



La letteratura inglese dall'Umanesimo al Rinascimento

1485-1625

A cura di Michele Stanco



Carocci editore



*Ai miei studenti dell'Ateneo fridericiano
A Mariangela Tempera, in memoria*

1^a edizione, marzo 2016
© copyright 2016 by Carocci editore S.p.A., Roma
Realizzazione editoriale: Fregi e Majuscole, Torino

Finito di stampare nel marzo 2016
da Grafiche VD srl, Città di Castello (PG)

ISBN 978-88-430-8060-1

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

Introduzione di <i>Michele Stanco</i>	13
--	----

Parte prima
L'Umanesimo: il primo periodo Tudor (1485-1558)

1. Storia: dalla pace politica alle guerre religiose di <i>Gaetano Greco</i>	25
1.1. Premessa: incremento demografico e trasformazioni economiche	25
1.2. I Tudor da Enrico VII a Maria	27
1.3. La nascita della Chiesa d'Inghilterra	33
2. Filosofia: i primi umanisti e la riscoperta dell'antico di <i>Valerio Viviani</i>	39
2.1. Gli <i>studia humanitatis</i> in Italia	39
2.2. Diffusione dell'Umanesimo in Inghilterra	44
3. Le dottrine politiche: utopie e <i>Realpolitik</i> di <i>Alessandra Petrina</i>	53
3.1. L'eredità del primo Umanesimo	53
3.2. Dottrine politiche e identità nazionale	55
3.3. La prosa politica: More e i suoi contemporanei	58



LA LETTERATURA INGLESE DALL'UMANESIMO AL RINASCIMENTO

4.	La poesia: dagli epigoni di Chaucer a Surrey di <i>Mario Domenichelli</i>	67
4.1.	La tradizione chauceriana e i <i>courtly makers</i> scozzesi: Dunbar e Douglas	67
4.2.	John Skelton	68
4.3.	Sir Thomas Wyatt	77
4.4.	Henry Howard, conte di Surrey	83
5.	La prosa: da Malory alle traduzioni della Bibbia di <i>Alessandra Petrina</i>	89
5.1.	La prosa nei primi anni della stampa	89
5.2.	Thomas Malory	91
5.3.	La prosa umanistica	93
5.4.	La prosa religiosa, le traduzioni	95
6.	Il teatro: dai drammi religiosi agli interludi di <i>Roberta Mullini</i>	101
6.1.	Miti e pregiudizi da sfatare	101
6.2.	I cicli misterici	103
6.3.	Le moralità	106
6.4.	Gli interludi	110

Parte seconda

Il Rinascimento: da Elisabetta I a Giacomo I (1558-1625)

7.	Storia: da Elisabetta I a Giacomo I di <i>Alessandra Petrina</i>	117
7.1.	Il regno di Elisabetta I	117
7.2.	Il regno di Giacomo I	123

INDICE

8.	Filosofia: magia e scienza di <i>Valeria Sorge</i>	131
8.1.	Premessa	131
8.2.	Magia e scienza in Giordano Bruno	133
8.3.	Scienza e magia nella filosofia elisabettiana: dai <i>courtiers</i> del <i>Northumberland Circle</i> a John Dee	137
8.4.	Francis Bacon: dalla magia alla scienza	140
9.	La poesia: i canzonieri, le arie, le egloghe, il poema epico, i poemetti narrativi di <i>Paola Bottalla</i>	147
9.1.	Lo scenario poetico rinascimentale	147
9.2.	Gascoigne, Elisabetta I, Raleigh	148
9.3.	Sidney e Spenser	151
9.4.	Poemi storico-geografici, libri di canzoni e di arie	156
9.5.	La poesia delle donne	157
9.6.	Jonson e Donne	159
10.	La prosa: la traduzione, il <i>romance</i> , il <i>pamphlet</i> , il manuale di poetica, il trattato teologico-filosofico di <i>Mario Domenichelli</i>	167
10.1.	La nascita dell'industria della stampa: la Stationers' Company	167
10.2.	Il mercato librario: le traduzioni	169
10.3.	I <i>romances</i> o "romanzi": lo stile eufuistico, la forma pastorale, le avventure picaresche	174
10.4.	Il sottobosco criminale: i <i>cony-catching pamphlets</i>	180
10.5.	La poesia come arte del sé: poetiche e manuali di comportamento	182
10.6.	Le controversie religiose: i sermoni sulla vita e sulla morte	185
10.7.	La salute del corpo e dello spirito: le anatomie	188



LA LETTERATURA INGLESE DALL'UMANESIMO AL RINASCIMENTO

11.	Lo spazio teatrale, i generi, la produzione drammatica di <i>Anna Anzi</i>	195
11.1.	La nascita di un nuovo teatro e l'opposizione puritana	195
11.2.	Seneca e Machiavelli	196
11.3.	Spazi, attori, disciplina dell'attività teatrale	198
11.4.	Struttura dei teatri	200
11.5.	Scene, costumi e musiche	203
11.6.	<i>University Wits</i>	204
11.7.	Generi e sottogeneri teatrali	205
11.8.	La tragedia di vendetta: da <i>The Spanish Tragedy</i> di Kyd a <i>The Revenge of Bussy d'Ambois</i> di Chapman	207
11.9.	La tragicommedia	209
11.10.	La commedia cittadina e il dramma domestico	211
11.11.	Ben Jonson: tragedie, commedie degli umori, <i>masques</i>	215
11.12.	Le tragedie "italiane" di Webster e gli ultimi bagliori del teatro giacomiano	218
12.	Marlowe: poemetti e tragedie di <i>Stefano Manferlotti</i>	223
12.1.	Una vita turbinosa	223
12.2.	I poemetti	226
12.3.	Le tragedie	228
13.	Shakespeare, poeta/artigiano: il canone, le forme drammatiche, i modelli culturali di <i>Michele Stanco</i>	245
13.1.	Premessa	245
13.2.	L'arte shakespeariana: un primo sguardo d'insieme	248
13.3.	La vita e la carriera teatrale: cronologia delle opere	250
	13.3.1. Profilo biografico: l'attore, l'impresario teatrale, il drammaturgo / 13.3.2. Le opere in sequenza cronologica	
13.4.	La trasmissione del testo	263
	13.4.1. Il canone / 13.4.2. Una nota filologica	





INDICE

13.5.	I generi drammatici: <i>comedies, histories, tragedies</i>	281
13.6.	Le commedie: la felicità “meritata”	285
	13.6.1. Una prima definizione: il modello retributivo della commedia / 13.6.2. Il canone comico / 13.6.3. Struttura narrativa: il lieto fine, il tema matrimoniale / 13.6.4. Visione del mondo: il modello retributivo e il modello ordalico / 13.6.5. Le commedie problematiche: le vie tortuose della giustizia	
13.7.	Le tragedie: il dolore “(in)giustificato”	301
	13.7.1. Una prima definizione: la logica bifronte della tragedia / 13.7.2. Il canone tragico / 13.7.3. Struttura narrativa e visione del mondo: il disegno sacrificale / 13.7.4. La coscienza tragica: la <i>alophobia</i> del dolore individuale	
13.8.	Le <i>histories</i> : il soggetto storico, tra pubblico e privato	319
	13.8.1. Una prima definizione: la storia sulla scena / 13.8.2. Il canone storico / 13.8.3. La storia come intreccio: tragedie e commedie storiche / 13.8.4. La storia come specchio: continuità e discontinuità tra passato e presente / 13.8.5. La storia come finzione: l’invenzione dell’io storico	
13.9.	Note conclusive: la visione del mondo, l’arte della parola	336
	Appendice	339
	A.1. Cronologia delle opere / A.2. Le fonti	
14.	La poesia shakespeariana: poemi e sonetti di <i>Stefano Manferlotti</i>	351
14.1.	I poemetti narrativi	351
14.2.	Le poesie minori	353
14.3.	I sonetti	355
15.	Shakespeare oggi: bardolatria, orientamenti critici, riscritture di <i>Rossella Ciocca</i>	365
15.1.	Bardolatria, bardomania	365
15.2.	Le stagioni della critica	370
	15.2.1. Da Bradley al <i>New Criticism</i> , al <i>close reading</i> e allo strutturalismo / 15.2.2. Svolta poststrutturalista e decostruzionista / 15.2.3. Cri-	





LA LETTERATURA INGLESE DALL'UMANESIMO AL RINASCIMENTO

tica psicanalitica / 15.2.4. Critica femminista / 15.2.5. Neostoricismo e
materialismo culturale / 15.2.6. Critica postcoloniale

15.3.	Riscritture e disseminazioni	385
16.	Shakespeare e il cinema di <i>Pierpaolo Martino</i>	395
16.1.	“Will Now”: Shakespeare <i>nostro</i> contemporaneo	395
16.2.	Tra cinema e teatro: questioni critiche	397
16.3.	Dal cinema muto a Baz Luhrmann: Shakespeare nella <i>popular culture</i>	401
	Glossario dei termini letterari di <i>Michele Stanco</i>	409
	Indice dei nomi e delle opere	419
	Gli autori	431





13

Shakespeare, poeta/artigiano: il canone, le forme drammatiche, i modelli culturali

di *Michele Stanco*

13.1

Premessa

Presentare Shakespeare all'interno di una trattazione manualistica è un'operazione insidiosa, in quanto richiede un'esposizione semplice di un argomento complesso. Non di rado, le necessità di semplificazione e di compressione discorsiva hanno portato la critica a eludere le questioni più problematiche, a elaborare tassonomie eccessivamente rigide, a proporre distinzioni manichee. Ciò, se da un lato ha reso più facile il processo di apprendimento di chi si accostava per la prima volta all'opera di Shakespeare, dall'altro ne ha banalizzato – se non distorto – i contenuti. Capita spesso, ad esempio, di leggere che Shakespeare è nato il 23 aprile, che ha composto trentotto drammi, che la sua carriera di drammaturgo può essere suddivisa in quattro fasi (grosso modo collegate alla prevalenza di particolari stati d'animo e/o situazioni personali), che non nutriva particolari ambizioni letterarie e che, dunque, la sua produzione teatrale rispondeva esclusivamente ai bisogni contingenti della scena del tempo¹.

Fare *tabula rasa* di tali mezze verità senza cadere nella trappola opposta dell'accademismo o di una sterile erudizione non è impresa agevole. È, nondimeno, un percorso necessario se si intende restituire a chi legge un quadro, se non veridico, almeno sufficientemente fedele.

In realtà, non conosciamo la data di nascita di Shakespeare: sappiamo solo che fu battezzato il 26 aprile 1564, come attestano i registri parrocchiali di Stratford-on-Avon. L'ipotesi che l'autore sia nato

1. Nelle parole di Alexander Pope, Shakespeare sarebbe divenuto immortale «a dispetto di sé stesso»: «For gain, not glory, wing'd his roving flight, / And grew immortal in his own despite» (*Epistle to Augustus*, vv. 71-72).



tre giorni prima – vale a dire il 23 aprile, giorno di San Giorgio, patrono d'Inghilterra –, in assenza di adeguati riscontri documentali, è da considerarsi mera invenzione nazionalistica². Problematizzare tale questione non è tanto importante in sé e per sé (in fondo, poco conta stabilire il giorno esatto della nascita di un autore), quanto da un punto di vista metodologico. Infatti, mettere da parte l'idea del “compleanno di Shakespeare” significa, più in generale, tentare di riportare la ricostruzione storica e il discorso critico nei confini dei dati effettivamente in nostro possesso³; significa, di conseguenza, riesaminare da un punto di vista storicamente più rigoroso una serie di questioni centrali quali quelle della trasmissione del testo e della formazione del canone.

A tale proposito, occorre rilevare sin d'ora che delimitare il canone shakespeariano si è rivelata impresa ardua se non impossibile. Sia perché i documenti che ci sono pervenuti sono insufficienti, contraddittori, di difficile lettura, sia perché la prassi compositiva dell'epoca e il concetto stesso di “autore” erano molto diversi da quelli a noi familiari. Difatti, da un lato rimangono seri dubbi sulla paternità di alcuni drammi, dall'altro varie opere appaiono come il risultato di una scrittura a più mani – opere, cioè, di collaborazione – e sarebbe pertanto riduttivo, se non arbitrario, ascriverle a un unico autore. Insomma, la questione del canone non solo rimane parzialmente irrisolta ma appare, verosimilmente, irrisolvibile.

Riguardo poi alla carriera poetico-drammatica di Shakespeare, la convenzionale suddivisione in quattro fasi che vanno dall'apprendistato alla maturità (e che collega le opere più oscure ai momenti bui della vita dell'autore) appare decisamente logora, se non fuorviante. Tutt'al più, si potrà tentare di agganciare alcuni esiti particolari della poetica shakespeariana a determinati momenti della sua carriera professionale

2. A supporto della data del 23 aprile si ricorda che all'epoca i neonati, a causa dell'elevata mortalità infantile, erano battezzati a pochi giorni, spesso a tre giorni dalla nascita. Nondimeno, è evidente che l'ipotesi 23 aprile sia stata suggerita soprattutto dalla volontà di far coincidere la data di nascita del Bardo nazionale con la data di San Giorgio, nonché con la data di morte dello stesso autore.

3. Emblematico il titolo di una famosa biografia shakespeariana: *William Shakespeare: A Documentary Life* (Schoenbaum, 1975), che suggerisce la necessità di contenere la biografia di un autore nell'ambito dell'evidenza documentale (tanto più infelice, dunque, il titolo della traduzione italiana della medesima opera: *William Shakespeare. Sulle tracce di una leggenda*). Se la ricostruzione biografica è, di per sé, un atto narrativo, nondimeno una biografia che si rispetti non può che essere una *documentary life*: vale a dire, una narrazione fatta a partire da un effettivo e accurato spoglio dei documenti esistenti.

(quali i periodi di chiusura dei teatri, l'ingresso nella compagnia dei *Lord Chamberlain's Men*, l'acquisizione di nuovi spazi teatrali ecc.) e/o a più generali mutamenti sociopolitici e si potrà evidenziare come alcuni generi poetico-drammatici occupino un particolare segmento cronologico all'interno di un percorso compositivo che si estende, approssimativamente, dal 1590 al 1613 (ad esempio, se la produzione delle commedie coincide con la stessa parabola creativa dell'autore, viceversa la stagione dei drammi di storia inglese si interrompe bruscamente dopo il decennio 1590-99, mentre l'interesse per la forma del poemetto narrativo rimane confinata al periodo 1592-94)⁴. Classificazioni più rigide della carriera shakespeariana rischierebbero di imporre delle vere e proprie gabbie concettuali a un *corpus* di opere estremamente fluido.

Altra questione che richiede una riflessione più approfondita (e, di conseguenza, un'esposizione più articolata) è il rapporto di Shakespeare con la pagina scritta. Il coinvolgimento di Shakespeare nell'industria teatrale, in quanto attore-drammaturgo-azionista, ha contribuito a generare il luogo comune di un autore tutto proteso a monetizzare il suo talento e interessato unicamente a riscuotere l'applauso delle scene del tempo. In realtà, come hanno suggerito alcuni studi recenti, non solo non si può escludere una partecipazione (o almeno un interesse) di Shakespeare nella pubblicazione a stampa di alcuni suoi drammi, ma è anche verosimile che essi circolassero in forma manoscritta tra gli intellettuali dell'epoca. Questione non da poco, dal momento che si tratta sia di riconfigurare Shakespeare come *auctor* in senso stretto, sia – soprattutto – di stabilire se considerare determinate opere esclusivamente come copioni teatrali oppure anche come drammi destinati alla lettura⁵.

4. Come si vedrà, la produzione dei drammi di storia inglese si arresta nel 1599 con *Henry V* (seguirà poi, a fine carriera, nel 1613 ca., solo *All Is True/Henry VIII*, opera peraltro di collaborazione). Ancor più effimera la stagione dei poemetti narrativi *Venus and Adonis* (1592-93) e *The Rape of Lucrece* (1593-94), composti verosimilmente nel periodo di chiusura dei teatri a causa della peste.

5. L'idea di un interesse shakespeariano nei confronti della stampa è stata avanzata di recente da Erne (2003), e ha contribuito a riportare in auge un'ipotesi già accarezzata in passato da illustri studiosi di Shakespeare, ma mai propriamente sviluppata. Nel sostenere l'interesse di Shakespeare per la stampa, Erne si è anche proposto di dimostrare *di conseguenza* la piena ambizione "letteraria" di Shakespeare: significativo è il titolo del suo volume: *Shakespeare as Literary Dramatist*. La questione, in ogni caso, rimane ampiamente controversa (un'ipotesi opposta, quella di un assoluto disinteresse di Shakespeare nei confronti della forma-libro, era stata sostenuta pochi anni prima da Kastan, 2001; gli stessi curatori della più famosa edizione delle opere

Se, dunque, permangono ancora varie difficoltà nella definizione del canone, nella descrizione della poetica e dei suoi sviluppi, nell'interpretazione dei drammi e della loro destinazione d'uso, il problema liminare con cui gli studi shakespeariani devono necessariamente confrontarsi è quello filologico della *costituzione dei testi*. Il compito del filologo è reso difficile non solo dai particolari problemi legati alla trasmissione dei testi (nessun manoscritto shakespeariano ci è pervenuto)⁶ ma anche, più in generale, dal carattere metamorfico della parola drammatica, nei suoi vari passaggi dal drammaturgo alla compagnia alla messinscena alla stampa. Oggi la filologia shakespeariana, liberatasi da un'obsoleta impostazione filo-lachmanniana, non aspira più a ricostruire un ipotetico testo originale bensì solo a riprodurre il particolare stadio compositivo in cui il testo ci è pervenuto (Wells, Taylor, 1986). Caso esemplare, quello di *Hamlet*. L'opera, infatti, ci è giunta in edizioni talmente differenti che i curatori più recenti, anziché considerarle come versioni diverse di un unico dramma, le hanno giudicate come drammi a sé stanti. Di conseguenza, non ci confrontiamo più con un unico *Hamlet* (risultato ibrido della collazione di testimoni eterogenei), bensì con tre testi diversi, verosimilmente destinati, *ab ovo*, a forme diverse di fruizione (cfr. *infra*, PAR. 13.4.2).

13.2

L'arte shakespeariana:
un primo sguardo d'insieme

Agli inizi degli anni Novanta del Cinquecento, il teatro inglese aveva già compiutamente realizzato quella vera e propria rivoluzione delle forme drammatiche, e dei relativi allestimenti scenici, legata al passaggio dal dramma religioso-popolare al teatro laico di matrice classica⁷.

complete, Wells e Taylor, propendono per un'interpretazione dei drammi come "copioni" da inscenare). Occorre aggiungere che, dal nostro modesto punto di vista, le tesi di Erne, per quanto stimolanti e ben documentate, risultano almeno in parte mal poste: le ambizioni "letterarie" di un autore dell'epoca vanno disgiunte dalla stampa delle sue opere e possono essere legate alla circolazione manoscritta e, nel caso di un drammaturgo, al carattere iterativo della performance teatrale (cfr. *infra*, PAR. 13.3.1).

6. Unica possibile eccezione, come si vedrà, tre fogli del dramma *Sir Thomas More*, alla cui revisione Shakespeare sembra aver contribuito (cfr. *infra*, PAR. 13.4.1).

7. Come osserva Schoenbaum (1975, trad. it. p. 127), lo stesso Shakespeare «da

Negli anni Cinquanta-Sessanta erano state prodotte le prime, seppure ancor crude, forme di commedia, tragedia, dramma storico (genere, quest'ultimo, per così dire autoctono)⁸. Nei decenni successivi, e in particolare verso la fine degli anni Ottanta, autori quali Greene, Peele, Kyd e il primo Marlowe avevano contribuito a consolidare le nuove forme drammatiche, a raffinarne il linguaggio, a renderne più solido l'impianto narrativo. Erano, contestualmente, mutati gli spazi stessi della rappresentazione, con la costruzione dei primi teatri moderni: dal *Red Lion* (1567) al *Theatre* (1576), al *Curtain* (1577), al *Rose* (1587) (cfr. CAP. II). Nondimeno, i grandi capolavori del teatro elisabettiano erano ancora di là da venire.

È in questo scenario di un teatro già completamente rinnovato nelle forme, ma non ancora del tutto maturo nei suoi esiti artistici, che si affaccia la figura di Shakespeare. Nel giro di poco più di un ventennio, operando all'interno delle stesse convenzioni drammatiche dei suoi immediati predecessori, ma intensificandone le potenzialità espressive, Shakespeare avrebbe dato alla luce capolavori quali *Richard III* (1592-93), *The Merchant of Venice* (1596-97), *Julius Caesar* (1599), *Hamlet* (1600-01), *King Lear* (1605-06), *Macbeth* (1606), *The Tempest* (1610-11).

Alla sicura padronanza del mezzo teatrale e all'uso di un linguaggio poetico estremamente duttile, Shakespeare aggiungeva un'acuta intelligenza del cuore e dei suoi moti e un profondo senso della fragilità della condizione umana. A proposito di un ritratto di Tiziano (ora noto come *Il giovane dagli occhi glauchi*, 1545), un noto storico dell'arte ha scritto: «Riesce quasi impossibile credere che questi occhi sognanti non siano altro che un po' di terra colorata, spalmata su un pezzo di tela»⁹. Uno stupore non dissimile ci coglie di fronte a certe creazioni shakespeariane: può sembrarci impossibile che le parole di un attore che si agita su un palcoscenico di legno ci restituiscano un senso così profondo del nostro essere-nel-mondo.

Che Shakespeare fosse pienamente consapevole non solo dei suoi

ragazzo, a quindici anni [nel 1579/80], poteva aver visto [...] una delle ultime rappresentazioni del grande ciclo dei misteri medievali».

8. A differenza della tragedia e della commedia, naturalmente il dramma storico non aveva precedenti nel mondo classico.

9. E. H. Gombrich, *La storia dell'arte raccontata da E. H. Gombrich*, Einaudi, Torino 1989, p. 312.

mezzi espressivi, ma anche del fine della sua arte ce lo rivelano i suoi stessi personaggi. In *Hamlet*, ad esempio, il protagonista mette in scena un dramma-nel-dramma allo scopo di sondare le reazioni emotive del presunto assassino (il re Claudio) di fronte alla messinscena del suo delitto. Orbene, il dramma-nel-dramma non solo mette il colpevole di fronte alle sue responsabilità, ma svela anche l'*effetto-specchio* dell'arte teatrale, capace di riportare alla luce quella realtà ultima spesso soffocata dagli inganni del linguaggio e dalle trame del potere.

13.3

La vita e la carriera teatrale: cronologia delle opere

I know not, sir, whether Bacon wrote the works of Shakespeare, but if he did not he missed the opportunity of his life.

James Matthew Barrie

13.3.1. PROFILO BIOGRAFICO:

L'ATTORE, L'IMPRESARIO TEATRALE, IL DRAMMATURGO

La vita di Shakespeare è stata ricostruita sulla base di vari documenti. Documenti che non solo attestano l'esistenza dell'uomo-Shakespeare ma che dimostrano anche, al di là di ogni ragionevole dubbio, la sua attività di poeta e drammaturgo (nonché di uomo di teatro *tout court*) e che aprono piccoli ma significativi squarci sulla sua vita privata.

In sintesi, quanto è stato raccolto intorno a Shakespeare si può schematicamente suddividere in: *a) documenti anagrafici, legali e amministrativi* di vario tipo; *b) testimonianze di contemporanei*, soprattutto di scrittori, che ci forniscono preziose indicazioni relative al canone e alle date di composizione delle opere (tra queste spicca il celebre elogio tessuto da Francis Meres nel suo *Palladis Tamia*, 1598).

Non molto, però, anzi quasi nulla, ci rimane che ci permetta di ricostruire il pensiero, il sentire, il punto di vista del nostro autore. Da un lato, i documenti anagrafici e legali che ci sono pervenuti si limita-

no a trasmetterci un arido elenco di fatti, di date, di cifre. Dall'altro, sarebbe vano, se non fuorviante, immaginare di trovare la voce diretta dell'autore nell'opera. Per quanto non si possa escludere la presenza di elementi autobiografici né di idee personali celate dietro il discorso oggettivato dei personaggi, qualsiasi tentativo di stabilire un nesso causale tra la vita e l'opera è evidentemente destinato a fallire. Si è ipotizzato, di volta in volta, che Shakespeare fosse filocattolico o anglicano o puritano; sostenitore dell'ortodossia Tudor o ribelle; che, pur essendo affascinato dalle donne, non fosse insensibile all'acerba bellezza di un adolescente. L'opera potrà certo evocare temi e situazioni del genere; sarebbe però azzardato identificare il punto di vista del testo (o peggio la voce di un singolo personaggio) con il punto di vista e la voce soggettiva dell'autore empirico. Le opere, in definitiva, ci rivelano uno stile, una poetica, un idioletto in cui il pensiero autorale, al tempo stesso, si manifesta e si cela.

Gli unici, brevissimi testi dai quali possiamo attingere la voce diretta dell'autore, o qualcosa che le assomigli, sono le *dediche* ai poemetti *Venus and Adonis* (1593) e *The Rape of Lucrece* (1594). Tali dediche suggeriscono l'esistenza di un sodalizio socioartistico e di un legame affettivo tra il poeta e il suo mecenate, il conte di Southampton – legame che sembra consolidarsi nella seconda opera (cfr. *infra*, PAR. 13.3.2). Tuttavia, anche in questo caso, non bisogna venir meno a un atteggiamento di sana prudenza, anche in virtù del carattere convenzionale che regolava il microgenere della dedica.

Se i materiali biografici non ci restituiscono il pensiero o la voce personale dell'autore, essi, tuttavia, ci permettono di ripercorrere alcune tappe della sua formazione culturale e della sua attività nel mondo dell'impresa teatrale e, dunque, di evocare le *condizioni pragmatiche* che presiedettero alla composizione delle opere. I documenti relativi alla sua attività teatrale, infatti, ci dischiudono ampie prospettive sulle compagnie, sugli spazi scenici e, in generale, sugli aspetti materiali relativi alla scrittura, alla messinscena e alla stampa dei testi drammatici. Allontanandosi dalla tradizionale visione di Shakespeare come Bardo nazionale, la critica degli ultimi cinquant'anni ha più realisticamente visto in Shakespeare un «artigiano» (*craftsman*) della scena teatrale (Bradbrook, 1969), senza con ciò disconoscerne il genio, bensì reinterpretandolo alla luce di un rapporto dialettico tra invenzione poetica e produzione materiale.

Rapporata alla “vita spericolata” del contemporaneo Christopher

Marlowe¹⁰, la vita di Shakespeare appare molto più tranquilla, convenzionale, priva di avvenimenti di grande rilievo.

