

Laura Pelaschiar

Quella bugiarda della letteratura! Il caso William Shakespeare

1. Bugie, bugiardi e letteratura. – 2. Si fa presto a dire «bugia»... – 3. Amleto, Porzia & Co: l'intrigante universo del «bugiardismo» shakespeariano. – 4. Bugie da «happy ending». – 5. «Bugiardismo» e giustizia: «The Winter's Tale» e «Measure for Measure». – 6. I libri.

Per Roberto Bertinetti, maestro,
collega. Amico sempre.

1. Bugie, bugiardi e letteratura

In epoca di *fake news*, di post-verità e di nuovo realismo, il tema della «verità», e per contro

della menzogna, è diventato talmente centrale da essersi imposto negli ultimi anni come oggetto di riflessione e indagine per studiosi, filosofi, sociologi, scienziati e, addirittura e molto di recente, del Papa¹. Molto nutrita la saggistica al riguardo, assai approfonditi e sofisticati gli studi, via via più numerosi i convegni interamente dedicati al tema² e sempre più sottili le distinzioni proposte (ad esempio tra *fake news*, quali verità alternative piuttosto che vere e proprie menzogne, e notizie false).

Certo di bugia e inganni il pensiero occidentale si occupa da sempre³; ma è innegabile che in anni recentissimi la menzogna abbia conquistato grande centralità nella riflessione culturale in senso lato. E in tale clima, anche il

¹ <https://press.vatican.va/content/salastampa/it/bollettino/pubblico/2018/01/24/0062/00120.html>.

² A titolo di mero esempio, si segnalano in Italia l'edizione 2017 del Prix Italia (<http://www.prixitalia.rai.it/dl/siti/Page-c86618e6-4221-4d14-a072-6f08c1a2bccb.html>), l'impegno della Fondazione Veronesi a contrasto delle cosiddette «bufale» sulla salute, il Festival della filosofia di Modena nella sua edizione 2018, che ha scelto come tema proprio quello della verità (<http://www.festivalfilosofia.it/2018/programma-completo>) e le innumerevoli iniziative in questo campo a livello internazionale.

³ Maria Bettetini, ad esempio, nella sua eccellente *Breve storia della bugia. Da Ulisse a Pinocchio*, (2001), prende le mosse da Platone e Aristotele per arrivare, nella sua disamina, ai filosofi morali contemporanei.

critico letterario è sollecitato a volgere lo sguardo alla propria disciplina a caccia di bugie e bugiardi per verificarne la presenza e analizzarne le funzioni⁴.

Una prima, immediata constatazione cui è possibile giungere senza nemmeno troppo sforzo è l'onnipresenza di bugie, inganni, menzogne e dissimulazioni, che in letteratura abbondano in tutte le forme e le sfumature in cui esse si danno nell'ambito dell'umano. A doverla redigere, la lista di bugiardi e mentitori sarebbe davvero infinita, ma a mero titolo di esempio, e solo per citare alcuni dei casi più ovvii e più noti, vengono in mente a chi scrive l'Odisseo omerico, il Miles Gloriosus latino, i bugiardi di Dante del canto XXX dell'Inferno, quelli di Boccaccio (ser Cepparello nel *Decameron*) e di Chaucer (the Wife of Bath delle *Canterbury Tales*); i mentitori di Corneille (*Le menteur*, 1643) e quelli di Goldoni (*Il bugiardo*, 1750) a loro volta ispirati a un'opera spagnola del 1634 di Juan Ruiz Alarcón (*La verdad sospechosa*); i bugiardi della letteratura per l'infanzia – il Barone di Münchhausen e il povero Pinocchio del nostro Collodi, che in realtà, malgrado la sua fama, come spiega acutamente Maria Bettetini nella sua *Breve storia della bugia*, di menzogne ne dice davvero poche. Nel genere del romanzo, poi, la lista sarebbe davvero infinita, e forse insensata se non per il fatto che la sua lunghezza conforterebbe e confermerebbe il sospetto che bugie e bugiardi compaiono, se non in ogni pagina scritta, almeno in ogni storia narrata. Vi sono certo variabili di quantità e di qualità, di importanza e di intensità, ma – solo per restare in ambito inglese, che è la disciplina di cui si occupa chi scrive – romanzi celeberrimi e amatissimi quali *Sense and Sensibility* e *Pride and Prejudice* di Jane Austen, *Jane Eyre* di Charlotte Bronte e *Great Expectations* di Charles Dickens, e perfino *Ulysses* di James Joyce, per non dire del capolavoro di Ian McEwan *Atonement* (*Espiazione*) (analisi spietata delle tragiche conseguenze di un'unica devastante menzogna messa in atto dalla narratrice della storia) non sarebbero stati possibili senza le bugie che ne puntellano il *plot*, per quanto ridotto all'osso (come è il caso joyciano, ad esempio) questo possa essere.

