

ALLEGORIA IN SHAKESPEARE ED IDENTITÀ ENUNCIATIVA DELLA COSCIENZA Amleto ed il fantasma paterno come ‘voce’ di presentimento

CARLO A. AUGIERI

Abstract – A reading of *Hamlet* is proposed in which the consciousness of the Shakespearean character is highlighted as a scene which is allegorically allocutive, where his presentiment regarding his father’s death and felt inwardly becomes a paternal sentiment of enunciation, a request to the son for revenge. At the basis of the transformation of Hamlet’s inward monologue into dialogue, there is the rhetorical use of allegory as a poetic form with which to portray conscience as a dramatic space in which it ‘happens’ that the word ‘present’ becomes performative allocution, which evokes in Hamlet-the-listener the force that drives him to action, and that dispels doubt, on his part, regarding the truth of his inner word, as it is ‘dictated’ by the father. It should be underlined that it is the allegorical personification that is the real ‘active’ protagonist of the tragic action: in the form of the writing itself, a transformation of the personographic identity takes place, in which the *I-idem* becomes *I-ipse* (Ricoeur 1993): an *I* changed from the *you* of the other, an ‘agent’ character committed to ‘wanting’ what the father ‘wants’. The other part of himself that the allegorized enunciation has made authoritative *you*, reassures the self that what he wants (to avenge his father) has become a promise to his father, a performative act of making an oath, by virtue of which his son is ready to ‘do’ what the murdered father, rendered phantom by allegory, expects him to do, according to the divided consciousness of Hamlet’s ego.

Keywords: allegory; consciousness; dialogue; narrative identity; character.

1. Figurazione allegorica e ‘messa in forma’ della trasgressione interiore

Nella rappresentazione estetica dell’esperienza vissuta della vita interiore il solo rapporto simbolico con l’esterno forma un processo di identificazione ‘con’, da cui non può svilupparsi il dialogo ‘intimo’, esistenziale, nel modo del dramma. Che, invece, ha bisogno di una trasgressione, la quale consiste nel sentirmi fuori del ‘mio io per me’, nel riconoscermi in crisi dall’identificazione entro cui si completa, sul piano del senso, il mio io con me stesso. Conflitto primariamente linguistico, in quanto presuppone una

sorta di fenditura, di scissione tra senso e parola, tra intenzione e lingua, tra credere comunicativo e convinzione ‘dentro di me’, non più coincidente con quanto detto all’altro ed enunciato, in risposta, dall’altro.

La trasgredienza presuppone, pertanto, una differenza, una disgiunzione tra senso e parola, maturata nel vissuto interiore, non coincidente con l’esperienza comunicativa dell’io con l’esterno.

In una coscienza ‘mitologica’, ad esempio, non può esserci dramma interiore del soggetto-personaggio: da Frye (1976) a Bachtin (1979) si è d’accordo nel sostenere che il pensiero mitologico è caratterizzato da un’assoluta coincidenza tra ideologia e lingua, per cui esso (Bachtin 1979, p. 177):

è in potere della propria lingua, che dal proprio interno genera la realtà mitologica e fa passare i propri legami e reciproci rapporti linguistici per quelli dei momenti della stessa realtà [...]; ma anche la lingua è in potere delle immagini del pensiero mitologico, che impacciano il suo movimento intenzionale, impedendo alle categorie linguistiche di diventare generali e elastiche, formalmente più pure (in seguito alla loro saldatura coi rapporti concreto-cosali), e limitano le possibilità espressive della *parola*.

Nella coscienza linguistica acculturata secondo la “pienezza del potere del mito sulla lingua e della lingua sulla percezione e sulla concezione della realtà” (Bachtin 1979, p. 177), non può esserci, pertanto, dramma interiore, effetto, invece, di una pluridiscorsività linguistica, di una rottura dell’“unitaria lingua canonica” del mito, per la quale la coscienza del personaggio diventa soggettiva, capace di relativizzare l’autorità linguistica fuori di sé, di decentrare il punto di vista dell’altro, legittimato dal senso comune, oppure dal potere effettivo che ha sul personaggio ‘in crisi’.

La nascita della vita interiore inquieta, drammatizzata, segna il tramonto del modo mitologico del sentire, basato sulla metafora e sul simbolo: forme di uso della lingua costitutive di un tipo di identità-*idem*, coscienza monologica, fondato sull’“assoluta fusione del senso ideologico con la lingua” (Bachtin 1979, p. 177), sul senso di identificazione tra le parole e le cose e, all’interno delle parole, sulla relazione di equivalenza tra significato-tema e significato-vettore, analogicamente uniti.

Scardinata, disgregata la dimensione coincidente del senso con la parola, la coscienza matura entro il proprio confine significante possibili ipotesi del significare, con la conseguenza che si forma entro il proprio spazio interiore un dialogo contrastivo dell’io con l’altro, privato della sua autorità verbale, semantica: l’intenzione soggettiva supera il rispetto per l’altro, il riconoscimento di un’autorità ideologico-verbale, in nome di una propria visione ermeneutica delle cose, formativa di una coscienza bilingue, dialogica, in conflitto.

