



**DALLA REALTÀ ALL'IMMAGINE.  
TEOLOGISMO FILOGINO (DANTE)  
E ANTITEOLOGISMO MISOGINO (SHAKESPEARE)  
RAFFAELE PINTO**

## 1

Una delle prime testimonianze della ricezione di Dante in Francia è quella di Christine de Pizan<sup>1</sup>. Nei primi anni del '400 si produsse una discussione a Parigi sul valore e sulla ortodossia teologica del *Roman de la Rose* (che all'epoca era un ammiratissimo classico delle lettere francesi). Protagonista, se non promotrice, del dibattito, fu Christine de Pizan, che mise a fuoco del libro l'indecenza e, soprattutto, la misoginia, obbligando la cultura teologica e umanistica del tempo a prendere partito fra il libertinaggio al servizio della riproduzione della specie, propugnato da Jean de Meun, e l'etica matrimoniale a salvaguardia della virtù e dell'onore femminili, di cui lei stessa prende fieramente le difese. La polemica di Christine ha, per i dantisti, un gran valore poiché uno degli argomenti addotti dalla scrittrice è la contrapposizione della falsa o perversa teologia di Jean (che predica ogni sorta di bassezza) a quella autentica e legittima della *Commedia*.

In un passaggio della lettera del 2 ottobre 1402, indirizzata a Pierre Cole, canonico di Notre Dame, e difensore a oltranza del *Roman*, leggiamo queste osservazioni relative a Jean de Meun (nella versione in francese moderno di Virginie Greene):

Tu dis que “comme il parle des vices et des vertus, de l'enfer et du paradis en les juxtaposant, il montre ainsi mieux la béatitude des uns et la laideur des autres”. Reponse: il

<sup>1</sup> Questo articolo è rifacimento di un testo pubblicato in francese nel volume *Dante et Shakespeare. Cosmologie, politique, poétique*, Sous la direction d'Isabelle Battesti et Pascale Drouet, Classiques Garnier, Paris, 2020, pp. 125-146.

ne montre pas la béatitude du paradis quand il dit que les malfaiteurs iront là. S'il mêle ainsi le paradis avec les ordures dont il parle, c'est afin de donner plus de crédibilité à son livre. Mais si tu veux entendre une description du paradis et de l'enfer en des termes plus subtils, exprimant une théologie plus élevée, d'une manière plus profitable, plus poétique et bien plus effective, lis le livre qu'on appelle le Dante, ou bien fais-le toi expliquer puisqu'il est superbement composé en langue florentine. Là, tu entendras d'autres propos, mieux fondée et plus profonds, ne te déplaie, et tu en tireras plus grand profit qu'en ton Roman de la Rose. Et il est cent fois mieux composé, au point (ne t'en fâche pas) qu'il n'y a aucune comparaison<sup>2</sup>.

Rivelatrice è qui la contrapposizione fra la teologia elevata di Dante e la teologia abietta di Jean, contrapposizione che deve essere interpretata alla luce della ripugnanza di Christine nei confronti della misoginia del Roman de la Rose. L'autrice percepisce nitidamente la centralità della tematica femminile soggiacente ai due capolavori, e vede con chiarezza l'antagonismo dei valori che, al riguardo, i due autori sostengono. Riconosce quindi nel teologismo di Dante caratteri filogini che lo caratterizzano positivamente rispetto ad un altro teologismo, quello di Jean, che, pur progressista ideologicamente, in quanto esponente del laicismo dei settori più avanzati della cultura francese dell'epoca (il Roman de la Rose è ben sintonizzato con testi come il De Amore, di Andrea Cappellano, colpiti dalle condanne del 1277 contro l'insegnamento degli 'artisti', ossia gli aristotelici radicali, della università di Parigi), considerava la donna solo come corpo al servizio della procreazione e del piacere maschili.

Ma in che senso il teologismo di Dante è 'filogino', tale cioè da implicare necessariamente una antropologia che ha nella donna e nella femminilità il valore, o un sistema di valori, fondativo? La prima, e intuitiva, risposta a questa domanda è facile: se consideriamo le due opere dantesche in cui l'apertura sulla trascendenza e quindi il teologismo sono romanzescamente e teoreticamente strutturali, cioè la Vita nuova e la Commedia, in entrambe osserviamo la centralità di un mito filogino per definizione, cioè il mito di Beatrice, che in entrambi i testi è mediatrice necessaria fra terra e cielo. Sia viva che morta, Beatrice indica a Dante il cammino verso il cielo e il paradiso, cioè verso la trascendenza. Potremmo addirittura pensare che

2 *Le débat sur le Roman de la Rose*, Traduit en français moderne par Virginie Green, Champion, Paris, 2006.

la natura angelica di Beatrice è traduzione poetica, nell'universo ideologico del cristianesimo, della natura demoniaca di Eros, a norma del Simposio di Platone. Essa è, comunque, non solo un espediente romanzesco: il suo essere donna si irradia, con tutte le implicazioni relative al genere sessuale, nella visione teologica del mondo che i due testi, la Vita nuova e la Commedia, pur così diversi, descrivono. Prima di considerare tali implicazioni, voglio però sottoporre l'intuizione di Christine de Pizan ad una verifica interna al corpus delle opere dantesche. Mi chiedo cioè se, escluse la Vita nuova e la Commedia, il teologismo così chiaramente filogino dei due romanzi è ugualmente presente ed attivo negli altri testi del poeta. La risposta è, senza alcuna esitazione, negativa, sia relativamente al teologismo che relativamente alla filoginia. Ciò che Dante ha scritto fra il 1294 (terminata la redazione della Vita nuova) e il 1307 (iniziata la redazione della Commedia) non ha alcuna apertura sulla trascendenza ed esibisce una visione in molti aspetti misogina della femminilità. Tralasciando quel monumento alla misoginia che è il Fiore, scritto da Dante durante gli ultimi anni fiorentini, che è parafrasi proprio della Rose di Jean de Meun, di cui seleziona i momenti di più feroce anticlericalismo e misoginia (lo trascuro perché c'è ancora una certa resistenza della critica ad accettarne la paternità dantesca), abbiamo le due canzoni dottrinali, *Le dolci rime d'amor ch'io solea* e *Poscia che Amor del tutto m'ha lasciato*, in cui la nobiltà viene analizzata esclusivamente nei suoi aspetti etico-politici, cioè prescindendo dal destino escatologico delle persone, e poi il terribile ciclo della 'pargoletta-pietra' che è mito antitetico a quello di Beatrice: se la gentilissima è la "donna della salute", la pargoletta sembra, piuttosto, agente del demone. Si percepisce immediatamente il brusco voltafaccia di Dante comparando il verso "Donne che avete intelletto d'amore" con i versi 55-57 della canzone *Poscia ch'Amor del tutto m'ha lasciato*: "... 'n donne è sì dispento / leggiadro portamento / che paiono animal' senza intelletto". Le cause di questo abbandono del teologismo beatriciano sono abbastanza note: la Vita nuova era dedicata a Guido Cavalcanti, che Dante considerava sodale e complice nel suo esperimento di teologizzazione dell'eros. E Guido, invece, risponde al libello con la canzone *Donna me prega*, che smonta con argomenti averroisti, quindi anti-teologici, le premesse teoriche di quell'esperimento. È così perentorio e persuasivo il "natural dimostramento", cioè la dimostrazione scientifica, dell'amico, che Beatrice viene

