla pantomima di quei fantocci e lasciò intendere in maniera non equivoca che se un danzatore volesse perfezionarsi potrebbe imparare da essi parecchie e svariate cose".³⁹

Di fronte allo stupore del suo interlocutore C. così spiega il perché di questa sua affermazione, illustrando i vantaggi che qualsiasi marionetta ha nei confronti anche del migliore dei danzatori: "Innanzitutto un vantaggio negativo, mio ottimo amico, che sarebbe quello di non muoversi mai in *maniera affettata*. Poiché, come Lei sa, l'affettazione si manifesta

³⁷ Ivi, p. 38.

³⁸ Ivi, p. 36.

³⁹ H. von Kleist (1810), *Il teatro delle marionette*, trad. it. in ID., *Opere*, a cura e con un saggio introduttivo di A.M. Carpi, I Meridiani, Mondadori, Milano 2011, p. 1013.

quando l'anima (*vix motrix*) si pone in un punto qualsivoglia che non sia il centro di gravità del movimento. E siccome il marionettista, mediante i fili e le cordicelle che manovra, non ha in fondo in suo potere nient'altro che questo centro, tutte le rimanenti membra sono, proprio come han da essere, morte, meri pendoli, e seguono soltanto la legge di gravità: è una splendida caratteristica, questa, che invano cercheremmo nella stragrande maggioranza dei nostri ballerini. [...] C'è da aggiungere che questi fantocci hanno il pregio di essere *antigravi*. Non conoscono l'inerzia della materia, la proprietà che più di tutte si oppone alla danza, in quanto la forza che li solleva in aria è superiore a quella che li incatena alla terra. [...] Al pari degli elfi, le marionette non hanno bisogno del suolo se non per *sfiorarlo* e per poter rianimare, grazie a quell'ostacolo momentaneo, lo slancio delle loro membra: il suolo occorre invece a noi perché su di esso *riposiamo* e troviamo ristoro alle fatiche della danza: momento che in sé, palesemente, non è vera danza, e che conviene abbreviare il più possibile poiché nulla può sortirne di buono".⁴⁰

Intesa in questo senso la marionetta costituisce un ideale di leggerezza e grazia, un modello al quale il danzatore deve aspirare se vuole raggiungere il massimo di perfezione possibile quando si muove sul palcoscenico. Secondo Craig anche l'attore, per raggiungere la massima efficacia nella sua arte, deve liberarsi dal proposito di estrinsecare le sue emozioni e di trasmetterle agli spettatori, per lasciare invece liberi questi ultimi di far emergere liberamente le proprie reazioni di fronte a ciò che propone l'azione scenica.

⁴⁰ Ivi, pp. 1016-1017.

Amleto in Russia tra la seconda metà dell'Ottocento e i primi due decenni del Novecento

The definition of chirality, from the Greek *cheir* meaning “hand”, is due to Lord Kelvin who enunciated it during the “Baltimore Lectures”, a series of lectures held at Johns Hopkins University in Baltimore, starting from October 1st 1884, and published twenty years later, in 1904, in which the English scientist, among other things, stated: “I call any geometrical figure, or groups of points, chiral, and say it has chirality, if its image in a plane mirror, ideally realized, cannot be brought to coincide with itself”.

Chirality is, therefore, the geometric property of a group of points or atoms in space, or of a solid object, of not being superimposable on its mirror image. These structures, defined as chiral, have the peculiar property of being devoid of symmetry elements of the second kind, namely, a mirror plane, an center of inversion, or a rotation-reflection.

The environment is rich in chiral objects: our hands are the example par excellence, but there are many others, from the shell of a snail to a spiral galaxy.

The paper analyzes the use of chirality and mirror images in famous representation of Shakespeare's *Hamlet* at the Moscow Art Theater (1911) with the direction of Konstantin Stanislavkij and the sets by Edward Gordon Craig. In line with a tendency within the Symbolist movement to view Shakespeare's play as a work of poetry rather than as one for the stage, Craig conceived of the production as a symbolis monodram in which every aspect of production would be subjugated to the play's protagonist: the play would present a dream-like vision as seen through Hamlet's eyes. To support this interpretation, Craig wanted to have Hamlet present on-stage during every scene, silently observing those in which he did not participate. The kernel of Craig's monodramatic interpretation lay in the staging of the first court scene. The stage was divided sharply into two areas through the use of lighting: the background was brightly lit, while the foreground was dark and shadowy; the screens were lined up along the back wall and bathed in diffuse yellow light. From a high throne upon which Claudius

and Gertrude sat, which was bathed in a diagonal, bright golden beam, a pyramid descended, representing the feudal hierarchy; the pyramid gave the illusion of a single, unified golden mass, from which the courtier's heads appeared to stick out through slits in the material. In the foreground in dark shadow, Hamlet lay slouched, as if dreaming. A thin gauze was hung between Hamlet and the court, further emphasising the division. On Claudius' exitline the figures remained in place while the gauze was loosened, so that the entire court appeared to melt away before the audience's eyes, as if they had been a mirror image, a projection of Hamlet's thoughts that now had turned elsewhere. Craig's theatrical staging of *Hamlet*, rich of references to chirality, is very topical and interesting, as it seems to effectively describe an atmosphere that we can define as “hamletic”.

KEYWORD: chirality, representation, extended mind, atmosphere, symbol, meaning