La coscienza in conflitto è la 'messa in forma' di una vita interiore linguisticamente in dialogo 'relativizzante', entro cui si reinterpreta il reale da un punto di vista 'proprio' per quanto riguarda il personaggio, ormai in grado di creare dentro di sé un proprio mondo, una soggettiva visione del rapporto tra sé e l'atto del significare. 'Nasce' il mondo interiore come spazio di senso dotato di una lingua 'propria', in cui alla metafora identificante con il senso già proposto 'da fuori', subentra una logica metonimica del senso contiguo, enunciata da altri punti di vista, che, *man mano* prendono credito fruitivo nella coscienza, si incarnano in figure allegoriche.

2. Allegoria come personificazione 'parlante' del presentimento

La vita interiore, di conseguenza, elabora immaginativamente 'esseri' enunciatori, personificazioni di punti di vista diversi rispetto ad una visione legittimata dall'autorità 'parlante', ai quali però il soggetto-personaggio presta ascolto, nella convinzione che stia assistendo ad un eccezionale evento dialogico, grazie al quale egli viene informato di ciò che è realmente vero.

La figura allegorica ha il compito semantico-ricettivo di offrire una consistenza ermeneutica all'altro punto di vista, differente, non concorde con quello ricevuto da 'fuori, equivalente di un senso imposto e reso 'normale', in risposta al quale esso è maturato nella solitaria coscienza del personaggio: perché una parola diversa possa legittimarsi nella coscienza ha bisogno di radicarsi comunque, di trovare un *humus* di legittimazione credibile, per non apparire insignificante, superflua, in quanto non legittimata, non confermata da nessuna forma convenzionale di senso.

È interessante costatare nella dinamica verbale, enunciativa, dei testi letterari, narrativi e teatrali, il processo di legittimazione, di valutazione valoriale della parola 'opposta', rispetto a quella autoritaria, legittimata, canonizzata, pure 'nobilizzata', dalla convenzione mitologica del discorso fruito dal personaggio, prima della crisi, in modo mimetico ed identificante.

Ebbene, l'allegoria ha costituito un modo retorico-stilistico interessante nella storia del discorso letterario, precedente la *romanizzazione* della prosa in senso realistico e nel modo colloquiale e quotidiano dell'uso della lingua, prima che, per dirla con W. Blake, la "Comprensione Corporale" prendesse il sopravvento sulla "facoltà dell'Intelletto", a cui, appunto, è "rivolta l'allegoria" (Frye 1976, p. 25).

Cos'è la "comprensione corporale", che rappresenta la crisi dell'uso allegorico del discorso? Lo spiega uno dei critici più interessanti di Blake, N. Frye, secondo il quale l'espressione, "alla lettera, significa conoscenza corporea, ovvero i dati della percezione dei sensi, e le idee da essi derivate"

(Frye 1976, p. 25): spiegazione letterale, non mentale, gnoseologica del poetico, derivante la parola della poesia da un tipo di ideazione percettiva, ma non profondamente concettuale o intellettuale.

Eppure, l'interiorità parla la lingua psicologica e culturale delle idee, con cui l'allegoria ha reso possibile al personaggio narrativo di incontrare sé in un altro, capace di legittimarlo nel suo punto di vista: è accaduto sin dagli eroi di Omero, passando per i soggetti virgiliani, fino ai personaggi di Shakespeare, tutti e tre poeti profondamenti allegorici, come riconosciuti dallo stesso Frye.

L'allegoria, personificando la parola 'propria' del personaggio, enunciata non da lui, ma dalla figura 'autorevole' parlante come persona rappresentativa di un valore affettivo, oppure condiviso nella convenzione socio-culturale di un periodo storico, ha reso 'eroico' il sé parlante, l'io enunciativo del personaggio, oppure l'ha reso vittima del suo conflitto non risolto tra io-coscienza ed io-azione.

Rendere 'eroico' il sé parlante, enunciato di un 'proprio' punto di vista, significa configurare come performativo l'io interpretante, nel senso che si forma nel personaggio-io una coerenza tra la sua coscienza ed il suo 'volere' agire, al fine di attuare in privato, dentro di sé, ciò che egli stesso pensa e presuppone e che però gli risulta convincente per il fatto che il contenuto è detto allegoricamente da un altro 'autorevole'.

La parola di sé, detta dall'altro, allegorizzato come presenza enunciante, costituisce una forza semantica di persuasione, un centro organizzatore dell'azione del personaggio, che opera motivato, confermato, dall'idea contenuta nell'enunciazione e pure dall'emozione che lo lega all'enunciato allegorico.

3. Dal risentimento al presentimento: il fantasma paterno come allegoria di verità nell'*Amleto*

3.1. *L'alter ego allegorico e la resa enunciativa del segreto interiore*

Se l'enunciato è il fantasma del padre morto, come nell'*Amleto* di Shakespeare, ad esempio, la parola detta è, di conseguenza, a carattere patetico, con la duplice funzione emozionale di chiedere e di accusare, di lamentarsi e di benedire. Nel chiedere la parola patetica è molto motivante, in quanto coincide con chi la pronuncia, con la sua intenzione enunciativa. L'allegorizzazione della figura paterna nel testo shakespeariano acquista una posizione di empatia ermeneutica e performativa nei confronti del figlio, perché parla da una lontananza cronotopica, temporale e pure spaziale, dunque, dall'al di là della vita 'vivente', da dove il padre appare come fantasma.