immediatamente messa da parte. E l'esplorazione poetica di Dante, costretto a dar ragione all'amico per ciò che riguarda la natura perversa dell'amore per le donne, prosegue nella direzione opposta<sup>3</sup>.

Le cose non cambiano con l'esilio. Sia il Convivio che il De Vulgari Eloquentia, come le canzoni scritte in questo periodo, cioè Tre donne intorno al cor mi son venute, Doglia mi reca ne lo core ardire, e la 'Montanina', sono ispirate da un progetto di riforma culturale di tipo 'filosofico', nel quale il tema della trascendenza non ha alcuno spazio, e la donna ha un luogo marginale o senz'altro negativo (tranne momenti puntuali legati alla teorizzazione linguistica, in cui l'antica filoginia riaffiora). A tutta questa fase della biografia letteraria di Dante si riferirà Beatrice con la sua requisitoria nei canti finali del Purgatorio. In essa il poeta fa mea culpa delle dottrine antiteologiche, e delle pargolette che "nulla promission rendono intera" (Purg. XXX 132), dalle quali si è lasciato sedurre e traviare. Il ritorno di Beatrice e del suo mito, nella Commedia, è possibile perché Dante ha deciso di sconfessare quella fase della sua traiettoria, fra il 1294 e il 1307, in cui sia la teologia che la gentilissima sono state accantonate.

Ha quindi visto giusto Christine de Pizan interpretando il teologismo della Commedia come caratterizzato da una visione filogina della società e dell'essere umano. Ma in una prospettiva più ravvicinata, osservando le oscillazioni di Dante fra la prospettiva 'teologica' e quella 'filosofica', possiamo considerare il paradigma teologico e filogino di Dante come specificamente moderno, nel senso che una visione teologica del mondo è modernamente possibile solo nel quadro di una antropologia che abbia la donna e il femminile come fondamento di significato.

Per spiegare questo concetto in modo chiaro e sintetico, indicherò due terzine del Purgatorio, in cui il nesso fra modernità e filoginia è trasparente. Nella cornice dei lussuriosi, a Guido Guinizzelli che gli chiede cosa lo induca ad ammirarlo e ad averlo caro come un padre, Dante risponde in questo modo (XXVI, 111-114):

... "Li dolci detti vostri,  
che quanto durerà l'uso *moderno*,  
faranno cari ancora i loro incostri".

3 Sulla storia della lirica dantesca, ed in particolare sul rilievo che ha in essa il rapporto con Cavalcanti, rinvio al mio *Le rime di Dante: 'libro di canzoni' o 'rime sparse'?*, receptio academic press, London, 2020.

Ma Guido immediatamente ribatte:

“O frate, disse, questi ch’io ti cerno  
col dito, e additò un spirto innanzi,  
fu miglior fabbro del parlar *materno*”.

Lo spirto chiamato in causa come “miglior fabbro” è il trovatore Arnaut Daniel. Nella rima moderno / materno è visualmente esplicito il nodo concettuale che Dante ha visto fra ‘modernità’ e ‘femminilità’, nel senso che è letterariamente, e quindi, poi, antropologicamente, ‘moderno’ solo ciò che si esprime in lingua materna, poiché solo la lingua materna garantisce una espressione compiuta della personalità del soggetto umano. In quanto cultura della autonomia del soggetto, la modernità, quale essa si configura nel Rinascimento, si basa sulla scoperta, che Dante ha per primo teorizzato, del linguaggio naturale come funzione costitutiva della soggettività, elemento necessario e sufficiente a garantirne la dignità. La stessa idea era stata formulata, e con più distesa argomentazione storiografica, nel cap. XXV della Vita nuova. Qui leggiamo:

Lo primo che cominciò a dire sì come poeta volgare, si mosse però che volle fare intendere le sue parole a donna, a la quale era malagevole d’intendere li versi latini. E questo è contra coloro che rimano sopra altra materia che amorosa, con ciò sia cosa che cotale modo di parlare fosse dal principio trovato per dire d’amore<sup>4</sup>.

La modernità letteraria è marcata dall’uso della lingua materna e dall’amore per una donna (cioè da un desiderio di tipo eterosessuale): i due elementi sono in rapporto di necessaria implicazione, e sono ricondotti da Dante alle origini trovadoriche della poesia in volgare (per cui Guinizzelli, nel Purgatorio, cede il luogo di ‘padre’ della poesia moderna ad Arnaut Daniel). Lingua materna e amor di donna rappresentano una radicale rottura con il sistema patriarcale ed antico che si basa sull’uso di una lingua non naturale (l’artificiale grammatica) e su una concezione della donna marginale e subordinata, comunque esclusa dalla tensione conoscitiva di Eros (come spiegano Diotima a Socrate nel Simposio e Socrate a Fedro nel Fedro): l’idea che ad una donna ci si possa rivolgere come al proprio signore (la *midons* dei provenzali), e che la si possa adorare con liturgie di

<sup>4</sup> Cito da R. Pinto (a cura di), *Dante, Vita nuova*, con espansione online, Edimedia, Firenze, 2019.

tipo religioso, nella cultura antica è impensabile. Ma ciò che ora vorrei ribadire di questa 'filoginia moderna' teorizzata da Dante sono le sue conseguenze sul piano del linguaggio. La nuova centralità della lingua materna implica che il significato delle cose, e quindi del mondo, è riconoscibile, o ricostruibile, solo a partire dal primato delle donne, poiché gli esseri umani entrano nel linguaggio attraverso di loro. Il *De Vulgari* capovolge ogni teoria linguistica antica, affermando che il linguaggio è portatore di razionalità, e quindi di nobiltà, in quanto lingua appresa dalla nutrice, e che il latino delle scuole è funzione secondaria e innecessaria, sul piano della razionalità e quindi della dignità degli esseri umani:

Cum neminem ante nos de vulgaris eloquentie doctrina quicquam inveniamus tractasse, atque talem scilicet eloquentiam penitus omnibus necessariam videamus, cum ad eam non solum viri sed etiam mulieres et parvuli nitantur, in quantum natura permittit... vulgarem locutionem appellamus eam qua infantes assuefiunt ab assistentibus cum primitus distinguere voces incipiunt; vel, quod brevius dici potest, vulgarem locutionem asserimus quam sine omni regula nutricem imitantes accipimus. Est et inde alia locutio secundaria nobis, quam Romani gramaticam vocaverunt. Hanc quidem secundariam Greci habent et alii, sed non omnes: ad habitum vero huius pauci perveniunt, quia non nisi per spatium temporis et studii assiduitatem regulamur et doctrinamur in illa.

[Poiché non ci risulta che alcuno prima di noi abbia scritto sopra ciò che occorre sapere intorno all'eloquenza volgare, e poiché d'altra parte vediamo benissimo che tale eloquenza è necessaria a tutti -tant'è che non solo gli uomini ma, per quanto glielo concede la natura anche le donne e i bambini si sforzano di impararla... chiamo lingua volgare quella che i bambini imparano a usare da chi sta loro intorno non appena cominciano ad articolare i suoni; oppure, per dirla in modo più breve ancora, quella che impariamo senza regola alcuna quando imitiamo la nutrice]<sup>5</sup>.

Notevole è il fatto che Dante attribuisca la novità del suo trattato alla scoperta della originarietà, e quindi superiore nobiltà, della lingua materna, rispetto alla grammatica, novità che si colora di utopica proiezione verso il futuro, come già aveva manifestato nel I Trattato del Convivio, in cui il "volgare proprio" (quello che "fu congiungitore delli miei generanti, che con esso parlavano")

5 Cito da E. Fenzi, *De Vulgari Eloquentia* (a cura di), in *Opere di Dante*, Salerno Editrice, Roma, 2012.

sarà quello pane orzato del quale si satolleranno migliaia, e a me ne soverchieranno le sporte piene. Questo sarà luce nuova, sole nuovo, lo quale surgerà là dove l'usato tramonterà, e darà lume a coloro che sono in tenebre e in oscuritate per lo usato sole che a loro non luce<sup>6</sup>.

La lingua della modernità è dunque il volgare, che, pur depurato di rozzezze municipali e reso 'illustre' dal magistero dei poeti, conserva però il vitale rapporto con la lingua materna. Il peculiare teologismo dantesco, strutturalmente filogino, si rivela in tutta la sua potenza di irradiazione nella cultura moderna su un duplice piano: sul piano soggettivo ricuce l'unità della persona in tutte le sue funzioni psicofisiche; sul piano oggettivo si appropria del mondo ordinandolo poeticamente e idealmente. Contro la regressione latinizzante dell'umanesimo incipiente, Dante è perentorio nelle Egloghe a Giovanni del Virgilio, nelle quali rivendica l'uso del volgare nei confronti dell'anacronistica nostalgia del Parnaso latino dei classici (II 52-56):

Comica nonne vides ipsum reprehendere verba,  
tum quia femineo resonant ut trita labello,  
tum quia Castalias pudet acceptare sorores" (ed. Petoletti)  
[Non lo vedi forse biasimare le parole da commedia, sia perché risuonano come logorate sul labbro delle donne, sia perché le sorelle Castalie si vergognano di accoglierle?]<sup>7</sup>.

E di questo sentimento vitale, cioè esistenzialmente ricostruttivo, della lingua naturale Beatrice è il simbolo poetico. Credo che non sia ancora stato sufficientemente apprezzato il valore epocale, cioè di apertura ad un'epoca nuova, del finale della Vita nuova, in cui Beatrice rivela finalmente, con la sua ultima apparizione, il significato profondo del suo mito, che è quello di dare ordine al tempo, cioè di garantire una lettura ordinata del reale sia sul piano soggettivo che oggettivo. Il capitolo XXXIX della Vita nuova consacra la vittoria definitiva della gentilissima sulla sua rivale, la 'donna gentile', con queste parole:

Contra questo avversario de la ragione si leveo un die, quasi ne l'ora de la nona, una forte imaginazione in me, che mi parve vedere questa gloriosa Beatrice con quelle vestimenta sanguigne co le quali apparve prima a li occhi miei;

6 Cito da G. Fioravanti, *Convivio* (a cura di), in Dante, *Opere*, I, Mondadori, Milano, 2014.

7 Cito da M. Petoletti, *Egloge* (a cura di), in *Opere di Dante*, Vol V. *Epistole. Egloge. Questio de aqua et terra*, Salerno Editore, Roma, 2016.

e pareami giovane in simile etade in quale io prima la vidi.  
Allora cominciai a pensare di lei; e ricordandomi di lei secondo l'ordine del tempo passato...

Il teologismo di Beatrice è sostanzialmente questo "ordine del tempo passato", che il linguaggio e la poesia sono in grado di ricostruire se sono ancorati, l'uno e l'altra, alle radici naturali e quindi femminili e materne della soggettività.

## 2

Provo ora a sondare l'universo Shakespeariano comparandolo con quello dantesco, e mi servo, come banco di prova, soprattutto del canzoniere dei sonetti, che è più immediatamente confrontabile con la poesia di Dante. Le differenze fra i due universi immaginari saltano subito alla vista. Attraverso la sua struttura bipartita, la raccolta di sonetti privilegia nettamente un interlocutore, ed un oggetto d'amore, maschili, nella prima parte; mentre la seconda parte, in cui la interlocutrice ed amata (oppure odiata) è una donna, non si potrebbe immaginare più violentemente misogina. Credo che si possa parlare di 'canzoniere' perché la bipartizione dei sonetti in due serie tematicamente coerenti ha una logica rigorosa, dovuta senz'altro all'autore, e che è in evidente rapporto oppositivo e parodico con la bipartizione del canzoniere petrarchesco: mentre Petrarca descrive un percorso filogino ascendente (sul modello della Vita nuova, cioè le rime in vita e le rime in morte di Laura) Shakespeare descrive un percorso misogino discendente: dalla celebrazione della bellezza e della immortalità dell'amato, nella prima parte, alla caduta nell'inferno della sensualità suscitata dalla donna, nella seconda parte.