Dai registri parrocchiali sappiamo che William fu battezzato il 26 aprile 1564 a Stratford-on-Avon. Della madre, Mary Arden, si sa che era figlia di ricchi proprietari terrieri. Del padre John si è congetturato che fosse di fede cattolica (circostanza, questa, che, ove confermata¹¹, avrebbe verosimilmente avuto importanti ripercussioni sulla fede e sull'educazione del piccolo William) e si sa che fu guantaio e commerciante e che riuscì poi ad ascendere a una serie di cariche pubbliche la più importante delle quali fu quella di balivo (sindaco) di Stratford, nel 1568. Le condizioni economiche degli Shakespeare sembrano essere state, se non floride, almeno agiate, anche se non mancarono momenti difficili. Nel 1596 John Shakespeare, dopo alcuni tentativi infruttuosi, riuscì a ottenere l'attribuzione di uno stemma nobiliare (e, quindi, lo status di *gentleman*), probabilmente anche grazie alla fama ormai acquisita dal figlio.

Anche se i registri scolastici di Stratford sono andati distrutti, la condizione sociale degli Shakespeare ci lascia immaginare che William abbia frequentato la *grammar school* locale, mentre sembra che non abbia proseguito gli studi fino all'università. Il *curriculum* della *grammar school* di Stratford non doveva discostarsi da quello di analoghe istituzioni scolastiche dell'epoca: all'età di 7 anni i giovani allievi, già muniti di una minima alfabetizzazione, facevano il loro ingresso a scuola per poi uscirne intorno ai 15 anni. Al centro della formazione scolastica erano il latino, che si apprendeva dalla *Grammatica latina* di William Lyly (oltre che dalla lettura dei classici), gli studi di retorica, la lettura della Bibbia (Schoenbaum, 1975, pp. 71-90). Va da sé che l'idea di un'educazione scolastica laica era di là da venire.

Alla formazione del piccolo William contribuirono, con ogni probabilità, anche gli insegnamenti della Chiesa locale: dalla partecipazione agli uffici divini alle lezioni di catechismo che precedevano il

10. Marlowe, nato nello stesso anno di Shakespeare, morì assassinato nel 1593, in circostanze misteriose (cfr. CAP. 12). Talento precoce (le sue opere reggono benissimo il confronto con quelle composte da Shakespeare anteriormente al 1593), spirito inquieto, amante dei piaceri, fu probabilmente coinvolto in attività di spionaggio per conto della regina.

11. La questione della fede di John Shakespeare, legata principalmente (ancorché non esclusivamente) a un suo presunto "testamento spirituale", è ancora tutta da sciogliere: cfr. Schoenbaum (1975, pp. 61-9); Kastan (2014, pp. 22-6).

mattutino. Se pure nell'ambiente familiare William fosse stato allevato nella fede cattolica (e se pure fosse morto «papista»)¹², non v'è dubbio che all'esterno dovette conformarsi alla religione anglicana di Stato: all'epoca di Elisabetta I andare in Chiesa era obbligatorio per legge e i trasgressori (i cosiddetti *recusants*) venivano severamente puniti. Perno della liturgia anglicana erano la Bibbia (la versione letta nelle chiese era la cosiddetta *Bishops' Bible*), le *Omèlie* e, naturalmente, il *Book of Common Prayer* (il *Libro della preghiera comune* reso obbligatorio dallo *Act of Uniformity* del 1559)¹³. Di tale tipo di formazione darà pieno riscontro la futura opera del drammaturgo: come emerge da varie indagini statistiche, nel teatro shakespeariano la presenza della Bibbia (in forma di allusioni, riferimenti, citazioni, parafrasi) è massiccia e pervasiva, sia per quanto riguarda i libri del Vecchio che del Nuovo Testamento (Noble, 1935; Marx, 2000).

A tali influenze si sarebbe aggiunta, negli anni, la forza propulsiva esercitata da numerose altre letture che avrebbero fornito ampio materiale al drammaturgo, in relazione agli intrecci e al loro sfondo filosofico-culturale. Per quanto riguarda gli intrecci, si va dalla storia inglese e romana alla novellistica italiana, dall'epica classica al dramma latino, al *romance* elisabettiano (a sua volta legato al romanzo greco d'età ellenistica)¹⁴. Per quanto riguarda, invece, i modelli culturali, si va dal platonismo all'aristotelismo, all'epicureismo, allo stoicismo, allo scetticismo – senza dimenticare il folclore e le tradizioni locali (eclettismo, del resto, in linea con l'idea rinascimentale di una *concordia* di tutta la tradizione filosofica). In generale, però, come suggerisce la sua stessa produzione poetico-drammatica, la formazione di Shakespeare fu continua e non limitata alla sua educazione scolastica e religiosa,

12. La nota definizione di Shakespeare come «papista» la si deve al teologo anglicano Richard Davies, che la formulò in una sua nota su Shakespeare circa un secolo dopo la morte dell'autore, cfr. Chambers (1930, vol. II, p. 257).

13. Il *Book of Common Prayer*, redatto dall'arcivescovo Cranmer, fu adottato nella liturgia anglicana nel 1549, durante il regno di Edoardo VI, sulla spinta della Riforma promossa da Enrico VIII. Abrogato durante il regno di Mary Tudor (lo stesso Cranmer fu giustiziato nel 1556), fu reintrodotta da Elisabetta I nel 1559 (cfr. CAPP. I, 7).

14. Gli intrecci dei drammi di Shakespeare derivano, quasi sempre, da una o più fonti, per lo più narrative (dalle *Chronicles* di Holinshed alle *Vite parallele* di Plutarco, alle novelle italiane). Altre fonti sono presenti in maniera meno pervasiva e/o più elusiva: vale a dire, in forma di paralleli, allusioni, citazioni e così via (cfr. *infra*, A2. *Le fonti*).

bensì alimentata da curiosità personale e da un profondo spirito di osservazione.

Non molto altro si conosce, ed è possibile ricostruire, riguardo alla formazione del giovane William. Riguardo alla sua vita familiare, sappiamo che nel 1582, all'età di 18 anni, sposò Anne Hathaway, di otto anni più grande di lui. Come documenta il registro di Stratford, sei mesi dopo – il 26 maggio 1583 – fu battezzata la figlia Susanna. A lei seguirono nel 1585 i gemelli Hamnet e Judith, il primo dei quali morì nel 1596 a soli 11 anni.

Nei documenti relativi alla vita di Shakespeare rimane un vuoto di circa sette anni, dal 1585 al 1591, i cosiddetti “anni perduti”. È stato ipotizzato che durante tali anni William abbia intrattenuto legami con famiglie cattoliche del Lancashire – ipotesi che, per quanto non adeguatamente documentata, ha contribuito a portare acqua al mulino di quanti hanno voluto attribuirgli una fede cattolica. Ciò che è certo è che, almeno a partire dall'inizio degli anni Novanta, Shakespeare era a Londra, dove cominciava a muovere i primi passi nel mondo dello spettacolo teatrale. Come accade ancora oggi ai giovani in carriera, William si allontanò dalla sua cittadina natale (pur senza mai abbandonarla del tutto, ma tornandovi periodicamente), i cui confini cominciavano evidentemente ad apparirgli troppo angusti per le sue ambizioni professionali.

Nella sua carriera teatrale, Shakespeare avrebbe ricoperto, contemporaneamente, i ruoli di attore, impresario, drammaturgo, ed è verosimile che abbia esordito nelle vesti di attore.

Il raggiungimento della fama da parte di Shakespeare almeno a partire dal 1592 ci è indirettamente testimoniato da un libello di Robert Greene, *A Groatsworth of Wit*, ove, in un passo che – anche in virtù della sua rara acrimonia – è senza dubbio il più citato tra le fonti biografiche shakespeariane, l'autore viene definito

un corvo venuto su dal basso, abbellitosi con le nostre piume, che, col suo cuore di tigre avvolto in una pelle d'attore [«Tygers hart wrapt in a Players hyde»], ritiene di poter dar fiato [«to bombast out»] a un verso sciolto come il migliore di voi e, non essendo altro che un *Giovanni factotum*, crede di essere l'unico Scuoti-scena [«Shake-scene»] del paese (vv. 939-943)¹⁵.

15. Il corsivo è nell'originale. Le traduzioni e i corsivi, dove non diversamente indicato, sono di chi scrive.

Il fatto che il bersaglio di Greene sia proprio Shakespeare risulta evidente non solo dal gioco di parole relativo al cognome dell'autore (*Shake-speare*, "Scuoti-lancia", diventa "Scuoti-scena"), ma anche dall'allusione parodica a un verso dello shakespeareano *Henry VI, part three* nel quale la regina Margherita, per la sua crudeltà, viene definita «tiger's heart wrapped in a woman's hide»¹⁶. Al di là dell'intento denigratorio, rimane non del tutto chiaro il senso più specifico dell'accusa: se, cioè, Greene intendesse attaccare l'attore-Shakespeare che si faceva bello recitando i versi composti da altri oppure il drammaturgo-Shakespeare colpevole di plagiare l'opera dei suoi contemporanei. Ciò che sicuramente Greene, suo malgrado, ci rivela è che all'inizio degli anni Novanta Shakespeare si era già definitivamente affermato come figura prominente nel mondo del teatro londinese. Soprattutto, però, Greene ci fornisce uno spunto significativo sulla circolazione e fruizione dei drammi. Dal momento che il dramma in questione non era stato ancora pubblicato (sarebbe stato stampato solo tre anni dopo, vale a dire nel 1595), il fatto che Greene ne citasse un verso in forma parodica – dando per scontato che i lettori fossero in grado di ricordare/riconoscere l'originale – ci suggerisce che la risonanza di un dramma e la memorizzazione dei suoi versi non dovevano essere legati solo alla stampa, ma anche alla diffusione del testo in forma manoscritta e/o allo stesso carattere iterativo della messinscena. Che venisse consegnato o meno alla stampa, il dramma non era, cioè, un prodotto di mero consumo, ma conservava un carattere e un'aura propriamente letterari (Stanco, 2013, pp. 99-117).

13.3.2. LE OPERE IN SEQUENZA CRONOLOGICA

Nella sua carriera drammatica, vale a dire nell'arco di tempo che va approssimativamente dal 1590 al 1613, Shakespeare avrebbe composto una quarantina di drammi o più, alcuni dei quali in collaborazione con altri drammaturghi – in qualche caso noti, in altri casi non chiaramente identificati (in particolare, sul finire della carriera avrebbe intrecciato una stretta collaborazione con il giovane Fletcher). Nelle pagine che seguono si tenterà di esporne la poetica a partire da una classifica-

16. «Cuore di tigre avvolto in una pelle di donna» (W. Shakespeare, *Henry VI, part three*, 1.4.138). Le citazioni shakespeareane sono tratte dall'edizione *The Oxford Shakespeare*, curata da Wells e Taylor.

zione per generi. Tuttavia, prima di esaminare i drammi dal punto di vista dei rispettivi generi di appartenenza, converrà ripercorrerne – sia pure a grandi linee – la sequenza cronologica, tenendo anche conto dei diversi spazi scenici (dal *Theatre* al *Globe*, al *Blackfriars*) e dei rispettivi pubblici per i quali furono di volta in volta composti.

Anche se nelle varie stagioni della sua carriera Shakespeare si sarebbe confrontato simultaneamente con più generi poetico-drammatici, nondimeno si possono identificare delle fasi in cui l'interesse dell'autore si concentrò su alcuni generi in particolare.

Riguardo alla cronologia delle opere shakespeariane, se è quasi sempre impossibile stabilire una data esatta (anche a causa dei processi di revisione a cui alcuni drammi andarono incontro), non è però impossibile stabilire degli estremi, più o meno ampi, di composizione: sia sulla base di documenti "esterni" sia – in maniera necessariamente più cauta – sulla base di criteri "interni" di ordine stilometrico (cfr. *infra*, A1. *Cronologia delle opere*). Non sappiamo, dunque, se Shakespeare abbia esordito con un dramma storico (come suggerisce Chambers, 1923), una commedia (secondo l'ipotesi di Wells, Taylor, 1986) o una tragedia (come ipotizza Melchiori, 1994). In ogni caso, la sua produzione giovanile appare marcata, anche quantitativamente, dal prevalere del dramma storico, forma con la quale l'autore avrebbe continuato a confrontarsi con una certa continuità sino al 1599. Prima della chiusura dei teatri a causa della peste (nel 1592), Shakespeare aveva già dato alla luce tre o quattro drammi relativi alla storia inglese, vale a dire, le tre parti di *Henry VI* e forse *Richard III* (è possibile che quest'ultimo dramma sia stato composto prima della chiusura dei teatri, ma rappresentato solo in seguito alla loro riapertura), oltre a un numero ristretto – ancorché imprecisato – di commedie¹⁷ e, forse, alla tragedia *Titus Andronicus* (1592). In ciascuna di queste opere Shakespeare si ispirò ai principali modelli drammatici allora in voga – dalle cronache storiche alla commedia plautina degli equivoci e degli scambi di identità, alla tragedia seneciana di vendetta – ravvivandone tuttavia, con una certa originalità, il linguaggio e le forme espressive. Nessuno di questi drammi fu pubblicato in quegli stessi

17. Tra le commedie giovanili si possono annoverare *The Two Gentlemen of Verona*, *The Taming of the Shrew*, *The Comedy of Errors*: impossibile, però, definirne con precisione l'ordine di composizione e stabilire quali opere precedano e quali, invece, seguano la chiusura dei teatri.

anni (1590-92); alcuni, tuttavia, sarebbero stati stampati a partire dal 1594. Né molto si sa riguardo alle compagnie con le quali Shakespeare collaborò agli inizi della sua carriera o agli spazi scenici ove tali drammi giovanili furono messi in scena.

Il periodo di chiusura dei teatri (1592-94) costituisce un primo spartiacque nella carriera del nostro. L'autore, infatti, abbandona temporaneamente la produzione drammatica per cimentarsi con la poesia. *Venus and Adonis* e *The Rape of Lucrece* rappresentano il personale contributo shakespeariano al genere del poemetto narrativo, già ampiamente canonizzato da opere quali la *Scylla's Metamorphosis* (*La metamorfosi di Scilla*, 1589) di Thomas Lodge. A differenza dei drammi che li avevano preceduti, entrambi i poemetti furono regolarmente pubblicati (dall'editore Richard Field, rispettivamente nel 1593 e nel 1594). Che si trattasse di pubblicazioni autorizzate ce lo confermano le dediche dello stesso autore: difatti, sia il primo sia il secondo poemetto erano indirizzati a Henry Wriothesley, conte di Southampton. In particolare, nella dedica al primo poemetto Shakespeare, con un certo orgoglio, definisce l'opera «the first heir of my invention» («il primo erede della mia invenzione»). L'aggettivo «first» potrebbe spiegarsi in virtù del fatto che le opere drammatiche composte anteriormente al poemetto non avevano ancora visto la stampa (cfr. *infra*, PAR. 13.4.1).

Più complessa la datazione dei *Sonnets*, pubblicati nel 1609 (in un'edizione che includeva anche, in appendice, il poemetto *A Lovers' Complaint*), ma già menzionati nel 1598 da Meres nella sua *Palladis Tamia*. Se varie convergenze tematico-stilistiche avvicinano alcuni dei sonetti ai poemetti – e in particolare a *Venus and Adonis* –¹⁸, è però probabile che la data di composizione della raccolta nel suo insieme si estenda

18. Se la data di composizione dei *Sonnets* rimane ampiamente congetturale si è però ipotizzato che un certo numero di sonetti sia stato composto negli stessi anni in cui Shakespeare attese alla stesura dei poemetti; circostanza, questa, avvalorata da varie consonanze sia stilistiche che tematiche. In particolare, in *Venus and Adonis* la bellezza efebica di Adone è descritta in maniera simile a quella del *fair youth* dei *Sonnets*; inoltre, la dea Venere rivolge ad Adone un invito a procreare assai simile a quello che il poeta dei sonetti rivolge al suo grazioso giovane. Tale ordine di motivi – unitamente ad altri che non mette conto qui menzionare – ha indotto parte della critica a suggerire, con buone ragioni e tuttavia senza alcuna certezza documentale, che il giovane immortalato nei *Sonnets* fosse lo stesso conte di Southampton al quale sono dedicati *Venus and Adonis* e *The Rape of Lucrece* e che, peraltro, come l'Adone del poemetto oponimo, sembra mostrasse una pervicace riluttanza a sposarsi.

lungo un arco cronologico molto più ampio e difficile da circoscrivere. A differenza dei poemetti, la pubblicazione dei sonetti potrebbe non essere stata autorizzata: sappiamo che essi circolavano da tempo, privatamente, in forma manoscritta (ce lo suggerisce lo stesso Meres)¹⁹, e che, come attesta il frontespizio della edizione del 1609, la dedica a un tuttora oscuro Mr. W. H. non era dell'autore, bensì dell'editore (Thomas Thorpe). Ancorché i sonetti fossero stati verosimilmente composti non per la stampa bensì per la circolazione manoscritta (com'era del resto costume all'epoca), il tema principale della raccolta è quello dell'immortalità del giovane ivi celebrato e, di conseguenza, degli stessi versi che lo celebrano. Si tratta, dunque, di un'opera il cui autore mostra, con la maggior chiarezza possibile (attraverso il ricorso a topiche sia platoniche sia oraziane), di aspirare alla fama letteraria e alla memoria dei posteri.

Allorché l'epidemia di peste fu superata, Shakespeare ritornò, in ogni caso, a occuparsi a tempo pieno di teatro. La riapertura dei teatri, nel 1594, comportò una radicale riorganizzazione delle compagnie. Insieme con James Burbage e altri, Shakespeare entrò a far parte della compagnia dei *Lord Chamberlain's Men*, nella quale rivestì non solo il ruolo di attore e principale drammaturgo, ma anche di *full sharer*, ovvero di azionista a quota intera. Nell'unirsi alla nuova compagnia, Shakespeare portò con sé, in dote, anche i drammi composti anteriormente al 1594²⁰. Nonostante i *Lord Chamberlain's Men* avessero

19. In *Palladis Tamia* (p. 317) Meres ci informa del fatto che gli «zuccherosi sonetti» («sugred *Sonnets*») di Shakespeare circolavano «tra i suoi amici privati» («among his priuate friends»).

20. Tra i tanti effetti collaterali prodotti dalla peste ci fu una drastica riduzione delle compagnie teatrali. Difatti, alla riapertura dei teatri del 1594, due sole compagnie riuscirono a tenere la scena: da una parte i *Lord Admiral's Men*, sopravvissuti all'epidemia di peste e al lungo periodo di crisi; dall'altra, gli emergenti *Lord Chamberlain's Men*, nati dalla fusione e riorganizzazione di elementi appartenuti alle compagnie dissolte. Dell'appartenenza di Shakespeare a tale seconda compagnia (a partire dal 1594) ci rende edotti un documento amministrativo (il libro dei conti del tesoriere di Elisabetta I), nel quale il nome di Shakespeare è menzionato tra le persone pagate per le opere messe in scena davanti alla regina nel dicembre 1594. Nella sua veste di drammaturgo, Shakespeare collaborò con i *Lord Chamberlain's Men* componendo drammi al ritmo di due all'anno. Come suggeriscono i nomi stessi delle compagnie, al pari del mondo della poesia, anche il mondo dello spettacolo teatrale si poneva sotto l'egida di un potente che, nel caso specifico della compagnia shakespeariana, rispondeva al nome di Lord Hunsdon. All'epoca, infatti, i componenti

l'onore di recitare a corte, godendo del favore della stessa Elisabetta I, fu soprattutto per i teatri pubblici che Shakespeare compose le opere di questo periodo. Spazio scenico privilegiato della nuova compagnia fu, innanzitutto, *The Theatre*, il teatro per antonomasia²¹ e, successivamente, per un breve periodo a partire dalla fine del 1597, il *Curtain*. Per la sua compagnia, negli anni 1594-99, Shakespeare continuò a produrre sia commedie (*Love's Labour's Lost*, *A Midsummer Night's Dream*, *The Merchant of Venice*, *The Merry Wives of Windsor*, *Much Ado About Nothing*) sia drammi storici (la cosiddetta seconda tetralogia, comprendente *Richard II*, le due parti di *Henry IV* e *Henry V*; e, inoltre, il *King John* nonché, forse, alcune scene di *Edward III*). Apparentemente minoritario l'interesse per la tragedia, rappresentata unicamente da *Romeo and Juliet* (1595); va, però, notato – e lo si chiarirà ulteriormente nelle sezioni successive – che alcuni “drammi storici” potrebbero anche essere classificati come “tragedie” (cfr. *infra*, PAR. 13.8.3). A ogni modo, la sequenza delle *histories* tocca il suo punto finale nel 1599 con il già citato *Henry V*, opera con la quale Shakespeare chiude – quasi definitivamente – i conti con la storia inglese, per dirottare i suoi interessi verso quella storia romana che gli elisabettiani consideravano la matrice e il punto di partenza della propria storia nazionale. Risalgono a questo stesso periodo le prime edizioni a stampa dei drammi shakespeariani, inizialmente anonime (è il caso delle edizioni in-quarto di *Titus Andronicus* e di *Henry VI, part two*, entrambe del 1594), ma poi, per lo più, corredate dal nome dell'autore (*Love's Labour's Lost*, stampato nel 1598, è il primo dramma shakespeariano a recare nel frontespizio il nome dell'autore)²².

Il periodo successivo, dal 1599 al 1607-08, è marcato dal trasferimen-

delle compagnie teatrali, per evitare problemi con le autorità, si ponevano almeno formalmente come *liveried servants* – ovvero come “servitori in livrea” – del signore dal quale traevano il nome e al quale offrivano le loro opere come forma di servizio.

21. *The Theatre* fu fatto edificare da James Burbage nel 1576 nella zona di Shoreditch, al di fuori delle mura cittadine – dunque, prudentemente, in uno di quegli spazi di esilio e di licenza, detti *liberties*, non sottoposti al vincolo della giurisdizione municipale.

22. Nel frontespizio di *Love's Labour's Lost*, il dramma veniva presentato come «newly corrected and augmented / By William Shakespeare» («nuovamente corretto e ampliato / da William Shakespeare»). Anteriormente alla pubblicazione di *Love's Labour's Lost*, e precisamente nel 1595, era già stato dato alle stampe un dramma, *Lochrine*, con la sigla “W. S.”; l'opera, tuttavia, è generalmente considerata un apocrifo (cfr. PAR. 13.4.1).

to dei *Lord Chamberlain's Men* al *Globe*, il nuovo teatro fatto costruire dalla compagnia con grande tempestività, prevenendo la demolizione del *Theatre* (a causa della scadenza del contratto d'affitto del terreno sul quale era stato edificato) e riutilizzandone i relativi materiali²³. Con la produzione del *Julius Caesar*, il 1599 segna anche il passaggio di Shakespeare dalla storia inglese alla storia romana – *Julius Caesar*, peraltro, molto probabilmente fu il primo dramma a essere allestito nel nuovo spazio teatrale²⁴. L'interesse nei confronti di Roma antica darà poi vita, a distanza di alcuni anni (tra il 1606 e il 1608), ad altri due drammi romani, *Antony and Cleopatra* e *Coriolanus*, che completano la trilogia romana e nei quali, come già nel *Julius Caesar*, Shakespeare riversa temi e forme non dissimili da quelli che avevano caratterizzato i drammi di storia nazionale, dando una coloritura tragica alla sua riflessione sul potere. Nondimeno, il maggiore contributo di Shakespeare alla forma tragica va senza dubbio ascritto a quella sequenza di capolavori, conosciuti collettivamente come «great tragedies», composti in successione tra il 1600 e il 1606: *Hamlet* (1600-01), *Othello* (1603-04), *King Lear* (1605-06), *Macbeth* (1606) – drammi che, con la loro rappresentazione di coscienze fragili, lacerate, tormentate dal dubbio, segnano un'evidente svolta poetica rispetto alle tragedie precedenti²⁵. Pur essendo radicati in un passato più o meno lontano, sia i drammi romani sia le tragedie sono gravidi di allusioni alla politica contemporanea: su tutti *Macbeth*, palese omaggio della compagnia al

23. Tra la fine del 1598 e l'inizio del 1599, i *Lord Chamberlain's Men*, con un'operazione economicamente molto accorta, si appropriarono dei materiali del *Theatre* facendoli trasportare dall'altra parte del Tamigi, sul Bankside, dove li avrebbero usati per la costruzione del *Globe*. Il nuovo teatro sarebbe poi assunto a teatro-simbolo della compagnia. È nel *Globe* che, pochi anni dopo, furono allestiti quelli che sarebbero divenuti i capolavori più celebrati non solo di Shakespeare, ma di tutto il teatro occidentale.

24. Abbiamo notizia della rappresentazione di un *Julius Caesar* nel diario, in tedesco, di uno spettatore dell'epoca, Thomas Platter. È molto verosimile che il *Giulio Cesare* di cui ci parla Platter sia il *Julius Caesar* di Shakespeare, e che «la casa dal tetto di paglia», «al di là del fiume» da lui indicata sia il *Globe* (cit. in Daniell, 1998, pp. 12-3).

25. In ciascuna di queste quattro grandi tragedie è soprattutto la brama di potere a generare un conflitto tragico. Tuttavia, la loro grandezza non sta tanto nella rappresentazione dei conflitti che oppongono tra loro personaggi diversi, quanto nell'esplorazione delle lacerazioni, delle incertezze, dei tormenti, dei sensi di colpa che dividono l'animo di un medesimo individuo (Bradley, 1904).

nuovo sovrano Giacomo I e alle sue origini scozzesi²⁶ (la compagnia, peraltro, in seguito all'ascesa al trono del nuovo re, nel 1603, aveva mutato nome e servizio in *King's Men*). Alla trilogia romana e alle grandi tragedie si affianca una serie di commedie composte, approssimativamente, tra il 1599 e il 1607: da *As You Like It* (1599-1600)²⁷ e *Twelfth Night* (1601) fino a quel gruppo di drammi comunemente definiti *dark comedies* o *problem plays* ("commedie oscure" o "drammi problematici") a causa dei loro finali aperti e irrisolti: *Troilus and Cressida* (1602), *Measure for Measure* (1603-04), *All's Well That Ends Well* (1606-07). Tra le commedie *Twelfth Night*, in particolare, con il suo intreccio ricco di peripezie (tra naufragi, scambi d'identità e agnizioni, perdite e ritrovamenti), con il suo tono esotico-fantastico e, soprattutto, con la sua atmosfera finale di armonia e di riconciliazione, sembra preludere, per molti versi, a quell'insieme di commedie magico-avventurose che avrebbero caratterizzato il periodo successivo, con le quali, non a caso, condivide certe influenze del romanzo greco²⁸.