La lontananza cronotopica accentua la fruizione sentimentale della parola enunciata, che diventa ancora più drammaticamente intima nella vita interiore di Amleto, in quanto il padre lamenta la sua uccisione da parte di suo fratello, complice la regina, sua moglie.

La lontananza avvicina di più padre e figlio, in quanto la parola paterna coinvolge personaggi viventi con il presente di Amleto (la madre e lo zio); rende più intimo il risentimento, in quanto il padre-fantasma non occupa uno spazio fisico esterno nel 'di là', ma anche interno all'animo di Amleto, essendo spirito paterno in dialogo con lui.

Il fantasma supera il confine spaziale, potendo essere senza ubicazione determinata, dotato, pertanto, della possibilità di entrare nel segreto *non-luogo* dell'animo: il fantasma paterno motiva lo stile sentimentale della parola, capace di sostituire la parola autoritaria e menzognera dello zio-re e della regina-madre, decostruita dalla parola risentita di Amleto, la quale, convinta perché ispirata dal padre, diventa capace di cogliere la malvagità e l'impostura delle altrui enunciazioni.

La parola sentimentale di Amleto, conseguenza dell'enunciazione risentita e veritativa del padre, delle cui ragioni addotte la prima risuona, promuove il suo parlante (Amleto) a vendicatore ed a testimone di verità, capace di recare giustizia al padre assassinato e di essere realizzazione fattuale del suo desiderio.

Risuonando della confessione del fantasma-padre, la parola di Amleto è semanticamente bivoca, in quanto soprattutto parodica nei confronti della parola ingannevole del re usurpatore.

La bivocità allegoricamente patemica, emozionale della parola di Amleto proviene da un'alterità che pre-dice il suo detto inconfessabile, il quale sarebbe rimasto segreto interiore da non comunicare, se non fosse stato enunciato, riferito dal padre, nella veste di *alter ego* allegorico, di tu-altro, che fa diventare 'compito', missione, il contenuto di idee già presentite dall'io del personaggio.

L'allegoria è sintomo rappresentativo della dicotomia tra natura e cultura, passione e convenzione, verità e menzogna: con la rappresentazione allegorica lo stile shakespeariano dona vivacità al personaggio, cogliendone il dramma interiore in forma di dialogo; permette di 'vedere' dentro la complessità non monologica dell'interiorità, sempre tensiva, introspektivamente scissa, all'interno della volontà, tentata da altre ragioni, in conflitto tra passioni, pure in dissenso morale tra soggettività, modello culturale e volontà emozionale.

Il *principium individuationis*, nel senso junghiano, a proposito di Amleto, si configura nel testo non in modo metaforico, in quanto con la metafora l'io partecipa nel mondo in forma empatica, ritrovandosi per somiglianza ed analogia fuori del suo contorno che lo connota

distinguendolo; è rappresentato, invece, allegoricamente, in quanto le passioni, quelle che la coscienza relazionale censura, bloccandole perché non comunicabili per troppa trasgredienza nei confronti del senso comune, del senso accettato come più conveniente, perché non contrastante con alcuna autorità ideologica, trovano modo di esprimersi, travestendosi come personaggi quasi-reali, trasgredenti, capaci di dire la verità ‘non detta’ e ‘non dicibile’ nel mondo reso estraneo, straniero, in cui pur ‘abita’ il personaggio.

Senza la rappresentazione allegorica, che ha costituito nella storia ‘testuale’ della cultura un “modo naturale di trattare la psicologia” (Lewis 1969, p. 71), la scrittura letteraria e teatrale non avrebbe potuto dare espressione alle notti insonni dell’anima, all’inquietudine, allo sconvolgimento interiore, all’antitesi dentro di sé, al dramma interiore, alla stessa scissione della volontà all’interno del soggetto, insomma al vissuto emozionale, passionale, non parlante la lingua da dentro il contorno ideologico e semantico del familiare, del domestico, della normalità come ideologia legittimata dalla tradizione, recepita ormai come senso comune.

La rappresentazione del *pathos* come processo psicologico del personaggio, la configurazione, semanticamente vivace, delle *dramatis personae*, insomma, è stata possibile grazie all’allegoria, per il cui apporto stilistico si sono superate le tematizzazioni morali delle passioni, le quali, tradotte in lingua concettuale acquistano in universalità e genericità, perdendo però in individualità introversa ed in introspezione riguardante ogni singolo personaggio.

Come il dialogo filosofico ha vivacizzato l’ordine concettuale del discorso, aprendolo a più voci contrastive, apportatrici di vari punti di vista speculativi, così l’allegoria, permettendo di personificare le passioni dell’animo, ha permesso di trasformare l’antitesi psicologica, il processo di introversione, in vocio interiormente dialogico; la tensione ed il conflitto in un intreccio di voci parlanti di passioni-persone: a ragione, C. S. Lewis, a proposito dell’allegoria nella letteratura europea dal medioevo al post-rinascimento, fino al tempo di Spenser, Shakespeare e Milton, poeti che avevano a disposizione, grazie all’allegoria, “il probabile, il meraviglioso considerato come realtà e il meraviglioso riconosciuto come fantasia” (Lewis 1969, p. 90), parla di “pensiero personificato” (Lewis 1969, p. 234) con cui i poeti hanno potuto esprimere la “sensazione di sconvolgimento, comune all’insorgere di tutte le forti emozioni che trascendono la consueta antitesi di dolore e gioia” (Lewis 1969, p. 233).

