

I lettori che desiderano
informazioni sui volumi
pubblicati dalla casa editrice
possono rivolgersi direttamente a:

Carocci editore
via Sardegna 50,
00187 Roma,
telefono 06 / 42 81 84 17,
fax 06 / 42 74 79 31

Visitateci sul nostro sito Internet:
<http://www.carocci.it>

Alla memoria dei miei genitori

Michele Stanco

Il caos ordinato

Tensioni etiche e giustizia poetica in Shakespeare



Carocci editore

Volume pubblicato con contributi del MIUR e del Dipartimento di Filologia Moderna
dell'Università degli Studi di Napoli "Federico II"

1^a edizione, dicembre 2009
© copyright 2009 by
Carocci editore S.p.A., Roma

Realizzazione editoriale: studioagostini, Roma

Finito di stampare nel dicembre 2009
dalla Litografia Varo (Pisa)

ISBN 978-88-430-4981-3

Riproduzione vietata ai sensi di legge
(art. 171 della legge 22 aprile 1941, n. 633)

Senza regolare autorizzazione,
è vietato riprodurre questo volume
anche parzialmente e con qualsiasi mezzo,
compresa la fotocopia, anche per uso interno
o didattico.

Indice

Premessa	II
Nota preliminare	15
Introduzione. «Some shall be pardon'd, and some punished»: tensioni etiche e giustizia poetica nella commedia shakespeariana	17
1. Le insolubili ambiguità del codice dinastico: <i>King John</i> come 'problem play'	45
2. Giustizia penale e giustizia poetica: le sorti di Falstaff da <i>Henry IV (1 e 2)</i> a <i>Henry V</i>	63
3. L'improbabile formazione del principe Hal: il problematico <i>happy ending</i> in <i>Henry IV. Part One</i>	85
4. L'improbabile formazione di Katherina in <i>The Taming of the Shrew</i> : ovvero, l'irascibilità femminile tra 'disposition' e 'habit'	III
5. Il contratto ebraico-cristiano: l'usura, la penale, il processo in <i>The Merchant of Venice</i>	129
6. <i>Realpolitik</i> ed espiazione purgatoriale: la giustizia problematica di <i>The Tempest</i>	157
Bibliografia generale	183

Premessa

Ad eccezione dell'*Introduzione*, i saggi raccolti nel presente volume erano già stati pubblicati su riviste o in volumi miscellanei (cfr. l'elenco dettagliato, nella *Nota preliminare*).

Sono circa 17 anni che scrivo su Shakespeare (il mio primo saggio shakespeariano, su *King John*, risale all'ormai lontano 1993, anno in cui ero uno studente da poco addottorato). In tale lungo arco temporale, ho prodotto numerosi saggi shakespeariani. Molti di tali saggi risultano, oggi, inaccessibili (vuoi perché pubblicati in volumi miscellanei ormai fuori stampa, vuoi perché alcune delle riviste sono nel frattempo cessate) o di difficile rintracciabilità (a causa di problemi di distribuzione o, semplicemente, del carattere eterogeneo di alcune miscellanee). Mi è dunque sembrato utile raccogliarli in un volume unico (e in tale scelta sono stato confortato da colleghi ed amici), anche e soprattutto allo scopo di renderli più facilmente accessibili. Va da sé che un'operazione del genere si giustifica solo se – e nella misura in cui – il materiale critico che si rende fruibile 'merita', effettivamente, di essere fruito. Spero che tale sia il caso del presente lavoro: naturalmente, il giudizio non può che essere rimesso ai lettori.

Inizialmente, in quest'opera, avevo programmato di raccogliere un insieme di saggi che, pur condividendo un medesimo oggetto (appunto, l'esplorazione del dramma shakespeariano), non rispondevano a un disegno critico comune e, dunque, si proponevano come indagini autonome per quanto complementari. Il progetto originario del volume prevedeva un altro titolo, una diversa *Introduzione*, e la presenza di alcuni saggi esclusi in un secondo momento.

Tuttavia, mentre lavoravo a quella che era iniziata come una mera revisione delle norme redazionali, mi sono reso conto che

molti dei saggi, pur confrontandosi con temi alquanto eterogenei (dalla natura del corpo regale all'ebraismo, alla magia...), condividevano una medesima preoccupazione teorica: l'analisi, cioè, della progressione dell'azione drammatica e, dunque, delle modalità di 'chiusura'. In particolare, nella maggior parte dei saggi, la chiusura drammatica – il cosiddetto *dénouement* – veniva messa in relazione all'impianto assiologico dei testi e, dunque, l'accento cadeva, quasi invariabilmente, sul tema e sulle strategie formali della *giustizia poetica*. Ciò a partire dal più vecchio dei saggi: quello, già ricordato, su *King John* nel quale, mettendo in luce il carattere 'inconcluso' della chiusura, proponevo una lettura dell'opera come *problem play*. Di qui, l'idea di produrre un volume molto più serrato, che non fosse cioè una mera raccolta di medaglioni, ma che rispondesse a un ben preciso disegno teorico. Il passo successivo è stato quello di espungere alcuni dei saggi originariamente previsti ma non in linea con tale disegno generale, di rivedere i saggi che sarebbero invece entrati a far parte del volume, di scrivere una *Introduzione* diversa da quella precedentemente ipotizzata e, naturalmente, di pensare un nuovo titolo.

Altro problema era lo stesso arco cronologico che separa i saggi tra loro: si va dal 1993 (*King John*) al 2009 (*The Tempest*). Tale distanza cronologica, inevitabilmente, comporta una parallela distanza di metodi e di linguaggi critici, dal momento che ciascun saggio reca tracce evidenti dell'epoca in cui è stato composto. Come la maggior parte dei giovani studiosi che all'inizio degli anni Novanta si avvicinava agli studi letterari, anch'io ho pagato il mio dazio allo strutturalismo e alla semiotica. Mi sono successivamente sempre più avvicinato, per una sorta di evoluzione naturale e non programmata, a un metodo di tipo storico-culturale (non necessariamente 'neostorico'). Nondimeno, credo che si tratti di una differenza di enfasi e di grado, piuttosto che di una vera e propria contrapposizione. Difatti, anche nei saggi più 'vecchi', al di sotto di un certo compiacimento giovanile per il linguaggio strutturalista che allora venivo scoprendo, traspare un'evidente attenzione al dato storico-culturale, così come in quelli nuovi non è mai venuto meno l'interesse per la *forma* (né, ritengo, avrebbe senso occuparsi di letteratura ignorando l'articolazione formale di un testo). Di conseguenza, credo che – a dispetto della varietà dei linguaggi critici che li informano – i saggi non

siano privi di una loro unità di fondo che, spero, compenserà la fatica dei miei ventiquattro lettori (uno in meno dei lettori manzoniani).

In un lavoro come questo, nato da una gestazione così lunga, ho inevitabilmente contratto debiti che, a distanza di tempo, posso menzionare e ricostruire soltanto per sommi capi. Mario Melchionda mi ha seguito negli anni del dottorato e del post-dottorato, e sono a lui debitore di letture, stimoli critici, e lezioni di stile. Mariangela Tempera ha la grossa responsabilità (colpa?) di avermi avvicinato o, meglio, riportato a Shakespeare (ché il BarDO ho iniziato ad amarlo sin dalla tarda infanzia): a lei debbo preziose, per quanto indirette, lezioni di metodo e di grammatica critica. Carla Locatelli, Oriana Palusci, Giovanna Silvani, Serena Cenni sono state, in maniera diversa ma complementare, costanti punti di riferimento non solo intellettuale ma anche morale negli anni in cui ho lavorato come ricercatore all'Università di Trento. Al di là della distanza geografica (come dicono i francesi, *loin des yeux près du coeur*), ho beneficiato, in vari modi e in vari momenti, dell'incoraggiamento, dei consigli e, non ultimo, dell'affetto di Carlo Pagetti, Francesco Marroni, Maria Teresa Chialant, Angela Locatelli, Paola Bottalla, Mirella Billi. Franco Marengo è stato il brillante promotore di vari progetti nazionali di ricerca a cui ho preso parte e da cui ho imparato più di quanto non sia in grado di testimoniare. Antonio Gargano mi ha avviato, in anni ormai lontani, a letture di storia culturale di cui traspaiono evidenti tracce in vari saggi. Clara Mucci è stata un finissimo referente in varie iniziative, legate soprattutto all'ultimo Shakespeare. Tra gli studiosi stranieri, la collaborazione editoriale con G. E. Szönyi e R. Wymer mi ha fornito ulteriori spunti e strumenti sul problema dei 'generi' drammatici. In particolare (*dulcis in fundo*), Stefano Manferlotti è stato sin dai miei anni universitari, ed è tuttora, non solo una guida critica ma anche un amico e un maestro di vita. Un grazie va, ancora, ai miei studenti di Trento e di Napoli: su di loro ho 'testato' molte delle tesi critiche sviluppate in questo lavoro e da loro ho ricevuto risposte, consensi e dissensi che mi hanno fatto crescere criticamente e umanamente. Un caloroso grazie va ai dott. Daniele Aluigi, Marcella Squadrito e Antonio Resta della casa editrice Carocci che, con costante pazienza e gentilezza, mi sono stati vicini nelle varie fasi di questo lavoro (pur nei ri-

pensamenti che dal progetto originario hanno portato al prodotto finale), e alla segreteria amministrativa e al direttore del Dipartimento di Filologia Moderna dell'Università di Napoli, Pasquale Sabbatino, che con grande sensibilità culturale si sono prodigati nel risolvere i piccoli-grandi problemi che un lavoro del genere inevitabilmente comporta. Ringrazio, soprattutto, gli editori CLUEB, Università degli Studi di Parma, Unipress e Liguori per avermi permesso di ristampare i saggi qui raccolti.

Il ringraziamento più sentito va, infine, alla mia famiglia. La passione che ho posto in questo lavoro è anche un modo – per quanto inadeguato – di onorare la memoria di mio padre, scomparso di recente.

Napoli, settembre 2009

Nota preliminare

Ad eccezione dell'*Introduzione*, i saggi qui raccolti erano già stati pubblicati presso le seguenti sedi editoriali, con i titoli sotto riportati. Tutti i saggi sono stati riveduti ai fini della presente pubblicazione.

1. *Le insolubili ambiguità del codice dinastico. "King John" come 'problem play'*, in M. Tempera (a cura di), *"King John". Dal testo alla scena*, CLUEB, Bologna 1993, pp. 91-109.
2. *Le sette vite di Falstaff. Giustizia penale e giustizia poetica in "Henry IV (1 e 2)" e "Henry V"*, in G. Silvani, C. Gallico (a cura di), *Shakespeare e Verdi*, Università degli Studi di Parma-Facoltà di Lettere e Filosofia, Parma 2000, pp. 99-117.
3. *L'improbabile formazione del principe Hal: da anti-eroe a eroe in "King Henry IV. Part One"*, in A. Petrina, M. Melchionda (a cura di), *Imperi moderni. L'eroe tra apoteosi e parodia*, Unipress, Padova 2002, pp. 29-52.
4. *Commedia di beffa e commedia di formazione. Riscrittura parodica e ricodifica culturale in "The Taming of the Shrew"*, in M. Tempera (a cura di), *"The Taming of the Shrew". Dal testo alla scena*, CLUEB, Bologna 1997, pp. 67-85.
5. *Il contratto ebraico-cristiano. L'usura, la penale, il processo in "The Merchant of Venice"*, in M. Tempera (a cura di), *"The Merchant of Venice". Dal testo alla scena*, CLUEB, Bologna 1994, pp. 87-116.
6. *Prospero e il teatro degli spiriti. Riforma ermetica ed espiazione purgatoriale in the "Tempest"*, in C. Mucci, C. Magni, L. Tommaso (a cura di), *Le ultime opere di Shakespeare. Da "Pericles" al caso "Cardenio"*, Liguori, Napoli 2009, pp. 225-45.

Introduzione

«Some shall be pardon'd, and some punished»: tensioni etiche e giustizia poetica nella commedia shakespeariana*

Romeo Misshapen chaos of well-seeming forms

William Shakespeare, *Romeo and Juliet*, I.i.177

Non posso capire Shakespeare perché nell'assoluta asimmetria voglio trovare la simmetria. Mi sembra che i suoi drammi siano come enormi schizzi, non quadri, buttati giù da uno che, per così dire, può permettersi di tutto. Capisco come si possa esserne ammirati e chiamarla l'arte più eccelsa, ma a me non piace. Quindi posso capire chi sta senza parole di fronte a questi drammi, ma mi sembra fraintendere Shakespeare chi li ammira allo stesso modo in cui ad esempio si ammira Beethoven.

L. Wittgenstein, *Pensieri diversi*, 1950

o

Un caos (parzialmente) ordinato: giustizia legale e giustizia poetica in Shakespeare

Argomento del presente lavoro è la giustizia in Shakespeare. All'analisi degli aspetti legali nell'opera shakespeariana sono stati dedicati, da tempo, numerosi e importanti contributi critici¹. Nelle pagine che seguono, tuttavia, più che lo sfondo giuridico dei drammi, si analizzerà un altro tipo di giustizia. Non la giustizia civile o penale, e nemmeno la giustizia e l'espiazione di tipo religioso, o genericamente sociale. Tali forme di giustizia più o meno istituzionalizzata sono ben presenti nell'opera di Shakespeare. In vari drammi si svolgono scene di processi, sono rappresentate (o riferite in quanto eventi fuori-scena) condanne penali, hanno luogo episodi di pentimento e di espiazione religiosa. Numerosi personaggi svolgono, con risultati non sempre ade-

guati, il ruolo di giudice, di pacificatore, di arbitro – più o meno *super partes* – di una contesa morale (si pensi ai vari Escalus, Portia, Prospero, al duca di Vienna, e così via)². Spesso la giustizia legale s’incontra o si scontra con quella religiosa o col semplice senso morale, dando luogo a conflitti etici di non facile soluzione (si pensi, ad esempio, a commedie quali *The Merchant of Venice* o *Measure for Measure*). Nelle commedie, tali conflitti giungono comunque sempre a una conclusione pacificatrice (più o meno convincente), attraverso uno scioglimento in forma di *happy ending*. Se ciò accade, tuttavia, non è tanto perché il giudice o l’arbitro in questione – ovvero il sistema di giustizia da lui/lei applicato – sia ineccepibile, quanto perché nell’universo della commedia a lieto fine vige, accanto alla giustizia istituzionalizzata propria del mondo ‘reale’, un’altra e più totalizzante forma di giustizia: la *giustizia poetica*. È, dunque, all’analisi di tale forma di giustizia che saranno dedicate le pagine seguenti.

I

**Mondi ‘reali’ e mondi ‘possibili’:
dai limiti della giustizia legale
all’onnipotenza della giustizia poetica**

Il nostro comune sentire morale richiede che la sorte di ciascun individuo corrisponda ai suoi meriti e alle sue doti (etiche, intellettuali, artistiche, e così via). A ciò si adoperano i sistemi culturali che cercano di garantire l’attuazione di tale principio etico attraverso una serie di istituzioni, procedure, strumenti preposti alla valutazione di virtù e colpe, meriti e demeriti, e all’attuazione della giustizia (legale o, in senso lato, morale): dai processi civili e penali a quelli ecclesiastici, a vari dispositivi di tipo valutativo-comparativo-selettivo, fino ai semplici giudizi di valore che, ciascun individuo, formula a gettito continuo – e riceve dagli altri – nella vita quotidiana. Il multiforme insieme di tali pratiche socioculturali non risponde solo alla necessità di tutelare la sicurezza del vivere civile, ma esprime anche la più profonda esigenza morale di salvaguardare il merito, compensandolo attraverso meccanismi di tipo retributivo. “Sorvegliare e punire” – come suggeriva Foucault³ – ma forse, ancor più, “premiare e punire”.

Ciononostante, un'ampia fetta della vita di ciascuno di noi sfugge a qualsiasi forma di giustizia. Una serie di eventi e situazioni (quali ad esempio lutti, malattie, catastrofi naturali, incidenti, dispiaceri amorosi, soprusi, sperequazioni economico-sociali: in sintesi, tutto ciò che si colloca al di là del dominio culturale, dell'orizzonte del prevedibile, o della semplice volontà di un effettivo intervento individuale o sociale) è – o appare – irriducibile a qualsiasi legge morale e controllo da parte dell'uomo. Non solo i buoni patiscono ingiustamente, ma spesso i mediocri, gli inetti e i furbi ricevono gratificazioni e premi del tutto imméritati: come recita, con sobria ma amara ironia, il finale di *Madame Bovary*, «il signor Homais ha ricevuto la legione d'onore»⁴. Insomma, la Fortuna – come indica un *topos* antichissimo e un'altrettanto antica iconografia, e come suggeriscono a più riprese vari personaggi shakespeariani⁵ – è bendata.

La riflessione sull'ingiustizia, ovvero sui limiti morali della sorte, nonché sul connesso problema della presenza del male nel mondo, è da sempre stata al centro di infiniti dibattiti filosofico-religiosi. Dal canto suo, la letteratura ha da sempre posto al centro della sua attenzione il problema della giustizia⁶. Anzi, si può dire che le due opposte ipotesi di fondo – quella di un mondo ingiusto, e quella di un mondo retto da giustizia e governato da senso morale – siano alla base stessa della costituzione/differenziazione dei principali generi letterari. Vari generi – dalla fiaba alla commedia a lieto fine, all'*exemplum* – sono evidentemente basati sulla presenza di una giustizia di tipo retributivo⁷, ovvero su quel dispositivo etico-narrativo al quale si dà comunemente il nome di *giustizia poetica*. In tali tipi di testo, la giustizia poetica svolge un ruolo determinante ai fini della costruzione dell'asse morale intorno a cui ruota l'azione, e dello scioglimento dell'azione stessa in forma di *happy ending*.

Pur essendo 'grosso modo' compatibile con la giustizia legale e morale, la *giustizia poetica* segue una sua propria linea particolare.

Da un lato, essa *integra*, per così dire, la giustizia morale, superandone quei limiti costitutivi ai quali essa è sottoposta nel mondo 'reale'. Nel gratificare i buoni e i meritevoli di successi, amori felici, lunga vita, e nel punire viceversa i colpevoli, la giustizia poetica rappresenta un tentativo di *moralizzare la sorte*,

raddrizzandone l'anarchia retributiva⁸, e di imporre un controllo etico-giudiziale anche a quanto è, o appare, umanamente, culturalmente, incontrollabile. Essa, in definitiva, pone rimedio a tutto ciò che la fortuna o l'ingiustizia sociale distribuiscono in maniera iniqua, mettendo fine al patire ingiusto così come alla felicità e alle gratificazioni immeritate. Nel mondo della finzione, la giustizia poetica svolge dunque un ruolo compensatorio paragonabile a quello svolto dal sistema retributivo dei premi e dei castighi nell'aldilà religioso: essa, cioè, realizza un mondo 'possibile' moralmente compiuto nel quale *ogni fatto e situazione, ogni premio e castigo, corrisponde perfettamente ai meriti e ai valori individuali*⁹.

Dall'altro lato, la giustizia poetica non solo travalica, ingrandoli, i limiti della giustizia umana, ma – per certi aspetti – *ne sposta anche l'asse valoriale*. Difatti, l'assiologia di un testo di finzione, più che a saldi e coerenti principi morali, appare affidata a una serie di *convenzioni poetiche valide in se stesse*. Se all'interno di un universo moralmente compiuto i fatti dovrebbero *derivare* da corrispondenti valori, cosicché una data azione dovrebbe essere il risultato di un assetto etico preesistente all'azione stessa, la giustizia poetica non sempre osserva in maniera scrupolosa tale rapporto di causa/effetto. In qualche caso, anzi, lo rovescia, usando i fatti per *istituire* i valori. In altri termini, la giustizia poetica fa sua la massima secondo la quale "la vittoria rende innocenti" (e, viceversa, dunque, "la sconfitta rende colpevoli"). In un universo eticamente complesso, se non ambivalente, quale quello delle commedie shakespeariane, più che le qualità morali di un dato personaggio è lo stesso esito favorevole dell'azione a renderlo 'buono'. In *The Merchant of Venice*, ad esempio, più che le (dubbie) qualità etiche di Antonio e di Bassanio, è la loro vittoria finale, l'esito processuale a loro favorevole, a presentarli come buoni e meritevoli del premio finale (la salvezza, l'amore, la ricchezza). In sostanza, le convenzioni del genere 'a lieto fine', e il conseguente orizzonte d'attesa del pubblico, co-determinano l'assiologia del testo, contribuendo a distinguere i 'buoni' dai 'cattivi', e a separare il 'bene' dal 'male'. Dunque, paradossalmente, se una data convenzione poetica richiede che il personaggio buono sia premiato, in base alla medesima convenzione è anche il premio stesso a rendere buono il personaggio gratificato

dalla sorte, facendoci dimenticare, almeno in parte, quanto di poco edificante egli ha eventualmente mostrato di sé.

Con ciò arriviamo a un'ulteriore questione. All'interno di un mondo morale perfettamente compiuto non dovrebbe esservi spazio per le ombre, per le mezze misure, né per le incertezze di giudizio. Un personaggio buono, debitamente premiato dall'azione attraverso uno scioglimento felice *non dovrebbe* sollevare dubbi sul suo operato etico. Né, conseguentemente, dovrebbe esservi alcuna incertezza sulla sua felicità finale. Una situazione narrativa così cristallina, tuttavia, si realizza solo di rado. In alcune versioni di *Cenerentola* antecedenti alle bowdlerizzazioni di Perrault e dei fratelli Grimm, Cenerentola (o Zezolla) si lascia convincere a uccidere la prima matrigna da colei che, successivamente, sarebbe divenuta la sua seconda – e ancor più crudele – matrigna¹⁰. Un elemento narrativo del genere, che non a caso fu espunto nelle successive versioni della fiaba, naturalmente comportava qualche problema assiologico-interpretativo. Poteva Cenerentola dirsi veramente buona e meritevole del matrimonio con il principe? Sì, ma solo a patto che il lettore facesse *epoché* di tale gesto criminoso (che, peraltro, nel testo occupava uno spazio piuttosto marginale, essendo poco più che una digressione), concentrandosi esclusivamente sulle buone qualità della fanciulla e su tutte le umiliazioni da lei ingiustamente patite, e a patto – soprattutto – di rendere interpretativamente operative quelle convenzioni di genere in base alle quali il protagonista premiato da un lieto fine non può che essere buono. Un criterio simile di 'narcotizzazione' di un elemento che sarebbe andato a disturbare le convenzioni del lieto fine e della giustizia poetica sembra intervenire anche in una storia quale quella di Griselda – narrata, tra gli altri, da G. Chaucer nei suoi *Canterbury Tales*. La storia, è noto, è quella (a sua volta 'cenerentolesca') di una fanciulla di umili origini, la cui ubbidienza incondizionata viene testata attraverso prove a dir poco crudeli dal marchese che s'è degnato di sposarla. Per accogliere come lieto e giusto lo scioglimento della vicenda (vale a dire, il ricongiungimento finale di Griselda al marchese dopo un lungo allontanamento-ripudio) il lettore non solo – com'è implicito – deve aderire all'ideologia patriarcale sottesa all'azione, ma deve anche mettere tra parentesi quegli elementi che, tra le pieghe del testo, ne in-

crinano la compattezza ideologico-narrativa. Difatti, lo stesso narratore della storia, il chierico di Oxford, s'interroga, a più riprese, sulla liceità e correttezza dell'operato del marchese nei confronti della moglie («perché dunque tentarla ancora, e sempre con più dure prove? [...] a me sembra cosa molto crudele tormentare, senza ragione, una povera moglie, con angosce e paure»)¹¹. Solo sospendendo tali interrogativi il lettore può immaginare che, alla fine, la povera Griselda possa essere, nonostante tutto, felice.

È in una chiave almeno in parte simile che si può leggere il titolo, ironico-provocatorio, del saggio-*puzzle* di John Sutherland: *Can Jane Eyre Be Happy?* La risposta a tale interrogativo non è un sì o un no assoluto, ma un *sì, a patto che...* Vale a dire, Jane Eyre può essere felice, se il lettore 'dimentica' la condotta non proprio trasparente di Mr Rochester, e se non nota, ovvero mette in secondo piano, il fatto che Jane sembra essere stata scelta *faute de mieux*, in seguito cioè al vanificarsi delle progettate nozze con la ben più avvenente Miss Ingram e a vari altri eventi intercorsi nel frattempo (ivi inclusa la sopraggiunta semi-infermità fisica di Rochester)¹².

Naturalmente, la questione che qui ci interessa non è tanto il modo in cui un dato lettore empirico decide, più o meno arbitrariamente, di leggere un testo, quanto il modo in cui un dato testo chiede di essere interpretato dal suo 'lettore modello'¹³. Insomma, se una giustizia poetica perfetta, basata su una piena identificazione tra fatti e valori, si realizza solo raramente (o forse mai), e se dunque la costruzione di un perfetto *happy ending* è in gran parte demandata alla cooperazione interpretativa del lettore, possiamo dire che esistono testi 'abbastanza chiusi' – come *Cenerentola* o *Griselda* – nei quali il lettore modello *può, o forse deve*, mettere in secondo piano eventuali elementi di disturbo (quali le colpe della stessa Cenerentola o la crudeltà del marchese) per concentrarsi prevalentemente sugli elementi che conducono al lieto fine, e, viceversa, testi 'abbastanza aperti' – come, appunto *Jane Eyre* (che, non a caso, non è una fiaba ma un romanzo con qualche elemento fiabesco) – nei quali il lettore modello *non può* ignorare quegli elementi che, incrinando la giustezza poetica della conclusione, rendono legittimi dubbi e domande varie (del tipo, appunto: "Can Jane Eyre be happy?").

In sintesi, possiamo dunque concludere che la giustizia poetica svolge una sorta di funzione compensatoria: riequilibrare nel mondo ‘possibile’ della finzione quella casualità retributiva a cui la sorte continuamente ci espone nel mondo ‘reale’. Il principio-base su cui si fonda la giustizia poetica è un rapporto di convergenza, se non di identificazione, tra fatti e valori. All’interno di un mondo moralmente compiuto, i fatti dovrebbero essere emanazione di corrispondenti valori. Tale condizione, tuttavia, raramente si realizza in maniera assoluta. Nella maggior parte dei testi di finzione, il rapporto tra fatti e valori è molto più complesso. Talvolta, accade che il rapporto tra fatti e valori viene rovesciato, sicché sono i fatti a istituire i valori e non viceversa. Così, ciò che accade appare giusto in virtù del suo stesso accadere.

Il meccanismo che presiede alla giustizia poetica è strettamente legato alle convenzioni del genere ‘a lieto fine’ e alle relative aspettative del lettore. Chi legge una storia a lieto fine sa in partenza che lo scioglimento non può che essere giusto, che chi sarà premiato deve essere meritevole del premio ricevuto, ecc. Tale conoscenza (o competenza di genere) attiva corrispondenti scelte interpretative che, entro certi limiti, portano il lettore a ‘minimizzare’ o a ‘fare epoche’ di tutto ciò che sembra non-conforme ai criteri morali della giustizia poetica. L’ambivalenza e la problematicità scattano allorché gli elementi di ‘disturbo’ nei confronti del genere ‘a lieto fine’ divengono così preponderanti da mettere in crisi le convenzioni stesse del genere.

Definire con precisione la soglia del ‘problematico’ non è agevole, né forse possibile. Si può semplicemente sostenere, con un certo margine di approssimazione, che molte delle commedie shakespeariane rientrino in tale categoria. Difatti, non solo le commedie convenzionalmente definite *problem plays* o *dark comedies*¹⁴, ma anche gran parte del *corpus* comico presenta – sia pure con gradazioni e sfumature diverse – vari elementi di ambivalenza, di apertura, di problematicità.

Come si tenterà di mostrare in maniera più analitica nelle pagine seguenti, all’interno delle commedie shakespeariane la giustizia poetica appare più come un dispositivo di chiusura convenzionalmente applicato all’intreccio, che non come il logico sviluppo e l’esito credibile dei fatti rappresentati. Nelle commedie, cioè, si avverte una ricchezza di eventi, situazioni, dettati emotivi e morali (in termini jamesiani, *a sense of felt life*) che incrina la forma chiusa e lineare dell’azione, rompendone i contorni e aprendone, indefinitamente, il senso.

2

La giustizia poetica nell'*exemplum*: ovvero, i 'fatti' come 'valori'

Forse, il modo migliore per analizzare i meccanismi della *giustizia poetica* è quello di introdurre il genere letterario dell'*exemplum*. Nell'assumere l'esistenza di un mondo governato da una giustizia immanente, di tipo retributivo, l'*exemplum* può essere considerato come il genere letterario in cui il dispositivo della giustizia poetica trova la sua formulazione più piena e più visibilmente didascalica¹⁵. Come e più degli altri generi retti da una qualche forma di giustizia poetica, l'*exemplum* basa la sua narrazione e la sua *vis* argomentativa sull'instaurazione di uno stretto legame tra *fatti* e *valori*, nonché sull'introiezione di un fruitore esterno in quanto destinatario della morale contenuta all'interno del racconto.

Nel suo senso più generale, l'*exemplum* è una modalità comunicativa e una prassi sociale co-essenziale alla nozione stessa di 'cultura'. L'*exemplum* o *parádeigma* è, infatti, un tipo di segno che mira a modellare idee e comportamenti attraverso l'ostensione – così come suggerisce l'etimologia del lemma *parádeigma* (da *deiknumi* = 'mostrare'). Da tale punto di vista, si può definire esemplare la figura o l'icona (*eikón*) che rappresenta una data virtù in un dato personaggio¹⁶; la testa mozza di un ribelle portata in processione come monito ai rivoltosi¹⁷; la pubblicità di un prodotto commerciale, visivamente osteso a illustrare le sue qualità e i vantaggi derivanti dal suo acquisto; in senso lato, un tipo di linguaggio, una moda, uno stile: tutto quanto, cioè, viene implicitamente o esplicitamente osteso come modello da imitare.

In senso più specifico – come suggerisce Aristotele nella *Retorica* – l'esempio o *parádeigma* è una narrazione addotta come dimostrazione¹⁸. (Del resto, la stessa ostensione di una testa mozza contiene virtualmente una storia dimostrativa, del tipo: "chi si ribella al potere andrà incontro alla sua giusta e meritata punizione").

Come spiega con la massima chiarezza lo stesso Aristotele, l'esempio, pur presentandosi come dimostrazione, dimostrazione non è, in quanto il suo ragionamento è privo di quei requisiti formali che viceversa caratterizzano i ragionamenti di tipo dimostrativo¹⁹. Anzi, dal momento che l'*exemplum* è un tipo di argo-

mentazione, ovvero un genere discorsivo mirante alla persuasione del fruitore, il suo carattere pseudo-dimostrativo costituisce, appunto, parte integrante delle sue strategie persuasive. L'*exemplum*, dunque, pretende volutamente di 'dimostrare' quanto, per sua stessa natura, può essere solo 'argomentato', e ciò allo scopo di risultare più convincente²⁰. Pertanto, in virtù della sua modalità argomentativo-narrativa, l'*exemplum* è stato anche efficacemente definito una 'storia illustrativa'²¹.

Verosimilmente, l'idea di un mondo giusto nel quale fatti e valori convergono nasce dall'esigenza morale di immaginare che ogni atto o comportamento umano sia remunerato in misura proporzionale ai suoi meriti. Dall'esigenza, cioè, che dalle virtù scaturisca un evento favorevole – ovvero un 'premio', e che, viceversa, dai vizi o dalle colpe scaturisca un evento sfavorevole – ovvero una 'punizione' (un po' come accade nel mondo delle favole). Di qui, attraverso un piccolo ma significativo salto logico, si può arrivare a concludere che l'evento favorevole sia un indicatore di virtù nella persona favorita dall'evento e che, al contrario, l'evento sfavorevole o il danno sia un segno di malvagità in colui che viene ad esserne colpito. In altri termini, l'*exemplum* usa ideologicamente i fatti per *convalidare* un determinato assetto di valori. Va da sé che i fatti di cui si avvale l'*exemplum* – eventi favorevoli o sfavorevoli, benefici o danni – sia per le loro caratteristiche intrinseche che per il modo in cui sono presentati, si prestano a essere usati ideologicamente al fine di sostenere determinati principi – siano essi di natura morale, religiosa o politica.

Così, un raccolto abbondante o una guarigione improvvisa possono essere letti come un 'premio' conseguito grazie a un qualche merito particolare. Viceversa, un diluvio (universale o meno) può essere interpretato come un 'castigo' meritato a causa di un comportamento malvagio o di un'infrazione morale. In tempi recenti, è soprattutto alle malattie a trasmissione sessuale che è toccato il privilegio di essere presentate come manifestazioni di una 'punizione divina'.

Date queste sue caratteristiche di base, l'*exemplum* – anche grazie all'immediatezza della sua narrativa – si presta molto bene a suscitare adesioni, ad accendere e manipolare consensi. Non a caso, esso trovò, originariamente, un suo *habitat* naturale nella predicazione, nell'agiografia e in vari tipi di discorso a sfondo mo-

rale o educativo²², e trova tuttora spazio all'interno di discorsi miranti a ottenere il consenso di un ascoltatore, a indirizzare scelte, a promuovere comportamenti e stili di vita.

Nei testi di finzione, l'*exemplum*, oltre che come 'genere' a sé, si propone anche come 'modo' o come 'sottogenere'²³. Così, possono essere esemplari un racconto, un romanzo, una commedia, una tragedia. Nella tragedia esemplare, la catastrofe tragica coincide, di norma, con la morte del/la protagonista: e si tratta di una morte necessaria e giusta, che serve a illustrare i rischi ai quali si esporrebbero coloro che riprodussero errori simili a quelli commessi dall'eroe. È su un ammonimento del genere che si basa una figura, appunto esemplare, quale quella della *donna perduta* nel romanzo e nella tragedia tra Sette- e Ottocento²⁴. Si veda la chiusura, dichiaratamente esemplare, di una tragedia come la *Jane Shore* (1714) di Nicholas Rowe, nella quale l'eroina peccatrice espia il suo peccato di 'impurezza' con una giusta morte finale: «Let those who view this *sad Example* know, / What Fate attends the broken marriage vow»²⁵. L'ideologia di una tragedia del genere si svela pienamente nella sua stessa costruzione evenemenziale. In sintesi: "1. J è infedele, 2. J muore". Vale a dire, l'*instaurazione di un rapporto causale* tra il primo evento ("l'infedeltà di J") e il secondo ("la morte di J") serve a dimostrare la 'peccaminosità' del primo. La strategia argomentativa di *Jane Shore*, così come di opere analoghe, è piuttosto chiara e semplice nella sua rudimentalità: data una colpa iniziale, segue necessariamente una caduta (*ruin ensues*)²⁶; la caduta, a sua volta, ribadisce ulteriormente la colpa. Dunque, da un lato, l'eroina muore in quanto peccatrice; dall'altro, paradossalmente, l'eroina è *peccatrice in quanto muore*²⁷. Insomma, attraverso meccanismi di tipo pseudoinferenziale, un evento sfavorevole (nel caso specifico, la morte) viene usato per illustrare la peccaminosità della persona colpita dall'evento – nonché per ammonire e dissuadere altri eventuali peccatori.

Dall'altra parte, un evento favorevole può servire a illustrare la virtù di coloro che ne sono beneficiati. Avvalendosi di un meccanismo inferenziale analogo a quello usato da Rowe, ma caricandolo di un significato ideologico totalmente diverso, nel suo romanzo *Maurice* (1913-1914) E. M. Forster chiude con uno strategico *happy ending* la storia d'amore tra due giovani uomini. Attraverso tale ottimistico scioglimento – come l'autore stesso precisa in una suc-

cessiva nota al romanzo – il testo legittima l'amore omosessuale, premiando il coraggioso anticonformismo dei due personaggi che lo vivono²⁸. Anche se l'opera è, evidentemente, molto più complessa, il significato-base del suo lieto fine può essere riassunto nella semplice formula: “come essere omosessuali e vivere felici”²⁹.

Da quanto sin qui esposto, possiamo concludere che l'*exemplum* presenta almeno due principali punti d'interesse: da un lato, la sua *elaborazione valoriale*; dall'altro, le *strategie retoriche* attraverso cui i valori prescelti vengono illustrati. Il primo aspetto costituisce, evidentemente, una variabile tematica: come si può evincere dagli stessi casi su riferiti, diversi *exempla* propongono diversi assetti valoriali. Si va dai modelli patriarcali alle istanze femministe, dall'integralismo religioso alle prospettive più squisitamente laiche, dalle condanne omofobe alle rivendicazioni omofile³⁰, e così via... In sintesi, attraverso i suoi procedimenti retorico-narrativi, l'*exemplum* può sostenere tutto e il contrario di tutto. Va da sé che – com'è nella stessa logica argomentativa dell'*exemplum* – ciascuna di tali istanze non viene presentata come opinione più o meno fondata, bensì come dimostrazione certa e inopinabile.

Se i giudizi di valore sono estremamente variabili, ciò che rimane invariato è l'assetto formale, ovvero la struttura argomentativa dell'*exemplum*. Sul piano strutturale – come si è in gran parte già indicato – l'*exemplum* si basa essenzialmente su un meccanismo pseudoinferenziale e su un'inversione logica, ovvero su una sorta di *hysteron próteron*. Da un lato, l'*exemplum* istituisce un *nesso causale* (non giustificato o perlomeno non dimostrabile) tra un *evento a* e un *evento b*, sicché *b* viene presentato come effetto di *a*: ad esempio, la morte di Jane viene presentata come effetto della sua infedeltà. Dall'altro, l'istituzione di detto nesso causale tra l'*evento a* e l'*evento b* serve a presentare l'*evento a* sotto una particolare luce morale: ad esempio, la morte di Jane serve a dimostrare la peccaminosità del suo comportamento sessuale. Vale a dire: un dato 'fatto' (un beneficio o un danno) viene usato strumentalmente per dimostrare la validità di un assetto valoriale antecedente al fatto stesso e, rispetto ad esso, ampiamente indipendente.

L'*inverificabilità* dei nessi causali istituiti dall'*exemplum* costituisce, da una parte, la forza, dall'altra il limite del genere. Da un lato, la *vis persuasiva* dell'*exemplum* risiede nella sua stessa

struttura retorico-argomentativa, vale a dire nella sua capacità di sedurre il destinatario attraverso una serie di pseudo-dimostrazioni. Dall'altro, la debolezza dell'argomentazione esemplare sta nel fatto che essa si presta facilmente a essere smontata, e messa in crisi, non appena venga sottoposta a una più serrata analisi di tipo logico-formale.

Tale doppia possibilità dell'*exemplum* – successo persuasivo *versus* smontaggio formale e conseguente svelamento dei suoi meccanismi pseudo-analitici – traspare, a dispetto delle intenzioni del narratore, nella storia esemplare del miracolo delle noci raccontata da fra Galdino ad Agnese e Lucia (nel terzo capitolo dei *Promessi Sposi*). Come racconta il frate, da un lato, i cappuccini sostengono che il noce ha ripreso a fruttificare in virtù della loro meritoria mediazione (e, in base a tale assunto, richiedono per sé la metà della raccolta), dall'altro, il figlio del benefattore confuta tale interpretazione con sferzante ironia, asserendo di non aver «mai sentito dire che i cappuccini sapessero far noci»³¹. Nel racconto, dunque (anche se alla fine fra Galdino, attraverso un ulteriore *exemplum*, dimostra la pravità dell'interpretazione blasfema), si mescolano i due possibili atteggiamenti di fronte all'*exemplum*: di credulità, oppure di smontaggio critico.

Come suggerito dai casi su riportati, l'*exemplum* può essere sia premiativo che punitivo: ovvero, sia comico che tragico. Parallelamente, sia la 'commedia' che la 'tragedia esemplare' intrattengono uno stretto rapporto con la giustizia poetica. In esse, cioè, lo scioglimento (rispettivamente 'premiativo' o 'punitivo') attualizza in forma di evento un determinato asse valoriale. Ciò, però, non vale per tutte le forme di tragedia ché, anzi, la 'tragedia del destino' appare sostanzialmente estranea a qualsiasi forma di giustizia. Di ciò si discuterà, più in dettaglio, nelle pagine che seguono.

3

La giustizia poetica nella tragedia e nella commedia

Se, come s'è visto, in senso generale, la *giustizia poetica* si basa sulla *convergenza finale tra fatto e valore*, tale convergenza si espri-

me, più specificamente, attraverso due elementi fondamentali. Da un lato, la condotta dell'eroe viene presentata in termini di virtù e vizi, di meriti e demeriti. Dall'altro, a tale ripartizione valoriale corrisponde un adeguato sistema di premi e di punizioni. Naturalmente, la giustizia consiste nella proporzionalità del premio o della punizione finale in relazione al comportamento pregresso dell'eroe.

Premi e punizioni sono, dunque, *fatti o eventi favorevoli o sfavorevoli*, la cui proporzionalità rispetto ai meriti o ai demeriti dell'eroe li rende, al contempo, *giusti o ingiusti*. Tale duplice articolazione dei fatti (*favorevole/sfavorevole; giusto/ingiusto*) dà luogo a una combinatoria che prevede quattro possibili tipi di scioglimento (TAB. 1):

TABELLA 1

Tipi di scioglimento

- | |
|------------------------------------|
| 1. Evento 'favorevole'/'giusto' |
| 2. Evento 'favorevole'/'ingiusto' |
| 3. Evento 'sfavorevole'/'giusto' |
| 4. Evento 'sfavorevole'/'ingiusto' |

Come evidenzia la TAB. 1, sia il primo che il secondo tipo di scioglimento si concludono con un evento favorevole. La differenza sta nel fatto che, mentre nel primo caso il favore della sorte corrisponde a un giusto compenso per i meriti precedentemente dimostrati dall'eroe, nel secondo caso la fortuna bacia, ingiustamente, un eroe immeritevole di tale favore.

Il terzo e il quarto tipo di scioglimento, viceversa, si concludono con un evento sfavorevole. Tuttavia, mentre nel terzo caso l'evento sfavorevole punisce, secondo giustizia, un comportamento colpevole, nel quarto lo sfavore della sorte si abbatte ingiustamente su un personaggio buono o perlomeno innocente.

In definitiva, la riflessione sui diversi meccanismi della giustizia poetica diviene inevitabilmente una riflessione sui diversi tipi di scioglimento dell'azione e, di lì, una riflessione sui diversi generi letterari, così come si tenta di mostrare nella TAB. 2.

TABELLA 2

Scioglimento dell'azione		Genere
Tipo di evento conclusivo	Valore assiologico dell'evento conclusivo in relazione all'azione pregressa	
1. Favorevole	Giusto	Commedia a lieto fine, <i>exemplum</i> positivo
2. Favorevole	Ingiusto	Commedia o racconto problematico/a
3. Sfavorevole	Giusto	Tragedia esemplare, <i>exemplum</i> negativo
4. Sfavorevole	Ingiusto	Tragedia di <i>tyche</i> o del destino

In particolare, il primo tipo di scioglimento, nell'associare il favore della sorte a un principio etico di giustizia, dà luogo al cosiddetto *happy ending*. I generi caratterizzati da un tale tipo di scioglimento vanno dalla commedia e dai racconti e romanzi a lieto fine (dai *Suppositi* alla *Lena*, dal *Tom Jones* ai *Promessi Sposi*) alle fiabe del «vissero-felici-e-contenti» (*Biancaneve*, *Cenerentola*)³², all'*exemplum* positivo o premiativo.

Il secondo tipo di scioglimento, invece, caratterizza quei testi nei quali l'esito favorevole, nel premiare un personaggio immeritevole di tale gratificazione, dà luogo a una conclusione *problematica*. Qualcosa del genere accade nelle cosiddette *dark comedies* o *problem plays* di Shakespeare (da *Measure for Measure* a *All's Well that Ends Well*)³³, fino ad altre commedie più o meno problematiche), nonché in vari tipi di racconto il cui esito finale è parimenti aperto ed eticamente ambivalente (si pensi a varie forme di narrativa modernista).

Il terzo tipo caratterizza quei testi in cui l'evento sfavorevole, nel punire 'giustamente' un personaggio colpevole, dà luogo a una conclusione *tragico-esemplare*. Oltre, ovviamente, alla stessa tragedia esemplare (*All for Love* di J. Dryden³⁴, e la già ricordata *Jane Shore* di N. Rowe), rientrano in tale tipologia di scioglimento gli *exempla* negativi o punitivi, nonché tutti quei tipi di racconto il cui scioglimento prevede una morte 'giusta' o 'esemplare' (ad esempio, il poemetto tragico di Arthur Brooke, *The Tragicall Historie of Romeus and Juliet*)³⁵.

Il quarto tipo di scioglimento, infine, nel mettere in primo piano il carattere arbitrario-irrazionale del destino che regge le umane vicende, dà luogo a una conclusione *tragico-ingiusta*. In tale tipologia di chiusura rientrano la cosiddetta ‘tragedia del destino’ (gran parte delle tragedie greche del V secolo a.C., e molte delle tragedie shakespeariane), alcune fiabe tristi, e racconti e romanzi a carattere tragico (come quelli di Thomas Hardy).

Va da sé che il rapporto dei vari generi con la giustizia è ben più complesso di quanto non sia possibile sintetizzare in una per quanto accurata classificazione. La tabella su proposta ha, dunque, un valore meramente euristico. Essa può fornire un quadro orientativo generale, ma non certo esaurire la complessità semantica dei generi e delle questioni prese in esame. In particolare, quella che – per comodità e per semplicità espositiva – abbiamo schematicamente presentato come un’opposizione tra ‘giusto’ e ‘ingiusto’ andrebbe, in realtà, meglio definita come un’opposizione tra ‘giusto’ e ‘non-giusto’. Se, cioè, l’ingiustizia si definisce in relazione oppositiva alla giustizia, l’esito della tragedia di *tyche*, più che ‘ingiusto’, è, propriamente, *ádikos*: ovvero, ‘privo di giustizia’, eticamente ingiudicabile. In quanto non-giusta, la tragedia del destino si pone al di là della stessa distinzione tra giustizia e ingiustizia: nella sua nudità, nel suo *scollamento* rispetto a qualsiasi assetto valoriale, la catastrofe tragica si rivela come puro e semplice accadere.

A ciò bisogna altresì aggiungere che, com’è del resto comprensibile, le *determinazioni* su individuate (‘favorevole’/‘sfavorevole’, ‘giusto’/‘ingiusto’ o ‘non-giusto’) *non si realizzano mai in maniera netta e inequivoca*. Di conseguenza, anche le differenze tra i quattro tipi di scioglimento e i corrispondenti generi non sempre risultano ben definite.

Per quanto riguarda la differenza tra i primi due tipi di scioglimento – ovvero, tra la ‘*commedia a lieto fine*’ e la ‘*commedia problematica*’ – essa, come s’è visto, consiste essenzialmente nella maggiore o minore equità della chiusura: vale a dire, quanto meno equa è la conclusione tanto più ci si avvicina alla soglia del ‘problematico’. Ora, va da sé che tra uno scioglimento ‘giusto’ e uno scioglimento ‘non-giusto’ si collochi una quantità virtualmente infinita di gradazioni e posizioni inter-

medie. Innanzitutto, la configurazione assiologica dell'azione non sempre rende possibile una distinzione netta tra virtù e vizi, meriti e demeriti. Di conseguenza, il rapporto etico-giudiziale tra la chiusura e le fasi antecedenti dell'azione risulta altrettanto sfuggente, e difficilmente definibile. Ad esempio, in un dramma come *The Merchant of Venice*, tra i cristiani persecutori e l'ebreo sanguinario, non è agevole distinguere i buoni dai cattivi. La conclusione, poi, più che a fondati criteri di giustizia, è affidata alle manipolazioni linguistiche e all'astuzia argomentativa di una sorta di giudice-*deus ex machina*. In generale, sembra di poter dire che buona parte delle commedie shakespeariane oscilli tra le due tipologie della 'commedia a lieto fine' e della 'commedia problematica' (avvicinandosi talvolta di più al primo tipo, talaltra al secondo): più che essere propriamente ingiusti, infatti, gli scioglimenti delle commedie inscenano *forme di giustizia che, a un livello più profondo di analisi, non risultano pienamente convincenti*³⁶.

Per motivi analoghi, è arduo distinguere tra la '*tragedia esemplare*' (tipo 3) e la '*tragedia del destino*' (tipo 4). Come per gli esiti favorevoli o propizi, così anche per la catastrofe tragica, la linea di confine che separa il giusto dall'ingiusto, il meritato dall'immeritato è piuttosto labile. E – come si evince dallo stesso schema su proposto – quanto meno giusta appare la catastrofe tanto più ci si allontana dalla '*tragedia esemplare*' per avvicinarsi alla '*tragedia del destino*'. Le tragedie shakespeariane sembrano collocarsi, per lo più, in prossimità di quest'ultimo tipo di tragedia – anche se non ne soddisfano pienamente i requisiti. Esse, nel legare la catastrofe non a una vera e propria colpa, bensì a un semplice 'errore' dell'eroe, si tengono lontane da quello schema di giustizia punitiva che caratterizza la '*tragedia esemplare*'³⁷. Difatti, l'errore dell'eroe, pur suggerendo una sua parziale responsabilità, non ne giustifica eticamente la caduta, che appare decisamente *sproporzionata* rispetto all'infrazione commessa³⁸. La debolezza e l'inettitudine politica di Richard II, la follia di King Lear, la filosofica inazione di Hamlet, l'impulsiva generosità di Timon sono gli 'errori' che riconducono le origini della caduta tragica, oltre che agli insondabili meccanismi della sorte, anche e soprattutto a una dimensione, tutta umana, di imperfezione e fallibilità.

4

**«Barring confusion»³⁹:
il problematico ripristino dell'ordine
nella commedia shakespeariana**

Da quanto sinora esposto, possiamo concludere che il legame della tragedia del destino con la giustizia è debole o nullo. All'interno di tale forma tragica, la sventura finale si abbatte indifferentemente su innocenti e colpevoli, ponendosi al di là di un semplice criterio premiativo-punitivo. La conclusione, di conseguenza, appare 'ingiusta' – o, meglio, 'non-giusta' –, e i fatti risultano scollati da qualsiasi principio etico-giudiziale.

Come si è anche visto, la tragedia shakespeariana, pur senza coincidere totalmente con tale modello tragico, vi si avvicina in maniera sensibile. In buona parte delle tragedie di Shakespeare, la catastrofe è co-determinata dai fili della sorte e da un errore umano. E, tuttavia, anche allorché l'errore appare come la causa principale della catastrofe, esso – anche in virtù della sua scarsa rilevanza etica –, più che 'giustificare' la caduta dell'eroe sul piano morale, serve soprattutto a spiegarne gli esiti dal punto di vista dell'intreccio.

Insomma, la caduta dell'eroe tragico shakespeariano appare, in ogni caso, se non propriamente ingiusta, almeno eccessiva se comparata all'entità della sua trasgressione.

Al contrario, nelle commedie il rapporto dello scioglimento con la giustizia, ancorché non sempre lineare, risulta senz'altro più evidente. Difatti, le commedie shakespeariane, almeno a un primo piano di analisi, mettono in atto uno scioglimento sia 'favorevole' che 'giusto', in conformità con le convenzioni epocali dello *happy ending*. È solo a un secondo piano interpretativo che la conclusione lascia trapelare dubbi e incertezze sulla sua effettiva equità.

Ecco perché l'esame della *giustizia poetica* che verrà proposto nei capitoli seguenti (1-6) avrà come oggetto quasi esclusivo il *corpus delle commedie e dei drammi storici a lieto fine*⁴⁰. Come si tenterà di mostrare, in tali drammi lo scioglimento ripristina una giustizia o un ordine temporaneamente sospesi. E, tuttavia, come si cercherà altresì di mettere in luce, in alcune delle commedie il ripristino dell'ordine va a realizzare una giustizia solo parziale e im-

perfetta, avvicinando la conclusione all'area del 'problematico'. È proprio sulla soglia che separa l'equità dall'iniquità della conclusione – e, dunque, il 'lieto fine' dallo 'scioglimento problematico' – che si focalizzerà il nostro sguardo critico.

Nonostante tale *differenza* per così dire *di arrivo*, la tragedia e la commedia shakespeariana generalmente *prendono le mosse da una situazione di partenza, grosso modo, analoga*. Tanto nella tragedia quanto nella commedia, l'avvio dell'azione appare in contrasto con i più elementari principi etico-giuridici: la stessa giustizia legale non riesce ad affermare un ordine morale in quanto essa, a sua volta, deve sottostare agli abusi del potere e ai capricci della fortuna. A tale proposito, è sintomatico il fatto che una tra le tragedie più nere e una tra le commedie più lievi e solari contengano un giudizio per molti tratti simile sulla casualità retributiva della sorte. L'amara *doléance* di Hamlet sulla «outrageous fortune»⁴¹ fa infatti il paio con il semiserio lamento di Rosalind sui «misplaced benefits» – ovvero sui «doni mal distribuiti» della Fortuna⁴².

Data tale analoga concezione della sorte, e tale condiviso lamento sulla sua iniquità retributiva, la differenza tra la tragedia e la commedia sta soprattutto nella maggiore o minore fiducia che esse ripongono nella possibilità di raddrizzare il suo corso. Mentre per Hamlet i mali che affliggono l'uomo sono ineluttabili e irreparabili in quanto impressi nella stessa condizione esistenziale della carne («the thousand natural shocks / That flesh is heir to»: III.i.61-2), per le due protagoniste di *As You Like It* il corso della sorte può essere modificato e armonizzato a un principio di equità e di giustizia. Ciò sia grazie all'intervento umano, sia in virtù dell'intrinseca bontà e giustizia del cosmo. Sin dall'inizio Celia promette a Rosalind di restituirle «in affection» quanto le è stato ingiustamente sottratto dal duca usurpatore suo padre (I.ii.18-9), senza peraltro dimenticare di aggiungere un'invocazione alla Fortuna affinché, in futuro, distribuisca i suoi doni «equally», ovvero secondo equità e giustizia (I.ii.30-2).

Il successivo sviluppo delle azioni nei due drammi confermerà, da un lato, la sfiducia di Hamlet nell'equità della sorte, dall'altro la fiducia di Celia e Rosalind nella possibilità che il suo corso possa essere alla fine *moralizzato*. In sintesi, da una parte,

l'azione tragica manifesta la triste ineluttabilità di un destino costitutivamente ingiusto (o non-giusto), dall'altra l'azione comica mostra la possibilità, anzi la necessità, che alla fine la fortuna armonizzi il suo corso, ripristinando un ordine inizialmente violato.

In *As You Like It*, oltre all'azione, sono anche i giudizi formulati dai personaggi, le canzoni e tutto quanto fa da commento all'azione stessa, a mostrare tale passaggio dal caos iniziale della Fortuna all'ordine finale della giustizia poetica. Attraverso la riunione degli innamorati separati (nonché il formarsi di nuove coppie) e la restaurazione dell'ordine politico-morale⁴³, lo scioglimento dell'azione riequilibra, infatti, la cattiva distribuzione dei doni da parte della Fortuna. Così come accade nel modello epico classico, la rifondazione politica va di pari passo con l'unione matrimoniale⁴⁴: l'una e l'altra convergono, incontrandosi nell'instaurazione di un nuovo ordine. Tuttavia, ancor più che il modello epico, è (come anche in altre commedie shakespeariane) lo sfondo bucolico-pastorale della foresta, nella sua capacità di rinnovare i sentimenti e purificare le passioni, a creare le condizioni per tale ri-ordine erotico-politico.

Il ripristino dell'ordine realizzato attraverso l'intreccio è, a sua volta, sottolineato e integrato da commenti e giudizi morali, disseminati qua e là nel corso della rappresentazione. In particolare, sono i versi della canzone di Hymen a riassumere gli aspetti riformatori e palinogenetici della commedia:

Peace ho! I *bar* confusion.
 'Tis I must make conclusion
 Of these most strange events.
 (*As You Like It*, V.iv.124-6)⁴⁵

Da notare, nella canzone di Hymen, lo spessore semantico del lemma *bar* che indica sia l'atto del "legare, fissare" che quello dell'"impedire, ostruire": insomma, legandola, Hymen impedisce alla confusione – vale a dire, al caos della sorte – di agire ulteriormente, provocando nuovi danni.

Attraverso i suoi *songs*, Hymen sottolinea inoltre la valenza conclusiva dell'ordine da lei imposto all'azione («'Tis I must

make *conclusion*», «[...] and these things *finish*»: V.iv.125, 139), presentando l'armonia finale come un incontro tra il terreno e il celeste, il razionale e il meraviglioso:

Then is there mirth in *heaven*,
 When *earthly* things made even
 Atone together.
 (*As You Like It*, V.iv.107-9)⁴⁶

Così, lo scioglimento 'favorevole'/'giusto' dell'azione si pone come il risultato di un intervento combinato della volontà umana⁴⁷ e di una sorte che ha finalmente ripreso a girare in maniera corretta⁴⁸, conformandosi a un più alto, e felice, disegno celeste («mirth in heaven», V.iv.107). Insomma, la catastrofe comica va a realizzare un ideale di giustizia poetica, al tempo stesso, umano e divino.

Ciò, almeno, a un livello di lettura immediato, ché il dramma non è esente da note amare, riflessioni semiserie sul nulla, momenti di vertigine nichilistica (soprattutto nei monologhi di *Jaqques*) che incrinano – sia pure solo parzialmente e, per così dire, di striscio – l'armonia pacificatrice dello *happy ending*⁴⁹.

Quegli elementi di amarezza e di disarmonia che in *As You Like It* traspaiono qua e là, disseminati tra le pieghe del testo, prendono decisamente il sopravvento nelle commedie più oscure (non solo le cosiddette *dark comedies*, ma anche tutte quelle commedie caratterizzate da un finale aperto).

Come si è già indicato nell'esame dei meccanismi che reggono la giustizia poetica, in un mondo moralmente compiuto i fatti dovrebbero emanare da corrispondenti valori. Non si può però dire che l'azione delle commedie rappresenti, sempre e comunque, il porsi in atto del migliore dei mondi possibili.

Anzi, molte delle commedie, più che realizzare una forma di giustizia ideale, mettono in scena pacificazioni difficili e improbabili accordi tra le parti, lasciando aperti o parzialmente irrisolti quei conflitti politici e/o quelle tensioni etiche che avevano dato origine all'azione. Personaggi come Petruccio, Bassanio e Portia, Prospero – tanto per citare alcuni nomi – non vincono in quanto sono buoni, ma appaiono buoni in quanto vincono, e in quanto cono-

scono l'arte di usare la loro stessa autorità come ulteriore strategia retorico-persuasiva. Insomma, così come accade in certe forme distorte o problematiche di giustizia poetica (e di argomentazione esemplare), *sono i fatti a istituire i valori, e non viceversa*.

