

*René Girard*

# SHAKESPEARE

*Il teatro dell'invidia*



Adelphi eBook



# Indice

[Frontespizio](#)

[Colophon](#)

[Nota alla traduzione](#)

[SHAKESPEARE - Il teatro dell'invidia](#)

[Introduzione](#)

[I. L'AMORE AMA LE LODI](#)

[II. L'INVIDIA DI UN TESORO COSÌ RICCO](#)

[III. IL CORSO DEL VERO AMORE](#)

[IV. OH INSEGNAMI IL MODO IN CUI TU GUARDI](#)

[V. LE MENTI DI OGNUN FURON STRAVOLTE](#)

[VI. QUALCOSA DI PIÙ CHE FANTASTICHE VISIONI](#)

[VII. LA COSA ASSUME GRANDE CONSISTENZA](#)

[VIII. LASCIAR DECIDER D'AMORE](#)

[IX. AMORE CHE FERISCE SOLTANTO A SENTIR DIRE](#)

[X. AMALO PERCHÉ IO LO AMO](#)

[XI. NON È LO SPECCHIO CHE LA FA INSUPERBIRE, SEI TU](#)

[XII. OH COME IL RIFIUTO SEMBRA BELLO](#)

[XIII. ORA NON È DOLCE COME PRIMA](#)

[XIV. UNA CRESSIDA DOLENTE FRA I GRECI SPENSIERATI](#)

[XV. LUSSURIA E GUERRA](#)

[XVI. GLI SGUARDI DI QUELLI LÌ](#)

[XVII. O PANDARO!](#)

[XVIII. PALLIDA E SPOSSANTE EMULAZIONE](#)

[XIX. PER TE, SIMILE A UN DIO DOVREBBE ESSERE TUO PADRE](#)

[XX. I VOSTRI CONTRARI ROVINOSI](#)

[XXI. OH, COSPIRAZIONE](#)

[XXII. FURIA INTESTINA E FEROCO GUERRA CIVILE](#)

[XXIII. LA GRANDE ROMA SUCCHIERÀ SANGUE RIGENERATORE](#)

[XXIV. DOBBIAMO ESSERE SACRIFICATORI, MA NON MACELLAI, CAIO](#)

[XXV. DOBBIAMO SCALCARLO COME UN PIATTO DEGNO DEGLI DÈI](#)

[XXVI. UN LUPO UNIVERSALE FARÀ DELL'INTERO UNIVERSO LA SUA PREDÀ](#)

[XXVII. CARO ROBERTINO](#)

[XXVIII. PER INTRAPPOLARE I PIÙ SAGGI](#)

[XXIX. LEI CREDE ALLA SUA TEORIA?](#)

[XXX. LA PIGRA VENDETTA DI AMLETO](#)

[XXXI. DOBBIAMO DESIDERARE DI RADERE AL SUOLO IL SANTUARIO?](#)

[XXXII. TU AMI LEI PERCHÉ SAI CHE IO LA AMO](#)

[XXXIII. LO STRUMENTO CHE VI HA FORZATO A FARLO](#)

[XXXIV. TU SEI COMPLICE!](#)

[XXXV. NON ESISTE MALVAGITÀ O MATERIA CHE POSSA ALTERARLO](#)

XXXVI. AL VOSTRO SIMULACRO FARÒ DONO VERACE DEL MIO AMORE

XXXVII. LA PIETRA NON CI RIMPROVERA PER ESSERE STATI PIÙ PIETRA DI LEI?

XXXVIII. TRANGUGERANNO LE NOSTRE ISTRUZIONI COME IL GATTO LECCA IL SUO LATTE

*René Girard*

**SHAKESPEARE**  
***Il teatro dell'invidia***

*Traduzione di Giovanni Luciani*



Adelphi eBook

TITOLO ORIGINALE:  
*A Theatre of Envy*  
*William Shakespeare*

Quest'opera è protetta  
dalla legge sul diritto d'autore  
È vietata ogni duplicazione,  
anche parziale, non autorizzata

In copertina: Johann Heinrich Füssli,  
*Titania vezzeggia Bottom*  
*con la testa d'asino (1792-1794)*  
Kunsthau Zürich.

© 1998 KUNSTHAUS ZÜRICH  
ALL RIGHTS RESERVED

*Prima edizione digitale 2014*

© 1990 ÉDITIONS GRASSET & FASQUELLE

© 1998 ADELPHI EDIZIONI S.P.A. MILANO  
[www.adelphi.it](http://www.adelphi.it)

ISBN 978-88-459-7476-2

## NOTA ALLA TRADUZIONE

La traduzione è stata condotta sull'edizione inglese (*A Theater of Envy. William Shakespeare*, Oxford University Press, New York-Oxford, 1991), ma, per esplicita volontà dell'autore, si è in qualche luogo tenuta presente anche la versione francese (*Shakespeare. Les feux de l'envie*, Grasset, Paris, 1990).

I passi di Shakespeare citati nel testo sono tratti dalle seguenti edizioni:

*Amleto*, trad. di Agostino Lombardo, Feltrinelli, Milano, 1995

*Antonio e Cleopatra*, trad. di Agostino Lombardo, Feltrinelli, Milano, 1992

*Come vi piace*, trad. di Carlo Alberto Corsi e Nemi D'Agostino, Garzanti, Milano, 1990

*Coriolano*, trad. di Nemi D'Agostino, Garzanti, Milano, 1988

*Giulio Cesare*, trad. di Alessandro Serpieri, Garzanti, Milano, 1993

*I due gentiluomini di Verona*, trad. di Andrea Cozza, Garzanti, Milano, 1996

*Il mercante di Venezia*, trad. di Agostino Lombardo, Feltrinelli, Milano, 1992

*Il racconto d'inverno*, trad. di Agostino Lombardo, in *Teatro completo di William Shakespeare*, Mondadori, Milano: vol. VI, *I drammi romanzeschi*, 1981