Le commedie degli ultimi anni, dal 1607-08 al 1613 ca., vedono l'utilizzo di un nuovo spazio teatrale: accanto allo spazio aperto del *Globe*, che continuò a essere usato nella stagione estiva, la compagnia poteva ora avvalersi anche dello spazio chiuso del teatro *Blackfriars*, inaugurato nel 1608 e usato soprattutto durante la stagione invernale. Se è forse ingenuo ricondurre il rinnovamento dell'ultima fase della poetica shakespeariana esclusivamente all'utilizzo di nuovi luoghi

26. L'intero dramma, com'è noto, è un tributo al re Giacomo I, alle sue convinzioni demonologiche (nel 1597, quando era ancora Giacomo VI di Scozia, aveva pubblicato una *Daemonologie*), alla sua presunta discendenza da Banquo. Nell'atto IV, in particolare, l'apparizione di otto re, l'ultimo dei quali ne mostra molti altri in successione attraverso uno specchio, allude alla contemporanea dinastia degli Stuart.

27. *As You Like It*, con la sua particolare riflessione sul mondo come teatro («All the world's a stage», «Tutto il mondo è un palcoscenico», 2.7.139), messa in bocca al filosofo-buffone Jaques, sembra far suo il motto riportato sulla bandiera che sovrastava quello stesso teatro *Globe* nel quale veniva inscenata: «Totus mundus agit histrionem» («Tutto il mondo recita», ovvero «Tutto il mondo buffoneggia»).

28. Da un lato, *Twelfth Night* strizza l'occhio a quella commedia plautina dei gemelli, degli scambi di identità, degli equivoci che aveva caratterizzato la produzione giovanile di Shakespeare (*The Comedy of Errors*), dall'altro, nel suo utilizzo – accanto a varie altre fonti – di un *romance* in prosa (*Apollonius and Silla*, *Apollonio e Silla*, 1581, di Barnaby Riche) prelude alla successiva stagione delle "commedie romanzesche".

scenici²⁹, sarebbe però altrettanto sbagliato sottovalutare le possibilità spettacolari offerte da un teatro esclusivo come il *Blackfriars* – possibilità ampiamente sfruttate dalle commedie di questo periodo, ricche di musiche, canti, danze e scene mimico-corali. Né va sottovalutata, in generale, quella trasformazione del gusto che indusse la compagnia dei *King's Men* a riportare sulle scene, intorno al 1607, un dramma romanzesco-cavalleresco quale l'anonimo *Mucedorus* (*Mucedoro*, sulla cui attribuzione cfr. *infra*, PAR. 13.4.1). Fu, infatti, soprattutto il ricorso a nuove fonti, quali il romanzo greco d'età ellenistica, assimilato attraverso le riscritture che ne avevano già fatto i contemporanei nei loro *romances*³⁰, a costituire la cifra poetica delle commedie più mature. Non v'è dubbio che i drammi di questo periodo siano tematicamente e stilisticamente piuttosto omogenei: *Pericles*, *The Winter's Tale*, *Cymbeline*, *The Tempest* e *The Two Noble Kinsmen* evidenziano un tono e un'aura affini, tanto che la critica, mutuando il termine dalle rispettive fonti, li ha raggruppati insieme nell'unica categoria di *romances* o, meglio, “commedie romanzesche”. Facilmente riconoscibili i tratti distintivi che caratterizzano le cinque commedie romanzesche: una trama intricata, ricca di peripezie ed eventi magici o fantastici³¹; una notevole dilatazione temporale dell'intreccio (anche in virtù di un intervallo cronologico piuttosto ampio tra i vari momenti dell'azione)³²; un'atmosfera finale di rigenerazione, riconciliazione, perdono³³.

29. Si ricordi, peraltro, che un dramma quale il *Pericles* era già stato presentato al *Globe* anteriormente all'acquisizione della nuova sede del *Blackfriars*.

30. Tra le fonti, dirette o indirette, vanno ricordate l'*Arcadia* di Sidney (che circolava già prima della sua pubblicazione postuma nel 1590) e il *Pandosto* di Greene (1588), la cui trama è alla base del *Winter's Tale* (1609-10).

31. Le commedie “romanzesche” mettono in scena una serie di agnizioni e/o di ritrovamenti: Pericle ritrova/riconosce la moglie Taisa e la figlia Marina (*Pericles*); Leonte ritrova la moglie Ermione e la figlia Perdita (*The Winter's Tale*); Cimbellino ritrova i figli Guiderio e Arvirago, mentre Postumo ritrova la moglie Imogene (*Cymbeline*); Alonso (il padre) e Ferdinando (il figlio), ciascuno dei quali temeva che l'altro fosse annegato, si ritrovano con reciproca gioia e stupore (*The Tempest*) ecc.

32. La cesura temporale che separa le successive azioni, e che viene colmata in forma diegetica da uno o più personaggi, è di sedici anni nel *Pericles* e nel *Winter's Tale*, di dodici anni nella *Tempest*. Nel *Winter's Tale* compare addirittura una figurazione allegorica del personaggio Tempo che, all'inizio dell'atto IV, interviene in forma di coro.

33. Se, dunque, nelle “grandi tragedie” del periodo precedente i protagonisti erano, per lo più, eroi dalla coscienza lacerata (da Amleto a Macbeth, da Otello a Re Lear),



13. SHAKESPEARE, POETA/ARTIGIANO

Al nucleo delle commedie si aggiunge un dramma storico (più o meno contemporaneo a *The Two Noble Kinsmen*) fortemente atipico, a sua volta ibridato dalla forma del *romance*: *All Is True*, più noto come *Henry VIII*. Né va dimenticato, nella valutazione della nuova poetica favolistico-romanzesca, il probabile apporto di collaboratori quali George Wilkins – nel *Pericles* – e, soprattutto, John Fletcher – in *The Two Noble Kinsmen* e in *All is True/Henry VIII*.

Fu proprio durante una rappresentazione di *Henry VIII*, nel giugno 1613, che il *Globe* andò distrutto da un incendio verosimilmente scatenato dall'effetto eccessivamente realistico che si volle dare a una scarica di cannone. Per una singolare concomitanza, la fine del *Globe* coincise con la messinscena di quello che, con ogni probabilità, è l'ultimo dramma di Shakespeare.

Di lì a qualche anno, il 23 aprile 1616, Shakespeare sarebbe morto nella natia Stratford. Come egli stesso aveva previsto nella sua opera, «la parte migliore» di sé (sonetto 74, v. 8) – vale a dire, l'immagine della sua anima rispecchiata nei versi – gli sarebbe sopravvissuta.

13.4

La trasmissione del testo



13.4.1. IL CANONE

La difficoltà nella ricostruzione del canone shakespeariano, meglio di qualsiasi discorso critico, può essere illustrata da quello che è un vero e proprio paradosso editoriale. I primi drammi shakespeariani a essere consegnati alle stampe apparvero in forma anonima (si tratta di *Titus Andronicus* e di *Henry VI, part two*, pubblicati nel 1594). Viceversa, il primo dramma a contenere nel frontespizio il nome di William Shakespeare (per la precisione, la sigla W. S.) è, con ogni probabilità, un apocrifo (si tratta di *The Lamentable Tragedy of Locrine, La pietosa tragedia di Locrino*, 1595).

nelle commedie romanzesche protagoniste sono una serie di eroine di cui si celebra un simbolico rituale di risveglio/rinascita (ovvero di passaggio dall'infanzia alla pubertà) e il cui matrimonio finale suggella il passaggio dalla morte invernale alla fertilità primaverile – temi, questi, desunti dal mondo della fiaba, del folclore, del mito (si pensi alla storia del ratto di Proserpina, ripresa in forma esplicita attraverso il personaggio di Perdita nel *Winter's Tale*, ma evocativamente presente nell'insieme dei *romances*).



Sarebbe dunque vano, allo stato delle conoscenze attuali, tentare di circoscrivere, ovvero definire con precisione, la produzione poetico-drammatica di Shakespeare. Basta dare un rapido sguardo alle maggiori edizioni attuali delle sue opere (Oxford, Arden, Cambridge, Riverside, RSC Shakespeare ecc.) per rendersi conto del fatto che manca tuttora una visione d'insieme condivisa e che la paternità di alcuni testi rimane oggetto di disputa tra gli studiosi³⁴. Anzi, negli ultimi venti o trent'anni, il canone shakespeariano si è forse rivelato ancor più fluido di quanto non fosse ritenuto in passato. Infatti, in tempi relativamente recenti sono stati accolti nel *corpus* shakespeariano – sia pure non senza riserve, e in maniera non univoca – alcuni drammi che fino ad alcuni decenni fa, per vari motivi, erano considerati apocrifi e/o marginali rispetto al canone.

Naturalmente, il problema della ricostruzione del canone si intreccia con il problema filologico della ricostruzione dei testi e della loro genesi. In molti drammi elisabettiani, infatti, si possono individuare più voci autorali: sia perché alcuni drammi erano il frutto di una spontanea collaborazione tra due o più autori, sia perché drammi incompiuti o censurati o non del tutto riusciti (o ritenuti poeticamente obsoleti) venivano successivamente completati, integrati, emendati, o riscritti da altri drammaturghi³⁵. Nel *corpus* di testi variamente ricon-

34. Se le edizioni Oxford delle singole opere hanno mantenuto la canonizzazione corrente e più comunemente accettata (trentotto drammi), le altre edizioni hanno variamente riconfigurato il canone. Ad esempio, l'edizione Oxford delle opere complete a cura di S. Wells e G. Taylor (*The Oxford Shakespeare*) annovera quaranta drammi (aggiungendo, rispetto alle edizioni Oxford dei singoli drammi, anche *The Reign of King Edward III* e *The Book of Sir Thomas More*) – ovvero quarantuno, se si tiene conto del fatto che *King Lear* è riprodotto in due versioni diverse. A sua volta, l'edizione italiana W. Shakespeare, *Teatro completo*, a cura di Giorgio Melchiori, annovera quaranta drammi (anche qui figurano *Edward III* e *Sir Thomas More*). Le edizioni Arden hanno recentemente accolto nel canone, suscitando non poche polemiche, *Double Falsehood, or The Distressed Lovers* («Doppia menzogna, ovvero gli amanti afflitti»), presunto adattamento del perduto *Cardenio*, e stanno per pubblicare *Edward III*.

35. Lo stesso termine “collaborazione” copre una casistica piuttosto variegata: dalla stesura di scene diverse da parte di autori diversi alla presenza di un *plotter* (colui che inventa l'intreccio o *plot*) e di uno o più *reviser/s* (colui o coloro che danno forma linguistica al *plot*), alle modifiche e agli adattamenti scenici da parte della compagnia ecc. (cfr. le osservazioni di Melchiori, 1990, pp. 171-7). Sul carattere collaborativo del dramma shakespeariano cfr. anche Holland (2014).

ducibili a Shakespeare si danno tutti questi casi. Se le opere ascrivibili unicamente alla sua penna costituiscono la maggioranza, non mancano tuttavia drammi nati da rapporti di collaborazione, né drammi in cui Shakespeare si limitò a integrare – per vari motivi – un testo preesistente. In qualche caso, viceversa, drammi shakespeariani furono successivamente integrati da interpolazioni di altri drammaturghi (sembra essere questo, ad esempio, il caso di opere quali *Macbeth* e *Measure for Measure*)³⁶. In sintesi, le domande che dobbiamo porci sono almeno due: non solo “*quali testi* sono ascrivibili alla penna di Shakespeare?”, ma anche, limitatamente ad alcuni drammi, “*in che misura* essi sono ascrivibili a Shakespeare?”

Con ciò non si intende abbracciare il radicalismo della cosiddetta critica disgregatrice che tende a problematizzare o addirittura a negare la paternità di drammi inequivocabilmente shakespeariani, bensì, semplicemente, ricondurre il problema del canone alla sua effettiva matrice storica.

In altri termini, la fluidità del canone shakespeariano è collegabile al contesto in cui le opere furono prodotte. Innanzitutto, la prassi compositiva dell’epoca, con il suo ricorso a varie forme di collaborazione o di “sovrascrittura”, e il concetto stesso di autore erano profondamente diversi da quelli a noi familiari. A sua volta, la prassi editoriale era regolamentata da norme sociogiuridiche lontanissime dalle nostre. Il fatto che non esistesse una vera e propria proprietà intellettuale delle opere (più che un diritto d’autore esistevano i diritti economico-legali degli editori)³⁷ ha fatto sì che molti testi fossero stampati in versioni corrotte. Non solo: vari drammi venivano pubblicati in forma anonima (in

36. La tragedia *Macbeth*, pubblicata postuma nel folio del 1623, contiene due canzoni incluse in *The Witch* (*La strega*, ca. 1609-10) di Thomas Middleton. Di conseguenza, la critica ritiene che le sequenze contenenti tali canzoni (3,5 e 4,1), note come *Hecate passages*, siano interpolazioni dello stesso Middleton (o, al limite, di un altro drammaturgo che ne avrebbe utilizzato i *songs*). Né mancano altre sequenze di incerta attribuzione. A sua volta, in *Measure for Measure*, pubblicato per la prima volta nel folio del 1623, sembra esserci un’interpolazione relativa a 1,2 (Middleton?), oltre a qualche altro possibile adattamento tra la fine del III atto (3.1.517-538) e l’inizio del IV (*The Oxford Shakespeare*, p. 843).

37. Nonostante esistesse – ovviamente – il concetto di proprietà intellettuale di un’opera (gli autori, anzi, non mancarono di protestare per l’eccessiva disinvoltura di alcuni editori), tale concetto non si traduceva in una tutela giuridica degli autori: per pubblicare un’opera un editore doveva preoccuparsi unicamente del fatto che i relativi diritti non appartenessero ad altri editori (Kastan, 2001).

molti casi, gli editori si limitavano a indicare, in luogo dell'autore, il nome della compagnia), oppure erano attribuiti a un autore di comodo (quello il cui nome poteva garantire i migliori esiti commerciali). Tutti questi fattori rendono difficile, almeno per alcuni drammi, il lavoro di attribuzione.

Tanto premesso, pur nell'impossibilità di definire il canone in maniera netta, va comunque precisato che i casi più controversi riguardano una percentuale relativamente piccola dei testi (per lo più, i drammi di collaborazione), mentre la sostanza del *corpus* shakespeariano trova d'accordo la maggior parte degli studiosi.

Per quanto riguarda i criteri adottati nell'attribuzione delle opere, è consuetudine distinguere tra *external* e *internal evidence*. La *external evidence*, o prova "esterna", cerca di individuare l'autore sulla base di un insieme di *documenti*: dai frontespizi delle edizioni dell'epoca (che però, come si è visto, non sempre erano attendibili) all'iscrizione nello *Stationers' Register*³⁸, alle testimonianze dei contemporanei³⁹. La *internal evidence*, invece, si basa su criteri "interni" o *testuali*, di tipo tematico e/o stilometrico; in tempi recenti, l'evolversi dell'informatica umanistica e la disponibilità sempre più ampia di *corpora* rinascimentali ha promosso considerevolmente tale tipo di indagine.

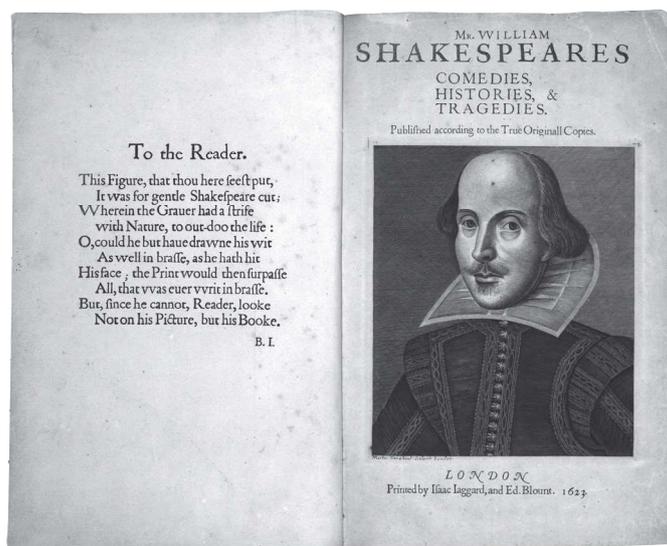
Punto di partenza condiviso nella costruzione del canone è stato, da sempre, un criterio "esterno": vale a dire la prima raccolta delle opere di Shakespeare, il cosiddetto *First Folio*, pubblicato nel 1623 (FIG. 13.1) – dunque, sette anni dopo la morte dell'autore – e comprendente un insieme di trentasei drammi, ma non le opere poetiche. Il *First Folio* includeva diciassette drammi già pubblicati durante la vita dell'autore in edizioni di formato più piccolo o in-quarto, un diciottesimo dramma, *Othello*, pubblicato nel 1622, nonché diciotto drammi inediti. L'edizione in-folio deriva la sua autorevolezza dal fatto di essere stata curata da due attori colleghi di Shakespeare, Heminge e Condell, e dalla presenza di un'introduzione firmata da Ben Jonson: vale a dire, dal concorso di personaggi eminenti della

38. Lo *Stationers' Register* era un registro in cui editori e tipografi inserivano i dati delle opere che intendevano pubblicare, allo scopo di dimostrare che erano in possesso dei relativi diritti (cfr. CAP. 10).

39. Fondamentali fonti di notizie, tra gli altri, il diario dell'impresario teatrale Philip Henslowe (con il suo inventario di pagamenti a drammaturghi, compagnie ecc.), il già ricordato trattato *Palladis Tamia* di Francis Meres (in cui sono citati dodici drammi di Shakespeare, oltre ai poemetti e ai sonetti) ecc.

FIGURA 13.1

Frontespizio del *First Folio* (1623), prima raccolta, postuma, delle opere drammatiche di William Shakespeare



scena teatrale del tempo i quali ben conoscevano l'autore e la sua opera⁴⁰. Data l'autorevolezza del primo in-folio, qualsiasi ulteriore proposta di attribuzione ha dovuto essere "giustificata": vale a dire, affinché una nuova opera fosse accettata nel canone è stato necessario, in primo luogo, spiegare i motivi della sua mancata inclusione nell'edizione originaria.

Ancor oggi, i trentasei drammi raccolti nel folio costituiscono la base per qualsiasi riflessione seria sul canone. Nondimeno, perma-

40. L'edizione fu stampata, a Londra, per i tipi di Isaac Jaggard e Edward Blount. Non si può escludere che essa sia stata progettata da Heminge e Condell sin dagli ultimi anni della vita di Shakespeare; come osservano Wells e Taylor (1986, p. xxxvii): «They may have started planning it soon after – or even before – Shakespeare died: big books take a long time to prepare» («È possibile che essi [i curatori] abbiano iniziato a progettare subito dopo la morte di Shakespeare, se non addirittura prima: le edizioni ponderose richiedono una lunga gestazione»).

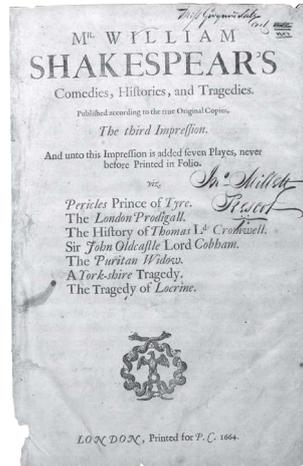
ne qualche dubbio sui criteri ispiratori della raccolta. In genere, si è suggerito che Heminge e Condell avessero deliberatamente escluso le opere di collaborazione: nonostante la presenza di alcuni drammi a più mani, o ritenuti tali (le tre parti di *Henry VI* – o almeno la parte prima –, *Titus Andronicus*, *Timon of Athens*, *Henry VIII*), la maggior parte dei drammi inclusi nell'edizione sembra ascrivibile unicamente alla penna di Shakespeare⁴¹. Il primo in-folio ci consegna, dunque, una trentina di drammi o più di cui Shakespeare è, con ogni probabilità, autore unico.

Se lo statuto autorale della maggioranza dei drammi inclusi nel *First Folio* è da ritenersi ormai acquisito, più complessa risulta l'attribuzione di vari altri drammi non compresi nella raccolta. Da un lato, come si è anticipato, esistono alcuni drammi pubblicati in-quarto, in forma anonima, in cui la critica recente ha ravvisato la probabile mano di Shakespeare. Dall'altro, c'è un gruppo di drammi pubblicati con il nome di William Shakespeare (o con la sigla W. S.) durante la sua vita (in un arco di tempo che va dal 1595 al 1609), ma poi non inclusi nel primo in-folio del 1623 e dunque di dubbia autorialità. Tali drammi furono successivamente integrati nel canone shakespeariano allorché fu pubblicato il *Third Folio*⁴², che nel frontespizio vantava, appunto, la presenza di «Seven Playes never before Printed in Folio» («sette drammi mai precedentemente stampati in-folio») (FIG. 13.2). I sette *plays* ulteriori, che portavano il canone da trentasei a quarantatré drammi, erano: *Lochrine*, *The First Part of Sir John Oldcastle* (*La prima parte di Sir John Oldcastle*), *Thomas Lord Cromwell*, *The London Prodigal* (*Il prodigo di Londra*), *The Puritan Widow* (*La vedova puritana*), *A Yorkshire Tragedy* (*Una tragedia dello Yorkshire*) e *Pericles*. L'allargamento del *corpus* fu, però, soltanto provvisorio: sin dagli anni Venti del Settecento si levò la voce di Alexander Pope a

41. Utile ricordare che Ben Jonson, allorché curò l'edizione in-folio delle sue opere (1616), escluse i lavori di collaborazione. A ogni modo, se si accetta l'idea che il *First Folio* shakespeariano intendesse riprodurre esclusivamente i *solo authored plays* si deve ipotizzare che i curatori non fossero consapevoli della presenza di mani estranee in alcuni drammi (oppure che non seguissero tale criterio con scrupolo assoluto). Nondimeno, è anche possibile che le scelte dei curatori siano state dettate da altri motivi, di carattere meramente economico-pratico – quali ad esempio la difficoltà di acquisire i diritti di una determinata opera.

42. Per la precisione, i sette drammi ulteriori apparvero nella seconda stampa del *Third Folio* (1664).

FIGURA 13.2
Frontespizio del *Third Folio* (1664), contenente sette drammi ulteriori



disconoscere la paternità shakespeariana dei sette drammi e, dunque, a riportare il canone nella dimensione originaria, e più contenuta, del *First Folio*⁴³. Al naufragio collettivo sarebbe scampato soltanto *Pericles*.

Nel tardo Settecento, infatti, *Pericles* fu restituito al canone grazie all'intervento del noto critico e filologo Edmond Malone. L'opera ha poi mantenuto pressoché stabilmente tale posto sino a oggi, sia pure come dramma di collaborazione (i primi due atti sono generalmente attribuiti a George Wilkins⁴⁴ o a un altro drammaturgo, mentre sono considerati shakespeariani, o prevalentemente shakespeariani, gli

43. «Pope had been the first to dismiss the seven extra works as “wretched plays” which could not possibly have been by Shakespeare. By the late eighteenth century this had become a settled opinion» («Pope era stato il primo a respingere le sette ulteriori opere come “drammi infelici”, non attribuibili a Shakespeare. Entro la fine del XVIII secolo la sua era divenuta un'opinione consolidata», Bate, 2013, p. 21).

44. Wilkins è l'autore di un *romance* dal titolo *The Painfull Aduentures of Pericles Prince of Tyre* (*Le dolorose avventure di Pericle, principe di Tito*), stampato nel 1608 (un anno prima, dunque, del quasi omonimo dramma), i cui legami con il *Pericles* “shakespeariano” sono ancora criticamente controversi (è però probabile che sia stato il *romance* a ispirarsi al dramma e non viceversa).

atti III-V). Iscritto nello *Stationers' Register* nel 1608 da Edward Blount e stampato l'anno successivo da un altro editore, Henry Gosson, il dramma deve il suo "salvataggio" sia al frontespizio dell'edizione originaria, che lo attribuiva esplicitamente a Shakespeare e alla compagnia dei *King's Men*, sia a motivi di ordine stilistico. *Pericles*, difatti, esibisce stilemi romanzeschi analoghi a quelli che caratterizzano l'ultima fase shakespeariana (cfr. *supra*, PAR. 13.3.2). La sua esclusione dal *First Folio* potrebbe dunque essere attribuita allo stato corrotto del testo e/o alla sua forma collaborativa.

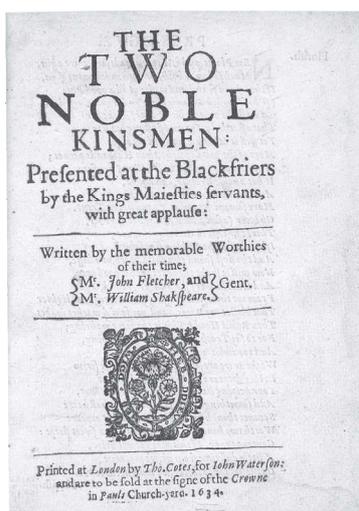
Un discorso parzialmente affine investe *The Two Noble Kinsmen*, altro dramma definitivamente reintegrato nel canone dalla critica contemporanea e verosimilmente escluso dal folio in quanto *collaborative play*. In questo caso, lo statuto collaborativo dell'opera era stato esplicitamente riconosciuto nella stessa *editio princeps*, un in-quarto del 1634, che recava una doppia attribuzione: a John Fletcher e William Shakespeare (FIG. 13.3)⁴⁵. In generale, l'ascrizione di *The Two Noble Kinsmen* a Shakespeare è un po' meno lineare di quella di *Pericles*; peraltro, nel 1653 l'editore Moseley, che aveva acquistato i diritti del dramma, lo pubblicizzava come opera di Beaumont e Fletcher e il dramma non fu incluso nemmeno nel terzo e più "accogliente" folio. Oggi, nondimeno, sulla base di alcuni dati storici (il sodalizio tra Beaumont e Fletcher si interruppe bruscamente nel 1613, in seguito alle nozze di quest'ultimo), nonché di test tematico-stilistici e lessicali, si tende a riassegnare il dramma a quella collaborazione tra Fletcher e Shakespeare alla quale, come si è anticipato, si deve almeno un altro dramma (*All Is True/Henry VIII*).

L'inclusione di *Pericles* e di *The Two Noble Kinsmen* porta il canone a trentotto drammi, tra opere shakespeariane e opere di collaborazione. Il discorso, però, non si chiude qui. Come suggerisce la già rilevata discrepanza tra le attuali edizioni di Shakespeare, altre opere, per vari motivi, sono state considerate candidabili alla canonizzazione. In definitiva, il canone shakespeariano si allarga o si restringe anche in base ai

45. Incidentalmente, l'edizione del 1634 rappresenta il primo caso editoriale in cui è ufficialmente riconosciuto il rapporto di collaborazione tra Shakespeare e un altro drammaturgo («This could be described as the moment when the persona of "collaborative Shakespeare" definitively came into being», «Questo potrebbe essere definito il momento in cui la figura di uno "Shakespeare/collaboratore" si affermò in maniera definitiva», Bate, 2013, p. 19).