Affinché lo spettatore si lasci convincere e accetti per buoni (accolga, cioè, come 'giusti') gli scioglimenti delle commedie più complesse o oscure, è dunque necessario che egli faccia *epoché* di tutta una serie di elementi disarmonici. Come la fiaba di *Hänsel e Gretel* può farci credere che tutti «vissero felici e contenti» solo se mettiamo tra parentesi la (almeno parziale) complicità del padre nell'abbandono dei due bambini, così una chiusura come quella della *Tempest* può risultare convincente solo a patto che 'dimentichiamo' la scarsa correttezza dei metodi adottati da Prospero, il mancato ravvedimento dei suoi antagonisti politici, lo spazio rivendicativo concesso a Caliban⁵⁰ e, soprattutto, il fatto che la vittoria finale di Prospero sui suoi rivali si pone più all'insegna della *realpolitik* che non dei tanto vagheggiati, quanto irrealizzabili, *commonwealth* utopici⁵¹.

Da un lato, entro certi limiti, proprio come accade in alcuni tipi di fiaba a lieto fine, *The Tempest* sembra richiedere una simile disposizione interpretativa, e un simile oblio di tutto ciò che risulta più o meno disturbante. Su una linea interpretativa del genere si sono mossi quei critici che hanno ritenuto di dover minimizzare, se non ignorare *tout court*, tutti quegli elementi contrari alle aspettative del genere nel quale il testo si iscrive – o sembra iscriversi. Il problema, naturalmente, è che, allorché gli elementi 'contrari' si moltiplicano, diventando preponderanti, il testo va oltre, ricodifica, riscrive le stesse convenzioni del genere al quale appartiene, ponendosi almeno in parte al di fuori di esso⁵². Nel caso specifico della *Tempest*, la moltiplicazione esponenziale (sia quantitativa che qualitativa) di lacerazioni e tensioni difficili da sanare, se non propriamente insanabili, suggerisce, a un livello più profondo, un'interpretazione alternativa: un'interpretazione, cioè, che, anziché passarla sotto silenzio, pone in primo piano, valorizzandola, la presenza di aperture semantiche, di conflitti irrisolti, di spazi problematici⁵³.

Viste sotto tale ottica interpretativa, non solo *The Tempest*, ma anche *The Taming of the Shrew*, *The Merchant of Venice*⁵⁴ – e, in ge-

nerale, tutte le commedie più o meno oscure – mostrano un netto superamento di quella ripartizione binaria tra bene e male che caratterizza i classici racconti ‘a lieto fine’, rivelando al contrario una complessità valoriale e un’articolazione prospettica tali da trascendere l’orizzonte tutto sommato chiuso della giustizia poetica.

Commedie quali quelle su indicate mettono in scena conclusioni ambivalenti, scaturite da criteri autoritaristici, accordi di potere, strategie di persuasione, di manipolazione del linguaggio, di contraffazione della verità⁵⁵.

In esse, dunque, lo *happy ending* si manifesta più come una mera strategia di chiusura, come un dispositivo *superimposto* dalle convenzioni drammatiche alle quali l’autore fa riferimento, che non come il ‘naturale’ approdo e la ‘giusta’ soluzione morale dei fatti rappresentati. Più che essere propriamente ‘ingiusto’, il finale propone una *giustizia* che, a un esame più attento, si rivela *non-convincente*. In altri termini, il premio finale gratifica un personaggio il quale, più che essere buono, è semplicemente capace di far girare gli eventi in una direzione a lui favorevole.

Un po’ come accade nel geometrico caos della contemporanea arte dei giardini, sotto l’apparente armonia delle belle forme («well-seeming forms») le commedie lasciano trasparire il caos deforme (o «[m]isshapen chaos»)⁵⁶ di tutti quei nodi che risultano irriducibili a qualsiasi scioglimento.

È, dunque, probabilmente vero quanto osservava Wittgenstein a proposito dei drammi shakespeariani: essi risultano problematicamente asimmetrici. E, tuttavia, è proprio il loro essere «schizzi», piuttosto che «quadri»⁵⁷, il loro essere in un certo senso incompiuti, a renderli così compiutamente moderni.

Note

* L’espressione citata nel titolo è una battuta pronunciata dal Prince Escalus, a chiudere *Romeo and Juliet* (V.iii.307). Le citazioni shakespeariane sono tratte dalle edizioni Arden correnti (2^a o 3^a serie). Solo le citazioni più lunghe e linguisticamente più complesse saranno corredate da una trad. it. I corsivi sono miei, salva diversa indicazione.

1. Sugli aspetti legali dell’opera di Shakespeare: G. W. Keeton, *Shakespeare’s Legal and Political Background*, Pitman, London 1967; D. Carpi, “*The Taming of the Shrew*”. *Fra legge ed equità*, in M. Tempera (a cura di), “*The Taming of the Shrew*”. *Dal testo alla scena*, CLUEB, Bologna 1997, pp. 179-89; D. Carpi, I. Ward (a cura di), *Literature and Law*, in “Textus”, XXI, 3, 2008.

2. La strategia di assegnare a un giudice 'interno', ovvero a un personaggio dell'azione, il compito di dirimere le contese e, più in generale, di valutare eticamente personaggi e situazioni, oltre che in Shakespeare, si ritrova in vari altri autori e opere: l'esempio forse più immediato è quello di Mr Allworthy nel *Tom Jones* (1749) di Henry Fielding. Come la maggior parte dei giudici shakespeariani, anche Allworthy incappa in clamorosi errori di giudizio (provocando, in tal modo, danni piuttosto gravi per quanto non irreparabili). Di conseguenza, come in Shakespeare, così in Fielding, l'esito giusto dello scioglimento non è affidato alla giustizia legale o morale, bensì alla giustizia poetica.

3. Ci si riferisce, ovviamente, al noto saggio di M. Foucault, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Einaudi, Torino (1976) 1993 (ed. or. *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Gallimard, Paris 1975).

4. «Il [M. Homais] vient de recevoir la croix d'honneur»: G. Flaubert, *Madame Bovary*, cronologia e prefazione di J. Suffel, Garnier Flammarion, Paris 1979, p. 366.

5. L'iniquità della sorte è rilevata, tra gli altri, da Hamlet nel più noto dei suoi monologhi e da Celia in *As You Like It*, I.ii. Su tali rilievi, e sui loro opposti esiti testuali, si dirà più avanti (*infra*, PAR. 4).

6. Sul problema etico-filosofico dei limiti morali della sorte, e sulla sua presenza in letteratura: B. Williams, *Sorte morale*, Il Saggiatore, Milano 1987 (ed. or. *Moral Luck*, in "Proceedings of the Aristotelian Society", I, 1976, suppl., pp. 115-35; ora in: *Moral Luck*, Cambridge University Press, Cambridge 1981); M. C. Nussbaum, *La fragilità del bene. Fortuna ed etica nella tragedia e nella filosofia greca*, introduzione di G. Zanetti, trad. it. di M. Scattola, il Mulino, Bologna 1996 (ed. or. *The Fragility of Goodness. Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy*, Cambridge University Press, Cambridge 1986). Cfr. anche l'*Introduzione* di G. Zanetti, pp. 9-35.

7. Nel mondo della fiaba i buoni spesso incontrano un agente sovranaturale (come la fatina di Cenerentola, o il re del fiume d'oro dell'omonima fiaba di J. Ruskin, o il classico genio della lampada) la cui azione magica pone fine a miserie e dolori, procurando loro bene e felicità. Nel mondo della commedia a lieto fine l'esito è più o meno analogo, anche se esso si realizza, per lo più, attraverso meccanismi e situazioni narrative d'impronta maggiormente realistica. Sull'*exemplum* si dirà più avanti (PAR. 2, *infra*).

8. L'espressione *moralizzare la sorte* trae spunto dallo studio di Williams, *Moral Luck*, cit. In realtà, comunque, come s'è visto, la giustizia poetica, oltre a moralizzare il caso, ha anche il compito di moralizzare la stessa giustizia umana, per molti versi lacunosa e fallace.

9. Spesso, naturalmente, la giustizia religioso-ultramondana coincide con la giustizia poetica della finzione: è il caso, naturalmente, di quei testi di finzione incentrati sulla rappresentazione dell'aldilà e, *in primis*, della *Commedia* di Dante. La stessa *Tempest* shakespeariana, su cui si dirà più avanti (capitolo 6), può essere considerata un problematico compendio tra il piano della giustizia purgatoriale e il piano della giustizia poetica. Utile, sia pure entro una prospettiva diversa da quella qui abbracciata: C. Segre, *Fuori del mondo. I modelli nella follia e nelle immagini dell'aldilà*, Einaudi, Torino 1990.

10. Riguardo all'episodio dell'uccisione della prima matrigna da parte di una Cenerentola evidentemente plagiata dalla futura, seconda matrigna mi riferisco alla versione di G. B. Basile, in *Fiabe campane*, a cura di M. Rak, trad. di D. Rea, Mondadori, Milano 1984. Si tratta, comunque, di un evento che ritorna anche in altre versioni della fiaba.

11. Nel caso di Chaucer, per evidenti motivi di semplificazione linguistica, si preferisce rinviare direttamente al testo italiano, in *I racconti di Canterbury*, a cura di A. Brilli, trad. it. di C. Chiarini, C. Foligno, Rizzoli, Milano (1978) 1988, p. 224.

12. J. Sutherland, *Can Jane Eyre Be Happy? More Puzzles in Classic Fiction*, Oxford University Press, Oxford-New York 1997, pp. 68-80.

13. Sulla cooperazione interpretativa del lettore e sui relativi concetti di 'lettore modello', di 'testo aperto', ecc., cfr. U. Eco, *Lector in fabula*, Bompiani, Milano 1979.

14. Il gruppo dei *problem plays* è meno circoscritto e meno ben definito di quanto in genere si assuma. Ad ogni modo, i tre drammi ivi unanimemente inclusi sono *Troilus and Cressida*, *All's Well that Ends Well* e *Measure for Measure*. Sulla problematicità delle commedie shakesperiane cfr. *supra*.

15. Va da sé che, allorché venga messa in dubbio – in quanto inverificabile – l'ipotesi di partenza (la giustezza di ciò che accade nel mondo), congiuntamente a tale ipotesi crolla tutta l'impalcatura esemplare che su di essa è stata costruita.

16. Per Cicerone, Catone è l'immagine esemplare di tutte le virtù («Cato ille virtutum viva imago», *De oratore*, I.18, cit. da E. R. Curtius, *Letteratura europea e Medioevo latino*, a cura di R. Antonelli, La Nuova Italia, Firenze 1992, p. 70; ed. or. *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, A. Francke, Bern 1948). In termini più attuali, si pensi anche al valore modellizzante di alcune icone della musica pop.

17. Cfr. – tra i tanti casi possibili – l'episodio della processione della testa mozza del conte Luigi Mocchia (decapitato dai francesi nel 1799), ostesa per le vie di Cuneo come monito ai rivoltosi. Al di là del singolo episodio, com'è ben noto, le pene patibolari ed altre forme di spettacolarizzazione della punizione avevano una chiara funzione ammonitivo-esemplare.

18. Aristotele, *Retorica*, introduzione di F. Montanari, testo critico, traduzione e note di M. Dorati, Mondadori, Milano 1996; cfr. anche Ch. Perelman, *Il dominio retorico. Retorica e argomentazione*, trad. it. di M. Botto, D. Gibelli, Einaudi, Torino 1981, pp. 13 ss. (ed. or. *L'empire rhétorique. Rhétorique et argumentation*, Librairie Philosophique J. Vrin, Paris 1977).

19. Cfr. la distinzione tra 'dimostrazione' e 'argomentazione' in Perelman, *Il dominio retorico*, cit., pp. 13-4 ss.

20. Ivi, pp. 3-4.

21. La definizione dell'*exemplum* come 'storia illustrativa' è in *The Exemplum, or Illustrative Stories from the "Sermones Vulgares" of Jacques de Vitry*, ed. T. F. Crane, Nutt, New York-London 1970.

22. Cfr. C. Delcorno, *Exemplum e letteratura. Tra Medioevo e Rinascimento*, il Mulino, Bologna 1989.

23. In *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes* (Clarendon, Oxford; Harvard University Press, Cambridge [MA] 1982), A. Fowler sostiene che un genere letterario può riproporsi all'interno di un altro genere in quanto *modo*. In tal senso possiamo dire che l'*exemplum*, oltre a costituire un genere a sé stante, è anche una forma letteraria migrante, un *modo* che si insinua all'interno di altri generi, permeandoli di sé. Si può dunque parlare di un romanzo o di un racconto esemplare, di una commedia e di una tragedia esemplare. Viceversa, si può anche parlare di un *exemplum* comico e di un *exemplum* tragico.

24. Sul *topos* della *fallen woman* nel romanzo vittoriano: M. T. Chialant, *Le altre vittoriane. Trasgressione e passione nella "grande tradizione" femminile del romanzo*, in S. Manferlotti (a cura di), *La retorica dell'eros. Figure del discorso amoroso nella letteratura europea moderna*, Carocci, Roma 2009, pp. 99-124.

25. V. 435. La cit. è da N. Rowe, *The Tragedy of Jane Shore*, ed. H. W. Pedicord, University of Nebraska Press, "Regents Restoration Drama Series", Lincoln (NE) 1974.

26. L'espressione «ruin ensues», pronunciata dalla stessa Jane (I.ii.189), può essere considerata come una riflessione strutturale sui meccanismi argomentativi del tragico-esemplare: data la colpa *a*, segue la caduta (ovvero, la punizione) *b*.

27. Grosso modo, il ragionamento è il seguente: «il colpevole muore; se X muore, allora X è colpevole». In realtà, naturalmente, sul personaggio che alla fine viene punito con la morte già aleggiavano vari elementi di colpevolezza; tuttavia, la morte – in quanto ‘punizione’ – in un certo senso rafforza la colpevolezza del personaggio su cui essa si abbatte.

28. E. M. Forster era perfettamente consapevole della *funzione valoriale svolta dall'intreccio*, come dimostra la nota al suo romanzo *Maurice*: «Happiness is its keynote [...]. If it ended unhappily, with a lad dangling from a noose or with a suicide pact, all would be well [...]. But the lovers get away unpunished and consequently recommend crime» (E. M. Forster, *Terminal Note to Maurice*, in *Maurice*, ed. P. N. Furbank, Introduction and Notes D. Leavitt, Penguin, London 2005, p. 220). Un finale tragico sarebbe suonato di condanna nei confronti dell'omosessualità (e sarebbe dunque risultato ben accetto ai parrucconi e ai benpensanti del tempo); scegliendo un finale lieto, Forster viceversa decide di legittimare la storia d'amore tra Maurice e Alec.

29. Cfr., in proposito, le considerazioni di M. C. Nussbaum, *Poetic Justice. The Literary Imagination and Public Life*, Beacon Press, Boston 1995, pp. 97-9.

30. Destino, quest'ultimo, quello di fungere anche da strumento per le battaglie e il rivendicazionismo omosessuali, a dir poco curioso ove si considerino le origini religiose dell'*exemplum* e il suo stretto legame con la predicazione e l'agiografia.

31. A. Manzoni, *I Promessi Sposi* (cap. III), in *Opere*, a cura di L. Caretti, Murcia, Milano 1965, p. 286.

32. Ci si riferisce, qui, alla *Cenerentola* dei Grimm o a quella di W. Disney, dal momento che la *Cenerentola* delle origini era, come s'è visto, molto più ‘problematica’.

33. In genere, nel gruppo delle cosiddette ‘commedie problematiche’ viene incluso anche il *Troilus and Cressida*. Questo dramma, tuttavia, va oltre la soglia che qui si è attribuita al ‘problematico’, in quanto non presenta neanche, propriamente, uno scioglimento ‘favorevole’.

34. Nella sua *Prefazione a All for Love* (1677), John Dryden afferma che la fine dei due protagonisti risponde a un preciso criterio morale di giustizia tragica. Per l'autore, «the excellency of the Moral» sta nel fatto che, essendo Antony e Cleopatra «famous Patterns of unlawful Love», «their end accordingly was unfortunate» (*All for Love*, ed. D. M. Vieth, University of Nebraska Press, “Regents Restoration Drama Series”, Lincoln [NE] 1972). Attraverso l'avverbio «accordingly», l'autore afferma nel modo più esplicito possibile che la morte dei due amanti lussuriosi è il corrispettivo morale – ovvero la giusta punizione – nei confronti della loro colpa.

35. Nel suo poemetto tragico-esemplare, profondamente diverso dalla tragedia shakespeariana proprio per il suo carattere esemplare e il tono moraleggiante, Brooke, nell'avvertenza al lettore, precisa che lo scopo («ende») della sua opera è quello di illustrare le tragiche conseguenze del «malvagio piacere» («wished lust») e della disubbidienza filiale. Sono appunto tali colpe a far ‘giustamente’ precipitare i due giovani innamorati verso la rovina e la morte: essi «si avviano a una morte infelice con la velocità che si addice ai modi d'una vita disonesta» («finally, by all means of unhoneest life, [they haste] to most unhappy death»). Tuttavia, pur collocandosi in prossimità della ‘tragedia esemplare’, il poemetto di Brooke non coincide totalmente con essa, dal momento che – come rileva B. Gibbons – «his poem itself shows a warmer understanding of youth» di quanto lascerebbe presagire l'avvertenza (cfr. la *Introduction* all'edizione Arden di *Romeo and Juliet*, pp. 1-77, pp. 36-7). La cit. da Brooke è tratta dall'avvertenza *To the Reader* con la quale si apre il poemetto, riportata in appendice alla medesima edizione Arden, pp. 239-40. La trad. it. è tratta dalla bella *Prefazione* di S. Sabbadini all'edizione Garzanti di *Romeo e Giulietta* (Milano [1991] 2002, pp. XXXVII-XLV, p. XXXIX).

36. Sui meccanismi che rendono più o meno convincenti gli esiti della giustizia poetica, e sul ruolo cooperativo del lettore, cfr. PAR. 1, *supra*.

37. Una punizione più o meno 'giusta' è quella che si abbatte su Richard III, nell'omonima tragedia. Tra tutte le tragedie shakespeariane, *Richard III* è forse quella che più si avvicina *un po' di più* al modello tragico-esemplare (anche se essa non è in alcun modo assimilabile al didatticismo e ai toni moraleggianti della tragedia esemplare in senso stretto). La giustezza della sconfitta del machiavellico protagonista (la cui morte assume una funzione espatriatrice) viene sottolineata dal suo vittorioso antagonista Richmond, il quale nel finale fa esplicito riferimento al porsi in opera di una giustizia divina (V.iii).

38. Sul problema dell' 'errore' nella tragedia si veda, naturalmente, la *Poetica* di Aristotele (utili spunti sulla nozione aristotelica di *hamartia* nell' *Introduzione* di D. Lanza, nella sua ed. della *Poetica*, Rizzoli, Milano 1987 [1994], pp. 5-96, pp. 46 e 71 ss.). Sulla questione più specifica dell'errore nella tragedia shakespeariana, e sul suo ruolo nel determinare la catastrofe: A. Lombardo, *L'eroe tragico moderno. Faust, Amleto, Otello*, Donzelli, Roma 1996. Se posso, del tutto indebitamente, mettere a confronto il mio saggio con quello, ben più autorevole, di Lombardo, la differenza mi sembra consista nel fatto che Lombardo si sofferma soprattutto sul tipo di errore tragico, mentre in questa sede l'attenzione è diretta soprattutto al tipo di punizione che segue l'errore (ovvero, alla questione della 'giustezza' della catastrofe tragica).

39. Con l'espressione *barring confusion* si parafrasa liberamente un verso del *song* di Hymen in *As You Like It* («I bar confusion», V.iv.124; su tale canzone si tornerà più avanti).

40. Unica eccezione alla scelta di drammi a 'lieto fine' è stata fatta per il *King John*, dramma storico in forma di tragedia, qui campionato per le sue *querelles* dinastico-legali e la loro relazione con lo scioglimento 'problematico'.

41. *Hamlet*, III.i.58: «oltraggiosa fortuna». La definizione fa parte del famoso monologo «To be, or not to be» (III.i.56-89). Riguardo all' iniquità della sorte, cfr. anche le definizioni che Romeo e King Lear danno di se stessi, lamentandosi di essere i «buffoni della fortuna»: «O, I am fortune's fool» (*Romeo and Juliet*, III.i.138); «[...] I am even / The natural fool of Fortune» (*King Lear*, IV.vi.188-9). Le chiusure di entrambe le tragedie confermeranno tali giudizi sulla sorte (nonostante il disperato atto di sfida di Romeo alle stelle: «[...] Then I defy you, stars!» (V.i.24).

42. *As You Like It*, I.ii.33-4. Si è qui liberamente parafrasata una battuta di Rosalind: «her [Fortune's] benefits are mightly displaced»: «i suoi [della Fortuna] doni sono decisamente mal distribuiti».

43. L'ordine politico-morale, rovesciato dall' usurpazione di Frederick ai danni del fratello maggiore, nonché dalle malversazioni di Oliver ai danni del fratello minore Orlando, viene 'giustamente' ripristinato dalla chiusura della commedia.

44. Si pensi al modello stesso dell' *Eneide*, nel quale matrimonio e fondazione politica coincidono, e alle sue infinite ramificazioni nell'immaginario e nella letteratura elisabettiana.

45. «Fate silenzio tutti. Bando alla confusione; / Son io che debbo trarre la giusta conclusione / Per tanti avvenimenti e lieti e invero strani» (trad. it. in W. Shakespeare, *Come vi piace*, introduzione, traduzione e note di G. Baldini, Rizzoli, Milano 1983).

46. «Gioia sale alle stelle / Quando vicenda umana / Discorda e travagliata / Si snoda e si dipana» (trad. it. in *ibid.*).

47. Per quanto riguarda l'incidenza dell'azione umana, si pensi, in particolare, al ruolo strategico svolto da Rosalind che, soprattutto nella parte finale della commedia, si rivela vero *deus ex machina*.

48. Per quanto, invece, riguarda l'incidenza della sorte, si pensi, in particolare, agli incontri providenziali che avvengono nella foresta di Arden: incontri che suggeriscono come, alla fine, la fortuna stessa si sia 'moralizzata'.

49. Sulla dimensione del 'nulla' in Shakespeare: M. Stanco, *'Talking of dreams'. Illusione fantasmatica e malinconia in Shakespeare*, in C. Locatelli (a cura di), *Co(n)texts. Implicazioni testuali*, Università degli Studi di Trento-Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, Trento 2000, pp. 307-41; e, soprattutto, S. Bigliuzzi, *Nel prisma del nulla. L'esperienza del non-essere nella drammaturgia shakespeariana*, Liguori, "Critica e letteratura", Napoli 2005.

50. Mutuando una definizione proposta per il personaggio di Shylock (E. Andrew, *Shylock's Rights. A Grammar of Lockian Claims*, University of Toronto Press, Toronto-Buffalo-London 1988), possiamo definire anche Caliban come un «prototypical rights claimant», per le esplicite rivendicazioni dei suoi diritti calpestati da Prospero, e più specificamente, per la sua rivendicazione di un legittimo possesso dell'isola, reclamata in base a un principio di linearità dinastica («This island's mine by Sycorax, my mother, / Which thou tak'st from me [...]»: *The Tempest*, I.ii.332-3).

51. È soprattutto Gonzalo a vagheggiare una riforma utopica, evidentemente modellata sulle isole e sulle città utopiche rinascimentali, anche se pensata specificamente in relazione a una *plantation* coloniale (cfr. il discorso sulle *plantations* in *The Tempest*, II.i.144 ss.). Il fatto che il suo piano di governo sia carico di contraddizioni (messe sarcasticamente in luce nei contrappunti di Antonio e Sebastian) anticipa la conclusione scettica del dramma: il governo 'attuale', per potersi reggere, più che rincorrere improbabili chimere 'ideali', deve piegarsi ai meccanismi della *realpolitik* e della ragion di stato.

52. Su una linea di interpretazione 'chiusa' si muove, ad esempio, L. Danson. Nella sua analisi di *The Merchant of Venice*, Danson scrive che «if the play is to remain a romantic comedy», allora occorre rimuovere qualsiasi interpretazione contraria «to the expectations properly aroused by the dramatic and literary conventions the play exploits» (*The Harmonies of The Merchant of Venice*, Yale University Press, New Haven 1978, p. 118). Tale ottica interpretativa è, tuttavia, nel caso specifico, piuttosto limitata e limitante. Difatti, drammi come *The Merchant of Venice* – o *The Taming of the Shrew*, o *The Tempest* – sono talmente carichi di elementi disarmonici da mettere in crisi e, in un certo senso, parodiare, le convenzioni poetico-drammatiche alle quali, in prima istanza, sembrerebbero aderire. Per una interpretazione 'aperta', accompagnata da una critica radicale a Danson, cfr. J. E. Howard, *The Difficulties of Closure. An Approach to the Problematic in Shakespearean Comedy*, in A. R. Braummüller, J. C. Bulman (eds.), *Comedy from Shakespeare to Sheridan. Change and Continuity in the English and European Dramatic Tradition*, University of Delaware Press, Newark-London 1986, pp. 113-28, p. 128n.

53. Com'è noto, la pluralità delle interpretazioni, e dunque l'apertura del testo, è stata posta da tempo al centro della critica shakespeariana. Cfr. J. Drakakis (ed.), *Alternative Shakespeares*, Methuen, London-New York 1985; T. Hawkes (ed.), *Alternative Shakespeares 2*, Routledge, London-New York 1996; A. Serpieri, *Perspectivism and Polyphony in Shakespeare's Dramatic Language*, in "Textus", XI, 1998, e *Polifonia shakespeariana*, Bulzoni, Roma 2002.

54. Per le commedie su menzionate, si rimanda alle rispettive analisi critiche, nei capitoli a seguire (su *The Merchant of Venice*, si confronti anche F. Marengo, *Barabas e Shylock. Ebrei o cristiani?*, in Id. (a cura di), *Il personaggio nelle arti della narrazione*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2007, pp. 169-89).

55. Gli esempi più forti di stravolgimento referenziale del 'reale', operato sulla base di principi autoritaristico-patriarcali, sono le scene in cui Petruccio impone al-

la moglie Katherina di vedere nel sole la luna, poi di nuovo il sole (*The Taming of the Shrew*, V.v.2-22) e, subito dopo, di vedere nell'anziano Vincentio una «gentile signora» («gentle mistress», V.v.27 ss.). Anche in *The Merchant of Venice* e in *The Tempest*, comunque, Portia e Prospero si avvalgono della loro autorità (rispettivamente, di giudice e di duca-mago), e della loro forza argomentativa, per imporre come assolute le loro interpretazioni soggettive.

56. Si riprende qui la definizione dell'amore come 'forma apparente' e 'caos reale' proposta in *Romeo and Juliet* dallo stesso protagonista, prima del suo fatale incontro con Juliet (qui riprodotta a mo' di esergo): sotto la compiuta, neoplatonica bellezza delle forme d'amore, si agita il caos deforme delle passioni terrene (*Romeo and Juliet*, I.i.177).

57. L. Wittgenstein, *Pensieri diversi*, a cura di M. Ranchetti, Adelphi, Milano 1980, p. 156 (ed. or. *Vermischte Bemerkungen*, hrsg. von G. H. von Wright, in Zusammenarbeit mit H. Nymann, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1977).

I
Le insolubili ambiguità
del codice dinastico:
King John come ‘problem play’*

Constance: Law cannot give my child his kingdom here,
For he that holds his kingdom, holds the law.

King John, III.i.113-4

Com'è noto, *King John* occupa una posizione particolare all'interno delle storie inglesi di Shakespeare: composto, presumibilmente, in un periodo intermedio tra la prima e la seconda tetralogia, drammatizza un segmento di storia inglese (1199-1216) ampiamente anteriore a quello drammatizzato dall'insieme delle due tetralogie (1398-1485)¹. Un ulteriore elemento di ‘disturbo’ critico è dato dalla presenza di un dramma in due parti, *The Troublesome Reign of King John* (1591), i cui rapporti con il dramma shakespeariano non sono stati ancora del tutto chiariti. Da alcuni ritenuto opera shakespeariana (anche perché nelle due edizioni a stampa successive al *quarto* originale del 1591 – il Q2 del 1611 e il Q3 del 1623 – l'opera veniva attribuita a Shakespeare), da altri *remake* di *King John*, da altri ancora – ed è quest'ultima la posizione critica maggioritaria – sua fonte principale, il *Troublesome Reign* ha esercitato una notevole influenza nella valutazione del dramma di Shakespeare. Nell'impossibilità di giudicare con sufficiente margine di oggettività i rapporti intertestuali intercorrenti tra le due drammatizzazioni del regno di John, si preferisce qui analizzare il testo shakespeariano indipendentemente dal *Troublesome Reign* o, più precisamente, inserendolo in uno sfondo storico-culturale all'interno del quale il *Troublesome Reign* è una tra le varie trattazioni storiche relative al regno di John.

Il fatto che Shakespeare fosse a conoscenza della dottrina giuridico-politica dei due corpi del re elaborata dai giuristi Tudor è un dato critico acquisito almeno dalla pubblicazione, nel 1957, del noto studio di Ernst H. Kantorowicz: studio che inclu-

deva, tra l'altro, un capitolo sullo shakespeariano *Richard II*². Come osserva lo stesso storico del diritto medievale, la conoscenza e l'uso da parte di Shakespeare della teoria di una doppia natura regale possono essere sostenuti anche indipendentemente dall'identificazione di una precisa mediazione testuale. È infatti evidente nei drammi storici il richiamarsi, da parte di vari personaggi, a un *codice* dinastico ampiamente basato su tale insieme teorico-dottrinale³.

Com'è noto, la dottrina di una doppia natura regale, diffusa nella cultura elisabettiana e del primo periodo Stuart, risale nella sua formulazione almeno al basso medioevo. Secondo tale teoria, il re ha in sé due corpi: un corpo naturale e un corpo politico. Il corpo naturale è il corpo materiale e mortale del re, soggetto a tutte le infermità e debolezze umane, laddove il corpo politico è immateriale ed eterno. I due corpi, pur indipendenti, risultano inscindibili: ciò crea non poche difficoltà ai giuristi Tudor nella definizione delle controversie dell'epoca. Fondamentalmente, la tesi sostenuta dagli studiosi di diritto del periodo è che il corpo naturale viene magnificato dal corpo politico, *quia magis dignum trahit ad se minus dignum*, sicché il corpo politico porta via ogni imperfezione dall'altro corpo al quale è congiunto. Kantorowicz ha messo pienamente in luce la base criptoteologica dell'argomentazione e la sua sostanziale affinità con la dottrina teologica delle due nature. La *gemina persona* del sovrano, la sua regalità cristocentrica, legittimavano – entro limiti contestualmente variabili – il suo operato politico e la sua stessa sovranità.

La presenza di tale codice dinastico-regale, e dei relativi sottocodici, è ben visibile in *King John*: è anzi su detta base giuridico-politica che le sequenze discorsive e l'evolversi ideologico-attanziale del testo si innestano. Basti citare due esempi:

K. John: In us, that are *our own great deputy*,
 And bear possession of *our person* here,
 Lord of our presence, Angiers, and of you.
 (II.i. 365-7)

K. Phi.: The latest breath that gave the sound of words –
 Was deep-sworn faith, peace, amity, true love

Between *our kingdoms and our royal selves*.
(III.i. 156-7)

È evidente come tanto il discorso di John quanto quello di Philip II facciano riferimento a un corpo naturale del re («our person»; «our royal selves») distinto dal corpo politico, ma ad esso congiunto («our own great deputy»; «our kingdoms»). In particolare, nelle parole di John viene anche evidenziata la gerarchia esistente tra i due corpi del re, il quale, in quanto corpo naturale, è vicario di se stesso in quanto corpo politico.

Non solo Inghilterra e Francia ma, come vedremo, anche Angers (in particolare, nella persona di Hubert), il Cardinal Pandulph, ed altri personaggi aderiscono – con prospettive diverse – alla dottrina dei due corpi del re. A livello di discorso è, ancora, lo stesso tessuto figurale del dramma, con le sue numerose metafore equoree della regalità, a manifestare l'equivalenza tra corpo naturale e corpo politico, tra John e la nazione inglese. Equivalenza che si estende agli aspetti fisico-territoriali, oltre che giuridici:

K. John: France, hast thou yet more *blood* to cast away?
Say, shall the *current of our right* roam on?
Whose passage, vex'd with thy impediment,
Shall leave this native channel and o'erswell,
With course disturb'd, even thy confining shores,
Unless thou let his silver water keep
A peaceful progress to the *ocean*.
(II.i.333-40)

Sal.: We will untread the steps of damned flight,
And like a bated and retired *flood*,
Leaving our rankness and irregular course,
Stoop low within those bounds we have o'erlook'd,
And calmly run on in obedience
Even to *our ocean*, to *our great King John*
(V.iv.52-7).

Questa – ed altre – intersezioni metonimico-metaforiche possono essere tradotte nello schema seguente che illustra il rapporto tra 'oceano' e 'fiumi', ovvero «re» e «nazione», intesa come «insieme giuridico-territoriale»:

TABELLA 1.1

'Fiumi'	'Oceano'
«Insieme territoriale»	«Principio della vita territoriale»
«Sudditi»/«Membra»/«Sangue»	«Re»/«Capo»/«Fonte della circolazione sanguigna»
«Diritto»	«Emanazione giuridica»

Di conseguenza, le frequenti metafore politiche di un corso irregolare e impetuoso dei fiumi, di contro alla calma oceanica, possono essere tradotte nel modo che segue:

TABELLA 1.2

'Fiumi in piena'	'Oceano calmo'
«Catastrofi naturali»	«Re pacificatore e regolatore dell'equilibrio naturale-giuridico»
«Spargimento di sangue»	
«Caos giuridico-istituzionale»	

Da tale intreccio metaforico-metonymico traspare una concezione organologica del corpo politico⁴. È alla luce di tale visione dello Stato come struttura corporativa e organica che le parole conclusive del Bastard sulla ritrovata unità del corpo politico inglese acquistano particolare pregnanza. Il ricco tessuto figurale che esprime il rapporto re-sudditi-insieme territoriale qui ci interessa, in particolare, in quanto manifestazione e 'ri-uso' testuale di un codice dinastico-regale ampiamente articolato e, per taluni aspetti non secondari, ambiguo e contraddittorio.

Di fatto, come osserva ancora Kantorowicz, la teoria politica della regalità consisteva in un viluppo di filoni che s'intersecavano, sovrapponendosi e confutandosi reciprocamente. Così, per semplificare, schematizzandola, una questione, quella dell'immortalità del re, ben altrimenti complessa, possiamo affermare che la teoria secondo la quale il re non muore mai si fondava, nel contesto laico, sul doppio presupposto dell'immortalità del corpo politico e della continuità dinastica dei corpi na-

turali, laddove, nel contesto religioso, ferma restando la continuità del corpo politico, si postulava l'esistenza di un periodo d'interregno tra ascesa al trono e incoronazione, la legittimazione del nuovo re non essendo dinastica, ma dipendente dall'approvazione o consacrazione da parte della Chiesa. Nello stesso contesto laico, poi, coesistevano tesi diverse riguardo al diritto successorio, diritto che tra l'altro prevedeva la possibilità del trasferimento del corpo politico da un corpo naturale a un altro corpo naturale non solo in caso di morte, ma anche in seguito alla privazione della dignità regale. In tal senso, un evento giuridico importante fu l'emanazione del *De facto Act* sotto Enrico VII, nel 1495. L'atto, osserva Kantorowicz, «riconosceva [...] in retrospettiva l'essersi verificata la coesistenza di due anti-re [Henry VI e Edward IV] o, come potremmo dire, di due 'corpi naturali', pur rimanendo ferma l'esistenza di una sola Corona o 'corpo politico'» (p. 319). Il conflitto tra York e Lancaster aveva infatti visto la contrapposizione tra un usurpatore e re *de facto*, e un governante *de iure*, identificati di volta in volta – a seconda dell'esito della contesa – in Henry VI e Edward IV. In generale, questioni come il rapporto tra corona visibile e corona invisibile, la minore età del corpo naturale di un nuovo re, la volontà dinastico-testamentaria del sovrano defunto, l'alienazione di parti del regno, ricevevano soluzioni contraddittorie all'interno dello stesso contesto laico: alla base di queste ed altre questioni vi era la scissione fondamentale tra una visione del corpo politico come bene privato e una concezione del corpo politico come bene ereditario, ma pubblico⁵.

Se è vero, come s'è visto, che la teoria giuridico-politica dei due corpi del re costituisce, nella sua ricchezza ideologico-figurale, il *nucleo comune* del dibattito drammatico, più o meno esplicitamente condiviso da tutti i personaggi, è altrettanto vero che tale nucleo comune si manifesta testualmente *scomponendosi* nella surrilevata contraddittorietà delle sue articolazioni semantiche. Temi di fondo di *King John* sono, in generale, la questione successorica, con tutto il suo ricco substrato etico-teologico e, in particolare, la legittimità della successione dinastica di John: temi evidentemente legati dall'esigenza di giudicare la questione particolare della controversia tra John e Arthur nei termini generali del codice che regola il diritto successorio dei re.

Il diritto successorio viene dunque mostrato come internamente articolato in maniera alquanto complessa, con sensibili variazioni contestuali (ad esempio, laico-religiose), sicché i gruppi attanziali contrapposti articolano il codice in maniera diversa, generando insieme microtestuali notevolmente antagonisti. Alla base di *King John* vi è, così, un'isotopia centrale, il diritto successorio regale, drammatizzata in forma pluriprospectica. Il dibattito drammatico propone, infatti, differenti filosofie della regalità e annesse concezioni etico-cosmologiche, sostenute da una notevole varietà di tecniche argomentative⁶. È importante seguire l'evolversi discorsivo, attanziale, ideologico del dramma nella sua sequenzialità: *King John*, infatti, in quanto dramma d'idee (più che d'azione), si svolge in un progressivo ampliamento ed arricchimento della rappresentazione del codice dinastico, nelle successive attualizzazioni discorsive dei personaggi. Ciò viene realizzato sia attraverso l'ingresso in scena di nuovi personaggi, sia attraverso le puntualizzazioni, le riprese, i mutamenti di fronte da parte di uno stesso personaggio – con il corollario di un continuo riorganizzarsi delle aggregazioni ideologico-attanziali.

Il dramma si apre con il confronto dialettico tra il messo francese Chatillon da una parte, e John e la regina Eleanor sua madre dall'altra. Vengono così subito introdotti i due principali gruppi attanziali: gli inglesi guidati da John con Eleanor da un lato: dall'altro, la Francia, portavoce e alleata di una corrente inglese minoritaria e dissidente, rappresentata sostanzialmente da Arthur e dalla madre di lui Constance (l'ingresso scenico dei quali avverrà comunque solo nel secondo atto). I francesi – nelle parole del messo – sostengono il diritto alla corona del giovane Arthur, figlio del defunto re Geoffrey, fratello maggiore di John e, dunque, re *de iure*, di contro a John, governante *de facto* e usurpatore del titolo regale. John, ovviamente, difende il suo diritto alla corona, in ciò sostenuto dalla madre Eleanor. *L'incipit* del dramma delinea così, attraverso le attualizzazioni discorsive dei due principali antagonisti – Inghilterra e Francia – le dinamiche attanziali e gli assi ideologici sui quali il testo nel suo insieme risulta costruito.

All'interno della 'storia maggiore' s'inserisce la 'storia minore' della controversia in casa Faulconbridge tra Robert e Philip, le argomentazioni dei quali contribuiscono all'esplorazione, sul versante comico-basso, di alcuni elementi del codice dinastico

poi riproposti in chiave tragico-alta nella storia maggiore. Il conflitto relativo alla storia minore, che si esaurisce in poche battute (I.i.44-276), mette infatti in luce almeno due aspetti del codice successorio: quello della legittimità di nascita, e quello delle disposizioni testamentarie. L'uno e l'altro ritornano nella storia maggiore, in particolare attraverso le argomentazioni di Eleanor e di Constance (II.i.122-33; 191-4). La soluzione della controversia tra i due Faulconbridge, con il riconoscimento di Philip quale figlio naturale di Richard, nel chiudere la storia minore, inserisce Philip/Sir Richard nella storia maggiore. Nel conflitto dinastico tra inglesi e franco-arturiani, il Bastard Sir Richard si schiera naturalmente dalla parte di John e degli inglesi, mantenendo però accanto al suo ruolo attanziale di supporto alla fazione regnante, anche il ruolo 'esterno' di *fool* e di commentatore metateatrale che già svolgeva nella storia minore⁷. Altro elemento che unisce le due storie è il fatto che il giudice della controversia ereditaria è lo stesso John, a sua volta parte in causa della controversia dinastica che anima la storia maggiore⁸.

Sin dal primo atto risulta evidente: 1. il riferirsi dei personaggi a una teoria generale del codice dinastico; 2. la diversa strutturazione che le due principali fazioni antagoniste (inglese e franco-arturiana) danno del codice (con la conseguente legittimazione di John nell'un caso, e di Arthur nell'altro); 3. l'uso ideologico del codice stesso, manipolato da ciascuna fazione in modo tale da legittimare le proprie ambizioni dinastico-territoriali. L'antagonismo tra inglesi e francesi poggia su due diverse letture del codice successorio: sulla base di un'articolazione del codice diversa da quella inglese, il messo francese può definire John un usurpatore e rivendicare il trono d'Inghilterra per Arthur. Mentre i francesi contrappongono una regalità *de iure* a una regalità *de facto* – sicché un ordine successorio giuridicamente codificato legittimerebbe Arthur⁹, per John la regalità di fatto coincide necessariamente con la regalità di diritto – sicché sarebbero le rivendicazioni francesi ad essere illegittime¹⁰.

L'adesione dei personaggi alla teoria della doppia natura del sovrano e, in particolare, della regalità cristocentrica del corpo politico si manifesta in maniera esplicita nel secondo atto. Il carattere cristocentrico del corpo politico viene diversamente inteso dai diversi attanti, con conseguenze diverse sul piano del legittimismo

dinastico. Come s'è anticipato, il nucleo dottrinale comune della teoria politica medievale che vedeva nel sovrano una *persona mixta* viene mostrato nella sua articolazione polifonica e multiprospettica attraverso le voci dei gruppi attanziali antagonisti, impegnati a sostenere le rispettive tesi dinastico-successorie. Alle prospettive inglese e franco-arturiana si aggiunge, nel secondo atto, la prospettiva dei cittadini di Angers mediata, in particolare, dalla voce di Hubert. Ciò determina un arricchimento e una riorganizzazione delle strutture ideologico-attanziali. Se, infatti, prima dell'intervento di Angers il dramma era impostato su una semplice opposizione ideologica ed attanziale tra inglesi e franco-arturiani avente per oggetto il diritto successorio (e, quindi, la legittimità dinastica degli stessi attanti-emittenti in quanto opposti agli attanti-destinatari), l'ingresso scenico degli abitanti di Angers, nel testualizzare ulteriori aspetti del codice successorio, pone in gioco, accanto all'opposizione anglo-francese, una neutralità attanziale, che non è però neutralità ideologica¹¹. L'iniziale, elementare contrasto tra John e la fazione franco-arturiana evolve, così, verso uno schema bi-ternario molto più complesso, gravido di ulteriori sviluppi nelle successive sequenze drammatiche.

La natura cristologica del sovrano, condivisa dai diversi attanti, viene da questi argomentativamente usata in modo affatto diverso. Se King John si definisce «God's wrathful agent» (II.i.87), King Philip parimenti afferma di essere strumento del volere divino e di agire in nome di Dio¹². Dal canto suo, lo stesso Hubert, di fronte alle diverse legittimazioni cristologiche avanzate da King John (a favore di se stesso), e da King Philip (a favore di Arthur), ricorre a un'argomentazione cristologica per smentire entrambi¹³.

L'obiezione francese alla sovranità di John poggia essenzialmente sul diritto dinastico di primogenitura: il legittimo successore di Richard sarebbe Arthur, in quanto figlio del fratello maggiore di John, Geoffrey. La sovranità di John sarebbe dunque usurpata¹⁴, in quanto infrangerebbe un principio di linearità dinastica teologicamente fondato:

[...] thou hast underwrought his [England's] lawful king,
Cut off the sequence of posterity,
Outfaced infant state, and done a rape
 Upon the maiden virtue of the crown.

Look here upon *thy brother Geoffrey's face*;
These eyes, these brows, were moulded out of his:
This little abstract doth contain that large
Which died in Geoffrey: and the hand of time
 Shall draw this brief into as huge a volume.
 That Geoffrey was thy elder brother born,
 And this is his son; England was Geoffrey's right,
 And this is Geoffrey's; *in the name of God*
How comes it then that thou are call'd a king,
When living blood doth in these temples beat,
Which owe the crown that thou o'ermasterest?
 (II.i. 95-109)

Il discorso di King Philip testualizza vari aspetti del codice dinastico, che sarà utile delineare brevemente. Presupposto principale del discorso è, come s'è visto, il fondamento teologico del principio di linearità dinastica che regola la successione regale («in the name of God...»). John viene accusato di aver offeso uno Stato giovinetto: l'espressione «infant state», come risulta del resto evidente da quanto precedentemente detto riguardo alla doppia natura regale, non contiene, semplicemente, una personificazione dello Stato (la cui crescita è implicitamente o esplicitamente equiparata alle fasi del ciclo biologico umano), bensì un chiaro richiamo alla teoria del doppio corpo regale: Arthur è ad un tempo «infant» in quanto corpo naturale, e «state» in quanto corpo politico e legittimo rappresentante della nazione. La giovane età di Arthur – sulla quale ritornano più volte vari personaggi del dramma – costituisce un punto importante. In base alla dottrina dei due corpi regali, la giovinezza non può privare un sovrano del diritto dinastico, in quanto il corpo politico del re, che è privo di infanzia e di vecchiaia, magnifica il corpo naturale privandolo di difetti e debolezze. Arthur è, dunque, «sovrano legittimo» d'Inghilterra nonostante la sua giovane età: ed è tale per volere divino. Il rapporto e l'identificazione tra Geoffrey e Arthur («Look here upon thy brother Geoffrey's face; / These eyes, these brows, were moulded out of his: / This little abstract doth contain that large / Which died in Geoffrey») poggia, a sua volta, sul concetto giuridico di unità di padre e figlio dal punto di vista successorio: come osserva Kantorowicz, «il re morente e il nuovo re divennero una sola persona nei confronti di quella corona indivisi-

bile e perpetua che rappresentava la sostanza dell'eredità»¹⁵. Il re, in quanto corpo politico, non muore mai, essendo il corpo politico fondato su di un'ininterrotta successione di corpi naturali regali. Tale successione, nella forma 'forte' del diritto dinastico regale, è garantita dalla trasmigrazione dell'anima «semidivina» dal sovrano morente al nuovo re: com'è allora possibile, chiede King Philip – il quale si richiama a una forma apparentemente meno 'forte' della stessa concezione dinastica – che, essendo vivo Arthur, naturale successore di Geoffrey, al quale spettava di diritto l'Inghilterra, la corona – simbolo del corpo politico – sia stata trasmessa a John? Per King Philip, infatti, il fatto che John sia chiamato re e detenga la corona inglese non conferma, *ipso facto*, la sua regalità: «[...] in the name of God / How comes it then that thou are call'd a king, / When living blood doth in these temples beat, / Which owe the crown that thou o'ermasterest?»¹⁶. Si configura, nelle parole del re francese, una scissione tra regalità *de iure* e regalità *de facto*: sovrano legittimo d'Inghilterra è Arthur, mentre John è un usurpatore il quale dovrebbe anzi adoperarsi a ripristinare l'ordine legittimo delle cose («This toil of ours should be a work of thine», II.i.93), che è, ad un tempo, ordine giuridico-teologico-naturale¹⁷.

Pur aderendo alla medesima teoria generale di un doppio corpo del re e di una regalità politico-teologica, King John testualizza aspetti diversi di tale dottrina. Se si eccettua un rapido e non motivato accenno alla legittimità della propria successione¹⁸, la difesa da parte di King John del proprio titolo regale poggia essenzialmente su una legittimità di fatto manifestata, in particolare, dalla corona. Il possesso della corona testimonia una regalità *de facto* e, quindi, *de iure*, giacché la consacrazione e l'incoronazione regale sono teologicamente fondate e rivelatrici del volere divino. L'identificazione tra regalità *de iure* e regalità *de facto* è manifestata da John sin dalle prime battute del dramma: «Our strong *possession* and our *right* for us» (I.i.39). La tesi difensiva di John (di contro agli attacchi, verbali, ancor più che bellici, dei francesi) poggia dunque sull'avvenuta incoronazione, testimone dell'ininterrotta continuità dinastica, garantita dalla volontà divina. «Doth not the *crown* of England prove the king?» (II.i.273), chiede infatti John a Hubert. È il possesso della corona, dunque, a legittimare la già citata definizione che John dà di

sé in quanto «God's wrathful agent». Ulteriore conferma della regalità di John è data dall'insieme militare (e non) della nazione inglese: «And if not that, I bring you witnesses, / Twice fifteen thousand hearts of England's breed» (II.i.274-5). Poiché i sudditi costituiscono le membra del corpo politico, e re e sudditi formano insieme la *corporation*, ergo, argomenta John, i sudditi testimoniano – in quanto membra del corpo politico e componenti della *corporation* – la regalità del capo.

La contesa anglo-francese rappresenta, così, il conflitto tra un legittimismo dinastico – in base al quale la nascita manifesta, di per sé, l'elezione divina, e un legittimismo *de facto* – basantesi sull'avvenuta consacrazione e incoronazione, rivelatrici, a loro volta, del volere di Dio.

Il legittimismo *de facto*, fondandosi sul possesso della corona, implica, per una sua necessità intrinseca, l'ipotesi di un breve periodo di interregno o vacanza regale tra la morte del sovrano e l'incoronazione del nuovo re. Tale ipotesi non si configura nel caso di una legittimazione dinastica che, al contrario, nel considerare la nascita, di per sé, come giudizio di Dio, sminuisce a mero rituale la cerimonia dell'incoronazione. La legittimazione dinastica comporta, comunque, la continuità del corpo naturale del re. L'ipotesi di un grande interregno viene evidentemente posta – in forma più o meno esplicita – dalla tesi sostenuta da Hubert, attraverso le battute del quale ci viene data un'ulteriore, terza ipotesi di legittimismo successorio, diversa sia dalla tesi di John, sia da quella franco-arturiana: «In brief, we are the king of England's subjects», sostiene Hubert di fronte alle richieste di aprire loro la città avanzate dagli inglesi e dai francesi, e aggiunge: «For him, and in his right, we hold this town» (II.i.267-8). La reticenza retorica di Hubert implica, come chiariranno le battute successive, che Angers si riconosce politicamente come provincia inglese, ma che non riconosce né nella persona naturale di John, né in quella di Arthur il legittimo re inglese, demandando la soluzione della controversia all'esito del conflitto tra inglesi e francesi: «he that proves the king, / To him will we prove loyal: till that time / Have we ramm'd up our gates against the world» (II.i.270-2). Per Hubert, dunque, né l'elezione dinastica, né la cerimonia della consacrazione e incoronazione regale sono sufficienti a manifestare il giudizio divino («a greater power than we denies all this», II.i.368

– ove «all this» va riferito tanto alla tesi inglese che alla francese); è pertanto necessario attendere l'esito della prova bellica, alla quale viene attribuito valore testimoniale. La tesi sostenuta da Hubert implica, così, un grande interregno dalla morte di Richard Coeur-de-Lion al presente. Come si vede, anche la prospettiva successoria proposta da Hubert parte dal presupposto di una regalità cristocentrica, per svilupparlo in modo interamente diverso rispetto alle posizioni inglese e franco-arturiana.

Un'ulteriore, importante prospettiva sul legittimismo dinastico regale, che si affianca alle precedenti, viene rappresentata nel III atto, attraverso la voce del Cardinal Pandulph, e il suo incontro/scontro con King John. Le stesse battute d'esordio da parte di Pandulph sono significative: col definire i due sovrani «anointed deputies of heaven» (III.i.62), il cardinale mette in rilievo il fondamento teologico («deputies of heaven») e la legittimazione ritualistico-religiosa della sovranità, attraverso la cerimonia dell'unzione da parte del clero («anointed»), modificando, così, radicalmente la prospettiva regale proposta da King John che, come s'è visto, si era autodefinito «our own great deputy» (II.i.365). Infatti se, da un lato, la prospettiva del Cardinal Pandulph rivela, nel suo legittimismo ritualistico, alcuni punti di contatto con la tesi successoria sostenuta da King John, sicché tanto il cardinale quanto il sovrano inglese attribuiscono – di contro alla tesi dinastica franco-arturiana – valore preponderante all'avvenuta incoronazione; dall'altro, se ne distacca in maniera sensibile nell'importanza attribuita all'unzione e alla consacrazione regale per mano del clero, con il corollario della necessità della mediazione clericale nella legittimazione divina del re¹⁹. Di conseguenza, la temporanea ribellione da parte di John all'autorità ecclesiastica delegittima, agli occhi di Pandulph, il sovrano inglese del suo potere regale. È anche significativo il fatto che il cardinale presenti il suo anatema come testualizzazione di un ben definito codice giuridico-teologico: «There's law and warrant [...] for my curse» (III.i.110).

In sintesi, i personaggi, pur condividendo taluni aspetti della teoria teologico-politica di un doppio corpo del re, e pur partendo dal medesimo presupposto di una natura cristologica o semi-divina del corpo politico del re, articolano il codice successorio in maniera diversa, deformandolo ideologicamente e piegandolo

ai propri fini argomentativi. Come s'è visto, le quattro principali prospettive entro le quali vengono dibattuti aspetti fondamentali del codice sono verbalizzate, in particolare, da Philip II con Constance, sostenitori di un legittimismo dinastico fondato sul principio di primogenitura e sull'elezione divina della dinastia regale; da King John, sostenitore di un legittimismo *de facto* basato sull'avvenuta incoronazione, rivelatrice del volere divino; da Hubert, propugnatore della necessità validante di una prova bellica – una sorta di ordalia – il cui esito andrebbe letto come segno del giudizio di Dio; dal Cardinal Pandulph, assertore di una regalità subordinata al potere ecclesiastico, dal quale il re riceverebbe legittimazione divina attraverso la cerimonia dell'unzione e dell'investitura papale.

Tali prospettive si confutano reciprocamente nelle schermaglie verbali tra i gruppi attanziali e nel conseguente svelamento delle manipolazioni ideologiche del codice messe in atto ora dall'uno, ora dall'altro gruppo. Così, se Philip parla di giustizia calpestate e di oppressione da parte inglese nei confronti del giovane Arthur («downtrodden equity»; «oppressed child», II.i.241, 45, ecc.), John, dal canto suo, con un'efficace metafora bellico-verbale – in sé sufficientemente rivelatrice del carattere argomentativo, più che bellicistico della contesa – sostiene che i francesi sparano «calm words folded up in smoke» per infondere un «faithless error» nelle orecchie dei cittadini di Angers (II.i.229-30). In particolare, alcune ricorrenze lessicali attinenti ai campi semantici dell'usurpazione²⁰, dello spergiuro, della calunnia (nella forma di accuse rivolte da ciascun gruppo al gruppo avverso) – con il proporsi, consueto in Shakespeare, della metafora biblica dell'orecchio avvelenato dal serpente diabolico²¹ – svelano l'uso disinvoltamente ideologico del codice da parte delle fazioni contrapposte, ciascuna delle quali cerca di far apparire come onorevoli comportamenti che, in realtà, si conformano piuttosto al principio della «commodity»²². Oltre ad essere messe di volta in volta in dubbio dal gruppo oppositore, le prospettive successive sono confutate, per così dire, anche dall'«interno», nei frequenti mutamenti di fronte e ripensamenti da parte di uno stesso gruppo; ripensamenti per lo più dovuti a fattori del tutto contingenti, che spingono i gruppi a riarticolare le proprie tesi successive in accordo all'utilità del momento. Ciò accade, in particolare, alla fine

del secondo atto, con la temporanea alleanza anglo-francese, che smentisce clamorosamente le tesi sostenute sino a quel momento dalle due fazioni contendenti. La stessa successiva subordinazione di John all'autorità papale (V.i) è in netto contrasto con la tesi, da lui precedentemente sostenuta, di un'indipendenza del corpo politico del re dal potere e dalla legittimazione ecclesiastica.

Pertanto, *King John* da un lato può definirsi come una vera e propria *enciclopedia del diritto successorio regale*, polifonicamente drammatizzata in una pluralità di microtesti reciprocamente interagenti, che attualizzano discorsivamente le ambiguità e le diverse strutturazioni contestuali del codice, generando conflittualità attanziali e ideologiche; dall'altro, si propone come continuo *svelamento*, operato da ciascun gruppo, delle manipolazioni ideologiche del codice messe in atto dalla fazione avversa. Il meccanismo semiotico è, come mette in luce Constance, quello di un potere che si autolegittima: «Law cannot give my child his kingdom here, / For he that holds his kingdom holds the law. / Therefore, since law itself is perfect wrong, / How can the law forbid my tongue to curse?» (III.i.113-6).

La possibilità, consentita dal codice, di fondare teologicamente tesi tra loro palesemente inconciliabili – quali quelle sostenute dai vari gruppi – pone evidentemente in dubbio lo statuto del codice in quanto tale. Per limitarci alle due posizioni principali, inglese e franco-arturiana, si è già visto come l'argomentazione cristologica valga a legittimare, nell'uso che ne fa John, una successione al trono avvenuta indipendentemente dal principio di linearità dinastica, giacché la consacrazione e incoronazione regale manifestano il volere divino²³. Se il sovrano incoronato è anche il legittimo successore del sovrano precedente, la tensione tra legittimismo dinastico – basato sul principio di primogenitura, e legittimismo *de facto* – basato sul possesso della corona, è appena avvertibile; viceversa, se detentore della corona e detentore del diritto dinastico non coincidono, l'attrito giuridico e ideologico risulta molto più forte. Si tratta, come si può vedere, di aspetti che, all'interno del codice successorio, appaiono complementari e solo virtualmente antagonisti ma che, nel tessuto discorsivo del dramma, manifestano pienamente la loro conflittualità latente. Risulta, così, evidente che l'uso ideologico del codice da parte di Philip e di John (come pure di Hubert, del Cardinal Pan-

dulph, ecc.) si fonda sull'ambiguità – più o meno latente – del codice stesso e, in particolare, di un suo aspetto: la natura cristologica del re come base del suo diritto successorio.

Il continuo svelamento dell'uso ideologico del codice comporta, nell'assommarsi di schermaglie, confutazioni e ritrattazioni da parte dei vari gruppi, una *critica metalinguistica del codice* stesso. Impossibile dire se questa fosse l'intenzione dell'autore empirico: indubbiamente, la critica del codice dinastico – nell'ambiguità delle sue articolazioni che prevedono e dunque, in un certo senso, ne legittimano un uso ideologico – si manifesta quale *intentio operis* o, se si vuole, quale intenzione dell'autore modello.