*Misura per misura*, trad. di Luigi Squarzina, in *Teatro completo di William Shakespeare*, Mondadori, Milano: vol. III, *I drammi dialettici*, 1977

*Molto rumore per nulla*, trad. di Nemi D'Agostino, Garzanti, Milano, 1990

*Otello*, trad. di Agostino Lombardo, Feltrinelli, Milano, 1996

*Re Lear*, trad. di Agostino Lombardo, Garzanti, Milano, 1991

*Romeo e Giulietta*, trad. di Agostino Lombardo, Feltrinelli, Milano, 1994

*Sogno di una notte di mezza estate*, trad. di Marcello Pagnini, Garzanti, Milano, 1991

*Sonetti*, trad. di Alessandro Serpieri, Rizzoli, Milano, 1995

*Timone d'Atene*, trad. di Agostino Lombardo, Garzanti, Milano, 1996

*Troilo e Cressida*, trad. di Francesco Binni, Garzanti, Milano, 1994

La traduzione dei passi dello *Stupro di Lucrezia* è di Giovanni Luciani.

SHAKESPEARE  
IL TEATRO DELL'INVIDIA



## INTRODUZIONE

Con migliaia di libri su Shakespeare che ingombrano gli scaffali delle biblioteche, chiunque si accinga a scriverne uno nuovo è tenuto a cominciare adducendo una valida giustificazione. La mia sarà quella solita: una passione irrefrenabile per il suo teatro. Mentirei, tuttavia, se sostenessi che si tratta di un sentimento disinteressato e incorporeo come raccomanda Immanuel Kant nei suoi scritti di estetica.

Questo studio su Shakespeare è legato in maniera inestricabile a tutte le mie opere precedenti, a cominciare da un saggio su cinque romanzieri europei.<sup>1</sup> Nella mia beata ignoranza della moda letteraria per la quale i critici si sentono obbligati a ricercare negli autori di cui si occupano quanto li rende assolutamente «singolari», «unici» e «incomparabili» (con il risultato che ogni scrittore si trova a essere del tutto isolato dagli altri), io ho puntato sull'ipotesi che i miei cinque romanzieri avessero qualcosa in comune. Un'idea scandalosa, certo, ma che almeno dal mio punto di vista si è rivelata proficua, consentendomi di scoprire ciò che chiamo «desiderio mimetico».

Quando riflettiamo sui fenomeni in cui è plausibile che entri in gioco l'imitazione, pensiamo all'abbigliamento, ai comportamenti individuali e collettivi, alle espressioni facciali, al modo di parlare, a come si recita a teatro, alla creazione artistica e via dicendo – mai però al desiderio. Di conseguenza, nella vita sociale l'imitazione ci appare unicamente come una forza che genera atteggiamenti di gregarismo e grigio conformismo, mediante la riproduzione a livello di massa di un numero circoscritto di modelli.

A questa visione convenzionale, pur non del tutto errata, sfugge tuttavia l'essenziale. Se l'imitazione è certamente presente nel desiderio, e contamina il nostro impulso ad acquisire e a possedere, non si limita però ad avvicinare le persone: le allontana anche, e il paradosso è che può fare le due cose simultaneamente. Coloro che desiderano lo stesso oggetto sono uniti da un legame così intenso che, fino a quando sussiste la possibilità di dividerlo, sono amici strettissimi; appena essa viene meno, diventano acerrimi nemici.

Tra concordia e discordia vi è una perfetta continuità, tanto cruciale per Shakespeare quanto lo era per i tragici greci, e non meno inesauribile quale fonte di paradosso poetico. Se vogliono che la loro opera sopravviva alla transitorietà delle mode, i drammaturghi come i romanzieri devono scoprire questa sorgente essenziale del conflitto umano – cioè a dire la rivalità mimetica – e devono scoprirla da soli, senza ricorrere all'aiuto di filosofi, moralisti, storici o psicologi, che sull'argomento osservano un silenzio unanime.

Shakespeare ha scoperto così presto la realtà di questo fenomeno, che il modo in cui vi si accosta nelle sue prime opere appare ingenuo, per non dire caricaturale. Nello *Stupro di Lucrezia*, il violentatore potenziale, contrariamente al Tarquinio di cui tratta Tito Livio nella sua storia di Roma, decide di violentare una donna che di fatto non ha mai conosciuto: ad attirarlo è unicamente l'elogio sperticato che della sua bellezza fa il marito. Non mi stupirei se Shakespeare avesse scritto questa scena subito dopo aver

scoperto il desiderio mimetico. Egli era così preso da tale scoperta, così ansioso di enfatizzarne il paradosso costitutivo, da creare subito questa mostruosità un po' sconcertante, pur se non del tutto incredibile: uno stupro alla cieca.

I critici moderni provano un'intensa avversione per questo poema. Quanto a Shakespeare, egli si sarebbe presto reso conto che agitare il desiderio mimetico davanti al pubblico come il drappo rosso del torero non è la via migliore per giungere al successo (cosa che io, a quanto sembra, non sono mai riuscito a imparare). In breve tempo, egli avrebbe reso il proprio modo di trattare del desiderio più sofisticato, insidioso e complesso, pur restando fedele con costanza quasi ossessiva a una concezione mimetica.

Shakespeare può essere esplicito riguardo al desiderio mimetico come lo sono alcuni di noi, e il suo vocabolario è abbastanza vicino al nostro da consentirci di comprenderlo immediatamente. Parla di «desiderio suggerito», di «suggestione», di «desiderio geloso», di «desiderio d'emulazione» e via dicendo. Ma la parola essenziale è «invidia», usata da sola o in espressioni quali «desiderio invidioso» o «emulazione invidiosa».