FIGURA 13.3

Frontespizio di *The Two Noble Kinsmen* (1634, postumo: erano morti entrambi gli autori), contenente una doppia attribuzione, a «Mr. John Fletcher» e a «Mr. William Shakspeare»



criteri adottati: vale a dire, in base al fatto che si considerino ovvero si escludano i drammi di collaborazione.

Dal momento che, allo stato attuale delle ricerche, è altamente improbabile che siano identificate altre opere esclusivamente shakespeariane, gli studi relativi all'attribuzione puntano, più realisticamente, a identificare una serie di possibili apporti, anche minori, di collaborazione o di revisione – ciò in linea con la sempre maggiore consapevolezza del carattere pluriautorale del dramma elisabettiano. È in tale prospettiva che vanno inquadrati gli studi relativi a un gruppo di drammi tra cui, in particolare, *Sir Thomas More* e *Edward III*, opere nelle quali il contributo shakespeariano appare quantitativamente marginale (soprattutto in *Sir Thomas More*) e limitato alla revisione/integrazione di un testo preesistente.

Sir Thomas More rappresenta un *unicum* nel canone shakespeariano: si tratterebbe – il condizionale è d'obbligo – dell'unica opera shakespeariana di cui ci è pervenuto il manoscritto autorale (conservato nella British Library; l'opera fu pubblicata nel 1844). Nel manoscritto del

dramma, infatti, sono state riconosciute, oltre alla mano della versione originaria, cinque mani ulteriori, una delle quali – secondo i paleografi – sarebbe ascrivibile a Shakespeare: la cosiddetta “hand D”. La versione originaria del dramma, forse opera di Anthony Munday e di altri, verosimilmente sottoposta a censura a causa della delicatezza dell'argomento-More⁴⁶, sarebbe stata successivamente rivista ed emendata da un gruppo di drammaturghi tra i quali, appunto, Shakespeare. La breve interpolazione “shakespeariana” (tre pagine) risalirebbe al 1603-04.

Se l'attribuzione del passo di *Sir Thomas More* è questione eminentemente paleografica, l'ascrizione di *Edward III* poggia soprattutto su motivi “interni”, di ordine tematico-stilistico. In primo luogo, si è ipotizzato che il dramma – iscritto nello *Stationers' Register* nel 1595 in forma anonima e pubblicato, sempre in forma anonima, l'anno successivo⁴⁷ – sia stato escluso dal *First Folio* a causa del suo carattere antiscozzese (Melchiori, 1990), tanto più inopportuno in un momento storico in cui il potere monarchico era passato in mano agli Stuart. Per quanto riguarda gli aspetti tematico-stilistici, *Edward III* presenta vari paralleli con i drammi storici di Shakespeare e, soprattutto, con i *Sonnets*: colpisce, in particolare, la presenza di un verso che coincide *in toto* con il verso conclusivo del sonetto 94 («Lilies that fester smell far worse than weeds»)⁴⁸. Opera di “sovrascrittura”, *Edward III* lascia trasparire una stratificazione cronologica interna, evidente nell'uso di fonti diverse da parte dei diversi drammaturghi che verosimilmente si succedettero nella stesura (ivi, pp. 9 ss.). A Shakespeare viene in genere attribuito ciò che nelle edizioni moderne corrisponde alle scene 1.2, 2.1, 2.2 e forse 4.4 (nell'edizione cinquecentesca, com'era consuetudine all'epoca, mancava la divisione in atti e scene).

Per completare il quadro bisognerebbe aggiungere almeno un paio di opere perse, *Love's Labour's Won* (*Pene d'amor vinte*) e *Cardenio*, attribuite a Shakespeare dai suoi contemporanei⁴⁹. Una commedia in-

46. Naturalmente, la figura di Tommaso Moro era a dir poco scomoda per Elisabetta I, figlia di quel sovrano (Enrico VIII) che ne aveva decretato l'esecuzione (cfr. CAP. I).

47. Nel frontespizio, singolarmente conciso, dell'edizione in-quarto del 1596 mancava non solo il nome dell'autore, ma anche quello della compagnia.

48. «I gigli che imputridiscono puzzano molto più delle erbacce»: in *Edward III* il verso è pronunciato dal conte di Warwick (2.1.452).

49. Il caso *Love's Labour's Won* e il caso *Cardenio* ci inducono a chiederci se non vi siano anche altre opere di Shakespeare di cui si è persa qualsiasi traccia. Qualche

titolata *Love's Labour's Won* fu ascritta a Shakespeare da Francis Meres nel suo *Palladis Tamia* (1598) all'interno di un elenco di dodici drammi shakespeariani (sei commedie e sei tragedie)⁵⁰. Sull'opera calò poi il silenzio per quattro secoli, finché nel 1953 fu ritrovata un'antica rilegatura di un volume stampato nel 1637-38. La rilegatura conteneva la trascrizione di un elenco dei drammi venduti da un libraio inglese nell'agosto 1603, tra cui appunto «loves labor won» (*The Oxford Shakespeare*, p. 337). Alla luce di tali fatti, appare probabile che *Love's Labour's Won* non sia – come pure è stato ipotizzato – il titolo alternativo di una commedia shakespeariana effettivamente pervenutaci, bensì una commedia smarrita, come tante altre dell'epoca.

Ancor più intricato il caso *Cardenio*. Del dramma perduto è rimasta un'esigua testimonianza documentaria: da due ricevute di pagamento sappiamo che nel 1613 la compagnia dei *King's Men* recitò per due volte a corte un dramma denominato *Cardenno* o *Cardenna*. Un dramma dal titolo *The History of Cardenio*, verosimilmente identificabile con il *Cardenno* o *Cardenna* recitato nel 1613, e attribuito a Fletcher e Shakespeare, fu poi iscritto nello *Stationers' Register* nel 1653, per conto dell'editore Humphrey Moseley. Nonostante tale iscrizione, il dramma probabilmente non fu mai stampato. Dal momento che il personaggio di Cardenio compare in un racconto del *Don Chisciotte* di Cervantes (capp. 23-36), tradotto in inglese da Thomas Shelton nel 1612, è probabile che tale traduzione sia stata la fonte del dramma di Fletcher/Shakespeare. Dell'opera si perse qualsiasi traccia fino al 1727, allorquando il critico e drammaturgo Lewis Theobald mise in scena un dramma dal titolo *Double Falsehood, or, The Distressed Lovers*, presentandolo come l'adattamento di un originale shakespeariano. Nella prefazione della successiva edizione a stampa (1728), Theobald precisò che la sua opera si rifaceva a tre copie manoscritte di un dramma di Shakespeare (non olografe bensì postume), la più antica delle quali risalente a poco più di sessant'anni prima. L'opera di Theobald drammatizzava la storia cervantina di cui si è detto, alterando però i nomi

critico ha attribuito a Shakespeare la prima versione, ormai perduta, di *Hamlet* (opera, tuttavia, per lo più ascritta a Thomas Kyd), il cosiddetto *ur-Hamlet*, a cui accennano Thomas Nashe nella sua prefazione al *Menaphon* di Robert Greene (1589) e successivamente Thomas Lodge in *Wits Miserie* (1596).

50. Oltre a *Love's Labour's Won*, le commedie citate da Meres erano: *Gentlemen of Verona*, *Errors*, *Love's Labour's Lost*, *Midsummer Night's Dream* e *Merchant of Venice*.

dei personaggi: il protagonista Cardenio, ad esempio, diventava Julio. Difficile, per vari motivi, esprimersi sull'attendibilità del resoconto di Theobald⁵¹. Se è verosimile che sia esistito un *Cardenio* ad opera di Fletcher/Shakespeare (e che il relativo manoscritto fosse posseduto da Moseley allorché iscrisse l'opera nello *Stationers' Register*), non è però dato sapere quale sia stato il destino successivo del manoscritto, né se esso sia effettivamente collegabile alla successiva opera di Theobald.

La recente pubblicazione di *Double Falsehood* come opera shakespeariana non scioglie tali dubbi (ed. Hammond, 2010), né – ove si accetti l'origine shakespeariana del dramma – è possibile capire fino a che punto la mano del Bardo sia stata oscurata dalla riscrittura di Theobald. Analogamente al caso *Love's Labour's Won*, il caso *Cardenio* può dunque considerarsi come un giallo storico-letterario, in cui storia e finzione si mescolano in maniera inestricabile: va da sé che quanto più la documentazione risulta carente tanto più la ricostruzione storica tende a scivolare nella mera invenzione affabulatoria.

In sintesi, il canone shakespeariano ha oscillato, e verosimilmente continuerà a oscillare, nei secoli. Che Shakespeare abbia collaborato alla composizione di altri drammi oltre a quelli convenzionalmente assegnatigli è opinione ormai condivisa. Difficile, però, è orientarsi in una giungla di documenti di dubbia interpretazione e di indagini stilometriche i cui esiti, pur indicativi, non risultano quasi mai univoci. Una soluzione editoriale accettabile sembra essere quella recentemente proposta da Bate e Rasmussen in *William Shakespeare and Others: Collaborative Plays*. Anziché allargare arbitrariamente il canone, facendolo di opere nelle quali l'apporto di Shakespeare è non solo ipotetico ma anche quantitativamente marginale, l'edizione si limita più realisticamente a considerare in un discorso a sé stante varie possibili forme di co-

51. Se Theobald, che era un noto filologo shakespeariano, era a conoscenza del caso *Cardenio* (ovvero, dell'iscrizione di un dramma così denominato nello *Stationers' Register*) avrebbe potuto agevolmente creare un falso, ispirandosi al racconto di Cervantes pur senza accedere ad alcun manoscritto elisabettiano, e imitando sia lo stile di Shakespeare sia quello di Fletcher. Nondimeno, vari critici tendono a prestar fede alla ricostruzione di Theobald anche perché ritengono che alla sua epoca il caso *Cardenio* e l'attività di collaborazione tra Shakespeare e Fletcher fossero ancora sconosciuti. In realtà, è piuttosto difficile, se non impossibile, accertare che cosa Theobald effettivamente conoscesse del caso *Cardenio*: il fatto che i relativi dati vennero sistemati solo successivamente (da Malone) non implica, di per sé, che fossero totalmente sconosciuti prima.

autorialità shakespeariana. Nella raccolta trovano spazio sia alcuni dei sette drammi originariamente inclusi nel *Third Folio* ma poi esclusi dal canone (*Lochrine*, *Thomas Lord Cromwell*, *The London Prodigal*, *A Yorkshire Tragedy*)⁵² sia altri drammi opzionati in base a criteri prevalentemente – ma non esclusivamente – stilistici (oltre a *Edward III*, *Sir Thomas More* e *Double Falsehood*, anche *Arden of Faversham*, *The Spanish Tragedy* e *Mucedorus*).

L'operazione di Bate e Rasmussen è abbastanza convincente, anche se non porta alle estreme conseguenze l'idea-base di accorpare in un'edizione a parte i drammi di collaborazione. Un'edizione completa dei *collaborative plays*, infatti, dovrebbe comprendere non solo una serie di opere ulteriori, ma anche quegli stessi drammi inclusi nel *First Folio* e oggi considerati opere di collaborazione (tra cui i già citati *Henry VI, part one*; *Titus Andronicus*; *Timon of Athens*; *All Is True/Henry VIII*; *The Two Noble Kinsmen*). Progetto, quest'ultimo, non semplice, forse temerario, sicuramente controcorrente, dal momento che da almeno trent'anni a questa parte la tendenza dominante della critica non è quella di sottrarre, bensì di aggiungere nuovi drammi ai trentasei del folio.

13.4.2. UNA NOTA FILOLOGICA

La domanda “che cosa ha scritto Shakespeare?” si presta a una doppia interpretazione e, dunque, a una doppia risposta (Jackson, 1986). Si tratta, cioè, non solo di capire *quali opere* siano state composte da Shakespeare (quesito al quale abbiamo cercato di rispondere nel paragrafo precedente), ma anche di *ricostruirne i relativi testi* ripulendoli da quegli interventi esterni che hanno, almeno in parte, distorto l'originaria voce autorale. Ad esempio, non solo possiamo chiederci se Shakespeare abbia scritto *Edward III* (o una parte di esso), ma anche quale sia il testo più autenticamente shakespeariano tra le tre diverse versioni di *Hamlet* che ci sono pervenute. Difatti, almeno una parte delle opere ci è giunta in edizioni non autorizzate o comunque di dubbia provenienza, di cui è difficile se non impossibile ripercorrere la genesi.

Delle opere di Shakespeare non ci è pervenuto alcun manoscritto autorale (a eccezione, forse, delle poche pagine di *Sir Thomas More*: cfr. *supra*, PAR. 13.4.1), ma ci sono state trasmesse attraverso edizioni

52. Per varie ragioni, tra i sette drammi aggiunti nel *Third Folio* sono invece ritenuti spuri: *The First Part of Sir John Oldcastle* e *The Puritan Widow*.

dell'epoca, oppure di poco successive alla morte dell'autore. Le uniche edizioni certamente autorizzate, e dunque testualmente attendibili, sono quelle dei due poemetti pubblicati tra il 1593 e il 1594: *Venus and Adonis* e *The Rape of Lucrece*. Il fatto che la loro pubblicazione fosse stata autorizzata è dimostrato chiaramente dalle dediche autorali che precedono entrambi i poemetti (cfr. *supra*, PAR. 13.3.2). Diverso e più controverso il caso dei *Sonnets*. Anche quest'opera, pubblicata nel 1609, era preceduta da una dedica che, tuttavia, recava la firma non dell'autore bensì dell'editore; dunque, nonostante qualche parere contrario (Duncan-Jones, 1997, p. 34), buona parte dei critici ritiene si tratti di un'edizione non autorizzata.

Ancora più tortuosa, infine, la trasmissione delle opere teatrali, i cui testi presentano gradi di attendibilità e di accuratezza molto variabili.

Come si è già visto, solo diciassette tra i trentasei drammi che sarebbero poi andati a costituire il *First Folio* furono pubblicati durante la vita dell'autore, in edizioni di formato piccolo o in-quarto. Peraltro, alcuni di essi furono pubblicati in più edizioni, molto diverse tra loro (e, a loro volta, diverse dalla successiva edizione in-folio): per tali drammi, il primo compito del filologo è, naturalmente, quello di scegliere la più attendibile tra le varie edizioni dell'epoca (i cosiddetti "testimoni"). Più semplice, in un certo senso, il lavoro editoriale relativo a quei diciotto drammi che, invece, furono pubblicati per la prima volta nel *First Folio* (1623) e di cui, conseguentemente, esiste un'unica edizione postuma⁵³.

Nel frontespizio della loro edizione, Heminge e Condell si vantavano di essersi rifatti alle «true originall copies», vale a dire ai manoscritti autorali; nella prefazione, dedicata alla «great variety of readers», ribadivano ulteriormente tale concetto, prendendo le distanze dalle edizioni precedenti, bollate come «stolne, and surreptitious copies, maimed, and deformed by the frauds and stealthes of iniurious impostors». I due curatori suggerivano, cioè, che le edizioni precedenti fossero testualmente corrotte («maimed, and deformed»), in quanto pubblicate arbitrariamente («stolne», «stolen»). Le loro parole, unitamente alle condizioni testuali di alcuni in-quarto dell'epoca, portarono, a inizio Novecento, un filologo come Alfred Pollard a coniare la fortunata de-

53. Come si è detto, *Othello* rappresenta un caso a sé, in quanto fu pubblicato postumo, ma un anno prima dell'edizione in-folio.

finizione di «bad quarto». Secondo Pollard, gli errori, le imprecisioni (ad esempio la mancata distinzione tra versi e prosa) e le manchevolezze delle edizioni in-quarto di drammi quali *Romeo and Juliet* (1597), *Henry V* (1600), *The Merry Wives of Windsor* (1602) e *Hamlet* (1603) erano appunto imputabili alle loro *modalità di trasmissione*: in parole povere, i testi di partenza erano “buoni”, ma sarebbero stati corrotti da processi editoriali non proprio scrupolosi. Filologi successivi, tra i quali Walter Greg, misero ulteriormente a punto l’ipotesi di Pollard, suggerendo che tali testi, anziché essere stati venduti agli editori dalla compagnia di Shakespeare, fossero stati ottenuti in maniera abusiva: o tramite trascrizioni stenografiche realizzate nel corso delle rappresentazioni, oppure tramite ricostruzioni mnemoniche da parte di attori del cast. Ai «bad quartos» venivano contrapposte le edizioni più accurate e testualmente integre, definite «good quartos».

Oggi, pur senza rigettare tale ipotesi, si tende a integrarla e, almeno in parte, a emendarla. Se la teoria dei «bad quartos» addebitava la brevità e l’inaccuratezza di determinate edizioni alle circostanze abusive della loro pubblicazione, studi recenti hanno viceversa posto l’accento sulle modalità compositive dei testi e sul carattere metamorfico della parola drammatica. In particolare, anziché imputare la *brevitas* di una data edizione ai vuoti di memoria e all’imprecisione dell’attore che ne aveva trasmesso la relativa copia, oggi si tende a ricondurla ai tagli, alle trasformazioni e agli adattamenti subiti dal testo nelle successive fasi della sua stesura.

Per comprendere meglio la questione, sarà utile entrare nel laboratorio di un drammaturgo dell’epoca allo scopo di esaminarne da vicino il processo compositivo. Di norma, il drammaturgo preparava una prima versione del dramma, nota come *authorial manuscript*, che successivamente proponeva alla compagnia. La compagnia adattava tale manoscritto originale alle esigenze della scena, al cast di attori disponibile, agli spazi in cui il dramma andava a essere rappresentato: da tale revisione scaturiva il *book of the play* o *prompt-book*, vale a dire il copione teatrale.

Sic stantibus rebus, si può immaginare che le edizioni dell’epoca fotografassero, di volta in volta, stadi compositivi diversi di un dramma. Accanto a edizioni che derivavano dal *manoscritto autorale* ve ne erano altre che derivavano dal (*book of the*) *play*: vale a dire, dalla versione adattata e generalmente “alleggerita” ai fini della messinscena. I frontespizi delle edizioni del tempo sembrano suffragare tale ipotesi: mentre

alcune edizioni – tra cui lo stesso folio – dichiaravano di essersi rifatte alla «true original copy» (intendendo, verosimilmente, il manoscritto autorale), altre invece presentavano il testo «as it has been sundry times performed/acted» (ovvero, così come era stato agito sulle scene: Wells, Taylor, 1986; Erne, 2003, pp. 192 ss.).

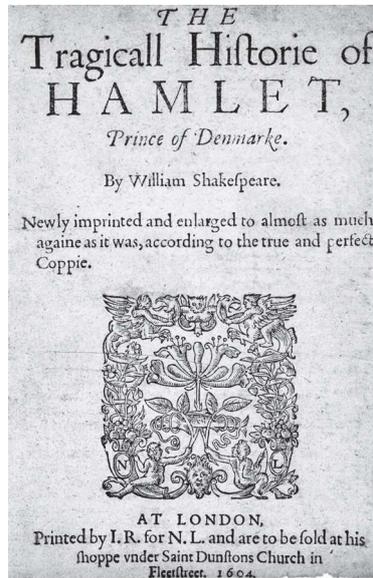
Qualche esempio servirà a illustrare meglio tale ipotesi. Di *Hamlet*, come si è anticipato, ci sono pervenute tre edizioni diverse: un primo in-quarto (o Q₁) del 1603, un secondo in-quarto (o Q₂) del 1604-05 e l'edizione in-folio (o F) del 1623. Q₁ è molto più breve di Q₂, che presenta un testo quasi raddoppiato, così come indicato nello stesso frontespizio: «Newly imprinted and enlarged to almost as much againe as it was, according to the true and perfect Coppie»⁵⁴ (FIG. 13.4). Se sposiamo la teoria di Pollard/Greg, possiamo ipotizzare che la *brevitas* e l'inaccuratezza di Q₁ siano dovute a una trasmissione abusiva: l'edizione, bollata come «bad quarto», riprodurrebbe, cioè, un testo incompleto e lacunoso in quanto frutto della (cattiva) ricostruzione mnemonica di un attore. Viceversa, se teniamo conto della instabilità del testo e dei suoi complessi processi compositivi (nei vari passaggi e nelle successive mediazioni dal drammaturgo alla compagnia), possiamo anche immaginare che Q₁ e Q₂ fotografino, rispettivamente, due stesure diverse del dramma: da un lato il manoscritto autorale (Q₂), dall'altro il testo tagliato e adattato ai fini della messinscena (Q₁)⁵⁵.

Le due teorie, a ogni modo, possono anche essere considerate *complementari*, anziché alternative: si può cioè ipotizzare che la differenza tra le “edizioni brevi” e le “edizioni lunghe” di un determinato dramma fosse dovuta sia ai tagli operati ai fini della rappresentazione sia a percorsi editoriali non del tutto lineari. Vale a dire, Q₁ di *Hamlet* potrebbe essere la “cattiva” edizione di una versione breve del dramma. Qualcosa del genere si può forse dire anche di *Romeo and Juliet*, la cui prima edizione o Q₁ (1597) è non solo molto più breve della seconda o Q₂ (1599), ma anche testualmente poco accurata. In altri termini, se Q₂ rispecchia con ogni probabilità il lungo manoscritto autorale, a sua

54. «Ristampato e quasi raddoppiato, in conformità con la copia originale». Tra l'altro, il personaggio che noi conosciamo come Polonio (Q₂ e F), in Q₁ si chiamava Corambis.

55. Q₁ sembra essere «the only one of the three [i.e., Q₁, Q₂ & F] that could plausibly have been acted in its entirety» («l'unico fra i tre testi [vale a dire, Q₁, Q₂ e F] recitabile per intero», Thompson, Taylor, 2006, p. 8).

FIGURA 13.4
Frontespizio del secondo in-quarto di *Hamlet* (1605)



volta Q₁ ha tutta l'aria di essere la cattiva ricostruzione mnemonica di una versione già opportunamente ridotta per le scene⁵⁶.

A questo punto, però, se si accetta l'idea che testi lunghi come quelli del secondo in-quarto di *Hamlet* o di *Romeo and Juliet* o anche dell'edizione in-folio di *Henry v* (tutti superiori ai tremila versi) non venissero rappresentati sulle scene a causa appunto della loro eccessiva lunghezza⁵⁷, c'è da chiedersi perché mai un drammaturgo

56. Com'è stato osservato, la seconda edizione di *Romeo and Juliet* (Q₂) appare «piena di correzioni e ripensamenti, tanto che contiene due versioni diverse dell'ultima battuta di Romeo al momento del suicidio (5.3), non essendosi il tipografo accorto che la prima era stata cancellata e sostituita»; ciò ci induce a pensare che essa derivi da un manoscritto autorale non ancora «ripulito» (Melchiori, 1994, p. 213). Se Q₂ probabilmente deriva da un manoscritto autorale «sporco», Q₁ sembra essere una versione sia tagliata sia corrotta (in alcuni punti i dialoghi mescolano sequenze di versi relative a *loci* testuali diversi; Weis, 2012).

57. Pur senza escludere possibili eccezioni di spettacoli più lunghi, sappiamo che la durata media di una rappresentazione dell'epoca corrispondeva alle «two hours' traffic» indicate nel prologo di *Romeo and Juliet* (Erne, 2003, pp. 137 ss.).

esperto come Shakespeare “sprecasse” il suo tempo a scrivere migliaia di splendidi versi, per vederli poi regolarmente tagliati nelle messinscena. Una possibile spiegazione, sostenuta soprattutto da Lukas Erne (2003), è che le versioni “lunghe” di un dramma (quali quelle su citate di *Romeo and Juliet*, *Hamlet*, *Henry V*) fossero destinate non alle scene, bensì alla lettura⁵⁸. A tale proposito, Giorgio Melchiori (1992) aveva già suggerito (pur senza estendere la sua ipotesi ad altre opere) che il breve Q₁ di *Hamlet* fosse una *acting version*, ovvero una versione teatrale, mentre Q₂ costituirebbe una *reading version*, vale a dire una versione più letteraria, adatta a quel pubblico più sofisticato di lettori che un critico dell'epoca (Gabriel Harvey) aveva definito come «the wiser sort».

Oltre alle opere di Shakespeare, altri testi sembrano suggerirci, in vari modi, una doppia destinazione delle opere teatrali, tra messinscena e lettura. Tra queste, la tragedia di John Webster *The Duchess of Malfi* (*La duchessa di Amalfi*, 1613), il cui frontespizio del 1623 dichiara di offrire «diuerse things Printed, that the length of the Play would not beare in the Presentment»⁵⁹. L'edizione, in altri termini, promette ai suoi lettori un *surplus* di versi che la durata dello spettacolo teatrale non poteva permettere di inscenare. Una dichiarazione ancora più esplicita, anzi un vero e proprio appello ai lettori, si trova all'interno di un altro testo drammatico: quell'*Edward III* che, come s'è visto (cfr. *supra*, PAR. 13.4.1), è stato parzialmente attribuito a Shakespeare. Nelle battute finali del dramma, infatti, uno dei personaggi (l'eroico Principe Nero) afferma che le sue gesta serviranno a edificare i lettori delle età future, suggerendo in tal modo l'idea di una doppia fruizione dell'opera⁶⁰.

In sintesi, è estremamente difficile, allo stato attuale delle conoscenze, approdare a conclusioni certe relative ai processi di composi-

58. Erne (2003) si limita a immaginare i lettori dei testi a stampa; è però probabile che non solo le edizioni a stampa ma anche le copie manoscritte dei testi drammatici circolassero tra i lettori dell'epoca (così come sembra suggerirci indirettamente l'attacco di Robert Greene: cfr. *supra*, PAR. 13.3.1).

59. «Diverso materiale ulteriore, che la lunghezza del dramma non consentiva di mettere in scena».