Ed è proprio questo secondo rilievo, dopo la banale e forse di per sé arida constatazione dell'ubiquità del «bugiardismo» in letteratura, a colpire e stimolare, questa volta sì, una esplorazione più approfondita della questione:

⁴ Malgrado anche in letteratura alcune riflessioni sulla bugia siano già state egregiamente realizzate, sorprende constatare che i casi di indagine sistematica e mirata di tale tema sono molto rari. In tal senso il saggio di Mario Lavagetto, *La cicatrice di Montaigne*, costituisce un caso raro di trattamento ampio e comparativistico del tema.

mi riferisco al fatto che menzogne, inganni, bugie e bugiardi, solitamente condannati tanto dalla morale filosofica quanto da quella comune, sono in letteratura così onnipresenti non solo o non soltanto perché la menzogna è un fenomeno umano rivolto agli umani, come è pure la letteratura, bensì perché strutturalmente, e da un punto di vista squisitamente narrativo, essi sono indispensabili e irrinunciabili affinché la storia stessa, il plot dell'opera, si avvii o si complichino, proceda e si risolva, o comunque si concluda; affinché, insomma, l'opera stessa diventi in qualche modo, e nel suo specifico modo, «possibile». Senza la menzogna, nei suoi molti, complessi, articolati e anche insospettabili aspetti, l'universo letterario risulterebbe enormemente banalizzato, oltre che impoverito e forse addirittura impossibile. Sovente l'opera stessa può esistere solo grazie alle bugie che essa contiene e su cui si basa, e questo vale addirittura per il genere letterario di appartenenza e le convenzioni che lo regolano, se solo si pensa al thriller, al giallo, alla *detective story*. Anche da una prospettiva ermeneutica, inoltre, credere o non credere a bugie e bugiardi da parte degli altri personaggi in senso intradiegetico e da parte dei lettori in senso extradiegetico, oppure essere in grado di smascherare o meno menzogne e mentitori, implica importanti e talvolta decisive conseguenze sia a livello di storie e narrazioni, sia – in maniera molto più complessa – a livello di interpretazione del testo.

Anche solo alla luce di queste poche premesse, è possibile comprendere come il fenomeno della menzogna in letteratura costituisca un campo di indagine affascinante ma potenzialmente sconfinato. In questa breve riflessione si cercherà di offrire qualche spunto critico e un'analisi certo non esauriente, ma orientata a dimostrare la plausibilità di quanto finora postulato. A tal fine, il presente saggio si soffermerà sulle opere di un autore in particolare poiché egli sembra aver impiegato il *topos* della menzogna con sofisticazione e ricchezza di sfumature tali da poter essere considerato un vero e proprio *case study*: William Shakespeare.

2. Si fa presto a dire «bugia»...

All'interno dei *plays* shakespeariani, dunque, non solo è possibile identificare bugiardi e bugie, inganni e menzogne di moltissimi tipi, e forse di tutti i tipi, quasi queste opere fossero anche, oltre a molto altro, uno studio sistematico e penetrante di questa particolare attività umana (se così è lecito definire la menzogna). Leggere i testi shakespeariani sulla scorta degli studi teorici sulla

bugia già a nostra disposizione aiuta a chiarire in maniera definitiva quanto irrinunciabile sia la pratica della non-verità affinché la trama del dramma non solo esista, ma addirittura si concluda con il finale che essa *deve* avere, sia esso quello di una tragedia o, e (sorprendentemente) ancora di più, lo *happy ending* della commedia. E ciò al punto che a ben guardare sembra proprio che senza una menzogna, una bugia, un inganno o un travestimento a tramare a loro favore, nessun matrimonio shakespeariano, finale di rigore per il genere della commedia del tempo, sarebbe mai stato possibile. Bugie e bugiardi, quindi, solitamente condannati da filosofi, moralisti e dal cosiddetto senso comune, in Shakespeare risultano artisticamente e narrativamente indispensabili, e a più di un livello.

Si fa presto a dire «bugia». In realtà e inevitabilmente, come sempre avviene in qualsiasi tentativo di trattare tematiche universali e umane, tanto più se collegate a questioni filosofiche fondanti come è quella della verità – con cui la bugia per negazione è necessariamente coinvolta – la prima difficoltà in cui ci si imbatte è di tipo squisitamente teorico. Quand'è che, tra i molti tipi di inganni e negazioni della realtà/verità, per non dire dei contorti meandri concettuali, etici ed ermeneutici di idee o nozioni quali onestà, sincerità, vero, veridicità, e naturalmente per contro di disonestà, falso, fasullo e falsità, è possibile parlare di bugia vera e propria?

A soccorrerci con quesiti così complessi è ancora il bel saggio di Maria Bettetini, *Breve storia della bugia*, in cui l'autrice postula, con un'onestà che convince, che forse l'unica possibilità di raccontare una «breve storia della bugia è indagare su come ha inteso la bugia chi ne ha scritto, ne ha scritte e ne ha dette nel corso della storia a noi nota»⁵.

Certo, è *ben vero che* ogni opera o testo letterario è per statuto finzione, nel senso di fiction. Andrea Tagliapietra, altro filosofo che si è occupato di menzogna e che, come Bettetini, include nei capitoli del suo *Filosofia della bugia* moltissimi riferimenti alla letteratura, ascrive a quest'ultima una filiazione diretta, per quanto nobile, dalla bugia, o meglio dalla bugia critica:

La verità critica nega il mondo del «così com'è», della consuetudine dei saperi e dei poteri, la bugia critica inventa il mondo «così come dovrebbe essere», ma intanto anch'essa nega alla radice il mondo che c'è e il suo dominio. Dalla prima nasce la filosofia come tradizione critica, dalla seconda nasce la grande letteratura come avventura nei mondi possibili, come viaggio in utopia⁶.

⁵ Bettetini (2001), p. VI.

⁶ Tagliapietra (2001), p. XIV.

Quindi per Tagliapietra filosofia e letteratura hanno una medesima funzione culturale – quella di negare criticamente il mondo – ma lo fanno con strumenti diversi, verità critica la prima, bugia critica (intesa come *fiction*) la seconda. In fin dei conti anche per Platone la poesia – e qui per poesia è da intendersi in primo luogo Omero e i suoi poemi epici – costituiva un problema oltre che per motivi di ordine morale anche per la doppia distanza (rispetto alla realtà) che la separava dalla verità.