Analogamente al desiderio mimetico, l'invidia subordina l'*oggetto* desiderato a *colui* che gode di un rapporto privilegiato con esso. L'invidia brama l'*essere* superiore che né l'*oggetto* desiderato né colui che lo desidera, ma soltanto una congiunzione dei due sembra possedere. Involontariamente, l'invidia testimonia di una mancanza di *essere* che disonora l'invidioso, soprattutto dopo la celebrazione nel Rinascimento dell'orgoglio metafisico. Per questo motivo, l'invidia è il peccato più difficile da confessare.

Spesso ci vantiamo del fatto che non esiste parola che possa scandalizzarci. Ma che dire della parola «invidia»? Il nostro appetito apparentemente insaziabile per ciò che è proibito viene meno davanti all'invidia. Le culture primitive la temono e la reprimono al punto da non avere una parola per designarla; noi che l'abbiamo quasi non la usiamo, il che non è privo di significato. Non proibiamo più molte azioni generatrici d'invidia, ma mettiamo tacitamente al bando qualsiasi cosa possa ricordarci la sua presenza tra noi.

Si dice che l'importanza dei fenomeni psichici sia proporzionale alla resistenza che oppongono alla loro rivelazione. Se applichiamo questo parametro all'invidia e a ciò che la psicoanalisi definisce rimozione, quale delle due potrà vantare di essere il segreto meglio custodito?

Chi sa se il discreto grado di accettazione che il desiderio mimetico si è conquistato nel mondo accademico non sia in parte dovuto alla sua prerogativa di essere una maschera o un sostituto, piuttosto che una rivelazione esplicita, di ciò che Shakespeare chiama invidia. Al fine di evitare ogni fraintendimento, per il titolo di questo libro ho scelto la parola tradizionale, quella provocatoria, quella severa e impopolare, la parola usata dallo stesso Shakespeare: invidia.

Significa forse che l'espressione «desiderio mimetico» è divenuta inutile, ridondante? Assolutamente no: se, infatti, tutta l'invidia è mimetica, non tutto il desiderio mimetico è dettato da essa. L'invidia fa pensare a un singolo fenomeno statico, non alla prodigiosa matrice di forme in cui l'imitazione conflittuale si trasforma nelle mani di Shakespeare.

Coloro che criticano il desiderio mimetico sostenendo che il suo «riduttivismo» impoverisce la letteratura, lo scambiano per una serie limitata di concetti che genererebbero un contenuto finito. Lo stesso Shakespeare risponde a questa critica quando dà il nome di Proteo, il dio greco della trasformazione, a quel personaggio che più di ogni altro incarna il desiderio mimetico nei *Due gentiluomini di Verona*. In questa commedia giovanile le implicazioni di tale nome non vengono pienamente sviluppate; nei capolavori comici invece – a cominciare dal *Sogno di una notte di mezza estate*, vero prodigio di sottigliezza e ingegnosità – la qualità «proteica» del desiderio mimetico si afferma con ricchezza incomparabile.

Scopo del presente lavoro è quello di mostrare che quanto più un critico si attiene rigorosamente a un approccio «mimetico», tanto più resta fedele a Shakespeare. A molti, non c'è dubbio, tale riconciliazione fra critica pratica e teorica sembrerà impossibile. Questo libro vuole dimostrare che hanno torto. Non tutte le teorie si equivalgono in rapporto a Shakespeare: la sua opera obbedisce agli stessi principi mimetici che io applico nell'analisi di essa, e vi obbedisce in modo *esplicito*.

Nelle sue commedie, Shakespeare definisce spesso il desiderio mimetico; usa espressioni come «amore che dipende dalla scelta altrui», «lasciar decider d'amore gli occhi degli altri», «amore per sentito dire». Egli ha un proprio modo inimitabile di teorizzare la mimesi: discreto, a volte anche nascosto – non dimentica mai che la verità mimetica è impopolare –, ma ben visibile e irresistibilmente comico non appena possediamo la chiave che in questo ambito apre tutte le serrature. Questa chiave non è il vecchio passe-partout del «realismo mimetico» – quella mimesi artistica che si vorrebbe indipendente, ed è stata depurata da ogni energia conflittuale. In Shakespeare, persino l'arte appartiene a questa specie velenosa d'imitazione, la rivalità mimetica.

Il termine «interpretazione», inteso nel suo significato corrente, non è quello più appropriato per descrivere il mio lavoro. Io mi sono prefissato un compito più elementare: leggere per la prima volta alla lettera un testo che non è mai stato analizzato con l'occhio attento a temi essenziali alla letteratura drammatica quali sono il desiderio, il conflitto, la violenza, il sacrificio.

Il piacere che ho provato nello scrivere questo libro è dovuto alle continue scoperte testuali rese possibili dall'approccio neomimetico. Shakespeare è autore più comico di quel che si pensi e, con la sua satira amara e cinica, molto più vicino alla nostra sensibilità di quanto non si creda. È un errore ritenere che sia impossibile ricostruire le sue intenzioni. Dai tempi del New Criticism, gli interpreti non si sono mai occupati delle intenzioni dei poeti ritenendole inaccessibili, e persino irrilevanti. Trattandosi di teatro, questo è un errore deleterio. Uno scrittore di commedie scrive avendo in mente certi *effetti comici*, e se noi non li comprendiamo non possiamo mettere in scena con efficacia la sua opera.