La stretta finale del dramma, e la chiusa del Bastard se, da un lato, risolvono la questione successoria particolare con l'avvento al trono del principe Henry quale Henry III, dall'altro lasciano ampiamente irrisolti i nodi generali del dibattito successorio che aveva animato le sequenze precedenti. La mancanza di aspiranti al trono altri dal principe Henry fa sì che questi possa rappresentare incontrovertibilmente «the lineal state and glory of the land» (V.vii.102). La pace si pone, così, non come il risultato di un'evoluzione o ristrutturazione del codice o di una soluzione delle sue ambiguità, bensì come l'esito di una mera concatenazione evenemenziale che risolve nella persona di Henry III i problemi immediati di successione dinastica, ma il cui significato è ideologicamente esterno ai problemi del codice di successione regale che erano stati alla base del conflitto bellico. In altri termini, la conclusione del conflitto lascia aperta la contesa ideologica e irrisolta l'ambiguità della natura cristologica e del diritto dinastico dei re.

L'insolutezza della contesa ideologica, a fronte della conclusione del conflitto bellico, determina un'indipendenza, 'problematica', tra fabula e articolazione ideologica del dramma. Da tale prospettiva, è possibile leggere *King John* come una tragedia storica intensamente 'problematica', ovvero come un dramma il cui *dénouement*, alla stregua di quanto accade nei cosiddetti *problem plays*, lascia irrisolta tutta una serie di nodi etico-politici. Ed è proprio nella sua problematica inconclusività, in quella che potremmo definire una poetica del non-finito ideologico, che risiede la straordinaria modernità dell'opera.

Note

* Le citazioni da *The Life and Death of King John* si riferiscono all'edizione di E. A. J. Honigmann, Methuen, London 1954 ("The Arden Shakespeare"). I corsivi sono sempre miei.

1. Un nitidissimo schema dei segmenti di storia inglese drammatizzati da Shakespeare, affiancato dagli estremi di composizione dei singoli drammi, e sostenuto da una lucida discussione del canone delle storie inglesi shakespeariane è nell'edizione del *Teatro completo di William Shakespeare*, a cura di G. Melchiori, 9 voll., Mondadori, "I Meridiani", Milano 1976-1991: cfr. l'*Introduzione* al vol. 9 (t. III dei *Drammi storici*), 1991, pp. XL-LIII (le *histories* nel loro complesso) e pp. LXI-LXXII (*King John*, *Edward III*, *Thomas More*, *Henry VIII*).

2. E. H. Kantorowicz, *I due corpi del re. L'idea di regalità nella teologia politica medievale*, Einaudi, Torino 1989 (ed. or. *The King's Two Bodies. A Study in Mediaeval Political Theology*, Princeton University Press, Princeton (NJ) 1957. Nella sua ricostruzione storiografica, Kantorowicz amplia, ravvivandole, alcune osservazioni di F. W. Maitland (*The Crown as Corporation*, in "Law Quarterly Review", XVII, 1901, pp. 131-46; poi ora in *Selected Essays*, Cambridge University Press, Cambridge 1936) e, soprattutto, prende le distanze dal facile quanto sterile atteggiamento denigratorio mostrato dal suo predecessore nei confronti della dottrina di un doppio corpo del re, riuscendo al contrario ad obiettarla nel suo contesto storico. In merito a un'eventuale conoscenza shakespeariana dei *Commentaries on Reports* di Edmund Plowden (che costituisce uno dei testi-base della teoria dei due corpi del re) si erano già espressi sul "Times Literary Supplement", 1950, C. H. Norman (30 giugno, p. 412) e Sir Donald Somervell (21 luglio, p. 453), citati dallo stesso Kantorowicz (cfr. il capitolo su *Richard II*, p. 23).

3. Mediazione testuale che, peraltro, non è da escludersi: cfr. lo stesso Kantorowicz, *I due corpi del re*, cit., p. 23, e i succitati interventi di Norman e di Somervell. Tra gli studi sulle rappresentazioni shakespeariane della regalità a noi cronologicamente più vicini, particolarmente importanti: M. Marrapodi, "The Great Image". *Figure e immagini della regalità nel teatro di Shakespeare*, Herder, Roma 1984 e R. Ciocca, *Il cerchio d'oro. I re sacri nel teatro shakespeariano*, Officina, Roma 1987.

4. Cfr. anche, ad esempio, le parole che Austria rivolge ad Arthur: «[...] till that England, hedg'd in with the main, / [...] Salute thee for her king» (II.i. 26-30). In questa, come in altre battute del dramma, è semiesplicita la metaforizzazione o il simbolismo dell'oceano, che cinge l'Inghilterra, nel re, in quanto corpo politico-territoriale che garantisce ordine e stabilità fisico-politica. È noto come le raffigurazioni dell'imperatore o del sovrano come dominatore della Terra e dell'Oceano fossero topiche nell'iconologia medievale (cfr. ancora Kantorowicz, *I due corpi del re*, cit., pp. 59-60n.). È anche importante rilevare la concezione organologica della Chiesa che traspare dalle parole del Cardinal Pandulph, nella metafora prosopopeica della Chiesa stessa come «holy mother» e dei fedeli come «figli» (III.i.67 e 182-3). La personificazione della collettività ecclesiastica è, anch'essa, topica ed ha importanti implicazioni giuridiche.

5. Si osservino a tale proposito le riflessioni di A. R. Braummüller nell'*Introduction* alla sua edizione di *King John* (Oxford University Press, "The Oxford Shakespeare", Oxford-New York 1989) sul significato che la volontà testamentaria di Richard assume nel racconto di Holinshed: Holinshed «implies that Richard I treated England as his *personal property* to be disposed of by testament, rather than as *real property*», p. 57 (corsivi miei). Il passo in questione è nel III vol. delle *Chronicles*, 1587 (155b; O4-156a; O4v).

La stessa alienazione, in *King John*, di province del regno da parte di John (II.i.486 ss.) implica una concezione privatistico-personalistica, anziché pubblica, del corpo politico. Si tratta di aspetti del codice regale giuridicamente formalizzati, e tuttavia contro-versi (sull'inalienabilità dei possedimenti della corona, cfr. Kantorowicz, *I due corpi del re*, cit., pp. 297 ss.). Non è un caso se nel noto monologo sulla «commodity», il Bastard censuri, tra l'altro, l'alienazione delle province inglesi da parte di John (II.i.563).

6. A. Serpieri ha osservato come il carattere polifonico del discorso drammatico sia stato ingiustamente negletto da Bachtin a favore della polifonia narrativa: *Po-lifonia shakespeareana*, in *Retorica e immaginario*, Pratiche, Parma 1986, pp. 109-92 (il saggio si rivela utilissimo non solo per le proposte teoriche, ma anche per le osser-vazioni critiche sui drammi storici di Shakespeare). Parimenti indispensabile, ai fini di un'analisi teorica della 'voce' e della 'prospettiva' nei drammi storici shakespeare-iani, lo studio, ad opera di A. Serpieri *et al.*, *Nel laboratorio di Shakespeare. Dalle fonti ai drammi*, 4 voll., Pratiche, Parma 1988 (i problemi teorici della 'voce' e della 'prospettiva' sono affrontati nel vol. I).

7. Il Bastard viene definito «madcap» da John (I.i. 84), «fool» dal Delfino (II.i.150). La «follia» e la buffoneria consentono al Bastard – com'è nella tradizione del fool elisabettiano (sulla quale cfr., in particolare, V. Gentili, *La recita della follia. Funzioni dell'insania nel teatro dell'età di Shakespeare*, Einaudi, Torino 1978 e R. Mul-lini, *Corruttore di parole. Il 'fool' nel teatro di Shakespeare*, CLUEB, Bologna 1983) – di attuare, a più riprese, un'erosione semiseria del codice e di svolgere una critica del suo uso ideologico. Centrale, a tale proposito, il famoso monologo del Bastard sulla «commodity» (II.i. 561-98). È dunque nel Bastard, soprattutto, che si incarna la co-scienza metateatrale e metalinguistica del *play*.

8. Degno di rilievo il fatto che John non attribuisce alcun valore alla volontà te-stamentaria del defunto Sir Robert, e ciò nonostante l'argomento testamentario sia uno dei punti sui quali poggia la sua stessa difesa dinastica (attraverso la voce di Elea-nor). Sui paralleli tra storia maggiore e storia minore, cfr. anche K. Smidt, *The Troublesome Theme of "King John"*, in *Unconformities in Shakespeare's History Plays*, Macmillan, London-Basingstoke 1982, pp. 72-85 (i rilievi relativi al parallelismo tra le due storie sono alle pp. 76-7).

9. Cfr. le parole del messo francese Chatillon, il quale definisce John usurpatore, e Arthur «right royal sovereign» (I.i.15).

10. John identifica il possesso della corona con il *diritto* alla corona («Our strong possession and our right for us»); la stessa Eleanor, la quale pure ovviamente sostiene la fazione di John, è molto più prudente e – sia pure in privato, alla presenza del solo John – distingue tra *possesso di fatto* e *possesso di diritto* («Your strong possession much more than your right», I.i.39-40). Come si vedrà, l'identificazione da parte di John tra possesso di diritto e possesso di fatto sarà il presupposto fon-damentale della sua difesa della propria regalità.

11. La neutralità attanziale dei cittadini di Angers è densa di implicazioni meta-teatrali: il loro non intervento li rende infatti spettatori della contesa. Nelle parole del Bastard: «By heaven, these scroyles of Angiers flout you, kings, / And stand se-curely on their battlements, / As in a theatre, whence they gape and point / At your industrious scenes and acts of death» (II.i.373-6). Cfr. anche il commento di Hubert: «from off our towers we might behold, / From first to last, the onset and retire / Of both your armies» (II.i.325-7).

12. Cfr. II.i.106-9; 112-7; 236-40; 299, ecc.

13. «A greater power than we denies all this» (II.i.368).

14. Sin dalle battute iniziali del dramma, la regalità di John è definita «borrow'd majesty» (I.i.4-5).

15. «Si trattava naturalmente di una concezione molto vicina ad identificare dal punto di vista tecnico la dinastia con una 'corporation per successione', in cui predecessore e successore apparivano come la stessa persona nei confronti dell'ufficio o della carica personificata. Dall'altro lato, tuttavia, era un'antica peculiarità concettuale del pensiero giuridico personificare l'asse ereditario; trattare cioè il patrimonio, nel suo passaggio dal testatore all'erede, come una persona», p. 290. Il fatto che Geoffrey non abbia mai regnato (essendo premorto al fratello maggiore King Richard), è pressoché irrilevante ai fini del diritto successorio: del resto, come osserva Braunmuller, «Arthur is sometimes presented as Richard I's son rather than his nephew in order to simplify and exaggerate the issue of primogeniture (II.i.6 and 13)» (*Introduction*, cit., p. 61).

16. Cfr. anche II.i.236-40: «Lo, in this right hand, whose protection / Is most divinely vowed upon the right / Of him it holds, stands young Plantagenet, / Son to the elder brother of this man, / And king o'er him and all that he enjoys».

17. La metafora di Dio come giudice supremo è topica – ovviamente, non solo di *King John* (per il quale cfr., ad es., II.i.12-7). Lo stesso Philip definisce John «unnatural uncle» (II.i.10), condannando evidentemente l'usurpazione come atto contro natura (in quanto atto contro Dio). Com'è ovvio, la linea argomentativa seguita da King Philip è molto vicina a quella sostenuta da Constance (cfr. ad es.: II.i.175-7). Risulta in ogni caso evidente l'intersecarsi e il sovrapporsi culturale di argomentazioni, ad un tempo, naturalistico-teologico-giuridiche.

18. «Our just and lineal entrance to our own» (II.i.85): accenno che, tra l'altro, nella ripetizione del possessivo («our» ... «our own»), manifesta – ancora una volta – la doppia natura della regalità.

19. Ciò è reso ancor più esplicito dalle battute con le quali il cardinale restituisce la corona a John: «Take again / From this my hand, as holding of the pope, / Your sovereign greatness and authority» (V.i.2-4).

20. Cfr., ad esempio, lo scambio di battute tra John e Philip: «K. John. – Alack, thou dost usurp authority. / K. Phi. – Excuse it is to beat usurping down» (II.i.118-9).

21. Cfr., ad esempio, il monologo del Bastard sulla *commodity*: «rounded in the ear / With that same purpose-changer, that sly divel, / [...] commodity» (II.i.566 ss.), o le parole che il Cardinal Pandulph rivolge a Philip II: «France, thou mayst hold a serpent by the tongue» (III.i.184), ecc.

22. J. L. Calderwood sostiene che *King John* rappresenta «a dramatic crucible in which Shakespeare explores and tests two antagonistic ethic principles, Commodity and Honour» (*Commodity and Honour in King John*, in "University of Toronto Quarterly", XXIX, 1960, pp. 341-56; ora in E. M. Waith (ed.), *Shakespeare. The Histories*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs (NJ) 1965, pp. 85-101). Già Honigmann, comunque, nell'introduzione alla sua ed. cit. di *King John*, aveva messo in luce come il *play* ruoti su una serie di opposizioni e di sistemi di valori conflittuali. Oltre a *honesty/commodity* (II.i.561-98), anche: *crime/punishment* (II.i.184-90), *faith/need* (III.i.137-42), *law/justice* (III.i.111-6), *truth/perjury* (III.i.150-223), *truth/deceit* (V.iv.26 ss.); ed ancora, *madness/reason* (III.iii.43-60), *perfection* (II.i.423-45), e *ceremony* (IV.ii.1-39). Honigmann non manca di rilevare come tali opposizioni o conflitti semantici si riconducano all'opposizione centrale, iperonimica, *right/wrong*, ovvero *right/might* (p. LX).

23. Importante, a tale proposito, la decisione di John di ricevere una seconda incoronazione. Estremamente sfuggente il testo nella motivazione della *double coronation* di John. Nelle parole del re stesso ai pari: «Some reasons of this double coronation / I have possess'd you with, and think them strong; / And more, more strong, than lesser is my fear, / I shall indue you with» (IV.ii.40-3). Né le ragioni già esposte da John ai nobili, né quelle che il sovrano si riserva di fornire loro in futuro sono riportate nel testo.

Giustizia penale e giustizia poetica: le sorti di Falstaff da *Henry IV (1 e 2)* a *Henry V**

that self-begott'n bird
[...]
From out her ashie womb now teem'd,
Revives, reflourishes, then vigorous most
When most unactive deem'd
And though her body die, her fame survives,
A secular bird, ages of lives

John Milton, *Samson Agonistes*

2.0

Morte necessaria, rinascita plebiscitaria di un personaggio

Le vicissitudini di Falstaff – tra le punizioni che gli vengono inflitte, i castighi che riesce a evitare, e la morte ‘naturale’ che lo coglie in *Henry V* – pongono in primo piano il problema della *giustizia poetica*, e del suo rapporto con l’universo della *commedia*¹. Come si vedrà, la questione, di per sé non semplice, è ulteriormente complicata dal fatto che le colpe di Falstaff sono anche, direttamente o indirettamente, oggetto di sanzioni giudiziarie, sicché i codici della *giustizia poetica* vengono a incrociarsi, e in parte a scontrarsi, con quelli della *giustizia penale*.

Un po’ come accade oggi per alcuni film il cui successo commerciale spinge sceneggiatori, registi e produttori a riproporre il seguito o la seconda e magari la terza parte, così verosimilmente fu l’enorme consenso di pubblico suscitato da Sir John Falstaff a indurre William Shakespeare a ripresentare più volte il suo personaggio sulle scene elisabettiane.

In forma diretta o indiretta, Falstaff compare in ben cinque drammi shakespeariani. Dopo il suo debutto in *King Henry VI. Part One* (1590), Sir John – simile, in ciò, alla fenice miltoniana – continua a incarnarsi in una sequenza ininterrotta di vite, morti, risurrezioni. Il rotondo antieroe, difatti, sarebbe ricomparso an-

cora in: *King Henry IV. Part One* (1597), *King Henry IV. Part Two* (1598), *King Henry V* (1599) e *The Merry Wives of Windsor* (1600).

La questione dell'identità drammatica falstaffiana e della sua presenza scenica è resa leggermente complicata da alcuni punti. In primo luogo, in *King Henry VI. Part One* il ruolo di Falstaff, che si riduce a poco più di una comparsata, è ispirato alla figura storica di un Sir John Fastolf (1378?-1459) il quale servì in Francia appunto sotto Henry VI. Invece, in *King Henry IV. Part One* il personaggio si ispira alla figura storica di Sir John Oldcastle, Lord Cobham, leader lollardo messo a morte nel 1417 sotto il regno di Henry V. Anzi, il personaggio a noi noto come Falstaff originariamente portava proprio il nome di Oldcastle. Fu solo in seguito alle proteste dei discendenti degli Oldcastle che il personaggio fu ribattezzato con il nome di Falstaff – probabilmente in virtù di una certa analogia con il personaggio che era apparso circa sette anni prima sulle scene di *Henry VI*. Dunque, il legame tra il Falstaff di *Henry VI. Part One* e il personaggio che compare in *Henry IV. Part One* è un legame creato *a posteriori*, essendo i due Falstaff ispirati a due figure storiche diverse (aventi in comune, semmai, l'appellativo di Sir John).

La fine di *King Henry IV. Part One* vede Falstaff apparentemente morto sul campo di battaglia, a Shrewsbury. Sir John, però, da finto caduto, non fa fatica a riemergere, e a riapparire ancora in *King Henry IV. Part Two* e in *King Henry V*, dove muore sul serio. (In quest'ultimo dramma, tuttavia, Falstaff non compare direttamente in scena, ma viene soltanto evocato diegeticamente attraverso le parole di altri personaggi.) La morte in *King Henry V* non impedisce all'autore di farlo resuscitare ancora una volta in *The Merry Wives of Windsor* per venire incontro – come sembra – al desiderio della regina di vedere Falstaff innamorato.

Fin qui le cinque vite del Falstaff shakespeariano. Ma la storia del personaggio non si conclude con le *Merry Wives*. Uniformandosi al destino comune a tutte le più grandi creazioni della fantasia letteraria, Sir John sfugge alla penna del suo autore per acquisire una sua vita autonoma. Dai drammi shakespeariani, la figura di Falstaff continua incessantemente a riemergere in vari e successivi rifacimenti teatrali: tra questi, uno dei più famosi è *The Comical Gallant: Or The Amours of Sir John Falstaffe* (1702) di John Dennis. Per non dire di tutta quella galleria di figure visceralmen-

te ‘falstaffiane’ ispirantisi (come, ad esempio, lo Alfred Doolittle nel *Pygmalion* di G. B. Shaw) a un orgoglioso quanto convinto edonismo parassitario o «undeserving poverty» che dir si voglia².

L’immortalità – ovvero il continuo processo di reincarnazione –, oltre che al Falstaff teatrale (e agli altrettanto numerosi Falstaff cinematografici), appartiene anche al Falstaff musicale. Dal teatro inglese, Falstaff emigra infatti verso le scene liriche europee. Dalla seconda metà del Settecento fino al *Falstaff* di Arrigo Boito e Giuseppe Verdi del 1892 (messo in scena l’anno successivo alla Scala di Milano) è tutto un susseguirsi di opere variamente ispirate al personaggio shakespeariano. Come i precedenti libretti, anche il testo di Boito segue soprattutto l’ultimo dramma della serie shakespeariana, *The Merry Wives of Windsor*, pur senza rinunciare all’occorrenza a pescare anche dai drammi storici precedenti.

In questa sede ci si soffermerà sul Falstaff shakespeariano e, in particolare, sul Falstaff che ‘riempie’ (è il caso di dirlo) le scene della seconda trilogia enriciana: *King Henry IV. Part One* e *Part Two*, e *King Henry V*³. Obiettivo del presente lavoro è quello di evidenziare come, pur sfuggendo alle maglie della *giustizia penale*, Falstaff andrà incontro ai meccanismi ‘indiretti’ della *giustizia poetica*. Difatti, la *morte per impiccagione*, più volte evocata ma mai messa in atto nelle due parti di *Henry IV*, troverà in *Henry V* una sorta di realizzazione traslata in una tragicomica *morte ‘naturale’*. Tale morte ‘naturale’ assolve, molto meglio di quanto non avrebbe fatto una morte per impiccagione, alle esigenze della trama e dell’assiologia drammatica.

2.1

Alle origini di Falstaff. Colpe multiformi di un soggetto polimorfo

2.1.1. Delitto e castigo

L’elemento di riflessione dal quale la nostra indagine prende le mosse è il seguente: le numerose vite nelle quali Falstaff continua a incarnarsi sono, in ogni caso, o segnate dalla *morte* o accompagnate da una *punizione*.

In *Henry IV. Part One* il principe Hal promette allusivamente a Falstaff un’adeguata punizione, fatta di «gallows» e di una

«most sweet robe of durance» (ovvero di cappi al collo e di abiti da prigionie: I.ii.40; 44-5). Tuttavia, un castigo così severo non sarà attuato *ad litteram*, né nei due *Henry IV*, né in *Henry V*. La prigionie o, addirittura, il patibolo sarebbero risultati eccessivi nonché antiteatrali nei confronti del personaggio capace, più d'ogni altro, di catalizzare i consensi e le simpatie del pubblico. Tuttavia, le infrazioni falstaffiane non possono rimanere del tutto impunte. L'impianto assiologico della seconda trilogia enriciana oscilla tra i due estremi della pena di morte e dell'impunità; la via media percorsa dai tre drammi è quella di proporre modalità punitive, per così dire, *alleggerite o indirette*. Sicché, il castigo minacciato dal principe Hal o colpisce Falstaff in forma attenuata, oppure viene simbolicamente trasposto su altri personaggi più o meno correi.

Il carattere multiforme delle colpe di Sir John disegna un soggetto polimorfo. L'ambivalenza delle colpe falstaffiane – e, di conseguenza, l'indefinibilità di Falstaff in quanto soggetto colpevole – produce un complesso meccanismo retributivo-punitivo che piega i codici della giustizia penale ai sistemi propri della giustizia poetica.

2.1.2. Polimorfismo della colpa, polimorfismo del soggetto.

Falstaff come buffone, lollardo-puritano e picaro

Definire la sostanza di una *colpa* significa cogliere l'essenza del *soggetto colpevole*. Significa, anche, tentare di delimitare i confini che separano ciò che è lecito da ciò che è proibito: impresa tanto più ardua se l'oggetto del discorso non è il contesto sociale o il mondo 'reale', bensì un testo fittivo che, necessariamente, propone nel suo mondo 'possibile' un ulteriore filtro poetico ai temi di natura etica e giuridica.

Tale problema si manifesta in tutta la sua complessità nell'analisi delle colpe commesse da Falstaff e, di conseguenza, di Falstaff in quanto soggetto colpevole. A tale riguardo, Sir John appare, contemporaneamente, uno e trino: difatti, le facce della colpa falstaffiana sono almeno tre. Se numerose letture 'socioantropologiche' hanno da tempo evidenziato tutta una serie di aspetti buffonesco-carnevaleschi⁴, più di recente una parte

della critica ‘neostorica’ ha ricostruito alcuni legami tra il personaggio shakespeariano e il martire lollardo Sir John della nobile famiglia Oldcastle⁵. E, tuttavia, entrambe le letture non solo non si escludono reciprocamente – dal momento che nel medesimo personaggio convivono tranquillamente tratti festivo-folclorici e storico-religiosi – ma possono essere integrate da un’ulteriore interpretazione ‘letteraria’ che riconduce le infrazioni e le truffe falstaffiane alla coeva figura romanzesca del picaresco⁶. Del resto, come ha messo in luce Bachtin, le figure del buffone e del furfante, pur nella loro specificità, presentano numerosi tratti e funzioni comuni⁷. In sintesi, le maschere indossate da Falstaff sono almeno tre: quella del *buffone*, del *lollardo*, del *picaresco*. In tutti e tre questi abiti di scena, il personaggio si macchia di colpe alle quali corrispondono pene del tutto inadeguate e meramente simboliche.

Pertanto, nelle pagine seguenti si tenterà: i. di analizzare in che modo i vari tratti – buffoneschi, storico-lollardi e picareschi – del personaggio si saldino tra loro (in particolare, si cercherà di scandagliare la dimensione picaresca sinora poco esplorata dalla critica); ii. di esaminare le complesse modalità punitive che colpiscono Falstaff, ovvero si abbattono su personaggi a lui legati.

Come premesso, è soprattutto attraverso le sue colpe – e le punizioni che gli vengono inflitte – che Falstaff si disegna in quanto soggetto. Le infrazioni festivo-buffonesche, gli eccessi di ogni sorta (ma relativi, in particolare, al cibo, al sesso, al linguaggio) fanno di Falstaff l’epitome di un certo tipo di *holiday humour* o licenza carnevalesca. Conseguentemente, nella sua punizione, nel suo allontanamento dalla corte, si è ravvisata un’analogia con – ovvero una trasposizione drammatica di – certe forme di azione festivo-simbolica, quali l’allontanamento propiziatorio del Re dei folli (*King of fools*) oppure il rogo della figura del Martedì Grasso (*Shrove Tuesday*) che pongono fine alla sfrenatezza carnevalesca, imponendo il ritorno alla sobrietà lavorativa. Come ha messo in luce tra gli altri Barber, in Falstaff la figura folclorica dell’officiante festivo o *Lord of Misrule* fa tutt’uno con quella teatrale del *buffone*⁸. Il buffone, difatti, gode di un’immunità e di un diritto alla licenza affini a quelli di cui la comunità si appropria nei momenti di festa e sospensione lavorativa.

Accanto alle colpe festivo-buffonesche, un'altra colpa, ben più grave, e tuttavia parzialmente mascherata (ovvero presentata in forma allusiva), è il 'quasi'-tradimento che Falstaff opera ai danni del principe Hal – e, di conseguenza, dell'intero *body politic*. In senso lato, l'educazione che Falstaff impartisce al principe Hal si configura come una forma di tradimento nei confronti di quell'ideale cristiano-cavalleresco e di quello spirito nazionalistico incarnato dalla figura del sovrano Henry IV (e, successivamente, dallo stesso Henry V). In particolare, però, il tradimento di Falstaff acquista un senso più specifico attraverso una lettura storica del testo: una lettura, cioè, che ponga il personaggio shakespeariano in relazione con la sua matrice, appunto 'storica', del *lollardo* Sir John Oldcastle.

Sul versante religioso, le battute di Falstaff, con i loro continui rovesciamenti di senso del linguaggio scritturale, riecheggiano un pensiero ereticale non dissimile da quello storicamente attribuito a Oldcastle. Sul piano più strettamente politico, certe parole e comportamenti di Falstaff sono allusive a tradimenti e complotti antiregali a loro volta storicamente riconducibili a Oldcastle. Difatti, secondo alcuni resoconti di cronaca, Oldcastle sarebbe stato coinvolto in un tentativo di regicidio nei confronti di re Henry V, unitamente a Cambridge, Scroop e Grey⁹. Nel rappresentare tale episodio in *King Henry V*, Shakespeare evita di coinvolgere direttamente Falstaff (che non compare mai sulla scena, e del quale si ricorda semplicemente la morte); tuttavia, come si avrà modo di chiarire, alcune battute del personaggio nei due drammi precedenti evocano proprio le trame antiregali attribuite alla figura storica di Oldcastle e, dunque, contribuiscono a creare in *Henry V* un legame simbolico tra Falstaff-Oldcastle e i tre cospiratori. La stessa morte di Sir John, per quanto venga rappresentata come una morte 'naturale', assume tuttavia, come si tenterà altresì di spiegare, il senso di una pena di morte simbolica.

Nella seconda trilogia enriciana si può leggere tra le righe, in forma di allusione storica, l'intera vicenda di Oldcastle: dalle congiure antiregali all'impiccagione. Entro tale prospettiva di lettura, la fine di Falstaff appare simbolicamente legata – anche a causa della loro simultaneità all'interno del tempo drammatico – alla pena di morte decretata nei confronti di Cambridge e dei suoi alleati.

È, infine, a partire da un'ulteriore colpa, il furto, che si disegna la terza identità di Falstaff: ovvero, la sua dimensione di *picaro*. Più precisamente, è tutto un insieme di attività micro-criminali e di comportamenti devianti a sostanziare il quadro picaresco: i furti e le imprese ladronesche (come quella di Gad's Hill) si accompagnano a un ricco campionario di strategie truffaldine e, in generale, a una condizione di parassitismo sociale – evidenziata anche dai conti perennemente in rosso presso la taverna – e a una totale assenza di progettualità. I microfurti di Falstaff restano, sostanzialmente, impuniti. Nondimeno, l'impiccagione di Bardolph sembra assumere la valenza di una punizione collettiva nei confronti dell'intero gruppo di Eastcheap e, *in primis*, dello stesso Falstaff. La morte di Bardolph in *King Henry V^o* è una sorta di trasferimento tardivo su di un'altra testa di quel cappio che – come s'è visto – in *King Henry IV. Part One* il principe Hal immaginava stretto intorno al collo di Sir John.

Può essere utile visualizzare in uno schema riassuntivo il rapporto tra colpe e punizioni che definisce le varie facce di Falstaff, e che fa di Falstaff un soggetto a identità multiple:

TABELLA 2.1

Colpe	Punizioni	Soggetto
Infrizioni o eccessi alimentari, sessuali e verbali	Allontanamento dalla corte	Buffone (o Misrule)
Tradimento politico, eterodossia religiosa (complotti antiregali, eresia)	Morte 'naturale' (simbolicamente collegata all'esecuzione di Cambridge)	Eretico-lollardo (Oldcastle)
Furti, truffe	Impiccagione minacciata dal principe (simbolicamente 'trasposta' su Bardolph)	Picaro

Naturalmente, una ripartizione tipologica come quella su proposta risponde a un'esigenza meramente euristica. Difatti, nel macrotesto della seconda tetralogia enriciana le identità multiple di

Falstaff risultano alquanto complesse e sfumate. Accanto ad alcuni attributi univoci e caratterizzanti, se ne trovano altri variamente collegati e tra loro interagenti. Ad esempio, se il ricorso a microfurti e tattiche truffaldine delinea un'identità tipicamente picaresca, è pur vero che tali colpe non sono del tutto disgiungibili dalle tecniche d'inganno e dalla seduzione verbale esercitate dal buffone o dal leader religioso. In breve, il personaggio di Falstaff si definisce attraverso un gioco dialettico tra vari tratti che, pur rimandandosi tra loro, suggeriscono al tempo stesso diversi percorsi e strategie d'identità.

Il cammino di congiunzione e disgiunzione di identità che caratterizza Falstaff, e che si traduce nella particolare esuberanza e ricchezza semantica del personaggio, traspare a diversi piani tematici e livelli d'indagine: dal cibo allo spazio e al tempo, alla parola, e soprattutto ai meccanismi sociogiuridici di colpa e castigo. La faccia falstaffiana che meriterebbe una maggiore valutazione ed attenzione critica è senz'altro quella picaresca. I tratti picareschi di Sir John sono spesso stati indebitamente confusi con – e oscurati da – tutta una serie di elementi buffoneschi. Ciò è dovuto sia alla parziale convergenza delle figure del picaro e del buffone, sia – soprattutto – al persistente pregiudizio critico che vede nel picaro una figura esclusivamente romanzesca. Di fatto, sia Falstaff che i suoi comparì di Eastcheap adottano modelli comportamentali non lontani da quelli, tipicamente picareschi, di un personaggio quale il contemporaneo Jack Wilton di Thomas Nashe (1593)¹¹.

Anzi, alcune allusioni al personaggio evangelico di Lazzaro e alla parabola del vecchio epulone¹² sembrano suggerire un implicito rimando al *picaro* per antonomasia, lo spagnolo Lazarillo¹³, che, analogamente al Lazzaro biblico, è tormentato da una fame atavica per soddisfare la quale è costretto a ricorrere a tutte le possibili forme di accattonaggio. La fame di Falstaff, come quella di Lazarillo (nonché dello stesso Lazzaro), è una fame destinata a rimanere – per lo più – insaziata: è una brama perenne nei confronti di qualcosa che appare solo come un lontano miraggio. I conti di Falstaff presso la locanda sono perennemente in rosso; a Eastcheap il cibo viene evocato piuttosto che consumato, estorto piuttosto che offerto. Nonostante il suo *status* di Sir, e i suoi desideri di vesti di raso, l'esistenza di Falstaff si configura, per buona parte, nei termini di una picaresca lotta per il boccone.

Tuttavia, l'allegria voracità, la sete smodata, e la corpulenza falstaffiana rimandano anche a qualcos'altro: a un *carnevalesco* «sogno di sovrabbondanza»¹⁴, ovvero al «within-door warmth and food and drink»¹⁵.

In sintesi, la brama di cibo che caratterizza Sir John evoca, ad un tempo, la fame del picaro – generata da una penuria primigenia, e la voracità buffonesco-carnevalesca – tipica di un regime di abbondanza. Pur nella loro diversità, entrambi i tipi di fame sottendono un'analogia attenzione, una tensione quasi ossessiva nei confronti del corpo e dell'oralità.

Se – sulla base di quanto detto – la convergenza tra buffone e picaro risulta facilmente comprensibile, l'ulteriore associazione di tali figure con l'immagine ereticale del leader lollardo richiede una breve nota di storia culturale. Mentre nei primi anni del regno di Elisabetta i lollardi erano stati riabilitati in quanto considerati precursori delle Chiese nazionali riformate, sul finire del secolo (dunque negli anni in cui Shakespeare attese alla composizione di *Henry IV*) essi vennero assimilati ai puritani e, in quanto tali, nuovamente visti come latori di posizioni religiose non-ortodosse. In particolare (come suggerito da Kristen Poole), la figura di Falstaff-Oldcastle verosimilmente evocava quel gruppo di puritani che tra il 1588 e il 1589 avevano prodotto una serie di libelli antiprelatizi firmati con lo pseudonimo di Martin Marprelate – i cosiddetti *Martin Marprelate tracts*. A tali libelli, le *authorities* risposero con una serie di *pamphlets* antimartinisti, nei quali i puritani – lungi dall'obbedire al *cliché* a noi familiare del personaggio sobrio, austero e penitenziale – venivano tratteggiati come figure buffonesco-carnevalesche¹⁶. Da tale prospettiva, l'inesausta voracità falstaffiana, oltre a rimandare ai su rilevati tratti picareschi e carnevaleschi, rimanda anche all'immagine grottesco-licenziosa del *puritano-martinista* così come veniva tracciata nella contemporanea libellistica antimartinista.

Oltre all'atteggiamento nei confronti del cibo e del vino, è anche lo spazio – e il modo in cui viene usato – a rivestire connotazioni multiple. Barber ha identificato nella commedia festiva shakespeariana una doppia articolazione spaziale, legata al ciclo delle stagioni: da un lato, la taverna quale luogo di ritrovo per i momenti di festa invernale, nel quale scaldarsi e gozzovigliare; dall'altro, lo spazio primaverile-estivo, deputato ai *May games* e

alla «out-of-door idleness»¹⁷. In conformità con queste e altre analoghe interpretazioni sociofolcloriche, la taverna di Mistress Quickly è stata pressoché univocamente considerata dalla critica come luogo festivo-buffonesco, e contrapposta alla corte come spazio privilegiato per lo «holiday humour». Che la taverna ‘Alla testa del cinghiale’ rivesta la connotazione di anti-corte, di luogo buffonesco e non gerarchizzato è senz’altro evidente; e, tuttavia, si vorrebbe aggiungere che essa si presenta *anche* come spazio eminentemente picaresco. È noto come una convenzione socioletteraria ampiamente codificata assegni al picaro lo spazio semi-aperto, dunque non «proprio» o personale bensì collettivo, della locanda. Lo stesso Lazarillo, sin da bambino, impara a muovere i primi passi presso la locanda della ‘Terrazza’. Molto di quanto Bachtin osserva a proposito della strada – come «luogo degli incontri casuali» e crocevia di destini ove possono venire casualmente a contatto «persone che normalmente sono disunite dalla gerarchia sociale» – si può parimenti dire in relazione alla locanda¹⁸. Nella seconda trilogia enriciana, la taverna non è solo luogo di festa e di bagordi, ma anche spazio marginale d’incontro, di ritrovo, di elaborazione di piani truffaldini – quali sono le imprese ladronesche di Falstaff e dei suoi soci. Più in generale, nella taverna – in quanto spazio mobile e semi-aperto di entrata e di uscita e, dunque, in quanto luogo di flusso e movimento perpetuo – si rispecchia la stessa precarietà e mancanza di progettualità dell’esistenza del picaro, immersa in un tempo che è, a sua volta, fluido e in movimento.

In tal senso, si può dire che la precarietà spaziale del picaro fa tutt’uno con la sua precarietà temporale. Il picaro vive un tempo non-evolutivo, non strutturato in sequenze, bensì costituito da un flusso caotico e disarticolato di momenti e situazioni. Che Falstaff viva una dimensione temporale assolutamente non-lineare è messo in luce sin dall’inizio dal principe Hal. La domanda che egli rivolge a Falstaff è, di per sé, significativa: «What a devil hast thou to do with the *time* of the / day?» (*King Henry IV. Part One*, I.ii.6-7). Come non manca di sottolineare lo stesso principe Hal, per Falstaff il tempo non è altro che una frammentata successione di coppe di vino, capponi e donnine (I.ii.2-12). Anzi, le due parti di *King Henry IV* ruotano, essenzialmente, intorno al contrasto tra il tempo non-evolutivo e a-progettuale di

Falstaff, e il tempo di ‘formazione’ del principe Hal¹⁹. Tale dicotomia temporale investe lo stesso intreccio: da un lato, la sotto-trama comica è caratterizzata da una costruzione a schidionata; dall’altro, la trama principale – ovvero l’azione del principe – si svolge e si struttura attraverso una sequenza temporale lineare e ben ordinata.

Quella dello sradicamento temporale è una condizione che il picaro condivide con il buffone. Non è un caso che tutta la galleria di clown e fool shakespeariani viva, in analogia con il picaro, un tempo marginale e occasionale, separato dal tempo evolutivo che caratterizza e conduce a compimento l’azione principale: come evidenziato in *King Lear*, il buffone, libero com’è da qualsiasi impegno o progetto, può anche «coricarsi a mezzogiorno» («go to bed at noon»: III.vi.88)²⁰.

Ma è soprattutto la parola, il linguaggio²¹ a rivestire connotazioni multiple, anche se per molti versi complementari. Il linguaggio falstaffiano è un linguaggio ‘doppio’, figurato, comico-arguto. Tale doppiezza linguistica evoca, di volta in volta, valenze diverse. Da un lato, l’uso del *wit*, del motto di spirito, l’allontanamento dalla lettera rinvia a un tratto buffonesco. Il fool, per definizione, ‘corrompe’ la parola²², ovvero si appropria della parola altrui per ricodificarla in base a un mero principio di assonanza fonica. In breve, il buffone usa le parole per stravolgere e rovesciare il senso dato. Dall’altro, la doppiezza della parola caratterizza anche il linguaggio del picaro, caricandosi tuttavia di valenze diverse. Se le procedure di dissimulazione del fool sono volutamente poste in evidenza e, in quanto giochi di seduzione verbale, mirano a essere scoperte, la dissimulazione del picaro mira a rimanere occulta e dunque a trarre in inganno²³. La doppiezza della parola picaresca, lungi dall’essere meramente *non-sensical*, è funzionale al conseguimento di un utile o di un guadagno personale. Nel *wit* falstaffiano si possono trovare entrambe le valenze: la parola di Sir John è, ad un tempo, seduzione buffonesca e inganno truffaldino-picaresco. Non sempre è facile stabilire una netta linea di confine tra queste due forme di linguaggio. Non solo, ma la lingua falstaffiana, in conformità con la natura trina del personaggio, ha ancora, almeno, una terza valenza. La deformazione della fraseologia scritturale, che è talvolta presente *anche* nella lingua buffonesca e picaresca, nel caso di Sir John

è fortemente evocativa della sua dissidenza religiosa. Al pari di altri personaggi non ‘ortodossi’ sul piano religioso – quali, ad esempio, gli ebrei Barabas o Shylock²⁴ – Falstaff-Oldcastle costruisce, a sua volta, associazioni e lezioni esemplari, ribaltando il senso del linguaggio biblico e delle parabole evangeliche²⁵. Tra queste, la già ricordata, implicita associazione con Lazzaro, che – a suo dire – lascerebbe presagire per lui un destino di salvezza eterna²⁶. In sintesi, e per concludere la riflessione sulla parola falstaffiana che meriterebbe uno studio a parte, si può dire che i giochi verbali del personaggio rientrano in un’atmosfera di licenza festivo-buffonesca, di (pseudo)esemplarità scritturale lollardo-puritana, di fraudolenza picaresca. Spesso, una medesima trovata linguistica rimanda simultaneamente a più tratti del medesimo personaggio. Così, l’appellativo «martlemas», con il quale Poins si riferisce a Falstaff (*King Henry IV. Part Two*, II.ii.97), da un lato – per associazione semantica – suggerisce la rotondità festiva del personaggio, dal momento che a *Martlemas*, S. Martino, «si macellavano le bestie, dunque c’era abbondanza di carne»²⁷; dall’altro – per associazione fonoritmica – sembra riecheggiare *Martin Marprelate*, ovvero lo pseudonimo con il quale, come si è visto, i puritani si autodesignavano: dunque, il termine evocherebbe sia il tratto folclorico-festivo che il tratto puritano-martinista di Falstaff-Oldcastle.

In assoluto, però, gli aspetti che contribuiscono a evidenziare in maniera più marcata le varie facce – buffonesca, puritana, picaresca – del personaggio sono la sua condizione marginale, il suo comportamento eversivo e, di qui, le modalità della sua *punizione*. In termini generali, si può dire che le strategie eversive del buffone e del picaro siano molto diverse tra loro e, dunque, comportino un diverso grado di punibilità. Il buffone è, in parte, un personaggio creato e legittimato dal potere; in quanto tale, la sua pretesa eversione risulta, di fatto, politicamente innocua. Le sue infrazioni verbali sono previste e regolate da quella stessa autorità della quale il buffone è specchio deformato e deformante; l’inversione sociogerarchica determinata dal riso buffonesco-carnevalesco costituisce un mero gioco e un’illusione temporanea. Pertanto, il riso e la stravaganza buffonesca godono di un’immunità affine a quella consentita al riso festivo²⁸. Non così le infrazioni picaresche le quali, pur ridimensionate

dall'atmosfera comica che le avvolge, risultano ben più destabilizzanti. Se il buffone gode di una particolare licenza, al contrario il picaro di regola viene punito per i suoi microfurti, i piccoli espedienti, le truffe.

Nonostante tali differenze, la linea di confine tra l'eversione buffonesca pienamente legittimata e l'infrazione picaresca della legge in molti casi tende a sfumare, a farsi estremamente labile. Anche perché a sua volta il buffone, se e quando eccede i limiti della licenza concessagli, può trasformarsi in «knave», in furfante picaresco. In *The Two Gentlemen of Verona* Launce, nell'*a solo* del terzo atto, distingue il buffone dal *knave* (III.i.261 ss.); nondimeno, è la stessa distinzione di Launce a suggerire la possibilità di una sovrapposizione delle due figure. Un'analogia distinzione la si ritrova in *King Lear*, proposta ancora una volta dal fool:

The *knave* turns Fool that runs away;
The *Fool* no knave, perdy
(*King Lear*, II.iv.81-2).

Qui, la distinzione alquanto pasticciata da parte del fool, anziché separare la figura picaresca del *knave* da quella del buffone, genera ulteriore confusione (nel voluto intreccio verbale tra il senso aggettivale e quello sostantivale del termine 'fool'), sicché, parafrasando i versi, si potrebbe al contrario concludere: «the fool sometime's a knave». Come suggerisce ancora lo stesso personaggio shakespeariano, il buffone, poi, non è sempre immune da punizione: allorché le sue infrazioni eccedono i limiti previsti, al pari del picaro, il buffone può finire nei ceppi, «i' th' stocks» (*King Lear*, II.iv.84). Di fatto, una delle funzioni del buffone sembra proprio quella di mostrare la linea di confine tra lecito e proibito, anzi di segnalarne la labilità e la continua rinegoziazione culturale. Se e quando tale divisione viene infranta – come accade nel caso di Falstaff – scatta, naturalmente, il sistema penale e il meccanismo punitivo. Da tale prospettiva, Falstaff appare come figura del buffone che, nel trascendere i limiti assegnati alla sua azione, si trasforma in picaro (si può dire che Falstaff oltrepassi la sottile linea di confine tra fool e *knave* confusamente posta dal fool in *Lear*). È forse all'ambivalenza buffonesco-picaresca delle

colpe falstaffiane che si deve il carattere incerto, sfuggente, dei castighi inflitti al personaggio.

In tal senso, le punizioni semplicemente minacciate, ovvero inflitte a Falstaff rimandano sia ai ceppi che puniscono la trasgressione verbale buffonesca, sia alla detenzione prevista per i microreati, tipicamente picareschi, di natura patrimoniale di cui Sir John si macchia a più riprese.

Un'ulteriore, ben più grave forma punitiva, il patibolo, è prevista per i furti a carattere sacrilego (come il furto in chiesa commesso da Bardolph) e per il tradimento (come quello messo in atto da Cambridge, Scroop e Grey). La pena di morte relativa a tali reati, anche se trasposta su altri personaggi, colpisce simbolicamente lo stesso Falstaff. La morte 'naturale' che coglie Sir John in *Henry V* è, cioè, collegata in vari modi all'impiccagione di tali altri personaggi minori. Se i meccanismi retributivo-punitivi della giustizia poetica impediscono l'esecuzione di un personaggio come Falstaff, è però possibile colpirlo attraverso una fine più dolce e 'naturale', nel proprio letto di morte. Per quanto riguarda Bardolph, il suo legame con Falstaff e la combriccola di Eastcheap è del tutto evidente, e non richiede particolari spiegazioni. Si può soltanto aggiungere a quanto già detto che, sebbene il reato commesso da Bardolph – un furto in chiesa – sia caratterizzato da natura e modalità picaresche, tuttavia il carattere sacrilego del furto che si connota come sottrazione di immagini religiose evoca al tempo stesso associazioni puritano-ereticali, in linea con gli accennati aspetti storico-lollardi del dramma. Ciò rafforza ulteriormente il legame tra il reato di Bardolph e le colpe religiose di Falstaff-Oldcastle. L'impiccagione di Bardolph – come pure già sottolineato – realizza, nell'ultimo dramma della trilogia enriciana e per interposta persona, la minaccia di «gal-lows» (ovvero, della forca) fatta a Falstaff dal principe Hal in *King Henry IV. Part One*.

Il legame tra le colpe commesse da Falstaff e il tradimento di Cambridge e degli altri due cospiratori è più sotterraneo e, tuttavia, non meno forte. La persona storica di Oldcastle era stata accusata di tradimento in combutta con Cambridge, e perciò giustiziata; tuttavia, il personaggio drammatico shakespeariano rimane apparentemente estraneo a qualsiasi complotto antiregale: secondo quanto osserva Poole, Falstaff «is not given the role of a

traitor»²⁹. In realtà, però, si può dire che – sia pure in forma meramente allusiva – Falstaff «*is given the role of a traitor*». In primo luogo, si può sostenere che nello spettatore elisabettiano che leggeva in Falstaff la ricreazione di Oldcastle, il substrato storico interagisse, in vario modo, con l'interpretazione del personaggio fittivo (tanto più se si pensa che, in origine, Falstaff *era* Oldcastle). In secondo luogo, sul piano più squisitamente testuale, nelle due parti di *Henry IV* si possono rintracciare alcune battute che simbolicamente legittimano l'attribuzione a Falstaff del ruolo di attentatore all'incolumità del principe Hal. In senso lato, nel traviare il principe, Falstaff 'tradisce' gli ideali dell'emergente nazione inglese. Più specificamente, in *King Henry IV. Part Two*, nel leggere una lettera di Falstaff, Poins paragona quest'ultimo a quei parenti del re che «non si pungono mai un dito senza dire: 'ecco versata una goccia del sangue del re'» (II.ii.105-7). Per quanto scherzosa, la battuta di Poins collega Falstaff all'immagine di un re che – attraverso i suoi congiunti e sudditi – versa sangue. Ancor più significativa è la domanda che lo stesso Falstaff rivolge a Hal in *King Henry IV. Part One*: «Was it for me *to kill* the heir apparent?» (II.iv.264-5). Nello smentire qualsiasi forma di complotto, le parole di Falstaff sembrano evocare *e contrario* proprio le trame antiregali attribuite alla figura storica di Oldcastle. Anzi, il verso si può considerare quasi un preludio simbolico al tentativo di regicidio successivamente messo in atto da Cambridge-Scroop-Grey in *King Henry V*.

Se la colpa di Falstaff-Oldcastle è simbolicamente affine a quella di Cambridge, anche la sua punizione presenta indubbi punti di contatto con quella inflitta ai tre cospiratori. Alla luce del contesto storico quattrocentesco relativo alla figura di Oldcastle, la concomitanza temporale tra la morte 'naturale' di Sir John (II.i) e l'emissione della pena di morte nei confronti di Cambridge-Scroop-Grey (II.ii) assume una particolare densità semantica. E, forse, ancor più dense di senso sono le parole di commento dell'ostessa sulla morte di Falstaff: «The King *has killed* his heart» (*King Henry V*, II.i.84). In virtù di quanto precedentemente osservato, si può ipotizzare che la battuta di Mistress Quickly non solo alluda a quella forma meramente simbolica di uccisione che è l'abbandono e il ripudio, ma evochi anche l'evento storico della condanna a morte inflitta a Sir John Oldcastle.

2.2

**Trasposizione della colpa e della punizione:
sulla (in)giustizia poetica**

Il furto di Bardolph rappresenta, essenzialmente, un reato di tipo patrimoniale, volto a soddisfare bisogni alquanto elementari di sussistenza. Il reato commesso da Cambridge e dagli altri si presenta, invece, come cospirazione e tradimento. Entrambe le colpe – il furto e il tradimento – vengono adeguatamente, inflessibilmente, punite.

Come si è invece visto, le colpe falstaffiane, pur omologhe o simbolicamente coincidenti con quelle di Bardolph e di Cambridge, ricevono punizioni leggere o indirette. In sintesi: forme punitive ‘leggere’ sono l’allontanamento dalla corte e il ripudio da parte del principe Hal (eventi rappresentati sia in *King Henry IV. Part One* che in *Part Two*). Una punizione ‘indiretta’ può invece considerarsi la morte naturale di Falstaff (in *King Henry V*), così come la sua morte apparente, sul campo di Shrewsbury (in *King Henry IV. Part One*). La stessa impiccagione di Bardolph appare come una punizione indiretta nei confronti di Falstaff.

L’ambivalenza e il carattere simbolico dei meccanismi punitivi dipendono in parte – come si è anche già suggerito – dalla stessa complessità del personaggio: punibile in quanto furfante picaresco ed eretico-traditore; non punibile in quanto fool o clown dotato di una particolare licenza ed immunità.

Tuttavia, accanto a tali ragioni critiche, l’ambivalenza punitiva manifestata nella trilogia drammatica trova anche altre ragioni, di carattere teorico. Nei drammi enriciani s’incrociano e si sovrappongono due diverse modalità di valutazione etico-giuridica: quelle proprie del *sistema e dell’ordinamento giudiziario*, e quelle di tipo letterario, relative alla *giustizia poetica*³⁰.

Pur riproducendo, *in qualche modo*, le modalità giudiziarie del contemporaneo contesto socioculturale, un testo di finzione costruisce *un suo proprio sistema retributivo-punitivo* dei meriti e delle colpe³¹. All’interno del sistema della giustizia poetica, alcune morti ‘naturali’ (al pari di esilii, allontanamenti, e così via) possono simbolicamente rivestire una funzione simile a quella che nel contesto socioculturale viene assegnata a una detenzione o, peggio, a un’esecuzione capitale: la funzione, cioè, per dirla con

Foucault, di «sorvegliare e punire». In definitiva, nel mondo ‘possibile’ della finzione letteraria, il sistema etico-giudiziario del mondo ‘reale’ a sua volta ubbidisce ai principi superiori della giustizia poetica³².

Come s’è visto, nella seconda trilogia enriciana le infrazioni e le colpe di Falstaff sono punite, per lo più, in forma simbolica: prima con la morte apparente del personaggio, poi con la sua morte ‘naturale’, infine con una ‘trasposizione’ della pena capitale su altri personaggi minori – quasi una pena di morte conto terzi. È evidente che, affinché si realizzi il disegno previsto dall’insieme della trilogia, è necessario che la figura di Sir John, inizialmente utile e dotata di un ruolo centrale, venga successivamente marginalizzata. La graduale messa fuori-gioco di Falstaff (prima attraverso il suo allontanamento, poi con la morte apparente, infine con la morte ‘reale’) si contrappone al percorso evolutivo, di formazione, del principe Hal. In termini più generali, si può dunque sostenere che le varie tappe di allontanamento di Falstaff dalla corte rispondano a un più generale meccanismo di *controllo ideologico della fabula*.

Tale meccanismo prevede l’*esclusione* del personaggio che, a un certo punto dell’azione, comincia a divenire scomodo. Al di sotto delle varianti che caratterizzano epoche, autori e generi diversi, è possibile identificare alcune invarianti – o tratti comuni – e, dunque, abbozzare un tracciato narrativo più generale.

Un personaggio ausiliare o di supporto, pragmaticamente utile – ma in qualche modo ‘macchiato’ – accompagna l’eroe per un tratto del suo cammino, magari sostenendolo finanziariamente o prendendosi cura di lui. Quando l’eroe non avrà più bisogno di sostegno, sarà opportunamente liberato da tale presenza, divenuta ormai ingombrante (l’intreccio, dunque, evita all’eroe l’ingrato compito di allontanare il personaggio attraverso una scelta deliberata). Di norma, l’allontanamento del ‘reietto’ avviene in circostanze ambivalenti: ovvero, si realizza con modalità che, pur essendo ‘poetiche’, riecheggiano vagamente – o si combinano con – procedure più propriamente ‘giudiziarie’.

Qualche esempio può risultare utile a chiarire le modalità ideologico-narrative di tale tipo di intrecci. In *Great Expectations*, l’ex criminale Magwitch col suo denaro (letteralmente e metaforicamente) «sporco» aiuta Pip a divenire un *gentleman* – o, al-

meno, qualcosa che vi assomigli sia pur vagamente. Quando Pip, ormai adulto, ha raggiunto il suo scopo, Magwitch viene catturato e sottoposto a processo. La sua morte avviene in circostanze ‘semi-naturali’: in parte, è conseguenza di un quasi-annegamento; in parte è legata alla sua cattura e detenzione – e, dunque, al corso giudiziario. In *Ivanhoe*, l’ebrea Rebecca si prende amorevolmente (forse, troppo amorevolmente) cura di Ivanhoe ferito. Quando Ivanhoe guarisce, Rebecca, pur superando le accuse di stregoneria rivolte contro di lei, decide di autoesiliarsi – e di lasciare il campo libero per l’eroina cristiana. Laddove non può il corso legale della giustizia, può la mano autorale. Sia nel romanzo di Dickens che in quello di Scott, l’esito felice e armonico dell’azione dipende dall’uscita di scena di un personaggio che inizialmente era necessario, ma che poi si rivela sempre più ingombrante per l’eroe. Esclusioni giuste al momento giusto. Gli esempi si potrebbero moltiplicare. Ma ciò che qui interessa non è tanto la ricostruzione di un campionario di esempi, bensì l’identificazione di un paradigma.

Nei tre drammi enriciani, la morte di Falstaff sembra rientrare a pieno titolo nel paradigma su tracciato: essa avviene per cause ‘naturali’ e, dunque, pertinenti alle modalità proprie della giustizia poetica e, tuttavia, simbolicamente collegate a quello stesso corso giudiziario che mette fine alle vite di Cambridge, Scroop e Grey. In conclusione, si può dire che l’ambivalenza valutativa – *poetica e penale* – della giustizia nella seconda sequenza enriciana sottolinei il carattere polimorfo, difficilmente definibile, tanto della colpa quanto del soggetto colpevole.

Da un lato, la trilogia evidenzia la labilità delle definizioni socioculturali della colpa e la problematicità degli ordinamenti deputati a controllarla; dall’altro, propone una riflessione critica – metapoetica – sui meccanismi retributivo-punitivi propri della *giustizia poetica*, e dei suoi rapporti (di rispecchiamento, ma anche di relativa autonomia) con la *giustizia penale*.

Note

* I testi shakespeariani ai quali si fa riferimento appartengono alle seguenti edizioni Arden:

– *King Henry IV. Part One*, ed. A. R. Humphreys, Methuen, London 1960; rist. Routledge, London-New York 1988;

- *King Henry IV. Part Two*, ed. A. R. Humphreys, Methuen, London 1966; rist. Routledge, London-New York 1988;
- *King Henry V*, ed. T. W. Craik, Routledge, London-New York 1995;
- *King Lear*, ed. R. A. Foakes, Nelson, London 1999;
- *The Two Gentlemen of Verona*, ed. C. Leech, Methuen, London 1969; rist. Routledge, London-New York 1989.

I corsivi sono miei, salva diversa indicazione. Le date dei drammi riportate tra parentesi tonda nel testo indicano l'anno di rappresentazione.

1. I drammi che andremo ad analizzare in questo capitolo sono generalmente rubricati come 'drammi storici'; tuttavia, il loro scioglimento in forma di *happy ending* li fa rientrare a pieno titolo nell'universo della commedia. Come ho cercato di evidenziare altrove, sia le due parti di *Henry IV* che *Henry V* potrebbero a ragione essere definite 'commedie storiche'.

2. L'espressione «undeserving poverty» è usata dallo stesso Alfred Doolittle (padre della protagonista Eliza) per definire la sua vocazione sociocomportamentale.

3. Sull'ultimo Falstaff shakespeariano (quello delle *Merry Wives of Windsor*), cfr. K. Elam, "*Fat Falstaff / Hath a great scene*": concerto grosso per voce, corpo e coro, in G. Silvani, C. Gallico (a cura di), *Shakespeare e Verdi*, Università degli Studi di Parma-Facoltà di Lettere e Filosofia, Parma 2000, pp. 25-34. Lo stesso volume contiene varie e approfondite analisi, da parte di musicologi, del Falstaff operistico.

4. Sugli aspetti festivo-buffoneschi di Falstaff, cfr. C. L. Barber, *Shakespeare's Festive Comedy. A Study of Dramatic Form and its Relation to Social Custom*, Princeton University Press, Princeton (NJ) (1959) 1972; M. Bristol, *Carnival and Theater. Plebeian Culture and the Structure of Authority in Renaissance England*, Methuen, London 1985; F. Laroque, *Shakespeare's Festive World. Elizabethan Seasonal Entertainment and the Professional Stage*, Cambridge University Press, Cambridge 1991.