Letteratura come casa naturale della bugia, quindi, nel doppio senso di essere finzione, ma anche di essere luogo di rappresentazione della medesima. Ma ancora non basta. Sempre con l'aiuto della lucida disamina di Bettetini, che da filosofa morale ha cercato di passare in rassegna la questione in ambito filosofico e anche letterario, è indispensabile precisare in partenza il dato fondativo della bugia per come essa è intesa nella cultura filosofica dell'Occidente: la menzogna in realtà non dipende dalla falsità di ciò che essa afferma, o ne dipende meno di quanto si possa inizialmente pensare. Essa dipende invece dall'intenzione di colui che la parla. In altre parole, si mente solo se si sa di mentire, poiché la bugia è un atto di volontà di un soggetto libero, ed è quindi un gesto conseguente a una decisione. Si è bugiardi solo quando si sa che quanto si afferma non corrisponde al vero, il che equivale a dire che la menzogna è caratterizzata dalla *voluntas fallendi*, dalla volontà di ingannare. Ciò presuppone inevitabilmente una *conditio sine qua non*: il bugiardo per poter essere tale deve conoscere il vero (o ciò che viene creduto tale) per poter poi decidere di dire il falso.

Ancora un tassello è necessario per giungere a una soddisfacente figurazione del concetto *negativo* di bugia come concepito – e praticato – dagli umani. Ed è di nuovo Bettetini a bene guidarci. Se la menzogna è connotata dalla *voluntas fallendi*, dalla volontà di ingannare, essa per essere moralmente inaccettabile deve essere anche, bisogna aggiungere, connotata dalla *voluntas nocendi*, ossia dall'intenzione di fare del male, indipendentemente dalla veridicità di ciò che si afferma. Perché la bugia ha molte più facce di quanto non si possa in un primo momento pensare, ed è da un certo punto di vista proprio questo che la rende così onnipresente nelle faccende dell'umano⁷.

⁷ In *The Ethics of the Lie* (2007), Jean Michel Rabaté avvia la propria, lunga riflessione sulle bugie facendo riferimento a calcoli e studi di psicologi e sociologi in base ai quali si evince che noi tutti mentiamo molto spesso, «at least three times a day» (p. 1). Rabaté, filosofo francese da tempo trapiantato negli Stati Uniti, docente di Discipline umanistiche alla University of Pennsylvania, sostiene che dalla fine della Guerra fredda la cultura americana sia stata attirata in maniera molto forte alla tematica della menzogna, vista come fonte di «fascination, amusement and horror», e che ciò spiega anche la prolife-

D'altra parte, basta pensare al bugiardo per eccellenza della cultura occidentale – quell'Odisseo con cui ogni intellettuale che abbia scritto di menzogna non ha potuto fare a meno di confrontarsi – per capirlo.

Per congiungere questi spunti iniziali al mondo del teatro shakespeariano in cui stiamo per entrare ci sembrano fondamentali alcune osservazioni di Andrea Tagliapietra proprio su Odisseo, cui il filosofo dedica molto spazio nel saggio già citato. Le bugie e gli inganni di Odisseo, sostiene Tagliapietra, hanno per la gran parte come scopo la sopravvivenza di se stesso e dei suoi compagni. Senza dubbio a volte Odisseo sembra ingannare, e anche crudelmente, senza che vi sia necessità alcuna, quasi per il mero piacere di farlo. Ma nella stragrande maggioranza dei casi, l'eroe omerico deve mettere in salvo la pelle, sua e anche altrui. Per Tagliapietra, e per gli studiosi da lui citati, Odisseo – e quindi l'uomo odisseoico – rappresenta l'uomo ricco di quelle doti d'intelligenza che consentono di cogliere i termini di una situazione e di adattarsi a essa nel modo migliore⁸. Interessante la distinzione che lo studioso fa, sulle orme di classicisti e filologi quali Denis Kohler e Bernard Andrae, tra Achille, eroe non razionale o pre-razionale mosso da impulsi interni cui non resiste, e Odisseo, eroe invece che «risponde al Ciclope non con immediatezza, ma dopo aver riflettuto quale utile avrebbe potuto trarre Polifemo dalle sue parole»⁹. E ancora: «Se Achille nei giorni dell'ira, ha bisogno di altri che gli impediscano di scagliarsi contro Agamennone, uccidendolo per difendere il suo onore violato, Ulisse, nel momento della massima tensione, si trattiene da sé comprendendo la situazione, quindi, “meditando vendetta nel cuore”»¹⁰.

«L'uomo odisseoico», prosegue Tagliapietra, «è esemplare nell'utilizzare la menzogna e la reticenza come strategie di autotutela verso l'ignoto: al cospetto di chi non conosce o di contesti estranei o rischiosi, Ulisse custodisce la propria identità, filtrando ciò che ignora attraverso il silenzio dell'io»¹¹. Insomma, Odisseo è il personaggio della cultura occidentale che per primo e nel migliore dei modi sembra indicarci non solo l'inevitabilità della menzogna per l'uomo, ma anche la sua connessione con la parte razionale, il

ragione di «films, novels, documentaries, memoirs, and television series» sul tema, oltre ovviamente agli studi specifici sull'argomento (p. 3).

⁸ Tagliapietra (2001), p. 74.