Un po' per incompetenza, un po' per la mia ammirazione estrema per il genio di Shakespeare, considero non pertinenti gli aneddoti biografici sugli amori del poeta: credo che Shakespeare, come Dante, si confronta con la civiltà occidentale nel suo complesso e ne interpreta le linee profonde di sviluppo. La aneddotica sentimentale, in entrambi i casi, non chiarisce nulla dei testi ed è semmai un impedimento a percepire la profondità e la complessità dell'immaginario che dalla loro opera si irradia. Ritengo quindi che l'omoerotismo del canzoniere di Shakespeare, che oltre tutto si ispira alla principale autorità in materia erotica, cioè il Platone del Simposio e del Fedro, è consapevolmente orientato a capovolgere il paradigma filogino dantesco, dilagante in Euro-

pa attraverso la mediazione petrarchesca, opponendogli un paradigma più antico, cioè quello patriarcale e misogino che ha il suo fondamento ideologico nella amicizia fra uomini (amicizia che bisogna intendere, alla maniera di Cicerone, come legame affettivo e patto di reciproca fedeltà). Questa amicizia fra uomo e uomo è non solo ispirazione di bellezza e poesia, ma anche, come vuole Cicerone nel *De Amicitia*, il fondamento dell'ordine sociale, cioè dello Stato. Rispetto a tale paradigma, che idealizza il rapporto fra uomini, e ne fa il fondamento della civiltà, la donna può solo essere fattore di turbamento e perversione, caduta dell'essere umano nel vizio, nella follia e nel tradimento. Contro l'ondata filogina rinascimentale (che parte da Dante) Shakespeare eleva una barriera di antiteologismo misogino, che è, credo, non solo il motivo di fondo del suo canzoniere, ma anche il lievito segreto della sua idea del tragico.

L'idea che sottende la bipartizione del canzoniere è perfettamente esplicitata nel sonetto 144, in cui i due amori, quello maschile e quello femminile, indicano le due direzioni del desiderio, verso l'alto, quindi, platonicamente, verso la sublimazione idealizzante, e verso il basso, quindi, in chiave misogina, verso l'inferno della libidine, di cui la dark lady è metafora<sup>8</sup>:

Two loves I have of comfort and despair,  
Which like two spirits do suggest me still,  
The better angel is a man right fair:  
The worser spirit a woman colour'd ill.  
To win me soon to hell my female evil  
Tempteth my better angel from my side,  
And would corrupt my saint to be a devil,  
Wooing his purity with her foul pride.  
And whether that my angel be turn'd fiend,  
Suspect I may, yet not directly tell,  
But, being both from me, both to each friend,  
I guess one angel in another's hell.  
Yet this shall I ne'er know, but live in doubt,  
Till my bad angel fire my good one out.

Due amori io posseggo, conforto e dannazione,  
Che a modo di due spiriti mi governano ognora;  
Uomo d'alta bellezza l'angelo mio migliore,  
Donna di mal colore il demone malvagio.

8 Cito Shakespeare da *The Complete Works*, New York-Avenel, New Jersey, 1975. Per la traduzione dei sonetti: W.S., *Sonetti*, a cura di Giorgio Melchiori, versioni di Alberto Rossi e Giorgio Melchiori, Einaudi, Torino, 1970. Per la traduzione del teatro: W.S., *Le tragedie (Macbeth)* trad. di Agostino Lombardo, Mondadori, Milano, 2005 (1976).

A tosto suadermi all'inferno, quella donnesca peste  
 L'angiol mio buono dal mio fianco seduce,  
 E a corrompere adopra quel santo in un demonio,  
 Tal purezza con sua fosca libidine insidiando.  
 E che l'angelo mio in demonio sia volto  
 Ne ho ben sospetto, ma affermarlo non so:  
 Pure, ambo da me lontani, e l'uno all'altra amico,  
 Quell'angelo indovino nell'inferno di lei.  
 Saperlo non m'è dato, ma vivere in angustie  
 Sin che l'angiol mio malo il buono abbia fugato.

La tenebra di sensualità di cui l'amata è portatrice rivela il suo significato epocale se la leggiamo in rapporto a Beatrice, la cui luce intellettuale dalla terra arriva fino in Paradiso: nella polarità luminica di questi due fantasmi femminili leggiamo il conflitto dei paradigmi estetici che attraversano la modernità, quello dantesco che guarda utopicamente verso il futuro e quello shakespeariano che guarda nostalgicamente verso il passato. E si veda come il demone maligno, cioè la donna, seduce l'amato allontanandolo dal poeta. La donna, quindi, è pestifera non solo in quanto suscita nel poeta gli istinti più bassi, ma soprattutto in quanto si interpone fra l'amante e l'amato rompendo il loro rapporto. La colpa femminile consiste nel dissolvere i legami affettivi ed estetici fra gli uomini. Se proiettiamo questo modello sul piano politico, visualizziamo chiaramente che nella donna e nel suo attivismo erotico Shakespeare ha visto il principale fattore di squilibrio e conflitto sociale.

Mentre la prima parte del canzoniere proclama la maschilità come il genere della bellezza e tenta di fissarne l'immagine contro la corruzione del tempo, attraverso la riproduzione dell'amato nei figli oppure attraverso la poesia dettata dall'amore che deve perpetuarne la fama ed i meriti, la seconda parte descrive l'impantanamento del desiderio nella cieca sensualità suscitata dalla donna. Relativamente al processo di sublimazione che idealizza l'amato, credo che sia decisiva l'influenza di Marsilio Ficino, in cui la dialettica fra l'immagine della bellezza che tende a perpetuarsi e il tempo che inesorabilmente la corrompe e distrugge si presenta negli stessi termini. Si consideri questo passaggio del Ratto di Paolo:

“(Mente mia) la macchina del mondo come ombra di Dio non ti mostra lo stesso Dio, se tu prima non riduci a te il suo ordine e chiarissimamente esaminando, togli l'ombra. Allora, finalmente, in te come immagine di Dio il mondo d'ombra si trasforma in immagine... Tu conosci in verità

Dio quando provi che lui è vera eternità e che il tempo è ombra sua e che tutte le cose temporali sono umbratili... Terribili sono le tenebre perché la vita è nella luce... Quanto più interiori sono le tenebre, tanto più sono terribili... Orribili sono le tenebre fuori di noi... Ma più orribili sono le tenebre dentro il corpo dei malinconici<sup>9</sup>.