L'approccio mimetico risolve i «problemi» di molti dei cosiddetti *problem plays*. Esso permette di interpretare in modo nuovo *Sogno di una notte di mezza estate*, *Molto rumore per nulla*, *Giulio Cesare*, *Il mercante di Venezia*, *La dodicesima notte*, *Troilo e Cressida*, *Amleto*, *Re Lear*, *Il racconto d'inverno* e *La tempesta*; mette in luce l'unità drammatica del teatro di Shakespeare e la sua continuità tematica; ed evidenzia in lui delle importanti variazioni di prospettiva, una storia della sua opera che rinvia a quella della sua vita. Soprattutto, l'approccio mimetico rivela un pensatore originale in

antico sulla sua epoca di molti secoli, e più moderno dei nostri cosiddetti maestri del pensiero.

Individuata la forza che ciclicamente distrugge il sistema differenziale della cultura, Shakespeare la ricrea nella forma di una crisi mimetica, che definisce crisi del *Degree*, la cui risoluzione è la violenza collettiva nei confronti del capro espiatorio (*Giulio Cesare* ne è l'esempio più compiuto). La fine di un ciclo culturale coincide con l'inizio di un ciclo nuovo, ed è la messa a morte unanime che trasforma la forza distruttiva della rivalità mimetica in una forza costruttiva, quella di una mimesi sacrificale che periodicamente riproduce la violenza originaria in modo da prevenire un ritorno della crisi.

Da buon stratega drammatico, Shakespeare ricorre deliberatamente al potere del rito del capro espiatorio. Per gran parte della sua carriera, egli fonde due opere teatrali in una, indirizzando in modo deliberato diversi segmenti del suo pubblico verso due interpretazioni differenti della stessa opera: una sacrificale per gli spettatori della platea (che da allora si perpetua nella maggior parte delle interpretazioni moderne), e una non sacrificale, mimetica, per gli spettatori della galleria – l'unica autenticamente shakespeariana.

Le mire di quest'opera parranno senza dubbio eccessive, ma la garanzia che offro è limitata: poggia unicamente sullo strumento di analisi di cui dispongo, uno strumento secondo me incomparabile, ma di cui un autore più abile avrebbe potuto fare un uso migliore. Il presente studio rimane al di qua dei suoi ambiziosi obiettivi, e ciò da così numerosi punti di vista che posso a malapena enumerarli tutti.

Uno dei problemi riguarda la struttura stessa del libro. Non è stato sempre possibile conciliare lo studio cronologico delle opere con il logico dispiegamento del processo mimetico, che pure ha un suo sviluppo temporale. La fusione di queste due esigenze ha funzionato ragionevolmente bene per le commedie, ma dopo *Troilo e Cressida* la necessità di essere coerente nell'esposizione mi ha talvolta obbligato a muovermi avanti e indietro tra opere di diversi periodi. Avrei preferito evitare tale modo di procedere.

La manomissione dell'ordine cronologico, tuttavia, non è il peggiore dei miei peccati. A oltre tre quarti del libro, ho inserito un capitolo sull'*Ulisse* di Joyce, più precisamente sulla conferenza di Stephen Dedalus su Shakespeare. Questo testo è generalmente considerato irrilevante ai fini della comprensione di Shakespeare; in realtà, rappresenta la prima interpretazione *mimetica* della sua opera, un condensato brillante di molte delle idee da me sviluppate nel presente volume.

Il testo di Joyce ha una proprietà quanto mai insolita: incoraggia abilmente l'errata lettura filistea che ancora prevale nei circoli letterari. Joyce ha architettato diabolicamente questo inganno grazie a una ambivalenza drammatica che sembra modellata su quella dello stesso Shakespeare. Tutti i lettori futuri ritenuti non all'altezza del suo messaggio sono spinti insidiosamente a identificarsi con gli ascoltatori ostili di Stephen, finendo in tal modo per «sacrificare» il conferenziere e la conferenza.

Joyce è un alleato così influente per le mie tesi sovversive, che non ho saputo resistere alla tentazione di dedicargli un capitolo. Ma dove inserirlo? Per essere efficaci, le invettive incomprese di Stephen avevano bisogno della virtù chiarificatrice

della mia analisi scrupolosa. Data l'autorevolezza delle osservazioni di Joyce, il capitolo su di lui avrebbe dovuto seguire la mia discussione delle opere di Shakespeare. Ma non volevo collocarlo alla fine, come una sorta di conclusione, poiché temevo di creare la falsa impressione che fossi d'accordo con tutto quello che egli dice riguardo a Shakespeare. La sua straordinaria insolenza è proprio lo strumento necessario per riscattare il «nobile bardo» dal cumulo di pietismo umanistico e di estetismo superficiale sotto il quale è rimasto sepolto per secoli, ma secondo me a Joyce è sfuggito qualcosa di estrema importanza nelle ultime opere di Shakespeare. Esse introducono un elemento radicalmente nuovo, una nota più umana e persino religiosa nei cui confronti Joyce, così perspicace altrove, è del tutto insensibile.

Alla fine ho deciso di inserire il capitolo tra le molte opere di Shakespeare sulle quali concordo con lui, e le poche che interpreto in modo diverso dal suo. Ma una soluzione che interrompe lo svolgimento della mia analisi non è del tutto soddisfacente.

Un altro problema è stato quello di trovare le opere e le singole scene che meglio illustrassero il mio discorso. Non c'era che l'imbarazzo della scelta. Non sempre ho privilegiato i testi più pregnanti, preferendo quelli più attinenti al mio scopo: di solito, quelli che costituiscono la prima rappresentazione teatrale della configurazione mimetica da essi illustrata. Questo criterio di selezione spiega perché le opere da me ignorate, o sulle quali mi soffermo appena, si trovino spesso alla fine del periodo in cui l'autore ha coltivato il genere particolare cui appartengono – ad esempio *Misura per misura* e *Tutto è bene quel che finisce bene* per le commedie; *Macbeth* e *Antonio e Cleopatra* per le tragedie. Il contrario è vero per le ultime opere, i cosiddetti *romances*: non scrivo nulla sul *Pericle*, molto poco sul *Cimbelino*, ma dedico cinque capitoli al *Racconto d'inverno*, e uno alla *Tempesta*.