60. «So that hereafter ages, when they read / The painful traffic of my tender youth, / Might thereby be inflamed» (W. Shakespeare, *Edward III*, scena 18; «Cosicché le età future, quando leggeranno / le tormentate gesta della mia tenera giovinezza / ne siano infiammate»). Da notare che, se l'appello del Principe Nero si rivolge in prima istanza ai lettori, nondimeno la doppia valenza di «traffic» (“gesta”, ma anche “recita”) suggerisce anche una fruizione teatrale del testo.

zione e di trasmissione del testo drammatico. Se però, com'è altamente probabile, un dramma attraversava un lungo e intricato processo di revisione e se, inoltre, prevedeva diversi tipi di fruizione, appare indispensabile tener conto di tale processo nelle edizioni moderne dei testi dell'epoca. Tale presa di coscienza significa, in primo luogo, rinunciare alla "vecchia" ipotesi di ricostruire lo *Hamlet* o il *King Lear* originali attraverso la collazione delle diverse versioni che ci sono pervenute. Com'è stato rilevato, assemblare i "pezzi" di due o più redazioni diverse, presumibilmente prodotte in tempi e con fini diversi, significa creare un testo che non è mai esistito (Wells, Taylor, 1986, p. XXXVIII). Più giusto, allora, riprodurle separatamente, in tutte le loro differenze. Scelta, questa, a cui è approdata la filologia attuale che, lasciandosi alle spalle il metodo "conflazionista" del passato, ha preferito, ad esempio, proporre tre diverse edizioni di *Hamlet* (basate, rispettivamente, su Q₁, Q₂ e F) e due di *King Lear* (Q e F), ciascuna delle quali rappresenta dunque un'opera in sé compiuta⁶¹.

13.5

I generi drammatici: *comedies, histories, tragedies*

Oltre che da un punto di vista cronologico (cfr. *supra*, PAR. 13.3.2), è possibile – e senza dubbio non meno utile – avvicinarsi all'opera shakespeariana dal punto di vista dei generi. Anche per quanto riguarda la classificazione dell'opera in generi, il *First Folio* costituisce un punto di partenza imprescindibile. Infatti, il titolo della raccolta propone una suddivisione del *corpus* drammatico in tre generi principali: *comedies, histories* e *tragedies* (FIG. 13.5). Classificazione che può risultare utile, a patto che se ne discuta il senso più generale e se ne metta in luce il valore meramente funzionale e non "essenzialista". Peraltro, se la distinzione tra *comedies* e *tragedies* risulta abbastanza chiara, appare meno evidente il senso da attribuire al genere delle *histories* e al suo rapporto con le commedie e le tragedie. Utile, dunque, precisare che

61. Per *Hamlet* cfr. le edizioni Arden a cura di Thompson e Taylor, che riproducono in due distinti volumi (pubblicati entrambi nel 2006) le tre diverse versioni in cui il testo ci è pervenuto: *Hamlet. The Texts of 1603 and 1623* e *Hamlet* (testo del secondo in-quarto, 1604-05). Per le due versioni di *King Lear*, cfr. l'edizione *The Oxford Shakespeare*.

sotto il termine *histories*, ovvero drammi storici, il folio includeva dieci drammi relativi alla storia inglese. All'interno della raccolta, tale insieme di drammi era disposto secondo un ordine cronologico che partiva dalle remote vicende che danno inizio all'azione nel *King John* (1199-1200) fino ad arrivare alla storia quasi contemporanea rappresentata in *Henry VIII* (con la nascita di Elisabetta I, nel 1533, e la profezia relativa al suo futuro ruolo di regina).

Prima della pubblicazione del folio nel 1623, Francis Meres, nel già citato *Palladis Tamia* (1598), aveva proposto una ripartizione più semplice, articolata nella più classica opposizione tra "commedie" e "tragedie". Meres, dunque, non contemplava il genere della *history* o del dramma storico; nella sua classificazione, le opere drammatiche aventi come oggetto la storia inglese sono elencate tra le tragedie:

As Plautus and Seneca are accounted the best for Comedy and Tragedy among the Latines: so Shakespeare among the English is the most excellent in both kinds for the stage. For Comedy, witness his *Gentlemen of Verona*, his *Errors*, his *Loue Labours Lost*, his *Loue Labours Wonne*, his *Midsummers Nights Dreame*, and his *Merchant of Venice*; For Tragedy, his *Richard the 2*, *Richard the 3*, *Henry the 4*, *King Iohn*, *Titus Andronicus*, and his *Romeo and Iuliet*⁶².

La posizione di Meres, del resto, non era né nuova né isolata. Difatti, nelle edizioni in-quarto antecedenti al folio drammi di storia inglese quali *Richard II* e *Richard III* erano definiti come *tragedies: The Tragedie of King Richard the Second* (1597), *The Tragedie of Kinge Richard the Third* (1597). Ciò che semmai può apparire strano dal nostro punto di vista è il fatto che Meres includesse tra le tragedie anche *Henry IV*, nonostante lo scioglimento in forma di *happy ending* sia della prima che della seconda parte⁶³.

62. F. Meres, *Palladis Tamia*, pp. 317-8 («Come Plauto e Seneca sono ritenuti i migliori tra gli autori latini, rispettivamente, nella Commedia e nella Tragedia, così Shakespeare tra gli inglesi eccelle sulla scena in entrambi i generi. Prova ne siano, per la Commedia, i suoi *Gentlemen of Verona*, *Errors*, *Loue Labours Lost*, *Loue Labours Wonne*, *Midsummers Nights Dreame* e *Merchant of Venice*; per la Tragedia, i suoi *Richard the 2*, *Richard the 3*, *Henry the 4*, *King Iohn*, *Titus Andronicus* e *Romeo and Iuliet*»).

63. Si può forse immaginare che Meres, più che considerare l'intreccio dei drammi, si ispirasse all'idea classica della tragedia come forma "alta" di *mimesis* (in base alle idee esposte da Aristotele nella *Poetica*). In definitiva, per gli elisabettiani la classificazione delle opere in generi era non meno controversa e opinabile di quanto lo sia oggi per noi.

FIGURA 13.5
Indice (*Catalogue*) del *First Folio* (1623)

A CATALOGVE
of the severall Comedies, Histories, and Tragedies contained in this Volume.

COMEDIES.			
<i>The Tempest.</i>	Folio 1.	<i>The First part of King Henry the fourth.</i>	46
<i>The two Gentlemen of Verona.</i>	20	<i>The Second part of King Henry the fourth.</i>	74
<i>The Merry Wives of Windsor.</i>	38	<i>The Life of King Henry the Fifth.</i>	69
<i>Much adoe about Nothing.</i>	61	<i>The First part of King Henry the Sixth.</i>	96
<i>The Comedy of Errors.</i>	85	<i>The Second part of King Henry the Sixth.</i>	110
<i>Much adoe about Nothing.</i>	101	<i>The Third part of King Henry the Sixth.</i>	147
<i>Love's Labour lost.</i>	122	<i>The Life & Death of Richard the Third.</i>	173
<i>Midsummer Night's Dreame.</i>	145	<i>The Life of King Henry the Eighth.</i>	205
<i>The Merchant of Venice.</i>	162	TRAGEDIES.	
<i>As you Like it.</i>	185	<i>The Tragedy of Coriolanus.</i>	Folio 1.
<i>The Taming of the Shrew.</i>	208	<i>Titus Andronicus.</i>	31
<i>All is well, that Ends well.</i>	210	<i>Romeo and Juliet.</i>	53
<i>Twelfth-Night, or what you will.</i>	255	<i>Timon of Athens.</i>	80
<i>The Winters Tale.</i>	306	<i>The Life and death of Julius Caesar.</i>	109
HISTORIES.		<i>The Tragedy of Macbeth.</i>	131
<i>The Life and Death of King John.</i>	Folio 1.	<i>King Lear.</i>	283
<i>The Life & Death of Richard the second.</i>	23	<i>Othello the Moore of Venice.</i>	310
		<i>Anthony and Cleopatra.</i>	346
		<i>Cymbeline King of Brittain.</i>	369

Da un punto di vista tipologico, la classificazione tripartita del folio in commedie, tragedie e drammi storici poggia su una incongrua mescolanza di criteri diversi. Appare cioè evidente che, mentre la distinzione tra “commedie” e “tragedie” si riferisce soprattutto alle strutture narrative e, in particolare, allo scioglimento (lieto o triste) dell’azione, viceversa il termine *history* prescinde dai meccanismi narrativi che regolano l’intreccio per riferirsi a un tema o a un’ambientazione.

Difatti, se ci allontaniamo dalla classificazione del folio e giudichiamo i drammi storici attraverso lo stesso criterio narratologico con cui giudichiamo le commedie e le tragedie, ci accorgiamo chiaramente che i drammi storici possono, a loro volta, essere suddivisi in “commedie storiche” e “tragedie storiche”. Nelle sue *histories*, infatti, Shakespeare adatta il materiale storico tratto dalle fonti ai modelli della commedia o della tragedia, proponendo di volta in volta dei finali lieti o luttuosi: ad esempio, *Henry IV, part one* e *Henry V* si chiudono con

delle vittorie militari (il secondo dramma anche con un matrimonio), mentre *Richard II* e *Richard III* si chiudono con la sconfitta e la morte dei rispettivi protagonisti. In altri termini, l'elemento "storico", anziché come un genere a sé, può essere più propriamente considerato come un "sottogenere" o un "modo" del genere comico o del genere tragico⁶⁴.

Nondimeno, a dispetto del carattere asistemático della classificazione di Heminge e Condell e dello statuto ibrido del genere *history*, la distinzione tripartita proposta nel folio si sarebbe poi imposta in maniera pervasiva nella critica shakespeariana. Il motivo appare abbastanza semplice. L'individuazione di un insieme di drammi accomunati dal loro contenuto "storico" permette di dar senso al *rapporto continuato* di Shakespeare con la storia inglese (almeno nella prima parte della sua carriera, ovvero nel periodo che va approssimativamente dal 1590 al 1598-99), nonché di dare il giusto rilievo critico a quello che appare come un vero e proprio progetto drammatico, all'interno del quale le singole *histories* si rimandano tra loro e, al contempo, rinviano alla macrosequenza storica di cui fanno parte. Il fatto che nel folio i drammi storici fossero disposti in base alla loro cronologia interna, ovvero alla cronologia degli eventi storici rappresentati (grosso modo, 1199-1533), suggerisce appunto l'intenzione da parte dei curatori di sottolineare la portata del dettato storico all'interno del *corpus* drammatico shakespeariano.

È per tale motivo che, nell'esposizione seguente, nonostante i limiti "sistemici" della classificazione di Heminge e Condell, si è deciso di articolare il discorso critico in tre sezioni distinte, relative, appunto, alle *commedie*, alle *tragedie* e ai *drammi storici*. Tuttavia, in linea con quanto su osservato, nella sezione dedicata alle *histories* non si rinuncerà a dare un adeguato rilievo ai modelli tragici e comici che informano la visione shakespeariana della storia. Si è anche deciso, seguendo peraltro una tradizione critica parzialmente consolidata, di includere nella sezione dei drammi storici non solo i drammi inglesi ma anche quelli relativi alla storia romana: ciò sia perché i drammi romani (1599-1608) rappresentano, all'interno della poetica shakespeariana, una sorta di sviluppo rispetto ai precedenti drammi inglesi (1590-99) sia perché, com'è noto, gli elisabettiani assimilavano la storia inglese a quella dei Romani di cui si consideravano eredi o discendenti⁶⁵.

64. La definizione di "modo" come tratto afferente a un genere è in Fowler (1982).

65. Gli elisabettiani riconducevano le proprie origini al mitico Bruto, nipote del



13. SHAKESPEARE, POETA/ARTIGIANO

In generale, anziché proporre un'analisi critica delle singole opere, forse poco utile a chi di quelle opere non ha una conoscenza diretta, si cercherà di illustrare le coordinate formali e concettuali dei generi comico e tragico, e il rapporto di Shakespeare con la storia.

13.6

Le commedie: la felicità "meritata"

PUCK all shall be well.

W. Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream*, 3.3.47

BASSANIO Here choose I. Joy be the consequence!

W. Shakespeare, *The Merchant of Venice*, 3.2.106

13.6.1. UNA PRIMA DEFINIZIONE: IL MODELLO RETRIBUTIVO DELLA COMMEDIA

Per commedia si intende qui un'opera drammatica che, attraverso un progressivo sviluppo dell'azione, evolve verso un *lieto fine*. Nella maggior parte dei casi, il lieto fine della commedia coincide con un matrimonio (l'eros rappresenta pur sempre il motore primario tanto nella vita reale quanto nella finzione). Come commenta Byron nel *Don Juan*:

All tragedies are finished by a death,
All comedies are ended by a marriage⁶⁶.

In senso lato, tuttavia, qualsiasi *conclusione* che sia al contempo *favorevole* al protagonista e *moralmente equa* può essere considerata come propria del genere commedia. Spesso per la fiaba e per la commedia a lieto fine si utilizza la definizione di *wish fulfillment story* (storia in cui si realizza un desiderio): definizione corretta, ancorché incompleta.

troiano Enea; la fondazione di Roma e le origini della storia inglese risultavano, dunque, strettamente intrecciate da rapporti di consanguineità.

66. Lord Byron, *Don Juan* (III.9.65-66), in *The Complete Poetical Works*, ed. with an Introduction and commentaries by J. J. McGann, 7 voll., "The Oxford English Texts series", Clarendon, Oxford 1980-93, vol. 5 (1992) («Tutte le tragedie si concludono con una morte / Tutte le commedie finiscono con un matrimonio»).



Infatti, la commedia, al pari della fiaba, non solo prevede che il protagonista sia favorito dalla fortuna, ma anche che il favore della sorte sia un *premio* alla sua virtù. Alla fine dell'azione, l'eroe godrà di una felicità "meritata", in accordo con i dettami della *giustizia poetica* e con una visione del mondo di tipo *retributivo*.

Se ciò è vero, se cioè la storia, attraverso il lieto fine, premia i personaggi virtuosi, allora il favore della sorte diventa, *ipso facto*, un indicatore di virtù. Attraverso la sua stessa struttura narrativa, dunque, la commedia propone una visione del mondo in cui ciò che accade è anche, necessariamente, giusto.

Ad esempio, in *As You Like It*, dopo varie peripezie, il duca usurpatore Frederick restituisce il ducato al legittimo erede (Duca senior); Oliver, a sua volta, si pente della sua malvagità, riconciliandosi con il fratello minore Orlando; le coppie di innamorati, infine, convolano a giuste nozze. In definitiva, è la stessa conclusione della storia, con il suo lieto fine, a suggerirci una serie di valori, quali la necessità del rispetto della linea di successione dinastica (Duca senior/Frederick), l'opportunità dell'amore e della condivisione dei beni tra fratelli (Oliver/Orlando) e così via. Analogamente, nell'intreccio secondario di *The Merchant of Venice*, la *lottery* degli scrigni arride al pretendente più adatto a Porzia (Bassanio), facendo così coincidere il principio dell'ubbidienza filiale alla volontà paterna (era stato il padre di Porzia a stabilire i criteri della scelta) con il principio della libera scelta amorosa (Bassanio e Porzia sono innamorati l'uno dell'altra). In termini più generali, le commedie ci restituiscono la visione di un mondo retto non dal Caso o dai capricci della Fortuna, bensì da una Volontà razionale che opera secondo principi di ordine e giustizia morale.

Pur nelle loro differenze specifiche e con diversi gradi di adesione, le commedie shakespeariane si conformano a tale modello assiologico-narrativo. Anzi, la pervasività del modello è confermata da vari commenti metanarrativi, disseminati qua e là nel *corpus* delle commedie. Come osserva, ad esempio, il folletto Puck in *A Midsummer Night's Dream*:

Jack shall have Jill,
Naught shall go ill,
the man shall have his mare again, and all shall be well⁶⁷.

67. W. Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream*, 3.3.45-47 («Gianni avrà Maria, / Niente andrà storto, / Lo stallone riavrà la sua giumenta, e tutto finirà bene»).

Non solo l'amore vincerà su tutto ma, in generale, ogni cosa andrà nel verso giusto («Naught shall go ill», «all shall be well»). I personaggi virtuosi saranno premiati dalla sorte; fatti e valori andranno a convergere. Ciò, almeno, a un primo livello interpretativo.

A un livello più profondo, infatti, le commedie tutte, ma in particolare le cosiddette “commedie oscure” (*dark comedies* o *problem plays*), lasciano intravedere elementi di dissonanza che problematizzano il convenzionale *happy ending*, presentandoci un universo morale complesso, non del tutto lineare, di difficile lettura. In varie commedie, *songs* e monologhi introducono note malinconiche, toni elegiaci, riflessioni gnomiche che collegano la vita alla morte. La giustizia, a sua volta, se da un lato sembra riflettere un ordine trascendente, dall'altro appare inquinata dal potere e manipolata dagli artifici della parola.

13.6.2. IL CANONE COMICO

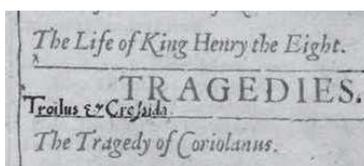
A partire da tali considerazioni, possiamo includere nel genere “commedia” innanzitutto quei quattordici drammi inseriti nel folio nella sezione, appunto, delle *comedies*⁶⁸. A essi va aggiunto *Cymbeline, King of Britain*, curiosamente incluso tra le tragedie nonostante il suo *happy ending* (cfr. FIG. 13.5). In linea con la classificazione del folio, possiamo considerare come commedie anche quell'insieme di drammi che la critica successiva, a partire da fine Ottocento, avrebbe definito *romances* (Dowden, 1875). Infatti, tenendo conto del fatto che l'elemento romanzesco (con i suoi intrecci intricati e i suoi toni magico-sovrannaturali), pur presente, si innesta su di un *impianto narrativo a lieto fine* analogo a quello delle altre commedie, possiamo più precisamente definire tali drammi come “commedie romanzesche”: vale a dire, possiamo considerare l'elemento romanzesco, più che come un genere a sé stante, come un sottogenere o un modo del genere commedia.

A tale *corpus* di commedie, accomunate dal lieto fine matrimoniale, si possono aggiungere alcuni drammi che, pur senza concludersi necessariamente con un matrimonio, si chiudono con altre forme, alternative, di *happy ending* e di pacificazione dei conflitti (da tale punto di vista, il matrimonio può essere considerato come una delle

68. Nel *First Folio* le *comedies* sono disposte secondo un criterio non cronologico, difficile da identificare (la commedia che inaugura la sezione è *The Tempest*, una delle opere drammatiche più tarde).

FIGURA 13.6

Particolare dell'Indice di alcune edizioni del *First Folio*, recanti l'aggiunta di *Troilus and Cressida* (in un primo momento non compreso nella raccolta)



possibili “varianti” del lieto fine). Ci si riferisce, in particolare, a quel sottogruppo di drammi storici a cui si è già accennato: le due parti di *Henry IV*, che si chiudono con la vittoria monarchica sulla coalizione dei ribelli e la riunione/riconciliazione tra il re Enrico IV e il principe Hal, e *Henry V* culminante nella vittoria degli inglesi sui francesi, suggellata dal matrimonio del re con la principessa di Francia Catherine (cfr. *infra*, PAR. 13.8.3).

A completare l'elenco, vanno inoltre aggiunte quelle commedie non incluse nel folio ma successivamente restituite al canone: in primo luogo *Pericles* e *The Two Noble Kinsmen*, oltre forse ad altri drammi sulla cui paternità, tuttavia, sussistono ancora dubbi profondi (ad esempio *Edward III*, “commedia storica” a lieto fine: cfr. *supra*, PAR. 13.4.1). Incerto, infine, lo statuto generico di *Troilus and Cressida*. Il dramma fu verosimilmente incluso nel folio all'ultimo momento. L'opera, dunque, non compare nell'Indice (o *Catalogue*) che, con ogni probabilità, fu stampato prima che i curatori se ne assicurassero i diritti (cfr. FIGG. 13.5, 13.6)⁶⁹; inoltre, anche se all'interno del volume occupa lo spazio che apre la sezione delle *tragedies*, il fatto che le sue pagine non siano numerate lascia pensare che tale collocazione sia almeno in parte dovuta a motivi contingenti (è cioè possibile che l'opera sia stata inserita là dove era rimasto un po' di spazio disponibile). A causa della sua forma aperta e inconclusa, *Troilus and Cressida* è, senza dubbio, il più difficilmente classificabile tra i drammi shakespeariani. Oggi viene per lo più inserito,

69. In alcune copie del folio, tuttavia, si può chiaramente notare come il titolo del dramma sia stato aggiunto nell'Indice in un secondo momento (ad apertura delle *tragedies*), con un risultato tipografico un po' goffo.



con *Measure for Measure* e *All's Well That Ends Well*, in quel gruppo, già citato, di drammi convenzionalmente definiti “commedie oscure” (*dark comedies*) o “drammi problematici” (*problem plays*).

13.6.3. STRUTTURA NARRATIVA:
IL LIETO FINE, IL TEMA MATRIMONIALE

Se la commedia, come osserva Puck, è sintetizzabile sia nello specifico augurio romantico «Jack shall have Jill», sia nella più generale formula beneaugurante «all shall be well», possiamo individuare due diversi approcci al genere.

Da un punto di vista *narratologico*, la commedia si può definire, in termini astratti (secondo i modelli teorici proposti da Greimas e dai suoi epigoni), come progressione, più o meno lineare, di un’azione che viene sciolta, alla fine, dal conseguimento dell’obiettivo o del desiderio (l’Oggetto) a cui mira il protagonista (Soggetto)⁷⁰. La commedia, cioè, come accennato, si pone come una sorta di *wish fulfillment story*⁷¹. Il desiderio da realizzare può essere di qualsiasi tipo, purché – come si vedrà – si mostri in sintonia con un più generale quadro assiologico (cfr. *infra*, PAR. 13.6.4). Ad esempio, in una nazione agitata da un conflitto civile qual è l’Inghilterra di Enrico IV agli inizi del Quattrocento, l’obiettivo da raggiungere è la vittoria delle forze monarchiche sui ribelli e il conseguente ripristino della pace interna: è questo, in sintesi, il motore dell’azione in *Henry IV, part one*. La realizzazione di tale obiettivo (Oggetto), e il conseguente lieto fine, chiude le vicende del dramma che può, pertanto, essere definito una “commedia storica”.

70. Greimas (1966); cfr. anche Brioschi, Di Girolamo, Fusillo (2003). Il modello attanziale di Greimas è stato formulato in relazione ai testi narrativi; nondimeno, il rapporto tra Soggetto e Oggetto (l’obiettivo da raggiungere, o il desiderio da realizzare) riguarda, per estensione, qualsiasi tipo di storia.

71. Un caso a sé stante tra le commedie shakespeariane è *The Merry Wives of Windsor*, più vicino alla commedia di beffa che alla commedia a lieto fine. *The Merry Wives* ha come protagoniste due coppie già sposate (i Ford e i Page), e l’azione segue un percorso affatto diverso rispetto alle altre commedie: quello della beffa, mutuato dalla novellistica e/o da altre commedie di beffa in voga all’epoca. Dunque, nessun lieto fine, nessun desiderio da realizzare o obiettivo da raggiungere, nessun matrimonio da celebrare, ma semplicemente una burla (non priva di crudeltà), per punire le pulsioni “disoneste” di Sir John Falstaff, inopinatamente dirette verso due donne già maritate.

Da un punto di vista socioantropologico, viceversa, la definizione della commedia poggia soprattutto sull'*occasione festiva* e sul *tema matrimoniale*. Se in una commedia storica lo sfondo è prevalentemente politico-militare, nella maggior parte delle commedie, naturalmente, lo sfondo è di tipo romantico e il desiderio da realizzare coincide con il matrimonio. Come indica, nella sua efficace *brevitas*, la definizione byroniana sopra riportata, lo scioglimento comico si distingue da quello tragico in base all'opposizione tematica matrimonio/morte e, dunque, evocativamente, vita/morte. Tale approccio, dunque, collega la commedia moderna alle origini stesse del genere (i riti e i miti legati alla primavera e alla nascita, le fallofòrie, i fescennini nuziali ecc.), mettendone in primo piano il portato di fertilità, continuità, rinnovamento – in inglese si direbbe di *futurity* (Danson, 2000).

Appare chiaro che le due prospettive d'indagine, narratologica (lieto fine) e antropologica (unione matrimoniale), più che alternative, risultano complementari. Del resto, nella stessa definizione byroniana, il tema matrimoniale viene indicato come punto d'arrivo («ended by»), o scioglimento, di una sequenza narrativa organizzata in base a un criterio finalistico. Dunque, l'analisi della struttura narrativa va di pari passo con l'analisi dei temi e dei motivi che vanno a sostanziare la struttura stessa. Occorre altresì precisare che il tema matrimoniale non si presenta mai come un tema isolato. Nelle stesse commedie matrimoniali, eros e politica spesso convergono: in drammi quali *As You Like It*, *Cymbeline*, *The Tempest* l'amore e il matrimonio suggellano una pace politica senza la quale l'eros non potrebbe aver pieno corso. Né l'amore è quasi mai disgiunto da motivazioni di ordine economico-sociale.

Nella maggior parte delle commedie shakespeariane, la progressione dell'intreccio verso il canonico lieto fine appare attentamente costruita sulla base dei modelli narrativi e delle norme poetiche correnti. La teoria drammatica dell'epoca, ispirata alla critica letteraria classica, proponeva uno sviluppo tripartito dell'azione, secondo uno schema che risaliva ai commenti di Elio Donato (IV secolo d.C.) (Herrick, 1964; Danson, 2000). Il grammatico latino, infatti (seguito poi da vari epigoni), aveva identificato la presenza di tre stadi successivi nell'azione drammatica: la *protasi* o presentazione dell'argomento, l'*epitasi* o progressione dell'azione (con l'eventuale aggiunta di "nodi" ulteriori) e, infine, la *catastrofe* o scioglimento. La critica recente, a partire da tale schema, ha suggerito di definire *anastrofe* lo scioglimento della commedia, per distinguerlo dallo scioglimento tragico (Frye, 1957).

Il fatto che i drammi shakespeariani siano costruiti in base a un modello del genere emerge, con una certa evidenza, dall'analisi critica delle loro strutture narrative, organizzate secondo un piano di sviluppo tripartito⁷². Alla presentazione dell'azione (per lo più affidata a varie forme di *flashback*) segue una fase in cui i personaggi tentano di risolvere la crisi iniziale, talvolta però complicandola ulteriormente. È quanto, ad esempio, osserva Viola in *Twelfth Night*, allorché comprende che il suo travestimento in Cesario, anziché risolvere i problemi iniziali, ne aggiunge di nuovi. Di qui il suo appello al Tempo: «O time, thou must untangle this, not I. / It is too hard a *knot* for me t'untie»⁷³. Alla fine, il Tempo, vale a dire lo scorrere delle vicende, riequilibrerà le sorti dei protagonisti attraverso un opportuno scioglimento dei “nodi” dell'azione in forma di lieto fine.

A differenza di quanto accade nelle tragedie, nelle commedie la crisi e, dunque, gli ostacoli che si frappongono al lieto fine appaiono sormontabili. Le usurpazioni, ad esempio, non causano la morte dell'usurpato (*As You Like It*, *The Tempest*), né la gelosia produce vittime (*Much Ado About Nothing*, *The Winter's Tale* ecc.). In generale, i personaggi mostrano capacità e fiducia di poter riparare i danni e superare le difficoltà: si veda, ad esempio, la sicurezza con la quale Petruccio affronta il compito di “domare” Caterina (*The Taming of the Shrew*), l'intraprendenza e l'abilità retorica mostrate da Porzia nel corso del processo (*The Merchant of Venice*) o l'onnipotenza di Prospero e della sua magia (*The Tempest*).