La personificazione dialogica dell’animo rappresenta, nei confronti della relazione tra interno della coscienza e suo esterno, un oltrepassamento stilistico e semantico rispetto alla reificazione, così come alla già citata identificazione empatica ed alla stessa soggettivizzazione: in effetti, quest’ultima si ferma all’io, l’empatia identificante privilegia l’altro, mentre

nella reificazione si ha a che fare con l'oggetto non 'correlato' soggettivamente. Nella personificazione, invece, dentro l'io si forma il tu, che è l'altro punto di vista interrelato con un'altra voce-altra idea, incarnata in una persona significativa. La quale muta secondo i modelli culturali e secondo le relazioni di adeguazione oppure di differenziazione tra un modello di cultura e la soggettività da cui viene fruita mimeticamente o dialetticamente, in contrasto.

3.2. Presentimento come 'avvertimento' allegorico: sulla resa allocutiva della parola 'propria'

Ebbene, l'allegorizzazione personificante permette a Shakespeare di configurare la complessità interiore di Amleto, attraversata da almeno tre emozioni contigue, risentimento, presentimento ed empatia, con le quali egli si rapporta con tre personaggi familiari, tra loro in relazione di ambiguità estrema: risentimento nei confronti della madre, che si è risposata dopo poco tempo dalla morte del marito, padre di Amleto:

Ofelia: Siete di buon umore.

Amleto: Io?

Ofelia: Voi, mio signore.

Amleto: Già, sono il vostro unico autore di farse. Perché non si dovrebbe stare allegri? Guardate un po' che aria contenta ha mia madre, eppure mio padre è morto da due ore appena.

Ofelia: Son due volte due mesi, mio signore.

Amleto: Già tanto? E allora si metta in lutto il diavolo, perché io voglio farmi un vestito di zibellino. Oh cieli! Morto due mesi fa e non ancora dimenticato! C'è dunque speranza che la memoria d'un grand'uomo possa sopravvivere almeno un mezzo anno! Cerchi di fabbricar chiese, se non vuole passare nel dimenticatoio come il cavallo a dondolo dei bambini. Non dondola più, non dondola più!

(Shakespeare 2012, p. 153);

presentimento, consistente nell'avvertire Amleto che ad assassinare il padre sia stato il fratello di lui, attuale sposo della madre: come constata lo stesso personaggio, il presentimento consiste nel suo avvertire "dentro qualcosa ch'è al di là/d'ogni mostra: il resto non è/che l'ornamento e il vestito del dolore" (Shakespeare 2012, p. 29).

L'al di là del sembrare, differente dal "resto [che] non è che l'ornamento e il vestito del dolore", riguardante il preavvertire, presentare "qualcosa", equivale, nella rappresentazione shakespeariana della vita interiore di Amleto, alla personificazione allegorica dello Spettro del Padre, che appare di notte alle sentinelle di guardia, Marcello e Bernardo, e pure ad Orazio, amico di Amleto, alle cui richieste di identificazione, rivolte con "paura e stupore" (Shakespeare 2012, p. 11), egli non parla, non risponde.

Per le guardie e per Orazio lo spettro non è un'allegoria personificante configurabile in modo chiaro, bensì una strana presenza indecifrabile, sebbene ne colgano una certa somiglianza con il Re defunto da poco:

Orazio: Chi sei tu che usurpi quest'ora notturna
e insieme la figura alta e guerriera
in cui la maestà del re danese, ora sepolto,
marciò un giorno? Parla, perdio, parla dunque!"
(Shakespeare 2012, p. 11).

Al dubbio di Bernardo, se “si tratta di una nostra ubbia o di qualcos'altro?” (Shakespeare 2012, p. 11), gli altri due formulano molte ipotesi, circa l'identità dell'apparenza spettrale, temendo che sia un “fantasma”, un triste “presagio” “d'un qualche ribollimento al nostro Stato” (Shakespeare 2012, p. 13), un funesto “araldo”, simile a quelli che “anticipano/i fati e preludono a incumbenti sciagure” (Shakespeare 2012, p. 17), un “invulnerabile come l'aria,/e i nostri colpi non sono che una burla per lui” (Shakespeare 2012, p. 19), uno “spirito erratico” (Shakespeare 2012, p. 19), ecc.

Solo Amleto, per il fatto che non conosce il “sembrare”, ma l'“essere” delle cose (Shakespeare 2012, p. 27), e, soprattutto, perché sa vedere con l'“occhio dell'animo”, riesce a comunicare con il fantasma, che già al primo incontro gli fa cenno di seguirlo, con l'intenzione di voler dire qualcosa a lui soltanto.