5. Gli aspetti di dissidenza religiosa sono individuabili nel fatto stesso che – come su rilevato – il personaggio a noi generalmente noto come 'Falstaff' portava originariamente l'appellativo (poi modificato per motivi di censura) di 'Oldcastle' e, dunque, identificava la figura storica del capitano e leader lollardo Sir John Oldcastle messo a morte sotto Henry V (nel 1417). Nella loro edizione dell'*opera omnia* di Shakespeare, S. Wells e G. Taylor hanno ripristinato l'antica denominazione di 'Oldcastle': W. Shakespeare, *The Complete Works*, Clarendon, Oxford 1986. Sull'argomento cfr. K. Poole, *Saints Alive! Falstaff, Martin Marprelate, and the Staging of Puritanism*, in "Shakespeare Quarterly", XLVI, 1, 1995, pp. 47-75; e la *Introduction* di B. Hodgdon alla sua ed. di *King Henry IV. Part One*, Bedford, Boston-New York 1997, pp. 1-16.

6. Gli aspetti picareschi di Falstaff sono stati sin qui poco esplorati. La dimensione sociale del personaggio è stata sì illuminata da comparazioni e confronti con l'universo marginale e fuorilegge dello *underworld* elisabettiano; tuttavia, la sua dimensione più propriamente letteraria di picaresco è stata pressoché ignorata. Come si tenterà di mostrare, il personaggio rivela affinità con il mondo picaresco, e con i presoché contemporanei Lazarilli e Jack Wilton.

7. M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, trad. it. a cura di C. Strada Janovič, Einaudi, Torino 1979 (ed. or. 1975); in particolare, il paragrafo *Le funzioni del fuffante, del buffone e dello sciocco nel romanzo*, pp. 305-13. Buona parte delle osservazioni bachtiniane sul romanzo può estendersi anche al dramma.

8. «In creating Falstaff, Shakespeare fused the clown's part with that of a festive celebrant, a Lord of Misrule» (Barber, *Shakespeare's Festive Comedy. A Study of Dramatic Form and its Relation to Social Custom*, cit., p. 13). Naturalmente, i tratti che caratterizzano Falstaff sono ancora più complessi e sfumati di quanto non sia qui possibile analizzare: basti rilevare che la figura che, un po' sbrigativamente, abbia-

mo definito 'buffone' potrebbe essere ulteriormente sdoppiata nelle figure affini ma non sovrapponibili del *clown* e del *fool* (cfr. R. Mullini, *Corruttole di parole. Il fool nel teatro di Shakespeare*, CLUEB, Bologna 1983; Id., "Give him a livery more guarded than his fellows". *Launcelot gobbo da clown a fool*, in M. Tempera (a cura di), "The Merchant of Venice". *Dal testo alla scena*, CLUEB, Bologna 1994, pp. 37-51; Id., *Il 'fool' in Shakespeare*, Bulzoni, Roma 1997), e che la sfrenatezza, la rotondità, il simbolismo fallico del Lord di Misrule a loro volta trovano, se non una vera e propria ascendenza, almeno un'affinità culturale nelle falloforie, nella commedia attico-aristofanesca, nei saturnali, e in un insieme di figure mitico-teatrali quali sileni e satiri (R. Marshall, *Falstaff. The Archetypal Myth*, Element Books, Longmead 1989).

9. Poole, *Saints Alive! Falstaff, Martin Marprelate, and the Staging of Puritanism*, cit.

10. La fine di Bardolph non viene messa in scena, ma è riportata diegeticamente da Fluellen (*King Henry V*, III.vi.104-5).

11. Com'è noto, Jack Wilton è il protagonista del protoromanzo *The Unfortunate Traveller* (1593) di Thomas Nashe, generalmente considerato il manifesto inglese del genere picaresco. Sul picaresco, cfr. I. M. Battafarano, P. Taravacci (a cura di), *Il picaro nella cultura europea*, Reverdito, Trento 1989; F. Monteser, *The Picaresque Element in Western Literature*, The University of Alabama Press, Tuscaloosa (AL) 1975; A. Blackburn, *The Myth of the Picaro. Continuity and Transformation of the Picaresque Novel 1554-1954*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill (NC) 1979; C. Benito-Vessels, M. Zappala (eds.), *The Picaresque. A Symposium on the Rogue's Tale*, University of Delaware Press, Newark (NJ)-Associated University Presses, London-Toronto 1994.

12. Il primo riferimento alla parabola di Lazzaro è in *King Henry IV. Part One*: l'imprecazione di Falstaff contro il sarto – «Let him be damned like the glutton» (I.ii.34) – nel riprendere il vangelo di *Luca* (xvi.24), pone un'implicita identificazione tra lo stesso Falstaff e Lazzaro. Il secondo riferimento è in *King Henry V* (II.iii.9-10): questa volta è l'ostessa a identificare – sia pur attraverso i suoi svarioni lessicali – Falstaff con Lazzaro (come Lazzaro, Falstaff è destinato ad essere accolto nel grembo di «Arturo», i.e. di Abramo).

13. Il *Lazarillo de Tormes*, romanzo anonimo pubblicato nel 1554, è il riconosciuto iniziatore della voga picaresca. La prima versione inglese risale al 1568.

14. In relazione a *Henry IV. Part One*, S. Greenblatt sostiene: «The play awakens a dream of superabundance, which is given its irresistible embodiment in Falstaff» (*Invisible Bullets*, in "Glyph", VIII, 1981, pp. 40-61; ora in *Shakespearean Negotiations*, Clarendon, Oxford 1988, pp. 21-65, p. 41). Su linee interpretative simili, miranti a enucleare gli elementi festivo-folclorico-carnevaleschi, supportate da un metodo bachtiniano (per la precisione, dal Bachtin studioso di Rabelais e della festa popolare) ma in ultima analisi risalenti all'opera di Barber, si è mosso anche G. Holderness, *Shakespeare's History*, Gill and Macmillan, Dublin 1985 (il capitolo "Henry IV". *Carnival and History* è ora in G. Holderness (ed.), *Shakespeare's History Plays*. "Richard II" to "Henry V", Macmillan, "New Casebooks", London 1992, pp. 151-64).

15. Barber, *Shakespeare's Festive Comedy. A Study of Dramatic Form and its Relation to Social Custom*, cit., p. 7.

16. Poole, *Saints Alive! Falstaff, Martin Marprelate, and the Staging of Puritanism*, cit.; D. Scott Kastan, *Introduction* a W. Shakespeare, *King Henry IV. Part One*, ed. D. Scott Kastan, Thomson (Arden), London 2002, pp. 1-131, pp. 59-60. Se – come osservano Poole e Scott Kastan – il movimento lollardo verso la fine del Cinquecento era condannato non solo dai cattolici ma anche dagli stessi anglicani, si può concludere che la satira shakespeariana nei confronti del lollardismo attraverso la figura di

Oldcastle rappresentasse «an entirely orthodox commitment»; essa, dunque, non costituisce di per sé ragion sufficiente per farci immaginare uno Shakespeare filocattolico (ivi, p. 61).

17. Barber, *Shakespeare's Festive Comedy. A Study of Dramatic Form and its Relation to Social Custom*, cit., p. 7.

18. Bachtin, *Estetica e romanzo*, cit., pp. 390-1. Ma si vedano, in generale, le sue – ancora attualissime – considerazioni sul cronotopo e sulla parola romanzesca.

19. È, ancora, lo stesso principe Hal a contrapporre, all'interno della medesima scena, il tempo non-evolutivo di Falstaff al tempo progettuale e formativo (tempo, cioè di 'reformation', Lii.208) che, viceversa, caratterizza il principe stesso. È significativo, e certamente non casuale, che la scena in questione *si apra* con le osservazioni sul tempo di Falstaff e *si chiuda* con le considerazioni sul tempo di Hal.

20. L'osservazione, e il commento del verso, sono in Mullini, *Corrotture di parole*, cit., p. 26.

21. Sui giochi verbali nella commedia shakespeariana sono indispensabili gli studi di K. Elam, *Shakespeare's Universe of Discourse. Language-games in the Comedies*, Cambridge University Press, Cambridge 1984 e K. Elam (a cura di), *La grande festa del linguaggio. Shakespeare e la lingua inglese*, il Mulino, Bologna 1986.

22. Cfr. Mullini, *Corrotture di parole*, cit.; Id., *Il 'fool' in Shakespeare*, cit.; Elam, *Shakespeare's Universe of Discourse*, cit.

23. I trattati di poetica elisabettiani riflettevano sulla 'dissimulazione', distinguendo con molta precisione tra le sue varie forme. Si veda, in particolare, quanto osserva in proposito G. Puttenham nel libro III della sua *Arte of English Poesie* (1589) (edizione moderna a cura di G. D. Willcock, A. Walker, Cambridge University Press, Cambridge 1936; rist. 1970).

24. Sull'attribuzione agli ebrei di una deformazione linguistica dell'autentico senso scritturale, cfr. l'ottima analisi comparata del linguaggio di Barabas e di Shylock proposta da G. Silvani, *Barabas, Shylock e i linguaggi dell'odio*, in M. Tempera (a cura di), *"The Merchant of Venice". Dal testo alla scena*, CLUEB, Bologna 1994, pp. 23-36.

25. Cfr. Poole, *Saints Alive! Falstaff, Martin Marprelate, and the Staging of Puritanism*, cit. Il problema spinosissimo di come leggere la *Bibbia*, naturalmente, era al centro delle dispute religiose dell'epoca.

26. Se l'«altro» viene visto come una sorta di ricco epulone, ne consegue – in base a un principio transitivo – che l'«io» che ne subisce le angherie è, a sua volta, interpretabile come l'immagine di Lazzaro (cfr. n. 12, *supra*).

27. Cfr. il lucidissimo commento di M. Bacigalupo alla sua ed. e trad. it. di *Enrico IV. Parte seconda*, Garzanti, Milano 1993, pp. 225-58, p. 237. Il gioco linguistico è stato felicemente reso in italiano con un: «Come sta quel manzo di S. Martino del tuo padrone?».

28. M. Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, trad. it., Einaudi, Torino 1979.

29. Poole, *Saints Alive! Falstaff, Martin Marprelate, and the Staging of Puritanism*, cit. p. 69.

30. Si pensi anche a quanto sono inadeguati (se non da un punto di vista drammatico, da un punto di vista etico e giudiziario) i finali di commedie quali *The Merchant of Venice* o di *Measure for Measure*.

31. La presenza di tale sistema retributivo/punitivo è, ad esempio, particolarmente evidente nel mondo della fiaba (così come nel mondo della commedia) il cui scioglimento, pur con qualche debita eccezione, prevede un premio finale ai buoni e un castigo ai cattivi.

32. Anche se il testo di finzione non sempre rispecchia fedelmente il modello etico-giuridico 'reale' o 'extratestuale', sarebbe *pericoloso* sostenere la totale autonomia di valori del testo fintivo. La questione è complessa, ideologicamente problematica e, dunque, meriterebbe un approfondimento maggiore di quanto non sia possibile fornire in questa sede.

3
L'improbabile formazione
del principe Hal:
il problematico *happy ending*
in *Henry IV. Part One**

Prince: And like bright metal on a sullen ground,
My *reformation*, glittering o'er my fault,
Shall show more goodly, and attract more eyes
Than that which hath no foil to set it off.
I'll so offend, to make offence a skill,
Redeeming time when men think least I will.

King Henry IV. Part One, I.ii.207-12

3.0
**L'improbabile formazione del principe,
l'imperfetta giustizia del dramma**

Come rilevato in maniera unanime dalla critica, la *reformation* del principe Hal in *Henry IV. Part One* non appare del tutto convincente. Nelle pagine seguenti si tenterà di mostrare come l'ambivalenza del percorso formativo di Hal (leggibile, per molti versi, nei termini di un 'romanzo familiare' o di un moderno 'romanzo di formazione')¹ incrina lo *happy ending* del dramma, gettando un'ombra sulle sue imprese militari e sul suo più volte decantato «honour». Se, da un lato, la maturazione di Hal costituisce la *conditio* che sblocca l'azione, conducendo le forze reali alla vittoria finale sui ribelli, dall'altro, le tensioni etiche che animavano le battute iniziali del dramma restano in gran parte irrisolte. In definitiva, anche in *Henry IV* – come nella gran parte dei drammi shakespeariani – la chiusura dell'azione non 'chiude' i conflitti ideologici e gli snodi etico-giuridici che ne erano alla base. E, come negli altri drammi, anche in *Henry IV* leggiamo un insanabile contrasto tra le *convenzioni* che regolano l'intreccio e il *naturalismo* sottostante alla rappresentazione nel suo insieme.

3.1

La rappresentazione della storia. Storiografia e finzione storica

Henry IV. Part One mette in scena, adattandoli alle convenzioni drammatico-teatrali di fine Cinquecento (con ogni probabilità, il dramma è stato composto tra il 1596 e il 1598), fatti storici accaduti intorno al 1402-1403. I due principali temi storici, che danno vita a due distinte sequenze drammatiche, sono, da un lato, il conflitto tra il sovrano Henry IV e una coalizione di ribelli capeggiata da Hotspur²; dall'altro, la redenzione del principe Hal, il quale si affranca gradualmente dalla dissipatezza degli anni giovanili e dall'influenza negativa di Falstaff³. I due temi, e le due azioni – che potremmo sinteticamente definire della *ribellione* e della *formazione* – vengono finalmente a convergere nel momento culminante del dramma: la battaglia di Shrewsbury, che vede fronteggiarsi i due Enrichi rivali, Hotspur e Hal (V.iv). Alla fine, la vittoria arride alle forze regali: il ritrovato principe Hal riesce a prevalere su Hotspur, ferendolo mortalmente. Chiave di volta del lieto fine e del successo riportato dall'esercito monarchico è proprio la formazione del principe Hal: è, infatti, grazie alla maturazione umana e politico-militare del principe che la ribellione viene domata.

Pur nella sua nudità, la sintesi delle azioni drammatiche rivela, di per sé, una caratteristica fondante del dramma e, più in generale, della finzione storica: la riduzione e l'organizzazione del flusso caotico della *fattità* storica entro uno schema unitario e sequenziale. In altri termini, come del resto avrebbe sottolineato lo stesso *Prologo a Henry V*, la materia storica viene ripresa in accordo a precise esigenze rappresentative, nonché rielaborata in vista di un punto d'approdo finale, vale a dire strutturata nei termini di una poetica di chiusura propriamente drammatica⁴.

Naturalmente, le convenzioni drammatiche dell'epoca prevedevano un convergere dell'azione verso uno scioglimento o comico o tragico⁵. È quasi superfluo precisare che tale necessità di *ending* drammatico comporta(va) una ideologizzazione della materia storica. (È cioè evidente che rappresentare l'esito della battaglia di Shrewsbury nella forma comica di un *happy ending* implica assumere la prospettiva dei vincitori, ovvero sostenere un ideale *sostanzialmente* filomonarchico. Viceversa, un'ipotetica

rappresentazione della stessa battaglia in forma tragica avrebbe significato assumere il punto di vista degli sconfitti, abbracciare il programma eversivo dei baroni ribelli).

La necessità di ridurre il caos e la frammentarietà della materia storica, di imporre un ordine al flusso degli eventi, fa sì che l'intreccio di vicende umane e politiche, di dati esistenziali e movimenti corali venga ridotto sineddochicamente e individualizzato nell'azione e nei destini dell'eroe o di due grandi figure contrapposte tra loro. In *Henry IV. Part One*, la battaglia di Shrewsbury viene ridimensionata a un duello tra i due principali antagonisti. Naturalmente, tale restrizione di campo, e prevalenza di primi piani, non è una prerogativa del nostro dramma, bensì è una caratteristica del genere dramma storico: in *Henry VI. Part One* la guerra dei cent'anni diviene poco più di una contesa personale tra Talbot e Joan of Arc, in *Coriolanus* la rivalità tra Martius e Aufidius è posta in primo piano rispetto al conflitto tra romani e volsci⁶.

La *finzione storica* rappresenta l'incontro della Storia politica con la piccola storia delle esistenze individuali, mettendo in luce l'influenza della grande Storia sulla microstoria dei singoli. Il romanzo e il dramma storico non si limitano a rappresentare 'letterariamente' i fatti storici, bensì mirano a ricreare il farsi di una coscienza storica – ovvero, nelle parole di Lukács, fanno «derivare il particolare modo di agire degli uomini dalle caratteristiche storiche dell'epoca loro», mostrando la necessità, «l'esser-propriosi delle circostanze e delle figure storiche»⁷. Idee non dissimili da quelle di Lukács erano state avanzate da George Eliot in *Daniel Deronda* (1876), allorché la voce narrante del romanzo rilevava la necessità di «mark the time and connect the course of individual lives with the historic stream», assumendosi cioè il compito di cogliere il segno dei tempi, collegando il corso delle vite individuali al flusso della storia. La stessa Eliot, all'interno di un saggio dal titolo significativo *Historic Imagination*, rifletteva sul modo in cui le circostanze storiche e le istituzioni culturali condizionino i destini individuali («[affect] individual lots»), per concludere che nella finzione storica l'autore doveva supplire alle deficienze documentarie con il suo sforzo creativo di «immaginazione storica»⁸.

Sono quest'esigenza di individualizzazione, e il conseguente sforzo immaginativo di creazione di un soggetto storico, a di-

stinguere la finzione storica dalla storiografia vera e propria. La necessità di ‘catturare’ un soggetto storico comporta l’uso di modalità narrative e visive particolari – ovvero, l’assunzione di una prospettiva ‘interna’ al personaggio – che sono di pertinenza esclusiva dell’universo finzionale. La storiografia, al contrario, poggia su una narrazione di tipo – almeno idealmente – testimoniale e, dunque, sull’assunzione di una prospettiva visuale ‘esterna’⁹. Di qui, come fa notare Genette, la specificità illocutoria del discorso di finzione, che si basa su una *pseudo*-asserzione di verità smentita dalle sue stesse modalità visivo-narrative¹⁰. La finzione storica, dunque, nasce anche e soprattutto dal bisogno di superare i limiti di uno sguardo necessariamente ‘esterno’, propri del testo storiografico, ovvero dall’esigenza di colmare l’assenza di soggettività della storiografia attraverso il ricorso all’immaginazione storica. Nello stesso *Henry IV*, come si vedrà, la formazione del principe è rappresentata anche attraverso l’uso di monologhi: ovvero, attraverso un punto di vista ‘interno’ al personaggio.

In un’ideale prosecuzione dell’itinerario di pensiero di George Eliot, Constantinos Kavafis nella poesia *Dario* rappresenta lo sforzo creativo d’immaginazione storica del poeta Ferneze, intento a immaginare dall’‘interno’ i sentimenti provati da Dario nell’impadronirsi del regno di Persia:

[...] Qui
a questo punto c’è da filosofare, bisogna saper bene
analizzare i sentimenti che deve aver provato Dario:
superbia forse, ed ebbrezza; non proprio – piuttosto
qualcosa, ecco, come una comprensione della vanità
della grandezza. Il poeta ci pensa su profondamente¹¹.

Nei versi di Kavafis sembra quasi di vedere lo stesso Shakespeare mentre dà vita immaginativamente ai suoi re storici, sospesi tra superbia e malinconia, intenti a riflettere emotivamente sulla vanità della corona. Il Dario di Ferneze potrebbe forse trovare le parole di un Henry V:

King: [...] what art thou, thou idol ceremony?
(*Henry V*, IV.i.237)

Come emerge molto chiaramente dalle osservazioni di George Eliot e dai versi di Kavafis, la finalità precipua della finzione storica è rappresentare la costituzione del soggetto nella Storia. Il soggetto storico appartiene alle azioni che caratterizzano il suo tempo, è partecipe del soffio culturale della sua epoca: da un lato contribuisce variamente a determinarne esiti e sviluppi, dall'altro ne rimane condizionato nella costruzione della propria identità.

E, tuttavia, accanto a una serie di tratti storicamente determinati, il personaggio di una finzione storica contiene aspetti universali, che trascendono la sua epoca e che fanno sì che lo spettatore/lettore si identifichi in lui cogliendone una dimensione umana più essenziale. Mutuando una formula di Lukács (il quale, com'è noto, si rifà a Hegel), ma riplasmandone il senso, possiamo dire che la finzione storica inventa un 'individuo storico universale'¹². Ai fini del presente discorso, la definizione di 'individuo storico universale' non intende riproporre una distinzione ideologica tra personalità dominanti da un lato e 'individui conservatori' (i quali subiscono la storia) dall'altro, bensì evidenziare quella fusione solo apparentemente paradossale tra tratti storico-particolari e aspetti più universalmente umani (ovvero, aspetti relativi ad archi temporali talmente estesi da apparire 'trans-storici').

3.2

Henry IV. Part One. Dalle fonti storiografiche al dramma storico

L'azione che accompagna la formazione del principe Hal acquista senso entro tale modalità rappresentativa storico-finzionale. In *Henry IV. Part One*, la rappresentazione dell'esperienza storica individuale del principe è arricchita e resa più complessa da un insieme di aspetti più generali, tendenzialmente trans-storici, virtualmente universali. Come si tenterà di mostrare, il materiale storico-documentario che è alla base della costruzione del personaggio Hal e della sua educazione/formazione viene per così dire universalizzato da una rilettura attraverso un insieme di paradigmi mitici.

Il progetto di riforma morale, di conversione a un codice cristiano-cavalleresco¹³ è esposto dallo stesso principe, all'interno di

un monologo che, nella sua funzione di chiusura di una scena (I.ii), fa al contempo da prolessi all'intera azione drammatica futura. Come si vedrà meglio più avanti, Hal preannuncia in una maniera molto esplicita la sua futura *reformation*.

Le fonti storiografiche, il materiale documentario e la trattatistica educativo-politico-comportamentale alla base della rappresentazione della 'formazione' del principe sono troppo noti perché vi si ritorni in maniera diffusa. Tuttavia, un breve riepilogo della 'biblioteca' shakespeariana ci permetterà, in un secondo momento, di introdurre alcune integrazioni che ci aiuteranno a comprendere meglio gli aspetti più generali, paradigmatici, della formazione del principe.

Le fonti principali di *Henry IV* sono, a loro volta, distribuibili in vari generi: opere storiografiche in prosa o in versi (*The Union of the Two Noble and Illustrious Families of Lancaster and York* [1548] di Edward Hall, le *Chronicles* di Raphael Holinshed [1587]¹⁴, il poema storico di Samuel Daniel *The Civil Wars* [1595]); testi drammatici (l'anonimo *The Famous Victories of King Henry V* [1598])¹⁵; infine – in forma più indiretta – trattati pedagogici e manuali di condotta che propongono principi etico-educativi e codici di comportamento neo-cavalleresco, ovvero suggeriscono l'ideale di un *model ruler* (dal *Governor* [1531] di Sir Thomas Elyot allo *Scholemaster* [1570] di Roger Ascham, allo *Honor Military and Civil* [1602] di Sir William Segar).

Su queste ed altre fonti – sia dirette che indirette – non sono certo mancati l'impegno e i risultati critici¹⁶. Naturalmente, com'è stato ampiamente mostrato, principale fonte diretta dell'intera seconda tetralogia storica sono le *Chronicles* di Holinshed. È nelle *Chronicles* che si ritrova tutta una serie di episodi-chiave usati e ripresi da Shakespeare nella sua rappresentazione della conversione del principe Hal. E, tuttavia, in *Henry IV* non mancano episodi assenti in Holinshed e desunti da altre fonti coeve.

Ciò detto, va però aggiunto che lo schema globale – e l'orizzonte interpretativo – attraverso il quale il materiale storiografico viene rielaborato in *Henry IV* sembra a sua volta derivare, se non da una vera e propria fonte testuale diretta, da un archetipo narrativo al quale l'antropologia e la psicologia avrebbero successivamente dato il nome di 'romanzo familiare'.

Le parole di censura con cui il re Henry IV descrive la dissipatezza e la scioperataggine del giovanissimo principe evidenziano, sin dall'*incipit* drammatico (I.i), un distacco tra padre e figlio che, pur riproducendo con una certa fedeltà una situazione storicamente attestata e pienamente documentata nelle fonti¹⁷, all'interno del dramma si carica di ulteriori valenze analitico-simboliche: quelle, appunto, di una storia *familiare*.

3.3 Alla ricerca del padre. 'Romanzo familiare' e formazione in *Henry IV. Part One*

È utile, a questo punto, esporre sinteticamente la definizione freudiana di «romanzo familiare». Com'è noto, Freud analizza un repertorio vastissimo, pressoché universale, di leggende e miti, riconducendoli a una «leggenda mediana», ovvero ravvisando in essi una sequenza tematica comune celata sotto l'apparente diversità degli eventi. Storie quali quelle di Mosè, Ciro e Romolo (per citare solo le più note) si lasciano ricondurre e interpretare nei termini del seguente schema tematico:

«L'eroe è figlio di genitori di *altissimi natali*, il più delle volte è figlio di re. «[...] Durante la gravidanza [...] un annunzio premonitore (sogno, oracolo) mette in guardia circa la sua nascita, che in genere costituisce una minaccia per il padre.

«Per tale ragione il bimbo appena nato è condannato alla morte o ad essere esposto, generalmente per volontà *del padre* [...]; di regola è abbandonato alle *acque* in una *cassetta*.

«È allora salvato da animali o da *umili persone* (pastori) [...].

«Cresciuto, dopo vicende molto complicate ritrova i nobili genitori, *si vendica del padre* da un canto, e dall'altro viene *riconosciuto* e diventa grande e famoso»¹⁸.

Senza entrare nel dettaglio dell'interpretazione analitica freudiana, che tra l'altro si trasforma e si arricchisce nel corso di due successivi saggi¹⁹, basterà qui semplicemente rilevarne il contenuto più significativo. Nell'analisi, le due famiglie – umile e nobile – delle leggende si riducono a una sola²⁰. Difatti, secondo Freud, lo 'sdoppiamento' familiare incarna una fantasia infantile di innalzamento, e di sostituzione del padre (i due aspetti sono, ovvia-

mente, collegati: l'innalzamento sociale è reso possibile anche, e soprattutto, dalla sostituzione del padre umile delle origini con un padre nobile perduto, e da ritrovare).

Ora, la sequenza tematica su delineata – e, di conseguenza, la sua interpretazione analitica – può essere letta fra le righe, ovvero fra le scene, di *Henry IV. Part One* e, in maniera un po' più sfumata, di *Part Two*. Nel dittico shakespeariano sono rintracciabili, in una successione abbastanza ordinata, i seguenti temi:

1. nascita del principe, apparenti dubbi sulla sua legittimità (possibilità di uno scambio di neonati nella culla);
2. ripudio del principe da parte del padre;
3. tutela e protezione da parte di un genitore più umile;
4. ritrovamento/agnizione del padre;
5. vendetta nei confronti del padre;
6. acquisizione di fama e successo.

Per comodità di chi legge, e in accordo a un principio critico ed espositivo di semplificazione, analizzeremo i sei punti su esposti in un ordine rigorosamente sequenziale (tralasciando sviluppi 'altri' e sovrapposizioni varie che, pure, costituiscono la ricchezza dei due testi).

Ai fini della nostra analisi, il dato senz'altro più rilevante e per così dire più fondante è il fatto che in *Henry IV. Part One* la censura nei confronti della giovanile esuberanza e irresponsabilità di Hal porta a un simbolico disconoscimento di paternità da parte del sovrano. La commedia propone, a più riprese, l'isotopia della *legittimità* dinastica e del *rapporto padre/figlio*:

King: [...] O that it could be prov'd
That some night-tripping fairy had *exchang'd*
In cradle-clothes our children where they lay,
And call'd mine Percy, his Plantagenet!
(I.i.85-8)

Altrove (non solo in *Part One*, ma anche in *Part Two*), altrettanto significativamente, è Falstaff a lanciare allusioni semiserie su una possibile illegittimità dell'erede presunto:

Falstaff: [...] *thou cam'st not of the blood royal*, if thou darest not stand
for ten shillings.
(I.ii.136-7)

Falstaff: [...] *A bastard son of the King's?*
(*Henry IV. Part Two*, II.iv.280)

Allusioni e giochi apparentemente innocui ma che, nel caso specifico di un erede alla corona, rivestono implicazioni politiche tutt'altro che trascurabili.

Complementarmente al *ripudio* paterno, *Henry IV. Part One* mette in scena la ricerca di un padre 'altro'. Com'è noto, è Falstaff a rivestire tale ruolo paterno, di tutela, nei confronti del giovane principe. La nota scena della *mock-coronation* di Sir John manifesta simbolicamente il ripiegare del principe Hal verso un *genitore sostitutivo, più umile*:

Prince: Do thou *stand for my father* and examine me upon the particulars of my life.
(II.iv.371-2)

Così come valenza di uno scambio di paternità, e di un'adozione simbolica, ha anche l'appropriazione, da parte di Falstaff, dei segni della regalità:

Falstaff: [...] This chair shall be my state, this dagger my sceptre, and this cushion *my crown*
(II.iv.373-4).

Sempre in tal senso sono, a loro volta, emblematiche di una scelta adottiva le successive parole di Falstaff:

Falstaff: [...] That thou art my son I have partly thy mother's word, partly my own opinion, but chiefly a villainous trick of thine eye.
(II.iv.397-9)

Si potrebbe proseguire con altri esempi, tali e tante sono le allusioni simboliche a questo scambio di paternità e di ruoli educativi.

Come anticipato, la *reformation* del principe costituisce il momento centrale del dramma e il suo tema fondante: il vincolo che unisce tra loro in una sintesi ideale le due azioni drammatiche. Il climax, il momento di maggiore tensione drammatica e di preludio allo scioglimento finale dell'azione, è rappresentato

dalla battaglia sul campo di Shrewsbury tra il principe Hal e il suo antagonista Harry Percy (V.iv). È attraverso la condotta eroica sul campo di battaglia e il superamento di Hotspur che il principe Henry viene finalmente acquisito, a pieno titolo, come ‘figlio’ del re Henry IV. Tale senso di acquisizione familiare e dinastica, di ritrovamento del figlio (e del padre) è ulteriormente suggerito dall’uccisione di Hotspur che segnala, simbolicamente, il ritorno del principe nella sua ‘culla’ legittima (la *cradle* originaria) nella quale nottetempo era stato ‘scambiato’ (*exchang’d*) con il rivale per uno scherzo del destino o una beffa delle fate (I.i.85-9, citati *supra*).

Dunque, la formazione del principe, la sua (ri-)acquisizione di un ruolo propriamente regale, coincide con *il ritrovamento e il recupero del padre legittimo*. La vittoria militare di Shrewsbury, difatti, è preceduta dalla riappacificazione tra padre e figlio (III.ii). Nelle *Chronicles* di Holinshed, le parole di pentimento di Hal e il suo gesto di sottomissione all’autorità paterna sono significativamente accompagnate da un’esplicita, solo apparentemente ridondante, dichiarazione di appartenenza alla linea dinastica:

Most redoubted and souereigne lord and father, I am at this time come to your presence as your liege man, and as your naturall sonne (III.54).

In *Henry IV. Part One* il principe, nel preannunciare l’uccisione del fratello-rivale Percy, manifesta l’intenzione di mostrare simbolicamente attraverso tale gesto la sua legittimità dinastica²¹. La legittimità di Hal sarà ulteriormente ‘confermata’ dalle ferite inflitte ai nemici sul campo di Shrewsbury, e dalle macchie di sangue (degli altri guerrieri e, in particolare, di Hotspur) che ‘adorneranno’ le sue vesti di battaglia:

Prince: [...] I will wear a garment of blood,
And stain my favours in a bloody mask,
(III.ii.135-6).

Nell’uccidere Hotspur, il principe si autolegittimerà rivestendosi del sangue del rivale: un simbolico scambio di sangue, dunque, e di successione nell’albero genealogico. In breve, una vera e propria reintegrazione dinastica: espellendo l’ombra minacciosa del

rivale e confutando indirettamente le parole del re²², il principe riprende il posto che gli compete per nascita. Espulsione dell'erede 'illegittimo' e restaurazione della linea dinastica, del resto, ampiamente preannunciati: sin dalle scene iniziali, Hal aveva manifestato il suo proposito di emulare – e successivamente di 'scalzare', prendendone il posto – il rivale e intruso Hotspur:

Prince: [...] I'll play Percy.
(II.iv.107)

Il ritrovamento del padre (quasi un'agnizione) è parallelamente accompagnato da un disconoscimento del padre fasullo, dal ripudio di Falstaff, il quale a sua volta 'muore', sia pure per pochi istanti, sul campo di battaglia (V.iv.101-9). (E non è un caso che la 'morte' di Falstaff sia concomitante con l'uccisione di Hotspur: la morte simbolica del padre fasullo del principe, cioè, coincide con l'uccisione del figlio fasullo del re). A loro volta, la 'morte' di Falstaff e il suo disconoscimento da parte del principe sono annunciati nello stesso dialogo d'esordio di Hal il quale prevede, per Sir John, un futuro di «gallows» (I.ii.38). Il ripudio del padre adottivo, il recupero del vero padre del principe, la morte del figlio fasullo del re sono, dunque, pressoché coincidenti. A suggellare il ritrovato rapporto con il padre, il principe Hal chiarisce allo stesso Falstaff: «I am good friends with my father» (III.iii.180).

Tuttavia, la pur rinnovata amicizia e il ritrovato legame di sangue con il padre 'biologico' non escludono, anzi lasciano trapelare chiaramente, un'ombra di rivalità, persino una minaccia – trascorsa, ma non per questo dimenticabile – di tradimento e di usurpazione. Già nelle fonti storiografiche, e segnatamente nelle *Chronicles*, si fa riferimento a voci relative a una congiura, a un tentativo di usurpazione, ordito dal principe contro il padre:

These tales brought no small suspicion into the kings head, least his sonne would presume to vsurpe the crowne (III.53).

Nella commedia, l'idea di un presunto complotto viene ripresa dallo stesso re, il quale definisce l'erede al trono «my nearest and dearest enemy» (III.ii.123), mostra di temerne la *vendetta*²³, e in particolare paventa l'ipotesi di un tradimento mercenario, ovve-

ro la possibilità che il principe «fight against me under Percy's pay» (III.ii.126). In *Part Two*, il (sotto)tema di un tradimento-usurpazione-vendetta da parte del principe troverà un risalto e una ripresa ancora più evidente: in particolare, nella scena in cui Hal, credendo morto suo padre, ne indossa la corona, assaporando e prefigurando per un breve istante la sua futura regalità²⁴. La brama della corona e la meraviglia che essa suscita²⁵ inducono il principe a sottrarla al padre dormiente e ad anticiparne simbolicamente la morte:

Prince: [...] My father!
 This sleep is sound indeed; this is a sleep
 That from this golden rigol hath divorc'd
 So many English kings
 (*Henry IV. Part Two*, IV.v.33-6).

Ovviamente il re al suo risveglio, non trovando più la corona accanto a sé, grida al tradimento, e ne richiede la restituzione²⁶; infine, resosi conto dell'accaduto, interpreta 'freudianamente' il gesto del figlio come una forma simbolica di vendetta, di parricidio e, al tempo stesso, come proiezione di una volontà di potere:

King: The Prince hath ta'en it hence. Go seek him out.
 Is he so hasty that he doth suppose
 My sleep my death?
 [...]

Prince: I never thought to hear you speak again.

King: Thy wish was father, Henry, to that thought;
 (*Henry IV. Part Two*, IV.v.59-61, 91-2).

Si noti, incidentalmente, la splendida pregnanza figurativa di «father» che, a un primo livello di senso, sta a indicare l'origine di un pensiero, ma che, su un altro piano, suggerisce l'appropriazione dei segni del 'padre' e, quindi, il desiderio inconscio di sostituire/uccidere il padre.

Infine, non manca – né potrebbe mancare – il momento del *display of honour: l'acquisizione della fama e del successo*, conseguiti sia attraverso le (già accennate) imprese eroiche di Shrewsbury, sia anche grazie alle successive realizzazioni umane, politiche e militari di Henry V, emblema per eccellenza del *Christian King*.

Naturalmente, nei drammi in questione la metabolizzazione del mito 'familiare' è essenzialmente – anche se non esclusivamente – indiretta e allusiva. Non c'è un vero e proprio scambio di neonati nella culla o un abbandono letterale del figlio, né ha luogo un salvataggio in senso stretto del bimbo da parte di una persona umile, né la vendetta nei confronti del padre viene materialmente eseguita. Più che essere attualizzata letteralmente sul piano evenemenziale, della costruzione della trama, in Shakespeare la sequenza tematica del 'romanzo familiare' viene suggerita in forma simbolica: in quanto *performance* mentale dei protagonisti, ovvero in quanto proiezione di desideri. Il re è il padre di Hal – e tuttavia vuole/teme di non esserlo; Falstaff non salva/alleva il principe – e tuttavia 'si prende cura' di lui e gli fa da padre; il principe non si vendica del padre – e tuttavia desidera ucciderlo/prenderne il posto. D'altro canto, tuttavia, è altrettanto evidente che, se non *tutti* gli eventi, almeno *una parte* di essi risponde, anche letteralmente, all'archetipo 'familiare' (si inscrivono senz'altro entro tale archetipo eventi o situazioni quali il ritorno al padre 'nobile' dopo un lungo periodo di allontanamento; l'emulazione-sostituzione-superamento del padre, e così via).

Se ciò è vero, si può concludere che, nel corredare il *suo* romanzo familiare di una forma simbolica, ovvero nel rappresentarlo come proiezione di una serie di desideri/fantasie piuttosto che come una effettiva sequenza di eventi, Shakespeare non si limiti a un *ri-uso* del mito, bensì si avvicini a un'*interpretazione* in chiave analitica²⁷.

Nell'attingere a una materia storica che sotto vari aspetti si prestava, di per sé, a fungere da 'romanzo familiare', Shakespeare sottrae/trasforma/aggiunge episodi, propone inedite correlazioni tra eventi e situazioni²⁸, e conferisce al linguaggio sfumature simboliche²⁹ che, appunto, contribuiscono a far risaltare ulteriormente quella dimensione archetipica e 'familiare' in qualche modo inscritta nella stessa fonte storiografica di partenza.

Che Shakespeare avesse una certa consuetudine con tale modello mitico-narrativo è non solo ovvio – in considerazione della stessa universalità del modello – ma è, di fatto, mostrato dalle elaborazioni che ne dà a più riprese nella sua produzione drammatica. Si pensi a quanto siano pervasivi temi quali la presenza an-

tagonistica di due padri o i dubbi sulla nascita di principi ritenuti 'bastardi'. Il tema del *changeling*, ad esempio, è suggerito in *The Two Noble Kinsmen* dalle parole spregiative che Emilia rivolge al ritratto di Arcite:

Emilia: [...] Lie there, Arcite;
Thou art a changeling to him, a mere gypsy,
(*The Two Noble Kinsmen*, IV.ii.43-4).

Se è appena sfiorato nei *Noble Kinsmen*, il tema diviene assolutamente centrale nell'impianto drammatico di *Cymbeline*: nella sorte toccata ai due figli maschi del re Cymbeline, Guiderius e Arviragus, rapiti/adottati da Belarius-Morgan e da lui allevati in una caverna; nonché nelle peripezie della figlia femmina Imogen la quale, indossati i panni maschili di Fidele, si troverà a condividere per un certo tempo l'umile alloggio nonché la condizione dei fratelli. L'ultima scena della commedia vedrà, attraverso un complesso meccanismo di agnizioni, rivelazioni, svelamenti d'identità, il ritorno a corte dei principi, con il conseguente riscatto dalla condizione di abbassamento iniziale, il recupero del vero padre, e – conseguentemente – del dovuto grado dinastico:

Belarius: Ere I arise I will prefer my sons;
Then spare not the old father. Mighty sir,
These two gentlemen that call me father
And think they are my sons, are none of mine;
They are the issue of your loins, my liege,
And blood of your begetting.
(*Cymbeline*, V.v.327-32)

Anche la vicenda di Posthumus, marito di Imogen, nella sua condizione di orfano allevato a corte, racchiude *in nuce* un ulteriore romanzo familiare. Le stesse apparizioni del *ghost* in *Hamlet* possono essere interpretate come ricerca fantasmatica del padre autentico, più nobile, delle origini, il padre-Hamlet, in sostituzione del padre-adottivo Claudius, di rango e dignità inferiore (ove l'identità onomastica padre-figlio è un evidente simbolo del bisogno di identificazione/superamento della figura paterna). E si

pensi, ancora, a quanto siano pervasivi i temi della legittimità di nascita e del rapporto con il padre nell'ascesa del Bastard in *King John* (poi riconosciuto figlio naturale di Richard Coeur-de-lion); nel simbolico denudamento e lacerazione delle vesti di Edgar in *King Lear*; nelle rivendicazioni da parte di Othello di una nascita regale³⁰; nel disconoscimento da parte di Joan of Arc del suo padre-*Shepherd* e nella conseguente elaborazione fantastica di un padre nobile:

Joan: Decrepit miser, base ignoble wretch,
 I am descended of a gentler blood.
 Thou art no father, nor no friend of mine
 (*Henry VI. Part One, V.iii.7-9*).

Del resto, i temi della legittimità e del *changeling* appartengono alla storia stessa del folclore. Così come alla storia del folclore appartengono miti e leggende basati su fantasie archetipiche di innalzamento.

Nonostante la loro pervasività, i temi del romanzo familiare si manifestano in modo diverso nell'opera shakespeariana dando luogo a diversi esiti drammatici: dal comico al tragico, attraverso un'infinità di sfumature intermedie. *Henry IV* è forse il dramma nel quale il romanzo familiare si presenta nella combinazione più classica: il ritrovamento del padre coincide con un processo di maturazione etica – in altri termini, la sequenza tematica del romanzo familiare è iscritta entro le modalità drammatiche della commedia di formazione. La coincidenza dei temi familiari con quelli formativi si spiega facilmente con il fatto che ritrovare il padre fa parte di un processo di passaggio e di crescita: significa introiettare in maniera definitiva i valori del mondo adulto. In *Part One*, è lo stesso Hal ad annunciare la sua futura formazione, all'interno di un famoso monologo da lui pronunciato alla fine della seconda scena del primo atto:

Prince: So when this loose behaviour I throw off,
 And pay the debt I never promised,
 By how much better than my word I am,
 By so much I shall falsify men's hopes.
 And like bright metal on a sullen ground,

My *reformation*, glittering o'er my fault,
 Shall show more goodly, and attract more eyes
 Than that which hath no foil to set it off.
 I'll so offend, to make offence a skill,
 Redeeming time when men think least I will.
 (I.ii.203-12)

Le parole del principe costituiscono una sorta di autocommento sulla sua propria formazione: in particolare, è interessante notare l'uso del termine stesso *reformation*. Anche se la teoria e la critica del tempo non avevano ancora codificato, all'interno delle forme drammatiche, il genere della commedia di formazione, tale genere si era tuttavia affermato – ovvero si stava affermando – nella prassi drammatica (si pensi, ad esempio, alla già rappresentata *The Taming of the Shrew* o alla futura *The Tempest*). E, dunque, retrospettivamente, si può attribuire al termine *reformation* la valenza di un indicatore generico³¹.

Come risulta chiaramente da quanto su esposto, in *Henry IV* gli aspetti della formazione e i temi del 'romanzo familiare' convergono ampiamente. Più in generale, in molti testi la formazione – in quanto passaggio all'età adulta spesso caratterizzato da dinamiche di innalzamento sociale – tende ad incontrarsi con i temi – parimenti ascensionali – del 'romanzo familiare'. Sicché, in una formula sintetica, è possibile parlare di un modello formativo-familiare.

Un'interpretazione di tipo attanziale³² ci servirà a meglio chiarire alcuni ulteriori aspetti di tale modello formativo-familiare. Riducendo, per semplicità, le sei categorie greimasiane a quelle – essenziali – di Destinatore, Soggetto e Oggetto, possiamo dire che per l'eroe (Soggetto) 'formarsi' significa mirare a un obiettivo (Oggetto) più adeguato rispetto a quello perseguito in passato. In altri termini, possiamo definire la formazione come una *riformulazione del proprio obiettivo o desiderio*. La modifica dell'Oggetto coincide con un mutamento del Destinatore (dal momento che, come osserva Greimas, il Destinatore può essere interpretato analiticamente come una proiezione della volontà e dei bisogni del soggetto stesso). Nel caso specifico di *Henry IV*, la formazione del principe può essere visualizzata dalla FIG. 3.1.

FIGURA 3.1



Dallo schema si può evincere facilmente come, nel dramma, 'formazione' e temi 'familiari' coincidano: la riformulazione del desiderio – ovvero il mutamento dell'Oggetto – si accompagna alla sostituzione del padre umile con il padre nobile – ovvero, del Destinatore.

È interessante, infine, rilevare un presupposto ideologico del romanzo familiare: laddove il padre umile è legato alla fase infantile (o, comunque, preadolescenziale), il ritrovamento del padre nobile segna il passaggio all'età adulta. Su tale associazione si potrebbe aprire un capitolo a parte. Basterà qui rilevare come in *Henry IV* la diversità sociale dei due padri-Destinatari, Falstaff e King Henry IV, sia strettamente legata a una diversità di valori e di maturazione: mentre il padre umile incarna una serie di bisogni immediati, infantili, ovvero ritenuti tali (la centralizzazione del corpo, l'assoggettamento ai bisogni pulsionali), il padre nobile al contrario rappresenta esigenze propriamente mediate o adulte (l'abnegazione, l'assunzione di responsabilità, il dominio sulle pulsioni).

Da qui, appunto, l'associazione, marcatamente ideologica, del mondo umile con la fase infantile e, viceversa, del mondo nobile con la fase adulta. Corollario di tale associazione, è che il mondo 'basso' (nel nostro caso, il mondo della taverna) rappresenta una fase immatura e fanciullesca, e che l'avanzamento sociale coincide con una crescita di maturità. Gli individui non nobili, dunque, sarebbero degli adulti mancati.

3.4 Sviluppi narrativi del romanzo familiare

Lo schema formativo e la sequenza del romanzo familiare sarebbero stati adottati, con le opportune variazioni sia in termi-

ni di struttura che di modellizzazione culturale, e attraverso infinite diramazioni generiche, anche nella letteratura dei secoli successivi. Secondo M. Robert, la continuità del modello familiare attraverso epoche diverse (pur nella variazione delle sue articolazioni interne) è dovuta al suo contenuto psicologico 'universale'. Rifacendosi a Freud, Robert sostiene che ogni bambino a un certo momento del suo sviluppo psicologico narra a se stesso la storia delle proprie origini, ovvero il proprio romanzo familiare. In tale storia, il bambino immagina di essere un «bambino trovato» e di potersi un giorno riscattare grazie alla ricerca e al ritrovamento della famiglia nobile delle origini³³.

Nel Settecento, il romanzo familiare rivive una grande fortuna, innestandosi variamente nella struttura del romanzo di formazione. In *Tom Jones* (1749), il protagonista è appunto un *foundling*³⁴ il quale, in seguito a una serie di peripezie, riesce a ritrovare le proprie origini, a riconquistare la stima sociale e l'affetto del padre adottivo, Mr Allworthy (che si rivela essere lo zio), e a sposare la fanciulla amata. Anche se sembra di rileggere, in forma narrativa, la storia di Leonatus e Imogen in *Cymbeline*, è significativo il fatto che in *Tom Jones* le ambizioni del trovatello si ridimensionino notevolmente. L'agnizione, per l'eroe borghese, non riconduce a una famiglia regale, ma comporta al più il ritrovamento di un'origine seminobile o altoborghese.

Nell'età vittoriana, e in particolare nei romanzi dickensiani, le prospettive del trovatello si abbassano ulteriormente. Com'è facile intuire, il predominio del *laissez faire* e la crescente affermazione del modello utilitaristico comportano un graduale ridimensionamento dell'importanza attribuita alle tradizionali gerarchie aristocratiche. Dunque, la nascita diviene socialmente meno importante del denaro e la ricerca delle origini perde gran parte del significato che aveva avuto in passato. Sembra essere questo, *in nuce*, il senso del grande *Bildungsroman* dickensiano, *Great Expectations* (1860-1861). Le peripezie formativo-familiari dell'orfano Pip mostrano come la ricerca delle origini sia destinata a fallire. Le *great expectations* di Pip, di essere accolto nel mondo nobile della 'madre' Miss Havisham, in seguito al suo abbandono dell'umile 'padre' adottivo Joe Gargery, naufragano miseramente. Anziché garantire la nobiltà della nascita, l'incontro e

l'agnizione del 'secondo padre', Magwitch³⁵, conducono semplicemente alla scoperta della fonte originaria del denaro – per giunta, «sporco» – di cui il giovane Pip è beneficiario³⁶.

A dispetto di un inevitabile insieme di variazioni rispetto alla letteratura precedente, il romanzo vittoriano – nelle sue storie di trovatelli, di ricerche di padri, e di lotte per l'avanzamento sociale – conserva un'eco, evoca una nostalgia nei confronti del romanzo familiare delle origini. Sulle ulteriori trasformazioni novecentesche del romanzo familiare non è qui possibile soffermarsi. Basterà rilevare che, smarrito del tutto il bisogno di ritrovare una nascita nobile, la ricerca del padre (e del figlio) diventa, ad esempio in *Ulysses*, in primo luogo una ricerca emotivo-affettiva (anche se, a sua volta, il substrato mitico dell'opera – nei paralleli tra Stephen Dedalus e Telemaco, e tra Bloom e Ulisse – evoca tracce di un romanzo familiare molto più antico e originario).

Come leggere allora, sulla base di quanto s'è detto, la definizione che il re dà del principe in *Henry IV. Part One*, come «hope and expectation of thy time» (III.ii.36)? Quasi come un 'preludio' alle *great expectations* dickensiane? Quel che è certo è che una rilettura del romanzo familiare e della ricerca del padre in *Henry IV*, alla luce dei successivi sviluppi di tali temi nel romanzo inglese, può aiutarci a meglio comprendere, retrospettivamente, alcuni significati presenti in forma soltanto germinale nel dramma shakespeariano. Dalla pur breve e cursoria presentazione delle trasformazioni diacroniche del romanzo familiare, possiamo ricavare alcune utili riflessioni critiche.

Nel suo itinerario trasformativo attraverso i secoli, il romanzo familiare evidenzia sempre più i suoi contenuti analitico-simbolici. Mentre Tom Jones ritroverà le proprie origini (semi-)nobili quasi per caso, senza averle propriamente cercate, in Pip la ricerca di un ascendente nobile è un percorso fortemente voluto: di fatto, Pip fantastica ossessivamente di una 'madre' nobile (Miss Havisham) che in realtà non c'è – e non può esserci. È possibile suggerire che *Great Expectations* porti ulteriormente innanzi quel processo di interpretazione analitica già parzialmente intravisto in vari testi letterari, a partire dal Rinascimento. Il legame (quasi-)familiare che Pip ritiene di avere con Miss Havisham viene presentato come una mera invenzione affabulatoria, come l'elaborazione fantastica di un'impossibile *great expectation*³⁷. In

altri termini, Dickens svela la componente emotivo-desiderativa che si cela sotto la sequenza tematica del romanzo familiare (in quanto costruzione di un desiderio), contribuendo in tal modo a farci leggere analiticamente tutta la tradizione precedente.

Nell'incontro di Pip con Miss Havisham nella nobile – ancorché fatiscente – Satis House, nel suo rifiuto del 'padre' umile Joe Gargery, nel suo uso di alcune circostanze fortuite³⁸ per attribuire credibilità al suo desiderio di innalzamento sociale sembra quasi di leggere un'anticipazione dell'interpretazione analitica che Freud avrebbe proposto nel *Romanzo familiare dei nevrotici* (1908). Dopo aver ribadito la funzione del sogno e della fantasia come forme di appagamento del desiderio, Freud descrive nel modo seguente le dinamiche affettivo-inventive che sono alla base del romanzo familiare:

la fantasia del fanciullo è assorbita dal compito di liberarsi dai genitori ormai da lui disprezzati e di sostituirli con altri, solitamente di posizione sociale più elevata. [...] A tal fine egli sfrutta la concomitanza fortuita di eventi realmente vissuti, come il far conoscenza con il padrone del castello o con il proprietario terriero [...], con un membro dell'aristocrazia se vive in città. Tali avvenimenti casuali suscitano l'invidia del fanciullo, e questa trova poi espressione in una fantasia che sostituisce entrambi i genitori con altri più nobili³⁹.

Ritornando a Shakespeare *via Dickens*, ovvero dopo un *excursus* sulla fortuna narrativo-borghese del romanzo familiare, siamo ora in grado di aggiungere alcuni elementi nuovi alla nostra interpretazione di *Henry IV*.

3.5

Formazione, anti-formazione, invenzione affabulatoria: ovvero, la crisi dell'eroe nel dramma elisabettiano

Indubbiamente, come si può evincere dal già citato monologo di Hal e com'è stato osservato dalla maggior parte della critica, la formazione del principe appare eccessivamente strategica, è sin troppo preannunciata per poter risultare credibile⁴⁰. Tuttavia, l'elemento che maggiormente decostruisce la svolta eroica del principe e che opacizza la sua formazione regale è proprio la possibi-

lità di una lettura analitico-simbolica (possibilità allusivamente suggerita dal dramma stesso).

Di fatto, la storia e la formazione di Hal si prestano a una doppia interpretazione. Da un lato, Hal è il principe 'storico' che, dopo un lungo allontanamento dalla corte, ritrova il padre e – con esso – la carica e la dignità che gli competono. Interpretazione letterale ampiamente sostenuta dal testo stesso, e ulteriormente avallata dall'intertesto storiografico. Dall'altro, Hal è il fanciullo 'universale' che racconta a se stesso il suo romanzo familiare, immaginando un'ascesa sociale e un improbabile ritrovamento del padre regale a lungo smarrito. Interpretazione analitico-simbolica, a sua volta, sostenuta da alcune pieghe e percorsi di senso accessori del testo, e ulteriormente avvalorata da un certo numero di manipolazioni delle fonti (alle quali si è peraltro brevemente accennato) tendenti a presentare l'azione storica particolare nei termini paradigmatici, appunto, del romanzo familiare. In conclusione, accanto ai tratti più propriamente storici, la vicenda di Hal presenta anche l'aspetto di una grande finzione, di una costruzione simbolico-narrativa elaborata dallo stesso protagonista, nonché da quanti dividono la scena con lui: a partire dal padre. In fondo, la prima tappa del romanzo familiare del principe Hal è generata, appunto, dalla proiezione di un desiderio e da un'invenzione affabulatoria: quella dello stesso re che introduce il tema del *changeling*, raccontando al cognato – ma soprattutto a se stesso – la storia familiare di uno scambio di neonati nelle culle (I.i.85-9).

In definitiva, un'interpretazione del dramma in chiave simbolica universalizza e – con ciò stesso – 'abbassa' l'itinerario formativo del principe Hal, decostruendo il genere della commedia di formazione. E, dunque, il senso storico-letterale di un'assunzione di responsabilità, di una svolta eroico-militare, di un adeguamento della persona alla carica sfocia nel senso universale-simbolico di un semplice passaggio all'età adulta e di un'impossibile fantasia di regalità elaborata dall'*homo communis*.

Note

* Le citazioni sono tratte dalle seguenti edizioni Arden: W. Shakespeare, *King Henry IV. Part One*, ed. A. R. Humphreys, Methuen, London 1960; rist. Rout-

ledge, London-New York 1988; *King Henry IV. Part Two*, ed. A. R. Humphreys, Methuen, London 1966; rist. Routledge 1988; *King Henry V*, ed. T. W. Craik, Routledge, London 1995; *King Henry VI. Part One*, ed. E. Burns, Nelson, London 2000; *Cymbeline*, ed. J. M. Nosworthy, Methuen, London 1955; rist. Routledge, London 1969; *Hamlet*, ed. H. Jenkins, Methuen, London 1982; *Othello*, ed. E. A. J. Honigsmann, Nelson, London 1997; J. Fletcher, W. Shakespeare, *The Two Noble Kinsmen*, ed. L. Potter, Nelson, London 1997. Ove non specificato, le osservazioni critiche su *Henry IV* sono da intendersi sia a *Part One* che a *Part Two*. Viceversa, le citazioni 'mute' vanno riferite a *Part One*. Per le *Chronicles* di Holinshed si fa riferimento all'edizione ottocentesca, *Chronicles of England, Scotland and Ireland*, London 1807-1808. I corsivi sono miei, salva diversa indicazione.

1. Come indicato nella *Premessa*, il presente saggio è stato pubblicato nel 2002, in un volume che raccoglieva gli atti di un convegno svoltosi a Padova nel 1999 (*Imperi moderni. L'eroe tra apoteosi e parodia*, a cura di A. Petrina, M. Melchionda, Padova, Università degli Studi di Padova-Dipartimento di Lingue e letterature anglo-germaniche). Nella mia relazione facevo riferimento alla 2ª serie dell'edizione Arden di *Henry IV. Part One*. Nella 3ª serie che, nel frattempo, è uscita (ed. D. Scott Kastan, 2002), il curatore propone una lettura 'dickensiana' del percorso formativo di Hal (l'Introduzione di D. Scott Kastan si apre col titolo, significativo, di *Great Expectations*): lettura di cui avrei voluto poter tenere conto – anche perché in linea con la chiusura, a sua volta dickensiana, della mia relazione (all'epoca non da tutti condivisa).

2. La coalizione di ribelli è composta dalla famiglia baronale dei Percy del Northumberland, alla quale si uniranno poi i gallesi di Glendower e gli scozzesi guidati dal conte di Douglas.

3. Anche il microuniverso apparentemente non-storico che ruota intorno a Falstaff si ispira a figure e situazioni a loro volta storiche. In particolare, il personaggio stesso di Falstaff è stato costruito sulla (e contro la) persona storica del martire lollardo Sir John Oldcastle messo a morte sotto Henry V, nel 1417 (com'è noto, S. Wells e G. Taylor, nella loro edizione dei *Complete Works*, Clarendon, Oxford 1986, hanno ripristinato – non senza tuttavia incorrere in qualche critica – la denominazione originaria di 'Oldcastle', in luogo di quella successiva di 'Falstaff').

4. Sulla poetica di chiusura nei drammi storici si veda B. Hodgdon, *The End Crowns All. Closure and Contradiction in Shakespeare's History*, Princeton University Press, Princeton 1991.

5. Come si tenterà di chiarire ulteriormente nelle pagine che seguono, i *drammi storici* shakespeariani andrebbero più propriamente distinti – sulla base dei rispettivi scioglimenti dell'azione – in *commedie* e *tragedie storiche* (l'opportunità di più precise distinzioni di genere all'interno delle *histories* è sostenuta, tra gli altri, da C. W. R. D. Moseley, *Shakespeare's History Plays: "Richard II" to "Henry V"*. *The Making of a King*, Penguin, Harmondsworth 1988).