Naturalmente, nelle commedie romantiche un posto centrale nello scioglimento drammatico è occupato dalla *cerimonia matrimoniale*, spesso presentata in forma di banchetto, di festa, o anche di *masque*. In *As You Like It* è il personaggio di Imene, nel corso del conclusivo *masque* nuziale, ad alludere metatestualmente al percorso narrativo della commedia nel suo insieme. Si tratta, peraltro, di un personaggio il cui nome stesso (nella mitologia greca Imene era un giovinetto che presiedeva alle nozze, reggendo la fiaccola) evoca quei riti e miti di fertilità ai quali la commedia è strettamente associata:

72. Cfr. le analisi delle “strutture drammaturgiche” delle commedie e delle tragedie in W. Shakespeare, *Teatro completo*, a cura di G. Melchiori. Cfr. anche Melchiori (1994).

73. W. Shakespeare, *Twelfth Night*, 2.2.40-41 («È un *nodo* troppo intricato per me. / O Tempo, sei tu, non io, a doverlo sciogliere»).

Peace, ho!, *I bar confusion.*
 'Tis I must *make conclusion*
 Of these most strange events⁷⁴.

In altre parole, i lemmi usati da Imene non solo si riferiscono agli “strani casi” accaduti, ma rinviano anche, metatestualmente, a un preciso schema narratologico: “pace” (*peace*) indica anche il momento della riconciliazione in quanto sviluppo dell'intreccio; “impedire la confusione” significa anche sciogliere i nodi delle vicende narrative; “disporre la conclusione” rinvia anche ai meccanismi di chiusura dell'azione drammatica.

Come si evince in particolare dal *masque* che fa da epilogo a *The Tempest* (4.1), la cerimonia nuziale svolge una duplice funzione di legittimazione, ma anche di controllo del desiderio. Prospero, infatti, preannuncia alla giovane coppia l'abbattersi di una serie di mali qualora l'amplesso venga consumato prima delle nozze; al contempo, tuttavia, promette loro una serie di doni – *in primis* la fecondità – se essi, invece, rispetteranno le regole e i tempi previsti dalla celebrazione (4.1.13-23, 51-54). Nella sequenza del *masque* vero e proprio, Cerere e Giunone (opportunamente invocate dalla messaggera Iride) assicureranno, rispettivamente, la fertilità della terra e la fecondità delle nozze (4.1.60-117). Se in *The Tempest* il *masque* nuziale appare particolarmente spettacolare, nondimeno in tutte le commedie il matrimonio, sobrio o sontuoso che sia, svolge un ruolo grosso modo analogo, tanto di chiusura dell'azione quanto di auspicio di vita e di rinnovamento⁷⁵.

Nell'intreccio, anzi, i matrimoni sono quasi sempre più d'uno. Talvolta, essi si svolgono simultaneamente e/o sono legati tra loro da vari tipi di parallelismo narrativo (ad esempio in *The Comedy of Errors*, il matrimonio finale di Antifolo di Siracusa raddoppia quello preesistente del fratello gemello, Antifolo di Efeso); talaltra, un primo matrimonio ne rende possibile un secondo (in *The Taming of the Shrew*, il matrimonio della sorella maggiore dà via libera alle nozze della sorella minore). In qualche caso, le coppie di innamorati si lasciano, si riprendono e si incrociano tra loro seguendo il libero gioco del caso e della passione, finché il matrimonio finale non rimette tutto in ordine (*The Two Gentlemen of*

74. W. Shakespeare, *As You Like It*, 5.4.123-125 («Su, pace! Pongo fine al caos. / Son io che devo sciogliere / questi fatti così strani»).

75. Analogamente, in *The Winter's Tale* la festa pastorale della tosatura (4.4) pone un legame tra fertilità della natura e fecondità delle nozze.

Verona, A Midsummer Night's Dream). In altri casi, il matrimonio della vecchia generazione viene “completato” dalle nozze delle nuove generazioni (*Pericles, The Winter's Tale* e, in maniera più allusiva, *The Tempest*). Oppure, in luogo di (o in aggiunta a) un nuovo matrimonio assistiamo alla ricomposizione di una unione temporaneamente infranta (in qualche caso, la ricomposizione è preceduta dal “risveglio” o dalla “rinascita” di una sposa ingiustamente ripudiata: *Much Ado About Nothing, Cymbeline, The Winter's Tale*). Oppure la progettata cerimonia nuziale viene rimandata a un ipotetico tempo futuro, al di là del tempo teatrale (*Love's Labour's Lost*)⁷⁶. O ancora si celebra un matrimonio non nato da amore reciproco, ma imposto da una superiore autorità, nell'aspettativa, giusta o illusoria, che esso possa comunque risultare felice (*All's Well That Ends Well, Measure for Measure*).

Come si vede, se nelle commedie il matrimonio svolge una funzione costante di *happy ending*, nondimeno i singoli intrecci articolano il tema in maniera specifica. Non sempre, tuttavia, è facile – o possibile – stabilire una netta linea di confine tra le “varianti” di un modello e le “deviazioni” rispetto a esso. Se, ad esempio, la provvisoria separazione tra gli amanti o i temporanei “scambi di coppia” possono essere considerati, grosso modo, come varianti narrative all'interno dell'intreccio nuziale, viceversa elementi quali un matrimonio posticipato – e, dunque, non realizzato – o un matrimonio forzato appaiono piuttosto come deviazioni rispetto al classico lieto fine matrimoniale.

Va peraltro sottolineato che, oltre all'amore matrimoniale, con i suoi annessi e connessi di fertilità e di vita futura, le commedie adombrano anche un altro tipo di amore: quello tra un uomo adulto e un giovinetto. Tale amore, declinato secondo un modello risalente al *Sim-*

76. Nella commedia giovanile *Love's Labour's Lost*, ambientata presso la corte di Ferdinando re di Navarra, l'azione alla fine prende una piega del tutto inattesa. Un lutto improvviso, infatti, costringe le varie coppie a interrompere le loro schermafie amorose e a procrastinare i rispettivi disegni matrimoniali. Il finale, dunque, si presenta come dolce/amaro e sospeso: al matrimonio della commedia tradizionale si oppone un progetto nuziale rinviato a un futuro sospeso. Emblematiche, in tal senso, le parole di Berowne: al re che cerca di confortarlo facendogli osservare che di lì a un anno le nozze sarebbero state celebrate, il Lord risponde che quel tempo è un «tempo troppo lungo per la scena teatrale» («That's too long for a play», 5.2.864). Jack, dunque, non potrà avere Jill («Jack hath not Jill», 5.2.861) e, se la commedia classica si pone simbolicamente sotto l'insegna della primavera, *Love's Labour's Lost* si chiude significativamente con la copresenza di Primavera e Inverno (5.2.879-912).

posio platonico e celebrato in forma lirica nei *Sonnets*⁷⁷, è riconoscibile, in primo luogo, nelle modalità stesse della messinscena. Com'è noto, nel teatro elisabettiano i ruoli femminili erano interpretati da giovani attori o *boy actors*. Dunque, l'amore tra un uomo e una donna era "impersonato" da due attori dello stesso sesso, ma diversi per età. Ciò portava, allusivamente, a una sorta di raddoppiamento del desiderio: all'amore matrimoniale tra un Jack e una Jill si affiancava quello omoerotico evocato dalla presenza scenica di un uomo maturo e di un ragazzo. Non solo. Il testo stesso alludeva specularmente a tale prassi recitativa, proponendo intrecci in cui i personaggi femminili (recitati da attori maschi) si travestivano da uomini, adottando anche in qualche caso nomi fortemente evocativi di uno scenario omoerotico: è, ad esempio, quanto fa Rosalind che in *As You Like It* si traveste da Ganimede e, in tale veste, si lascia corteggiare da Orlando⁷⁸. Ci sono pochi dubbi sul significato di tale doppio travestimento: è come se il secondo travestimento – quello da donna a uomo – azzerasse il primo; vale a dire, è come se il *boy actor* dissimulato dal personaggio di Rosalind riemergesse sulla scena attraverso il ruolo di Ganimede. Tale gioco di specchi tra il maschile e il femminile e tra il testo drammatico e la rappresentazione teatrale creava due piani di senso: l'amore di Orlando per Rosalind evocava e conteneva anche l'amore di un uomo adulto per un giovane efebo (Orgel, 1996; Danson, 2000).

13.6.4. VISIONE DEL MONDO: IL MODELLO RETRIBUTIVO E IL MODELLO ORDALICO

Pur nella complessità delle vicende e dei piani di senso su delineati, la struttura narrativa delle commedie presenta alcune costanti, e

77. Nella parte finale del *Simposio*, Platone, attraverso il personaggio di Socrate, descrive l'amore tra un uomo adulto, amante (*erastés*), e il suo giovane amato (*erómenos*). Tale amore, biologicamente sterile ma spiritualmente fecondo, viene definito come un "parto nell'anima". A tale modello si conforma anche la celebrazione del *fair youth* nei *Sonnets* di Shakespeare (cfr. M. Stanco, *Omosessualità e gravidanza poetica. Figure dell'amor platonico da Shakespeare a Forster*, in S. Manferlotti, a cura di, *La retorica dell'eros. Figure del discorso amoroso nella letteratura europea moderna*, Carocci, Roma 2009, pp. 35-61).

78. Nel mito, Ganimede era il giovane amato da Zeus. In *As You Like It*, Orlando si avvale di "Ganimede" per esercitarsi a corteggiare Rosalind. Si tratta di una situazione "topica" di scambio dei generi (sfruttata anche dalla letteratura e dal cinema del Novecento) non priva di ambivalenza.

rimanda a un preciso quadro valoriale. L'intreccio, cioè, non si limita a rappresentare una sequenza di eventi, ma, attraverso la sequenza stessa, trasmette una corrispondente *visione del mondo*. In particolare, il lieto fine rinvia a un modello culturale di tipo *retributivo*, basato sul principio di una corrispondenza tra le qualità morali dei personaggi e gli esiti delle loro azioni. Tale visione retributiva delle umane vicende non è peraltro assoluta, né esente da ambiguità e contraddizioni che si manifestano in particolare nelle *dark comedies* o *problem plays* – su cui si ritornerà più avanti.

Nelle commedie più serene e lineari l'intreccio svolge, dunque, un ruolo "riparativo", riequilibrando alla fine le ingiustizie e i torti patiti dai personaggi virtuosi. Tale concetto è espresso in forma di commento nelle stesse commedie. In *As You Like It*, ad esempio, Celia auspica che i doni della fortuna, elargiti in maniera casuale, possano poi essere ridistribuiti con maggiore equità: «her [Fortune's] gifts may henceforth be bestowed *equally*» (1.2.30-32)⁷⁹.

In sintesi, il progredire dell'azione verso il lieto fine suggerisce l'esistenza di un *mondo ordinato*, retto da un'armonica corrispondenza tra *virtù* e *fortuna*⁸⁰. A tale tipo di intreccio, o meglio al dispositivo etico-narrativo che lo sorregge, si dà in genere il nome di "giustizia poetica".

La giustizia poetica non è una prerogativa della commedia ma, nella sua portata trans-storica, caratterizza anche altri generi di finzione, letterari e non: dalla fiaba all'apologo, all'*exemplum*, al *morality play*, al romanzo o al film a lieto fine. In generale, la giustizia poetica dà voce all'esigenza morale di vedere adeguatamente gratificati o premiati i comportamenti virtuosi. Se si ammalano, i personaggi buoni poi guariranno, se sono poveri faranno poi fortuna, e se soffrono d'amore troveranno alla fine la loro anima gemella. Mentre nella vita reale può accadere, anzi accade, che i buoni soffrano ingiustamente e che dunque la fortuna non corrisponda alla virtù, la giustizia poetica riesce a con-

79. Sull'ingiustizia della fortuna si esprime Rosalind: «[Fortune's] benefits are *mightily misplaced*» (W. Shakespeare, *As You Like It*, 1.2.33-34; «I doni della fortuna sono *mal distribuiti*»). In definitiva, la commedia shakespeariana è *anche* questo: un percorso narrativo dai *misplaced benefits* della fortuna a una maggiore equità retributiva («bestowed *equally*»).

80. "Virtù" e "fortuna" erano due termini-chiave, generalmente associati, nella riflessione morale dell'epoca, in Shakespeare, ma non solo; cfr., ad esempio, *Il principe* (1513) di Niccolò Machiavelli, ove i due termini sono associati a più riprese, ancorché – com'è noto – non in base a un'ottica retributiva.

trollare anche quegli eventi che sembrerebbero irriducibili a qualsiasi legge morale o dominio da parte dell'uomo. In altri termini, la giustizia poetica rappresenta il tentativo di moralizzare la sorte, riequilibrandone la casualità retributiva e allargando la sfera del controllo etico a tutto ciò che nel mondo "reale" appare eticamente incontrollabile⁸¹. Sarebbe troppo lungo e troppo complesso analizzare in questa sede le infinite sfumature concettuali o tentare di ricostruire, in dettaglio, le specifiche ascendenze culturali del modello retributivo. Si ricorderà soltanto, in breve, che l'idea di una corrispondenza tra i meriti e la sorte ha una matrice essenzialmente religiosa o teosofica ed è condivisa dalle rappresentazioni "ultramondane" di varie culture. All'interno del neoplatonismo rinascimentale, tale corrispondenza assume il carattere di una vera e propria osmosi: per Marsilio Ficino, ad esempio, premi e castighi sono generati insieme con le virtù e con i vizi, e sono a essi omologhi; «il castigo non è altro che il maturare di ciò che in germe è già nel vizio»⁸².

Le commedie shakespeariane non solo si conformano allo schema narrativo e alla visione retributiva propri della giustizia poetica, ma – come anticipato – evidenziano anche una precisa consapevolezza metanarrativa dei relativi meccanismi. Tanto si evince da una serie di puntuali commenti da parte di vari personaggi. In *As You Like It*, ad esempio, il già citato personaggio di Imene non solo ha il compito di celebrare il rito matrimoniale («High wedlock then be honourèd», 5.4.142), ma anche di raddrizzare il caos precedente («bar confusion»), portando le vicende alla loro naturale "conclusione". Sul piano concettuale, lo scio-

81. Nel suo carattere totalizzante, nella sua capacità di esercitare una forma di controllo globale sull'esperienza, la giustizia poetica può essere avvicinata a quel meccanismo psichico che Sigmund Freud ha definito come «onnipotenza dei pensieri» c/o «dei desideri». Si vedano le pagine dedicate a tale tema in *Totem e tabù*, in S. Freud, *Opere*, a cura di C. L. Musatti, 12 voll., Boringhieri, Torino 1976-80, vol. 7 (1976), pp. 89-96 (Freud ritorna sull'argomento, in maniera più cursoria, in vari altri saggi). Cfr. anche Stanco (2009).

82. Klein (1975, p. 75). Già Platone, del resto, aveva immaginato un Aldilà caratterizzato da premi e punizioni postume, parzialmente corrispondenti alle scelte e ai modelli di vita terrena: cfr., ad esempio, il mito di Er nella parte conclusiva della *Repubblica* (x, 614a-621d). Cfr. anche la rappresentazione dell'Aldilà nel *Gorgia* (523a-527e). Nel Rinascimento, il rapporto tra l'anima, le colpe, i premi e le punizioni diventa oggetto di riflessione in seno a varie correnti filosofico-religiose (dal neoplatonismo ficiniano allo gnosticismo) e si collega a un'idea del *karma*: l'anima, cioè, si alleggerisce o si appesantisce in relazione ai nostri comportamenti. Nulla, dunque, accade per caso; sono le nostre scelte a determinare il nostro destino.

glimento in forma di *happy ending* viene presentato dallo stesso Imene come una forma di espiazione o purificazione, e di ritrovata armonia tra terra e cielo:

Then there is mirth in heaven,
When earthly things made even
*Atone together*⁸³.

Nondimeno, la concezione retributiva della fortuna che traspare nelle commedie non è né semplice né univoca, ma si presta a interpretazioni multiple. Ad esempio, il principio retributivo è anche alla base di una giustizia di tipo *ordalico*. Fermo restando il criterio di un rapporto proporzionale tra virtù e fortuna, la giustizia ordalica si fonda su un ragionamento di tipo circolare, ove premessa e conclusione si legittimano a vicenda: “se (dal momento che) il mondo è giusto, chi è favorito dalla sorte è buono”. Più che attribuire un *premio* a una buona azione, si immagina che il favore della sorte sia, di per sé, il *segno* di buona azione. Da tale punto di vista, ciò che accade è bene in virtù del suo stesso accadere. La concezione ordalica ha, a sua volta, una lunga storia culturale e, per quanto oggi possa apparirci residuale, continua occasionalmente a essere invocata (ad esempio, alcuni anni fa qualcuno sostenne che il terremoto di Messina, con le sue circa 100.000 vittime, fosse il segno di una punizione divina⁸⁴; analogamente, epidemie come l’AIDS, al loro manifestarsi, furono bollate da qualcuno come segni dell’ira divina). Nelle commedie shakespeariane, soprattutto in quelle più “problematiche”, accanto al modello retributivo si insinua la sua variante ordalica o qualcosa che le assomiglia. Vale a dire, il favore o l’ostilità della sorte diventano, *ipso facto*, indicatori morali. Il lieto fine riabilita personaggi eticamente discutibili. La vittoria rende innocenti.

Da un lato, dunque – in maniera simile a quanto accade nella fiaba –, la commedia traspone su di un piano immanente i principi di giustizia ultramondana, premiando regolarmente la virtù (e mostrando una certa indulgenza nei confronti del vizio). Dall’altro, la commedia assume anche i tratti di una giustizia di tipo ordalico: premi e puni-

83. W. Shakespeare, *As You Like It*, 5.4.106-108 («Allora il cielo si rallegra, / quando gli enti terreni, unendosi, / *Si purificano insieme*»).

84. Posizione sostenuta da Roberto De Mattei, all’epoca vicepresidente del CNR: cfr. “la Repubblica”, 22 aprile 2011.

zioni finali tendono, di per sé, a orientare il giudizio dello spettatore, anche in assenza di un quadro valoriale chiaramente definito.

13.6.5. LE COMMEDIE PROBLEMATICHE:
LE VIE TORTUOSE DELLA GIUSTIZIA

Nelle commedie “problematiche” vari piani di giustizia si sovrappongono secondo principi non del tutto chiari o lineari. Dunque, nonostante tali drammi si concludano, a loro volta, con un convenzionale lieto fine matrimoniale, la chiusura dell'azione non riesce a convincerci pienamente.

In senso stretto, come si è visto, la critica ha etichettato come *problem plays* o *dark comedies* solo tre drammi: *Troilus and Cressida*, *Measure for Measure*, *All's Well That Ends Well*. In senso lato, tuttavia, molte delle commedie shakespeariane presentano scioglimenti problematici.

Ad esempio, *The Merchant of Venice* mette in scena, accanto allo scenario apparentemente idilliaco-amoroso di Belmonte, quello molto più inquietante di una Venezia pervasa dall'odio reciproco tra cristiani ed ebrei. I cristiani, alla fine, hanno la meglio sull'ebreo Shylock, il quale viene costretto a convertirsi e a subire la confisca dei propri beni. Se, da un lato, in base al criterio “ordalico” sopra descritto, la punizione finale di Shylock sembra confermare la sua colpevolezza e le ragioni dei cristiani, dall'altro è evidente che l'ebreo è posto sotto assedio dai cristiani, i quali si riservano il diritto di amministrare la giustizia a proprio uso e consumo. Oltre che dalla conclusione dell'azione, le riserve morali sul comportamento dei cristiani emergono da varie sequenze della commedia. Particolarmente significativo è l'appello con il quale lo stesso Shylock chiede un riconoscimento alla sua diversità religiosa, in nome della comune umanità di ebrei e cristiani⁸⁵:

I am a Jew. Hath not a Jew eyes? Hath not a Jew hands, organs, dimensions, senses, affections, passions?⁸⁶

85. I cristiani, nel definirlo «devil» o «dog» (epiteti ripetuti a più riprese), collocano Shylock al di fuori del contesto “umano”. Del resto, lo stesso aggettivo «Christian», nell'essere usato – oltre che nel senso religioso – anche come sinonimo di “uomo”, esclude implicitamente dall'ambito “umano” coloro che cristiani non sono (Stanco, 2009, pp. 129-56). Le rivendicazioni di Shylock fanno emergere la sua figura come quella di un «prototypical rights claimant» (Andrew, 1988, pp. 25-50).

86. W. Shakespeare, *The Merchant of Venice*, 3.1.54-56 («Sono un ebreo. Ma un ebreo non ha occhi? Non ha mani, organi, corpo, sensi, sentimenti, passioni?»).

Con sorprendente lungimiranza, Shylock reclama quello che Hannah Arendt avrebbe definito «il diritto» di «avere diritti», ovvero il diritto di ogni individuo di «appartenere all'umanità»⁸⁷. Il paradosso dell'opera è tutto qui: il personaggio punito dalla conclusione è anche quello che pronuncia i passi emotivamente più toccanti e liricamente più profondi.

Non meno torbida la giustizia rappresentata in quel microinsieme di drammi convenzionalmente definiti *problem plays* in senso stretto. Anche se due di tali drammi si chiudono, a loro volta, con un tradizionale *happy ending* matrimoniale⁸⁸, lo scioglimento rimane aperto, eticamente controverso. Da un lato, il *dénouement* riabilita personaggi non del tutto limpidi, quali Angelo (*Measure for Measure*) o Bertramo (*All's Well That Ends Well*), le cui colpe – in base a un'ottica di tipo “ordalico” – sono rimesse in virtù dello stesso *happy ending*; dall'altro, a dispetto del lieto fine, i nodi morali dell'azione rimangono parzialmente irrisolti. Difatti, al di sotto della convenzionale chiusura pacificatrice, le commedie problematiche lasciano trasparire gli esiti di una giustizia mondana se non iniqua, almeno discutibile.

L'azione di *Measure for Measure* si svolge in una Vienna pervasa da atmosfere čechoviane e mascherata da una falsa rispettabilità. Angelo, che sostituisce temporaneamente il duca di Vienna, è la perfetta incarnazione del perbenista pronto a punire negli altri quei crimini e quei peccati⁸⁹ di cui egli stesso è colpevole in prima persona. Anche se, alla fine, le sue colpe sono ridimensionate dalla scoperta che la sua malvagità non ha prodotto i danni temuti (Isabella non è stata violata e Claudio non è morto), il perdono concessogli dal duca appare sin troppo generoso. A loro volta, le doppie nozze che chiudono la vicenda (tra Angelo e Mariana, e tra il duca e Isabella), imposte come sono dall'autorità dello stesso duca, non sembrano foriere né di giustizia né di felicità. La logica dello scioglimento (in base alla quale i fatti contano più delle intenzioni) forse funzionerebbe bene in un contesto puramente fiabe-

87. H. Arendt, *Le origini del totalitarismo* (1951), Edizioni di Comunità, Milano 1996, p. 413.

88. *Measure for Measure* e *All's Well That Ends Well* si concludono, infatti, con vari matrimoni, nessuno dei quali, però, nasce da passioni e sentimenti condivisi. In particolare, Angelo (*Measure for Measure*) e Bertramo (*All's Well That Ends Well*) si piegano malvolentieri alle nozze imposte da una superiore autorità.

89. In *Measure for Measure*, come altrove in Shakespeare e nella cultura *early modern* in generale, la distinzione tra “crimine” e “peccato” rimane opaca (Camerlingo, 2007).

sco, ma nella cornice realistico-borghese della Vienna shakespeariana lascia intravedere vistose incongruenze e crepe profonde. In generale, la giustizia terrena, anziché riflettere una volontà trascendente, appare condizionata dalle scelte non sempre eque o condivisibili di chi detiene il potere di giudicare. E la conclusione non riesce a scalfire l'idea, formulata da Escalo, che il mondo, anziché essere governato da giustizia, è retto dagli arbitri del caso e dagli abusi del potere:

Some rise by sin, and some by virtue fall.
Some run from brakes of vice, and answer none;
And some condemnèd for a fault alone⁹⁰.

La commedia gemella *All's Well That Ends Well* propone situazioni narrative parzialmente omologhe, sollevando analoghi dubbi etici. Gli espedienti messi in atto dall'eroina (Elena) per conquistare uno sposo recalcitrante appaiono meschini se non illegittimi, né lo sposo (Bertramo) si distingue per lealtà e statura morale. Così come in *Measure for Measure*, anche in *All's Well That Ends Well* il matrimonio desiderato soltanto da parte femminile e imposto da un'autorità esterna alla coppia non pare soddisfare quei parametri di felicità enunciati in altre commedie, relativi alla reciprocità del sentimento amoroso⁹¹.

In entrambi i drammi, dunque, lo scioglimento dell'azione risulta opaco e poco convincente. Da un lato, Shakespeare segue la convenzione del lieto fine matrimoniale (conformandosi ai suoi principi retributivi), dall'altro ne scardina il senso, restituendoci la complessità del reale e suggerendo il carattere arbitrario del rapporto tra virtù e fortuna.

In *Troilus and Cressida*, dramma che precede cronologicamente gli altri due, Shakespeare si era spinto ancora più in là: l'opera, infatti, rinuncia del tutto a offrire un lieto fine, per quanto problematico. Si tratta, cioè, di un'opera aperta, priva di un vero e proprio finale. Non

90. W. Shakespeare, *Measure for Measure*, 2.1.38-40 («C'è chi si innalza per il peccato, e chi cade per la virtù. / C'è chi si lancia tra le fauci del vizio senza doverne rispondere, / e c'è chi è condannato per un'unica colpa»).

91. Persino in una commedia come *The Taming of the Shrew*, in cui l'amore è espressamente legato alla dote e al denaro, la centralità del sentimento amoroso viene costantemente ribadita. Come annuncia Battista a Petruccio, il matrimonio potrà aver luogo solo se Caterina mostrerà amore per l'aspirante sposo: «when the special thing is well obtained – / That is her love, for that is all in all» (2.1.128-129, «quando avrai ottenuto quella cosa speciale, / vale a dire il suo amore: è da lì che tutto dipende»).

solo non ci sono matrimoni (sembra di sentir risuonare le parole, pressoché contemporanee, di Amleto: «I say we will have no more marriages», 3.1.150), ma, insieme con il personaggio di Troilo (tradito dalla volubile Cressida), viene sconfitta l'idea stessa di amore romantico.