In Ficino, come poi in Shakespeare, l'antagonismo fra l'immagine e l'ombra coincide con l'antagonismo fra l'eternità ed il tempo. Si consideri che il neoplatonismo di Ficino, che salva l'immagine dalla corruzione del tempo attraverso la rivalutazione ontologica dei sensi superiori, cioè la vista e l'udito, è il fondamento filosofico della estetica rinascimentale. Le arti figurative non potrebbero avere, nel Rinascimento, il ruolo culturalmente trainante che hanno avuto se l'immagine visiva (e quella uditiva trasmessa dalla musica) non fosse stata riscattata dalla condanna idealistica della sensibilità. E Ficino è il primo a teorizzare la compatibilità delle immagini fisiche dei corpi con la bellezza e la verità (contro l'"anatema" del platonico mito della caverna). Il problema dell'immagine dell'amato che deve essere preservata dalla corruzione del tempo, nella prima parte del canzoniere di Shakespeare, si presenta in questi stessi termini. In ciò Ficino, come poi Shakespeare, si allontana da Platone, che esclude che una immagine del reale possa mai coincidere con la bellezza in sé, o mediarne la contemplazione, giacché la bellezza ha natura esclusivamente ideale, cioè astratta. Come ha spiegato Erwin Panofsky, l'estetica rinascimentale è il risultato di un progressivo ribaltamento della condanna platonica, rispetto alla quale si caratterizza per il fatto di salvare l'immagine del reale in quanto portatrice di verità e bellezza (di qui, fra l'altro, il culto del genio artistico)<sup>10</sup>. Tale ribaltamento, di cui è possibile seguire le tracce fin dalla antichità, culmina nel neoplatonismo ficiniano e poi nella estetica del rinascimento maturo. Come a sua

9 M. Ficino, *De raptu Pauli*, in E. Garin (a cura di), *Prosatori latini del Quattrocento*, Ricciardi, Milano-Napoli 1952, pp. 965-67.

10 "Apparve naturale agli spiriti del Rinascimento il pensiero che l'"Idea" realizzata dall'artista secondo la propria visione manifesti del pari le intenzioni della natura e del suo "creare conforme a leggi", in guisa che soggetto ed oggetto, spirito e natura non stanno l'uno di contro all'altro in atteggiamento ostile, né si contrappongono, ma che al contrario l'"Idea", tratta dall'esperienza, concordi con questa necessariamente, sia che la perfezioni, sia che ad essa si sostituisca" (E. Panofsky, *Idea. Contributo alla storia dell'estetica*, La Nuova Italia, Firenze, 1973, pp. 47-48).

volta spiega Martin Heidegger, "Il tratto fondamentale del Mondo Moderno è la conquista del mondo risolto in immagine"<sup>11</sup>.

La differenza fra Ficino e Shakespeare sta nel fatto che l'immagine di bellezza di cui parla Ficino coincide con l'immagine della donna celebrata in poesia dai trovatori in poi. Nel suo commento al *Simposio* vengono citati testi di Guido Cavalcanti, come *Donna me prega, ond'eo voglio dire*, e con questa canzone è la tradizione lirica italiana e romanza nel suo complesso che viene elevata al rango filosofico più alto, alimentando una corrente di pensiero, cioè la trattatistica d'amore, che omologa sul piano teoretico poesia e filosofia, e che da Ficino arriva fino a Giordano Bruno<sup>12</sup>. Che la svolta teoretica ficiniana sia però già implicita nelle intuizioni dei poeti relative alla donna come modello supremo e spirituale di bellezza, è evidente, per esempio, nella coppia di sonetti (LXXVII-LXXVIII) che Petrarca dedica Simone Martini, autore di un (perduto) ritratto di Laura. Qui leggiamo (LXXVII, 5-8):

Ma certo il mio Simon fu in paradiso  
(onde questa gentil donna si parte),  
ivi la vide, et la ritrasse in carte  
per far fede qua giù del suo bel viso<sup>13</sup>.

Il *Simposio* è, certo, suscettibile anche di letture omoerotiche, più fedeli al testo, come in Pico della Mirandola, che

11 *L'epoca della immagine del mondo*, in *Sentieri interrotti*, La Nuova Italia, Firenze, 1987, pp. 71-101 (p. 99). Più in particolare: "Un senso del tutto diverso dal percepire greco ha il moderno rappresentare, il cui significato è espresso perfettamente nella parola *repraesentatio*. Rappresentare, cioè porre-innanzi, significa in questo caso: portare innanzi a sé la semplice presenza come qualcosa di contrapposto, rapportarla a sé, cioè al rappresentante e, in questo rapporto, ridurla al soggetto come al principio di ogni misura... L'uomo diviene il rappresentante dell'ente risolto in oggetto. La novità di un processo di questo genere non consiste nel fatto che la posizione dell'uomo nel quadro dell'ente abbia subito un semplice spostamento rispetto al Medioevo e al Mondo antico... La novità concerne il mondo nel senso che si è fatto immagine... Nessuna meraviglia quindi se solo là dove il mondo è divenuto immagine si impone l'umanesimo" (pp. 91-98).

12 Sul rapporto tra letteratura e filosofia nel Rinascimento si veda *Letteratura e filosofia: i trattati d'amore fra Marsilio Ficino e Giordano Bruno*, a cura di Antonio Gargano e Raffaele Pinto, in "SigMa. Rivista di Letterature comparate, Teatro e Arti dello spettacolo", N. 4 (2020), Sezione monografica II, pp. 335-638.