6. Un esempio molto recente, cinematografico, di questa *reductio* della corallità del conflitto militare a uno scontro tra due antagonisti principali lo si può trovare nel film storico *Gladiator* (2000) di Ridley Scott: in particolare, nella contesa finale tra Massimo e Commodo. (Incidentalmente, il film – nella sua rappresentazione del rapporto antagonistico tra il figlio legittimo e il figlio adottivo dell'imperatore Marco Aurelio – contiene un po' tutti quei temi del cosiddetto 'romanzo familiare' di cui si dirà nelle pp. seguenti).

7. Si veda G. Lukács, *Il romanzo storico*, trad. it. di E. Arnaud, intr. C. Cases, Einaudi, Torino 1970, pp. 9, 44 (ed. or. *Der historische Roman*, Aufbau, Berlin 1957). Si veda, in particolare, la sezione dedicata al confronto tra romanzo storico e dramma storico, pp. 108-226.

8. George Eliot, *Daniel Deronda*, ed. G. Handley, Clarendon, Oxford 1984, I.viii, p. 80; e *Historic Imagination*, in *Leaves from a Note-Book. Essays of George Eliot*, ed. Th. Pinney, Routledge and Kegan Paul, New York-London 1963, pp. 446-7. Cfr. anche il saggio di I. Milner, *The Historic Imagination in George Eliot*, in C. Gibson (ed.), *Art and Society in the Victorian Novel*, Macmillan, London 1989, pp. 97-110, 98-9.

9. La stessa etimologia del termine *histor* è collegata a una radice indoeuropea (*wid-, *weid-) che significa 'vedere' (si veda l'analisi che ne fa J. Lozano, *Il discorso storico*, Sellerio, Palermo 1991; ed. or. *El discurso histórico*, Alianza, Madrid 1987). La storiografia, dunque, è narrazione testimoniale, mediata appunto da un punto di vista 'esterno'; la finzione storica, invece, può legittimamente adottare anche una prospettiva 'interna' (ad esempio, nell'uso del monologo drammatico, oppure del narratore onnisciente).

10. Sulla differenza di implicazioni illocutorie tra storiografia e finzione, si veda G. Genette, *Finzione e dizione*, Pratiche, Parma 1994 (ed. or. *Fiction et diction*, Seuil, Paris 1991); P. Pugliatti, *Raccontare la storia*, in L. Innocenti, F. Marucci, P. Pugliatti (a cura di), *Semeia. Itinerari per Marcello Pagnini*, il Mulino, Bologna 1994, pp. 39-49.

11. C. Kavafis, *Settantacinque poesie*, a cura di N. Risi, M. Dálmati, Einaudi, Torino 1992.

12. Cfr. Lukács, *Il romanzo storico*, cit.

13. Si tratta di un codice, e di un ideale di nobiltà virile, abbastanza simile a quello formulato da Ophelia in una scena centrale di *Hamlet*: «[t]he courtier's, soldier's, scholar's, eye, tongue, sword» (III.i.153).

14. Com'è noto, la prima edizione delle *Chronicles* di R. Holinshed, è del 1577; il 1587 è l'anno della seconda e più ampia edizione, principale fonte dei drammi shakespeariani sulla storia d'Inghilterra.

15. A dispetto della sua data di pubblicazione, il dramma è certamente antecedente ai due *Henry IV* shakespeariani.

16. Tra i vari contributi sulla transcodifica delle fonti storiografiche in Shakespeare spiccano: W. G. Boswell-Stone (ed.), *Shakespeare's Holinshed. The Chronicle and the Historical Plays Compared*, Chatto and Windus, London (1896) 1907; e, in tempi a noi molto più vicini e con un ben maggiore sforzo teorico, A. Serpieri et al., *Nel laboratorio di Shakespeare. Dalle fonti ai drammi*, 4 voll., Pratiche, Parma 1988 (su *Henry IV* e la seconda tetralogia, si vedano in particolare le ottime analisi e comparazioni con le fonti di S. Payne, S. Cenni e A. Celli, vol. 3).

17. Il re Henry IV definisce la condotta del principe come una forma di «riot and dishonour» (I.i.184). Nella rappresentazione della giovinezza *madcap* di Hal, il dramma attinge a un vasto materiale storiografico e aneddotic, conosciuto sotto l'etichetta collettiva di *wild Prince stories*, e accumulatosi sin dall'epoca storica dello stesso principe: dalla *Historia Anglicana* (1418) di Thomas Walsingham alla *Vita Henrici Quinti* (1437 circa) di Tito Livio Frulovisi, alla cronaca di *Brut* (1479 circa) fino all'opera di John Stow (*Chronicles of England*, 1580 e *Annales*, 1592) e alle *Chronicles* di Holinshed. Come dimostra indirettamente proprio tale *corpus* intertestuale, nella rappresentazione di alcuni episodi, *Henry IV. Part One* fa leva su fonti altre da Holinshed (nelle *Chronicles*, ad esempio, non sono riportate le *highway robberies* delle scene I.ii, II.ii e II.iv in *Henry IV*), rielaborando materiale probabilmente desunto direttamente da Stow e dalle *Famous Victories*.

18. S. Freud, *Mosè egizio*, primo dei tre saggi di *L'uomo Mosè e la religione monoteistica* (1934-1938), in *Opere*, 12 voll., a cura di C. Musatti, Bollati Boringhieri, vol. 11, Torino 1989, p. 340. Lo stesso Freud ricorda l'influenza esercitata su di lui dall'opera di Otto Rank, *Der Mythos von der Geburt des Helden* (*Il mito della nascita del*

l'eroe), n. 5 della collana "Schriften zur angewandten Seelenkunde", Deuticke, Leipzig-Wien 1909.

19. Si veda anche il saggio precedente di Freud, nel quale venivano affrontati temi simili da una prospettiva affine, ma non del tutto coincidente: *Il romanzo familiare dei nevrotici* (1908), in *Opere*, cit., vol. 5, (1972) 1989, pp. 471-4. La fantasia sostitutiva includerebbe, originariamente, entrambi i genitori per poi restringersi, da una certa età in poi, alla sola figura paterna (dal momento che *mater semper certa*).

20. Freud, *Mosè egizio*, cit., p. 344.

21. I due eventi sono simbolicamente collegati: l'uccisione di Percy-Hotspur (nelle parole del principe: «I will redeem all this on Percy's head» [III.ii.132]) dimostrerà – sia nel *display of honour* del gesto, sia anche soprattutto nell'esclusione di colui che era stato simbolicamente prescelto e desiderato dal re stesso quale degno erede alla corona – l'effettiva ascendenza regale di Hal («in the closing of some glorious day / [I will] Be bold to tell you that I am your son» [III.ii.133-4]).

22. Nel rivolgersi al principe, contrapponendolo a Hotspur, il re Henry IV aveva, infatti, affermato: «He hath more worthy interest to the state / Than thou the shadow of succession» (III.ii.98-9).

23. «He'll breed *revenge*ment and a scourge for me» (III.ii.7: corsivo mio).

24. La scena, riferita anche nelle *Chronicles*, è sviluppata soprattutto nelle *Civil Wars* e nelle *Famous Victories*.

25. La 'meraviglia' del principe è espressa attraverso una formulazione ossimorica (peraltro goffamente barocca): «polish'd perturbation! golden care!» (IV.v.22).

26. *King*: «Where is the crown? Who took it from my pillow?» (*King Henry IV. Part Two*, IV.v.57).

27. Possono considerarsi, appunto, un'interpretazione analitica del mito le parole già citate di re Henry IV al figlio: «Thy wish was father, Henry, to that thought» (*Henry IV. Part One*, IV.v.92).

28. Sono numerose e varie le trasformazioni drammatiche che tendono a enfatizzare la dimensione archetipico-familiare nella storia del principe Hal: tra queste, la rappresentazione di Hal e di Hotspur come coetanei (con il corollario di un'accentuazione ulteriore della loro rivalità e della creazione di un legame per così dire di 'fraternità'); l'antedatazione della riconciliazione tra il principe e il re rispetto alla battaglia di Shrewsbury (con la conseguenza di una maggiore adesione alla sequenza cronologica del romanzo familiare, che prevede *prima* il ritorno al padre e *poi* la conquista della fama e del successo); la particolare rappresentazione del rapporto tra Hal e Falstaff (quale rapporto tra 'figlio' e 'padre'), e così via. (Pur senza proporre, propriamente, un'interpretazione di tali modifiche in chiave mitico-familiare, J. Dover Wilson ne mette a fuoco la portata più ampia, universale, di rapporto tra padri e figli nel momento in cui questi ultimi attraversano la fase adolescenziale: *The Fortunes of Falstaff*, Macmillan, New York 1944, in particolare pp. 61-2).

29. Tali sfumature simboliche a carattere 'familiare' sono leggibili, ad esempio, nella maggior parte dei versi su citati.

30. *Othello*: «I shall promulgate I fetch my life and being / From men of royal siege [...]» (*Othello*, I.ii.21-2). Lo stesso piano di una futura divulgazione degli illustri suoi natali è, simbolicamente, un progetto affabulatorio-desiderativo: 'raccontare' la nobiltà della propria nascita è un modo di 'realizzarla'.

31. Sulla formazione del principe Hal (in relazione, in particolare, al suo uso del *tempo*): H. Dickinson, *The Reformation of Hal*, in "Shakespeare Quarterly", XII, 1961, pp. 33-46.

32. Per quanto riguarda lo schema attanziale ci si rifà ad A. J. Greimas, *La semantica strutturale. Ricerca di metodo*, Rizzoli, Milano 1968 (ed. or. *Sémantique struc-*

turale, Larousse, Paris 1966). Incidentalmente, le categorie attanziali, nella loro centralizzazione del desiderio (Oggetto), sono a loro volta molto vicine a un'interpretazione di tipo analitico.

33. M. Robert, *Roman des origines et origines des romans*, Flammarion, Paris 1976.

34. Come recita lo stesso titolo per intero, *The History of Tom Jones, a Foundling*.

35. Magwitch è un ex detenuto, ritornato clandestinamente in patria dalla colonia penale nella quale era stato deportato.

36. Il denaro di Magwitch sa, letteralmente e figuramente, di bestiame e, ciononostante, *serve* (si veda la descrizione che se ne dà nel capitolo 10 del romanzo: «two fat sweltering one-pound notes that seemed to have been on terms of the warmest intimacy with all the cattle markets in the county», *Great Expectations*, ed. A. Calder, Penguin, Harmondsworth (1965) 1985, p. 107).

37. Nella sua introduzione all'edizione italiana, G. Almansi osserva come le *grandi speranze* di Pip includano anche *grandi vendette* nei confronti di tutti coloro che lo hanno offeso o gli hanno arrecato qualche torto, e come tale fantasia di vendetta rientri a pieno titolo nel nucleo delle – non sempre integerrime – fantasie infantili (*Grandi vendette*, introduzione a Charles Dickens, *Grandi speranze*, trad. it. di B. Maffi, Rizzoli, Milano 1987, pp. I-XXIV). L'osservazione è senz'altro giusta: va forse solo precisato come tale doppia fantasia rientri in quella più ampia fantasia 'familiare' che, come si è visto dalla sequenza tematica brevemente delineata, integra desideri di ascesa con pulsioni di vendetta.

38. In particolare, Pip, per legittimare e dar corpo alla sua fantasia di ascesa sociale, si basa sulla circostanza – assolutamente fortuita – che il curatore delle sue *expectations*, Jaggers, sia anche legale di Miss Havisham.

39. Freud, *Il romanzo familiare dei nevrotici*, cit., p. 472.

40. Incidentalmente, la metafora del «bright metal» che definisce la futura metamorfosi del principe lascia quasi sottintendere un cambiamento altrettanto spurio quanto un processo di falsificazione alchemica.

L'improbabile formazione di Katherina
in *The Taming of the Shrew*:
ovvero, l'irascibilità femminile
tra 'disposition' e 'habit'*

4.º

**Teorie del sé:
determinazioni umorali e influenze culturali**

The Taming of the Shrew è una commedia atipica, per motivi abbastanza simili a quelli per i quali *Julius Caesar* è una tragedia atipica. Se nel *Julius Caesar* la morte del protagonista – e, dunque, la catastrofe tragica – si realizza già nel III atto (scena i), in *The Taming of the Shrew* il matrimonio della protagonista – e, dunque, la catastrofe comica, ovvero lo *happy ending* – avviene, a sua volta, nel III atto (scena ii). In sostanza, entrambi i drammi sembrano 'soffrire' di una sorta di climax anticipato. È in tale anticipazione che si racchiude il nucleo semantico dei drammi stessi.

Riguardo alla morte anticipata del protagonista nel *Julius Caesar* sono state avanzate varie ipotesi e proposte diverse chiavi di lettura: in particolare, è stato osservato che il dramma può essere considerato una sorta di tragedia doppia («la caduta di Cesare, e il compiersi del destino dei congiurati»)¹.

In *The Taming of the Shrew*, l'anticipazione (per così dire) dell'evento culminante, il matrimonio tra Katherina e Petruchio, trova ragioni, se vogliamo, anche più complesse. Innanzitutto, *The Taming of the Shrew* rientra solo in parte nel sottogenere della 'commedia matrimoniale', dal momento che il fine dell'azione non è tanto il matrimonio tra i due protagonisti quanto la 'formazione' o meglio l'addomesticamento della protagonista femminile (come suggerisce chiaramente il titolo stesso del dramma). È dunque comprensibile che tale addomesticamento continui oltre il matrimonio, abbracciando anche i due atti successivi all'evento nuziale (IV e V). In secondo luogo, occorre considerare che le teorie rinascimentali

relative alla ‘formazione’ del carattere e della personalità richiedevano che il percorso educativo si svolgesse in tempi lunghi, attraverso una serie di esercizi ripetuti e costanti: ciò al fine di non vanificare i progressi parziali di volta in volta conseguiti.

L’idea di una formazione continuata è un’idea ricorrente in tutto il Rinascimento. La continuità e la ripetitività delle pratiche formative era ritenuta tanto più necessaria quanto più radicato (o solidamente ‘impresso’) era il difetto da correggere. Allorché, come osserva Burton all’inizio della sua *Anatomy of Melancholy* (1621)², il vizio da estirpare (nel caso specifico, l’inclinazione malinconica) si presenta in forma di *disposition* – ovvero di una condizione mentale occasionale o transitoria – l’intervento correttivo è relativamente semplice. Quando, invece, esso ha già assunto i connotati di un *habit* – ovvero di uno stato d’animo talmente radicato da essere divenuto cifra ‘abituale’ del carattere – la correzione è tanto più complessa e di esito incerto³.

In *The Taming of the Shrew*, la distinzione implicita o esplicita tra *dispositions* e *habits*, tra inclinazioni umorali transitorie⁴ e stati patologici fortemente radicati nel carattere⁵, attraversa tutto il dramma. Si può, dunque, ben comprendere come l’irascibilità ‘abituale’ di Katherina abbia bisogno di quelle pratiche e di quegli esercizi costanti ai quali la protagonista viene sottoposta ripetutamente, anche *dopo* il matrimonio, sia dal marito stesso che dai suoi servi (appunto, negli atti IV e V).

Alla base di qualsiasi intervento formativo o correttivo sia sulle *dispositions* che sugli *habits* vi sono, ovviamente, teorie più generali relative al carattere o alla personalità nel suo insieme. Schematizzando al massimo una questione ben altrimenti complessa, possiamo dire che nel Rinascimento – così come, per certi versi, accade ancora oggi – convivevano in una sintesi piuttosto difficile interpretazioni *naturali* e interpretazioni *culturali* (o *artificiali*) della persona e del carattere. Da un lato, cioè, si ponevano le teorie fisiologiche del sé (e la relativa letteratura medico-umorale)⁶, dall’altro le teorie socioculturali della persona (e la relativa manualistica comportamentale)⁷. Insomma, da una parte i galenici, dall’altra Castiglione/Hoby – e i rispettivi emuli ed epigoni.

In *The Shrew*, il carattere di Katherina – in sintonia con tale doppia lettura del sé – è presentato sia in chiave *naturale*, in quanto effetto di un umore irascibile, sia in chiave *culturale*, in quanto ef-

fetto di percorsi educativi, di condizioni e condizionamenti socio-economici e di genere. E nell'intero dramma, di conseguenza, i riferimenti al *lessico del sé* si muovono su un doppio binario: essi, cioè, vanno dai lemmi relativi all'area fisiologico-umorale, quali *humour*, *spleen*, e così via (*Induction*, i.135; *Induction*, ii.13; I.ii.106; IV.ii.195, ecc.) ai lemmi relativi all'area educativo-culturale, quali *fashion* (III.ii.70) e affini (*frame*, I.i.126; *bend*, I.i.179; *build*, V.ii.119; *mould*, I.i.60, ecc.). Le due aree lessicali, poi, interagiscono variamente tra loro, a riprova dell'ipotesi di fondo che, data una base *naturale* del carattere, sia possibile intervenire *culturalmente* su di essa.

Pertanto, la formazione di Katherina segue un doppio percorso. Da un lato, Petruchio interviene – o finge di intervenire – direttamente sulla base naturale del carattere di Katherina (l'umore collerico), imponendole ad esempio un ferreo regime alimentare. Dall'altro, egli cerca di addomesticare Katherina anche e soprattutto tramite varie pratiche culturali e, in particolare, linguistiche⁸.

Ciò premesso, come si tenterà di mostrare più in dettaglio nelle pagine che seguono, in *The Taming of the Shrew* l'esito formativo della protagonista alla fine risulta problematico-parodico, e solo parzialmente credibile. Nel dramma, dunque, lo scioglimento non chiude completamente l'azione, né scioglie del tutto le tensioni etiche ad essa sottese, bensì lascia aperti ampi margini di irrisolutezza e di 'apertura'.

Così come si è visto per *Henry IV. Part One* (CAP. 3), anche in *The Taming of the Shrew* la giustizia poetica si realizza solo in maniera imperfetta.

4.1

I sottogeneri della commedia di formazione e della commedia di beffa: alcune considerazioni teorico-strutturali

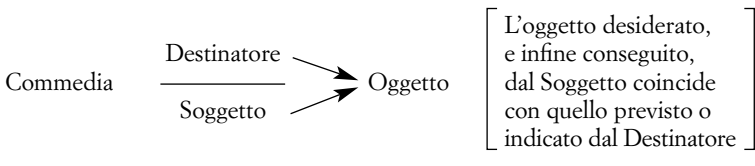
Il tema della 'formazione' di Katherina da fanciulla bisbetica a moglie ubbidiente è adombrato sin dalla cornice o *Induction*, attraverso la figura del paggio e il suo rapporto pseudo-coniugale con Sly. Più in generale, attraverso il gioco stesso del travestimento e dell'inganno ai danni di Sly, la cornice mette in luce quei temi centrali del *trasformismo culturale* e del *multiprospettivismo* che caratterizzano il dramma nel suo insieme.

Dunque, sul piano squisitamente tematico, cornice e *plot* principale si pongono in un rapporto piuttosto stretto. Viceversa, sul piano generico-strutturale, cornice e *main plot* rinviano, rispettivamente, a due sottogeneri piuttosto diversi tra loro: da un lato, la ‘commedia di beffa’, dall’altro la ‘commedia di formazione’. Anche se la critica ha evidenziato, giustamente, il richiamo a ulteriori generi, variamente collegati o affini alla commedia, quali ad esempio la farsa⁹, tuttavia il ri-uso del modello della beffa e della formazione appare così pervasivo da imporsi su altri tipi e forme di articolazione generica pur presenti nel testo.

Al fine di analizzare le modalità specifiche del ri-uso parodico della commedia di formazione e della commedia di beffa in *The Shrew*, può essere utile partire da una proposta di definizione teorico-strutturale del genere della commedia e dei relativi sottogeneri.

Esaminando il genere della *commedia* dal punto di vista delle categorie attanziali formulate da A. J. Greimas¹⁰, possiamo dire che il lieto fine della commedia si basa sul conseguimento, da parte del Soggetto, dell’Oggetto assegnatogli dal Destinatore. Insomma, il Soggetto non solo consegue il suo obiettivo (Oggetto), ma tale obiettivo è anche ‘giusto’ o ‘adatto’ in quanto esso coincide con quanto previsto o richiesto dal Destinatore (categoria che incarna il punto di vista valoriale o l’assiologia del testo). Tale situazione narrativa può essere visualizzata dalla FIG. 4.1.

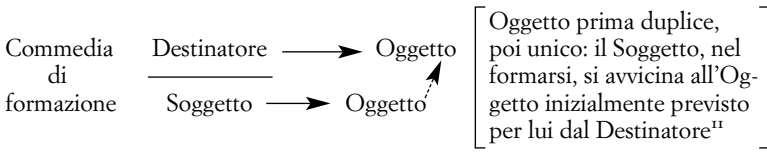
FIGURA 4.1



Nella *commedia di formazione*, lo sviluppo dell’azione, con la progressione della sequenza drammatica verso il programmato lieto fine, è reso possibile, appunto, dalla formazione o maturazione del/la protagonista. Dal punto di vista dello stesso quadro categoriale greimasiano, potremmo dire che, all’inizio, il Soggetto

sceglie – o mira a – un Oggetto inappropriato o inadatto. La sua formazione, dunque, consiste nella successiva individuazione o scelta di un Oggetto appropriato (che è poi quello indicato o previsto, sin dall'inizio, dal Destinatore). In sintesi, il lieto fine della commedia di formazione consiste nel conseguimento finale, da parte del Soggetto, di tale secondo Oggetto. Tale situazione narrativa può essere visualizzata dalla seguente FIG. 4.2.

FIGURA 4.2



Da tale prospettiva critica, drammi come *The First Part of King Henry IV*, o *The Taming of the Shrew*, o anche *The Tempest* possono essere definiti 'commedie di formazione'. Essi, infatti, appaiono caratterizzati da una graduale riformulazione del desiderio del Soggetto. Mentre al principio l'Oggetto desiderato dal Soggetto (il principe Hal o Katherina o Prospero) è difforme dall'Oggetto assegnato dal Destinatore, nelle successive sequenze il desiderio del Soggetto si ristrutturava poco per volta, sicché alla fine Oggetto desiderato e Oggetto destinato convergono pienamente (vittoria militare in *Henry IV*, sottomissione matrimoniale in *The Taming of the Shrew*, recupero del potere perduto in *The Tempest*).

In definitiva, la commedia di formazione parte dalla situazione di un Oggetto duplice, per giungere gradualmente alla convergenza dell'Oggetto previsto dal Destinatore con quello ricercato dal Soggetto. La formazione del Soggetto consiste appunto nel suo conformarsi al mandato, ovvero all'orizzonte assiologico, del Destinatore.

Pertanto, la formazione si fonda sulla riformulabilità e negoziabilità del desiderio del Soggetto: ovvero degli obiettivi da lui perseguiti. Si può ipotizzare che il genere della formazione (sia narrativo che drammatico), nel conformare il desiderio del Soggetto alla volontà del Destinatore, rappresenti la riduzione di un mo-

dello culturale dialogico a un modello sostanzialmente monologico. Insomma, il Soggetto, nel riformulare i suoi obiettivi, finisce per aderire al modello assiologico del testo: ovvero, a quanto il contesto sociale si aspetta da lui/lei¹².

Se, dunque, la trama relativa alla protagonista Katherina può essere iscritta nel modello su delineato della commedia di formazione, la cornice – come anticipato – rimanda al modello della commedia di beffa. In relazione al genere commedia, la commedia di beffa occupa senz'altro un posto a sé stante. La realizzazione della beffa non può essere iscritta *sic et simpliciter* nel modello della 'commedia a lieto fine': difatti, sarebbe perlomeno forzoso definire la commedia di beffa nei termini di adempimento di un desiderio, ovvero di un miglioramento ottenuto. A differenza dell'inganno, finalizzato a ottenere un miglioramento in qualcosa d'altro rispetto all'inganno stesso, la beffa o la burla sono per così dire 'autoteliche', appaiono cioè caratterizzate da una sorta di finalismo interno. La beffa esaurisce in sé, nel suo stesso adempimento, la propria ragion d'essere, senza apportare alcun vantaggio al suo autore (anzi, allorché viene scoperta, a meno che non sia perdonata, finisce con l'arrecargli un danno o una punizione)¹³.

4.2

Riscrittura parodica e ricodifica culturale. Il problematico *happy ending* dell'intreccio principale

Sia la formazione di Katherina nella recita sia la beffa ai danni di Sly nella cornice mettono in atto uno scarto parodico nei confronti di quegli stessi sottogeneri comici ai quali pure si ispirano¹⁴. In sintesi, si può anticipare che il carattere parodico della cornice nei confronti della commedia di beffa deriva principalmente dalla non-compiutezza della beffa, mentre gli aspetti parodici della recita nei confronti della commedia di formazione sono ascrivibili soprattutto alla non totale credibilità del processo formativo, il quale peraltro si situa entro un più generale – e meno facilmente definibile – trasformismo e multiprospettivismo.

Confrontando *The Taming of the Shrew* con *The Taming of a Shrew*, tra le varie differenze spicca, quale elemento di maggiore alterità, la diversa strutturazione della cornice – e, conseguentemente, del rapporto tra cornice e recita – che caratterizza i due testi dram-

matici¹⁵. Mentre in *A Shrew*, in conformità con il modello – sia narrativo che drammatico – della beffa, l'episodio dello scherzo giocato al caldaio Christopher Sly viene debitamente portato a conclusione, in *The Shrew* esso viene lasciato in sospeso. In alcuni tipi di testo, la non-compiutezza della cornice entro la quale viene inserito il racconto principale rappresenta una costante, sì da costituire una vera e propria marca di genere. Nondimeno, il carattere non-finito di una cornice, quale quella di *The Shrew*, costruita sul modello della beffa ha un che di curioso, di retoricamente spiazzante¹⁶.

In *A Shrew*, su ordine del Lord, a conclusione della beffa, Sly viene rivestito dei suoi abituali panni di caldaio e ricondotto all'angolo della taverna dal quale era stato prelevato¹⁷. In tal modo, non solo la prima beffa trova una puntuale conclusione, ma ad essa se ne aggiunge una seconda: Sly attribuirà all'immaginazione indotta dal sonno e dai fumi dell'alcol la recita teatrale alla quale ha invece effettivamente assistito nelle vesti di Lord. Paradossalmente, è nel testo non-shakespeariano, o meno shakespeariano, che trova esplicita codifica il *topos* tipicamente 'shakespeariano' della messinscena come illusione onirico-fantastica. In più, la circolare compiutezza della cornice attiva un legame intratestuale tra cornice e recita molto più forte che in *The Shrew*: attraverso la recita, Sly apprende «how to tame a shrew» e saprà quindi reagire alle probabili rabbiose rimostranze della moglie per la sua dissipatezza e ubriachezza¹⁸.

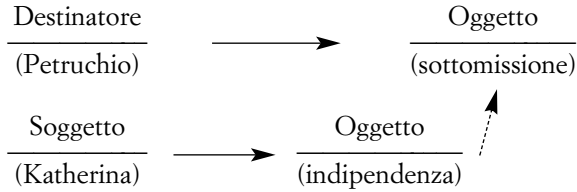
Dunque, in *The Shrew* Shakespeare, lasciando incompiuta la cornice, oltre a mantenere «curiosamente» in sospeso la beffa e a rinunciare a sviluppare il tema a lui caro del teatro come sogno, rinuncia anche a creare un adeguato legame tra le due parti del dramma¹⁹. Certo, non vi sono prove che ci consentano di accertare la paternità shakespeariana di tale scelta: almeno una parte della critica ha sostenuto che il testo del dramma è «incompleto» o «defective»²⁰. Altri hanno sostenuto che l'autore ha deliberatamente evitato di chiudere la cornice per non sminuire l'effetto retorico-persuasivo dell'appassionato discorso di Katherina in V.ii, nel quale si racchiude sinteticamente la 'morale' del dramma²¹. In realtà, al contrario, una chiusura analoga a quella di *A Shrew*, con la rappresentazione di uno Sly pronto a «domare» la moglie, anziché indebolirlo, avrebbe verosimilmente rafforzato il tema centrale. Si può allora tentare una terza soluzione. Che l'incompiu-

tezza della cornice risponda a una precisa scelta autorale oppure sia dovuta alle condizioni imperfette del testo, essa fa in ogni caso risaltare, in quanto *intentio operis*, il ruolo di Sly quale, al tempo stesso, *presenter* e spettatore ingenuo della recita. Il non-ritorno di Sly alla condizione di caldaiaio ne enfatizza, cioè, il ruolo di commentatore esterno all'azione. In sintesi, l'aspetto non-finito della cornice, oltre a destrutturare, lasciandolo precariamente "aperto", il modello generico della beffa, mette in rilievo – molto più di quanto accada in *A Shrew* – il carattere metacritico della cornice nei confronti della recita. Più che giocare sulla beffa ai danni del povero caldaiaio, *The Shrew* gioca sul rapporto tra spettacolo e pubblico e sulla polivalenza e varietà dello spettacolo 'teatrale'. E, in tal modo, come si è visto, svolge un'operazione parodica anche nei confronti dei modelli 'drammatici' della commedia di beffa e della commedia di formazione – oggetto, quest'ultima, della recita stessa.

Come anticipato, il carattere parodico della recita va ricercato innanzitutto nella non perfetta attendibilità dello schema formativo ivi proposto. La formazione di Katherina, anche per influenza dell'insieme delle trasformazioni che la contornano o la accompagnano (di Sly, caldaiaio-Lord-spettatore; del sole-luna; del vecchio-fanciulla e così via), più che come evoluzione o progresso morale, si connota come ulteriore operazione di trasformismo.

Gli aspetti di erosione parodica del codice generico-culturale della formazione possono essere ulteriormente chiariti da un'analisi attanziale del modello formativo. In conformità con quanto suggerito nelle preliminari considerazioni teorico-strutturali, il modello funzionale della commedia di formazione può essere descritto come rappresentazione di una graduale convergenza degli Oggetti (l'Oggetto indicato o previsto dal Destinatore e l'Oggetto desiderato dal Soggetto) e, specificatamente, come progressivo adeguamento dell'Oggetto desiderato dal Soggetto all'Oggetto assegnatogli dal Destinatore.

Dunque, in *The Shrew*, la formazione di Katherina consiste nella conversione del suo desiderio da "indipendenza" a "sottomissione matrimoniale", sicché esso viene poco per volta a coincidere con l'Oggetto destinatole. In tal modo, si realizza quella graduale convergenza tra Oggetto destinato e Oggetto desiderato che caratterizza peculiarmente il genere 'di formazione':



Nella critica di *The Shrew* si sono affermate due principali linee interpretative tra loro contrapposte. Da una parte, l'interpretazione 'conservatrice' o 'tradizionale' che vede nella sottomissione di Katherina una testimonianza estetico-documentale di una cultura e di un diritto di famiglia oppressivamente patriarcali. Dall'altra, l'interpretazione 'radicale' o 'femminista' che, nel ravvisare cospicui aspetti di ambivalenza nella formazione della protagonista, legge *The Shrew* come critica o addirittura sovversione/ribaltamento della dominante «patriarchal master narrative»²².

Immaginiamo un ipotetico dialogo tra il critico 'tradizionale' (CT) e il critico 'femminista' (CF):

CT: La formazione di Katherina, la sua graduale sottomissione al potere maschile documenta il carattere autoritaristico-patriarcale della cultura elisabettiana. Il teatro – e l'estetica – costituiscono uno dei tanti ambiti ove tale modello trova compiuta e irrefutabile espressione.

CF: Al contrario, l'iniziale insubordinazione di Katherina mette a nudo evidenti crepe entro tale modello e, di fatto, smentisce lo stesso discorso finale di Katherina che, in maniera palesemente contraddittoria con la sua stessa trasformazione, sostiene la tesi del carattere 'naturale' della sottomissione femminile. La trasformazione di Katherina evidenzia, invece, il carattere culturale-negoziale del rapporto tra i sessi.

CT: In realtà, il codice elisabettiano della "chain of being" prevede la possibilità di infrazioni all'ordine 'naturale' (la violazione dell'ordine non ne intacca, cioè, la 'naturalità'). Nella commedia, la temporanea violazione dell'ordine naturale è destinata a essere riassorbita e ricompresa entro un quadro provvidenziale: *The Shrew* segue tale archetipo di infrazione/ricomposizione dell'ordine naturale.

CF: Innanzitutto, la possibilità di infrazione/ricomposizione dell'ordine naturale si presta a letture differenti che minano dall'interno la stessa presunta naturalità dell'ordine. Poi, non bisogna dimenticare che la for-

mazione di Katherina è adeguatamente controbilanciata dall'insubordinazione finale di Bianca e della vedova...

CT: Mi pare sia lei a dimenticare che Bianca e la vedova, al contrario, finiscono per sottomettersi anch'esse al potere patriarcale, lasciandosi condurre da Katherina al cospetto dei loro mariti...

CF: Appunto, si sottomettono al potere femminile di Katherina, non a quello maschile dei coniugi...

CT: Sì, ma Katherina rappresenta la donna che ha introiettato la visione del mondo patriarcale e la trasmette alle altre spose...

CF: Al contrario, se si legge il dramma tra le righe, forse ci si può anche accorgere che esso rappresenta un adeguamento solo esteriore della protagonista al potere patriarcale...

Questa ipotetica *querelle*, che riassume e rielabora in forma dialogica alcuni punti interpretativi di fatto – e in fondo non del tutto a torto – sostenuti dalla critica, vuole semplicemente mettere in luce come il dramma, nella sua ambivalenza ideologica, si presti a – e possa legittimare – letture diametralmente opposte. Sia la critica tradizionale che la critica femminista possono trovare con facilità pezze d'appoggio alle rispettive tesi (nel dialogo ci si è limitati a riproporre una minima parte dei possibili punti a favore dell'una come dell'altra posizione). Entrambe le letture si autolegittimano, poi, passando sotto silenzio tutto ciò che contraddice le tesi che esse intendono sostenere²³.

Sfortunatamente, il dramma risulta ben altrimenti complesso e non si presta a letture ideologicamente riduttive, siano esse 'conservatrici' o 'radicali'. Di conseguenza, *The Shrew* sembra richiedere un'interpretazione integrata che superi le contrapposte rigidità metodologico-ideologiche. L'ambivalenza del dramma, pur senza 'sovertire' il codice patriarcale, ne mostra tuttavia in forma chiaroscurale i segni di un'incipiente erosione. La trasformistica varietà e pluralità dei modelli di comportamento maschili e femminili esibiti ne è testimone.

La figura di Katherina, ad esempio, è estremamente complessa e variegata: tale, cioè, da escludere letture riduttive sia nel senso della critica tradizionale che della critica femminista.

Da un lato, Kate appare come il prototipo di quella bisbeticità femminile tradizionalmente, antonomasticamente esemplificata dal personaggio di Santippe²⁴. Dall'altro, a differenza della verbosità gretta e petulante della moglie di Socrate, esercitata all'interno di un quadro domestico-familiare che la vede comunque relegata a un ruolo subalterno, la bisbeticità di Katherina si contrassegna per un insieme di tratti autoritaristico-indipendentistici. Sotto tale aspetto, Katherina è anche la *virago*, vergine guerriera o amazzone refrattaria all'amore coniugale, il cui modello può essere variamente ricercato in altri personaggi femminili shakespeariani (cronologicamente sia anteriori che successivi) – dalla Hippolyta di *A Midsummer Night's Dream* e *The Two Noble Kinsmen*²⁵ alla *pucelle* Joan of Arc di *The First Part of Henry the Sixth*²⁶ – nonché, storicamente, in quell'immagine di potere femminile e di biologica sterilità rappresentata dalla stessa *Virgin Queen*²⁷. Nel suo essere restia all'amore Kate è, ancora, una sorta di puttana santa: donna di nessuno e dunque, virtualmente, di tutti²⁸. E, ancora, in relazione a un diffuso motivo folclorico-fiabesco, è gatta da addomesticare e da trasformare in donna²⁹. E, naturalmente, nel suo essere indemoniata, è anche strega³⁰: e, tuttavia, non strega da ardere sul rogo, bensì da 'esorcizzare' e quindi da convertire nella donna-Eva, moglie e madre³¹. Infine, è anche emblema della fragilità femminile di quante, dietro un comportamento aggressivo, mascherano gravi carenze affettive, desideri inconsciamente incestuosi nei confronti del genitore e gelosia nei confronti della sorella, oggetto di quell'amore paterno-maritale del quale si sentono ingiustamente defraudate³².

Un po' amazzone un po' gatta un po' strega un po' moglie, Katherina è sostanzialmente... Katherina, personaggio a tutto tondo i cui tratti riecheggiano contraddittoriamente una varietà di modelli femminili, sia positivi che negativi, non valutabili singolarmente né in quanto somma aritmetica, bensì pienamente comprensibili solo nella loro interazione reciproca e rimandatività parodica. Kate viene, difatti, variamente associata a modelli e figure che vanno dalla bisbetica Santippe alla paziente Griselda, dalla megera moglie di Florenzio alle castissime Diana e Lucrezia, alla decrepita Sibilla³³.

Come si è anticipato, la sua stessa conversione si presenta sia in chiave *naturale*, come superamento di un umore irascibile³⁴, sia

in chiave *culturale*, come effetto delle strategie coercitive di Petruchio (all'inizio, in particolare, Kate viene domata attraverso una serie di strategie e verbali). Ciò in linea con la doppia possibilità di interpretare l'io, da un lato, in chiave fisiologica, come mero effetto di una crisi (ovvero di una discrasia) umorale, dall'altro in chiave culturale, come risultato di un percorso socioeducativo di apprendimento.

Non meno ricche, complesse e variegata le figure maschili. Petruchio è, tra varie altre cose, il marito-padrone, lo sposo orgoglioso delle virtù della sua donna³⁵, il *captator* avido di dote³⁶, l'esorcista che libera dal demonio la strega invasata³⁷, e così via. E Lucentio è un po' il giovane libertino della commedia plautina e della commedia dell'arte il quale, con l'aiuto del servo astuto, riesce a farla in barba al vecchio Pantalone, e un po' il cavalier cortese inguaribilmente vinto dal potere ipnotico dello sguardo della dama³⁸. Per tacere del suo travestimento in servo e dei conseguenti equivoci – letterali e simbolici – sull'identità personale.

Se, come proposto nelle preliminari considerazioni teoriche, la commedia di formazione rappresenta la riduzione di un modello dialogico a un modello monologico, è difficile sostenere che *The Shrew* si conformi *tout court* a una tale riduzione e semplificazione. Il dialogismo iniziale dell'Oggetto (“sottomissione matrimoniale” *versus* “indipendenza femminile”) non viene del tutto risolto (a favore, cioè, della “sottomissione”) dalla formazione di Katherina. Lungi dall'imporsi monologicamente, il modello formativo viene infatti decostruito dal trasformismo di situazioni e ruoli, maschili e femminili, che caratterizzano il dramma nel suo insieme. Anzi, il trasformismo e la ricodifica culturale investono tutti gli aspetti del mondo rappresentato: non solo l'identità comportamentale-caratteriale (bisbetico/docile; indipendente/sottomesso) e di genere (maschile/femminile), ma anche sociale (ricco/povero; padrone/servo), anagrafica (Sly/Lord), percettivo-referenziale (sole/luna; vecchio/fanciulla), e così via. Per tacere del carattere ‘trasformativo’ della stessa burla e della recita³⁹.

Oltre agli aspetti ‘drammatici’, sono gli stessi aspetti ‘teatrali’ della messinscena interamente al maschile di un modello di formazione femminile a enfatizzare il carattere parodico della rappresentazione. È difficile credere che il pubblico potesse prendere *interamente* sul serio il discorso finale di edificazione femmi-

nile recitato da un ragazzo *en travesti*: «Such duty as the subject owes the prince / Even *such a woman* oweth to her husband» (V.ii.156-7). Difficile non immaginare che «such a woman» attivasse, accanto alla deissi 'drammatica', *anche* un orientamento deittico (meta)'teatrale', con un ovvio, conseguente stravolgimento *nonsensical*: «queste donne – ovvero, questi giovani attori maschi – devono sottomettersi ai rispettivi mariti...».

Del resto, il carattere parodico della riscrittura del modello formativo emerge già nella cornice, nella trasformazione del paggio in moglie sottomessa, e nelle parole con le quali il Lord perora tale trasformazione⁴⁹, con l'implicito contrasto tra la forma pronominale maschile («he», «him(self)») e il ruolo attoriale-comportamentale docilmente femminile («dress'd in all suits like a lady»):

Lord: Sirrah, go you to Barthol'mew my page,
 And see *him dress'd in all suits like a lady*.
 [...]
 Tell *him* from me, as he will win my love,
 He bear *himself* with honourable action,
 Such as *he* hath observ'd in *noble ladies*
 Unto their lords, by them accomplished.
 Such duty to the drunkard let *him* do,
 With soft low tongue and lowly courtesy,
 And say 'What is't your honour will command,
 Wherein *your lady and your humble wife*
 May show *her duty* and make known her love?'
 (*Induction* 1.103-15)

In definitiva, un'interpretazione di *The Shrew* come una specie di manuale di formazione al femminile esposto in forma drammatica, per quanto non del tutto illegittima, riuscirebbe tuttavia riduttiva. Come chiarito, pur conformandosi a taluni aspetti della commedia di formazione, *The Shrew* mostra anche la sua difformità nei confronti di tale modello.

Analogamente all'interludio *The Four P's* di John Heywood, del quale peraltro riprende nella scena finale il motivo di una scommessa di tono sostanzialmente scherzoso-misogino all'interno di un gruppo maschile, *The Shrew* si propone come una sorta di *badinage*. Anzi, se il motivo della scommessa viene reso esplicito solo nella scena finale, sul piano simbolico è l'intero dramma

a porsi come *espansione di una scommessa*: la scommessa di Petruchio – contro le previsioni di tutti gli altri – di riuscire a sposare/domare Katherina. Ed è anche tale carattere di scommessa assunto dal dramma nel suo insieme a sottrarre ulteriore credibilità alla rappresentazione di un modello formativo.

Piuttosto che proporre un itinerario di educazione/coercizione femminile, il dramma rappresenta, con un'evidente dose di misoginia tuttavia abbondantemente stemperata in chiave *parodico-nonsensical*, la presa di coscienza da parte maschile dell'adattabilità solo apparente – e della conseguente, reale irriducibilità – del multiforme universo femminile allo schema monologico-autoritaristico della cultura patriarcale.

Note

* Le citazioni sono tratte dall'edizione Arden, a cura e con introduzione di B. Morris, Methuen, London (1981) 1989. I corsivi sono miei.

1. S. Perosa, "Julius Caesar". *Le strutture drammatiche, in Il precario equilibrio. Momenti della tradizione letteraria inglese*, Stampatori, Torino 1980, pp. 76-99, p. 79.

2. La prima edizione di *The Anatomy of Melancholy* è del 1621. L'opera fu poi riveduta e accresciuta in successive edizioni.

3. R. Burton, *The Anatomy of Melancholy*, eds. F. Dell, P. Jordan-Smith, Tudor Publishing Company, New York 1927.

4. Si confronti, ad esempio, la battuta con la quale Grumio rimarca la mutevolezza dello *humour* di Petruchio: I.ii.106.

5. In vari punti del dramma ricorre il lemma *habit*: «So honour peereth in the meanest habit» (IV.iii.171); «by your / habit» (in questo caso, *habit* indica sia la veste sia il portamento: V.i.65-6), ecc.

6. Sulla letteratura fisiologica elisabettiana: R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturno e la melanconia. Studi su storia della filosofia naturale, medicina, religione e arte*, Einaudi, Torino (1983) 2002 (ed. or. *Saturn and Melancholy. Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art*, Nelson, London-New York 1964); H. Trevor Roper, *Il movimento paracelsiano*, in *Il Rinascimento*, Laterza, Roma-Bari 1987, pp. 129-89 (ed. or. *Renaissance Essays*, Secker and Warburg, London 1985).

7. S. Battaglia, *La letteratura del comportamento e l'idea del Cortigiano*, in *Mitografia del personaggio*, Rizzoli, Milano 1970; rist. col titolo *L'idea del Cortigiano*, in B. Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, a cura di G. Carnazzi, Rizzoli, Milano 1987, pp. 5-18; D. Javitch, *Poetry and Courtliness in Renaissance England*, Princeton University Press, Princeton (NJ) 1978; G. Mazzacurati, *Il Rinascimento dei moderni. La crisi culturale del XVI secolo e la negazione delle origini*, il Mulino, Bologna 1985; P. Burke, *Le fortune del Cortegiano. Baldassarre Castiglione e i percorsi del Rinascimento europeo*, Donzelli, Roma 1998 (ed. or. *The Fortunes of the Courtier*, Polity Press, Cambridge 1995).

8. All'inizio e per buona parte della commedia, la strategia educativo-coercitiva di Petruchio è, essenzialmente, verbale. Petruchio rovescia i giudizi su Kate: mentre gli altri sostengono che Katherina è «rough» (I.i.55), «curst» (I.ii.127), ecc., Petruchio al contrario afferma che è «fair and virtuous» (II.i.43), e così via. Tale sua

strategia educativa di rovesciamento linguistico viene da lui esplicitata consapevolmente in un successivo monologo (II.i.168-81).

9. R. Berry, ad esempio, definisce *The Shrew* «a synthesis of farce and comedy» (*Shakespeare's Comedies. Explorations in Form*, Princeton University Press, Princeton [NJ] 1972, pp. 54-71, p. 54). Su un'interpretazione del dramma in chiave di farsa si muove anche E. Gottlieb (*"I will be free". Shakespeare's Ambivalence to Katherina's Challenge of the Great Chain of Being*, in T. R. Sharma [ed.], *Essays on Shakespeare in Honour of A. A. Ansari*, Shalabh Book House, Meerut 1986, pp. 88-116, p. 93). Anche talune versioni cinematografiche, quale quella di F. Zeffirelli (1967), leggono il dramma attraverso un registro prevalentemente farsesco.

10. Cfr. A. J. Greimas, *La semantica strutturale. Ricerca di metodo*, Rizzoli, Milano 1968 (ed. or. *Sémantique structurale*, Larousse, Paris 1966).

11. La freccia obliquo-tratteggiata marca appunto il processo formativo come ripudio da parte del Soggetto dell'Oggetto inizialmente desiderato e graduale spostamento del suo desiderio verso l'Oggetto indicato dal Destinatore.

12. Storie classiche come quella di Eracle al bivio o drammi come le moralità medievali, in quanto percorsi di formazione, sono parimenti caratterizzati dalla riduzione del dialogismo iniziale Virtù/Vizio al monologismo finale della scelta virtuosa del Soggetto. Lo stesso genere del romanzo di formazione, almeno nei suoi esiti narrativi più tipicamente standardizzati, si conforma a tale configurazione attanziale e modellizzazione culturale.

13. Sul modello rinascimentale della beffa: AA.VV., *Formes et signification de la "beffa" dans la littérature italienne de la Renaissance*, Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris 1975; G. Ferroni, *Sulla struttura della beffa*, in Id. (a cura di), *Ambiguità del comico*, Sellerio, Palermo 1983, pp. 72-9.

14. Sulla parodia seguo la definizione teorica indicata da M. Billi che non limita l'operazione parodica all'elemento comico-imitativo-burlesco, bensì ne mette in luce la natura dialettica di più ampia portata, che «mantiene al contempo un strettissimo rapporto con la tradizione e la vivifica» (*Il testo riflesso. La parodia nel romanzo inglese*, Liguori, Napoli 1993, p. 13). Oltre a investire un singolo testo, la parodia può indirizzarsi – anche o solo – verso un genere letterario (cfr. in proposito, accanto alle sofisticate letture critiche delle opere di Jane Austen, Virginia Woolf, Angela Carter nel volume citato, anche l'analisi, ormai classica, di *Tristram Shandy* come parodia della forma romanzesca in V. Sklovskij, *Teoria della prosa*, Einaudi, Torino 1976, pp. 209-43; ed. or. Moskva 1929).

15. Sul rapporto tra *A Shrew* e *The Shrew*, cfr. F. Cioni, *"The Taming of a Shrew" e "The Taming of the Shrew": bad quarto, fonti e analoghi*, in M. Tempera (a cura di), *"The Taming of the Shrew". Dal testo alla scena*, CLUEB, Bologna 1997, pp. 29-46.

16. Nel romanzo greco, ad esempio, la cornice rimane spesso incompiuta, sì da potersi considerare vera e propria marca di genere: il motivo dell'*ekphrasis* di un dipinto, sviluppato nella cornice, genera la narrazione delle vicende dei personaggi effigiati nel dipinto stesso, senza alcun ritorno alla cornice (M. Fusillo, *Il romanzo greco. Polifonia ed eros*, Marsilio, Venezia 1989, pp. 83-90). Un analogo rapporto tra cornice e racconto, tra *ekphrasis* e narrazione, è in *The Oval Portrait* di E. A. Poe (difatti, anche nel testo di Poe non si fa più ritorno alla cornice nella quale veniva descritto il dipinto). Nello specifico drammatico elisabettiano, attraverso un esame statistico-comparatistico della «induction tradition», R. Hosley ha messo in luce come in più di metà (26 su 45) dei drammi caratterizzati da una cornice mancherebbe il corrispettivo epilogo drammatico (*Was there a 'Dramatic Epilogue' to "The Taming of the Shrew"?*, in "Studies in English Literature", 1, 1961, pp. 17-34). L'indagine è tuttavia inficiata, come giustamente osserva Morris

(*Introduction*, cit., pp. 40-1), dalla genericità della definizione di *Induction*. La cornice di drammi quali *The Malcontent*, *Bartholomew Fair* e *A Game of Chess*, pure inclusi da Hosley nel suo computo statistico, è in sé compiuta e ha poco in comune con l'incompiutezza narrativa di una cornice, quale quella di *The Shrew*, costruita sul modello della beffa. Ciò, tuttavia, non implica necessariamente l'accettazione dell'ipotesi di una *defectiveness* del testo avanzata dallo stesso Morris (*Introduction*, cit., pp. 42-5). Si può viceversa ipotizzare, come si vedrà, che la non-compiutezza della cornice corrispondesse a un uso volutamente consapevole della poetica del non-finito. Mi pare di poter dire – spero senza forzature critiche – che, nel rimarcare il carattere «curiosamente» in sospeso della cornice, Giorgio Melchiori implicitamente suggerisca un'ipotesi analoga a quella qui formulata (*Introduzione*, in William Shakespeare, *Le commedie eufrastiche*, Mondadori, Milano 1990, p. 3). Per un generale esame critico-teorico del non-finito nella letteratura e nell'arte si rinvia ai numeri monografici 4 e 5 de "L'Asino d'oro" (II-III, 1991-1992).

17. «*Lord*. Who's within there? Come hither, sirs.– My lord's / Asleep again: Go take him easily up, / And put him in his own apparel again, / And lay him in the place where we did find him, / Just underneath the alehouse side below, / But see you wake him not in any case./ *Boy*. It shall be done, my lord. Come help to bear him hence./ They carry him away» (*A Shrew*, xvi.127-33: la citazione, anche per un criterio di omogeneità ortografica con *The Shrew*, è tratta dall'*Appendice a La bisbetica domata*, in *Teatro completo di William Shakespeare*, a cura di G. Melchiori, cit., vol. I, *Le commedie eufrastiche*).

18. «*Sly*. I know now how to tame a shrew. I dreamt upon it all this night till now, and thou hast waked me out of the best dream that ever I had in my life. But I'll go to my wife presently, and tame her too and if she anger me» (*A Shrew*, xix). È nell'epilogo drammatico di *A Shrew*, ancor più chiaramente che in *The Shrew*, che si può leggere l'elaborazione teatrale di una «community fantasy, the shaming and subjection of a shrewish wife», realizzata in quella forma parateatrale, a metà tra recita e *ludicrous procession*, che è lo *skimmington* (K. Newman, *Renaissance Family Politics and Shakespeare's "The Taming of the Shrew"*, in "English Literary Renaissance", xvi, 1, 1986, pp. 86-100, p. 87).

19. Sul rapporto tra cornice e recita, C. Segre, *Shakespeare e la 'scena en abyme'*, in *Teatro e romanzo*, Einaudi, Torino 1984, pp. 51-60. L'anomalia' della cornice ha fatto sì che questa venisse espunta in alcuni adattamenti cinematografici: nella ricordata versione di Zeffirelli la cornice viene citata attraverso alcune rapidissime immagini che si offrono agli sguardi di Lucentio e di Tranio al loro arrivo a Padova: una gabbia recante la scritta «drunkard» e sospesa in alto tramite un sistema carrucolare, e il gruppo di incappucciati che, dopo aver prelevato da un edificio non chiaramente identificabile un anziano in veste da notte, lo dispongono su di una lettiga e lo portano teatralmente in processione.

20. Tra questi, oltre a Morris, anche A. Quiller-Couch e J. Dover Wilson nell'edizione New Cambridge Shakespeare, 1928; P. Alexander, *The Original Ending of The Taming of the Shrew*, in "Shakespeare Quarterly", xx, 1969, pp. 111-6; K. P. Wintersdorf, *The Original Ending of The Taming of the Shrew. A Reconsideration*, in "Studies in English Literature", 1978, pp. 201-15.

21. E. P. Kuhl, *Shakespeare's Purpose in Dropping Sly*, in "Modern Language Notes", 1921, pp. 321-9 e Th. N. Greenfield, *The Transformation of Christopher Sly*, in "Philological Quarterly", xxxiii, 1954, pp. 34-42.

22. Come sostiene Newman, «The very indeterminateness of the actor's sexuality, of the woman/man's body, the supplementarity of its titillating homoerotic play [...] subverts the play's patriarchal master narrative by exposing it as neither natural nor divinely ordained, but culturally constructed» (p. 100, corsivi miei).

23. Sulle interpretazioni in chiave rivoluzionaria de *Les mystères de Paris* di E. Sue, U. Eco osserva: «Forse che il libro conteneva anche quella possibile attualizzazione [...]? Certo, a patto di leggerlo saltando le parti moraleggianti – o di *non volerle capire*» (*Lector in fabula*, Bompiani, Milano 1979, p. 57). Un testo come *The Shrew* espone a rischi interpretativi analoghi, negli opposti estremismi di letture sterilmente conservatrici e radicalmente 'sovversive'.

24. È Petruccio a definire Katherina, prima ancora di averla conosciuta e sulla base del resoconto di Hortensio, come una possibile Santippe: «Be she [...] as curst and shrewd / As Socrates' Xanthippe» (I.ii.68-70).

25. In *The Two Noble Kinsmen* (I.i.77 ss.: il riferimento è all'edizione Oxford, ed. E. M. Waith, Oxford University Press, Oxford-New York 1994), l'amazzone Hippolyta viene dichiarata 'colpevole' dalla seconda regina di un errore simile a quello di cui Katherina, nella scena finale di *The Shrew*, accusa Bianca e la vedova – e, quindi, implicitamente anche e soprattutto se stessa: l'infrazione femminile all'ordine 'naturale' del creato. Gli aspetti virili e militareschi, dunque da amazzone, di Katherina sono peraltro esplicitamente – per quanto in forma non letterale ma iperbolica – messi in luce da Hortensio: «I think she'll soon prove a soldier. / Iron may hold with her, but never lutes» (II.i.145-6). L'amazzone, come suggerisce M. L. King, è un ibrido di vergine e vecchia (*La donna del Rinascimento*, in E. Garin [a cura di], *L'uomo del Rinascimento*, Laterza, Roma-Bari 1993, pp. 273-327, p. 310) e Katherina, oltre a essere vergine, è anche, virtualmente, vecchia (ancora, nelle parole di Petruccio: «Be she [...] / As old as Sibly»: I.ii.68-9).

26. Sono molteplici i tratti, di vergine-prostituta-guerriera-strega, che Joan of Arc condivide con Katherina.

27. È King a formulare l'ipotesi che nelle eroine androgine shakespeariane si possano trovare tratti della sovrana; King aggiunge che, come Giovanna d'Arco (il riferimento è alla figura storica, non al personaggio drammatico), anche «Elisabetta era percepita (e si percepiva) come un'amazzone, e, nella coscienza generale dell'epoca, era profondo il senso di sconforto causato da una vergine armata, una femmina razionale, una forza emotiva che non poteva essere limitata dall'ordine naturale delle cose» (*La donna del Rinascimento*, cit., pp. 311-2).

28. Come anticipato (n. 26), i due tratti di vergine e prostituta sono già in Joan of Arc. In relazione a Katherina tale possibile coesistenza di opposte marche semantiche è suggerita, ad esempio, dai *puns* di Petruccio il quale ricodifica in chiave oscena la verginale resistenza di Kate (II.i.182 ss.): Katherina è «light» (203), «made to bear» (200), e così via.

29. Le immagini di Kate come gatta sono numerose (I.ii.114; 194; II.i.269-71, ecc.). In relazione a tale topica (e ad altre metafore animalesche che la riguardano), la formazione di Katherina è stata interpretata come una forma di ammaestramento (A. Hager, *Teaching the Sly Animal to Be Civil. "The Taming of the Shrew" as Shakespeare's Anatomy of Education*, in *Shakespeare's Political Animal. Schema and Schemata in the Canon*, University of Delaware Press, Newark 1990, pp. 26-33). Il *topos* della trasformazione della gatta in donna può dirsi interculturale: nel saggio *Of Nature in Men*, Bacon ricorda, attribuendola erroneamente a Esopo, una simile trasformazione (seguita poi da una sorta di riconversione allorché la donna si vede sfilare davanti un topo); e si pensi, naturalmente, al ricco tessuto antropologico sottostante alla fiaba della gatta Cenerentola.

30. Frequentissime, e al di là di qualsiasi possibilità di registrazione in forma di nota, le immagini di Katherina diabolicamente invasata (in tal senso, la sua formazione, oltre a essere una forma di ammaestramento, è anche una forma di esorcismo: T. A. Craig, *Petruccio as Exorcist. Shakespeare and Elizabethan Demonology*, in *Se-*

lected Papers of the Shakespeare and Renaissance Association of West Virginia, vol. II, 1978). Nel suo essere strega, Katherina naturalmente realizza un ulteriore tratto della donna rinascimentale (sulla stregoneria femminile: King, *La donna del Rinascimento*, cit., pp. 302 ss.).

31. Per quanto schematica (a conclusione, tuttavia, di un'analisi ben più sfumata), torna utile la tipologia tripartita proposta da King, secondo la quale la donna rinascimentale ha tre volti: «Maria, Eva o amazzone: oppure, vergine, madre, vecchia» (*La donna del Rinascimento*, cit., p. 327). Cfr. anche, della stessa autrice, *Le donne nel Rinascimento* (Laterza, Roma-Bari 1991) ove tale tipologia viene sviluppata in maniera più approfondita.

32. Non è difficile interpretare in tal senso la sfuriata di Katherina nei confronti del padre Baptista: «What, will you not suffer me? Nay, now I see / She is your treasure, she must have a husband, / I must dance barefoot on her wedding-day, / And for your love to her lead apes in hell» (II.i.31-4).