⁹ Ivi, p. 80.

¹⁰ Ivi, p. 83.

¹¹ Ivi, p. 84.

logos, della sua natura, se non addirittura con il suo essere *politikon zoon*, ovvero animale sociale¹².

Shakespeare sembra essere stato consapevole non solo di tutto ciò, ma anche del fatto che proprio da ciò discende un'altra inevitabile conseguenza: per uno scrittore – drammaturgo, poeta o romanziere – menzogne e inganni sono irrinunciabili, pena non solo la non aderenza all'umano, ma (dato più interessante) anche la non narrabilità e non rappresentabilità della storia.

3. Amleto, Porzia & Co: l'intrigante universo del «bugiardismo» shakespeariano

Inganni e menzogne di ogni forma e tipo si trovano ovunque in Shakespeare, nelle sue tragedie, nelle sue commedie e negli *history plays*. Per quanto uno ci provi, è impossibile individuare un singolo dramma in cui non ci sia una qualche forma di menzogna e in cui non ci sia un bugiardo in azione. Certo, lo spazio che le bugie occupano e il ruolo che giocano nell'evolversi degli eventi cambia di molto, anche a seconda del genere: sembra ad esempio possibile affermare che, con l'eccezione di Riccardo in *Richard III*, e di quel briccone millantatore e bugiardo cronico di Falstaff in *Henry IV* (I-II) e *Henry V*, ne siano assai meno provvisti gli *history plays*. Ma tragedie e commedie ne abbondano: in Shakespeare, tutti – buoni o cattivi che siano – mentono. Ed è proprio l'ubiquità del «bugiardismo» shakespeariano che invita e stimola, e forse addirittura obbliga, a tracciare distinzioni che si fanno più interessanti mano a mano che procedono analisi e la lettura dei testi. Ma andiamo per gradi.

Sempre con l'aiuto di Odisseo, il prototipo per eccellenza del bugiardo, osserviamo che una delle forme classiche che la menzogna del re di Itaca assume è quella del travestimento¹³. Anche in Shakespeare, che impara non solo dalla cultura classica ma anche dalle mode del suo tempo, la forma più comune di inganno e quella più palesemente riconoscibile (per il pubblico) è proprio il travestimento. Presentarsi agli altri e agire sotto mentite spoglie offre, si sa, una libertà di movimento che amplifica in maniera altrimenti impossibile il *range* del campo di azione e quindi, di conseguenza, anche

¹² Così Rabaté: «After all, isn't lying a crucial aspect of the socialization process? Lying is an indispensable aspect of social life, which can be defined in many ways as a school in the art of lying» (2007, p. 15).

¹³ Così Tagliapietra: «Al momento del ritorno a Itaca le bugie di Ulisse si infittiscono e si complicano. La trama si ingarbuglia. La più parte di questi inganni e di questi travestimenti sotto mentite spoglie torna a presentarsi nelle vesti delle menzogne necessarie. Bisogna mentire per svelare tradimenti, per evitare la fine di Agamennone ad Argo, ma soprattutto per garantire l'efficacia e la capillarità della vendetta» (2001, p. 121).

le opportunità per il *plot*, se si parla di letteratura e delle sue storie. In tutti questi travestimenti, in queste menzogne identitarie, la bugia è sempre nota al pubblico ed è quindi agita nei confronti degli altri personaggi, a differenza di quanto invece avverrà più avanti nel romanzo, in cui personaggi e lettori potranno essere parimenti tenuti all'oscuro del fatto che qualcuno dentro alle pagine mente.

Il travestimento più amato e praticato da Shakespeare è il *cross-dressing*, esercizio riservato quasi esclusivamente a personaggi femminili (Falstaff è una breve eccezione), che passano una parte significativa del dramma sotto mentite spoglie maschili. La pratica del *cross-dressing* in Shakespeare è in parte dovuta al fatto che, come è noto, i ruoli femminili erano recitati da giovani attori maschi, che nel *cross-dressing* ritornavano semplicemente a recitare parti maschili. Ma è importante sottolineare anche che, se è vero che travestendosi e quindi fingendo di essere ciò che non si è la libertà di movimento e di azione aumenta, in una società patriarcale come quella elisabettiana, dove erano le donne a subire i maggiori vincoli sociali e culturali, era inevitabile che fossero proprio i personaggi femminili ad abbisognare maggiormente di diventare, per quanto temporaneamente, altro da sé (uomini, addirittura!) sì da poter agire al di là di imposizioni e limiti e permettersi comportamenti e gesti altrimenti preclusi.

Il *cross-dressing* è molto semplicemente e prima di ogni altra cosa – prima di essere un gesto simbolicamente sovversivo e destabilizzante dal punto di vista culturale¹⁴, prima di essere un *escamotage* che garantisce emancipazione e franchigie – un inganno, una menzogna, una bugia identitaria. Un inganno molto frequente in Shakespeare, ma non praticato dagli uomini e non parte del *plot* tragico, proprio perché le tragedie si concentrano su un personaggio maschile, solitamente l'eroe eponimo del dramma, e sulla sua inesorabile e fatale parabola discendente. La commedia, invece, è quel genere in cui si prevede per statuto e patto narrativo che a fine rappresentazione l'armonia trionfi sul caos, la ricomposizione sul conflitto, il chiarimento sull'equivoco, la vita e la continuità sulla morte: lo *happy ending* dei matrimoni multipli rappresenta simbolicamente il prevalere delle forze della vita su quelle, tragiche, della morte. Per questo il genere della commedia è in Shakespeare caratterizzato dalla centralità della sfera del femminile rispetto a quella del

¹⁴ Sulla questione del *cross-dressing* in epoca elisabettiana e sulle sue implicazioni culturali, si rimanda a Cressy Source (1996), pp. 438-465, e a Jean E. Howard (1993), pp. 19-50.

maschile, a differenza delle tragedie e degli *history plays*. Le eroine delle commedie non causano distruzione o auto-distruzione, come succede alle loro controparti maschili in tragedia, ma sono invece forze di rinnovamento e garanti di armonia, in sinergia con il genere drammatico che dominano, un genere che tende all'armonia e alla ricomposizione¹⁵.