I drammi storici sono quasi del tutto assenti. So bene che essi, soprattutto l'*Enrico IV - Parte seconda*, contengono una gran quantità di materiale mimetico; eppure, alla luce dei miei interessi, si tratta di opere assai poco significative rispetto alla maggior parte delle commedie e delle tragedie.

Questo studio manca palesemente di equilibrio. In esso si discute di così tante opere che alla fine quelle tralasciate sono poche, e la loro assenza appare ingiustificata. Non ho escluso volutamente queste opere, né per motivi teorici né per motivi estetici. La satira mimetica, ad esempio, occupa un posto centrale nella commedia «romantica» *Romeo e Giulietta*, ma il saggio che ho scritto su di essa è risultato troppo lungo per un libro già voluminoso, e per tale motivo ho scelto di non includerlo.

I difetti di questo libro sono tutti del sottoscritto. Mi auguro che il lettore saprà separare il grano dal loglio e farsi almeno una vaga idea di ciò che una migliore realizzazione di questo progetto avrebbe potuto conseguire.

1. René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Grasset, Paris, 1961 [trad. it. *Menzogna romantica e verità romanzesca*, Bompiani, Milano, 1965, seconda ediz., 1981].

I  
L'AMORE AMA LE LODI  
VALENTINO E PROTEO NEI «DUE GENTILUOMINI DI VERONA»

Valentino e Proteo sono amici d'infanzia. Vivono a Verona, e i loro rispettivi genitori vogliono che si rechino a Milano per proseguire gli studi. Innamorato di una ragazza di nome Giulia, Proteo si rifiuta però di lasciare Verona, e Valentino parte da solo.

Pur amando Giulia, Proteo sente la mancanza di Valentino, e ben presto lo raggiunge a Milano. I due amici si ritrovano nel palazzo ducale. Al loro incontro assiste anche Silvia, la figlia del duca, alla quale Valentino fa una rapida presentazione dell'amico. Dopo che la ragazza si è allontanata, Valentino confessa di amarla, e il tono appassionato e iperbolico delle sue parole irrita Proteo. Rimasto solo, anche Proteo ha comunque una confessione da fare: non ama più Giulia, anch'egli è innamorato di Silvia:

Come la fiamma espelle un'altra fiamma  
o un chiodo scaccia a forza un altro chiodo,  
così del primo amor la rimembranza  
da nuovo oggetto è affatto obliterata.

II, IV, 190-193

Se mai è esistito un «amore a prima vista», dobbiamo pensare che sia questo; ma Proteo non ne è tanto sicuro. In tre versi emblematici, propone una spiegazione diversa del desiderio che Silvia gli ispira:

Son gli occhi miei o le lodi di Valentino,  
la nobile perfezione di lei o la mia ignobile defezione,  
che, sragionando, mi portano a ragionare così?

II, IV, 194-196

Il resto della commedia non fa che confermare il ruolo cruciale svolto da Valentino nella genesi dell'improvvisa passione di Proteo per Silvia. Secondo la nostra ideologia romantica e individualista, un sentimento di seconda mano come questo non è abbastanza autentico per essere vissuto intensamente. Ma in Shakespeare è vero l'opposto: il desiderio di Proteo è così incontrollabile, che egli violenterebbe Silvia, se Valentino non la salvasse in extremis.

Potremmo definire il desiderio di Proteo *mimetico* o *mediato*. Valentino è il *modello* o il *mediatore*, Proteo è il soggetto mediato, e Silvia il loro oggetto comune. Il desiderio mimetico può colpire con la velocità di un fulmine, poiché in realtà non dipende dall'effetto visivo prodotto dall'oggetto. Proteo desidera Silvia non perché il loro breve incontro abbia lasciato su di lui un'impressione profonda, ma perché ha una segreta predisposizione per tutto ciò che Valentino desidera.

Il desiderio mimetico non è un concetto moderno che io cerco di applicare in modo arbitrario e anacronistico a uno scrittore che non ne sospettava l'esistenza. Al contrario, è un'idea dello stesso Shakespeare, come emerge dal monologo di Proteo in cui si minimizza il ruolo della percezione nella genesi del suo desiderio per Silvia:

Costei è assai bella: altrettanto è la Giulia che amo –  
o meglio, amavo...

II, IV, 197-198

Se oggettivamente Silvia non è più desiderabile di Giulia, l'unico suo vantaggio sulla rivale è che Valentino già la desidera. Shakespeare mina la centralità dell'aspetto visivo nell'espressione «amore a prima vista». Allo stesso modo, nel *Sogno di una notte di mezza estate* si dice di Ermia ed Elena che sono egualmente belle, e dunque egualmente desiderabili agli occhi di ciascuno dei due protagonisti maschili, Lisandro e Demetrio – a conferma della tesi di un desiderio indiretto, di seconda mano, copia fedele di un desiderio modello.

Il contesto drammatico di questo primo desiderio mimetico, come di molti altri nell'opera shakespeariana, deriva dall'amicizia stretta e di lunga data fra i due protagonisti. Quando Proteo sta per arrivare a Milano, Valentino descrive tale amicizia a Silvia e al duca:

[lo conosco] quanto me stesso: dalla prima infanzia  
ci siamo frequentati, da amici inseparabili

II, IV, 60-61

Due giovani che crescono insieme imparano le stesse lezioni, leggono gli stessi libri, fanno gli stessi giochi, e concordano quasi su tutto. Tendono anche a desiderare gli stessi oggetti. Lungi dall'essere un fattore marginale, questa continua convergenza è elemento costitutivo della loro amicizia: si manifesta in modo talmente regolare e inesorabile, che sembra preordinata da un destino soprannaturale. In realtà, si basa su una *imitazione* reciproca, così spontanea e continua da restare inconscia.