La predisposizione di Amleto di saper vedere con l'“occhio dell'animo”, oltre che di saper trasformare il sembrare nell'“è” della presenza, permette allo spettro di diventare spirito enunciatore, pronto al dialogo con il figlio, a cui chiede di essere ascoltato e “anche di vendicarmi, quando mi avrai udito” (Shakespeare 2012, p. 63), e di stare “ben attento/a ciò che ti svelerò” (Shakespeare 2012, p. 63): si tratta dell'“orribile e snaturato” (Shakespeare 2012, p. 63) assassinio subito, “più pazzo e snaturato” (Shakespeare 2012, p. 63) di tutti gli altri, perché perpetrato dal fratello di lui, zio di Amleto, traditore e seduttore, avendo attratto “alla sua vergognosa lussuria/il desiderio di quella regina che pareva tutta virtù” (Shakespeare 2012, p. 65).

Nel sentire la prima parte della confessione paterna, riferita al gesto del fratello infedele ed usurpatore, Amleto risponde apparentemente incredulo, perché alla domanda di conferma “”Mio zio?”, segue l'invocazione alla sua stessa anima definita “profetica”, ossia presentificatrice di ciò che ‘ora’ sta ascoltando: “O profetica anima mia!” (“*Hamlet*: O my prophetic soul! My uncle!”) (Shakespeare 2012, p. 65).

La confessione del padre-fantasma, figura allegorica di verità, conferma e rende sicuro ad Amleto il suo presentimento interiore, prima fruito dalla coscienza con sospetto e con dubbio, tanto da essere riconosciuta

la sua anima da lui stesso, grazie alla parola paterna, come “profetica”: aggettivo molto pertinente, che sottintende da sempre la dimensione allegorica del senso, proferito da un tu-altro configurato come Persona di Dio nel profetismo ebraico, ad esempio.

L'altro legittima allegoricamente il presentimento avvertito dall'io, rendendolo degno di essere promosso a ‘contenuto di verità’: la promozione a verità delle parole presentite-ascoltate da Amleto subisce nella sua ricezione un processo ‘mitologico’ di verità, per il quale un evento privato (confessione dello spettro paterno) diventa parte evocativa dell'universale, non chiamato a testimonianza, bensì invitato a partecipare a un dramma ‘cosmico’, per una sorta di corrispondenza simpatetica tra individuale e collettivo, tra casa, terra e cielo: “Amleto [dopo la verità riferita dal fantasma]: O voi eserciti del Cielo! O terra!/ E tu, inferno, se debbo aggiungere anche te!/ O mio cuore abbi forza, e voi miei nervi [...]” (Shakespeare 2012, p. 69).

In effetti, si tratta di intervenire sul paradigma tragico di un archetipo umano, culturale, il complesso edipico, con una variante profonda rispetto alla narrazione che ne ha proposto il teatro greco eschileo: Amleto non è, di certo, Edipo, in quanto non uccide il padre, né sposa la madre, ma vendica l'uccisione del padre fatta accadere dallo zio, complice Gertrude, madre di Amleto, sposa del nuovo re: personaggi in balia di sentimenti ambigui, quali l'ambizione e la lussuria, l'adulterio e l'affascinazione seduttrice.

L'incesto riguarda, invece, l'intimità propriamente familiare; mentre, nel testo shakespeariano il rapporto intimo tra madre e figlio non c'entra; il giovane è solo un “profeta” del presentimento, che avverte il dramma subito dal padre, torto e violenza, da parte della “mano di un fratello [che] mi carpi in un sol colpo/la vita, la corona e la regina!” (Shakespeare 2012, p. 67).

C'entra solamente la relazione di verità e di giustizia con il padre, le cui parole-confessioni e il cui invito ad essere vendicato incidono la naturalità del rapporto (“If thou hast nature in thee, bear it non”: “Se non sei snaturato non lo sopportare” – Shakespeare 2012, p. 67), da configurare come essenza memoriale d'identità: “Adieu, adieu, adieu. Remember me” (Shakespeare 2012, p. 68).

L'identità di Amleto si connota come impegno a non dimenticare le parole del padre: la coscienza è promessa di ricordare l'enunciazione paterna, che è richiesta bi-performativa, in quanto contiene un'informazione con cui il padre si confessa ed esprime un suo desiderio di vendetta, con cui invita il figlio a “bear it non”, a non “sopportare” l'abuso delittuoso e, di conseguenza, a non “permettere che il regale letto di Danimarca/sia un giaciglio di lussuria e d'incesto” (Shakespeare 2012, p. 67).

La parola del padre, il suo appello al ricordo (“Adieu, adieu. Remember me” – Shakespeare 2012, p. 68), diventa giuramento nella coscienza del figlio (“I have sworn't”), parola impegnativa, evocatrice della

sua responsabilità performativa nel trasformare il ‘dire’ promesso in ‘fare’ effettivo.

Nella risposta di Amleto il passaggio dal dire al fare, suggellato dalla promessa espressa al fantasma paterno, è riconoscimento, da parte di Amleto, di una motivazione interiore radicalmente sentita fin nelle fibre dell’animo, che Shakespeare configura con il ricorso alla metafora del libro, la quale svolge un ruolo ermeneutico interessante nel configurare l’identità intima del personaggio, in analogia con il libro contenente la parola appresa dall’altro e pure composto da parole scritte dal soggetto, quale autore della sua esperienza vissuta nel ruolo di personaggio.