13 Cito da M. Santagata (cura di), Francesco Petrarca, *Canzoniere*, Mondadori, Milano, 1996.

nel suo commento alla canzone dell'amico poeta Gerolamo Benivieni distingue l'amore intellettuale per giovani maschi dall'amore sensuale per le femmine:

lo amore vulgare al celeste ha proporzione di cosa imperfetta a cosa perfetta e fu da' Pitagorici la natura imperfetta per la femmina significata e per il maschio la perfetta; nè resterò di aggiugnere a questo che l'amore vulgare, cioè della bellezza corporale, più convenientemente è circa le donne che circa a' maschi; el celeste è il contrario, come ne la orazione di Pausania da Platone nel Convivio è scritto, perocché el vulgare, per essere passione dell'anima sensitiva, è molto propinquo a lasciarci precipitare al congresso del coito, per essere quella parte dell'anima più irrazionale che razionale; al quale atto quando dalla fragilità vinto l'uomo cade, meno inconveniente è nel sesso femminile che nell'altro. L'opposito è nello amore celeste, nel quale non è questo pericolo, ma tutto tende alla bellezza spirituale dell'animo e dello intelletto, la quale molto più perfetta si trova ne' maschi che nelle donne, come d'ogni altra perfezione si vede. Però tutti coloro che di questo divino amore sono stati accesi hanno la maggior parte amato qualche giovane di indole generosa, la cui virtù è stata ad altrui tanto più grata quanto l'è stata in un bel corpo, e non si sono effeminati drieto a uno armento di meretrice, le quali non solo non inducono l'uomo a grado alcuno di spirituale perfezione, ma, come Circe, al tutto lo trasformano in bestia. Amava di questo casto amore Socrate non solo Alcibiade, ma quasi tutti e' più ingegnosi e leggiadri della gioventù di Atene...<sup>14</sup>

Ma la interpretazione di gran lunga prevalente è quella eterosessuale e, soprattutto, filogina, poiché è la donna che produce bellezza, ispirando arte e poesia. Si legga questo passaggio del terzo libro del *Cortegiano* di Castiglione (III, 52):

Non vedete voi che di tutti gli esercizi graziosi e che piacciono al mondo a niun altro s'ha da attribuire la causa, se alle donne no? chi studia di danzare e ballar leggiadramente per altro, che per compiacere a donne? chi intende nella dolcezza della musica per altra causa che per questa? chi a compor versi, almen nella lingua volgare, se non per esprimere quegli affetti che dalle donne sono causati? Pensate di quanti nobilissimi poemi saremmo privi, e nella lingua greca e nella latina, se le donne fossero state da'

14 Cito da E. Fenzi, *La canzone d'amore di Guido Cavalcanti e i suoi antichi commenti*, il melangolo, Genova, 1999, p. 231.

poeti poco estimate. Ma lassando tutti gli altri, non saria grandissima perdita se messer Francesco Petrarca, il qual così divinamente scrisse in questa nostra lingua gli amor suoi, avesse volto l'animo solamente alle cose latine, come arìa fatto se l'amor di madonna Laura da ciò non l'avesse talor desviato?<sup>15</sup>

Rispetto a questa, che potremmo considerare come l'ideologia ufficiale del Rinascimento, Shakespeare propone un ritorno alle origini patriarcali e misogine del platonismo, accentuando polemicamente il suo rifiuto dei valori femminili proprio perché questi valori sono diventati letterariamente egemoni.

Un ulteriore riscontro della misoginia shakespeariana, in funzione antipetrarchesca, lo abbiamo nel sonetto 141, che, in una parodia della platonica amputazione della sensibilità, dichiara che il suo desiderio, pur conservando tutti i sintomi dell'amore "heroico" (cioè il dominio esercitato dal fantasma sulla mente), è del tutto indipendente dalla percezione dei sensi:

In faith I do not love thee with mine eyes,  
 For they in thee a thousand errors note;  
 But 'tis my heart that loves what they despise,  
 Who in despite of view is pleased to dote.  
 Nor are mine ears with thy tongue's tune delighted,  
 Nor tender feeling, to base touches prone,  
 Nor taste nor smell, desire to be invited  
 To any sensual feast with thee alone:  
 But my five wits, nor my five senses can  
 Dissuade one foolish heart from serving thee  
 Who leaves unsway'd the likeness of a man,  
 Thy proud heart's slave and vassal wretch to be:  
 Only my plague thus far I count my gain,  
 Tthat she that makes me sin, awards me pain.

In verità non t'amo coi miei occhi,  
 che mille errori discernono in te,  
 è il mio cuore ad amar ciò che essi sdegnano,  
 e a lor dispetto si compiace della sua infatuazione.  
 Né al mio orecchio diletta il suon della tua voce,  
 né il mio sentire è incline a toccamenti volgari,  
 né il gusto né l'olfatto aspirano ad essere invitati  
 a un banchetto dei sensi insieme a te soltanto:  
 ma, né i miei cinque spiriti, né i cinque sensi, riescono

15 Cito da C. Cordiè (a cura di), *Opere di Castiglione, Della Casa, Cellini*, Ricciardi, Milano-Napoli, 1960.

a indurre il cuore, sciocco, a non servirti,  
 sì che più non governa questa mia parvenza d'uomo,  
 ridotta ad esser schiava e vassalla del tuo cuore protervo:  
 ma conto a mio vantaggio codesto mio flagello,  
 da che colei che m'induce al peccato m'assegna anche la pena

La direzione polemica del sonetto si percepirà meglio immaginando come destinataria del testo non una donna brutta che ripugna alla sensualità, ma una donna che, pur disprezzata nella sua dimensione fisica da un intelletto che non si lascia sedurre dagli ingannevoli allettamenti dei sensi (né dai sensi superiori, cioè la vista e l'udito, né da quelli inferiori, cioè l'olfatto, il gusto e il tatto), mantiene tuttavia saldamente in suo potere il cuore e il corpo dell'amante, con risorse di tipo mentale che prescindono dall'apparato percettivo: il cuore del poeta ama ciò che gli occhi disprezzano ("But 'tis my heart that loves what they despise"). Si tratta, dunque, di un amore che, ignorando la materialità del corpo, rende più acuto il desiderio dell'amante e la sua dipendenza morale dall'amata, che manifesta il suo potere castigandolo crudelmente. Il distico finale (da intendersi ironicamente nel senso che la donna "condanna" l'amante a fare l'amore con lei, nonostante la sua intellettuale ripugnanza nei confronti della fisicità di lei), elimina infatti ogni dubbio circa il registro parodicamente burlesco del testo, che prende di mira la spiritualizzazione dell'eros eterosessuale: a partire dal materialismo ideologico caratteristico del poeta inglese, l'apparente ripugnanza nei confronti degli aspetti fisici e sessuali dell'amata copre ironicamente una tensione di desiderio orientata esclusivamente verso tali aspetti. Il cinismo furbesco dell'ultimo verso ("colei che m'induce al peccato m'assegna anche la pena", una pena che consiste evidentemente nel fare l'amore con lei, contro la volontà di lui, poiché il corpo della donna ripugna ai sensi platonicamente educati) mette in evidenza comicamente la autentica sensualissima idea che ispira il sonetto.