Questo tipo di imitazione non ci stupisce. Ci è facile immaginare ciascuno dei due gentiluomini che copia il modo d'essere dell'altro, le sue abitudini, il suo accento, i suoi sentimenti di simpatia come quelli di antipatia, e tutto ciò alla maniera ancora infantile e innocente di due giovani amici. Non pensiamo mai, invece, a quello che rivela il desiderio di Proteo per Silvia, all'imitazione di tipo conflittuale.

Nel caso di Silvia, il problema è che Valentino la desidera tutta per sé, e lo stesso, ormai, vale anche per Proteo. È inevitabile che persino i migliori amici del mondo a un dato momento si imbattano lungo il loro cammino in un oggetto che non possono né vogliono condividere.

Ma Eros non può essere condiviso come si condivide un libro, una bottiglia di vino, un brano musicale, un bel paesaggio. In questa occasione Proteo fa quanto ha sempre fatto: imita l'amico; ma questa volta le conseguenze sono radicalmente diverse. Tutt'a un tratto, senza alcun preavviso, il comportamento che fino ad allora aveva consolidato l'amicizia, adesso la riduce in brandelli. L'imitazione è un'arma a doppio

taglio: genera a volte una tale armonia da sembrare l'impulso più grigio e monotono dell'uomo; altre volte un conflitto così violento, che rifiutiamo di riconoscere in esso una sua manifestazione. Shakespeare è affascinato da tale ambivalenza, e mostra in modo esaustivo l'allarmante continuità fra il comportamento che promuove l'amicizia e quello che la distrugge.

A Verona, Proteo aveva cercato di condividere con Valentino il proprio amore per Giulia: a lei aveva subito pensato per dissuaderlo dal partire. Trovandola attraente, gli era parso naturale che lo fosse anche per l'amico, e ne aveva esaltato la bellezza allo stesso modo in cui adesso, a Milano, Valentino esalta la bellezza di Silvia.

Ogni volta che non vedono il mondo con gli stessi occhi, i nostri amici sentono che qualcosa non va. Ognuno dei due cerca di persuadere l'altro a riorientare il suo desiderio in maniera tale da farlo coincidere di nuovo con il proprio. L'amicizia è questa coincidenza costante di due desideri. Ma invidia e gelosia non sono due cose diverse. La mimesi del desiderio è a un tempo il meglio dell'amicizia e il peggio dell'odio. Questo evidente paradosso svolge nel teatro di Shakespeare un ruolo di primo piano.

Ai due amici l'imitazione reciproca riesce così bene che, nello spirito stesso della loro amicizia indefettibile, cercano di applicare questa legge mimetica anche a Eros. Così facendo, tuttavia, non capiscono che la concordia del loro rapporto non tarderà a trasformarsi in discordia insanabile.

Quando Proteo accetta di partire, dice di farlo in obbedienza al padre, al quale però altre volte aveva disobbedito. L'esempio di un amico è più persuasivo dei voleri di un padre. L'orgoglio di Proteo è ferito e ha bisogno di una scusa, che il padre gli fornisce. Si tratta della prima illustrazione di un problema che incontreremo più volte nel presente lavoro. Al contrario di quello che comunemente si crede, in Shakespeare la figura del padre in sé conta pochissimo. Invece di essere oggetto dei desideri più profondi, come sostiene Freud, svolge solo la funzione di maschera del desiderio mimetico.

Giunto a Milano, Proteo non può fare a meno di ricordarsi dell'indifferenza di Valentino verso Giulia:

Le mie storie d'amore un tempo le avevi a noia.  
Lo so che i discorsi d'amore non ti vanno a genio.

II, IV, 124-125

Proteo ha del risentimento verso Valentino, ma soprattutto è pieno di ammirazione per l'indipendenza di spirito dell'amico. In ultima analisi, è questa ammirazione che lo spinge a lasciare Verona, dopo che l'indifferenza di Valentino ha già eroso il suo desiderio per Giulia.

Il viaggio di Proteo a Milano è un'imitazione a scoppio ritardato di quello di Valentino: e tale è anche la sua passione improvvisa per Silvia. Lasciare la scelta dei propri amori a un amico è un atto più spettacolare che andare a vivere in un'altra città, ma il modello imitativo è identico. Se esaminiamo la conversazione che fa nascere in Proteo il desiderio per Silvia, subito dopo il loro breve incontro, possiamo notare come i due fenomeni siano identici. Dopo aver cercato in ogni modo di essere se stesso per



qualche tempo, Proteo si arrende e soccombe repentinamente all'influsso di Valentino:

[PROTEO] È costei l'idolo che così tu adori?  
VALENTINO Lei in persona: non è creatura celestiale?  
PROTEO No, ma un'impareggiabile visione terrena.  
VALENTINO Proclamala divina!  
PROTEO Non intendo adularla.  
VALENTINO Oh, adula me piuttosto: l'amore ama le lodi.

II, IV, 142-146

In un contesto culturale cristiano, dire di qualcuno che è un «idolo» può sembrare blasfemo. La parola evoca il culto pagano: noi onoriamo i santi, non li «adoriamo».

Già due volte Proteo ha riportato Silvia in terra, ma Valentino continua a tenerla in cielo:

[VALENTINO] contala almeno fra gli angeli del cielo,  
a ogni creatura terrena superiore.  
PROTEO Esclusa la mia donna.