33. In sostanza, Petruccio si avvale a più riprese di riferimenti a modelli femminili per sostenere che, quand'anche Katherina assomigliasse ai modelli peggiori (la megera moglie di Florenzio, Santippe, la Sibilla: I.ii.68-70) egli, con la sua azione, riuscirebbe a farle eguagliare e superare finanche i modelli più virtuosi (Diana, Griselda, Lucrezia: II.i.252-5; 288-9). Incidentalmente, la presenza di due modelli verosimilmente attinti da Chaucer (la megera e Griselda) ci fa avvicinare Katherina a un'altra famosa virago, anch'essa appartenente ai *Canterbury Tales*: la donna di Bath. L'idea stessa di fornire una serie di *exempla* femminili, a sua volta, ricorda la chauceriana *Legend of Good Women*.

34. I riferimenti al quadro fisiologico-umorale sono numerosi: il più evidente è la scena in cui Petruccio impedisce a Katherina di mangiare la carne troppo cotta perché dannosa all'umore collerico (quest'ultimo, com'è noto, era collegato alla bile gialla, a sua volta generata dalla crasi del 'caldo' e dell' 'asciutto'): IV.i.148-164. Sugli umori in Shakespeare: J. W. Draper, 'Kate the Curst', in "Journal of Nervous and Mental Diseases, 1939, LXXXIX, pp. 757-64; *The Humors and Shakespeare's Characters*, Duke University Press, Durham (NC) 1945; *Humoral Therapy in Shakespeare's Plays*, in "Bulletin of the History of Medicine", 1961, XXXV, pp. 317-25.

35. Indubbiamente Petruccio si mostra orgoglioso di Kate nella scena finale della scommessa; tuttavia, sin dal primo momento egli scommette – contro tutti – sulla sua futura moglie.

36. È evidente come nelle considerazioni matrimoniali di Petruccio – a differenza che per Lucentio – la motivazione economica della dote risulti, sin da principio, centrale. Nelle parole che egli stesso rivolge a Hortensio: «if thou know / One rich enough to be Petruccio's wife – / As wealth is burden of my wooing dance –...» (I.ii.65-7).

37. È il padre stesso, Baptista, a rimarcare la presenza di un «devilish spirit» in Katherina (II.i.26). Lo stesso epiteto è poi ripetuto da Hortensio (II.i.151).

38. Le parole che Lucentio rivolge a Tranio delineano una forma di schiavitù amorosa che ha per tramite lo sguardo. Letteralmente, Lucentio, travestendosi, si fa schiavo di Tranio che assume il ruolo di padrone; figuramente, egli si fa schiavo dello sguardo di Bianca: «And let me be a *slave*, t' achieve that maid / Whose sudden sight hath thrall'd my wounded *eye*» (I.i.219-20).

39. Sulle immagini dei mondi rovesciati cfr. il saggio di G. Silvani, *Le figure della follia e del paradosso nei mondi rovesciati di "The Taming of the Shrew"*, in Tempra (a cura di), "The Taming of the Shrew". *Dal testo alla scena*, cit., pp. 117-39.

40. Sul carattere parodico delle istruzioni recitativo-comportamentali che il Lord impartisce indirettamente al paggio, cfr. Morris, *Introduction*, cit., pp. 137 ss.

Il contratto ebraico-cristiano: l'usura, la penale, il processo in *The Merchant of Venice**

Hath not a Jew eyes?...

«Hath not a Jew eyes?» È facile aggiungere, a memoria, «Hath not a Jew hands, organs, dimensions, senses, affections, passions?...» Non occorre precisare l'atto, la scena, i versi, il personaggio che li pronuncia, il testo di cui fanno parte. Si tratta di uno di quei pezzi d'autore sganciatisi dal testo, dall'epoca per entrare a far parte della memoria storica collettiva, quasi un DNA letterario, al quale il nostro ha contribuito versi non meno famosi: da «To be, or not to be» a «All the world's a stage». È su 'pezzi' del genere che si fonda l'identità culturale moderna, almeno occidentale – e Shakespeare stesso era ben cosciente di tale destino futuro delle sue opere, se Pandarus (nel *Troilus and Cressida*) poteva immaginare una triplice trasfigurazione antonomastica: di Troilus, di Cressida e di se stesso.

La perorazione di Shylock – assieme ad altre battute da lui pronunciate – costituisce, com'è stato suggerito, un «rights-discourse», ovvero un discorso sui diritti, e lo stesso Shylock si pone, almeno per i lettori post-elisabettiani come «the prototypical rights claimant»¹. Tuttavia, come si cercherà di chiarire nelle pagine che seguono, la posizione di Shylock – che, in contrasto con la posizione cristiana offensiva, è posizione di difesa – non è quella dell'ebraismo, ma di un ebraismo la cui voce e prospettiva è pur sempre, per ovvi motivi, mediata da quello stesso codice – cristiano – che informa e dà voce alla prospettiva cristiana del dramma. Il *Merchant*, in altri termini, non contrappone ebraismo e cristianesimo, bensì ebraismo-cristiano e cristianesimo. È in questa evidente e necessaria condizione testuale che l'interpretazione del discorso di Shylock come «rights-discourse» trova, in parte, i

suoi limiti. Solo in parte, però, perché il codice cristiano manifesta nel testo, in quanto *intentio operis*, la problematicità e contraddittorietà di alcune sue formulazioni antisemite².

Nelle sue *Prefaces to Shakespeare*, H. Granville-Barker definiva *The Merchant of Venice* «a fairy tale», motivando tale definizione con la precisazione: «there is no more reality in Shylock's bond and the lord of Belmont's will than in *Jack and the Beanstalk*», definizione e motivazione spesso riportate dalla critica successiva. Per Granville-Barker, il *Merchant* è, senz'altro, «the simplest of plays, so long as we do not bedevil it with sophistries»³. Alla presenza di elementi fiabeschi viene associato il carattere antirealistico e la semplicità del dramma⁴.

Filologi e critici come J. Russell Brown e W. Moelwyn Merchant hanno reagito all'interpretazione di Granville-Barker, rilevando la notevole complessità dell'opera e, quindi, negandone l'aspetto fiabesco, almeno nella misura in cui alla fiaba sono attribuite caratteristiche strutturali quali la semplicità e la mancanza di spessore⁵. In realtà, come hanno del resto avvertito la teoria e la critica recensori, la questione va posta altrimenti. Se dal punto di vista della teoria la complessità ideologica della fiaba fa ormai parte dell'ovvio, dal punto di vista della critica l'ascrizione al *Merchant* di elementi fiabeschi non comporta una messa in questione della problematicità del dramma, ed anzi gli aspetti antirealistici degli elementi fiabeschi possono essere ritenuti parte integrante di tale problematicità. E, di fatto, gli stessi Russell Brown e Moelwyn Merchant, a dispetto dei presupposti teorici che informavano le loro letture critiche, hanno proposto brillanti interpretazioni degli elementi fiabeschi del *Merchant* in tutta la loro complessità ideologica.

Il lettore accoglie come plausibile la stipula del contratto tra Shylock e Antonio e la sua rescissione in seguito alle argomentazioni di Portia proprio perché ha, a sua volta, sottoscritto con l'autore un contratto che lo impegna ad accettare determinate convenzioni di genere e modo⁶, e (relativi) presupposti ideologici. Schematizzando la questione, potremmo dire che l'accettazione da parte dei personaggi della plausibilità di un contratto che di fatto prevede un sacrificio umano segnala al lettore la presenza del modo fiabesco e di un'ideologia che potremmo definire 'arcaica'; viceversa, la rescissione giuridica del contratto segnala l'introduzione del modo novellistico-borghese e di un'ideologia 'mo-

derna'. Si tratta, chiaramente, di una semplificazione grossolana che tuttavia ci risulterà utile a delinearne la problematicità del dramma. Di fatto, il motivo 'arcaico' del sacrificio è, per così dire, 'modernizzato' e problematizzato dal suo stesso carattere monetario-contrattuale; in più, oltre alla fiaba e alla novella, vi è tutto un intertesto multigenérico sotteso al dramma che, per buona parte, costituisce la cifra della sua problematicità – generico-modale e ideologica⁷. È soprattutto nel IV atto, nella scena processuale e nell'orazione di Portia, che si manifesta pienamente ma problematicamente il codice generico-modale e ideologico che il *Merchant* assume come suo proprio, anche in relazione – e in contrapposizione – all'intertestato precedente.

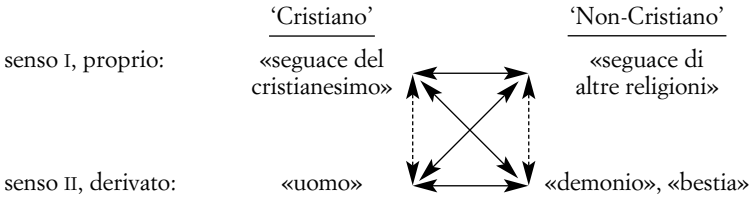
L'articolazione generico-modale è, dunque, chiaramente costruita dal lettore in rapporto all'ideologia istituita dal testo⁸. Semplificando ancora una volta la questione, si può dire che definire il dramma come commedia significa configurare Antonio come eroe e stabilire che il processo sancisce, con la sua salvezza, il prevalere della *giustizia poetica*. Attribuire, viceversa, a Shylock i panni dell'eroe – come pure ha fatto una parte della critica⁹ – significa, ovviamente, costruire il dramma come (quasi-)tragedia. È utile anticipare sin d'ora la posizione interpretativa che sostiene questo lavoro, demandando alle pagine che seguono il compito di dettagliare i motivi che hanno portato a tale scelta: 1. l'eroe del dramma è Antonio; 2. il dramma propone un'ideologia mercantile-cristiana; 3. il dramma può definirsi una commedia problematica, di tono realistico-borghese. Naturalmente, i vari punti sono tra loro, come si diceva, strettamente interrelati: è Antonio l'eroe del dramma perché il dramma impone la superiorità (economica e assiologica) del modello cristiano-mercantile da lui incarnato; la superiorità di tale modello è prospettata ideologicamente sin dalle battute iniziali, per essere infine avallata *fattualmente* dalla conclusione della fabula; il dramma è una commedia perché l'eroe viene alla fine salvato; la problematicità della commedia è il risultato tanto di una certa ambiguità ideologica del testo stesso, a sua volta riconducibile al ri-uso di un intertestato multigenérico e di per sé problematico, quanto di un mutato orizzonte culturale che induce il lettore di oggi a proiettare nel testo significati diversi da quelli che venivano attualizzati dallo spettatore elisabettiano¹⁰. Per quanto riguarda, infine, il tono realistico-bor-

ghese, esso è presente sin dall'inizio, ma è parzialmente oscurato dal carattere (anche) fiabesco e antirealistico del contratto; emerge poi in maniera decisiva nella parte conclusiva dell'orazione di Portia che sancisce il problematico prevalere, con il modo comico, di un tono realistico-borghese.

Il conflitto centrale del dramma è ovviamente rappresentato dall'opposizione attanziale – istituita 'contrattualmente' – tra ebrei e cristiani in quanto latori di modelli culturali (economici, religiosi, etico-giuridici) profondamente diversi. L'ebraismo è investito di tutti o quasi gli stereotipi prodotti in seno alla cultura cristiana. Conviene dunque partire da taluni aspetti dell'enciclopedia, decisamente etnocentrica prima ancora che specificamente antisemita, del cristianesimo rinascimentale osservandone alcune manifestazioni linguistiche (peraltro tuttora vive), per poi procedere a un esame delle sue attualizzazioni testuali nel *Merchant*.

È noto come, all'interno della cultura cristiana, l'espressione 'cristiano' denoti sia (I) il seguace della religione cristiana, sia (II) l'essere umano *tout court*. Difatti, 'cristiano' è divenuto, attraverso processi di lessicalizzazione evidentemente etnocentrici, sinonimo di 'uomo':

FIGURA 5.1



N.B.: Le frecce orizzontali segnalano le opposizioni antonimiche (e semantiche) presupposte originarie di 'cristiano' e 'uomo' rispetto ai relativi antonimi (o opposti semantici); le frecce verticali tratteggiate segnalano i rapporti sinonimici tra senso proprio e senso derivato; le frecce diagonali segnalano le opposizioni antonimiche (e semantiche) presupposte acquisite.

Si può supporre che 'cristiano', originariamente opposto semplicemente a 'non-cristiano', nel divenire sinonimo di 'uomo', ne abbia acquisito la relativa opposizione antonimica a 'demonio' e a 'bestia'; di conseguenza, 'non-cristiano' sarebbe divenuto sinonimo di 'demonio' o 'bestia', acquistandone l'opposizione antoni-

mica a 'uomo'. Ciò, è quasi inutile sottolinearlo, implica escludere il 'non-cristiano' dallo stesso orizzonte dell'umano¹¹.

Dei risultati di tale processo di lessicalizzazione e dei suoi risvolti ideologici a carattere etnocentrico si danno evidenti riscontri nel *Merchant*¹². Ci si limiterà qui ad esaminarne gli aspetti più vistosi. Shylock è designato un'infinità di volte con epiteti demoniaci o ferini da parte dei cristiani: «misbeliever, cut-throat dog», «wolf», «devil», ecc. – e si noti in «misbeliever [...] dog» la connessione, almeno implicita, tra la condizione di non-cristiano e la condizione ferina¹³. Gratiano giunge a rispolverare iperbolicamente la dottrina pitagorica della trasmigrazione delle anime per spiegare la presenza di uno spirito animalesco in Shylock¹⁴. Shylock è, dunque, inumano in un senso che trascende quello della spietatezza. Anche quando è designato come uomo, l'aggettivazione ne nega ossimoricamente l'umanità: se è caratteristica propriamente umana quella di *to feel*, Shylock, in quanto «un-feeling man» (IV.i.63), non può considerarsi uomo.

Alla demonizzazione e trasfigurazione ferina dell'ebreo da parte cristiana, il gruppo ebraico – nella fattispecie Shylock – contrappone l'umanità dell'ebreo, non dissimile, nel suo essere uomo, dal cristiano. La famosa, accorata sequenza di domande retoriche con le quali Shylock perora l'umanità dell'ebreo è esemplare della tecnica sineddochica con la quale i personaggi rappresentano se stessi oppure vengono rappresentati da altri personaggi. Ebrei e cristiani sono emblemi della loro dimensione umana particolare, etnica e storico-culturale – appunto in quanto ebrei e cristiani – nonché, in senso più ampio, di una condizione umana universale e atemporale che, a sua volta, vale a meglio definirne la dimensione particolare, storicamente determinata. Il discorso di Shylock propone una seriazione semantica per aggiunta semica che accomuna lo stesso Shylock ad Antonio e agli altri cristiani, trascurando le differenze specifiche, ritenute inessenziali o accessorie a fronte dei tratti comuni di umanità:

Hath not a Jew eyes? hath not a Jew hands, organs, dimensions, senses, affections, passions? fed with the same food, hurt with the same weapons, subject to the same diseases, healed by the same means, warmed and cooled by the same winter and summer as a Christian is? – if you prick us do we not bleed? if you tickle us do we not laugh? if you

poison us do we not die? and if you wrong us shall we not revenge? – if we are like you in the rest, we will resemble you in that. If a Jew wrong a Christian, what is his humility? revenge! If a Christian wrong a Jew, what should his sufferance be by Christian example? – why revenge! (III.i.52-64)

Shylock è, cioè, specie del genere ebreo che è, a sua volta, specie del genere uomo; in ciò egli è simile ad Antonio (o agli altri cristiani), specie del genere cristiano e, dunque, in base a un analogo processo di seriazione, del genere uomo. Vale a dire, alla *prospettiva cristiana*, formulabile nel modo che segue,

Antonio (e il suo gruppo)	→	cristiano	→	uomo
Shylock (e il suo gruppo)	→	ebreo	→	demonio

Shylock oppone la *prospettiva ebraica*:

Shylock (e il suo gruppo)	→	ebreo	↘	uomo
Antonio (e il suo gruppo)	→	cristiano	↗	

Come si può vedere, mentre all'interno della prospettiva cristiana le differenze specifiche tra ebrei e cristiani sono ritenute tali da portare all'inclusione delle due 'specie' in 'generi' diversi (sicché ciò che non è cristiano non appartiene al genere umano), per Shylock le differenze tra ebrei e cristiani, pur forti¹⁵, possono comunque essere parentetizzate e dunque condurre all'inclusione delle due 'specie' all'interno di un medesimo 'genere'. Shylock non mette, di fatto, in dubbio l'umanità dei cristiani: l'insieme della sua argomentazione è teso a dimostrare che se l'aver occhi, mani, essere dotati di affetti, passioni, e così via implica appartenere al genere umano (in base a processi di seriazione semantica del tipo π e del tipo Σ)¹⁶ e se i cristiani per il possesso di tali caratteristiche appartengono al genere umano (entrambe le premesse sono implicite) allora, per il possesso delle medesime caratteristiche (premessa esplicita), anche gli ebrei sono parte dello stesso genere (conclusione)¹⁷.

L'efficacia retorica e l'impatto emotivo suscitato dal discorso scaturiscono indubbiamente dall'intera linea argomentativa: sia

dai processi di seriazione semantica attraverso i quali, in quella che è la premessa maggiore, la specie viene inclusa nel genere (avere occhi, mani, essere dotati di affetti *implica* l'appartenenza al genere umano), sia nel rapporto istituito tra le premesse e la conclusione (*se* avere occhi, mani, e così via significa essere uomini e *se* gli ebrei hanno occhi, mani, ecc., *allora* gli ebrei sono uomini). Particolare efficacia ha anche la formulazione dei processi di seriazione semantica sotto forma di domande retoriche («Hath not a Jew...?»), a ribadire l'assurdità della messa in dubbio, da parte cristiana, dell'umanità degli ebrei.

Per i cristiani rappresentati nel *Merchant*, il concetto di umanità è anche un concetto religioso: l'appartenenza alla classe 'uomo' non può prescindere dall'appartenenza alla classe 'cristiano'. Shylock propone invece una concezione non religiosa di umanità: dunque, un ampliamento del relativo campo semantico attraverso l'eliminazione della discriminante religiosa¹⁸. La prospettiva veicolata da Shylock contempla l'inclusione di ebrei e cristiani all'interno di un'universale condizione umana, pur nelle ineliminabili differenze culturali ('cristiano' si configura, cioè, non come sinonimo, ma come specie del genere 'uomo'). Il discorso di Shylock tende a sottolineare la *sameness*, la sostanziale identità, se non culturale, almeno umana di ebrei e cristiani. All'interno della prospettiva cristiana, invece, l'enfasi è tutta sull'alterità culturale e, *dunque*, umana. In un momento successivo, come si vedrà, Shylock si spinge più in là: le differenze culturali tra il modello cristiano e quello ebraico sono solo apparenti e celano un'omologia di fondo non solo umana ma anche, appunto, culturale.

In tutto il dramma, Shylock – in accordo sia a processi abbastanza convenzionali di 'tipizzazione' letteraria, sia anche a meccanismi retorici tipicamente etnocentrici¹⁹ – non è semplicemente un ebreo ma l'ebreo archetipico, «the Jew». «[My] master's a very Jew» (II.ii.100) sostiene ad esempio con convinzione Launcelot rivolgendosi al vecchio padre, confermando con ciò la tipizzazione letterario-etnocentrica di Shylock come rappresentante archetipico dell'ebraismo²⁰. La specie (Shylock) coincide pienamente con il genere (ebreo): e ciò in netto contrasto con l'umanità umoralmente ricca e variegata del mondo cristiano che, ad esempio, contrappone alla malinconia di Antonio la sanguigna

allegria di Gratiano. Nemmeno Jessica, in quanto ebrea-cristiana, può considerarsi un'eccezione a tale regola.

Come si accennava, la riflessione sulla dimensione culturale storicamente determinata del giudaismo e del cristianesimo si coniuga con – e si sostanzia di – una riflessione sulla condizione umana universale. La rappresentazione dell'opposizione 'orizzontale' tra ebrei e cristiani è illuminata dalla rappresentazione dell'opposizione 'verticale' tra la natura sublunare degli individui nella loro «muddy vesture of decay» e l'anima immortale («immortal souls»: V.i.63-4). Presupposto fondamentale, esplicitato a più riprese, è che la gioia e l'armonia del mondo celeste – la dimensione verticale, quindi – siano appannaggio dei soli cristiani, in quanto uomini: nelle parole di Launcelot a Bassanio, «you have 'the grace of God' sir, and he [Shylock] hath 'enough'» (II.ii. 143-4). Come si rileva dalla conversione di Jessica, l'opposizione tra ebrei e cristiani è piuttosto culturale che etnica: la volontaria conversione, nel rendere Jessica «gentle», ovvero secondo un reiterato *pun*, «gentile», non ebrea, le conferisce la salvezza. Agli ebrei non convertiti, in accordo alla prospettiva cristiana su esposta, è innanzitutto precluso lo *status* di essere umano e, quindi, la grazia divina. Non è ben chiaro quale sorte tocchi a Shylock: il carattere coatto della sua conversione, infatti, non sembra necessariamente garantirgli una possibilità di salvezza²¹. E questa 'apertura' indefinita sull'esito processuale è uno degli aspetti più densamente problematici del testo.

I motivi dell'*usura*, della *penale* e del *processo*, che sostanziano l'intreccio contrattuale, delineano in dettaglio e su più fronti l'opposizione tra ebrei e cristiani e disegnano i principali tratti archetipici dell'ebreo.

Il motivo dell'*usura*, opposto all'investimento mercantile come fonte di profitto nel contrasto attanziale tra Shylock e Antonio, evidenzia un duplice modello economico, giudaico *versus* cristiano, che a sua volta sovradetermina un insieme di elementi ideologico-culturali. Un comandamento della *Torà* (*Lev.* 25: 35-7; *Deut.* 23: 20-1) può aiutarci a comprendere i principi di etica economica ai quali sembrano conformarsi Shylock e il mondo ebraico rappresentato nel *Merchant*: «Fa' pagare interessi al forestiero, ma a tuo fratello non far pagare interessi, affinché il Signore, tuo Dio, ti benedica [...] nella terra dove vai» (*Deut.* 23: 21). Men-

tre all'interno del gruppo tribale il profitto è regolato e limitato da principi comunitario-sacrali di fratellanza, viene viceversa consentita e riconosciuta come legittima la possibilità dei componenti del gruppo di perseguire un'indiscriminata ricerca di guadagno all'esterno, nei rapporti con lo straniero. Tale codice trova piena applicazione da parte della comunità ebraica rappresentata nel *Merchant*. La solidarietà 'interna' al gruppo ebraico, ad esempio di Tubal che procura a Shylock i tremila ducati, viene contrastata con il comportamento 'esterno' dello stesso Shylock, il quale pratica l'usura esclusivamente nei confronti dei cristiani. Significativa, in tal senso, la figura di aggiunzione con la quale Shylock definisce cristiani i suoi ducati: «O my *Christian* ducats!» (II.viii.16)²². Shylock e Tubal, nel conformarsi al comandamento della *Torà*, aderiscono a un'etica economica di tipo tribale, basata sui rapporti di consanguineità e, dunque, su una netta distinzione tra 'interno' ed 'esterno'. Al contrario, gli investimenti mercantili di Antonio appaiono in sintonia con le prescrizioni dell'etica economica capitalistica e mercantile, fondata su principi di carattere universale, ovvero sul superamento delle forti limitazioni 'interne' dell'etica economica tribale e, al tempo stesso, sulla negazione della possibilità 'esterna' di un profitto indiscriminato. È lo stesso Antonio, infatti, ad invocare l'applicazione della penale, in ottemperanza a un sistema economico basato su principi di tolleranza etnico-culturale: «the trade and profit of the city / Consisteth of *all nations*» (III.iii.30-1)²³. Principio, questo, di capitale importanza, non solo al livello ideologico, ma anche d'intreccio, dal momento che è proprio la necessità dell'applicazione della penale – a salvaguardia di una prosperità economico-mercantile basata su principi di coesistenza interetnica – a tenere sospese le fila dell'azione. La differenza tra la chiusura tribale del codice economico seguito da Shylock e l'apertura internazionale del codice economico seguito da Antonio è perfettamente racchiusa nei versi citati: al profitto esclusivamente esterno di Shylock con i suoi ducati «cristiani» si contrappone il mercantilismo internazionale («of all nations») di Antonio. Il conflitto economico tra mondo cristiano e mondo ebraico, tra universalismo e individualismo tribale-comunitario e tra mercantilismo e usura, appare, così, insormontabile. Mentre la pratica dell'usura è sottoposta a una continua censura etica da parte del mondo

cristiano, l'attività mercantile è ovviamente mostrata in tutta la sua positività economica, nonché etica: ciò si realizza ai vari livelli del discorso, dell'intreccio, delle strutture ideologiche.

Il secondo motivo individuato, quello della *penale*, delinea in modo più o meno criptico un contrasto di natura religiosa. Il contrasto religioso, pur presente in forma esplicita in varie parti del dramma ove si insiste sulla differenza dei codici religiosi giudaico e cristiano, si realizza in maniera precipua nel motivo della penale, ovvero della richiesta che Shylock avanza ad Antonio di una libbra della sua carne in caso d'insolvenza economica. È singolare, e indubbiamente significativa, la figura di aggiunzione con la quale Portia definisce cristiano il sangue di Antonio («*Christian blood*»: IV.i.306)²⁴. Il carattere ridondante dell'uso aggettivale tende, da un lato, in particolare, a richiamare attraverso un implicito contrasto il carattere «alieno» di Shylock nei confronti della comunità cristiana e a preparare la successiva esposizione della legge veneziana che lo porterà alla condanna («If [...] an *alien*...»)²⁵; dall'altro, in generale, ad enfatizzare la ricorsività archetipica di un modello ideologico-attanziale elaborato in seno alla cultura cristiana e che vede ebrei e cristiani impersonare, rispettivamente, i ruoli di carnefici e vittime. Impossibile negare il carattere simbolicamente evocativo della situazione: se 'cristiano' è trasposizione antonomastica di Cristo, il sangue e la carne che l'ebreo vorrebbe sacrificare sono figura del corpo e del sangue di Cristo. A sua volta, l'uso di termini antropofagici per designare la vendetta dell'ebreo sembra rivelare il carattere simbolicamente cannibalico del sacrificio²⁶, di quel sacrificio che è alla base di tutta la cultura cristiana.

Nella semplice profondità della formulazione di Arnold Wesker, «il tema della cupidigia si interseca con quello della carne sacrificale – l'ebreo avido di denaro è anche l'assassino del Cristo»²⁷: i motivi economico-religiosi dell'usura e della penale sacrificale sono, cioè, collegati tra loro. È anzi ideologicamente – e come si dirà – problematicamente significativa, nonché fondamentale ai fini dell'intreccio, la trasposizione dell'interesse economico dell'usura nella richiesta religioso-sacrificale della libbra di carne: l'ebreo rinuncia, nei confronti di Antonio, ad esigere l'interesse economico dell'usura, trasformandolo in un adempimento sacrificale di cui richiede una sanzione giuridica, ovvero, in un «assassinio legale»²⁸. Un ulteriore, terzo tratto alla figura

dell'ebreo usuraio e carnefice è suggerito proprio, lo si vedrà, dal motivo processuale.

L'ultimo motivo individuato, quello del *processo*, delinea l'opposizione tra diritto ed etica, «law» e «mercy», in maniera per molti versi problematica. Sul piano del discorso, risulta problematica l'argomentazione processuale di Portia; sul piano della favola è, di conseguenza, problematico lo scioglimento dell'azione; sul piano generico-modale è, ancora, problematico il prevalere del modo comico e del tono realistico-borghese; sul piano ideologico, è problematico il prevalere del modello etico cristiano sul modello legalistico ebraico. Nel motivo processuale si verifica un importante mutamento attoriale nel conflitto attanziale ebraico-cristiano: è a Portia, non più ad Antonio, che è devoluto il compito di rappresentare principalmente la prospettiva cristiana: mutamento importante, perché l'orazione di Portia segna un arricchimento assiologico-istituzionale della posizione cristiana. Il conflitto fra «law» e «mercy» può, dunque, considerarsi come la manifestazione testuale di ulteriori aspetti oppositivi del codice ebraico e cristiano, dal momento che Shylock – come si vedrà più in dettaglio – impersona un astratto ed esteriore legalismo, laddove Portia incarna il principio di un'etica validante il diritto stesso²⁹.

L'orazione processuale di Portia segna un radicale mutamento posizionale nella formalizzazione dei contenuti afferenti alla sfera etico-giuridica e, in particolare, una riformulazione del concetto di *giustizia*. Nelle fasi pre-processuali e nelle fasi iniziali del processo stesso, il termine «justice» viene spesso adoperato da vari personaggi in un senso che, per quanto non totalmente omogeneo, è per lo più legalistico. Shylock, è evidente, ha una nozione meramente legalistica di giustizia. Ad esempio, nel rivolgersi al carceriere, esclama: «The duke shall grant me *justice*». Lo stesso Antonio, nel motivare l'impossibilità da parte del Doge di evadere la richiesta di Shylock, osserva che la mancata applicazione della legge screditerebbe la «giustizia» dello Stato (III.iii.29). In generale, fare, chiedere giustizia significa richiedere l'applicazione severa e rigorosa della legge. La 'giustizia' si configura, così, come attuazione di leggi almeno in parte estranee alla dimensione etica. Regolamentazione giuridica e principi etici risultano indipendenti. Da un lato, il corso inflessibile della legge: significativa l'identificazione, da parte di Jessica, di «law, authority and power»

(III.ii.288); dall'altro, i principi etici, giuridicamente inefficaci, della bontà, misericordia, compassione: le preghiere e le richieste di indulgenza che Antonio definisce «bootless» (III.iii.20) di fronte alla spietatezza di Shylock e del corso legale. E le parole di Shylock che chiudono l'inutile richiesta di «mercy», «human gentleness and love», «gentle answer» da parte del Doge (IV.i.20, 25, 34), nel suonare come una condanna per Antonio, sanciscono l'inflessibilità della norma giuridica («law») e della sua concretizzazione nella «justice», e la sostanziale indifferenza della legge e della giustizia nei confronti del principio etico: «I stand here for law» (IV.i.142). Per Shylock, anzi, la «mercy» è impedimento alla giustizia: «tell not me of *mercy* / [...] The duke shall grant me *justice*» (III.iii.1, 8). Nelle stesse parole del Doge, solo la volontarietà del principio etico della clemenza può fermare il rigore inflessibile della legge: è significativa la quantificazione metaforica della «mercy» in «dram» («any *dram* of mercy»: IV.i.6), a bilanciare la penale sancita giuridicamente del «*pound* of flesh».

La *dispositio* dell'orazione di Portia segue uno schema di progressione retorica ben preciso, articolandosi in tre momenti successivi, ben distinguibili, anche se interdipendenti: nel primo momento, Portia fa appello alla clemenza («mercy») della parte creditrice, appello facilmente respingibile – e di fatto respinto – da Shylock (IV.i.178-300); nel secondo momento, evidenzia come l'obbligazione («bond») non consenta a Shylock di versare sangue, né di tagliare più o meno di una libbra esatta di carne cristiana (301-42), nel terzo momento, infine, mette in luce come l'ebreo abbia contravenuto a una legge di Venezia, attentando alla vita di un cittadino veneziano e pertanto, attraverso un rovesciamento speculare della posizione di partenza, venga a trovarsi nella condizione di imputato, le cui sorti economiche e la cui vita stessa dipendono dalla clemenza («mercy») del Doge e di Antonio (342-96)³⁰. Tale suddivisione, oltre che da motivi di pertinenza isotopica che distinguono le tre diverse argomentazioni, è scandita da riprese che segnalano, appunto, l'introduzione di una nuova argomentazione: «Tarry a little, there is *something else*» (301) introduce il secondo momento; «Tarry Jew, / The law hath yet *another hold* on you» (342-3) introduce il terzo momento. I tre momenti, come si vedrà, sono comunque ben collegati tra loro e interdipendenti, anzi – in accordo a un ben congegnato crescen-

do retorico – il primo momento anticipa il secondo, così come il secondo a sua volta anticipa il terzo.

Il dramma, dal momento della stipula del contratto al primo momento dell'argomentazione processuale di Portia, ruota intorno all'universale convincimento e accettazione della plausibilità giuridica della penale contrattuale, i cui effetti sono implicitamente e esplicitamente ritenuti legittimi – contrattualmente e giuridicamente – anche se, dalla prospettiva cristiana, eticamente inaccettabili. Di conseguenza, i tentativi di salvare Antonio vanno dalle profferte in danaro, agli appelli alla clemenza, sino alla preghiera di far stagnare le ferite che gli verrebbero certamente causate dalla riscossione della penale: assumono cioè una formula etico-volontaristica di preghiera o di invito alla compassione. Il secondo e il terzo momento dell'orazione di Portia segnano, come si vedrà, un mutamento posizionale riguardo all'accettabilità della penale contrattuale, riconsiderata entro schemi contrattuali e giuridici diversi. L'argomentazione si sposta gradualmente dal piano etico al piano giuridico e, come pure si vedrà, dal campo civile a quello penale.

Come si è detto, la parte iniziale del processo si apre nella generale convinzione del carattere immorale ma pienamente legittimo, sia sul piano contrattuale sia sul piano del sistema giuridico extracontrattuale, della penale richiesta da Shylock. Come osserva Antonio, «no *lawful* means can carry me / Out of his *envy's* reach» (99-100): la «*envy*» di Shylock, per quanto eticamente inaccettabile, è perfettamente «*lawful*», in regola con il corso legale. La stessa Portia, in particolare, pur rilevando la stranezza (etica) della causa intentata da Shylock, ne riconosce la validità contrattuale e giuridica: «Of a *strange* nature is the suit you follow, / Yet in such rule, that the Venetian *law* / Cannot impugn you as you do proceed» (173-5). Concordemente con tali premesse, il primo momento della sua orazione (178-300) costituisce, fondamentalmente, una ripresa dell'appello alla clemenza e delle preghiere in favore di Antonio già avanzate senza successo dal Doge, da Bassanio, da Gratiano, dallo stesso Antonio: l'impossibilità di un divieto giuridico-coercitivo costringe Portia a formulare la sua argomentazione entro i confini di una proposta etico-volontaristica.

Nella sua disquisizione sulla clemenza (180-98), Portia riformula il significato legalistico sino ad allora prevalente di 'giusti-

zia', temperandolo eticamente. Il suo discorso arricchisce di una più ampia e profonda riflessione il rapporto tra «law», «mercy» e «justice», e tra giustizia terrena e giustizia divina (ovvero, tra la dimensione orizzontale e la dimensione verticale). La clemenza, argomenta Portia, ha un carattere volontaristico («The quality of mercy is *not strain'd*»: 180) ed è un attributo di Dio stesso («It droppeth as the gentle rain from heaven»: 181; «It is an attribute to God himself»: 191). Il potere terreno più assomiglia al potere divino «when *mercy seasons justice*» (193): la clemenza non è – come per Shylock – impedimento a una giustizia intesa in senso esclusivamente legalistico; la clemenza, anzi, fa maturare («seasons») la giustizia, arricchendo la norma coercitiva con il principio etico, volontaristico. In tal senso, «justice» non si identifica con la mera applicazione del diritto, ma risulta integrazione ed attuazione di principi etici e norme giuridiche. La giustizia legalistica può essere dunque temperata dalla giustizia etica; tuttavia, l'aspetto etico della giustizia rimane meramente volontaristico. Concordemente con i presupposti comunemente accettati anche dal gruppo cristiano (la penale contrattuale ha valore legale), la richiesta avanzata a Shylock di far stagnare le ferite di Antonio («Have by some surgeon Shylock on your charge, / To stop his wounds, *lest he do bleed to death*»: 253-4) è formulata nei termini di una giustizia etica: dunque, non coercitiva, bensì volontaristica³¹, ed è quindi facilmente respinta da Shylock: «I cannot find it; 'tis not in the bond» (258). Il prevalere di una giustizia legalistico-contrattuale è sancito dalle parole che concludono il primo momento dell'orazione di Portia: «A pound of that same merchant's flesh is thine, / The court awards it, and the *law* doth give it» (295-6). La penale è ritenuta contrattualmente valida e il contratto è, a sua volta, considerato omologo al sistema giuridico extracontrattuale; la sua difformità rispetto al sistema etico è giuridicamente irrilevante, a causa del carattere volontaristico della sfera etica.

Il secondo momento, segnalato come s'è visto da «Tarry a little», introduce un'argomentazione nuova: «there is *something else*» (301). La novità è nella ripresa – da una diversa angolatura prospettica – di un punto appena sfiorato nel primo momento: quello del sangue cristiano che verrebbe versato se Shylock intendesse avvalersi della penale sancita dal contratto. Nel primo momento, Portia aveva chiesto a Shylock di provvedere a far stagnare le ferite di

Antonio acché questi non sanguinasse mortalmente: rimedio, questo, come si è anche visto, affidato a una norma etica extracontrattuale e, dunque, per ciò stesso, rifiutato. La mossa successiva di Portia, nel secondo momento della sua orazione, è quella di adeguarsi al rigorismo contrattuale di Shylock e di riformulare il suo discorso in termini di validità contrattuale: «*This bond doth give thee here no jot of blood, / The words expressly are 'a pound of flesh'*» (302-3). Se Shylock aveva potuto rifiutare il rimedio etico proposto da Portia in quanto non previsto dal contratto, non può però procedere all'appropriazione del sangue di Antonio che, non essendo contemplata dal contratto, verrebbe implicitamente a configurarsi come indebita. L'argomentazione di Portia poggia su due presupposti fondamentali: 1. lo spargimento del sangue di Antonio costituisce una possibilità non prevista dal contratto; 2. il sangue di Antonio è merce di cui Shylock, in base al punto 1. (interno al contratto) e in base a un sistema giuridico extracontrattuale, si approprierebbe indebitamente. La mossa retorica di cui al punto 1. consiste evidentemente nel configurare come possibilità extracontrattuale ciò che è effetto dell'applicazione del contratto stesso. Di fatto, per evidenti ragioni di implicazioni semantica, lo spargimento del sangue di Antonio andrebbe considerato come effetto necessario della riscossione della penale: quindi, come previsto contrattualmente³². Il presupposto 2) è che il corpo di Antonio, in quanto controparte contrattuale del denaro prestato da Shylock, è merce. Sia la libbra di carne che il sangue si configurano come 'beni' che Antonio verrebbe a cedere a Shylock come penale per la mancata restituzione del capitale. Mentre la cessione della libbra di carne è sancita contrattualmente, la cessione del sangue non rientra negli obblighi contrattuali. Shylock, di conseguenza, non può appropriarsi del sangue di Antonio. C'è, evidentemente, un implicito richiamo a un sistema giuridico extracontrattuale, apparentemente omologo al contratto stesso (in quanto non vieta la riscossione della penale contrattualmente sancita, ovvero della libbra di carne), che si limita ad impedire l'eventuale appropriazione indebita di quanto non sancito contrattualmente.

È interessante notare il mutamento di senso che si realizza dal verso «*This bond doth give thee here no jot of blood*» (302) al verso «*Shed thou no blood*» (321)³³, ovvero dal dare («give») al ver-

sare («shed»). Dalla configurazione del corpo come merce (in accordo, come s'è detto, con la stessa ideologia che era alla base della stipula contrattuale) si passa alla rappresentazione di un corpo dotato di una dignità umana non ridicibile a merce e non contrattualizzabile. Il primo verso esprime il divieto di appropriarsi del sangue, non concesso dal contratto; il secondo esprime il divieto di versare il sangue, di arrecare cioè un danno alla persona: il divieto di appropriazione indebita si trasforma quasi insensibilmente in divieto di danneggiare la persona fisica. Di conseguenza (adottando una terminologia moderna), l'argomentazione processuale da civile si trasforma in penale. Come si può vedere, mentre nel primo momento dell'orazione Portia aveva proposto un rimedio etico alla riscossione della penale contrattuale (di cui, evidentemente, si prevedeva e accettava l'effetto), nel secondo momento la sua argomentazione tende a mettere in luce la illegittimità contrattuale e giuridica dell'effetto, in quanto mostrato come possibilità extracontrattuale³⁴ e, quindi, configurantesi civilmente come appropriazione indebita (all'interno della visione del corpo come merce di cui ci si approprierebbe) ovvero penalmente come danno (all'interno della visione del corpo dotato di una dignità umana non mercificabile). Di qui, il mutamento di tono: dai termini etico-volontaristici della richiesta di soccorso a quelli giuridico-coercitivi del divieto di appropriarsi del sangue versato, ovvero, *tout court*, di versarlo. Come si è detto, l'appropriazione, prevista dal contratto, della libbra di carne continua apparentemente a configurarsi come (contrattualmente e giuridicamente) legittima; sono illegittimi (contrattualmente e giuridicamente) l'appropriazione indebita di quanto non previsto dal contratto – il sangue – o, piuttosto, il danno che ne conseguirebbe alla persona³⁵. Portia contempla (anche se solo per assurdo) l'esistenza di un 'mondo possibile', decisamente antirealistico, nel quale l'incisione della carne non genera come effetto necessario lo spargimento di sangue. È tale ipotesi a impedire la riscossione della penale stessa – dal momento che nel mondo contrattuale i rapporti di causa/effetto non possono essere elusi – e, quindi, a negare di fatto qualsiasi validità al contratto. In sintesi, la scaltrezza argomentativa della sua mossa sta nella creazione di 'mondo alternativo' le cui regole si pretende – surrealisticamente – di applicare al 'mondo reale' (ovvero, al mondo contrattuale)

che viceversa non le prevede. Ciò dà vita a un cortocircuito logico, che produce un momentaneo effetto di paralisi.

Anche il successivo divieto di prendere più o meno di una libbra esatta di carne (321-8) viene evidentemente sancito da un richiamo almeno implicito a un sistema giuridico extracontrattuale che non nega in apparenza la liceità della penale contrattuale, ma si limita ad impedire una possibile infrazione nella riscossione della penale stessa. Per quanto non risulti del tutto chiaro il motivo per il quale il prender meno di quanto contrattualmente previsto possa configurarsi come infrazione a un codice giuridico (così come poco chiaro era risultato il cavillare intorno al sangue), rimane il fatto che, anche in questo caso, l'impossibilità di seguire il contratto alla lettera finisce per invalidarlo da un punto di vista giuridico. Sia il divieto di spargere il sangue di Antonio che quello di prendere più o meno di una libbra esatta di carne sono infatti il risultato di una letteralizzazione della penale contrattuale che, di fatto, ne impedisce giuridicamente la riscossione. È chiaro il valore di *retaliation* dell'argomentazione del secondo momento, come risposta all'angusta ostinazione della posizione tenuta da Shylock nella precedente fase processuale. È anche chiaro che il cavillare intorno al peso, al pari del precedente cavillare intorno al sangue, implica la costruzione di un mondo possibile nel quale vigono improbabili clausole giuridiche, viceversa ignote al mondo contrattuale: e si tratta di clausole tali da delegittimare gli stessi effetti contrattuali.

L'ultima parte dell'orazione di Portia, il terzo momento, segnalato come s'è visto da «Tarry Jew!» (342), introduce un'ulteriore argomentazione: «the law hath yet *another hold* on you» (343), argomentazione esplicitamente giuridica³⁶. L'argomentazione del terzo momento è in buona parte prefigurata dall'accenato spostamento di senso che il discorso sulla riscossione della penale subisce nel secondo momento: da «Shylock non può prendere il sangue di Antonio» (302-3) a «Shylock non può versare il sangue di Antonio» (321). Il terzo momento, cioè, porta a compimento lo spostamento di senso del discorso sulla penale da «appropriazione» a «danno», con esplicito riferimento al sistema giuridico extracontrattuale. È per una norma giuridica, esterna al contratto, che il contratto stesso viene invalidato: la penale, infatti, contraddice palesemente una basilare norma giuridica ex-

tracontrattuale, quella di non attentare alla vita altrui («It is enacted in the laws of Venice...»: 344-58). È nel terzo momento che viene reso pienamente esplicito il senso del contratto di Shylock come «assassinio legale». Il terzo momento dell'orazione di Portia segna dunque una svolta importante, svelando il valore simbolico-anticipatorio del secondo momento. A un mondo tutto sommato 'fiabesco' nel quale è giuridicamente possibile (ancorché eticamente abominevole) esigere una libbra di carne umana a compensare un'insolvenza economica, Portia sostituisce un mondo 'realistico' nel quale il diritto stesso è emanazione di una più profonda e universale norma etica. Da un punto di vista alternativo – ma complementare – si può dire che a un tipo di legge primordiale che prevede la possibilità di recare un danno fisico al corpo del colpevole, Portia sostituisce un tipo di legge più moderna al cui interno la dignità della persona e l'integrità fisica del corpo costituiscono un punto di partenza imprescindibile e anzi sono attentamente tutelate.

In sintesi: il contratto è unanimemente accettato nella sua validità finché Portia, con la sua argomentazione, non introduce nuove regole (sia di tipo retorico che di tipo logico) e nuove prospettive etico-giuridiche. In definitiva, le strategie retoriche del discorso di Portia nel suo insieme servono, oltre a determinare l'andamento fattuale della fabula, anche ad esplicitare i rapporti tra etica e diritto e quindi tra giustizia etica e giustizia legalistica, rapporti già esaminati – come si è visto – nella disquisizione sulla clemenza (180-98). Prima dell'intervento di Portia il contratto, sebbene ritenuto eticamente riprovevole, è considerato omologo al sistema giuridico; è giusta l'applicazione della penale sancita dal contratto, per quanto orrore essa possa suscitare sul piano etico. Ciò significa, come si è anche accennato, che: 1. etica e diritto non sono del tutto conciliabili; 2. la giustizia viene assegnata all'ambito giuridico (viene, cioè, misconosciuta l'esistenza o la possibilità di una giustizia etica). L'intervento di Portia mira, sin dal primo momento, a una conciliazione del diritto con l'etica. Nella disquisizione sulla «mercy», Portia aggiunge tratti etici al significato, sino ad allora prevalentemente legalistico, di giustizia; gli aspetti etici della giustizia rimangono, però, meramente virtuali e volontaristici – almeno nella dimensione terrena e orizzontale dell'esistenza. Nelle fasi successive della sua orazione – nel secondo e nel ter-

zo momento – etica e diritto si avvicinano gradualmente. Viene ad essere rivelata l'eticità di fondo del sistema giuridico e l'aspetto etico della giustizia smette la veste volontaristica per acquistare i toni coercitivi del diritto. La giustizia legale è attuazione della giustizia etica. Nello specifico, l'andamento processuale conferisce forma giuridico-coercitiva alla norma, sino ad allora ritenuta esclusivamente etico-volontaristica, del carattere non mercificabile e non sacrificale del corpo umano. È evidente il mutamento marcato dall'orazione di Portia che, nel terzo momento, propone una visione del mondo all'interno della quale la vita umana è pienamente tutelata dalla legge (IV.i.344 ss.), con una rotazione di 180° rispetto al mondo possibile postulato dal testo sino a quel momento, all'interno del quale tali valori venivano posti solo eticamente (posizione sostenuta, in particolare, in modo esplicito, in IV.i.174-6, ma, ovviamente, presente sin dall'inizio).

Il modello culturale che sta implicitamente alla base della disquisizione di Portia sulla «mercy» e dell'insieme della sua orazione processuale è quello rinascimentale, ma con evidenti radici nell'antichità classica, di una distinzione tra legge morale, divina, naturale o di ragione – ciò che oggi chiamiamo 'etica', e la legge civile o positiva – ciò che definiamo 'diritto'. All'interno di tale prospettiva culturale, la legge civile o positiva è il riflesso dell'etica, che è legge divina e razionale. La legge civile o positiva esteriorizza il principio interiore della legge morale o divina, disponendone l'attuazione coercitiva³⁷. Tuttavia, ed è anche questa una posizione fondata filosoficamente, accade che l'applicazione della legge civile o positiva nella giustizia degeneri in legalismo, travisando o perdendo di vista lo spirito della legge, ovvero il principio etico ispiratore. Si ha dunque una sorta di giustizia doppia: una giustizia meramente legalistica che attua coercitivamente la legge positiva, accanto a una giustizia che tenta invece di salvaguardare lo spirito etico della legge in assenza del quale il diritto stesso perderebbe la sua ragion d'essere³⁸. Con la sua orazione, Portia impone il carattere non meramente volontaristico, bensì giuridico-coercitivo della giustizia etica che, in tal modo, viene a coincidere senza fratture con la giustizia legale.

Il conflitto, insanabile prima della risoluzione di Portia, tra giustizia etica e giustizia legalistica, oltre che come riflesso o manifestazione testuale della scissione tra legge morale e legge civi-

le, può anche essere – ed è stato – interpretato in una chiave diversa, ma a mio avviso senz'altro complementare. La doppia giurisdizione del *Merchant* rispecchierebbe la contrapposizione interna al sistema giuridico inglese, e risalente al XIV secolo, tra le «common law courts» che sancivano «unmitigated 'justice' by the strict 'letter of the law'» e le «courts of chancery» nelle quali «'mercy seasons justice' to do equity»³⁹. Ancor più che l'opposizione tra «common law courts» e «chancery courts», il motivo processuale sembra, però, rivelatore di un'ulteriore, profonda opposizione vetero-/neotestamentaria, ebraico/cristiana, che aggiunge un terzo tratto all'archetipo ebraico. L'ebreo usuraio e l'ebreo carnefice delineato dai motivi dell'usura e della penale è anche l'ebreo sostenitore di un angusto rigorismo legalistico, assertore della legge in quanto tale. Il legalismo contrattuale di Shylock è stato, non senza ragione, interpretato come rappresentazione dell'adesione semita alla lettera e all'inflessibile rigore della Legge veterotestamentaria, e il principio della «mercy» sostenuto da Portia come manifestazione dell'indispensabile completamento etico, cristiano-neotestamentario, della Legge stessa⁴⁰.

Se, come s'è detto, il motivo dell'usura e quello della penale sono tra loro collegati dalla trasposizione dell'interesse economico dell'usura nella richiesta sacrificale della libbra di carne, il motivo del processo aggiunge la richiesta alla Legge di sancire l'acquistabilità e la sacrificialità della carne. È nelle tre potenti isotopie del «denaro», della «carne» e della «legge» che è racchiuso il senso del conflitto ebraico-cristiano.

Una rapida incursione nell'intreccio secondario del *Merchant* – quello amoroso, che ha luogo a Belmont e che vede protagonisti Portia e Bassanio – ci permetterà di mettere in luce alcune importanti analogie con l'intreccio contrattuale e, quindi, di ripensare la problematicità dello stesso intreccio contrattuale entro una prospettiva globale, di interazione tra le parti e il tutto. Come ha osservato Alessandro Serpieri, entrambi gli intrecci sono imperniati su un contratto: d'amore o di morte⁴¹. L'intreccio amoroso è animato da una spinta alla stipula del contratto d'amore; l'intreccio contrattuale mira alla rescissione del contratto di morte (con Shylock, ovviamente, nelle vesti di oppositore). L'annodamento del contratto d'amore e lo scioglimento del contratto di morte tendono a un unico fine: quello dell'avvicinamento – o dell'omologa-

zione – culturale. Mentre la stipula del contratto d'amore avvicina il mondo feudale di Belmont al mondo mercantile di Venezia, la rescissione del contratto di morte consente, con la spoliazione e la conversione coatta di Shylock, la fagocitazione da parte del mondo mercantile-cristiano dei modelli economico-culturali del giudaismo. Si tratta di una sorta di contrappasso per Shylock: il suo desiderio di «nutrire» di carne cristiana la sua vendetta viene ripagato con la fagocitazione della sua cultura da parte dei cristiani. I due intrecci, seppur divisi da differenze di tono, di ritmo, di versificazione (e così via), sono però avvicinati da una unità ideologica di fondo. Come Bassanio, nell'intreccio amoroso, grazie al contratto matrimoniale, diviene padrone dei beni feudali dell'ereditiera di Belmont, così Antonio e i cristiani, nell'intreccio contrattuale, in seguito alla rescissione del contratto di morte, s'impadroniscono dei proventi dell'usura giudaica (non senza averla prima, a più riprese, debitamente censurata), imponendo per di più all'ebreo una conversione forzata che, qualunque prospettiva di salvezza gli apra, ne annulla comunque l'identità culturale. I due intrecci, nella diversità delle rispettive articolazioni evenemenziali, possono considerarsi varianti di un'invariante ideologica che celebra il prevalere del sistema economico-religioso mercantile e cristiano: sul feudalesimo e sull'usura giudaica. Il tutto all'insegna dell'etica, anch'essa cristiana, neotestamentaria – ma con evidenti 'aggiustamenti' contrattual-borghesi –, della clemenza e del perdono. È evidente che la *giustizia poetica* affermata dalla conclusione del processo convince solo in parte. Ciò non tanto a causa della differenza tra i codici del lettore di oggi (all'interno dei quali la libertà religiosa e, in generale, il problema dell'«altro» potrebbero configurarsi in modo diverso rispetto al modo in cui si configuravano per lo spettatore elisabettiano) e quelli del destinatario tardocinquecentesco, ma soprattutto a causa di alcune evidenti ed insanabili contraddizioni – interne all'ideologia istituita dal testo – tra la più volte declamata tolleranza universalistica del gruppo cristiano e l'evidente intolleranza mostrata in sede processuale (ma non solo).

La tolleranza e l'universalismo, più volte ribaditi, della posizione cristiana (in opposizione alla chiusura tribale del gruppo ebraico) escono infatti senz'altro mortificati dalla chiusa processuale. Lo stesso ordinamento giuridico veneziano al quale fa riferimento Portia nel momento conclusivo della sua orazione, nel

contemplare una legge specifica per lo «straniero» (IV.i.343-59), smentisce l'universalismo economico e giuridico della città postulato da Antonio e dagli altri cristiani (III.iii.26-31, ecc.). Ma sono soprattutto l'ostracismo linguistico nei confronti di Shylock (nel proliferare degli epiteti demoniaco-ferini) e la stereotipizzazione reiterata, fortemente etnocentrica di cui egli è fatto oggetto da parte dei cristiani, a smentire l'autenticità delle prospettive universalistiche di tolleranza apparentemente perseguite. La prospettiva cristiana, invece di mirare – come pure sostiene – a garantire i diritti dell'universalismo culturale, tende al contrario a universalizzare se stessa. Infine, il modo stesso di autorappresentarsi dell'ebreo, con la sua ansia di sangue e di vendetta, tradisce un orientamento evidentemente antisemita in quanto codice istituito dal testo e rivelantesi a più livelli.

Il codice cristiano, tuttavia, come si è già anticipato, *attualizza nel testo sia il suo antisemitismo, sia l'intensa problematicità, contraddittorietà interna (e, almeno parziale, autoconsapevolezza della contraddittorietà) di tale orientamento ideologico*. È lo stesso Shylock a mostrare alcune contraddizioni interne a tale codice, svelando come le reiterate accuse da parte cristiana nei suoi confronti siano il risultato di un meccanismo cristiano di *proiezione* che consente di riversare appunto sull'«altro» le contraddizioni interne al proprio modello culturale:

What judgement shall I dread doing no wrong?
 You have among you *many a purchas 'd slave*,
 Which (like your asses, and your dogs and mules)
 You use in abject and in slavish parts,
 Because you *bought them*, – shall I say to you,
 Let them be free, marry them to your heirs?
 Why sweat they under burthens? Let their beds
 Be made as soft as yours, and let their palates
 Be season'd with such viands? You will answer
 'The slaves are *ours*,' – so do I answer you:
The pound of flesh which I demand of him
Is dearly bought, 'tis *mine* and I will have it
 (IV.i.89-100).

Shylock mette chiaramente in luce l'omologia di fondo tra l'etica economica ebraica e quella cristiana. Le differenze economiche,

religiose, etico-giuridiche tra il sistema culturale giudaico e quello cristiano tendono, alla luce di tale prospettiva, a sfumare e a risultare, se mai, accessorie: se i cristiani acquistano e, in senso lato, sacrificano gli schiavi, l'acquisto e il sacrificio della carne da parte di Shylock dovrebbe ricevere, se non l'approvazione, almeno il nulla osta da parte cristiana. Più che preoccuparsi di smentire la negatività assiologica del modello etico-economico da lui incarnato, Shylock ne mette in luce la sostanziale affinità con il modello cristiano e, quindi, pone in questione la polarizzazione ideologico-attanziale tra ebrei e cristiani sostenuta dal gruppo cristiano⁴². Come si è visto, mentre la prospettiva ebraica veicolata da Shylock tende continuamente a sottolineare l'identità, la prospettiva cristiana enfatizza l'alterità dei modelli culturali ebraico e cristiano. Lo svelamento da parte di Shylock del carattere parimenti 'reificato' del modello culturale cristiano non sortisce, però, alcun esito fattuale. Il suo rilievo è seguito da un litotico silenzio che può essere colmato in vari modi dal lettore. È in tale silenzio che si racchiude l'aspetto più densamente problematico del dramma.

* * *

I significati inscritti senz'altro nel *Merchant*, in quanto istituiti dal testo nei suoi rapporti con il codice dell'epoca, sono inevitabilmente ri-attualizzati ed anche, in una certa misura, ri-orientati dai quasi quattrocento anni che ci separano dall'opera. Che siano o no inscritti nel testo, che appartengano all'interpretazione o all'uso di esso, è inevitabile oggi, per noi lettori post-bellici, rileggere l'antisemitismo del *Merchant* alla luce di valenze e significati storici ovviamente ignoti al pubblico elisabettiano. E, così, per noi, per riprendere una metafora di Bassanio, ogni parola del testo e sul testo rappresenta una ferita aperta dalla quale sgorga ancora sangue.

Note

* Le citazioni sono dall'edizione Arden, ed. J. Russell Brown, Methuen, London 1955; rist. Routledge, London-New York (1988) 1992. I corsivi sono sempre miei. Desidero esprimere il mio vivo grazie all'amico e collega dottor Andrea Malaguti per la generosa collaborazione in alcune tappe della ricerca bibliografica.

1. E. Andrew, *Shylock's Rights. A Grammar of Lockian Claims*, University of Toronto Press, Toronto-Buffalo-London 1988 (la lettura del *Merchant of Venice* è alle pp. 25-50). L'interpretazione di Andrew è sicuramente illuminante, anche se la sua prospettiva storica delle origini moderne del *discorso sui diritti* tende a passare sotto silenzio alcune rappresentazioni antiche, almeno indirette, di tale tipologia discorsiva (si pensi, ad esempio, per rimanere nell'ambito drammatico, alle commedie di Aristofane sulle donne).

2. A differenza di quanto ritiene lo stesso Andrew, si cercherà di mostrare come la sua lettura non sia inconciliabile, bensì complementare alla lettura, altrettanto suggestiva, di B. K. Lewalski che interpreta la scena processuale come dimostrazione della superiorità dell'etica cristiano-neotestamentana della «mercy» su quella ebraico-veterotestamentaria della «law» (*Biblical Allusions and Allegory in "The Merchant of Venice"*, in "Shakespeare Quarterly", XIII, 3, 1962, pp. 327-43; anche in: S. Barnet (ed.), *Twentieth-Century Interpretations of "The Merchant of Venice"*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs (NJ) 1970).