È in commedia che le donne di Shakespeare mentono e ingannano più palesemente e frequentemente perché è in commedia che esse sono più rilevanti. Ma se il *cross-dressing* è la forma di inganno più frequente ed eclatante, e se è praticata solo nelle commedie e solo dalle donne, dobbiamo forse giungere alla conclusione che nell'universo shakespeariano i soggetti femminili sono più inclini alla bugia di quelli maschili, quanto meno dal punto di vista della quantità di bugie a loro ascritte?

In effetti la galleria delle bugiarde *cross-dressers* nelle commedie del bardo è davvero molto affollata, a partire dai primi esempi in *The Two Gentlemen of Verona*, commedia degli esordi, per finire con quelli di un'opera tarda come *Cymbeline*. Ma una certa cautela è necessaria. Di che tipo di menzogna, infatti, si tratta? Perché le eroine romantiche shakespeariane decidono così spesso di mentire, e di mentire addirittura sul proprio genere di appartenenza? Che cosa le spinge ad azzardare così tanto e a rischiare reputazione e virtù? Per comprendere e apprezzare appieno il senso del «bugiardismo» shakespeariano è necessario porsi queste domande. Perché fosse anche vero (ma è difficile e forse impossibile stabilirlo per certo) che i personaggi femminili in Shakespeare mentono più di quelli maschili, la questione interessante è che è dal punto di vista *qualitativo* che le bugie di maschi e femmine presentano divergenze significative. Mentre è fuor di dubbio che sia eroi sia eroine siano provvisti di *voluntas fallendi*, la volontà di ingannare che, come sostiene convincentemente Bettetini, è indispensabile per parlare di bugia, ciò che essi sembrano possedere in maniera diversa – ovvero possedere o *non* possedere a seconda del *gender*, ma anche del genere drammatico – è la *voluntas nocendi*. Con poche eccezioni (Lady Macbeth è il caso più famoso), le bugie delle donne di Shakespeare non sono connotate da volontà di fare del male, bensì al contrario da *voluntas prodendi*, potremmo dire, e più specificamente

¹⁵ «The end, when it finally and satisfyingly comes, will discharge all ignorance and misunderstanding (the moment of *anagnorisis*), will bring together those who deserve to be so, in marriage or family reconciliation, and will punish the evil-doer, but in a way that suggests the wish that even he may be redeemed in time. Marriages and reunions, not death and disharmony, characterise the end of a Shakespearean comedy, though disharmony can never be completely ruled out in the sublunary world», Penny Gay (2008), p. 15.

dalla volontà e dal tentativo di preservare la vita, la propria e quella degli altri. Esse quindi sono le eredi dirette di Odisseo e delle sue menzogne, e anche quando mentono si confermano in quel ruolo di *life-giving principles*, di garanti di vita, di sopravvivenza, salvezza e ricomposizione, che la cultura patriarcale riconosce loro come funzione primaria, in primo luogo in quanto mogli, ma soprattutto in quanto madri. I bugiardi maschi, invece, nella stragrande maggioranza dei casi e con poche eccezioni, mentono per *voluntas nocendi*, con l'intenzione non solo di fare del male ma proprio di distruggere.

4. Bugie da *happy ending*

In tutte le grandi tragedie shakespeariane, la menzogna non solo è presente, ma gioca un ruolo molto rilevante a livello di *plot*: in *Hamlet*, Claudio, regicida e fratricida, mente quando nasconde il proprio crimine, ed è proprio al fine di assegnare al figlio il fatale compito di smascherare tale orrida menzogna che il fantasma del defunto re compare sugli spalti del castello. Amleto a sua volta mentirà, ad esempio fingendosi pazzo, per mettere in atto la vendetta che il padre defunto gli ha affidato. In *Macbeth*, il precipitare dell'eroe nell'abisso della distruzione e dell'autodistruzione va di pari passo con la sua accresciuta capacità di dissimulare. È proprio quest'arte che Lady Macbeth vuole insegnare al marito non appena i due compaiono per la prima volta assieme in scena, e di menzogna parlano i primi versi che la donna gli rivolge: «Your face, my thane, is as a book where men / May read strange matters. To beguile the time, / Look like the time; bear welcome in your eye, / Your hand, your tongue: look like the innocent flower, / But be the serpent under't» (atto I, scena 5, 63-67)¹⁶. In *Othello*, le menzogne di Iago, che Bettetini analizza finemente, sono le impalcature su cui si innesta l'intera tragedia, una volta che Otello stesso le accetta per plausibili versioni della realtà che egli stesso vede. Anche Edmund in *King Lear*, al pari di Iago, mente con chiara intenzione di distruggere: se Goneril e Regan per interesse e avidità simulano un amore per il padre che sono ben lungi dal provare, il perfido Edmund, il figlio illegittimo di Gloucester sulla cui figura – rifiutata con vergogna dal padre – si apre sapientemente la tragedia, mente per distruggere, e mente