Mentre in altri drammi, sia pure solo in superficie e in maniera parziale, Shakespeare segue le regole-base del genere commedia, nel *Troilus* egli sembra quasi anticipare quell'esigenza di totale libertà creativa a cui, circa tre secoli dopo, avrebbe dato voce Virginia Woolf:

If a writer were a free man and not a slave, if he could write what he chose, not what he must, if he could base his work upon his own feeling and not upon convention, there would be no plot, no comedy, no tragedy, no love interest or catastrophe in the accepted style⁹².

13.7

Le tragedie: il dolore “(in)giustificato”

Life's but a walking shadow, a poor player
That struts and frets his hour upon the stage,
And then is heard no more. It is a tale
Told by an idiot, full of sound and fury,
Signifying nothing.

W. Shakespeare, *Macbeth*, 5.5.23-27

13.7.1. UNA PRIMA DEFINIZIONE:
LA LOGICA BIFRONTA DELLA TRAGEDIA

Oltre che per la commedia, la già citata definizione byroniana può fornirci un utile punto di partenza anche per l'analisi della tragedia shakespeariana: «All tragedies are finished by a death, / All comedies are ended by a marriage». Come suggerisce la definizione, la morte non solo è presente nella tragedia ma, sul piano *narratologico*, costituisce anche il momento conclusivo dell'azione drammatica («finished by»).

92. «Se uno scrittore fosse un uomo libero e non uno schiavo, se potesse scrivere ciò che vuole e non ciò che deve, se potesse basare la sua opera sui propri sentimenti e non sulle convenzioni, non ci sarebbe né intreccio, né commedia, né tragedia, né gioco d'amore, né catastrofe nello stile consueto» (Woolf, 1966, p. 106).

A ciò si aggiunga che la morte che va a chiudere l'azione, fungendo quindi da *dénouement* tragico, è solo ed esclusivamente quella dell'eroe ed è, imprescindibilmente, una morte violenta⁹³.

Sul piano *assiologico*, la morte tragica non è speculare al matrimonio nella commedia – o, almeno, non lo è in Shakespeare. Se nella commedia, in base al modello della “virtù premiata”, il matrimonio rappresenta – sia pure talvolta in maniera “problematica” – una ricompensa per i personaggi buoni, nella tragedia la morte non costituisce una punizione per i colpevoli (in qualche caso, anzi, sono proprio i personaggi più innocenti, e più fragili, a perdere la vita: White, 1986)⁹⁴. La tragedia shakespeariana, dunque, sfugge a qualsiasi ottica retributiva (non a caso, risultò indigesta in età neoclassica, quando si censurò la amoralità dei suoi intrecci)⁹⁵: la morte finale dell'eroe non segue alcun criterio di giustizia, ma appare dettata dal caso o da una necessità difficile da comprendere.

93. In *Hamlet*, ad esempio, la morte di Ofelia è senza dubbio patetica, dolorosa (in qualche modo lo è anche la morte di Polonio); è però la morte di Amleto quella che, chiudendo la scena, ha una vera e propria valenza tragica. In *Macbeth*, analogamente, le varie morti che precedono (si potrebbe dire, anticipano) quella del protagonista fanno vibrare note più o meno dolenti (a partire dalla lamentevole morte di Duncan, ad opera dello stesso Macbeth); tuttavia, è solo la morte finale di Macbeth, nella sua funzione di chiusura dell'azione, a risuonare propriamente tragica. Considerazioni analoghe si potrebbero estendere a tutte le tragedie shakespeariane.

94. L'unica tragedia shakespeariana che risponde, sia pur solo parzialmente, a un'ottica retributiva e a un modello esemplare di giustizia poetica è *Richard III*, in cui la morte del protagonista assume i contorni di una punizione divina (ciò, però, soprattutto dal punto di vista del suo antagonista e successore al trono, il conte di Richmond e futuro Enrico VII).

95. La commedia, come si è visto, poggia su un'idea di giustizia retributiva: il lieto fine garantisce una giusta ricompensa ai personaggi “meritevoli”. Al medesimo principio di giustizia retributiva si conformano, specularmente, alcuni tipi di narrazione che presentano la morte del protagonista come una giusta punizione per le sue colpe. In un'epoca come quella neoclassica, permeata da un forte senso del valore educativo della poesia, fiorì una forma di tragedia che potremmo definire “esemplare”, in cui la morte dei malvagi assumeva il chiaro valore di un monito nei confronti degli spettatori. Non fu un caso che la tragedia shakespeariana, ampiamente refrattaria a tale visione del mondo, venisse “adattata”. Cfr., a tale proposito, *All for Love* (*Tutto per amore*, 1677) di John Dryden, riscrittura moraleggiante di *Antony and Cleopatra* in cui il finale tragico era presentato come un *exemplum* di vizio punito (significative le osservazioni dello stesso Dryden che, nella *Prefazione* alla sua tragedia, mostrava la morte di Antonio e Cleopatra come la sorte “giustamente” meritata da due «famous Patterns of unlawful Love», «famosi esempi di amore illegittimo»).

A tale proposito, c'è però un ulteriore elemento da considerare. Nel chiudere l'azione drammatica vera e propria, la morte dell'eroe non-dimeno prelude a un successivo processo di *ricomposizione dell'ordine*. Alla morte di Romeo e Giulietta seguirà verosimilmente la pace tra i Montecchi e i Capuleti; a quella di Amleto la presumibile tranquillità e stabilità del nuovo regno instaurato da Fortebraccio e così via. In maniera allusiva, la tragedia shakespeariana sembra evocare l'esistenza di un nesso tra la *morte dell'eroe* e il futuro *ripristino dell'ordine*.

Il legame tra i due momenti rimane, in ogni caso, ambivalente. La tragedia shakespeariana appare cioè attraversata da una "logica bifronte". Da un lato, la morte dell'eroe, prodotta dal *caso*, suscita successivamente nei vivi un comprensibile bisogno di azzerare il caos e di rigenerare il corpo sociale. Dall'altro, la morte dell'eroe sembra scaturire da una *necessità interna*, ovvero dallo stesso bisogno di rigenerazione sociale: è come se l'eroe morisse, e il vecchio sistema implodesse, allo scopo di permettere la "guarigione" e la successiva rinascita.

Per comprendere meglio i meccanismi di tale logica narrativa e i suoi sviluppi all'interno del *corpus* tragico occorrerà soffermarsi in special modo su quelle opere in cui il nesso tra la morte dell'eroe e la successiva palingenesi appare più scoperto. Come si tenterà di mostrare, una tragedia giovanile come *Titus Andronicus* (1592) evoca una lettura "ritualistico-sacrificale" della carneficina che ne pervade l'intreccio. Le mutilazioni e le morti che si susseguono a ripetizione, e che raggiungono il loro acme nelle scene finali di smembramento e di cannibalismo, preludono chiaramente alla *pax* preannunciata da Marco Andronico. C'è nel *Titus* qualcosa che rimanda alla tragedia greca e, in particolare, alle *Baccanti* di Euripide. Come nelle *Baccanti* l'orribile morte di Penteo permette la rinascita di Dioniso e l'instaurazione del suo culto⁹⁶, così nel *Titus* lo strazio dei corpi naturali è funzionale alla ricomposizione del corpo politico: la morte dei Goti rende possibile la rinascita romana. E, come il disegno sacrificale delle *Baccanti* rivela squarci di senso latenti nelle altre, meno esplicite, tragedie greche (Gentili, Garelli, 2010), così *Titus Andronicus*, a sua volta, permette di guardare con maggiore chiarezza alla tragedia shakespeariana nel suo insieme.

Nelle tragedie shakespeariane più mature, il disegno espiatorio-sacrificale si indebolisce, ovvero si trasforma in mera struttura narrati-

96. In altri termini, come si vedrà, nel rapporto Dioniso/Penteo, la vittima, per poter rinascere, si fa carnefice, uccidendo sé stessa *nell'altro*.

va. Anche se la morte dell'eroe continua, invariabilmente, a preludere a un riordino del corpo politico, nondimeno, il rapporto tra i due momenti si fa meno nitido, più incerto, più sfumato. Possibile ipotizzare un nesso di causa-effetto tra la morte e la rinascita, tra il "prima" e il "poi", tra il disordine e l'ordine. Al tempo stesso, però, è anche possibile considerare i due momenti come due sequenze tra loro legate in maniera del tutto casuale. Logica, appunto, bifronte.

13.7.2. IL CANONE TRAGICO

Definire il canone tragico shakespeariano è meno semplice e meno ovvio di quanto si potrebbe pensare.

Nel suo classico e a lungo influente *Shakespearean Tragedy* (1904), Bradley restringeva il canone delle tragedie "pure" di Shakespeare a quel microinsieme di quattro drammi etichettato dalla critica successiva come «great tragedies»: *Hamlet*, *Othello*, *King Lear* e *Macbeth*. Tuttavia, per quanto molte delle considerazioni di Bradley sul tragico shakespeariano siano ancora attuali, la sua distinzione tra le tragedie "pure" e le altre risulta piuttosto confusa e limitante, soprattutto perché si basa su un'inc congrua mescolanza di criteri valutativi e descrittivi.

Più utile, dunque, ritornare all'elenco di tragedie contenute nel *First Folio*. Nell'edizione, sotto la voce *Tragedies* figuravano dodici drammi. Escludendo *Troilus and Cressida* (che, come si è detto, fu verosimilmente aggiunto in un secondo momento all'elenco delle tragedie per motivi del tutto contingenti, e che oggi viene per lo più incluso tra i *problem plays*) e *Cymbeline* ("commedia romanzesca" a lieto fine), il canone tragico si restringe a dieci. A tale elenco vanno però aggiunti vari drammi storici caratterizzati da un finale luttuoso (*Richard II*, *Richard III* ecc.) e peraltro pubblicati con la dicitura *tragedy* nelle edizioni in-quarto antecedenti al folio (cfr. *infra*, PAR. 13.8.3). Né, infine, si può escludere che la mano di Shakespeare sia presente, sia pure solo in forma marginale, in alcune tragedie di incerta attribuzione (cfr. *supra*, PAR. 13.4.1).

13.7.3. STRUTTURA NARRATIVA E VISIONE DEL MONDO:
IL DISEGNO SACRIFICALE

Si è detto che l'azione della tragedia si conclude con la morte dell'eroe. Si è anche detto che la morte tragica del protagonista, pur chiudendo l'intreccio, fa da preludio a una nuova azione, di là da venire, di cui si

offre un rapido squarcio nelle battute finali del dramma. In *Romeo and Juliet* (1595), la morte dei due coprotagonisti è seguita dalla ricostruzione degli eventi da parte di chi ne conosceva le dinamiche e dalla pacificazione tra le famiglie dei Capuleti e dei Montecchi. In *Hamlet* (1600-01), dopo la morte del principe danese giunge sulla scena il norvegese Fortebraccio a impossessarsi della corona e a rimettere ordine nel regno. Una sequenza analoga caratterizza anche le altre tragedie: la morte dell'eroe non pone un sigillo definitivo alla storia, ma costituisce il tassello indispensabile al successivo *renewal*, ovvero al futuro processo di *ricostituzione dell'ordine*. Chi rimane in vita ha il dovere non solo di trasmettere la memoria ma anche di ricostruire quanto è stato precedentemente distrutto.

Da tale punto di vista, si può dire che la tragedia shakespeariana presenti, per così dire, un finale doppio: la morte del protagonista, nel portare a termine l'azione principale, fa al tempo stesso da *incipit* a una nuova stagione sociopolitica di cui si dà un rapido preannuncio nelle scene conclusive. Se però la morte dell'eroe ci colpisce emotivamente, stampandosi indelebilmente nella nostra memoria, al contrario la successiva ricomposizione dell'ordine costituisce un momento decisamente meno intenso, un mero anticlimax, spesso, *pour cause*, tagliato nelle rappresentazioni sceniche. In *Romeo and Juliet*, le battute conclusive che preannunciano la pace tra i Montecchi e i Capuleti e le misure proposte dal principe per garantire l'ordine sociale scivolano via senza quasi lasciar traccia. È come se la tragedia si concludesse con le parole che Giulietta rivolge al pugnale prima di togliersi la vita: «There rest, and let me die»⁹⁷. In *Hamlet*, l'ingresso scenico del giovane Fortebraccio passa quasi inosservato, le sue parole sono facilmente dimenticate, mentre suonano conclusive le ultime parole pronunciate da Amleto prima di morire: «The rest is silence»⁹⁸. Come dire: non c'è bisogno di aggiungere altro.

Se ciò è vero, se la preannunciata ricomposizione dell'ordine non ci colpisce emotivamente quanto la morte del protagonista, se sul piano scenico ci appare come una sorta di appendice malriuscita, essa nondimeno risulta significativa da un punto di vista interpretativo. Anzi, il progetto

97. W. Shakespeare, *Romeo and Juliet*, 5,3,169 («Riposa là, e fammi morire»). Nella citazione ci si è discostati dall'edizione di riferimento – *The Oxford Shakespeare* – che propone la lezione «rust» («arrugginisci»).

98. Ivi, 5,2,310 («Il resto è silenzio»).

di rinascita successivo alla morte dell'eroe ridisegna il senso stesso del suo morire, ponendo sotto una nuova luce l'intera azione drammatica.

Sul piano narratologico, il processo finale di ricomposizione dell'ordine costituisce un modello ricorrente, una *struttura narrativa profonda* che rimane invariata nelle diverse tragedie al di là del variare di personaggi e situazioni. Rientrano in tale tipologia narrativa non solo la prefigurazione di una futura pace tra i Capuleti e i Montecchi (*Romeo and Juliet*) o l'avvicendamento di Fortebraccio sul trono danese (*Hamlet*), ma anche la presa del potere imperiale da parte di Lucio (*Titus Andronicus*), il trionfo di Antonio e di Ottaviano (*Julius Caesar*), la vittoria finale di Cesare Ottaviano (*Antony and Cleopatra*), la nomina di Cassio quale governatore di Cipro (*Othello*), la riconquista della corona scozzese da parte del legittimo erede Malcolm (*Macbeth*), la presumibile incoronazione di Edgar (*King Lear*) e così via. Anche la tragedia più fosca, quella che un noto critico ha definito come l'unica «tragedia assoluta» (Steiner, 1997, p. 76), *Timon of Athens*, si chiude con il ritorno trionfale del capitano Alcibiade ad Atene e la conseguente promessa di un nuovo ordine politico. La vittoria di Alcibiade conferisce un significato ulteriore alla morte di Timone: al pari di Romeo e Giulietta, di Amleto, di Lear e degli altri, Timone muore *anche* allo scopo di permettere una futura rigenerazione sociale. Emblematiche, in tal senso, le parole finali pronunciate da Alcibiade:

I will use the olive with my sword,
*Make war breed peace, make peace stint war*⁹⁹.

La chiusura della tragedia e la promessa di pace formulata dal capitano fanno sì che la morte di Timone si sganci dall'orizzonte della contingenza per assumere i tratti della *necessità*, ovvero di una sorta di *sacrificio palinogenetico*. Il vecchio mondo viene spazzato via per dar vita a un nuovo ordine.

Che la tragedia shakespeariana rechi tracce, ora evidenti ora sotterranee, di un tema e di un'etica sacrificali lo si evince da un'analisi del *corpus* testuale nel suo insieme. Come si è anticipato (cfr. *supra*, PAR. 13.7.1), il dramma in cui il disegno sacrificale si manifesta con maggiore chiarezza è, senza dubbio, la tragedia giovanile *Titus Andronicus* (1592). Un'analisi

99. Id., *Timon of Athens*, 5.5.87-88 («Governerò con l'olivo e con la spada / farò in modo che la guerra generi la pace e che la pace freni la guerra»).

dell'opera, dunque, può aiutarci a cogliere una serie di nessi che – per quanto in maniera più sotterranea – caratterizzeranno anche le tragedie successive.

Nelle battute iniziali del *Titus*, Lucio (figlio del nobile romano che dà il titolo alla tragedia, e futuro imperatore di Roma) impone alla regina dei Goti Tamora il sacrificio del suo figlio primogenito («sacrifice his flesh»), Alarbo:

Give us the proudest prisoner of the Goths,
That we may hew his limbs and on a pile
Ad manes fratrum sacrifice his flesh
Before this earthy prison of their bones,
That so the shadows be not unappeased,
Nor we disturbed with prodigies on earth¹⁰⁰.

Il significato delle parole di Lucio è chiaro: il sacrificio del più nobile dei Goti («That we may [...] sacrifice his flesh») è necessario affinché vengano placate le ombre dei nobili romani insepolti. Il sacrificio comporta lo smembramento («hew») e il rogo del corpo, come viene poi ribadito dallo stesso Lucio:

Make a fire straight,
And with our swords upon a pile of wood
Let's hew his limbs till they be clean consumed¹⁰¹.

All'uccisione iniziale del figlio primogenito della barbara Tamora segue, in chiusura (nel v atto), l'uccisione degli altri suoi due figli, Demetrio e Chirone, colpevoli dello stupro e della mutilazione dell'innocente Lavinia, figlia di Tito Andronico. A loro volta, Demetrio e Chirone saranno smembrati¹⁰² per poi essere offerti in pasto alla madre che li divorerà inconsapevolmente. È Tito Andronico, in un'atmosfera da

100. Id., *Titus Andronicus*, 1.1.96-101 («Dacci il più fiero dei prigionieri goti, / la cui carne faremo a pezzi / e sacrificheremo su un rogo *ad manes fratrum* [“alle ombre dei nostri fratelli”, corsivo nel testo] / davanti a questa terrena prigione delle loro ossa, / in modo da placare le ombre / ed evitare che apparizioni prodigiose disturbino la terra»).

101. Ivi, 1.1.127-129 («Preparate un fuoco / e noi, con le nostre spade, su un rogo di legno, / ne taglieremo le membra, finché non si saranno completamente consumate»).

102. In questo caso (a differenza che nell'uccisione di Alarbo), le ossa saranno polverizzate: «grind [...] to dust» (ivi, 5.2.185).

teatro della crudeltà, ad architettare l'orrido piano e anticiparlo alle due future vittime:

I will grind your bones to dust
And with your blood and it I'll make a paste,
[...] And bid that strumpet, your unhallowed dam,
like to the earth swallow her own increase¹⁰³.

A banchetto ultimato, è lo stesso Tito Andronico a rivelare a Saturnino, e dunque a Tamora, il "contenuto" del pasto:

There they are, both bakèd in this pie,
Whereof their mother daintily hath fed,
Eating the flesh she herself hath bred¹⁰⁴.

Alla vendetta gota ordita da Tamora e dai suoi figli nei confronti di Lavinia, fa dunque seguito la controvendetta romana, se possibile ancora più barbara e feroce¹⁰⁵.

La punizione rituale con la quale sono colpiti la regina dei Goti e i suoi figli è chiaramente modellata sul *Tieste* di Seneca e sulle *Metamorfosi* di Ovidio¹⁰⁶. Accanto a tali fonti va tuttavia considerata un'influenza

103. Ivi, 5.2.185-186, 189-190 («Macinerò le vostre ossa sino a farne polvere, / e impasterò la polvere col vostro sangue [...] / e costringerò quella puttana sacrilega di vostra madre / a ingoiare, come la terra, ciò che lei stessa ha generato»).

104. Ivi, 5.3.59-61 («Eccoli, infornati in questo pasticcio / di cui la madre si è nutrita con gusto, / mangiando la carne ch'ella aveva generato»).

105. Già al momento in cui era stato richiesto il sacrificio di Alarbo, i "barbari" Tamora e Chirone avevano accusato i Romani di barbarie. «Tamora: "O cruel irreligious piety!" / Chiron: "Was never Scythia half so barbarous"» (Ivi, 1.1.130-131, «Tamora: "O crudele, empia pietas!" / Chirone: "La Scizia non è mai stata così barbara»).

106. Nel *Tieste*, Atreo uccide e smembra orribilmente i tre figli del fratello Tieste per poi servirglieli in un macabro banchetto. Ancor più evidenti gli spunti dalle *Metamorfosi* di Ovidio (che Shakespeare poteva leggere nella traduzione di Arthur Golding del 1567), relativi alla storia dello stupro e del taglio della lingua di Filomela, e della successiva vendetta da parte della sorella Procne, attraverso un feroce rituale di smembramento e un orribile banchetto di sangue offerto all'ignaro stupratore (lo stupratore di Filomela è il marito della sorella Procne; Procne lo punisce dilaniando il loro figlio e offrendoglielo poi come pasto). Nella tragedia di Shakespeare, è lo stesso Tito ad associare lo stupro e le mutilazioni del corpo e della parola a cui è stata sottoposta la sua Lavinia all'analoga violenza subita da Filomela: «worse than Philomel you used my daughter, / And worse than Progne I will be revenged» (ivi, 5.2.193-194, «Avete abusato di mia figlia peggio di Filomela, / e con più ferocia di Procne io trarrò vendetta»).

di altro tipo, meno diretta, ma più profonda: la tragedia greca e, in particolare, le *Baccanti* di Euripide. Nelle *Baccanti*, attraverso lo strazio del corpo di Pènteo ad opera della madre Agàve, viene messo in scena quello smembramento rituale (*sparagmós*) che nel culto dionisiaco rappresenta la condizione della successiva rinascita del dio¹⁰⁷. Nella lacerazione/ricomposizione dionisiaca, la vita individuale (*bíos*) si spegne affinché la vita universale (*zoé*) continui. Un rituale per molti versi analogo permea la struttura narrativa e il disegno ideologico del *Titus Andronicus*.

Nel *Titus Andronicus*, lo smembramento dei goti Demetrio e Chirone costituisce la condizione della successiva rigenerazione del corpo romano (tanto del corpo naturale quanto del corpo politico). Spetta a Marco Andronico, fratello del protagonista, illustrare il senso della sequenza nel suo insieme. Come osserva Marco nelle battute finali della tragedia, il grano sparso andrà ricomposto in un unico fascio, così come le membra straziate («broken limbs») dovranno ridar vita a un unico corpo («one body»):

O, let me teach you how to knit again
This scattered corn into one mutual sheaf,
These broken limbs again into one body¹⁰⁸.

Il senso è ambivalente e chiaro al tempo stesso: da un lato, Marco Andronico invita semplicemente i Romani a ricompattarsi in un unico corpo politico superando i particolarismi e le divisioni interne; dall'altro, suggerisce che lo smembramento dei corpi e l'insieme delle morti siano necessari alla rinascita. Così come accade nel mito di Dioniso, dio dell'unità originaria che si scinde dolorosamente per poi ricomporsi. E come nelle *Baccanti* viene sacrificato non Dioniso ma la sua maschera Pènteo, così in *Titus Andronicus* è lo smembramento dei Goti (a loro

107. Le *Baccanti*, com'è noto, sono esplicitamente centrate su quell'elemento dionisiaco che sarebbe alla base della nascita stessa della tragedia. Nelle *Baccanti*, Agàve, colta da furore, fa strazio del corpo del proprio figlio Pènteo senza riconoscerlo. L'uccisione di Pènteo, colpevole di essersi opposto al nuovo culto religioso, prelude al trionfo finale del dio Dioniso. Dioniso, dunque, rinasce grazie al sacrificio di Pènteo, oppositore ma, al tempo stesso, alter ego del dio. Per un'utile ricognizione d'insieme, cfr. Gentili, Garelli (2010).

108. W. Shakespeare, *Titus Andronicus*, 5.3.69-71 («Oh, lasciate che vi insegni a ricomporre / questo grano sparpagliato in un unico covone, / a riunire queste membra straziate in un unico corpo»).

volta, maschera degli stessi Romani) a permettere la ricomposizione/rinascita di Roma¹⁰⁹. La terra ingoia le sue creature, la madre – come la terra – fa strazio dei figli per rigenerare la vita («Like to the earth swallow her own increase», 5.3.190).

Nella sua crudeltà barbarica, rituale, *Titus Andronicus* è senza dubbio un caso estremo nel *corpus* tragico shakespeariano. Nondimeno, il disegno espiatorio-sacrificale che lo informa non costituisce un *unicum*, bensì presenta elementi in comune con le tragedie successive. Come le *Baccanti* di Euripide ci aiutano a comprendere quei percorsi di senso che nelle altre tragedie greche risultano più oscuri, così il *Titus Andronicus* può contribuire a illustrare la tragedia shakespeariana nel suo insieme. L'analisi del *Titus*, in altri termini, ci permette di attribuire un significato più profondo alle costanti narrative che caratterizzano le tragedie successive e, in particolare, di postulare l'esistenza di un *nesso causale* tra la morte dell'eroe e la rinascita del corpo sociale.

Ad esempio, la morte dei due protagonisti in *Romeo and Juliet* (1595) assume *anche* il senso di una condizione necessaria alla pacificazione tra i Capuleti e i Montecchi e alla conseguente rigenerazione del tessuto civile. È il vecchio Capuleti, padre di Giulietta, a suggerire tra le righe tale possibile interpretazione allorché, nella scena finale della tragedia, definisce i due sfortunati giovani «[p]oor sacrifices of our enmity»¹¹⁰. A un primo livello di senso, la definizione sembra semplicemente indicare che è stato l'odio tra le famiglie a provocare la morte dei due giovani sposi. A un livello interpretativo più profondo, tuttavia, la morte di Romeo e Giulietta appare anche come un sacrificio necessario alla pacificazione tra le due casate; è come se i due giovani innocenti fossero stati sacrificati per riscattare le colpe (la «enmity») delle proprie famiglie, azzerandole nella loro morte e consentendo in tal modo la successiva ricomposizione dell'ordine sociale¹¹¹.

In senso lato, un'ottica del genere, pur con tutte le differenze speci-

109. Si noti anche che sia nelle *Baccanti* che in *Titus Andronicus*, sia pure con modalità diverse, è la madre a compiere inconsapevolmente il sacrificio ultimo del figlio (dei figli, nel caso di *Titus*), o a rendersene complice.

110. W. Shakespeare, *Romeo and Juliet*, 5.3.303 («Povere vittime sacrificali del nostro odio»).

111. Sin dalle battute iniziali di *Romeo and Juliet* si intuisce che la faida familiare (estesa anche ai rispettivi servi dei Capuleti e dei Montecchi) non potrà cessare se non attraverso il sangue dei due protagonisti. Sulla teoria del capro espiatorio cfr. Leech (1969) che, a sua volta, richiama gli studi antropologici di James Frazer in *The*

fiche relative alle singole opere, informa la tragedia elisabettiana nel suo complesso: si pensi, ad esempio, al valore “sacrificale” e alla funzione palinogenetica della morte del protagonista in *Edward II* (ca. 1592) di Christopher Marlowe (in cui, peraltro, alla fine, la testa di Mortimer Junior viene ritualmente deposta sul corpo straziato di re Edoardo, sia in segno di punizione sia a evocare l'identità carnefice/vittima: un po' come accade alla testa di Pènteo, infilzata dalla madre Agàve sul tirso dionisiaco).