3. H. Granville-Barker, *Prefaces to Shakespeare*, Sidgwick and Jackson, London 1930; Batsford, London 1958, vol. I, p. 335.

4. Il fatto che nel *Merchant* sia presente e in maniera rilevante l'elemento fiabesco costituisce un dato critico ormai acquisito. Del resto, com'è ampiamente noto, tra le fonti dirette o indirette dell'opera figurano, accanto a testi drammatici come il marloviano *Jew of Malta*, anche e soprattutto il racconto popolare e la fiaba: sia per il motivo della scelta degli scrigni che per quello della libbra di carne. Come osserva G. Melchiori, il motivo degli scrigni «assume toni di evasione fiabesca», mentre il motivo della libbra di carne si conforma agli «schemi della novellistica borghese rinascimentale» (*Introduzione a The Merchant of Venice*, in W. Shakespeare, *Le commedie romantiche*, a cura di G. Melchiori, Mondadori, "I Meridiani", Milano [1982] 1991, p. 4).

5. Cfr., rispettivamente, le introduzioni alle edizioni Arden (p. L) e Penguin (Harmondsworth 1967, pp. 7-8).

6. Per una definizione teorica di 'genere' e 'modo' cfr. A. Fowler, *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, Clarendon Press, Oxford 1982.

7. La problematicità dell'isotopia sacrificale, così com'è stata posta nel *Merchant*, si può far risalire anche, in parte, alle stesse successive stratificazioni intertestuali, storico-culturali, del motivo della (libbra di) carne richiesta/offerta in sacrificio: da testi che genericamente possiamo definire 'arcaici' quali il *Mahâbhârata*, la tragedia greca, il *Vecchio* e il *Nuovo Testamento*, alle riprese che altrettanto genericamente definiamo 'moderne' della novella contenuta nel *Pecorone*, della ballata di Gernutus, o del dramma *Zelauto*. Il contenuto originario del motivo sacrificale che è possibile, con una certa vaghezza generica, definire 'simbolico-propiziatore-collettivo' si carica, nell'inter testo moderno (che pure conserva almeno alcuni tratti dell'originario simbolismo sacrificale), di ulteriori significati: realistici, individualistici e monetario-contrattuali.

8. Si accoglie qui il noto principio semiologico in base al quale il testo si presenta come attualizzazione di un sistema di correlazioni la cui individuazione porta alla costruzione del contenuto come testo interpretato (U. Eco, *Lector in fabula*, Bompiani, Milano 1979).

9. Shylock, com'è noto, è stato visto da più di un critico come il vero eroe del dramma: del resto, come dimostra la stessa storia scenica del testo, molti adattamenti – ad esempio, quello settecentesco di George Granville, *The Jew of Venice* – hanno spostato sin nel titolo il *focus* dal mercante all'ebreo. Ciò, pur non essendo del tutto giustificato sul piano interpretativo, è naturalmente legittimo sul piano del ri-uso creativo del testo.

10. Questa proiezione può rivelarsi sia una forma di distorsione, laddove porta all'identificazione nel testo di contenuti ad esso estranei, sia anche una forma di saggezza, laddove porta alla luce la manifestazione nel testo di un'enciclopedia elisabettiana più o meno latente e per buona parte ignota agli stessi elisabettiani – ivi incluso l'autore empirico.

11. Superfluo appesantire un'esposizione critica come questa con riscontri bibliografici e dizionariali di un fenomeno linguistico che, in questa sede, ci interessa in particolare in quanto codice che si manifesta testualmente nel *Merchant*. Ci si limita, pertanto, a rinviare alla fonte inglese più immediata: *Oxford English Dictionary*, s. v., ove sono riportati, tra gli altri, vari esempi shakespeariani del doppio uso del termine 'Christian' (in quanto «cristiano» e in quanto «uomo»). A tali usi va aggiunto, nel *Merchant*, un terzo uso, 'forte', di 'Christian' in quanto trasfigurazione antonomastica di Cristo (cfr. *infra* e nn. 22, 24).

12. Il termine 'Christian' ricorre 22 volte; 4 volte ricorre 'Christians'. Nell'impossibilità di procedere a un esame caso per caso delle singole occorrenze, basti dire che 'cristiano' nel *Merchant* spesso vale, genericamente, «uomo». Al di là delle specifiche occorrenze lessicali, nella stessa prospettiva ebraica, ad esempio nella perorazione di Shylock (III.i.52-64: cfr. *infra*), è implicita la connessione tra cristianesimo e umanità, da lui rivendicata *anche* per l'ebraismo.

13. L'epiteto è riportato attraverso la voce dello stesso Shylock (I.iii.106). Lemmi come «dog», «wolf», «devil» e simili sono pluriricorrenti nel *Merchant* per designare Shylock e trovano, anche al di fuori del *Merchant*, un uso frequente per designare i non-cristiani.

14. Così, all'attribuzione di un carattere bestiale a un non-cristiano, ovvero a un fenomeno lessicale proprio del cristianesimo, viene data una spiegazione pagana, e ciò in armonia con il sincretismo culturale pagano-cristiano che informa il dramma nel suo insieme.

15. Sulle differenze culturali tra ebraismo e cristianesimo, cfr. ad esempio I.iii.29-33. Sulla differenza del destino ultramondano di ebrei e cristiani, cfr. in particolare le battute di Launcelot all'inizio di III.v.

16. Cfr., per una prospettiva teorica, Groupe μ , *Rhetorica generale*, Bompiani, Milano 1976 (ed. or. *Rhétorique générale*, Larousse, Paris 1970).

17. L'ascrizione degli ebrei al genere 'umano' serve a mostrare l'esistenza in Shylock di quei sentimenti di vendetta da lui ascritti al gruppo cristiano. L'opposizione con i cristiani riguarda non solo l'asse «law»/«mercy», ma anche quella «revenge»/«mercy». La seconda opposizione, in particolare, è posta dal gruppo cristiano, laddove Shylock – come in altre parti del dramma – tende a sottolineare un'identità sentimentale, culturale, umana tra ebrei e cristiani.

18. L'impoverimento delle determinazioni di un genere o una classe ovviamente consente una maggiore ampiezza e inclusività delle specie o sottoclassi.

19. È proprio dell'atteggiamento etnocentrico proiettare nel singolo uno o più tratti semantici, più o meno stereotipati, ascritti al gruppo etnico-culturale al quale egli appartiene. Tale operazione rende riconoscibile l'individuo in quanto sineddoche particolarizzante del gruppo di appartenenza. Vengono così oscurati i tratti distintivi, le specificità dei singoli individui che compongono il gruppo: la specie viene totalmente identificata con il genere. Il personaggio letterario è, a sua volta, costruito – per un bisogno di universalizzazione e di riconoscibilità – in accordo a procedimenti retorici di tipo sineddochico (cfr. anche Gruppo μ). Nella caratterizzazione di Shylock processi di stilizzazione letteraria e meccanismi etnocentrici convergono.

20. Sui meccanismi di 'proiezione' messi in atto dai personaggi cristiani del *Merchant* e sottesi al codice cristiano dell'epoca, cfr. A. Serpieri, *Contratti d'amore e di*

morte nel "Mercante di Venezia", in A. Lombardo (a cura di), *Shakespeare a Verona e nel Veneto*, Atri del Convegno di Verona, luglio 1986, Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere, Verona 1987, pp. 67-80; ora in M. Tempera (a cura di), "The Merchant of Venice". *Dal testo alla scena*, CLUEB, Bologna 1994, pp. 9-22 e A. D. Moody, *The Letter of the Law* (III.iii-v; IV.i), in Th. Wheeler (ed.), "The Merchant of Venice". *Critical Essays*, Garland, New York (NY) 1991, pp. 79-101.

21. Per Launcelot l'ebraismo di Shylock, in quanto macchia etnica, condanna anche Jessica («the sins of the father are to be laid upon the children»: III.v.1-2) (Jessica potrebbe esser salva se non fosse realmente figlia dell'ebreo); viceversa, Lorenzo prospetta la possibilità che Shylock venga salvato dalla conversione di Jessica («If e'er the Jew her father come to heaven, / It will be for his gentle daughter's sake»: II.iv.34-5). In entrambe le battute si manifesta una concezione etnica piuttosto che culturale dell'ebraismo: la colpa dei padri ricade sui figli; i figli possono, viceversa, riscattare la colpa dei padri, salvandoli. In definitiva, la salvezza di Jessica è sicuramente postulata dal dramma, per la sua conversione volontaria e il suo matrimonio con un cristiano. Shylock potrebbe essere salvato dalla conversione della figlia (nell'ipotesi di Lorenzo: ma il dramma non sembra postulare tale possibilità) o, piuttosto, dalla conversione coatta impostagli da Antonio e dal Doge. La possibilità che la cristianizzazione («christ'ning»: IV.i.394) coatta di Shylock lo porti alla salvezza è, tuttavia, in contrasto con la posizione neotestamentaria: la parabola del convito in Luca (14: 15-24), nel proporre la salvezza attraverso la libera scelta della conversione, sembra escludere la possibilità di salvezza attraverso una conversione coatta.

22. Cfr. anche l'analogia figura di aggiunzione con la quale Portia definisce «cristiano» il sangue di Antonio (IV.i.306; cfr. anche *infra*). La figura di aggiunzione, nell'uno come nell'altro caso, oltre a sottolineare l'alterità ebraica di Shylock, mette in luce alcuni tratti stereotipati dall'ebraismo: nel primo caso, il carattere tribale dell'economia ebraica con il suo guadagno esclusivamente esterno, nei confronti dei cristiani (cfr. anche le ripetute perifrasi con le quali Shylock sottolinea l'appartenenza al gruppo tribale ebraico: «my tribe», «our sacred nation», ecc.); nel secondo caso, come si vedrà, il carattere sacrificale dell'ebraismo, sempre ovviamente, nei confronti dei cristiani il cui sangue viene versato.

23. Sulla scorta di alcune indicazioni di Max Weber, Benjamin Nelson distingue nettamente un'etica economica tribale da un'etica economica universalistico-capitalistica che ne costituirebbe il superamento. La sua interpretazione poggia fondamentalmente sulla esegesi del citato comandamento del *Deuteronomio*, relativo all'usura, e delle sue successive interpretazioni talmudiche ed extratalmudiche, occidentali e orientali. Il comandamento in questione prevede la possibilità di prestare ad interesse allo straniero (*nokri*), ma non al fratello (*ab*). L'etica economica tribale si basa pertanto sul rapporto di consanguineità e risulta dunque 'doppia' nella sua essenziale distinzione, ai fini del comportamento economico, tra 'interno' ed 'esterno' della comunità. L'etica economica capitalistica, invece, nel superare la distinzione tribale tra interno ed esterno, impone un liberalismo utilitaristico universale: tutti sono fratelli in quanto tutti sono ugualmente altri (*Usura e cristianesimo. Per una storia della genesi dell'etica moderna*, Sansoni, Firenze 1967; ed. or. *The Idea of Usury. From Tribal Brotherhood to Universal Otherhood*, Princeton University Press, Princeton 1949). Sull'adesione di Shylock alla legge deuteronomica, cfr. anche Moelwyn Merchant (*Introduction* all'ed. Penguin, cit.) e Andrew, *Shylock's Rights*, cit. È noto come nell'età elisabettiana (intesa qui in senso culturale, piuttosto che rigidamente dinastico-cronologico) il rapporto tra usura e mercantilismo sia stato oggetto non solo di rappresentazioni letterarie, ma anche di famosi trattati di etica economica – basti citare *A Discourse upon Usury* di Thomas Wilson (1572) (riprodotto nell'edi-

zione moderna con introduzione di R. H. Tawney, Kelley, New York (NY) 1963; cfr. la *Introduction*, pp. 1-172), o di ancor più famosi approfondimenti saggistici quali il saggio *Of Usurie* di Bacone (1625) (in *Essayes*, studio introduttivo, testo critico e commento a cura di M. Melchionda, Olschki, Firenze 1979; cfr. sia la relativa scheda introduttiva, pp. 120-5 che il commento, pp. 567-71).

24. Cfr. n. 22, *supra*.

25. «If it be proved against an alien, / That [...] He seek the life of any citizen...»: IV.i.345-7). L'esistenza di una legge del genere, con i suoi presupposti etnocentrici, contraddice l'apparente tolleranza e internazionalismo cristiani, più volte dichiarati (cfr., ad esempio, i già citati versi di Antonio: III.iii.30-1). Come scrive S. Perosa, l'applicazione di tale legge «rivela il predominio della società costituita sul commercio, sull'esclusione, la spoliazione e la sottomissione dell'outsider (tollerato finché è utile), insomma sulle ragioni della propria sopravvivenza» (*Impressioni sul Veneto di Shakespeare*, in *Lombardo, Shakespeare a Verona e nel Veneto*, cit., pp. 7-24, p. 20).

26. Cfr. «I will feed fat the ancient grudge I bear him» (I.iii.42); «I'll go in hate, to feed upon / The prodigal Christian» (II.v.14-5); «it will feed my revenge» (III.i.47-8). Il carattere cannibalico della richiesta di Shylock trova, tra l'altro, un corrispettivo nella leggenda medievale degli ebrei mangiatori di carne cristiana.

27. *Shylock carne e sangue*, recensione a J. Gross, *Shylock. Four Hundred Years in the Life of a Legend* (Chatto & Windus, London 1992), pubblicata su "la Repubblica", 8 aprile 1993.

28. *Ibid.*

29. Come osserva A. Lombardo, la scena processuale pone il pubblico «di fronte a una duplice rappresentazione: quella del processo in quanto tale e quella del processo in quanto 'recita' di Porzia» (*Introduzione* alla sua edizione de *Il mercante di Venezia*, Feltrinelli, Milano 1992, p. x). Sul dramma come processo, cfr. C. Dente Basciera, *La recita del diritto. Saggio su "The Merchant of Venice"*, ETS, Pisa 1986.

30. Per ragioni non solo tecniche, di semplicità, ma anche di contenuto, incluso, nella suddivisione dei gruppi di versi relativi ai tre momenti dell'orazione di Portia, anche le repliche, le riprese e le puntualizzazioni degli altri personaggi.

31. «'Twere good you do so much for charity» (257).

32. Come puntualizza anche Moelwyn Merchant, «any right assumes the conditions which make the exercise of the right possible; in this instance the right to take a pound of flesh presupposes the necessary condition of blood-shedding» (*Introduction* all'ed. Penguin, cit., p. 24). Un'ampia prospettiva sui problemi legali posti dal *Merchant* è in M. E. Andrews, *Law versus Equity in "The Merchant of Venice"*, ed. J. K. Emery, University of Colorado Press, Boulder (CO) 1965. Nel considerare come non iscritto nel contratto ciò che, di fatto, rappresenta l'effetto dell'applicazione contrattuale, Portia elabora una messa in crisi pre-humiana del concetto di causa, postulando un mondo 'possibile' all'interno del quale i rapporti causa-effetto sono ipotetici e non necessari. Anche se è chiaro che tale messa in crisi ha un carattere simbolico-argomentativo (poiché prelude cripticamente ad alcuni punti espliciti della sua argomentazione seguente, del terzo momento), tuttavia rimane comunque epistemicamente importante al pari di analoghe 'anticipazioni' letterarie e ipocodificate di successive posizioni filosofiche.

33. Mutamento anticipato, comunque, dai versi intermedi: «if thou dost shed / One drop of Christian blood...» (305-6). (Il verbo «give» in riferimento al corpo di Antonio come 'merce' offerta a Shylock come controparte del denaro da lui anticipato era già al v. 296).

34. Mentre le parole «lest he do bleed to death» (254) mostrano come lo spargimento di sangue conseguente all'estrazione della libbra di carne fosse accettato nel

primo momento come effetto contrattuale, il verso «this bond doth give thee here no jot of blood» (302) chiarisce come lo spargimento di sangue venga poi riconfigurato nel secondo momento come possibilità extracontrattuale.

35. È tuttavia chiaro – per quanto implicito nel dramma – che se l'enfasi si sposta dall'appropriazione indebita al danno (e, in generale, l'argomentazione da civile a penale) è la stessa esazione della libbra di carne a risultare giuridicamente illegittima (indipendentemente, anche, dal fatto che la carne presa sia superiore o inferiore a una libbra esatta): ma ciò è solo implicito nel secondo momento e sarà pienamente esplicitato nel terzo momento.

36. Mentre nel secondo momento la nuova argomentazione veniva introdotta dal generico «there is *something else*» (301), nel terzo momento si parla esplicitamente di «law»: «The *law* hath yet another hold on you» (343).

37. Si tratta di posizioni attestate, oltre che nella trattatistica filosofica, anche nel dramma di idee: cfr., ad esempio, la commedia mitologica lo *Spaccio de la bestia trionfante* (1584) di Giordano Bruno, ove (nelle parole di Sofia) alle tenui «tele d'aragne» delle norme morali vengono contrapposti «le reti, gli lacci, le catene ed i ceppi» delle leggi civili (cito dall'edizione con introduzione e cura di M. Ciliberto, Rizzoli, Milano 1985, dialogo II, pp. 159-60).

38. È questa, almeno in parte, la posizione di Paolo Paruta nei suoi tre libri dia-logici *Della perfezione della vita politica* (1571 circa; pubbl. 1579), ove alla contrapposizione tra giustizia universale, fondata giuridicamente, e giustizia particolare, ispirata a principi etici, segue (nelle parole di monsignor Barbaro) la dichiarazione di superiorità della giustizia particolare o etica «perciocché stassi sempre con lei inseparabilmente congiunta l'onestà, che la fa chiaramente risplendere: il che non avviene della giustizia universale, fondata nell'autorità delle leggi, le quali non sempre mai sono alla ragione conformi» (*Opere politiche*, introduzione e cura di C. Monzani, 2 voll., Le Monnier, Firenze 1852, vol. I, pp. 223-4).

39. Fu la decisione di re Edoardo III di consentire al suo *Chancellor* o Lord cancelliere di dare ascolto ai casi rifiutati dai «common law judges» (1330c.) a preparare la strada a quel dualismo giuridico che avrebbe di lì a poco portato alla istituzione di «courts of chancery» in opposizione alle «common law courts». Cfr. Andrews, *Law versus Equity in "The Merchant of Venice"*, cit., *Foreword*, p. xi.

40. Cfr. Lewalski, *Biblical Allusions and Allegory in "The Merchant of Venice"*, cit. A sua volta, C. Dente Baschiera offre un interessante quadro di precedenti rappresentazioni letterarie anglo-medievali del conflitto tra «law» e «mercy» (o varianti semantiche pressoché analoghe): da *Piers Plowman*, alle moralità – tra le quali *The Castle of Perseverance* e la moralità 'politica' *Respublica* (rappresentata nel 1553) (*La recita del diritto. Saggio su "The Merchant of Venice"*, cit., pp. 36-7). Su quest'ultima moralità, cfr. R. Mullini, *Respublica. Testo e intertesto nell'interludio per Mary Tudor*, CLUEB, Bologna 1984.

41. Serpieri, *Contratti d'amore e di morte*, cit.

42. Anzi, le argomentazioni di Shylock sono sin troppo sfumate e indirette: come ha messo in luce J. Le Goff, la pratica dell'usura era comune nell'Occidente cristiano sin dal basso medioevo (secoli XIII e XIV), ed era 'giustificata' da un precario compromesso tra esigenze religiose e spinte economiche: *La borsa e la vita*, Laterza, Roma-Bari (1987) 2007 (ed. or. *La bourse et la vie. Économie et religion au Moyen Âge*, Hachette, Paris 1986).

Realpolitik ed espiazione purgatoriale:
la giustizia problematica
di *The Tempest**

Nella sua per molti versi ancora insuperata storia della letteratura inglese Mario Praz proponeva una lettura di *The Tempest* in chiave purgatoriale:

Lo sfondo di *The Tempest* è la solitaria riva d'un'isola in mezzo al mare. [...] Benché si possa affermare quasi con certezza che Shakespeare non lesse il *Purgatorio* di Dante, l'atmosfera della *Tempest* ricorda assai quella della riva dell'isola immaginata da Dante. Il tremolar della marina, la purificante freschezza della rugiada, le voci degli spiriti, si trovano in entrambi i poemi. Gli uomini naufragano sulla magica riva, e approdano alla strana terra per pentirsi ed espiaire. E Prospero ci appare come un santo vegliardo, non dissimile da Catone sulla riva del *Purgatorio*.

Così la visione ultima dello Shakespeare rivela affinità colla visione di Dante, e un'altra affinità, anche, col sacro mistero eschileo delle *Eumenidi*. In ciascuno dei tre grandi poeti, giustizia è restaurata per mezzo d'un rito d'espiazione; il tono dei loro versi più tardi è lo stesso, un tono di dolcezza e gravità commiste, un tono di perdono. Essi han raggiunto una visione del mondo che si esprime in termini d'ordine e d'armonia, la musica d'Ariele, gl'inni cantati dalle anime purganti, il suono della cetra d'Apollo che tutto placa¹.

Certo, l'atmosfera della *Tempest* non è così armoniosa come la dipingeva Praz, né ci sentiremmo più di accogliere la definizione di Prospero come «un santo vegliardo», né la conciliazione e il perdono con i quali si chiude il dramma sono privi di ambivalenze (lasciando da parte Eschilo e Dante, è problematico parlare, almeno nel caso di Shakespeare, di una «giustizia restaurata»). Nondimeno, lo spunto per una lettura di *The Tempest* come dramma di espiazione purgatoriale era prezioso, ed è un peccato che la critica successiva se lo sia lasciato quasi del tutto sfuggire, privilegiando

do altri percorsi interpretativi legati, soprattutto, allo scenario coloniale². È stato solo nel 2001, con l'uscita dell'influente *Hamlet in Purgatory* di S. Greenblatt, che si è riaperto l'interesse intorno alla dimensione purgatoriale nel teatro shakespeariano³. Greenblatt, peraltro, come indica il titolo stesso del suo volume, si concentra prevalentemente su *Hamlet* (oltre che su questioni storico-religiose molto più generali), dedicando poche pagine a *The Tempest*, nelle quali esamina esclusivamente l'epilogo pronunciato da Prospero⁴. Tuttavia, nel dramma, ancor più che Prospero, sono i naufraghi ad andare incontro a un percorso penitenziale di espiazione e remissione delle colpe. Ed è l'isola stessa, in alcune sue caratteristiche fisico-topografiche, a evocare uno spazio purgatoriale. Pertanto, è sull'isola, e sui naufraghi che ivi approdano, che converrà dirigere il nostro sguardo critico.

Come notava Praz, Shakespeare verosimilmente non conosceva Dante. È però probabile che conoscesse le concezioni *neoplatoniche* dell'aldilà; e ovviamente condivideva con i suoi contemporanei un complesso e variegato immaginario purgatoriale. Infatti, anche se nel 1563 (vale a dire, quasi 50 anni prima che *The Tempest* fosse messa in scena) la Chiesa episcopale anglicana aveva ripudiato la concezione cattolica del Purgatorio e le pratiche ad essa connesse⁵, è verosimile supporre che tale riarticolazione dottrinale non avesse – *ipso facto* – cancellato una tradizione plurisecolare dall'immaginario collettivo⁶.

È a tale immaginario purgatoriale, e alle concezioni neoplatoniche del destino ultramondano delle anime, che *The Tempest* sembra ispirarsi.

L'espiazione, naturalmente, nasce da una *colpa*. La colpa dei peccatori che approdano sull'isola è, soprattutto, una colpa 'politica': vale a dire, l'usurpazione del ducato di Milano ai danni di Prospero da parte del fratello cadetto Antonio, e i meschini accordi di potere tra quest'ultimo e il re di Napoli, Alonso.

Allo scenario purgatoriale evocato dall'isola stessa va, dunque, associato sia lo scenario storico del Cinquecento italiano con le sue contese tra ducati e principati, sia la relativa teorizzazione politica – aspetti, questi, a loro volta, negletti dagli studi più recenti, anche se non del tutto inesplorati nella storia critica del dramma. Nella sua monumentale raccolta delle fonti shakespeareane

riane, Bullough aveva infatti diretto l'attenzione alla storia del Cinquecento italiano, rintracciando una possibile fonte nella *Historie of Italie* (1549) di William Thomas⁷. A tale fonte sembra opportuno aggiungere, sia per quanto riguarda la teorizzazione politica, sia per quanto riguarda lo stesso scenario storico, soprattutto *Il Principe* di Machiavelli⁸.

Nelle pagine iniziali del suo trattato *de principatibus*, Machiavelli si sofferma proprio su Milano e Napoli: in particolare, sulla Milano degli Sforza e sulla Napoli legata al dominio degli Aragonesi. Per molti versi, la storia shakespeariana di usurpazione e restaurazione (e dei connessi accordi diplomatici, scambi di potere, nozze politico-dinastiche tra Milano e Napoli) sembra richiamare le contese che videro come protagonisti Ludovico il Moro, i re di Francia, e i re spagnoli che rivendicavano i diritti degli Aragonesi sul regno di Napoli.

Ludovico Sforza, in tale contesto, poteva essere visto sia come usurpatore (per la sua presa di Milano ai danni del nipote Gian Galeazzo) sia come duca legittimo, in quanto fu poi, a sua volta, bandito da Milano in seguito all'intervento francese. Dopo varie peripezie politico-militari, Ludovico fu infine tradotto in Francia, dove morì dopo dodici anni di prigionia (1500-1512) – dato storico-numericamente forse non irrilevante, dal momento che dodici sono anche gli anni di prigionia trascorsi da Prospero nella sua isola (e dodici sono gli anni di prigionia trascorsi da Ariel nella cavità dell'albero di pino). Alcuni anni prima, il nipote di Ludovico Sforza, Gian Galeazzo, aveva sposato Isabella d'Aragona, nipote di Ferdinando, re di Napoli – nozze che potrebbero aver ispirato l'unione napoletano-milanese realizzata nella *Tempest* da Ferdinand e Miranda (anche se, nel dramma shakespeariano, è al contrario una milanese a sposare un napoletano). La stessa linea di successione napoletano-aragoneso, con il re Alfonso II che sul finire del Quattrocento abdica a favore del figlio Ferdinando II (il famigerato *Ferrandino*), potrebbe aver suggerito – anche sul piano delle quasi perfette coincidenze onomastiche – la quasi-abdicazione di Alonso a favore di Ferdinand nel dramma shakespeariano.

Altri eventi storici minori che intrecciano variamente Milano a Napoli potrebbero essere ricordati. Ma, al di là di eventi singoli, sembra di poter dire, su un piano più generale, che è l'insieme

della storia di Milano e Napoli tra la fine del Quattrocento e i primi del Cinquecento, con i suoi intrighi politici e la sua fioritura artistico-culturale, ad aver liberamente ispirato l'azione di *The Tempest*. Ed è verosimile ipotizzare che a tale influenza non sia estranea la mediazione del *Principe*: sia perché gli eventi in questione sono, direttamente o indirettamente, oggetto di riflessione teorica da parte di Machiavelli, sia perché la stessa ideologia politica della *Tempest* presenta evidenti tracce di machiavellismo. Si va dalla riflessione sul come «governare» e «mantenere» un principato, affrontata nel II capitolo del *Principe*⁹, questione senza dubbio al centro sia dell'azione che della riflessione politica della *Tempest*, alle teorie politiche sulla dissimulazione, fino agli aspetti più deteriori del machiavellismo (chiaramente incarnati dalla coppia Antonio-Sebastian).

In conclusione, sembra di poter dire che *The Tempest* drammatizzi, accanto ad alcuni tratti positivi del machiavellismo (la lezione di pragmatismo politico in virtù della quale Prospero riesce a riacquistare il suo ducato), tutta una serie di tratti negativi, evocati, in particolare, dai personaggi di Antonio e Sebastian. Saranno, appunto, tali personaggi diabolicamente 'machiavellici' ad andare incontro a un percorso di riforma purgatoriale.

Ciò premesso, più che la colpa, è il percorso di espiazione a costituire il centro dell'azione drammatica. La colpa di Antonio è già stata commessa, e quella successiva di Sebastian (ai danni di Alonso) non andrà ad effetto (II.i).

Se la colpa politica ha molto di machiavellico, il percorso di espiazione purgatoriale ricorda da vicino quello descritto negli Inferi di Ficino (nell'ultimo libro della *Theologia platonica*) – anche perché gli Inferi ficiniani, per molti versi, assomigliano più a uno spazio di redenzione e di purgazione che non a un luogo di dannazione eterna. In particolare, l'idea ficiniana di un volontario (ma, al tempo stesso, necessario) approdo delle anime nei luoghi della propria espiazione¹⁰ sembra trovare profonde analogie con vari aspetti dello schema salvifico-providenziale che pervade *The Tempest*. In senso più generale, il disegno rigeneratore di Prospero e la ricerca di un'armonia perduta che caratterizzano il testo drammatico nel suo insieme appaiono contigui a quell'idea di *reformatio mundi* che animava il neoplatonismo cristiano e ficiniano¹¹.

Come si tenterà di mostrare, l'aspetto più rilevante del viaggio purgatoriale nella *Tempest* sta nel fatto che i penitenti sono personaggi ancora in vita. In altri termini, la commedia non inscena una punizione *post mortem* delle anime dei peccatori, bensì rappresenta una *visione anticipata delle pene dell'aldilà*, utile a redimere in vita coloro che – come gli usurpatori Antonio e Alonso – si sono macchiati di gravi colpe. Allorché la visione svanisce, i peccatori, pentiti, riprendono contatto con quel mondo terreno al quale appartengono. È in tal senso che si può leggere il ritorno dei naufraghi a Milano, dopo la loro breve permanenza, più onirica che 'reale', nell'isola.

Tale schema narrativo rinvia a un archetipo di origine almeno medievale. Difatti, le visioni anticipate delle punizioni riservate ai malvagi nell'aldilà costituivano una parte cospicua del *dossier* purgatoriale, e avevano dato vita a un vero e proprio sottogenere letterario (le cui origini, nella letteratura inglese, possono esser fatte risalire almeno ad alcune sezioni della *Historia ecclesiastica* di Beda). Tali narrazioni rispondevano a un'evidente funzione didattico-esemplare: riformare le vite dei peccatori attraverso il terrore suscitato dalle pene ultraterrene¹². Per quanto riguarda le condizioni percettive della visione, esse, a loro volta, possono essere ricondotte in gran parte alle teorie neoplatonico-ficiniane (ma, in senso più ampio, a teorie magico-sciamaniche) relative a uno spirito sottile, una sorta di involucro dell'anima che, in particolari condizioni, si distacca dal corpo traendo con sé l'anima in esso racchiusa. È tale migrazione dell'anima dal corpo a rendere possibile le visioni ultramondane (così come, in generale, qualsiasi attività onirico-fantastica). In conformità con tali teorie – ben leggibili nel complesso della produzione shakespeariana¹³ – sembra di poter dire che in *The Tempest* siano gli «spiriti» dei peccatori, piuttosto che i loro corpi, ad approdare nell'isola-purgatorio.

Ciò che distingue *The Tempest* dal genere della visione purgatoriale è la *problematicità* dei meccanismi di punizione/espiazione e, dunque, il carattere ambivalente della *giustizia poetica* sottesa al dramma nel suo insieme. Se in altri drammi analizzati nei capitoli precedenti (ad esempio, *Henry IV* e *The Merchant of Venice*), la giustizia poetica andava a confrontarsi con l'ordinamento della giustizia penale, in *The Tempest* la giustizia poetica si realizza at-

traverso il confronto e l'inglobamento' di una giustizia di tipo religioso-providenziale. E, come negli altri drammi, anche nella *Tempest* lo *happy ending*, lungi dal realizzare un bilanciato sistema punitivo-retributivo, lascia irrisolte tutta una serie di tensioni etiche e di conflitti ideologici. Sotto l'apparente ripristino dell'ordine, continua a regnare il caos. È come se il dramma cercasse, proprio nell'apertura della sua forma apparentemente chiusa, di evocare quella complessa fluidità delle umane vicende che non si lascia racchiudere nel cerchio magico dell'arte di Prospero.

Difficile, se non impossibile, dire quale fosse la posizione di Shakespeare riguardo alla dottrina cattolica Purgatorio. Nell'opera shakespeariana ricorrono due riferimenti espliciti al *Purgatory* – in *Romeo and Juliet* (III.iii.18) e in *Othello* (IV.iii.77) – nonché una serie di riferimenti più generici alla *purgation* o all'atto del *purge* [*oneself*]¹⁴. Tuttavia, non tutti i riferimenti hanno un'esplicita valenza religiosa per il semplice fatto che, come del resto accade ancor oggi, era possibile usare tali termini in un senso etico molto più lato. Anche se nel *corpus* shakespeariano non mancano riferimenti ad altre dottrine cattoliche, quali ad esempio quella dell'estrema unzione¹⁵, è impossibile – a meno di inevitabili forzature – giungere a conclusioni definitive riguardo la fede del drammaturgo. Difatti, come osserva Schoenbaum nella sua ormai classica biografia, la scarsa evidenza documentaria in nostro possesso non ci permette di andare oltre l'ambito meramente congetturale¹⁶. Né è agevole dare un'interpretazione univoca alla quantità di riferimenti religiosi presenti nell'opera shakespeariana, anche perché la stessa struttura a più voci di un testo drammatico non permette un'identificazione certa del punto di vista dei personaggi con il punto di vista dell'autore.

Quale che fosse la fede shakespeariana, il Purgatorio rappresentato in *The Tempest* risulta compatibile con un ampio spettro di posizioni religiose, sia cristiano-cattoliche che riformate. Difatti, la mancanza di espliciti riferimenti dottrinali e il carattere simbolico-allusivo del percorso di colpa-espiazione dei naufraghi fanno sì che gli elementi purgatoriali presenti nel dramma si prestino a più livelli di lettura. In particolare, la vaghezza onirica e metateatrale delle pene appare non solo in linea con alcune interpretazioni cristiano-eterodosse che consideravano le tribola-

zioni dell'aldilà come meramente immaginarie¹⁷, ma anche con le interpretazioni delle Chiese riformate che vedevano nel Purgatorio dei cattolici una sorta di favola 'poetica'¹⁸.

In definitiva, il carattere simbolico-immaginario-metateatrale dell'aldilà rappresentato nella *Tempest* può riferirsi a una quantità di posizioni dottrinali, affatto diverse tra loro. Difficile dire se tale indefinitezza sia stata un modo per trasmettere una visione eterodossa senza incappare nelle maglie della censura ovvero se, al contrario, essa intendesse suggerire la distanza posta dalle Chiese riformate rispetto all'aldilà cattolico. Difficile anche perché la polisemia della commedia, ricca di echi derivanti dalle più svariate tradizioni culturali, sfugge a qualsiasi interpretazione rigida. Forse, l'ipotesi più attendibile è che il Purgatorio shakespeariano, più che riflettere una particolare posizione teologica, rispecchi un immaginario religioso e un insieme di credenze sull'aldilà non del tutto ortodosse e, in ogni caso, irriducibili ad elaborazioni sistematiche o a teorizzazioni 'chiuse'¹⁹.

La dimensione purgatoriale di *The Tempest* si manifesta, pur entro i limiti simbolico-allusivi di cui si è detto, su più piani: *in primis*, su un piano *spaziale* (l'isola, per molti versi, rimanda a uno spazio-prigione purgatoriale); in secondo luogo, sul piano *etico-giudiziario* (sull'isola si realizza un sistema di giustizia distributiva, all'interno del quale le pene inflitte ai peccatori rivestono connotazioni spiccatamente purgatoriali: a partire dalla presenza dell'acqua e, soprattutto, del fuoco); sul piano *religioso* (dal momento che la realizzazione di tale sistema di giustizia è parte integrante di un più vasto ordine provvidenziale); sul piano più specificamente *umano e devozionale* (relativo alla consapevolezza del carattere finito dell'esistenza, al rapporto tra i vivi e i morti e, in particolare, alla *pietas* dei primi nei confronti dei secondi); infine, sul piano *del sé e del sé nel mondo* (relativo alla necessità di una *riforma morale* successiva al peccato, e alla più vasta necessità di una *reformatio mundi*). Piani di senso che, ovviamente, interagiscono e che solo per motivi di ordine espositivo si cercherà di trattare separatamente.

Innanzitutto, è lo stesso *spazio* insulare a evocare un luogo purgatoriale; contestualmente, l'approdo via mare, a bordo di una nave in qualche modo guidata da un nocchiero lontano, ep-

pur presente, qual è lo stesso Prospero, rimanda ad analoghi approdi purgatoriali di barche di anime guidate da figure angeliche. Significativo il fatto stesso che l'isola venga vista, alternativamente, come un inferno oppure come un paradiso: se Ferdinand, in un primo momento, allorché infuria la tempesta, percepisce l'isola come uno spazio infernale, popolato da diavoli²⁰, successivamente, nell'ebbrezza del *masque* nuziale, cambia idea al punto da definirla, al contrario, come un luogo paradisiaco: «Let me live here ever! / So rare a wondered father and a wise / Makes this place *paradise*» (IV.i.122-4). Anche agli occhi di Gonzalo, l'isola si presenta come una sorta di paradiso pagano, di «Golden Age» (II.i.168)²¹. A sua volta, Sebastian, stravolto dal dolore, vede negli spiriti aerei che lo tormentano legioni di diavoli contro i quali armarsi e combattere: «one *fiend* at a time, / I'll fight their legions o'er» (III.iii.103-4). Analogamente, per Prospero, sono «devils» le anime dei peccatori prima che avvenga la loro purificazione (III.iii.36), così come è un demone lo stesso Caliban (I.ii.320, ecc.). Se è forse eccessivo ipotizzare che la coppia antinimica inferno-paradiso generi, attraverso una neutralizzazione degli opposti, lo spazio intermedio del purgatorio, è però senz'altro legittimo sostenere che tale duplice definizione rinvii a una topologia dell'aldilà. Che poi tale aldilà costituisca, se non un vero e proprio *spazio*, almeno uno *stato purgatoriale*²², pare ulteriormente avvalorato da una serie di dettagli che definiscono i luoghi dell'isola – ovvero la percezione immaginaria di tali luoghi da parte dei naufraghi – dalle grotte agli acquitrini, alle paludi melmose, agli odori sulfurei, e così via²³. Ad esempio, il terzetto Caliban-Stephano-Trinculo viene adeguatamente punito attraverso l'immersione in uno stagno di lurida schiuma: «filthy-mantled pool» (IV.i.182).

Altrettanto significativa è la percezione dell'isola come una prigione: Prospero non solo riesce ad assoggettare spiritualmente tutti gli altri personaggi, ma li tiene anche, di volta in volta, avvinti in una sorta di spazio carcerario. Oltre agli stessi Ariel e Caliban – entrambi sottomessi, sia pur in modo diverso all'autorità di Prospero – sia Miranda che i naufraghi sperimentano, in vari momenti, una condizione di prigionia, fisica e/o mentale. Ferdinand, ad esempio, osserva che la sua mente (i suoi «spiriti») è legata come in un sogno, e aggiunge che le pene inflittegli da Pro-

spero gli sarebbero lievi se potesse uscire dalla sua «prigione» una volta al giorno per contemplare l'amata Miranda²⁴. A loro volta, Alonso, Antonio e gli altri naufraghi sono, come riferisce Ariel, «[c]onfin'd together» e «prisoners» sul limite della grotta di Prospero (V.i.7, 9); successivamente vengono rinchiusi – in base a un rito della magia cerimoniale – all'interno di un cerchio magico. I naufraghi-peccatori si trovano in una condizione di debolezza (se non d'immobilità) fisica e di smarrimento («distrazione») mentale (V.i.12) – in altri termini, sono affetti da una sorta di prostrazione visionaria. È tale stato a rendere possibile la loro espiazione e il loro ravvedimento. Un'analogia punizione educativa va a colpire anche Caliban e i suoi complici Stephano e Trinculo (V.i.252-3). Lo stesso Prospero è stato simbolicamente prigioniero nell'isola per dodici anni (I.ii.53-5), così come – per lo stesso numero di anni – Ariel era stato imprigionato, dalla strega Sycorax, all'interno della spaccatura di un pino (I.ii.272-81)²⁵.

La condizione di una prigionia volta a purgare nel fuoco le anime dei peccatori rimanda alla condizione tipica delle anime del purgatorio, così come ci ricorda anche la descrizione dello Spettro in *Hamlet*:

I am thy father's spirit,
 Doom'd for a certain term to walk the night,
 And for the day confin'd to fast *in fires*,
 Till the foul crimes done in my days of nature
 Are burnt and purg'd away. But that I am forbid
 To tell the secrets of my *prison-house*,
 I could a tale unfold whose lightest word
 Would harrow up thy soul, freeze thy young blood,
 Make thy two eyes like stars start from their spheres,
 Thy knotted and combined locks to part,
 And each particular hair to stand an end
 Like quills upon the fretful porpentine.
 (*Hamlet*, I.v.9-20)²⁶

In sintesi, dunque, gli «spirits» dei naufraghi-peccatori condividono con lo Spettro del padre di Amleto non solo la condizione di prigionia, ma anche i digiuni, l'esposizione al fuoco (prodotto, a più riprese, da Ariel)²⁷, e – in senso più generale – i castighi volti a punire le colpe di cui si sono macchiati. Persi-

no il panico provato da Ferdinand allorché si scatena la tempesta ricorda (anche nel dettaglio dei capelli ritti sul capo) la condizione di terrore che, secondo lo spettro, potrebbe essere suscitata dalla descrizione/raffigurazione delle pene dell'aldilà²⁸. In un certo senso, e sia pure soltanto su un piano simbolico-allusivo, si può suggerire che, attraverso i castighi inflitti da Prospero, *The Tempest* «unfolds that tale» che lo Spettro del padre di Amleto «is forbid to tell». In *The Tempest*, tale divieto sembra cadere per lo stesso motivo per il quale cadeva nelle narrazioni medievali dell'aldilà: la visione anticipata delle pene riservate alle anime dei peccatori mirava a indurre nei vivi un desiderio di riformare la propria condotta. La differenza nel destino del padre di Amleto rispetto ai destini dei naufraghi nella *Tempest* pare consistere proprio in questo: mentre in *Hamlet* lo Spettro rappresenta un'anima defunta e già assoggettata alle pene purgatoriali, in *The Tempest* gli spiriti dei naufraghi sono illuminati, in vita, da una visione di quello che potrebbe essere il proprio destino nell'aldilà. Da tale punto di vista, lo Spettro e le anime dei naufraghi suggeriscono percorsi antitetici: laddove il primo torna sulla terra dall'aldilà, i secondi lasciano la terra per intraprendere il loro visionario viaggio verso l'oltretomba.

La simbologia spaziale è, infine, affidata anche alla doppia opposizione alto/basso ed est/ovest, sottesa ai movimenti dei personaggi sia fuori che dentro l'isola. Da un lato, i viaggi per mare e l'approdo sull'isola si snodano lungo una linea orizzontale; dall'altro, i rapporti tra i naufraghi, gli spiriti dell'aria e Caliban si dipanano lungo un asse verticale. Se, inoltre, la morte fisica del corpo è collegata a immagini di orizzontalità (ad esempio, allorché Alonso immagina il corpo morto di Ferdinand giacente nel fango: V.i.150-2), viceversa il viaggio degli spiriti verso l'aldilà rimanda a immagini di verticalità²⁹. Tali coppie antonimiche richiamano, direttamente o indirettamente, analoghe opposizioni spaziali nelle topologie dell'aldilà. Come ricorda Le Goff,

là dove l'antichità greco-romana aveva attribuito un ruolo preminente alla contrapposizione destra-sinistra, il cristianesimo, pur continuando a conferire un importante valore a tale coppia antonimica, del resto presente nell'Antico e nel Nuovo Testamento, aveva ben presto privilegiato

il sistema alto-basso, destinato nel Medioevo a orientare, attraverso la spazializzazione del pensiero, la dialettica essenziale dei valori cristiani³⁰.

Più in generale, le opposizioni est/ovest e alto/basso richiamano sia la coppia alba/tramonto, «metafora prediletta» per vita/morte, sia la coppia «cielo/inferi», con le annesse e connesse simbologie etico-religiose³¹.

Passando dal piano spaziale a quello *etico-giudiziario e religioso* (ovvero, al piano etico di una giustizia che si presume garantita da un ordine divino), va rilevato come l'opposizione tra orizzontale e verticale rimanda, in senso lato, anche al conflitto tra l'orizzontalità anarchica degli elementi naturali e la verticalità dell'ordine provvidenziale. All'inizio dell'opera, il Nostromo, nel tentare di salvare la nave dalla furia della tempesta, sostiene con pragmatico vigore la supremazia dell'orizzontalità del moto naturale (le onde) sulla verticalità dell'ordine gerarchico-provvidenziale (il nome del re): «What cares these roarers for the name of king?» (I.i.16-7). Il prosieguito dell'azione, tuttavia, sembra mostrare come la sua ipotesi sia infondata – oltre che blasfema. Come aveva già profetizzato Gonzalo, con acuta intuizione fisiognomica, la faccia da forca del Nostromo non è fatta per una morte per acqua. L'equipaggio, dunque, alla fine si salva proprio perché la verticalità della Provvidenza riesce a imporsi sulla furia orizzontale degli elementi (V.i.216-25) – anzi, la stessa la furia degli elementi risulterà essere stata partorita da un disegno provvidenziale.

L'ineluttabilità della restaurazione di quell'ordine provvidenziale di giustizia che era stato infranto dall'usurpazione del ducato di Milano viene sottolineata più volte nel corso del dramma dallo stesso Prospero, per essere infine ribadita da Ariel (in particolare, nel suo riferimento a «powers delaying, not forgetting»: III.iii.73)³². Tuttavia, le modalità di tale ordine, e del sistema di giustizia a esso sotteso, non sono del tutto univoche e lasciano spazio a una polifonica varietà di interpretazioni. La stessa terminologia con la quale i personaggi del dramma fanno riferimento a un ordine trascendente è alquanto varia e non del tutto coerente: si va dalla «providence» o «providence divine» alla «bountiful fortune», al «destiny», al «fate», e così via³³. In particolare, risulta ambiguo il nesso tra la necessità dell'intervento provvidenziale e la libertà

dell'agire umano. Da un lato, sembra che la provvidenza segua il suo corso a prescindere dalla volontà degli uomini, obbedendo unicamente a disegni più alti; dall'altro, l'intervento umano appare necessario, o perlomeno utile, a indirizzare il corso degli eventi in una determinata direzione. Così, quando Ariel sostiene che le Potenze possono rinviare ma non dimenticare di intervenire (III.iii.73), lascia intuire la presenza di un disegno celeste rispetto al quale la volontà umana non può che piegarsi. Viceversa, Prospero, nel sottolineare la (sua) necessità di agire fintantoché le congiunture astrali sono favorevoli, propone l'immagine di un mondo nel quale i destini umani sono determinati non solo dalle influenze astrali, ma anche dalla libera iniziativa del soggetto (nel caso particolare, dal suo tempismo 'politico'³⁴):

By accident most strange, bountiful fortune
 (Now, my dear lady) hath mine enemies
 Brought to this shore, and by my prescience
 I find my zenith doth depend upon
 A most auspicious star, whose influence
 If now I court not, but omit, my fortunes
 Will ever after droop. [...]
 (I.ii.178-84)

Non si tratta qui tanto di distinguere tra la posizione di Prospero e quella di Ariel, quanto di mettere in luce la *problematicità del disegno provvidenziale manifestato dal dramma nel suo insieme*. A tale proposito, l'«accident most strange» (I.ii.178) che ha condotto la nave in prossimità dell'isola costituisce uno dei punti più felicemente ambigui dell'opera. Difatti, lo «strano incidente» si può leggere come un intervento celeste e, dunque, si può ipotizzare che i naufraghi siano stati sospinti, loro malgrado, da una furiosa quanto inattesa tempesta verso lidi sconosciuti e inospitali. Tuttavia, si può anche avanzare una seconda, e più ardita, ipotesi. Qualcosa, nel testo, sembra indicare che l'equipaggio si sia diretto *volontariamente* verso il proprio luogo d'espiazione. Se non tutti, almeno Alonso e Gonzalo sono sinceramente desiderosi, il primo di espiare il suo peccato, il secondo di veder ricomposto l'ordine infranto dagli usurpatori. Alonso, ad esempio, sente risuonare la sua colpa nelle voci della natura:

O, it is monstrous, monstrous!
 Methought the billows spoke and told me of it;
 The winds did sing it to me, and the thunder –
 That deep and dreadful organpipe – pronounced
 The name of Prosper. It did bass my trespass.
 (III.iii.95-9)

Lo stupore e il senso di straniamento manifestati dal re di Napoli davanti allo spettacolo delle onde e del tuono parlanti sembrano indicare che, in realtà, a parlare sia stata la stessa voce della sua coscienza. Ipotesi, questa, avvalorata dalla successiva osservazione con la quale Gonzalo rileva l'agire, negli altri naufraghi, di una colpa simile a un veleno ad azione lenta:

All three of them are desperate: their great guilt,
 Like poison given to work a great time after,
 Now 'gins to bite the spirits [...]
 (III.iii.105-7).

È come se, dopo dodici anni, gli autori del delitto, morsi dalla colpa, avessero avvertito un intimo bisogno di espiazione.

L'idea di un volontario – ma, al tempo stesso, inevitabile – dirigersi degli spiriti colpevoli verso il proprio luogo di espiazione è un'idea che anima gran parte della speculazione sull'oltretomba del neoplatonismo rinascimentale. Nell'ultimo libro della *Theologia platonica*, dopo aver descritto come l'anima discenda nel corpo (xviii.iv), Marsilio Ficino sottolinea che nell'aldilà l'uomo raccoglie quanto seminato nella vita terrena; subito dopo, illustra gli stati, rispettivamente, delle anime pure e impure (xviii.viii-x)³⁵. Queste ultime sono destinate a spiare le loro colpe negli Inferi. Gli Inferi di Ficino rimandano, per certi versi, all'Inferno, per altri al Purgatorio della tradizione cristiana. Difatti, la *Theologia platonica* ripercorre varie topologie dell'aldilà (da Platone a Virgilio, a Olimpiodoro, a Orfeo), che presentano i luoghi di punizione come luoghi di purificazione. Ad esempio, Ficino osserva che Olimpiodoro, nel suo commento al *Fedone*, distingue tre diversi gradi di vizi (guaribili, perché non consolidati da un *habitus*; difficilmente guaribili, perché già consolidati; infine, inguaribili) ai quali corrispondono tre diversi luoghi di puni-

zione (il Tartaro, l'Acheronte e il Perifligetone-Cocito). Se l'ultimo luogo viene destinato alle anime dannate in eterno, gli altri due sono riservati alle anime condannate a espiare le loro colpe per un certo lasso di tempo (XVIII.x [p. 235]). Va da sé che l'idea di una purificazione delle anime in virtù di pene transitorie è un'idea prettamente purgatoriale (difatti, subito dopo, nel presentare i medesimi luoghi da una prospettiva virgiliana, Ficino li definisce luoghi di *purgatio*)³⁶.

Come osserva Klein, l'Inferno ficiniano si fonda sull'idea, ovvero sull'«esigenza morale», di una «giustizia immanente nell'ordine del mondo». Tale esigenza prevede «che il peccato abbia in sé la sua punizione e parimenti la virtù abbia in sé la sua ricompensa»³⁷. Si tratta, osserva ancora Klein, di una posizione filosofica che deriva «dalle religioni le pene e le gioie postume, cercando di connetterle mediante un legame 'interiore' agli atti che sono oggetto di sanzione»³⁸. Ficino, difatti, sostiene che la Provvidenza dirige dall'interno, in maniera naturale, i peccatori verso i propri supplizi, senza che essi abbiano coscienza di tale intervento (XVIII.x [p. 227]): in particolare, per Ficino, nelle anime coesistono due principi di movimento interiore («duo intus motuum principia»): da un lato, lo slancio o giudizio ad esse proprio («impetus», «iudicium»); dall'altro, la legge della divina Provvidenza («divinae providentiae lex»: XVIII.x [p. 227]). L'anima, dunque, «si reca al luogo dell'espiazione per lo stesso impulso 'naturale' che ha seguito rendendosi colpevole»: impulso che viene, così, a prendere «l'aspetto di una trappola tesa dalla Provvidenza»³⁹. Come – sul piano naturale – la divina provvidenza determina l'ascesa o la discesa dei corpi (in base ai principi di leggerezza e pesantezza), così – sul piano spirituale – essa guida le menti umane verso i luoghi corrispondenti al genere di vita condotto: «ad loca suae vitae convenientia» (XVIII.x [p. 227]). Strumento della Provvidenza è lo *spiritus phantasticus*.

Naturalmente, l'idea di uno 'spirito' che, in particolari condizioni, abbandona il corpo è molto più antica di Ficino: essa, difatti, si perde nelle stesse origini del pensiero filosofico occidentale; in senso lato, la si ritrova nelle pratiche dello sciamanismo di qualsiasi epoca e latitudine. Com'è comprensibile, tale idea ha generato, nei secoli, vari *corpora* dottrinali non del tutto omogenei o coerenti tra loro. Nondimeno, per motivi di chiarezza e di bre-

vità, si tenterà – per quanto possibile – di isolarne i motivi unitari e gli aspetti di fondo. Allorché abbandona il corpo fisico, l'anima si riveste di una sorta di involucro spirituale. Lo 'spirito' o 'pneuma' che avvolge l'anima può essere sia aereo che igneo; esso, inoltre, è della stessa natura del corpo dei demoni, dal quale risulta difficilmente distinguibile. È tale spirito a trascinare l'anima nelle sue peregrinazioni celesti: in particolare, nei sogni, nei momenti d'immaginazione, nell'estasi, nella morte – vale a dire, in tutti quei momenti in cui i sensi esterni tacciono. Lo spirito, dunque, è non solo l'involucro (semimateriale), ma anche il 'veicolo' dell'anima⁴⁰. In definitiva, in luogo dell'opposizione anima/corpo, si ha una triade all'interno della quale lo spirito funge da mediazione tra anima e corpo. Dopo la morte del corpo, è appunto lo spirito a essere assoggettato ai castighi ultramondani⁴¹.

Molte di tali teorie, che vantano una tradizione plurisecolare e una diffusione interculturale, si trovano attestate – pur con qualche variante – nella *Theologia platonica*. Rifacendosi a Platone, Ficino sostiene che l'anima impura, quando si dissolve il suo corpo terrestre, si crea un corpo spirituale fatto con i vapori degli elementi (XVIII.x [p. 232]). La fantasia coincide con il senso interno situato nel pneuma; il suo manifestarsi è riconducibile al temporaneo allontanamento dello spirito dal corpo fisico (XVIII.x [p. 232]).

Considerata sotto tale luce, *The Tempest* appare come un *dramma sciamanico*: ovvero come un *teatro di spiriti migranti*, in cerca di purificazione. Tali sono i naufraghi che approdano nell'isola: ciò spiega perché gli altri personaggi non riconoscono in loro figure umane, bensì li vedono come «spiriti». Tale è, ad esempio, Ferdinand per Miranda: non solo perché la sua comparsa ha del miracoloso, ma più specificamente perché sembra essere lo spirito (non il corpo mortale) di Ferdinand a presentarsi agli occhi di Miranda: «What is't, a spirit? [...] It carries a brave form. But 'tis a spirit» (I.ii.410-2)⁴². Il fatto stesso, più volte ribadito, che gli abiti dei naufraghi rimangono miracolosamente asciutti⁴³ trova un perfetto corrispettivo nella teoria ficiniana del corpo sottile come «involucro» o «veste dell'anima»⁴⁴. E, dunque, è tale corpo sottile o *spiritus phantasticus* (e non il corpo fisico dei naufraghi) ad approdare sull'isola per purgarsi. Difatti, le vesti sono significativamente definite da Ariel «sustaining gar-

ments» proprio perché il loro compito è quello di involucro-sostegno dell'anima (laddove è evidente che l'aggettivo «sustaining» risulterebbe privo di senso qualora le vesti fossero intese in senso letterale)⁴⁵.

Se i naufraghi sono rappresentati sull'isola dai loro 'spiriti', a sua volta, il personaggio di Ariel è emblema del demone ispiratore, il cui compito è quello di prendersi cura delle anime peccatrici. Anzi, in conformità con le teorie neoplatoniche che sottolineano l'affinità tra il corpo aereo dei demoni e lo 'spirito' – a sua volta aereo – dell'immaginazione, Ariel rappresenta non solo un agente 'esterno' di contrizione, ma anche una facoltà 'interna' alle anime dei peccatori, generata dalle loro stesse coscienze⁴⁶. (A tale proposito, vale la pena ricordare la tesi di Porfirio, secondo cui il corpo aereo dei demoni è così malleabile da divenire ciò che essi immaginano)⁴⁷. In sintesi, Ariel, in quanto demone e spirito dell'immaginazione, rappresenta il *karma* dei peccatori⁴⁸. Come prevedono le teorie dell'anima alle quali si è fatto riferimento, questi ultimi si dirigono verso i luoghi di espiazione loro appropriati secondo il peso di ciò che hanno fatto o pensato in vita.

L'evocatività culturale della figura di Ariel non si ferma qui. In quanto soffio, a un tempo aereo e igneo, egli rappresenta anche quel «fuoco purgatoriale» che costituisce l'elemento centrale di tutta la tradizione del Purgatorio⁴⁹. Dunque, le fiamme da lui emanate non possono che rimandare alle fiamme destinate alle anime che popolano il luogo mediano dell'aldilà. Sin dalla sua prima apparizione sulla scena, Ariel si pone, significativamente, all'insegna di un fuoco, al tempo stesso, punitore e purificatore: «I *flamed* amazement. Sometime I'd divide / And *burn* in many places [...]» (I.ii.198 ss.). Sia l'insieme delle pene da lui inflitte (oltre al fuoco: la permanenza in luoghi putridi e melmosi, il digiuno tantalico, l'immaginazione della perdita di persone care) che le risposte da esse suscitate (urla, pianti, spavento, convulsioni) evocano situazioni ampiamente attestate nel dossier del Purgatorio⁵⁰.