II, IV, 150-152

In queste ultime parole viene fuori il vero motivo del malcontento di Proteo: elogiare troppo Silvia equivale implicitamente a respingere Giulia. Proteo vorrebbe un armistizio, ma Valentino chiede una resa senza condizioni:

VALENTINO Bello mio, nessuna esclusa:  
se non hai da ridir sulla mia amata.  
PROTEO Non ho ragione di preferir la mia?  
VALENTINO Beh, voglio aiutarti ad esaltare anch'ella:  
la potremo innalzare all'alto onore  
di reggere lo strascico alla mia, sì che alla vile terra  
non capiti di carpire un bacio alla sua veste,  
e insuperbita da sì gran favore  
sdegni di dar ricetta al fiore estivo  
e un aspro inverno prolunghi all'infinito.

II, IV, 152-161

Mentre ascolta queste parole, Proteo deve raffigurarsi mentalmente il cupo avvenire che lo attende, in compagnia della patetica Giulia. Egli sarà eclissato in permanenza dalla coppia radiosa cui dovrà rendere umile omaggio. Inoltre, Silvia è la figlia del duca: un fatto non troppo importante, ma che vale la pena ricordare.

Nel tessere le lodi di Silvia, Valentino ricorre soprattutto a metafore religiose. I critici tradizionali condannano questo linguaggio definendolo artificiale: a loro avviso, si addice indifferentemente a qualsiasi donna, e non ne descrive nessuna in particolare. La retorica, di questi tempi, è tornata di moda, ma curiosamente per la stessa ragione che aveva portato i nostri predecessori a metterla da parte: il suo disinteresse apparente per la verità, che lusinga il nostro compiacimento di noi stessi. Noi aspiriamo a un

divorzio totale tra linguaggio e realtà, e siamo così certi di trovarlo nella retorica che il nostro nichilismo si sente rassicurato.

Tuttavia questo divorzio è meno assoluto di quanto non sembri. Sono pronto ad ammettere che chiamare una donna «divina» non la descrive per come «veramente è». Le metafore religiose non ritraggono fedelmente la bellezza di una donna, ma questo non è il loro vero scopo. Abbiamo già visto che in un contesto mimetico l'apparenza fisica è del tutto secondaria.

Il dialogo tra i due giovani ha il carattere di una competizione, e le metafore rispondono perfettamente a tale scopo. Sono disposte lungo una scala ascendente, che evoca gradi superiori e inferiori di seduzione. Giulia non è veramente «una tremula stella», né Silvia è «un astro solare»; l'ampollosità retorica è spinta all'estremo, ma non per questo tali immagini sono meno referenziali – come continuano a esserlo i numeri di un termometro quando li si moltiplica per cento o per mille.

Anche se non è «a ogni creatura terrena superiore», Silvia può essere un partito migliore di Giulia; sposandola, Valentino non diventerà un dio dell'Olimpo, ma potrà lo stesso guardare dall'alto in basso lo sfortunato Proteo e la sua mediocre innamorata.

Valentino usa questo linguaggio metaforico in modo così efficace che Proteo non può fare a meno di avvilitarsi sempre di più. Mentre l'uno ricorre a periodi via via più lunghi, l'altro continua a parlare per brevi e cupi monosilla-bi. A Verona, Proteo si era sentito pieno di gloria quanto Valentino ora: l'amore per Giulia aveva reso lui un uomo ricco, e impoverito l'amico. Adesso, invece, è Valentino a essere ricco, al punto che Proteo in confronto appare un miserabile.

Prima di cedere all'attrazione magnetica del desiderio per Silvia di Valentino, Proteo cerca con un ultimo sforzo di salvare il proprio. Ma Valentino è implacabile:

VALENTINO Scusami, Proteo: tutto quel che dico è nulla  
rispetto a lei; il suo pregio annulla quello d'ogni altra.  
Ella è unica e sola.

PROTEO E tu lasciala sola!

VALENTINO Per nulla al mondo! Amico mio, ella è mia;  
ed io, nel posseder tale gioiello, son ricco  
quanto venti mari che abbian perle per sabbia,  
nettare per acqua e, per scogli, oro zecchino.

II, IV, 163-169

Quando un uomo è vittima dell'ostracismo, il mondo inaccessibile dei suoi persecutori acquista ai suoi occhi una qualità *trascendentale* che evoca una particolare esperienza spirituale, a un tempo arcaica e moderna, quella di religioni le cui divinità sono ostili più che benevole.

In modo del tutto esplicito, ora Proteo sente dire all'amico che ai suoi occhi egli non conta più nulla:

Perdonami se non mi son dato gran pensiero di te:  
lo vedi che stravedo pel mio amore.

II, IV, 170-171

L'amore ha la precedenza sull'amicizia. In preda allo sconforto, Proteo si sente privato non soltanto della donna amata, Giulia, e dell'amico del cuore, Valentino, ma in ultima analisi di se stesso. La crudeltà inconscia di Valentino ha trasformato Proteo in una sorta di lebbroso medioevale, un paria assoluto.

Ai suoi piedi si apre un abisso senza fondo, mentre la bellissima Silvia, inavvicinabile, sta in compagnia di un Valentino letteralmente in estasi. Se Silvia volesse porgere una mano a Proteo, potrebbe riportarlo nel mondo dei viventi. Valentino ha sì annientato l'amico, ma gli ha anche indicato la strada per la sua resurrezione: Proteo è condotto irresistibilmente a riorientare il proprio desiderio in direzione dell'unica vera divinità.

Il linguaggio del cielo e dell'inferno è il solo appropriato per ciò che sta accadendo a Proteo. Dapprima, Valentino vi ricorre in modo un po' meccanico, ma nel corso della conversazione esso viene ad acquisire un formidabile significato. La discussione termina una volta che Proteo è pienamente convinto dal linguaggio idolatra di Valentino. A quel punto, infatti, è convertito al culto di Silvia.

A differenza di Proteo, Valentino sembra immune dal desiderio mimetico. A Verona resiste al desiderio per Giulia del suo amico, e a Milano, per quanto ne sappiamo, si innamora senza alcun aiuto esterno. Il suo desiderio per Silvia non ha un modello o un intermediario visibile.