Ebbene, Amleto promette al padre di cancellare “dalla tavola della mente i ricordi sciocchi e triti, le parole dei libri, tutte le forme, tutte le impressioni, tutto ciò che vi fu scritto dalla giovinezza e dall’esperienza”, al fine di imprimere, di scrivere, di far vivere nel “book and volume of my brain” (Shakespeare 2012, p. 68), nel “libro del mio cervello”, il comandamento dello spettro, dunque il volere del padre, il suo desiderio conservato fin nel suo essere soggetto fantasma, soggetto enunciatore proveniente dalla condizione *essotopica* (*exotopie*) del mondo dei morti.

La metafora di evocazione platonica della memoria come “table” da cui togliere, cancellare le “parole dei libri”, per iscrivere solo l’invito paterno nel “book and volume of my brain” (Shakespeare 2012, p. 68), rafforza la dimensione allegoricamente ‘inscrivente’ della parola altrui nel suo diventare proiezione semiproprio, o proprio-altrui, ‘enunciata’ dalla voce paterna, l’unica capace di imporsi su quella fruita dagli altri enunciatori.

L’allegoria rende più intima la relazione parola altrui-parola propria nella soggettiva intimità della coscienza, in quanto non proviene dalla scrittura, che distanzia la parola dalla situazione comunicativa nel suo farsi discorso, ma dal contatto ravvicinato del dialogo orale, in cui qualcuno, anche fantasma, nelle funzione illocutiva di ‘tu’, si rivolge a me-io, esprimendosi, comunicando, interpellando la “facoltà dell’Intelletto”, per richiamare ancora una volta Blake, al fine di chiedere qualcosa.

Il chiedere all’io in ascolto diventa, nella relazione comunicativa configurata dall’allegoria, un ‘chiedermi’ dentro il mio io, in lotta verbale tra parole altrui apprese ‘in distanza’ come nella scrittura di un libro e parole ascoltate ‘in vicinanza’ nella relazione dialogica io-tu, da iscrivere in proprio nel “book and volume of my brain”.

La parola allegoricamente ‘rivolta’ a me è mia parola ‘come’ detta da un altro, intimamente a me legato nel ruolo di autore di senso performativo: è questo tipo di parola che predomina sulle altre, assumendo la funzione ermeneutica prioritaria di senso veritativo che non soltanto ‘convince’, ma anche trasforma il soggetto persuaso in soggetto agente che ‘fa’ di conseguenza.

3.3. Presentire, dire e fare: la voce allegorica come processo di 'convinzione' interiore

L'agire del personaggio 'persuaso' da un se stesso personificato allegoricamente, con l'effetto performativo che entro la coscienza la convinzione intellettuale si trasforma in responsabilità d'azione, promessa con il giuramento, diventa prioritario sì da rendere coraggioso il soggetto, pronto dunque all'azione, in quanto non più dubbioso con il suo solitario presentimento.

Nel diventare personaggio-agente, Amleto si configura come soggetto 'agito' dalla parola volitiva del padre, divenuta allegoricamente la 'sua' parola segreta e volontaria, a confronto della quale le parole degli altri con cui egli dialoga, compresa l'enunciazione della madre, appaiono vili e servili, equivoche e dette falsamente in un "mondo [che] è fuor di squadra" (Shakespeare 2012, p. 77). La sua parola 'veritativa', invece, che chiede agli altri (a Polonio ed ai cortigiani amici sin dalla giovinezza, Rosencrantz e Guildenstern, ad esempio) "onestà" (Shakespeare 2012, p. 101) e schiettezza e, secondo la quale, "la Danimarca è una prigione" (Shakespeare 2012, p. 105), il mondo "un pestilenziale ammasso di vapori" (Shakespeare 2012, p. 109) e l'uomo "quintessenza di polvere" (Shakespeare 2012, p. 109), viene intesa da tutti come "capricciosa", strana, alienata, in quanto ormai egli parla come "allontanato dall'intendimento di se stesso" (Shakespeare 2012, p. 89).

Nella realtà, però, confessa Amleto, "sono pazzo soltanto fra tramontana e maestro; quando il vento spira dal sud, distingo un airone da un falco" (Shakespeare 2012, p. 113): fuor di metafora, la distinzione riguarda l'intenzionalità della parola, se detta in modo armonioso e chiaro, a guisa del richiamo dell'airone, perché espressiva della verità, oppure enunciata in modo rapace, a somiglianza del grido predatore di un falco.

In un mondo di falchi e di persone offese e servili, solo gli attori "dicono tutto", non essendoci per loro segreti" (Shakespeare 2012, p. 155); pertanto, è a loro da affidare la recita all'indomani di un dramma, *L'assassinio di Gonzago*, al cui testo sono da aggiungere alcune righe (una dozzina) scritte da Amleto, nelle quali si ripete l'assassino del padre, da far rappresentare agli attori al cospetto del nuovo re di Danimarca.

La parola attoriale svolge lo stesso ruolo enunciativo di 'dire la verità' della parola allegorica, così come la scena diventa il luogo trasgrediente della rivelazione allegorica, allo stesso modo del posto di soglia, di sentinella, dove apparve all'inizio della tragedia il padre-fantasma di Amleto: appunto perché la parola artistica è allusiva ed "avvelena per burla", non imita, ma dice l'autentica verità del 'così è stato', essa ha una funzione catartica nell'uditore colpevole, nei cui confronti l'attore agisce come personaggio allegoricamente rivelatore. Ne è consapevole Amleto, il quale pensa tra sé, mentre decide di

“far recitare a questi attori, innanzi/a mio zio, qualche cosa che somigli/all’uccisione di mio padre” (Shakespeare 2012, p. 127):

Amleto: Qui ci vuol testa. Uhm! Si dice
che talora un colpevole sedendo/a teatro, colpito in fondo all’anima
dall’intreccio, abbia spiattellato subito/i suoi delitti; perché l’assassinio
non ha lingua ma parla con un suo/miracoloso organo.
(Shakespeare 2012, p. 127).