Si consideri, d'altra parte, che il riduzionismo sensuale cui viene sottoposta la tematica petrarchesca è tratto comune dei cosiddetti poeti 'metafisici inglesi'. La canzone di John Donne, *Air and Angels*, que parodia il tema stilnovista della "donna angelicata", mostra perfettamente tale deriva materialista del petrarchismo, sostenendo la necessità che l'angelo (puro spirito) amato dal poeta, acquisisca finalmente un corpo nel quale il suo amore possa incarnarsi (1-14):

Twice or thrice had I loved thee,  
 Before I knew thy face or name;

So in a voice, so in a shapless flame  
*Angels* affect us oft, and worshipp'd be;  
 Still when, to where thou wert, I came,  
 Some lovely glorious nothing I did see:  
 But since my soul, whose child love is,  
 Takes limbs of flesh, and else could nothing do,  
 More subtle not be, but take a body too;  
 And therefore what thou wert, and who,  
 I bid Love ask, and now  
 That it assume thy body, I allow,  
 And fix itself in thy lip, eye, and brow.

Due o tre volte ti avevo amato  
 prima di conoscere il tuo volto,  
 il tuo nome. Così ora in voce,  
 ora in fiamma informe,  
 ci toccano gli Angeli  
 e sono da noi adorati.  
 E ancora quando ti raggiunsi  
 uno splendido ho visto  
 delizioso nulla.  
 Ma poi che la mia anima,  
 di cui amore è figlio,  
 prende forme di carne  
 o non potrebbe nulla,  
 più inconsistente della madre stessa  
 amore non può essere,  
 e un corpo anch'esso assume.  
 Per questo, cosa tu fossi e chi,  
 volli Amore che chiedesse e ora  
 che prenda il tuo corpo gli consento,  
 e sulle labbra, negli occhi fissi  
 e sulla fronte, la sua dimora.  
 (Poesiedautore.it)

Il problema con cui Shakespaere si scontra è, però, questo: è possibile modernamente un teologismo non filogino? John Donne lo risolve sacralizzando parodicamente il sesso femminile. Lo vediamo nella elegia 19, che fin dal primo verso, *Come, Madame, come*, ricorre al *Cantico dei cantici* (4, 8: "Veni de Libano, sponsa mea, / veni de Libano, veni") per invitare a letto la signora, il cui corpo è mistica scrittura di cui egli solo è interprete e sacerdote (33-46):

Full nakedness! All joyes are due to thee,  
 as souls unbodied, bodies uncloth'd must be,  
 to taste whole joyes. Gems which you women use  
 are like Atlanta's balls, cast in men's views,  
 that when a fools eye lighteth on a Gem,

his earthly soul may covet theirs, not them.  
 Like pictures, or like books gay coverings made  
 for lay-men, are all women thus array'd;  
 themselves are mystic books, which only wee  
 (whom their imputed grace will dignify)  
 must see reveal'd...

[Completa nudità! Tutte le gioie a te sono dovute,  
 come le anime si separano dal corpo, così i corpi si devono  
 spogliare  
 per gustare la gioia interamente. Le gemme che voi donne  
 usate  
 sono come i miei dorati pomi d'Atalanta, davanti allo  
 sguardo degli uomini,  
 tali che quando l'occhio di uno stupido s'illumina a una  
 gemma  
 la sua anima terrena non vuole la donna, ma vuole i suoi beni.  
 Come dipinti, o come gaie rilegature di libri  
 fatte per i profani, così sono le vesti delle donne;  
 in sè le donne sono libri mistici che solo noi,  
 fatti degni della loro grazia, vediamo rivelati].

La sua misoginia preclude questa via a Shakespeare, che neppure parodicamente può concepire la donna come veicolo di sublimazione e spiritualità. Ma da tale spiritualizzazione dipende, sul piano estetico, l'ordine dei significati del mondo che, a partire da Dante, dipende essenzialmente dai valori femminili che configurano il suo teologismo. Il che vuol dire che modernamente ha senso solo la poesia che si esprime in lingua naturale e materna.

Nella prima parte del canzoniere shakespeariano sembra che la sua poesia, possa svolgere questa funzione, benché sia ispirata non da una donna ma da un uomo. Credo però che la risposta più sincera a questa questione Shakespeare la fornisca nel sonetto 122:

Thy gift, thy tables, are within my brain  
 Full charater'd with lasting memory  
 Which shall above that idle rank remain,  
 Beyond all date, even to eternity:  
 Or at the least, so long as brain and heart  
 Have faculty by nature to subsist;  
 Till each to raz'd oblivion yield his part  
 Of thee, thy record never can be miss'd.  
 That poor retention could not so much hold,  
 Nor need I tallies thy dear love to score,  
 Therefore to give them from me was I bold,  
 To trust those tables that receive thee more:  
 To keep an adjunct to remember thee,

Were to import forgetfulness in me.  
 [Il dono tuo, il quaderno, è dentro la mia mente  
 Scritto tutto in memoria imperitura,  
 Che assai più durerà di quelle vuote pagine,  
 Oltre ogni termine, fino all'eternità.  
 O almeno fino a che la mente e il cuore  
 Avranno da natura la facoltà di esistere,  
 Finché al labile oblio non daran la lor parte  
 Di te, il tuo ricordo non potrà cancellarsi;  
 Quei miseri appunti non potrebbero tanto contenere,  
 Né mi occorre un registro per segnare il tuo amore;  
 Per questo ho osato dar via il tuo quaderno,  
 Fidando invece in quello che meglio ti riceve.  
 Il tenere un qualcosa che serva a ricordarti  
 Equivarrebbe a ammettere ch'io so dimenticarti].

Il poeta distingue fra un quaderno della memoria, in cui il ricordo di lui è registrato con caratteri imperituri, e un quaderno materiale, dono di lui, in cui egli si rifiuta di scrivere perché significherebbe ammettere la possibilità di dimenticare l'amato. È trasparente qui la risonanza del Fedro di Platone, dell'antagonismo fra scrittura dell'anima (quella del vero sapiente) e scrittura materiale (del retore o falso sapiente). Shakespeare fonde discorsi che in Platone sono distinti: da una parte l'amore come riattivazione memoriale di una esperienza prenatale, dall'altra la scrittura come processo d'impovertimento della memoria e quindi del sapere. Percepriamo nitidamente il percorso concettuale che induce Shakespeare a fondere i due discorsi se teniamo conto di un altro testo, cui polemicamente egli allude per negarne la plausibilità, cioè le linee iniziali della Vita nuova, nelle quali viene affermata l'idea contraria a quella formulata dal sonetto, ossia la perfetta corrispondenza fra il "libro della memoria" e il libello nel quale materialmente si scrive copiando dall'altro:

In quella parte del libro de la mia memoria dinanzi a la quale poco si potrebbe leggere, si trova una rubrica la quale dice: INCIPIT VITA NOVA. Sotto la quale rubrica io trovo scritte le parole le quali è mio intendimento d'assemblare in questo libello; e se non tutte, almeno la loro sentenza.