Ma tale autonomia del suo desiderio è una apparenza ingannevole e, paradossalmente, una ulteriore illusione mimetica. Valentino è un personaggio più complesso di quel che sembra: l'abbiamo appena visto tessere in ogni modo le lodi di Silvia a «beneficio» di Proteo, mentre poco prima aveva decantato Proteo con altrettanto impegno a beneficio di Silvia e del duca. Se con lei fosse stato persuasivo quanto lo è con il proprio amico, i due sarebbero finiti nelle braccia l'uno dell'altro. Il risultato finale sarebbe stato un disastro, peggiore di quello che nei fatti Valentino provoca – quel genere di disastro cui si assiste in opere successive, in particolare in *Troilo e Cressida*. Valentino è un mezzano involontario, che prefigura quello consapevole delle commedie della maturità. Si dà da fare così assiduamente contro i propri interessi, che viene da chiedersi dove si trovi il suo vero desiderio.

È forse attratto inconsciamente dalla prospettiva di un legame affettivo tra Silvia e Proteo, la sua amata e il suo migliore amico? Il dubbio è legittimo, quasi obbligatorio, ma non deve portarci a sostituire una qualche teoria psicoanalitica al testo shakespeariano. Gli strumenti di cui disponiamo consentono di evitare la falsa dicotomia tra desideri normali e anormali.

Non dobbiamo mai dimenticare che Valentino e Proteo hanno una ragione del tutto plausibile per cercare di influire l'uno sull'altro a favore delle donne che rispettivamente amano: l'amicizia che li lega fin dall'infanzia. Scegliere una moglie è una faccenda così importante che una reazione negativa, o pur solo tiepida, da parte di un amico stretto può far dubitare della sua saggezza. Né ci accontentiamo di ricevere un assenso superficiale: vogliamo un sostegno entusiasta.

L'indifferenza di Valentino per Giulia dapprima indebolisce e poi distrugge il desiderio di Proteo per lei. Valentino cerca comprensibilmente di evitare un'esperienza analoga, ed è per questo che prova a persuadere Proteo della superiorità di Silvia su Giulia. La passione per Silvia di Valentino farebbe una fine analoga a quella per Giulia

di Proteo se la reazione di quest'ultimo a Milano si rivelasse identica alla reazione dello stesso Valentino a Verona. Le sue lodi eccessive di Silvia sono un modo per esorcizzare un rischio del genere.

Per strappare a Proteo un giudizio il più favorevole possibile su Silvia, Valentino si mostra innamorato più di quanto non sia in realtà. Ciò non vuol dire che sia indifferente a questa bella ragazza, ma fra tale genere di attrazione e il culto fanatico da lui professato in pubblico c'è un divario, paradossalmente incolmabile senza l'aiuto di Proteo. Sebbene la sua scelta di Silvia non sia determinata in senso mimetico nel modo in cui lo è quella di Proteo, il suo desiderio ha una dimensione mimetica che si manifesta nel carattere eccessivo delle sue lodi. Egli rende il proprio desiderio più reale di quanto non sia, al fine di contaminare Proteo e trasformarlo in un modello mimetico a posteriori.

Possiamo vedere chiaramente il ruolo di Valentino nel convincere Proteo che Silvia è un essere divino; quanto al ruolo di Proteo nel convincere Valentino della stessa idea, esso è un po' meno visibile, ma non per questo meno considerevole. Nella misura in cui cresce il desiderio di Proteo per Silvia, cresce anche quello di Valentino, e la sua eloquenza si fa più vivace.

La strategia di Valentino non ha nulla di eccezionale. Tutti noi possiamo osservarla all'opera tra le persone che ci circondano, e se non siamo troppo allergici all'introspezione possiamo addirittura sorprendere noi stessi nell'atto di metterla in pratica. I nostri desideri non sono veramente convincenti finché non sono rispecchiati da quelli altrui. Appena un gradino al di sotto della piena coscienza, anticipiamo le reazioni dei nostri amici e cerchiamo di incanalarle nella direzione della nostra scelta incerta, direzione da cui il nostro desiderio non deve mai deviare se non vuole apparire mimetico. Una determinazione del genere non è preordinata come di solito si crede. Con l'aiuto del suo modello condizionato mimeticamente, Valentino consolida il proprio desiderio ancora esitante, trasformando in tal modo in una verità completa la mezza verità del suo amore per Silvia.

L'ansia di Valentino di veder nascere il desiderio mimetico in Proteo è essa stessa mimetica, e l'asimmetria della posizione in cui si trovano rispettivamente i due amici, invece di distruggere, crea la simmetria fondamentale della loro collaborazione mimetica.

In Valentino e in Proteo, un osservatore che si interessasse di psicopatologia diagnosticherebbe ogni sorta di «sintomi», al momento appena percepibili. Sarebbe una diagnosi tutt'altro che infondata: prova ne è che gli stessi sintomi riappariranno in modo più marcato in diverse opere successive di Shakespeare, da *Molto rumore per nulla* alla *Dodicesima notte*, da *Troilo e Cressida* all'*Otello*, da *Cimbelino* al *Racconto d'inverno*.

In Valentino c'è qualcosa di «sadico» quando provoca l'invidia di Proteo, e qualcosa di «masochistico» quando soffre per le conseguenze dell'invidia che ha suscitato. Lo si può definire un «esibizionista» quando mostra Silvia davanti a Proteo, e si può anche diagnosticare in lui l'«omosessualità latente» di cui parla Freud. Nulla di tutto ciò è scorretto, ma permettere a questa terminologia psichiatrica di allontanarci dalla fonte d'intelligibilità propriamente shakespeariana, cioè il desiderio mimetico, nuoce alla comprensione della commedia.