Nell’assistere inconsapevole alla scena teatrale, in cui si rappresenta un delitto simile a quello da lui compiuto, lo zio di Amleto si sente molto turbato; il turbamento causato in lui è la conseguente risposta al presentimento precedente di Amleto: pertanto, il nuovo re, alla vista dell’atto dell’avvelenamento, in coincidenza con la “battuta del veleno” (Shakespeare 2012, p. 129), si alza spaventato, andando via, ‘fuori di sé’, dal teatro: “Luce, luce! Andiamo via!” (Shakespeare 2012, p. 163).

Entrambi gli stati d’animo, presentimento e turbamento, hanno avuto bisogno, per avere conseguenze effettivamente performative nei rispettivi personaggi, dell’apparizione allegorica del fantasma e dell’attore: due soggetti enunciatori di un’unitaria parola veritativa, che, sebbene fosse già recepita dentro l’animo dei personaggi responsabili, non era ancora in grado di motivarne l’atteggiamento di risposta conseguente.

La propria coscienza non basta, essa ci rende “tutti vili” (Shakespeare 2012, p. 135), medita tra sé Amleto, così come riflette che “il colore della decisione/al riflesso del dubbio si corrompe” (Shakespeare 2012, p. 135), e pure che le “imprese più alte e che più contano”, fatte senza un fine relazionato all’altro, “si disviano, perdono anche il nome/dell’azione” (Shakespeare 2012, p. 135): insomma, l’ “Essere ...o non essere” è una condizione esistenziale che ambisce alla scelta di una condizione attiva di non sofferenza vittimistica, di fronte agli “oltraggi di fortuna, [ai] sassi e dardi”, con l’impegno pure di “prender l’armi contro questi guai/e opporvisi e distruggerli” (Shakespeare 2012, p. 133). L’essere supera la condizione di vittima, se sceglie di vivere come un essere ‘per’ adempiere il voto di una promessa, l’impegno responsabile di vendicare un torto, un’ingiustizia subiti a causa della violenza dei “falchi”, animali diversi dagli aironi.

Quando il senso di verità diventa giuramento di una promessa (il caso di Amleto), si supera, di conseguenza, il risentimento ed il sentimento di offesa nei confronti dell’altro, con la pretesa di pretendere modi più attivi perché la verità sia recepita non solo come nuda convinzione, smascheramento di una menzogna dannosa di cui si ha, comunque, qualche sintomo di sospetto, prodigandosi per un rapporto impegnativo con l’altro, per una risposta agente alla domanda di giustizia che un padre offeso, reso vittima innocente, chiede come dovere ‘naturale’, identitario, a suo figlio.

In effetti, la messa in azione di sé può valere come impegno di reazione, di corrispondenza debitrice, interpellatrice, nel rispetto dell'altro, da intendere come 'impegno identificante': è in rapporto al tipo di risposta peculiare all'altro da sé che l'airone si comporta diversamente dal falco; ossia ci si comporta nei confronti dell'altro in maniera delicata ed elegante, come un airone, appunto, oppure in modo rapace e violento come un falco, secondo la 'pazzia' particolare confessata da Amleto, che è, in realtà, un modo saggio per distinguere la differenza comportamentale dei due 'animali' allegorici.

4. Forma dialogica dell'identità: la coscienza di Amleto come 'drammatizzazione' allegorica di riconoscimento

Nell'identificazione del proprio sé una teoria enunciativa dell'identità, quale propongo in questa mia breve argomentazione, riferendomi, in particolare al Ricoeur di *Soi-même comme un autre*, è ricerca di un senso di condivisione (con) o di derivazione da qualcun altro, con il rapporto enunciativo con il quale si forma l'interiorità psichica, la coscienza dell'io-personaggio, entro la quale "l'attribuzione all'altro è tanto primitiva quanto l'attribuzione a se stessi. Non posso significativamente parlare dei miei pensieri, se non posso, nello stesso tempo, attribuirli potenzialmente ad un altro da me" (Ricoeur 1993, p. 116).

La relazione allegorica io-altro presuppone pure uno stato di identificazione empatica dell'io con l'altro, a tal punto che egli diventa il mio stesso io che 'mi' parla come altro: non si tratta di sostituzione dell'altro con l'io, ma di promuovere la condivisione stretta del senso con un altro, promosso a "riferimento identificante" (Ricoeur 1993, p. 117), nei cui confronti l'io diventa esecutore performativo del suo volere.

Il dire diventa fare, direbbe Austin (1962); l'intenzione con cui 'si dice' diviene testimonianza e l'ascolto del senso condiviso si rende interpretazione personale dell'evento e promessa di agire in modo conseguente: è ciò che accade nell'animo di Amleto, che dubita sul modo di morire del padre, ascolta il fantasma paterno, reinterpreta la sua morte ed agisce contro lo zio assassino ed usurpatore.