¹⁶ «Il tuo volto, mio barone, è come un libro/ in cui gli uomini possono leggere strane cose./ Per ingannare il mondo, assumi il suo aspetto./ abbi il benvenuto nell'occhio, nella mano, nella lingua,/ apparisci come il fiore innocente/ ma sii la serpe che vi si cela sotto.» (*Macbeth*, in *Teatro Completo di William Shakespeare*, a cura di Giorgio Melchiori, vol. IV, traduzione di Agostino Lombardo, I Meridiani, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1983, p. 885).

nel vero senso della parola: nel famoso monologo della seconda scena del primo atto, egli mostra al pubblico la lettera che lui stesso ha scritto e che farà credere al padre sia invece stata vergata dal fratellastro e figlio legittimo Edgar, che Edmund – a *imitatio* di Caino, primo assassino, primo fraticida e anche primo bugiardo della storia dell’umanità nella Bibbia – vuole distruggere. «Well, my legitimate, if this letter speed, / And my invention thrive, Edmund the base / Shall top the legitimate. I grow; I prosper: / Now, gods, stand up for bastards!» (I, 2, 19-22)¹⁷: la lettera di Edmund, in cui finge che sia Edgar a voler uccidere il padre, è un esempio perfetto di *fake news*, ovvero di quell’*alter mundus* «che la menzogna crea e mantiene»¹⁸. Non solo Iago ed Edmund sono accomunati da bugie e desiderio di distruggere, essi sono anche assimilabili per l’uso di uno specifico tipo di menzogna: la calunnia, ovvero quella bugia che si dice sul conto di altri per danneggiarli e infangare la loro reputazione¹⁹. Shakespeare ricorrerà proprio a questa specie di bugia per farci comprendere quanto la corruzione dell’animo di Macbeth sia ormai in stadio avanzato, allorché all’inizio dell’atto terzo lo ritrarrà intento a calunniare Banquo con i due sicari che poi accetteranno di uccidere l’ex compagno d’armi del protagonista proprio perché crederanno alle menzogne del re²⁰.

In *Richard III* la grandezza del malvagissimo Riccardo e l’intera sequenza di efferatezze che costituiscono la trama del dramma sono tutte riconducibili alla sua sopraffina capacità di mentire e dissimulare, su tutto e su tutti, e con tutti. E persino nel *Julius Caesar*, tragedia in cui la menzogna sembra avere poco spazio, saranno le *fake letters* scritte da Cassio, che Bruto trova sul davanzale della propria finestra (dove Cassio le ha ovviamente fatte lasciare) e che crede inviate a lui dal popolo di Roma per spingerlo ad agire a far sì che egli superi l’esitazione morale che lo blocca e decida di partecipare alla congiura delle Idi di marzo. Non sono, questi, che alcuni esempi, ma forse sufficienti a comprendere come bugie, menzogne e inganni siano centrali e indispensabili

¹⁷ «Ebbene, mio legittimo, se questa lettera arriva/ e la mia trovata funziona, Edmund l’ignobile/ scavalcherà il legittimo. /Io salgo. Io prospero./ È ora, o dèi, che vi rizzate per i bastardi!» (*King Lear*, in *Teatro Completo di William Shakespeare*, a cura di Giorgio Melchiori, vol. IV, traduzione di Giorgio Melchiori, I Meridiani, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1983, p. 601).

¹⁸ Tagliapietra (2001), p. 124.

¹⁹ Succederà anche in alcune commedie: Iachimo in *Cymbeline* farà credere al marito di Imogen, Posthumus, che la moglie l’ha tradito con un altro uomo, e Borrachio in *Much Ado About Nothing* opererà esattamente nello stesso modo a danno di Hero.

²⁰ Interessante la definizione che nel Talmud si dà della calunnia come *lishan telitae*, ovvero la «terza lingua». Come spiega Tagliapietra (2001, p. 147), essa fu chiamata così «perché uccide tre persone: colui che parla, colui a cui si parla, colui di cui si parla» (*Arakin* 15b).

nelle trame tragiche shakespeariane e come essi siano altresì caratterizzate dalla *voluntas nocendi* dei personaggi maschili che le architettano.

Ancora più esteso e decisivo, e proprio a tutela dello *happy ending* di rigore, è l'impiego delle bugie nelle commedie. Un'abbondanza che sembra quasi stonare in intrecci che mirano a far trionfare l'amore romantico e travagliato attorno cui ruota sempre la trama di ogni commedia. In effetti la loro presenza sembrerebbe più naturale nelle tragedie, ove la parabola del male, o quanto meno del negativo, è protagonista assoluta. Eppure c'è poco da fare: senza bugie e inganni i buoni finali consolatori delle commedie shakespeariane non sarebbero possibili, e sembra perciò inevitabile concludere che non è la bugia di per sé a doversi condannare in Shakespearare quanto il fine per cui essa viene impiegata, anche dal drammaturgo stesso.

A ben guardare non sembra esistere eroina di commedia shakespeariana che non ricorra alla bugia, ma si tratta sempre di inganni messi in atto perché *indispensabili* per salvare o preservare vite, solitamente messe in pericolo dalla minaccia o dalla vendetta di un patriarca tirannico e crudele. *The Merchant of Venice* è il testo che offre il maggior numero di personaggi femminili che decidono di agire sotto mentite spoglie maschili: Portia, Nerissa e Jessica ricorrono tutte e tre al *cross-dressing*, anche se Portia non ha bisogno di travestirsi per salvare se stessa, ma per salvare la vita di Antonio (e probabilmente, così facendo, anche il proprio matrimonio); Rosalind si traveste da uomo in *As You Like It*, Viola in *The Twelfth Night*, Imogen in *Cymbeline*, Julia in *The Two Gentlemen of Verona*.