Per quanto riguarda il piano più squisitamente *umano e devozionale*, le sofferenze patite dagli spiriti dei naufraghi generano in chi le osserva non solo una rinnovata consapevolezza della finitezza dell'esistenza, ma anche quella risposta emotivo-affettiva, quelle forme di empatia e di *pietas*, quel senso, infine, di

un legame tra i vivi e i morti che costituiscono una delle caratteristiche fondanti della cultura e dell'immaginario purgatoriale – e che distinguono il Purgatorio dagli altri spazi dell'aldilà⁵¹. È per mitigare tali pene che Miranda, colpita dall'«urlo» delle «povere anime» dei naufraghi, cerca di intercedere con le sue preghiere, supplicando Prospero di calmare la furia degli elementi (I.ii.1-33): «O, I have suffered / With those that I saw suffer [...] O, the cry did knock / Against my very heart! Poor souls, they perished.» (I.ii.5-9). Lo stesso Ariel, pur nel suo *status* di demone aereo, allorché prova tenerezza per i tormenti dei naufraghi (V.i.17-9), mostra di possedere – come rimarca Prospero (V.i.20 ss.) – un'empatia umana che – aggiungiamo noi – è fortemente evocativa del legame affettivo-devozionale dei vivi per le anime del Purgatorio. A sua volta Prospero, influenzato dalla risposta emotiva di Ariel⁵², prova un senso di pietà per gli spiriti da lui stesso tormentati e, dunque, decide di trasformare in perdono i suoi disegni di vendetta:

The rarer action is
In virtue than in vengeance. [...]
(V.i.27-8)

Per far ciò, egli abiura alla sua magia e rinuncia alla sua arte negromantica (V.i.48 ss.), restituendo in tal modo gli spiriti ai corpi ai quali essi appartengono.

Nella parte finale del dramma – allorché i naufraghi, attraverso il risveglio dei sensi esterni, recuperano la ragione e ritrovano se stessi⁵³ – sono i corpi (non più gli spiriti) a riaffacciarsi sulla scena, in tutta la loro fisicità naturale. Difatti, dopo che i naufraghi sono tornati in sé, Prospero «abbraccia» prima il «corpo» di Alonso (V.i.109), poi la vecchiaia di Gonzalo (V.i.121). Dunque, gli spiriti sono ormai rientrati dal loro viaggio fantastico nell'aldilà, e le anime al risveglio sono pronte a ravvedersi delle loro colpe.

In sintesi, il viaggio immaginario nell'oltretomba è lo strumento attraverso il quale gli spiriti hanno compiuto il loro percorso di pentimento e di redenzione (V.i.11-9). Come ricorda ancora Le Goff, nel dossier del Purgatorio un ruolo importante è svolto dai racconti di visioni o di viaggi immaginari nell'aldilà⁵⁴;

Tali viaggi, a partire dalle narrazioni incluse nella *Historia Ecclesiastica* di Beda, avevano una finalità didattica: volevano, cioè, «provare la realtà dell'aldilà e ispirare ai vivi un timore sufficiente a far desiderare loro di sfuggire ai tormenti dopo la morte» e a riformare la propria vita⁵⁵. In linea con tale archetipo narrativo – come già anticipato – il viaggio dei naufraghi nella *Tempest* non è un viaggio compiuto dall'anima dopo la morte del corpo fisico, bensì un viaggio/visione intrapreso dagli 'spiriti' di persone ancora in vita.

Il tema edificante della visione anticipata dell'oltretomba attraverso un viaggio (di andata e ritorno) compiuto dallo spirito di un vivo avrebbe continuato a godere di una notevole fortuna anche nella letteratura dei secoli successivi: si pensi, ad esempio, alla dickensiana *Christmas Carol* (1843)⁵⁶. In tale tipo di narrazioni, il viaggio coincide con la durata temporale del sogno/visione, al termine del quale il soggetto non solo ritorna alla realtà, ma acquista anche un sé eticamente più consapevole.

Ciò che, ad ogni modo, distingue e caratterizza *The Tempest* è il carattere polisemico del viaggio. Nel dramma shakespeariano, l'isola alla quale approdano i naufraghi è, al tempo stesso, *un aldilà e un altrove*. Si tratta, cioè, sia di un'isola purgatoriale che di un'isola del Nuovo Mondo; sia di un luogo di redenzione che di un luogo esotico. Da un punto di vista antropologico molto generale, tale duplice valenza è resa possibile dal fatto che le culture di ogni epoca e latitudine rappresentano il distacco dell'anima dal corpo nei termini metaforici di un 'viaggio'. E, naturalmente, la meraviglia dei viaggiatori può riferirsi sia al senso di smarrimento evocato dalla visione dell'aldilà, sia alla stranezza esotica suscitata dall'altrove. La doppia connotazione dell'isola come spazio purgatoriale e come spazio del Nuovo Mondo emerge a più riprese nel corso dell'opera. In particolare, nell'atto III, scena iii, Sebastian, Antonio, Alonso e Gonzalo parlano dell'isola come di un luogo esotico di meraviglie di cui raccontare al termine del viaggio (III.iii.24 ss.). Tuttavia, subito dopo, Ariel, nel rivolgersi loro come «men of sin» (III.iii.53), li informa che essi sono stati «vomitati» sull'isola per espiare i loro peccati e, in particolare, la loro «turpe azione» («foul deed»: III.iii.72) dell'usurpazione del ducato di Milano. Insomma, nella doppia sequenza che va dai vv. 21-52 ai vv. 53-82 si registra un chiaro passaggio dell'isola da *altrove esotico* ad *aldilà purgatoriale*.

La riforma del sé che i naufraghi sono chiamati a compiere attraverso il loro viaggio/visione sembra rimandare, contestualmente, a quel progetto magico-filosofico di *reformatio mundi* auspicato dal neoplatonismo rinascimentale. Nel dramma, l'azione riformatrice svolta da Ariel si realizza attraverso gli occhi che, com'è noto, erano considerati porte naturali dello spirito. È attraverso gli occhi – gli occhi della mente – che Prospero ed Ariel generano nei peccatori quella folle «febbre» ovvero quelle visioni che li porteranno, infine, a purgarsi delle proprie colpe. In altri termini, lo spirito aereo 'imprime' nell'immaginazione (sorta di cera duttile e di ricettiva *tabula rasa*) una serie di 'forme' fantastiche. Al risveglio dei sensi, quando la visione si sarà dileguata, i peccatori conserveranno nella memoria tracce evidenti di tale 'impressione', che li aiuteranno a 'ri-formare' le proprie coscienze⁵⁷. Come puntualizzato da Ariel nella sequenza alla quale si è appena fatto riferimento, il naufragio nell'isola mirava a far sì che i peccatori spiassero le proprie colpe nel dolore del cuore («heart-sorrow») e nel riscatto futuro di una vita onesta («a clear life ensuing»: III.iii.81-2)⁵⁸. Dunque, alla riforma degli stessi Prospero ed Ariel (la cui permanenza, rispettivamente, nell'isola e nella cavità del pino è un'evidente sanzione per le loro colpe pregresse), rappresentata in forma analettica, fa da contrappunto, in termini di sviluppo drammatico, la riforma morale del gruppo dei naufraghi.

Come ha messo in luce, tra gli altri, F. A. Yates, l'aspirazione a una riforma del sé in quanto parte di una più vasta riforma del mondo, con la parallela ricerca di una riconciliazione universale su un piano di amore e magia, erano principi che animavano il movimento ermetico del Cinquecento italiano e che, attraverso passaggi e mediazioni non sempre facili da ricostruire, andarono a informare i drammi romanzeschi di Shakespeare⁵⁹. E, com'è stato ampiamente rilevato, lo stesso Prospero, con i suoi «secret studies» (I.ii.77), rimanda – se non necessariamente a specifiche figure di maghi e occultisti dell'epoca (quali Cornelio Agrippa o John Dee, o altri ancora)⁶⁰ – almeno a un modello molto più generale di mago-filosofo-riformatore. Dunque, la riforma di Prospero è leggibile come riforma ermetica e come processo alchemico, ove la magia rappresenta la possibilità di realizzare l'(apparentemente) irrealizzabile⁶¹.

Se, in chiusura, proviamo a combinare in una sintesi unitaria il doppio modello – purgatoriale ed ermetico – che anima l'opera possiamo leggere l'espiazione purgatoriale come il punto di partenza per l'instaurazione di una nuova religione di amore e magia. In altri termini, il viaggio/visione dei tormenti riservati nell'aldilà ai peccatori serve a promuovere, nell'al-di-qua, una riforma morale, con la liberazione del mondo da influenze negative e il conseguente ripristino della giustizia e dell'ordine. Tale schema concettuale sembra trovare una corrispondenza strutturale non solo nel linguaggio ma anche nell'intreccio della commedia, con il suo caratteristico procedere verso uno scioglimento in forma di *happy ending*.

Tuttavia, come sempre accade in Shakespeare, la presenza di un modello culturale non comporta un'adesione ortodossa ad esso: al contrario, nelle sue opere, la ripresa drammatica di un modello implica la sua *revisione/problematizzazione*. Se in *Hamlet* la vendetta viene 'ibernata' per essere infine realizzata solo in parte e in maniera semifortuita, nella *Tempest* il perdono non trova spazi e risposte adeguate, né la magia di Prospero porta a esiti di riconciliazione, di riforma, di armonia finale pienamente realizzati. Difatti, laddove Gonzalo e Alonso incontrano la pietà e il perdono, viceversa Antonio e Sebastian rimangono radicati in quel male e in quella colpa che li aveva caratterizzati sin dall'inizio⁶². E parimenti radicato nella colpa rimane Caliban, con i due compagni di complotti Stephano e Trinculo. Infine, come ha adeguatamente evidenziato la critica a partire almeno dagli anni Ottanta, la stessa azione di Prospero-Ariel non è esente da contraddizioni e ambivalenze⁶³.

Pur avvicinandosi, com'è ovvio, ai sistemi filosofici e ai modelli culturali del suo tempo, Shakespeare sembra trascenderli, nel tentativo di cogliere quei lati oscuri dell'uomo e della sua esistenza *tra terra e cielo* che nessun sistema filosofico è mai riuscito a esaurire interpretativamente. Come suggerisce Hamlet in una ben nota battuta che sintetizza splendidamente l'essenza stessa del dramma shakespeareano:

There are more things *in heaven and earth*, Horatio,
Than are dreamt of in your philosophy.
(*Hamlet*, I.i.174-5).

Nella *Tempest*, come insinuano, sin dall'inizio, Antonio e Sebastian (II.i.144 ss.) – e come dimostra il dramma nel suo insieme – il progetto di rigenerazione vagheggiato da Gonzalo è destinato a rimanere un non-luogo utopico: ovvero, un'aspirazione ideale la cui concreta realizzazione è impedita dalle tenebre che, inevitabilmente, avvolgono l'essere umano in quanto tale.

Note

* Le citazioni da *The Tempest* sono tratte dall'edizione Arden, eds. V. M. Vaughan e A. T. Vaughan, 1999 (3ª serie). I corsivi sono miei, salva diversa indicazione.

1. M. Praz, *La letteratura inglese dal Medioevo all'Illuminismo*, Sansoni, Firenze-Accademia, Milano 1967, p. 125 (ed. aggiornata: Rizzoli, Milano 2001).

2. Com'è noto, negli ultimi decenni la critica si è soffermata soprattutto sugli elementi coloniali della *Tempest*, associando il personaggio di Caliban agli indigeni 'cannibali' del Nuovo Mondo e collegando la tempesta scatenata da Prospero alle descrizioni di tempeste e naufragi nelle narrazioni di viaggio contemporanee. Sull'interpretazione colonialista della *Tempest* cfr., in particolare, tra i numerosi e importanti contributi, A. T. Vaughan e V. M. Vaughan, *Shakespeare's Caliban. A Cultural History*, Cambridge University Press, Cambridge 1991, e – degli stessi autori – la *Introduction* a *The Tempest*, per le edizioni Arden, cit., pp. 1-138; S. Greenblatt, *Learning to Curse. Essays in Early Modern Culture*, Routledge, New York-London 1990.

3. S. Greenblatt, *Hamlet in Purgatory*, Princeton University Press, Princeton-Oxford 2001.

4. Greenblatt, *Hamlet in Purgatory*, cit. (su *The Tempest*, pp. 258-61).

5. Nel ventiduesimo dei 39 articoli religiosi che sono alla base dell'ortodossia anglicana si legge che «[t]he Romish doctrine concerning Purgatory, Pardons, Worshipping, and Adoration, as well as of Images as of Reliques, and also invocation of Saints, is a fond thing, vainly invented, and grounded upon no warranty of Scripture, but rather repugnant to the word of God» (E. C. S. Gibson, *The Thirty-Nine Articles of the Church of England*, 2 voll., Methuen, London 1897, vol. 2, p. 537; cit. in Greenblatt, *Hamlet in Purgatory*, cit., p. 235). Del resto, due atti parlamentari, del 1545 e del 1547, emanati rispettivamente durante i regni di Enrico VIII e di Edoardo VI, avevano già provveduto ad abolire l'elaborato sistema cattolico delle intercessioni in favore dei morti e di quanti, ancor vivi, intendevano adoperarsi per alleviare il futuro destino ultramondano delle proprie anime (Greenblatt, *Hamlet in Purgatory*, cit., p. 244).

6. Se nell'Inghilterra riformata la visione ortodossa sull'aldilà era mutata, è però verosimile che la cultura popolare continuasse a coltivare le tradizionali immagini purgatoriali. Cfr. n. 16, *infra*.

7. G. Bullough, *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*, 8 voll., Routledge and Kegan Paul, London 1975, vol. 8, pp. 249-50.

8. Un rapido accenno alla presenza di elementi machiavellici in *The Tempest* è nella *Introduction* di F. Kermode, nella 2ª serie Arden (Methuen, London 1954; Routledge, London-New York 1992, pp. XI-XCIII, pp. LIII-IV). Il machiavellismo in Shakespeare è stato molto studiato; tuttavia, in generale, l'attenzione su questo tema ha avuto come oggetto privilegiato altri drammi (in primo luogo, naturalmente, *Richard III*).

9. Si fa qui riferimento alla seguente edizione: N. Machiavelli, *Il principe*, introduzione e note di F. Chabod, a cura di L. Firpo, Einaudi, Torino 1961; la cit. dal capitolo II è a p. 6.

10. Su Ficino, cfr. R. Klein, *L'Inferno del Ficino* (1960), trad. it. in id. *La forma e l'intelligibile*, a cura di A. Chastel, Einaudi, Torino 1975, pp. 75-112. In termini più generali, oltre a Ficino, vanno ricordati gli autori da lui tradotti: Plotino, Porfirio, Giamblico (sui quali cfr. F. Romano, *Il neoplatonismo*, Carocci, Roma 1998). Sugli aspetti più generali della questione purgatoriale non si può che rimandare a J. Le Goff, *La nascita del Purgatorio*, Einaudi, Torino (1982) 1996 (ed. or. *La naissance du Purgatoire*, Gallimard, Paris 1981), mentre sul Purgatorio elisabettiano si rinvia a Greenblatt, *Hamlet in Purgatory*, cit.

11. E. Cassirer, *Individuo e cosmo nella filosofia del Rinascimento* (1927), trad. it. di F. Federici, La Nuova Italia, Firenze (1935) 1999, pp. 109 ss.; F. A. Yates, *Giordano Bruno e la tradizione ermetica*, Laterza, Roma-Bari (1969), 2006 (ed. or. *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, Routledge and Kegan Paul, London 1964); *Gli ultimi drammi di Shakespeare*, Einaudi, Torino 1979 (ed. or. *Shakespeare's Last Plays*, Routledge and Kegan Paul, London 1975).

12. Sulle visioni anticipate dell'aldilà in Beda, cfr. Le Goff, *La nascita del Purgatorio*, cit., pp. 126-7. La *Historia ecclesiastica gentis anglorum* (VIII secolo d.C.) è ora consultabile nell'edizione con testo a fronte, a cura di M. Lapidge, trad. di P. Chiesa, Mondadori, "Fondazione Lorenzo Valla", Milano 2008.

13. Sulla presenza in Shakespeare di una concezione dello spirito (o *pneuma*) come involucro migrante dell'anima, cfr. M. Stanco, "Talking of dreams". *Illusione fantasmatica e malinconia in Shakespeare*, in C. Locatelli (a cura di), *Co(n)texts. Implicazioni testuali*, Università degli Studi di Trento-Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, Trento 2000, pp. 307-41.

14. Cfr. M. Spevack, *A Complete and Systematic Concordance to the Works of Shakespeare*, 3 voll., Georg Olms, Hildesheim 1969-1970. I riferimenti vv. alle opere su indicate sono quelli riportati in tale concordanza.

15. Si veda il momento in cui, in *Hamlet*, lo spirito del padre di Amleto rivela al figlio di essere stato assassinato senza aver potuto essere unto con l'olio sacro («unanel'd», I.v.77); l'esempio è tratto da S. Schoenbaum, *Shakespeare*, Editori Riuniti, Roma (1979) 1992, p. 77 (ed. or. *William Shakespeare. A Compact Documentary Life*, Oxford University Press, Oxford 1977). Cfr. anche Greenblatt, *Hamlet in Purgatory*, cit., pp. 232 ss.

16. Schoenbaum, *Shakespeare*, cit., pp. 61-90. Lo stesso Schoenbaum, pur concludendo con l'ipotesi che «Shakespeare rimase un anglicano tollerante» (p. 77), evidenzia comunque l'ambito altamente congetturale di qualsiasi interpretazione in materia.

17. Klein, *L'Inferno del Ficino*, cit., pp. 75-112. Il punto di vista cattolico ortodosso prevedeva, oltre alla (psicologica) *poena damni*, anche una più materiale *poena sensus* (ivi, p. 80); tuttavia, nelle interpretazioni eterodosse ad essere enfatizzata era soprattutto la *poena damni*.

18. S. Greenblatt, *A Poet's Fable*, in *Hamlet in Purgatory*, cit., pp. 10-46.

19. Lo stesso Le Goff distingue, molto opportunamente, tra una teologia e un immaginario collettivo purgatoriale, mostrando come le credenze popolari sull'aldilà non coincidano necessariamente con le codifiche ortodosse delle teologie (*La nascita del Purgatorio*, cit., pp. 18-9).

20. «Hell is empty, / And all the devils are here» (I.ii.214-5).

21. Il tema dell'età dell'oro rimanda, inoltre, anche al tema di una purificazione/riforma alchemica che permetta un ritorno all'oro.

22. Le Goff ricorda che, mentre «per la teologia cattolica moderna il Purgatorio non è un *luogo* ma uno *stato*», per l'immaginario collettivo e popolare il Purgatorio, al contrario, è un luogo, visualizzato attraverso una ricca e dettagliata iconografia (*La nascita del Purgatorio*, cit., p. 18).

23. L'isola è caratterizzata – oppure viene vista in tal modo da coloro che vi approdano – come luogo malsano e maleodorante (si vedano, ad esempio, le descrizioni di Antonio e Sebastian che vanno a controbilanciare, in negativo, le definizioni di Adrian e Gonzalo: II.i.37-59).

24. «My spirits, as in a dream, are all *bound up*.» (I.ii.486). Ferdinand aggiunge poi che le pene da lui sofferte sarebbero lievi qualora «Might I but through *my prison* once a day / Behold this maid.» (I.ii.486, 491-2).

25. Nella descrizione che ne fa Prospero, la prigionia di Ariel ad opera di Sycorax, e i tormenti da lui sofferti, rivestono tutti i tratti di una pena purificatrice: «It was a torment to lay upon *the damned*» (I.ii.289-90). Significativa, anche, l'analogia arborea tra la prigionia di Ariel all'interno di un pino (I.ii.272-81) e l'autorappresentazione di Prospero come un «tronco» d'albero avvolto e corroso dall'edera che lo ricopre (il fratello usurpatore Antonio): I.ii.85-7. Naturalmente, si ricordi – complementariamente – quanto già rilevato sul piano storico, in merito alla prigionia di Ludovico il Moro.

26. Cfr. l'ampia nota ("longer note") in appendice all'edizione Arden (2ª serie), ed. H. Jenkins, Methuen, London 1982, pp. 453-4.

27. Sin dall'inizio del dramma, Ariel si pone sotto l'insegna, oltre che dell'aria, anche del fuoco (es. I.ii.198 ss.); ma sul fuoco, sui digiuni e, in generale, sull'insieme delle pene sofferte dai peccatori si ritornerà, in dettaglio, più avanti.

28. Nel resoconto che Ariel fa a Prospero, Ferdinand, spaventato com'è dalla tempesta, dal fuoco e dai demoni aerei, viene descritto con i capelli ritti in testa, mentre sta per lanciarsi in acqua («[...] the King's son Ferdinand, / With hair up-staring (then like reeds, not hair) / Was the first man who leapt [...]» (I.ii.212-5)). Si tratta di un'immagine molto simile a quella proposta dallo Spettro in *Hamlet* (I.v.19-20).

29. Le stesse dinamiche di potere dei rapporti parentali sono parimenti delimitate dall'opposizione alto/basso, come ad esempio nel rimbrotto «My foot my tutor?» che Prospero rivolge a Miranda allorché quest'ultima invoca la sua indulgenza nei confronti di Ferdinand (I.ii.470, e così via).

30. Le Goff, *La nascita del Purgatorio*, cit., p. 5. Cfr. anche C. Segre, *L'invenzione dell'altro mondo*, in *Fuori del mondo. I modelli nella follia e nelle immagini dell'aldilà*, Einaudi, Torino 1990, pp. 11-23.

31. Segre, *L'invenzione dell'altro mondo*, in *Fuori del mondo. I modelli nella follia e nelle immagini dell'aldilà*, cit., pp. 16 ss.

32. Si confronti, comunque l'intera sequenza: III.iii.53-82.

33. Esempi: «providence divine», I.ii.159; «bountiful fortune», I.ii.178; «destiny», III.iii.53; «fate», III.iii.61, ecc. Tale varietà terminologica costituisce un'ulteriore riprova del fatto che nel dramma, così nell'insieme del *corpus* shakespeariano, possiamo sì rintracciare echi ed influenze culturali, ma difficilmente giungeremo a definire un quadro sistematico di pensiero.

34. Il tempismo politico mostrato da Prospero sull'isola sta a dimostrare che egli, a sua volta, si è 'riformato', avendo appreso la sua lezione di *realpolitik* dagli errori del passato (allorché era duca di Milano: I.ii.66-151).

35. Si è seguita l'ed. francese della *Theologia platonica*, con testo a fronte, a cura di R. Marcel, Les Belles Lettres, Paris 1970. Le traduzioni italiane dei passi citati sono mie. Per motivi di chiarezza, nelle citazioni dalla *Theologia platonica*, allorché viene riportato un singolo termine, lo si è reso nel caso nominativo.

36. Ficino, *Theologia platonica*, XVIII.x [p. 236]. Le Goff, in realtà, sostiene che non si può parlare, in senso proprio, di Purgatorio finché il termine *purgatorium* non viene coniato come sostantivo che definisce un preciso spazio, andando a sostituire i precedenti usi aggettivali che si limitavano, più genericamente, a definire le punizioni purgatoriali (*ignis purgatorius, poenae purgatoriae*; cfr. *La nascita del Purgatorio*, cit., pp. 5-6 e n.). Naturalmente, Ficino, nel rifarsi ad autori pagani, non può definire il purgatorio in quanto luogo; nondimeno, alcuni spazi e punizioni del suo aldilà, in virtù della transitorietà delle pene – e, dunque, della remissibilità delle colpe – richiamano molto più da vicino spazi e condizioni purgatoriali che non propriamente infernali.

37. Klein, *L'Inferno del Ficino*, cit. p. 75; Nella *Theologia platonica*, Ficino afferma, infatti: «Cum virtute oritur praemium, cum vitio vero supplicium»: XVIII.x [p. 227].

38. Klein, *L'Inferno del Ficino*, cit., p. 75.

39. Ivi, p. 76.

40. R. Klein, *Spirito peregrino* (1965), trad. it. in *La forma e l'intelligibile*, cit., pp. 5-44.

41. R. Klein, *L'immaginazione come veste dell'anima in Marsilio Ficino e Giordano Bruno* (1956), trad. it. in *La forma e l'intelligibile*, cit., pp. 45-74, p. 59.

42. La successiva smentita di Prospero il quale corregge l'impressione di Miranda, sostenendo che Ferdinand è dotato di tutti i sensi corporei che caratterizzano un essere umano («it eats and sleeps and hath such senses / As we have»: I.ii.413-4) mi pare interpretabile nel modo seguente: nel negare che Ferdinand sia uno spirito, Prospero intende semplicemente dire che egli non è una creatura meramente spirituale (uno spirito dell'aria o un demone aereo, alla stregua di Ariel), ma non intende negare che l'immagine presentatasi agli occhi di Miranda sia lo 'spirito' dell'uomo Ferdinand. A tal proposito, è significativo il fatto che egli si riferisca a Ferdinand con un «it» (appropriato allo 'spirito' di Ferdinand) anziché con un «he» (appropriato alla persona di Ferdinand nella sua intierezza fisico-spirituale).

43. Si confrontino le parole, rispettivamente di Ariel (I.ii.218-9) e di Gonzalo (II.i.63-6 e 70-1).

44. Klein, *L'immaginazione come veste dell'anima in Marsilio Ficino e Giordano Bruno*, cit.

45. In genere, nelle traduzioni italiane, i «sustaining garments» vengono resi come «abiti che tengono a galla». Tuttavia, è evidente che, nel caso di un naufragio, gli abiti non tengono a galla, bensì, semmai, contribuiscono a far affondare chi li indossa; viceversa, il senso torna se gli abiti vengono appunto intesi, ficinamente, come «vesti dell'anima». Le stesse vesti di Prospero, nella loro funzione magico-fantastica, evocano l'involucro-veicolo che permette all'anima di librarsi in volo e di viaggiare nella fantasia (difatti, la magia di Prospero cessa allorché egli si spoglia delle sue vesti magiche: VI.85 ss.).

46. Klein, *L'Inferno del Ficino*, cit., p. 76.

47. Proclo, *The Elements of Theology*, ed. E. R. Dodds, Clarendon, Oxford (1933) 1963, appendice XI, *The Astral Body of Neoplatonism*, pp. 313-21, p. 319; Klein, *Spirito peregrino*, cit., p. 14.

48. Sulla nozione neoplatonico-ficiniana di *karma*, cfr. Klein, *L'Inferno del Ficino*, cit., p. 82, e *passim*.

49. Le Goff, *La nascita del Purgatorio*, cit., pp. 11-5, 148-71, e *passim*.

50. Com'è noto, i digiuni, sia in vita che *post mortem*, costituiscono una delle pratiche di purgazione più ricorrenti (cfr., ad esempio, l'*Elucidarium* di Onorio, libro III, cit. in Le Goff, *La nascita del Purgatorio*, cit., p. 153). In particolare, il digiuni-

no dei naufraghi nella *Tempest*, con l'episodio delle vivande imbandite che illusionisticamente svaniscono (III.iii), ricorda la descrizione della condizione tantalica dell'anima in Ficino (Klein, *L'Inferno del Ficino*, cit. pp. 78-9). Analogamente, la perdita – reale o immaginaria – di persone care (si pensi al dolore di Alonso per la supposta perdita del figlio Ferdinand, e al dolore di quest'ultimo per la presunta perdita del padre) costituisce uno dei castighi previsti per le anime del Purgatorio, secondo quanto ci ricorda ancora lo stesso Onorio nell'*Elucidarium* (Le Goff, *La nascita del Purgatorio*, cit., p. 153).

51. J. Le Goff, *Solidarietà: i vivi e i morti*, in *La nascita del Purgatorio*, cit., p. 16, e *passim*. Lo studioso francese giustamente osserva come, con la nascita del Purgatorio, le preghiere ai defunti si siano trasformate in preghiere per i defunti; sul rapporto tra i vivi e i morti cfr. anche Greenblatt, *Hamlet in Purgatory*, cit.

52. «Hast thou, which art but air, a touch, a feeling / Of their afflictions, and shall not myself / (One of their kind, that relish all as sharply, / Passions as they) be kindlier moved than thou art?» (V.i.21-4).

53. Nelle parole di Gonzalo: «all of us [found] ourselves, / When no man was his own» (V.i.212-3).

54. Le Goff, *La nascita del Purgatorio*, cit., p. 38.

55. Ivi, pp. 126 ss.

56. Nel racconto natalizio di Dickens, la terrificante visione dell'aldilà (il fantasma di Marley, e la successione dei tre spiriti) serve a riformare Scrooge. Altro esempio, dal cinema d'animazione, il cartoon disneyano *Pluto's Judgement Day* (1935), nel quale la visione onirica dei tormenti ultramondani inflittigli da un tribunale di felini insegnerà al cane Pluto a rispettare e amare i gatti (anche nel cartoon disneyano il sogno di Pluto si concretizza – come osservava Klein a proposito delle teorie rinascimentali dell'immaginazione – attraverso uno sdoppiamento dell'io: da un lato, il Pluto 'reale' addormentato davanti a un caminetto; dall'altro il suo doppio psichico e vagante che è il soggetto dello stesso sogno/visione). Per certi versi, la stessa *Rime* di Coleridge può essere iscritta entro tale genere di narrazione (dal momento che il viaggio del marinaio è, anche, un viaggio redentivo nell'aldilà).

57. Sul concetto rinascimentale del sé come una 'tavola' di cera o un volume su cui 'scrivere' o 'imprimere' forme conoscitive e comportamenti adeguati, cfr. M. Stanco: *La cera, il calco: forma e formazione del sé nel personaggio Shakespeariano*, in F. Marengo (a cura di), *Il personaggio nelle arti della narrazione*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2007, pp. 323-44.

58. Il fatto che, più che a un naufragio vero e proprio, i peccatori siano andati incontro a una 'visione del naufragio', e la reiterata enfasi sul fatto che non è stato fatto loro alcun male, suggeriscono che la loro espiazione si sia realizzata più attraverso una *poena damni* che non una *poena sensus* (cfr. n. 17, *supra*).

59. Yates, *Gli ultimi drammi di Shakespeare*, cit.; cfr. anche Id., *Giordano Bruno e la tradizione ermetica*, cit. Yates ricorda che Bruno ebbe modo di diffondere la sua riforma ermetica, con il suo nuovo sistema dell'universo, in tutta l'Europa e particolarmente in Inghilterra dal 1582 al 1585 (*Giordano Bruno in Inghilterra. La riforma ermetica*, in *Giordano Bruno e la tradizione ermetica*, cit., pp. 228-58).

60. Il nome di Agrippa, con la sua *De occulta philosophia*, è stato suggerito da F. Kermode (*Introduction* a W. Shakespeare, *The Tempest*, cit., pp. XI-XCII); quello di John Dee da F. A. Yates (*La magia negli ultimi drammi. "La Tempesta"*, in *Gli ultimi drammi di Shakespeare*, cit., pp. 81-101, pp. 88 ss.).

61. Il carattere alchemico dei procedimenti di Prospero è suggerito anche dal fatto che, in alcuni passi, il suo linguaggio (ad esempio nell'accenno alla metaforica

«bollitura» del cervello dei peccatori) richiama metodi e prassi proprie dell'alchimia: si vedano le battute pronunciate da Prospero nell'atto V: «My charms crack not» (V.i.2) e «thy brains / (Now useless) boiled within thy skull» (V.i. 59-60); su tale interpretazione cfr. J. S. Mebane, *Renaissance Magic and the Return of the Golden Age*, University of Nebraska Press, Lincoln (NE)-London 1989, p. 181.

62. S. De Filippis, *La grande sintesi: "The Tempest"*, in *Teatro come sperimentazione. Shakespeare e la scrittura romanzesca*, Bulzoni, Roma 2003, pp. 135-48, p. 143.

63. C. Kahn, *The Providential Tempest and the Shakespearean Family*, in M. M. Schwartz and C. Kahn (eds.), *Representing Shakespeare. New Psychoanalytic Essays*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore (MD)-London 1980, pp. 217-43.

Bibliografia generale

Per motivi di organicità, si è preferito rinunciare a fornire un mero elenco dei riferimenti bibliografici per proporre, viceversa, una *Bibliografia generale*, utile soprattutto a quanti desiderino approfondire ulteriormente le questioni teoriche che informano il volume nel suo insieme. Per tale motivo, sono stati omessi gli studi critici relativi a singoli drammi shakespeariani (per i quali si rimanda alle note in fondo ai rispettivi saggi), e sono stati riportati esclusivamente gli studi teorici e i contributi critici ai quali si è fatto riferimento nella *Introduzione*.

- ANDREW E., *Shylock's Rights. A Grammar of Lockian Claims*, University of Toronto Press, Toronto-Buffalo-London 1988.
- ANZI A., *Storia del teatro inglese dalle origini al 1660*, Einaudi, Torino 1997.
- ARIÈS PH., *L'uomo e la morte dal medioevo a oggi*, trad. it. di M. Garin, Laterza, Roma-Bari 1980; Mondadori, Milano 1992 (ed. or. Seuil, Paris 1977).
- ARISTOTELE, *Poetica*, introduzione e note di D. Lanza, Rizzoli, Milano (1987) 1994.
- BACHE W. B., *Design and Closure in Shakespeare's Major Plays. The Nature of Recapitulation*, Peter Lang, New York (NY)-Bern 1991.
- BALDINI G., *Manualetto shakespeariano*, Einaudi, Torino 1964.
- ID., *Nota introduttiva* a W. Shakespeare, *Come vi piace*, a cura di G. Baldini, Rizzoli, Milano 1983, pp. 5-12.
- BARBER C. L., *Shakespeare's Festive Comedy. A Study of Dramatic Form and its Relation to Social Custom*, Princeton University Press, Princeton (NJ) 1972.
- BASSI S., CIMAROSTI R. (eds.), *Paper Bullets of the Brain. Experiments with Shakespeare*, Cafoscarina, "Le Bricole", Venezia 2006.
- BATTAGLIA S., *La letteratura del comportamento e l'idea del Cortigiano*, in *Mitografia del personaggio*, Rizzoli, Milano 1970; rist. col titolo *L'idea del Cortigiano*, in B. Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, a cura di G. Carrazzi, Rizzoli, Milano 1987, pp. 5-18.
- BEVINGTON D., *Tudor Drama and Politics. A Critical Approach to Topical Meaning*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 1968.
- BEVIS R. W., *English Drama. Restoration and Eighteenth Century, 1660-1789*, Longman, London-New York (NY) 1988.
- BIGLIAZZI S., *Nel prisma del nulla. L'esperienza del non-essere nella drammaturgia shakespeariana*, Liguori, "Critica e letteratura", Napoli 2005.
- BLAKEMORE EVANS G. (ed.), *Elizabethan-Jacobean Drama*, Black, London 1988.

- BLOCH E., *Filosofia del Rinascimento*, trad. it. di G. Bonacchi, K. Tannenbaum, introduzione di R. Bodei, il Mulino, Bologna 1981 (ed. or. *Vorlesungen zur Philosophie der Renaissance*, in *Zwischenwelten in der Philosophiegeschichte*, Band 12, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1977).
- BOITANI P., *Il tragico e il sublime nella letteratura medievale*, il Mulino, Bologna 1992 (ed. or. *The Tragic and the Sublime in Medieval Literature*, Cambridge University Press, Cambridge 1989).
- BRADLEY A. C., *Shakespearean Tragedy. Lectures on "Hamlet", "Othello", "King Lear" and "Macbeth"*, Palgrave Macmillan, London (1904) 1992.
- BREMOND C., LE GOFF J., SCHMITT J. C., *L'«exemplum»*, Brepols, Turnhout 1982.
- BRIOSCHI F., DI GIROLAMO C., FUSILLO M., *Introduzione alla letteratura*, Carocci, Roma 2003.
- BROOKE T., SHAABER M. A., *The Renaissance. 1500-1660*, vol. II, *A Literary History of England*, ed. A. C. Baugh, Routledge, London (1948) 1967.
- BRUGNOLO S., *L'immaginabilità dell'altro. Il personaggio come forma conoscitiva*, in C. Lombardi (a cura di), *Il personaggio. Figure della dissolvenza e della permanenza*, dell'Orso, Alessandria 2008, pp. 549-56.
- BULLOUGH G. (ed.), *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*, 8 voll., Routledge and Kegan Paul, London (1960) 1996.
- BURCKHARDT J., *La civiltà del Rinascimento in Italia*, introduzione di L. Gatto, trad. it. riv. di D. Valbusa, Newton Compton, Roma 1994 (ed. or. *Die Kultur der Renaissance in Italien*, 1860).
- BURKE P., *Le fortune del Cortegiano. Baldassarre Castiglione e i percorsi del Rinascimento europeo*, Donzelli, Roma 1998 (ed. or. *The Fortunes of the Courtier*, Polity Press, Cambridge 1995).
- CAMERLINGO R., *Teatro e teologia. Marlowe, Bruno e i puritani*, Liguori, Napoli 1999.
- ID., *Crimini e peccati. Il caso di Amleto*, in F. Marengo (a cura di), *Il personaggio nelle arti della narrazione*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2007, pp. 41-56.
- CARPI D., *"The Taming of the Shrew". Fra legge ed equità*, in M. Tempera (a cura di), *"The Taming of the Shrew". Dal testo alla scena*, CLUEB, Bologna 1997, pp. 179-89.
- CARPI D., WARD I. (a cura di), *Literature and Law*, in "Textus", XXI, 3, 2008.
- CENNI S., *Il corpo insepolto. Discorsività e affettività in "The Spanish Tragedy" di Thomas Kyd*, Temi, Trento 2000.
- CESERANI R., *Guida allo studio della letteratura*, Laterza, Roma-Bari (1999) 2002.
- CHAMBERS E. K., *The Elizabethan Stage*, 4 voll., Clarendon, Oxford 1923.
- CIOCCA R., *I volti dell'altro. Saggio sulla diversità*, Istituto Universitario Orientale, Napoli 1990.
- CORTI C. (a cura di), *Il Rinascimento*, il Mulino, Bologna 1994.
- CRANE T. F. (ed.), *The Exempla, or Illustrative Stories from the "Sermones Vulgares" of Jacques de Vitry*, Nutt, New York-London 1970.

- CURTI L. (a cura di), *Ombra di un'ombra. Amleto e i suoi fantasmi*, IUO, Napoli 1994.
- CURTUS E. R., *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di R. Antonelli, La Nuova Italia, Firenze 1992 (ed. or. *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, A. Francke, Bern 1948).
- D'AGOSTINO N., *Shakespeare e i greci*, Bulzoni, Roma 1994.
- D'AMICO M., *Dieci secoli di teatro inglese. 1970-1980*, Mondadori, Milano 1981.
- DANSON L., *The Harmonies of "The Merchant of Venice"*, Yale University Press, New Haven 1978.
- DE FILIPPIS S., *Teatro come sperimentazione. Shakespeare e la scrittura romanzesca*, Bulzoni, Roma 2003.
- DE MAN P., *The Resistance to Theory*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1986.
- DE ROMILLY J., *La tragedia greca*, il Mulino, Bologna 1996 (ed. or. *La tragédie grecque*, Presses Universitaires de France, Paris 1970).
- DELCORNO C., *Exemplum e letteratura. Tra Medioevo e Rinascimento*, il Mulino, Bologna 1989.
- DENTE C., *La recita del diritto. Saggio su "The Merchant of Venice"*, ETS, Pisa 1986.
- DI MICHELE L. (a cura di), *Tragiche risonanze shakespeariane*, Liguori, Napoli 2001.
- DOLLIMORE J., *Radical Tragedy. Religion, Ideology and Power in the Drama of Shakespeare and his Contemporaries*, Harvester Wheatsheaf, New York-London (1984) 1989.
- DOLLIMORE J., SINFIELD A. (eds.), *Political Shakespeare. Essays in Cultural Materialism*, Manchester University Press, Manchester 1994.
- DOMENICHELLI M., *Il limite dell'ombra. Le figure della soglia nel teatro inglese fra Cinque e Seicento*, Angeli, Milano 1994.
- DRAKAKIS J. (ed.), *Alternative Shakespeares*, Methuen, London-New York 1985.
- ECO U., *Lector in fabula*, Bompiani, Milano 1979.
- ELAM K. (ed.), *Shakespeare Today. Directions and Methods of Research*, La Casa Usher, Firenze 1984.
- ID., *Semiotica del teatro*, trad. it. di F. Cioni, il Mulino, Bologna 1988 (ed. or. *The Semiotics of Theatre and Drama*, Methuen, London-New York 1980).
- ELAM K., CIONI F. (a cura di), *Una civile conversazione. Lo scambio letterario e culturale anglo-italiano nel rinascimento / A Civil Conversation. Anglo-Italian Literary and Cultural Exchange in the Renaissance*, CLUEB, Bologna 2003.
- ELIZABETH I., *Collected Works*, eds. L. S. Marcus, J. Mueller, M. B. Rose, The University of Chicago Press, Chicago-London 2000.
- EMPSON W., *Sette tipi di ambiguità*, trad. it. di G. Melchiori, Einaudi, Torino 1965 (ed. or. *Seven Types of Ambiguity*, Chatto & Windus, London 1930, 1947, 1953).

- ERNST G. (a cura di), *La filosofia del Rinascimento. Figure e problemi*, Carocci, Roma 2003.
- FOWLER A., *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, Clarendon, Oxford-Harvard University Press, Cambridge (MA) 1982.
- FRANZINI E., *Aspetti estetici ed etici della categoria filosofica del tragico*, in F. Carmagnola (a cura di), *Tragico e modernità*, presentazione di R. Bodei, Angeli, Milano 1985, pp. 105-23.
- FRYE N., *Tempo che opprime, tempo che redime. Riflessioni sul teatro di Shakespeare*, introduzione e cura di M. P. De Angelis, V. Poggi, il Mulino, Bologna 1986 (ed. or. *Fools of Time. Studies in Shakespearean Tragedy*, University of Toronto Press, Toronto 1967 e *The Myth of Deliverance. Reflections on Shakespeare's Problem Comedies*, University of Toronto Press, Toronto 1983).
- GARIN E., *Interpretazioni del Rinascimento*, in *Medioevo e Rinascimento*, Laterza, Roma-Bari (1954) 1990, pp. 85-100.
- ID., *I greci e le origini del Rinascimento*, in *La cultura del Rinascimento*, il Saggiatore, Milano (1988) 2006, pp. 34-44.
- GENT L., LLEWELLYN N. (eds.), *Renaissance Bodies. The Human Figure in English Culture c. 1540-1660*, Reaktion Books, London 1990, pp. 218-40.
- GIGANTE M. et al., *Sul tragico*, in "Il Pensiero. Rivista di filosofia", XXXV, n. s., 1996.
- GREENBLATT S., "Invisible Bullets". *Renaissance Authority and Its Subversion*, "Henry IV" and "Henry V", in J. Dollimore, A. Sinfield (eds.), *Political Shakespeare. Essays in Cultural Materialism*, Manchester University Press, Manchester, 1994, pp. 18-47.
- ID., "The Tempest". *Martial Law in the Land of Cockaigne* (1988), in K. Ryan (ed.), *Shakespeare. The Last Plays*, Longman, London-New York 1999, pp. 206-44.
- GUASTELLA G., CARDINALI G. (a cura di), *Le rinascite della tragedia. Origini classiche e tradizioni europee*, Carocci, Roma 2006.
- HATTAWAY M., *Renaissance & Reformations*, Blackwell, Oxford 2005.
- HAWKES T. (ed.), *Alternative Shakespeares 2*, Routledge, London-New York 1996.
- HEIDEGGER M., *Essere e tempo*, trad. it. di P. Chiodi, Longanesi, Milano (1970) 1976 (ed. or. *Sein und Zeit*, Niemeyer, Tübingen 1927).
- HERRICK M. T., *Comic Theory in the Sixteenth Century*, University of Illinois Press, Urbana (IL) 1964.
- HERRNSTEIN SMITH B., *Poetic Closure*, University of Chicago Press, Chicago (IL) 1968.
- HILL CH., *La formazione della potenza inglese. Dal 1530 al 1780*, Einaudi, Torino 1977 (ed. or. *Reformation to Industrial Revolution*, Penguin, Harmondsworth [1967] 1969).
- HÖLDERLIN F., *Sul tragico*, a cura di R. Bodei, Feltrinelli, Milano (1980) 1989.

- HOWARD J. E., *The Difficulties of Closure. An Approach to the Problematic in Shakespearian Comedy*, in A. R. Braunmuller, J. C. Bulman (eds.), *Comedy from Shakespeare to Sheridan. Change and Continuity in the English and European Dramatic Tradition*, University of Delaware Press, Newark-London 1986, pp. 113-28.
- INNOCENTI L. (a cura di), *Il teatro elisabettiano*, il Mulino, Bologna 1994.
- JAGENDORF Z., *The Happy End of Comedy. Jonson, Molière, and Shakespeare*, University of Delaware Press, Newark 1984.
- JAVITCH D., *Poetry and Courtliness in Renaissance England*, Princeton University Press, Princeton (NJ) 1978.
- JENKINS H., *The Catastrophe in Shakespearean Tragedy*, Folcroft Library Editions, Folcroft (PA) 1972.
- KEETON G. W., *Shakespeare's Legal and Political Background*, Pitman, London 1967.
- KELLY H. A., *Divine Providence in the England of Shakespeare's Histories*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 1970.
- KLEIN R., *L'inferno del Ficino* (1960), trad. it. in Id., *La forma e l'intelligibile*, a cura di A. Chastel, Einaudi, Torino 1975, pp. 75-112.
- KLIBANSKY R., PANOFSKY E., SAXL F., *Saturno e la melanconia. Studi su storia della filosofia naturale, medicina, religione e arte*, Einaudi, Torino (1983) 2002 (ed. or. *Saturn and Melancholy. Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art*, Nelson, London-New York 1964).
- KOTT J., *Shakespeare nostro contemporaneo*, Feltrinelli, Milano (1964) 1992 (ed. or. *Szkice O Szekspirze*, 1961).
- KRISTELLER P. O., *Il pensiero morale dell'umanesimo italiano*, in *Il pensiero e le arti nel Rinascimento*, Donzelli, Roma 1998, pp. 23-74 (ed. or. *Renaissance Thought and the Arts. Collected Essays*, Princeton University Press, Princeton [NJ] 1990).
- LANZA D., *Come leggere oggi la «Poetica»?* , introduzione a Aristotele, *Poetica*, Rizzoli, Milano (1987) 1994, pp. 5-96.
- LE GOFF J., *La nascita del Purgatorio*, Einaudi, Torino (1982) 1996 (ed. or. *La naissance du Purgatoire*, Gallimard, Paris 1981).
- LEVENSON J., *Comedy*, in A. R. Braunmuller, M. Hattaway (eds.), *The Cambridge Companion to English Renaissance Drama*, Cambridge University Press, Cambridge 1990, pp. 263-300.
- LOCATELLI A., *L'eloquenza e gli incantesimi. Interpretazioni shakespeariane*, Guerini e Associati, Milano 1989.
- LOMBARDO A., *L'eroe tragico moderno. Faust, Amleto, Otello*, Donzelli, Roma 1996.
- MAGGIONI M. L., *Henryson's "Testament of Cresseid" as a Christian "Tragedie"*, in "Textus", XI, 2, 1998, pp. 183-202.
- MANFERLOTTI S., *Magia e demonologia nel "Doctor Faustus" di Marlowe*, in M. Billi, L. Curti, E. Di Piazza, D. Corona (a cura di), *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Palermo*, Palermo 1995, pp. 315-28.

- MARENCO F., *La politica del canone. Shakespeare e il Rinascimento nella cultura della modernità*, in A. Marzola (a cura di), *L'altro Shakespeare*, Guerini e Associati, Milano 1992, pp. 21-54.
- ID., *I testi nel tempo. Il Rinascimento*, in F. Marengo (a cura di), *Storia della civiltà letteraria inglese*, 4 voll., UTET, Torino 1995, I, pp. 295-326.
- ID., *Shakespeare e dintorni. Gli inizi del teatro moderno*, in R. Alonge, G. Davico Bonino (a cura di), *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, I, Einaudi, Torino 2000, pp. 277-472.
- ID., *La parola in scena. La comunicazione teatrale nell'età di Shakespeare*, UTET, Torino 2004.
- ID., *Shakespeare erede della tradizione teatrale inglese*, in F. Marengo, G. Sertoli, L. Villa, M. Bacigalupo (a cura di), *Per un profilo della cultura letteraria inglese e americana*, "Atti dell'Accademia Ligure di Scienze e Lettere", serie VI, vol. VI, Genova 2004, pp. 257-67.
- ID., *Ragione di stato e ragioni del teatro nel dramma barocco inglese*, in S. Castellaneta, F. S. Minervini (a cura di), *Ragion di stato a teatro*, Lisi, Taranto 2005, pp. 151-60.
- ID., *Barabas e Shylock. Ebrei o cristiani?*, in F. Marengo (a cura di), *Il personaggio nelle arti della narrazione*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2007, pp. 169-89.
- MARRA G., *Il tragico e il comico. Aspetti e saggi shakespeariani*, Bulzoni, Roma 1991.
- MARZOLA A., *L'impossibile puritanesimo di Amleto*, Longo, Ravenna 1985.
- ID. (a cura di), *L'altro Shakespeare*, Guerini e Associati, Milano 1992.
- MASON P., *Shakespeare. Early Comedies*, Macmillan, London 1995.
- MAZZACURATI G., *Il Rinascimento dei moderni. La crisi culturale del XVI secolo e la negazione delle origini*, il Mulino, Bologna 1985.
- MELCHIORI G., *Shakespeare. Genesi e struttura delle opere*, Laterza, Roma-Bari 1994.
- MERCHANT M., *Comedy*, Methuen, London 1972.
- MONTINI D., *Le lettere di Shakespeare*, Bulzoni, Roma 1993.
- MUCCI C., *I corpi di Elisabetta. Sessualità, potere e poetica della cultura al tempo di Shakespeare*, Pacini, Pisa 2009.
- MULLINI R., *Corruttore di parole. Il 'fool' nel teatro di Shakespeare*, CLUEB, Bologna 1983.
- ID., *Il fool in Shakespeare*, Bulzoni, Roma 1997.
- MULLINI R., ZACCHI R., *Introduzione allo studio del teatro inglese*, Liguori, Napoli 2009.
- NATOLI S., *L'esperienza del dolore. Le forme del patire nella cultura occidentale*, Feltrinelli, Milano (1986) 1995.
- ID., *Lacerazione e decisione. Riflessioni sul tragico*, in M. Gigante et al., *Sul tragico*, "Il Pensiero. Rivista di filosofia", XXXV, n. s., 1996, pp. 49-71.
- NEILL M., *Issues of Death. Mortality and Identity in English Renaissance Tragedy*, Clarendon, Oxford 1997.

- NEVO R., *Shakespeare's Comic Remedies*, in M. Charney (ed.), *Shakespearean Comedy*, New York Literary Forum, New York (NY) 1980, pp. 3-15.
- NUSSBAUM M. C., *La fragilità del bene. Fortuna ed etica nella tragedia e nella filosofia greca*, introduzione di G. Zanetti, trad. it. di M. Scattola, il Mulino, Bologna 1996 (ed. or. *The Fragility of Goodness. Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy*, Cambridge University Press, Cambridge 1986).
- ID., *Il giudizio del poeta*, Feltrinelli, Milano 1996 (ed. or. *Poetic Justice. The Literary Imagination and Public Life*, Beacon Press, Boston [MA] 1995).
- PERELMAN CH., *Il dominio retorico. Retorica e argomentazione*, trad. it. di M. Botto, D. Gibelli, Einaudi, Torino 1981 (ed. or. *L'empire rhétorique. Rhétorique et argumentation*, Librairie Philosophique J. Vrin, Paris 1977).
- PETRINA A., *The Travels of Ideology. Niccolò Machiavelli at the Court of James VI*, in "Modern Language Review", 102, 2007, pp. 947-59.
- POMPEO FARACOVI O., *Scritto negli astri*, Marsilio, Venezia 1996.
- PUGLIATTI P., *Lo sguardo nel racconto. Teorie e prassi del punto di vista*, Zanichelli, Bologna 1985.
- ID., *Beggary and Theatre in Early Modern England*, Aldershot, Ashgate 2003.
- ID., *Traditions of Street Theatre. Italy and England Compared*, in K. Elam, F. Cioni (a cura di), *Una civile conversazione. Lo scambio letterario e culturale anglo-italiano nel rinascimento / A Civil Conversation. Anglo-Italian Literary and Cultural Exchange in the Renaissance*, CLUEB, Bologna 2003, pp. 43-58.
- RAIMONDI E., *Il tragico in accademia*, in *Rinascimento inquieto*, Einaudi, Torino 1994, pp. 349-62.
- ID., *Rinascimento inquieto*, Einaudi, Torino 1994.
- REED R. R., *Crime and God's Judgement in Shakespeare*, The University Press of Kentucky, Lexington 1984.
- ROSA F. (a cura di), *"Il mio nome è sofferenza". Le forme e la rappresentazione del dolore*, Università degli Studi di Trento-Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, Trento, 1993.
- RYAN K. (ed.), *Shakespeare. The Last Plays*, Longman, London-New York 1999.
- SABBADINI S., *Prefazione a W. Shakespeare, Romeo e Giulietta*, Garzanti, Milano (1991) 2002, pp. XXXVII-XLV.
- SACERDOTI G., *Nuovo cielo e nuova terra. La rivoluzione copernicana di "Antony and Cleopatra" di Shakespeare*, il Mulino, Bologna 1990.
- SALINGAR L., *Shakespeare and the Traditions of Comedy*, Cambridge University Press, Cambridge 1974.
- SEGRE C., *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Einaudi, Torino 1984.
- ID., *Fuori del mondo. I modelli nella follia e nelle immagini dell'aldilà*, Einaudi, Torino 1990.
- SERPIERI A., *Retorica e immaginario*, Pratiche, Parma 1986.

- ID., *Perspectivism and Polyphony in Shakespeare's Dramatic Language*, in "Textus", XI, 1998.
- ID., *Il piacere dell'obliquo. Note sul tragico e il tempo dai tragici greci a Shakespeare*, in S. Carandini (a cura di), *Teatri barocchi. Tragedie, commedie, pastorali nella drammaturgia europea fra '500 e '600*, Bulzoni, Roma 2000, pp. 31-63.
- ID., *Polifonia shakespeariana*, Bulzoni, Roma 2002.
- SERPIERI A., ELAM K. (a cura di), *L'eros in Shakespeare*, Pratiche, Parma 1988.
- SISSON C. J., *Shakespeare's Tragic Justice*, Methuen, London 1963.
- SNUGGS H. L., *Shakespeare and Five Acts. Studies in a Dramatic Convention*, Vantage, New York (NY) 1960.
- SPITZER L., *L'armonia del mondo. Storia semantica di un'idea*, trad. it. di V. Poggi, il Mulino, Bologna 1967 (ed. or. *Classical and Christian Ideas of World Harmony*, ed. A. Granville Hatcher, Preface by R. Wellek, Johns Hopkins Press, Baltimore 1963).
- STANCO M., *Machiavelli's Use of Historical Exempla in the "Principe"*, in "Tuttitalia. The Italian Journal of the Association for Language Learning", ed. A. Wilkin, III, 6, Rugby 1992, pp. 25-9.
- ID., *'Talking of dreams'. Illusione fantasmatica e malinconia in Shakespeare*, in C. Locatelli (a cura di), *Co(n)texts. Implicazioni testuali*, Università degli Studi di Trento-Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, Trento, 2000, pp. 307-41.
- STEINER G., *Morte della tragedia*, trad. it. di G. Scudder, Garzanti, Milano (1963) 1992 (ed. or. *The Death of Tragedy*, Faber & Faber, London [1961] 1980).
- ID., *Nessuna passione spenta. Saggi 1978-1996*, Garzanti, Milano 1997 (ed. or. *No Passion Spent. Essays 1978-96*, Faber & Faber, London 1996).
- ID., *La tragedia assoluta*, in Id., *Nessuna passione spenta*, cit., pp. 72-85.
- ID., *Una lettura contro Shakespeare*, in Id., *Nessuna passione spenta*, cit., pp. 49-71.
- SUTHERLAND J., *Can Jane Eyre Be Happy?*, Oxford University Press, "World's Classics", Oxford-New York 1997.
- SZONDI P., *Saggio sul tragico*, a cura di F. Vercellone, introduzione di S. Givone, trad. it. di G. Garelli, Einaudi, Torino 1996 (ed. or. *Versuch über das Tragische*, Insel, Frankfurt am Main 1961).
- TEMPERA M. (a cura di), *Hamlet. Dal testo alla scena*, CLUEB, Bologna 1990.
- TESSARI R., *Lacrime, sospiri, angosce, affanni e crude morti. Secondo Cinquecento e civiltà elisabettiana*, in *La drammaturgia da Eschilo a Goldoni*, Laterza, Roma-Bari 1995, pp. 105-34.
- TORTI A., *Introduzione a R. Henryson, Il testamento di Cresseida*, trad. it. di E. Cenci, Luni, Milano-Trento 1998.
- TOSI L., *La memoria del testo. Un'analisi macrotestuale delle tragedie di John Webster*, Pacini, Pisa 2001.

- TREVOR ROPER H., *Il movimento paracelsiano*, in Id., *Il Rinascimento*, Laterza, Roma-Bari 1987, pp. 129-89 (ed. or. *Renaissance Essays*, Secker and Warburg, London 1985).
- TURNER V., *Dal rito al teatro*, il Mulino, Bologna 1986 (ed. or. New York [NY] 1982).
- VIVIANI V., *Il gioco degli opposti. Modelli neoplatonici nella drammaturgia di Christopher Marlowe*, Pacini, Pisa 1998.
- WATSON R. N., *Tragedy*, in A. R. Braunmuller, M. Hattaway (eds.), *The Cambridge Companion to English Renaissance Drama*, Cambridge University Press, Cambridge 1990, pp. 301-51.
- WATTS H. H., *The Sense of Regain. A Theory of Comedy*, in R. W. Corrigan, *Comedy. Meaning and Form*, Harper & Row, New York (NY) 1981, pp. 115-9.
- WHITE R. S., *Innocent Victims. Poetic Injustice in Shakespearean Tragedy*, The Athlone Press, London (1982) 1986.
- WICKHAM G., *Storia del teatro*, introduzione di F. Cruciani, F. Taviani, trad. it. di C. Falletti, il Mulino, Bologna 1988 (ed. or. *A History of the Theatre*, Phaidon Press, Oxford 1985).
- WILLIAMS B., *Sorte morale*, Il Saggiatore, Milano 1987 (ed. or. *Moral Luck*, in "Proceedings of the Aristotelian Society", L, 1976, suppl., pp. 115-35; ora in *Moral Luck*, Cambridge University Press, Cambridge 1981).
- WIMSATT W. K., *The Criticism of Comedy*, in *Hateful Contraries. Studies in Literature and Criticism*, University of Kentucky Press, Lexington (KY) 1965, pp. 90-107.
- WITTGENSTEIN L., *Pensieri diversi*, a cura di M. Ranchetti, Adelphi, Milano 1980 (ed. or. *Vermischte Bemerkungen*, hrsg. von G. H. von Wright, in Zusammenarbeit mit H. Nymann, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1977).
- ZANETTI G., *Introduzione a M. C. Nussbaum, La fragilità del bene. Fortuna ed etica nella tragedia e nella filosofia greca*, il Mulino, Bologna 1996, pp. 9-35.