Qui Dante formula con semplicità e chiarezza i fondamenti teorici della sua poetica, e cioè la compiuta analogia fra la parola interiore (il *verbum mentis* della teologia, da sant'Agostino a San Tommaso) e la parola scritta. Se l'essere umano è linguaggio in tutte le sue componenti, sia quelle mentali ed interiori sia quelle esterne, orali e scrit-

te, le due parole, quella interna e quella esterna, si corrispondono perfettamente, in modo tale che nella parola materiale, quella del *libello*, è perfettamente riconoscibile il concetto della mente, cioè l'esperienza depositata nella memoria. Che l'esperienza memoriale sia, essenzialmente, quella amorosa dipende dal fatto che il lavoro psichico del desiderio consiste nel registrare interiormente l'immagine della persona che l'ha suscitato. E nulla suggestiona la memoria tanto quanto l'immagine della persona amata. Il pensiero di Dante, legato sì alla filosofia del linguaggio del suo tempo, ma di una originalità estrema sia sul versante linguistico che su quello letterario, deve essere ricostruito in entrambi i versanti, e relativamente alla poesia presenta una indiscutibile continuità lungo la sua traiettoria letteraria, cioè fra l'inizio della *Vita nuova*, che abbiamo appena letto, e la definizione dello stilnovo che viene formulata nel canto XXIV del *Purgatorio*:

I' mi son un che quando  
amor mi spira noto, ed a quel modo  
ch'ei ditta dentro vo significando.

Qui infatti viene ribadita la trasparenza del dettato interiore attraverso la parola detta e scritta (*noto*). E viene dunque perentoriamente affermata la fede nel significato delle parole. In tale fede riconosciamo il peculiare, moderno, teologismo di Dante, che è necessariamente filogino poiché solo la lingua materna, originaria e naturale, la giustifica (tale fede sarebbe impensabile a partire da una lingua artificiale e quindi non necessaria, perché non fisiologicamente legata all'essere umano).

La contrapposizione del sonetto Shakesperiano alla poetica di Dante, è troppo polemicamente esplicita per non essere intenzionale. Shakespeare comprende perfettamente che la filoginia del mito di Beatrice (o di Laura) è condizione della sintesi espressiva della soggettività umana che Dante ha intuito e poeticamente realizzato, e comprende anche che questo teologismo implica la dicibilità del mondo, cioè la fede nel controllo razionale, e quindi politico, del mondo stesso. Sovverte il modello dantesco innanzitutto mettendone in discussione i presupposti filogini, e poi smentendo l'idea che il linguaggio sia un virtuoso strumento di autoesegesi e di interpretazione del mondo. La 'verità' circa l'amato è fatto esclusivamente interiore e memoriale, che la riproduzione verbale e scritta inevitabilmente falsificherebbe. Ma questa diffidenza nei confronti della parola

implica da una parte l'impossibilità da parte del soggetto di conoscersi, e dall'altra l'impossibilità di riconoscere nel mondo un senso. E la donna è la causa di questa sottrazione di senso, come vedevamo nell'altro sonetto. Se Dante rappresenta il lato luminoso ed utopico della modernità, Shakespeare ne rappresenta il lato tenebroso e regressivo.

Concludo con una rapida incursione nel teatro di Shakespeare, che conferma, credo, quanto emerge dai sonetti. È possibile che il personaggio femminile più vicino alla *dark lady* sia lady Macbeth. In lei il compito di rompere i legami di affetto e lealtà fra gli uomini si esprime al massimo grado, inducendo il marito a tradire il suo signore, ed è quindi causa prima dei conflitti che dilanano la società. Mi soffermo su un frammento del dramma, uno di quelli più famosi, il monologo di Macbeth alla notizia che la moglie si è suicidata:

Macbeth, V 5

She should have died hereafter;  
 There would have been a time for such a word.  
 To-morrow, and to-morrow, and to-morrow,  
 Creeps in this petty pace from day to day,  
 To the last syllable of recorded time;  
 And all our yesterdays have lighted fools  
 The way to dusty death. Out, out, brief candle!  
 Life's but a walking shadow; a poor player,  
 That struts and frets his hour upon the stage,  
 And then is heard no more: it is a tale  
 Told by an idiot, full of sound and fury,  
 Signifyng nothing.

Sarebbe dovuta morire, prima o poi:  
 sarebbe venuto il momento per una parola siffatta.-  
 Domani, e domani, e domani,  
 striscia a piccoli passi da un giorno all'altro  
 s'insinua col suo piccolo passo, un giorno dopo l'altro,  
 fino all'ultima sillaba del tempo prescritto;  
 e tutti i nostri ieri hanno illuminato a degli stolti  
 la via che conduce alla morte polverosa.  
 Spegniti, spegniti, breve candela!  
 La vita non è che un'ombra che cammina: un povero attore  
 che si pavoneggia e si agita per la sua ora sulla scena  
 e del quale poi non si ode più nulla: è una storia  
 raccontata da un idiota, piena di rumore e furore,  
 che non significa nulla.

Scomparsa colei che ha pianificato il tradimento, Macbeth scopre, ficinianamente, l'ombra del tempo, cioè l'impossibilità di vincere il destino di corruzione iscritto nella temporalità del mondo, e che fa dell'uomo un'ombra in cammino, incatenato al passo inesorabile dei giorni che conducono alla morte. È un attimo di lucidità, una folgorazione dovuta alla scomparsa di colei che con la sua irredimibile sensualità ha intorbidato, con una apparenza di razionalità, il reale. In quest'attimo, l'eroe scopre che dalla temporalità del mondo, dalla sua tenebra, è impossibile evadere, e che i giorni come le parole, non hanno alcun senso. Dante si illude che la vita ed il mondo abbiano un significato; Shakespeare sa che non ne hanno alcuno.