5. «Bugiardismo» e giustizia: «The Winter's Tale» e «Measure for Measure»

Eppure, per quanto sia il tipo di bugia più evidente e forse più noto, non è il *cross-dressing* a regalarci la menzogna più interessante e più funzionale alla realizzazione della «giustizia poetica»: questa si trova invece in *A Winter's Tale*, dove ha luogo la più longeva e potente bugia femminile, non solo indispensabile per il finale, non solo salvifica per la vita di un altro personaggio minacciato dalla (momentanea) follia di un patriarca, ma necessaria per l'espiazione del patriarca stesso, dopo che questi si è reso conto del tragico errore da lui commesso. Autrice di questo avvincente inganno – di totale invenzione shakespeariana e assente dalla fonte del dramma, quel *Pandosto* di Robert Greene da cui il bardo aveva tratto in parte la trama della prima metà

del suo racconto – è Paulina, la dama di compagnia della regina Hermione, ingiustamente accusata dal marito Leontes di averlo tradito con il suo migliore amico Polixenes, re di Bohemia e ospite presso la loro corte da nove mesi. Processata per tradimento, imprigionata benché incinta, destinata non solo ad apprendere della morte del proprio figlioletto Mamilius, spirato a causa dell'imprigionamento della madre, ma anche dell'ordine dato dal re che la creatura che ella ha appena partorito in prigione (una femminuccia, che Leontes disconosce come propria) venga abbandonata su una landa deserta e lontana, Hermione è forse la più martire di tutte le eroine shakespeariane. A mentire per sedici anni, fingendo che la regina sia morta, è un personaggio femminile di grande carisma e forza²¹, un equivalente femminile del Kent di *King Lear*, che per mettere in salvo la vita della irreprensibile e innocentissima regina, la nasconde e la aiuta a vivere per poi farla «risorgere» solo a fine commedia, quando Perdita, la figlia della coppia – sopravvissuta proprio in Bohemia e allevata da dei pastori che l'hanno trovata infante sulla riva del mare – fa ritorno da fuggiasca in Sicilia assieme all'amato Florizel, figlio (guarda caso) proprio di quel Polixenes un tempo perseguitato da Leontes, e ora a sua volta tiranno deciso a impedire al figlio di sposare la donna che ha scoperto (dopo essersi a sua volta travestito da pastore) che il giovane ama (Perdita, appunto). Tanto più interessante è la menzogna di Paulina perché Leontes, non appena sente della morte del figlio e di quella (fittizia) della moglie, rinsavisce e si pente. La vita della regina perciò non è più in pericolo, eppure Paulina continua a tacere e a mentire per anni, e lo fa non solo con il re e con gli altri personaggi del dramma, ma anche con gli spettatori, che al pari dei personaggi non sanno che Hermione è viva. La menzogna di Paulina continua fino a quando la figlia della coppia, Perdita, non ritorna per caso nella patria che non ha mai conosciuto, e la famiglia reale può miracolosamente riunirsi (oltre che riconciliarsi e imparentarsi con quella di Polixenes). Si tratta quindi di un inganno che fa da vero e proprio cardine a tutta la commedia: espiazione, resurrezione, *anagnorisis*, rinascita e catarsi sono non solo tutti garantiti, ma anche gestiti nei tempi dal personaggio più autorevole, saggio e potente di tutto il dramma, che senza esitare si serve di una bugia più che decennale per reggere le fila del *plot*, quelle della trama

²¹ «Paulina, “the voice of moral justice”, stands out as an admirable agent of reconciliation», Myles Hurd (1983), pp. 303-310.

morale, del *pathos* e anche della catarsi collettiva che la «resurrezione» di Hermione assicura a tutti.

Ancora qualche riflessione, per concludere, su un altro testo particolarmente interessante per la tematica trattata: l'intrigante e problematica *dark comedy Measure for Measure*. Il protagonista assoluto del dramma, Vincentio, duca di Vienna, è un gran bugiardo, un *trickster* che passa quasi l'intera commedia travestito da frate (Friar Lorenzo) a ingannare sulla propria identità tutti coloro che incontra. Vincentio potrebbe forse essere il più evidente esempio di personaggio maschile shakespeariano che mente a fin di bene, dal momento che decide di agire così per ristabilire l'ordine morale e legale che l'inosservanza delle leggi di Vienna ha compromesso irrimediabilmente. Simile a Prospero di *The Tempest* (e al drammaturgo che tutto determina), Vincentio decide di far finta di partire per lasciare la reggenza della città, la cui corruzione morale egli stesso non è riuscito a fermare e di cui a sua stessa detta è responsabile, nelle mani dell'irreprensibile (almeno in apparenza) e severissimo Angelo, mentre egli osserva (e dirige) sotto mentite spoglie quanto succede a Vienna. Il punto è che, come molti critici hanno notato, non si capisce bene perché il Duca decida di mentire per ottenere il suo scopo. Perché non rimanere a Vienna e ripristinare lui stesso l'ordine morale in veste di legittimo reggente, visto che tale egli è, anziché darsela (apparentemente) a gambe e consegnare a un altro l'arduo compito? Ma il punto è che Shakespeare sceglie di scrivere così e non altrimenti il dramma e di servirsi di una lunga bugia – quella del duca Vincenzo – che non solo riporta (forse) l'ordine a Vienna, ma che garantisce anche benefici drammatico-narrativi derivanti proprio da un *plot* intrigante e ambiguo in cui l'inganno, forse indispensabile ma forse anche no, la fa ancora una volta da indiscusso padrone. Tanto più che in *Measure for Measure* troviamo un'altra bugia «estrema», pure essa escogitata dal Duca ma agita dalle due protagoniste femminili: si tratta del famoso *bed trick* – un inganno in virtù del quale, con l'aiuto dell'oscurità e del silenzio, un personaggio femminile, che in apparenza capitola di fronte al ricatto sessuale di un maschio lussurioso e crudele, cede il proprio posto nel letto dell'uomo a un altro personaggio femminile, titolato e legittimato, o in quanto fidanzata o addirittura moglie²², ad avere un rapporto sessuale con l'ingannato. Il Duca è a conoscenza del fatto che Angelo aveva vigliaccamente