Nella dimensione allegorico-alloctiva del senso-enunciazione l'altro non funge da specchio proiettivo in cui riconoscersi empaticamente quale volto di sé medesimo, ma da specchio che 'si offre' con il fine di "mostrare alla virtù il suo volto, al disdegno la sua immagine, e perfino la forma e l'impronta loro all'età e al corpo che il momento esige" (Shakespeare 2012, p. 145).

Le parole sono di Amleto; sono rivolte ai tre attori che devono tra poco recitare la morte di Gonzago, riscritta da lui, secondo l'indicazione dell'assassinio del padre, così come raccontato dal fantasma paterno, e riguardano la funzione della scena teatrale, luogo dello specchio offerto,

dunque, al fine di “mostrare alla virtù il suo volto, al disdegno la sua immagine”.

La situazione della vita interiore equivale allegoricamente alla scena teatrale, pertanto, entro dove l'altro si offre come specchio dell'io: come volto-specchio parlante, 'tu' enunciativo, capace, a sua volta, di dare “il suo volto alla virtù, la sua immagine al disdegno”.

Virtù e disdegno sono atteggiamenti ed emozioni interiori dell'io, ai quali l'allegoria dona un volto configurante di riconoscimento: l'io non può riconoscersi con il solo suo volto, ovviamente, né in modo separato con il volto dell'altro, altrimenti virtù e disdegno rimangono motivi 'di fuori', magari riferimenti della coscienza interiore, ma non condivisioni responsabilmente vissuti, perché intimamente sentiti.

L'io che sente e vive, che “agisce e soffre”, come il personaggio Amleto, sottintende che sia riconosciuto come soggetto polisemico di esperienza enunciativa, che parla a un tu e che dialogando sente sé come un io che sconfinava nell'altro, si sente implicato nelle parole-specchio dell'altro: non può essere, pertanto, designabile quale referente individuale o medesimezza individualizzata magari cronotopicamente, oppure corpo di cui si parla, di cui parliamo, al di là del suo essere soggetto riflessivo e parlante.

La questione critica del personaggio allegoricamente drammatizzato come Amleto presuppone, di conseguenza, di spiegare e comprendere come “l'io-tu” dell'interlocuzione possa esteriorizzarsi in un 'lui' senza perdere la capacità di designare sé stessi, e come lo 'egli/ella' del riferimento identificante possa interiorizzarsi in un soggetto che si dice da sé stesso” (Ricoeur 1993, p. 120): una problematica critica di ermeneutica letteraria riguardante la personografia identitaria dell'enunciazione, come configurata nella narrazione e nella drammaturgia delle culture, a cui la presente argomentazione intende offrire, 'in margine', un iniziale contributo di riflessione.

Bionota: Carlo A. Augieri è professore ordinario di Critica letteraria e Letterature comparate all'Università del Salento. Dirige le riviste “Symbolon” e “Generazioni di Scritture”, condirige con Giuseppe Zaccaria la collana “La scrittura possibile. Letteratura critica teoria”, e fa parte del Comitato direttivo di “Ermeneutica letteraria” e di “Comparatismi”. È direttore presso il Centro Interuniversitario di Studi su “Simbolo-conoscenza-società”, presidente dell'Osservatorio permanente europeo della lettura (Univ. di Siena-Arezzo), componente della Giunta della Consulta di Critica letteraria e Letterature comparate, e direttore scientifico presso la casa editrice universitaria “Milella”. Si occupa prevalentemente di teoria e critica letteraria, semiologia, retorica e filosofia del linguaggio. È autore di contributi riguardanti la 'semiosi' del silenzio, la forma del senso simbolico nella scrittura poetica e narrativa; l'interpretazione stilistica ed ermeneutica del testo; la metaforologia letteraria nel dibattito critico contemporaneo.

Recapito autore: carlo.augieri@unisalento.it

Riferimenti bibliografici

- Austin J.L. 1962, *How to Do Things with Words*, Oxford University Press, Oxford/New York; tr. it. di Villata C. 1987, *Come fare le cose con le parole. Le 'William James Lectures' tenute alla Harvard University nel 1955*, Marietti, Genova.
- Bachtin M. 1975, *Voprosy literatury i estetiki*, Izdatel'stvo 'Chudožestvennaja literatura'; trad. it. a cura di Strada Janovič C. 1979, *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino.
- Frye N. 1947, *Fearful Symmetry: a Study of William Blake*, Princeton University Press, Princeton; trad. it. di Plevano Pezzini C. e Valente F. 1976, *Agghiacciante simmetria. Uno studio su W. Blake*, Longanesi, Milano.
- Lewis C.S. 1936, *The Allegory of Love*, Clarendon Press, Oxford; trad. it. di Stefancich G. 1969, *L'allegoria d'amore. Saggio sulla tradizione medievale*, Einaudi, Torino.
- Ricoeur P. 1990, *Soi-même comme un autre*, Éditions du Seuil, Parigi; trad. it. di Iannotta D. 1993, *Sé come un altro*, Jaca Book, Milano.
- Shakespeare W. 2012, *Amleto*; trad. it. di Montale E., Mondadori, Milano.