²² In *All's Well That Ends Well*, altra commedia altamente problematica e ambigua, sarà la moglie legittima Helena, rifiutata dal marito Bertram, a giacere con quest'ultimo al posto della giovane Diana, di cui l'uomo si infatua e che vuole possedere.

abbandonato anni prima la propria fidanzata Mariana, dopo che il fratello di costei le aveva perso la dote a causa di un naufragio; egli decide, per punire Angelo e risarcire Mariana, che questa prenderà il posto della castissima Isabella nel letto dell'uomo, il quale – vinto dal fascino della giovane quando questa si reca da lui per scongiurarlo di salvare la vita del fratello Claudio, condannato a morte da Angelo per aver avuto rapporti sessuali prima del matrimonio e aver ingravidato la sua fidanzata Juliet – ricatta la ragazza, che tra l'altro è pure novizia in un convento, chiedendole di passare una notte assieme a lui in cambio della grazia che lei gli chiede (che per altro non ha nessuna intenzione di concedere in realtà).

Le bugie avranno le gambe corte, ma in Shakespeare hanno braccia molto potenti: Angelo viene incastrato, Claudio salvato, Mariana risarcita (col matrimonio a Angelo), Vienna riformata e ben cinque matrimoni vengono celebrati. Anche in questo bizzarro *problem play*, dove tutto è ambiguo e assai poco rassicurante (compresi i matrimoni finali), menzogne e inganni trionfano, indispensabili come sono a condurre inesorabilmente la trama verso la ricomposizione finale, ambigua e inquietante anch'essa, proprio come le bugie che l'hanno figliata.

Il «bugiardismo» di Shakespeare, quindi, ci insegna che le bistrattate bugie, le menzogne, gli inganni non solo sono indispensabili gangli narrativi che permettono alla storia di avviarsi, avere luogo e concludersi, ma anche stratagemmi che assicurano giustizia (quanto meno quella poetica), ritorno all'ordine e persino, come nell'affascinante caso di *The Winter's Tale*, un effetto etico e catartico. Essi sono indispensabili per salvare vite, rendere possibili espiazioni, smascherare malvagi, palesare il dolo, far trionfare l'amore e far sposare gli innamorati. Certo, sono conclusioni che problematizzano e non poco lo statuto negativo e moralmente inaccettabile di cui legittimamente e comprensibilmente gode la bugia nella nostra cultura. Ma da che mondo è mondo, e da che storia è storia, la letteratura ha sempre fatto proprio questo: ha problematizzato e complicato ciò che di volta in volta viene dato per acquisito, ovvero ha (per tornare alla bella frase di Andrea Tagliapietra) «negato criticamente il mondo», comprese le bugie e l'affascinante e complesso universo che ruota attorno a esse.

6. I libri

Per le traduzioni italiane delle opere di Shakespeare

Teatro completo di William Shakespeare, a cura di Giorgio Melchiori, IX volumi, I Meridiani Mondadori, Milano, 1983.

BARNES, JOHN ARUNDE, *A Pack of Lies: Towards a Sociology of Lying*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.

BETTETTINI, MARIA, *Breve Storia della bugia. Da Ulisse a Pinocchio*, Milano, Raffaello Cortina, 2001.

CRESSY SOURCE, DAVID, *Trouble and Cross-Dressing in Early Modern England Author(s)*, in «Journal of British Studies», 35, 4 (1996), pp. 438-465.

FERRARIS, MAURIZIO, *Postverità e altri enigmi*, Bologna, Il Mulino, 2017.

GAY, PENNY, *The Cambridge Introduction to Shakespeare's Comedies*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008.

HOWARD, JEAN E., *Cross-Dressing, the Theater, and Gender Struggle*, in *Crossing the Stage: Controversies on Cross-Dressing*, a cura di Lesley Ferris, London, Routledge, 1995, pp. 19-50.

HURD, MYLES, *Shakespeare's Paulina: Characterization and Craftsmanship in «The Winter's Tale»*, in «CLA Journal», 26, 3 (1983), pp. 305-310.

LAVAGETTO, MARIO, *La cicatrice di Montaigne. Sulla bugia in letteratura*, Torino, Einaudi, 1992.

RABATÉ, JEAN MICHEL, *The Ethics of the Lie*, translated by Suzanne Verderber, New York, Other Press, 2007.

TAGLIAPIETRA, ANDREA, *Filosofia della bugia. Figure della menzogna nella storia del pensiero occidentale*, Milano, Bruno Mondadori, 2001.