In sintesi, la duplice interpretazione della sequenza tragica nasce dal carattere bifronte della logica narrativa che la sottende. Da un lato, la ricomposizione dell'ordine è un tentativo *ex post* di porre fine al caos prodotto da una lunga scia di lutti; dall'altro, sul piano simbolico, i lutti sono stati generati dall'esigenza stessa di rinascita e di ricostituzione dell'ordine sociale.

Nelle tragedie shakespeariane più mature, il rapporto tra la morte dell'eroe e la successiva ricomposizione sociopolitica diventa più opaco. Nondimeno, è la stessa permanenza di tale struttura narrativa – il suo carattere, cioè, di *invariante* – a suggerire l'esistenza di un nesso causale, di un legame necessario tra i due eventi. Le morti, anche allorché appaiono dettate dal caso, dalle circostanze, da eventi difficilmente prevedibili (il mancato recapito di una lettera, lo smarrimento di un fazzoletto ecc.), lasciano trasparire, al contempo, una causalità più stringente.

In *Antony and Cleopatra* (1606) si intuisce immediatamente che la passione di Antonio per la regina egiziana è una passione autodistruttiva, che risulterà fatale non solo a lui, ma anche al mondo da lui rappresentato: «Let Rome in Tiber melt, and the wide arch / Of the ranged empire fall»¹¹². Non potrà dunque esservi pace, né soluzione alla crisi, se non attraverso una sequenza di morti che, alla fine, porterà necessariamente all'implosione del vecchio ordine e, dunque, alla fondazione di un nuovo modello politico.

In tutte le tragedie, sia pure con gradi e con toni diversi, aleggia un senso di ineluttabilità, l'idea che il tempo «fuori sesto» non possa più essere riordinato: «The time is out of joint. O cursèd spite / That ever I was born to set it right!»¹¹³. O almeno che il riordino richieda

Golden Bough (1890-1915). Cfr. anche i vari studi successivi di Girard (1972; 1982) e, per una sintesi generale, Gentili, Garelli (2010).

112. W. Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, 1.1.35-36 («Che Roma sprofondi nel Tevere, che crolli / l'ampio arco del suo ordinato impero»).

113. Id., *Hamlet*, 1.5.189-190 («Il tempo è fuori sesto. O malasorte / esser nato per rimmetterlo in ordine!»). Da notare che «out of joint» ha, letteralmente, un

l'estinzione definitiva di un tempo-mondo oramai logoro, non più sanabile.

La rigenerazione del corpo sociale non potrà aver luogo se non attraverso un purificante bagno di sangue.

13.7.4. LA COSCIENZA TRAGICA:
LA *ALOGHIA* DEL DOLORE INDIVIDUALE

Se sul piano *collettivo* la morte del protagonista evoca – talora in maniera chiara, più spesso in modo oscuro – un significato sacrificale e palinogenetico, sul piano *individuale* essa sfugge a qualsiasi disegno o determinazione di senso. L'eroe che muore non conosce o non comprende la “necessità” del suo morire. Quella morte e quel dolore che appaiono *giustificati* a livello transindividuale diventano *a-logici* nel momento in cui si riflettono all'interno della coscienza del protagonista¹¹⁴.

In quanto possibilità che azzerava tutte le altre («that thing that ends all other deeds»): così, in *Antony and Cleopatra*, la definisce la regina egiziana¹¹⁵, la morte vira verso il non-senso, è contigua – o prelude – al nulla. Non è dunque un caso se alcuni critici hanno avvicinato la tragedia shakespeariana al teatro dell'assurdo del secondo Novecento (Kott, 1976).

Tale deriva di senso, più che dalla trama, emerge dai grandi *monologhi* tragici. È nei monologhi che si rivela appieno il portato patemico del teatro tragico shakespeariano. È nei monologhi che l'eroe esprime *dall'interno* la sua coscienza tragica, anticipando la propria morte. È ancora nei grandi monologhi che un Riccardo II, un Amleto, un Macbeth danno voce, ciascuno in maniera diversa ma con toni sostanzialmente consonanti, alla propria filosofia del dolore, alla propria idea dell'essere e del nulla. Per il protagonista, il confronto con la propria morte diventa (anche) un rovello verbale, il vano tentativo di cogliere attraverso un linguaggio fortemente autoriflessivo il mistero di un dolore che sfugge all'umana comprensione.

significato organico, indicando un arto slogato, ovvero “fuori del suo luogo” naturale.

114. Lo stesso spettatore, dal canto suo, partecipa empaticamente alla sofferenza del protagonista, rivivendo specularmente un'emozione tragica difficile o impossibile da spiegare.

115. W. Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, 5.2.5 («L'atto che pone fine a tutti gli altri»). Così Cleopatra definisce il suicidio.

In *Richard II* (1595) è l'evento della deposizione a innescare nel re un doloroso percorso di autoriflessione. Pur sopravvivendo per qualche tempo alla sua deposizione, Riccardo è ridotto a un pallido riflesso di sé. Più che un'essenza, una mera ombra. La fine del re è anticipata, in primo luogo, da false notizie che lo vedono morto anzitempo¹¹⁶ e, successivamente, da una forma di spaesamento e di perdita di contatto con il proprio io: «I had forgot myself. Am I not King?»¹¹⁷. La forzata abdicazione, la cessione della corona a Bolingbroke comportano smarrimento e senso di alienazione: «I [...] know not now what name to call myself!»¹¹⁸. Se l'identità del re è data dall'unione del suo corpo naturale con il corpo politico, se persona fisica e carica regale sono due facce di una medesima entità (Kantorowicz, 1957; Ciocca, 1987), la perdita della regalità equivale alla perdita di identità ed è preludio di morte: «I must *nothing* be»¹¹⁹. Riccardo diventa un mero fantoccio, un re di neve («a mockery king of snow»), come la neve pronto a dissolversi nel nulla: «To melt myself away in water-drops!»¹²⁰. Un *cupio dissolvi*, il suo, evocativo dell'analogo desiderio di annichilimento formulato dal marloviano dottor Faust: «O soul, be changed into little waterdrops, / And fall into the ocean, ne'er be found!»¹²¹. Emblematica, e giustamente famosa, la sequenza in cui Riccardo, non riuscendo a riconoscere la propria immagine nello specchio («Is this the face which faced so many follies, / That was at last outfaced by Bolingbroke?»), lo manda in frantumi, per rimarcare poi la "morale" suggerita dalla distruzione dello specchio: «Mark, silent King, the moral of this sport: / How soon my sorrow hath destroyed my face»¹²². Con sardonica arguzia, il re depresso vede nei frammenti dello specchio il proprio volto distrutto

116. «[A]ll the Welshmen, hearing thou wert dead, / Are gone to Bolingbroke» (Id., *Richard II*, 3.2.69-70, «Tutti i gallesi, sentendo dire che eri morto, / sono passati dalla parte di Bolingbroke»).

117. Ivi, 3.2.79 («Mi ero dimenticato di me stesso: non sono Re?»).

118. Ivi, 4.1.248-249 («Non so più [...] con che nome chiamarmi»).

119. Ivi, 4.1.191 («Non devo essere *nulla*»).

120. Ivi, 4.1.250, 252 («[U]n re fantoccio, fatto di neve»; «Pronto a dissolversi in gocce d'acqua»).

121. Ch. Marlowe, *The Tragical History of Doctor Faustus*, 5.2.110-111 («Anima, trasformati in piccole gocce d'acqua, / E riversati nell'oceano per dissolverti per sempre»).

122. W. Shakespeare, *Richard II*, 4.1.275-276, 280-281 («È questa la faccia che ha guardato in faccia tante follie, / e che poi ha perso la faccia per colpa di Bolingbroke?»); «Guarda, re silenzioso, la morale dello scherzo: / con quale rapidità il

dal dolore, la propria regalità lacerata. In questa, come nelle altre scene incentrate sulla deposizione, l'elemento patemico è enfatizzato dal funambolismo verbale, dall'argomentazione paradossale del re deposto. *Come se* il potere del linguaggio potesse compensare la perdita del potere politico, *come se* l'autenticità del dolore potesse compensare la perdita dell'identità regale: «You may my glories and my state depose, / But not my griefs; still am I king of those»¹²³. Nondimeno, come Riccardo ben sa – e come suggeriscono le sue ultime parole –, la sua abilità retorica nulla può se non dar voce al dolore, alla perdita d'identità, alla morte: «Mount, mount, my soul; thy seat is up on high, / Whilst my gross flesh sinks downward, here to die»¹²⁴. Paradossalmente, è proprio nell'esprimere la propria alienazione, nel dar voce all'universalità e alla singolarità del proprio patire, che Riccardo trova sé stesso.

Per molti aspetti, com'è stato rilevato dalla critica, il personaggio di Riccardo II, nella sua coscienza tormentata, così come nella sua arguzia, prelude alla figura, ancor più complessa, ancor più irrisolta, di Amleto (Potter, 1974). In *Hamlet* l'eroe tragico è a sua volta vittima di una sanguinaria brama di potere. In questo caso, tuttavia, la violenza colpisce solo indirettamente il protagonista. Bersaglio dell'ambizione è, infatti, il padre di Amleto, re di Danimarca, ucciso nell'antefatto dal fratello Claudio, il quale, in seguito al suo assassinio, prende in tutto e per tutto il posto del re defunto, subentrandogli sul trono e sposandone la vedova¹²⁵. L'*incipit* della tragedia è, dunque, segnato dal lutto e dall'isolamento del giovane principe che soffre in solitudine il suo dolore per la perdita del padre. Al dolore si aggiungono poi il timore e lo stupore allorché appare in scena il fantasma del re defunto, per svelare al figlio le circostanze della sua morte e chiedergli vendetta. Le modalità stesse del suo assassinio spiegano la condizione di raggelante falsità che avvolge l'intera corte. L'orecchio del re è stato avvelenato;

dolore mi ha sfigurato la faccia»). Sulla messinscena dell'interiorità nella tragedia riccardiana cfr. Del Villano (2012, pp. 75-99).

123. W. Shakespeare, *Richard II*, 4.1.182-183 («Puoi deporre la mia gloria e la mia regalità, / non il mio dolore: sono ancora re del dolore»).

124. Ivi, 5.4.111-112 («Ascendi, ascendi, anima mia! Il tuo seggio è lassù, in alto, / mentre la carne greve sprofonda quaggiù e muore»).

125. Claudio, dunque, usurpa non solo il trono ma anche il talamo nuziale del fratello. Si tratta di uno schema narrativo antico, ravvisabile ad esempio nell'*Agamemnone* e nelle *Coefore* di Eschilo (i primi due drammi, cioè, della tetralogia a noi nota come *Oresteia*).

simbolicamente, dunque, l'orecchio della Danimarca è vittima delle false rappresentazioni attraverso le quali il nuovo potere cerca di autolegittimarsi. Una situazione del genere non può che implodere. Alla fine, il principe Amleto sarà, a sua volta, vittima del veleno di Claudio, mentre l'usurpatore verrà ucciso dal proprio veleno¹²⁶.

Se la tragedia si chiude con una caotica carneficina, il lutto, l'avvelenamento, la solitudine del cuore dominano sin dall'inizio. Per poter mettere in atto il suo progetto di vendetta, il malinconico principe si cala addosso una maschera di follia¹²⁷; la simulazione della follia sembra poi mutarsi in follia vera; a sua volta, la follia – vera o simulata – assume sia i tratti di una saggezza erasmiana¹²⁸ sia i tratti di un rovello interiore, di un dubbio paralizzante, di una lucidità autodistruttiva. La paralisi a cui va incontro Amleto – paralisi talmente evocativa da aver generato l'espressione antonomastica “dubbio amletico” – è figlia di un'ipertrofia del pensiero, di un'ossessione cognitiva, di una paura della morte che è anche paura di vivere. Nel più celebre monologo del teatro di tutti i tempi, «To be, or not to be», Amleto dà voce alle sue paure, ai suoi dubbi, al suo disgusto puritano nei confronti del peccato ma, soprattutto, a un'insofferenza più generale dei limiti dell'umana condizione. Come in alcune sequenze del lucreziano *De rerum natura*, la spietata riflessione di Amleto si appunta sul timore della morte (che in Lucrezio è «cupidigia di vita») che ci fa sopportare il fardello, altrimenti intollerabile, dell'esistenza¹²⁹. Più che un pensiero propriamente

126. Claudio aveva avvelenato la coppa destinata ad Amleto con una perla («union») più ricca delle perle che ornavano la corona degli ultimi quattro re danesi (W. Shakespeare, *Hamlet*, 5.2.219-221).

127. È Amleto a informare l'amico Orazio della propria intenzione di «indossare una maschera di follia» allo scopo di poter meglio realizzare i suoi piani («As I perchance hereafter shall think meet, / To put an antic disposition on», ivi, 1.5.172-173).

128. Com'è noto, il *Moriae encomium* (versione definitiva: 1515) di Erasmo da Rotterdam esercitò un influsso profondo sulla letteratura e sulla filosofia del tempo.

129. Nel III libro del *De rerum natura* (*La natura delle cose*), Lucrezio censura la «vitai tanta cupido» che ci spinge a trepidare negli incerti pericoli (III, vv. 1076-1077). Nei versi precedenti, Lucrezio aveva sottolineato il *pondus* (“peso”) del vivere (II, v. 1054), contrapponendolo alla leggerezza del morire (a cura di G. Milanese, Mondadori, Milano 1992): cfr. in *Hamlet* (3.1.78) «Who would these fardels bear?» («Chi sopporterebbe tali fardelli?»). Sulla presenza di Lucrezio nella cultura elisabettiana e, in generale, nel Rinascimento europeo cfr. Greenblatt (2012) il quale, pur ritenendo probabile che Shakespeare si sia «imbattuto in Lucrezio» via Montaigne (p. 246), non si sofferma però sul caso *Hamlet*.

suicida, il monologo enuncia un pensiero dialettico, in cui gli opposti coesistono senza congiungersi, in cui tesi e antitesi non portano a una sintesi, in cui – dunque – la vita coabita con la morte (Ricordi, 2011).

Come – e più che – nei monologhi e nelle battute di Riccardo, la duplicità della coscienza di Amleto si manifesta nel linguaggio: nei paradossi, nei doppi sensi, nelle contrapposizioni irrisolte. Non a caso, Amleto è stato considerato il fondatore della soggettività moderna (Bloom, 1998; Fusini, 2010). E la sua malinconia rinascimentale è, innegabilmente, alla base del nostro contemporaneo «male di vivere»¹³⁰.

Temî e situazioni che ritornano – sia pure con modalità diverse e con diversa enfasi – nelle tragedie successive. Come in *Richard II* e in *Hamlet*, anche in *Macbeth* (1606) protagonista è l'anima dolente dell'eroe tragico o, in generale, quello che è stato definito «il potere del dolore» (Carr, 1978) e che, sul piano della trama, è ancora una volta legato a un'usurpazione e a un regicidio. Questa volta, però, la prospettiva è quella dello stesso regicida, e il dolore non nasce dalla perdita della corona, ma da un possesso regale che non dà gioia, gravato com'è dalla colpa. Al centro della scena, infatti, c'è l'uccisione del legittimo re di Scozia, Duncan, per mano dello stesso Macbeth¹³¹.

Ancor prima di essere compiuto, il regicidio provoca un vero e proprio sovvertimento sia nell'ordine naturale delle cose sia nella coscienza del protagonista¹³². Al buio della terra corrisponde la notte dell'anima. Le stesse streghe che aprono la tragedia, e che profetizzano a Macbeth il futuro possesso della corona, se da un lato sono entità demoniache reali dall'altro appaiono come proiezioni della mente malata del protagonista.

Come in *Hamlet*, sono soprattutto i monologhi a mettere a nudo il turbamento mentale dell'eroe. Analogo il senso di alienazione (Paduano, 2007); diversi, però, i motivi che lo generano e diversi i sintomi. Alla follia, vera o simulata, di Amleto fanno eco le visioni e gli incubi di Macbeth. E se Amleto si sente inadeguato rispetto al compito di vendicare il padre e rimettere a posto un mondo «slogato» o «fuori sesto», Mac-

130. La rappresentazione del mondo come uno «sterile promontory» (W. Shakespeare, *Hamlet*, 2.2.301) non può non richiamarci alla mente il montaliano «incartocciarsi della foglia / riarsa» (E. Montale, *Spesso il male di vivere ho incontrato*).

131. Il delitto viene compiuto da Macbeth nel secondo atto, seconda scena, mentre Duncan è ospite nel suo castello.

132. Come osserva acutamente Fusini (2010, p. 434): «La *location* del dramma di Macbeth è la sua coscienza».

beth sa non di poter reggere il peso morale di quel delitto che pure si sente chiamato a compiere e al quale non riesce neppure a dare un nome¹³³.

Sin dal suo primo monologo, Macbeth lascia trasparire il peso che opprime la sua coscienza al pensiero dell'azione che sta per realizzare, le cui conseguenze sarà impossibile «intrappolare» («trammel up»). I principi che informano il monologo sono, da un lato, l'idea stoica – ibridata, però, da altre influenze e suggestioni – che non possa esserci felicità nella colpa, dall'altro l'idea, diffusa in vari contesti filosofico-religiosi, di un contrappasso che si abbatte sul colpevole, costringendolo a bere dal suo stesso calice avvelenato (e si tratta, incidentalmente, della sorte che era stata riservata al re Claudio in *Hamlet*):

If it were done when 'tis done, then 'twere well
It were done quickly. If th' assassination
Could trammel up the consequence, and catch
With his surcease success [...]
We'd jump up the life to come. But in these cases
We still have judgement here, that we but teach
Bloody instructions which, being taught, return
To plague th'inventor. This even-handed justice
Commends the ingredience of our poisoned chalice
To our own lips¹³⁴.

Come rivela chiaramente il monologo, il delitto non ancora compiuto già produce i suoi effetti sulla mente del protagonista. L'idea di una giustizia ultramondana viene superata dall'idea di una punizione terrena («We still have judgement here»): si tratta della punizione che porterà Macbeth alla morte finale e, prima ancora, allo strazio del cuore, alla morte spirituale. Come il sonno di Macbeth, così la sua coscienza è uccisa e straziata dal suo delitto: «Methought I heard a

133. «I have done the deed» (W. Shakespeare, *Macbeth*, 2.2.14, «L'ho fatto»), rivela Macbeth a Lady Macbeth, subito dopo aver assassinato Duncan, non osando né vedere né nominare il suo delitto, da lui genericamente definito, anche in seguito, come «deed» («azione»).

134. Ivi, 1.7.1-12 («Se una volta fatto fosse finito, allora sarebbe bene / farlo presto. Se l'assassinio / potesse intrappolare le conseguenze, e cogliere / il successo nella sua esecuzione [...], allora / salteremmo direttamente alla vita futura. Ma in casi come questi / siamo sottoposti a giudizio anche qui, e insegniamo / lezioni sanguinose che, una volta impartite, tornano / ad appestare i maestri. Questa giustizia dalle mani eque / offre alle labbra gli ingredienti / del nostro calice avvelenato»).

voice cry "Sleep no more, / Macbeth does murder sleep"»¹³⁵. La mano di Macbeth (così come quella di Lady Macbeth) rimarrà indelebilmente macchiata, così come rimarrà macchiata la sua anima, costretta a vedere continuamente dentro di sé i segni di quel «gesto senza nome»¹³⁶ che essa vorrebbe vanamente consegnare all'oblio della notte.

Allo strazio del cuore non potrà che seguire, in chiusura, lo strazio della carne. Come un orso legato al palo e pronto a essere dilaniato da una muta di cani, Macbeth sarà sottoposto a un simbolico rituale di smembramento, prima solo immaginato («They have tied me to a stake. I cannot fly, / But bear-like I must fight the course»)¹³⁷, poi effettivamente compiuto da Macduff. Quest'ultimo, dopo aver sconfitto in duello il suo antagonista, simile ad Agave che infilza sul tirso la testa di Penteo (cfr. *supra*, PAR. 13.7.3), riappare sulla scena mostrando al futuro re Malcolm – e dunque al pubblico – la testa dell'usurpatore Macbeth:

Behold where stands
Th'usurper's cursèd head. The time is free¹³⁸.

Dopo l'uccisione dell'usurpatore, «il tempo è libero»: non più, dunque, per mutuare un'espressione di Amleto, «fuori di sesto» (1.5.189). Anche

135. Ivi, 2.2.33-34 («Mi è sembrato di sentire una voce gridare: "Non dormirai più! Macbeth ha ucciso il sonno"»). Cfr. anche ivi, 2.2.39-41. Come avrebbe osservato Alessandro Manzoni, «Il vero male per l'uomo non è quello che soffre, ma quello che fa» (*Osservazioni sulla morale cattolica*).

136. Sono le streghe, su domanda di Macbeth, a far riferimento a un «deed without a name» (W. Shakespeare, *Macbeth*, 4.1.65). Ancora una volta, il delitto viene presentato come «un atto innominabile».

137. Ivi, 5.7.1-2 («Mi hanno legato al palo. Non posso fuggire / ma, simile a un orso, devo affrontare la lotta»). Poco prima, lo stesso Macbeth aveva esclamato: «I'll fight till from my bones my flesh be hacked» (5.3.33-34, «Combatterò finché non mi strapperanno la carne dalle ossa»).

138. Ivi, 5.11.20-21 («Guarda dove sta / la testa maledetta dell'usurpatore. Il tempo è libero»). Da notare che lo stesso Macbeth, all'inizio del dramma (1.2.22-23), aveva praticato un analogo rituale nella sua uccisione di Macdonwald («He unseamed him from the nave to th' chops, / And fixed his head upon our battlements»: «lo scuci dall'ombelico alle ganasce / e ne infilzò la testa sui nostri bastioni» – l'analogia tra le due scene è acutamente rilevata da Manferlotti, 2010, p. 184): ulteriore segno, questo, della corrispondenza Macbeth/Macduff, e dell'intercambiabilità dei ruoli tra carnefice e vittima. Si pensi anche al caso, già ricordato, della testa di Mortimer Jr. deposta sul corpo della sua vittima, re Edoardo II (nella tragedia marloviana intitolata allo stesso sovrano).



in *Macbeth*, il tempo viene simbolicamente liberato tramite il “sacrificio” dell’eroe. Come osserva George Steiner (1997, p. 75), la «Scozia rinascerà e la dinastia legittima verrà glorificata dopo la morte di Macbeth». La futura rinascita, tuttavia, non smorza il *pathos* prodotto dall’uccisione di Macbeth, né rende meno tragica la carneficina precedente¹³⁹.

In sintesi, se sul piano *sociale* lo schema sacrificale “giustifica” implicitamente la caduta dell’eroe mostrandola come necessaria alla successiva ricomposizione dell’ordine, sul piano *individuale* – come ci rivelano soprattutto i monologhi – il dolore dell’eroe tragico non trova riscatto né giustificazione alcuna. Le sue lacrime non saranno asciugate. Egli rimane totalmente all’oscuro del riordino politico che seguirà la sua morte, né la sua richiesta di senso riesce a trovare risposta.

Come osserva Macbeth in un ultimo, intenso monologo i cui versi sembrano preludere a un Beckett o a uno Ionesco, la vita non è che un’ombra vagante, il vuoto strepito di un attore sulla scena, un racconto sconnesso che si dissolve nella vertigine del nulla («Signifying nothing»).

13.8

Le histories:

il soggetto storico, tra pubblico e privato



13.8.1. UNA PRIMA DEFINIZIONE: LA STORIA SULLA SCENA

Ai drammi storici si è già accennato nei paragrafi precedenti, poiché – come si è osservato (cfr. *supra*, PAR. 13.5) – la categoria “storico”, più che un genere a sé stante, può considerarsi un sottogenere o un modo del genere comico o del genere tragico. Abbiamo visto, infatti, come i “drammi storici” possono essere suddivisi in “tragedie storiche” (ad esempio *Richard II* e *Richard III*) e “commedie storiche” (ad esempio le due parti di *Henry IV* e *Henry V*). Su tale distinzione occorrerà ora riflettere in maniera più approfondita, con riferimenti analitici alle singole opere. Non solo. Occorrerà anche esaminare i drammi storici da ulteriori prospettive: sarà necessario, in particolare, evidenziare il senso globale del progetto storico shakespeariano, dal momento che i drammi relati-

139. Come osserva Macbeth, il primo delitto ne partorisce necessariamente altri: «Blood will have blood» (W. Shakespeare, *Macbeth*, 3.4.121, «Sangue chiama sangue»).



vi alla storia inglese instaurano tra loro precisi rapporti intertestuali al punto da presentarsi come singole tappe di un'unica macrosequenza (ad esempio la seconda e la terza parte di *Henry VI* sono da considerarsi come un dittico; *Richard III*, a sua volta, può essere considerato come il seguito della terza parte di *Henry VI*; *Henry V*, pur cronologicamente successivo a *Henry VI, part one*, ne costituisce l'antefatto storico e così via). È per questo motivo, per render cioè conto dei nessi interni che legano i drammi tra loro e del più ampio *progetto storico* a essi sotteso, che si è deciso di trattarli all'interno di un'unica sezione (a dispetto, dunque, della differenza tra "commedie" e "tragedie storiche"). Occorrerà altresì ragionare sul rapporto tra la storia inglese e la storia romana, dal momento che, a chiusura del suo ciclo di storie inglesi (1590-99)¹⁴⁰, Shakespeare intraprende una parallela esplorazione della storia di Roma (1599-1608).

Soprattutto, però, occorrerà indagare la specificità del modo "storico". Vale a dire, le dinamiche testuali e performative attraverso le quali un dramma mette in scena la storia, gettando un ponte tra il *presente della rappresentazione* e il *passato rappresentato*.

13.8.2. IL CANONE STORICO

È sufficiente dare un rapido sguardo all'Indice del *First Folio* (FIG. 13.5) per rendersi conto del fatto che i singoli drammi storici, o *histories*, sono presentati come tessere che compongono un unico mosaico. A differenza delle tragedie e delle commedie che nel folio appaiono elencate secondo un ordine casuale, le *histories* sono disposte secondo un criterio ben preciso e facilmente identificabile: criterio che non è quello della data di composizione, bensì del periodo storico coperto dai singoli drammi.

Nel folio, infatti, la sezione delle *histories* include dieci drammi di storia inglese, escludendo altri drammi i quali pure, a vario titolo, possono essere considerati "storici". L'elenco si apre con *King John*, che fa da preludio alla sequenza, per chiudersi con *King Henry VIII*, che fa da epilogo. In mezzo troviamo, nell'ordine, *Richard II*, *The First Part of King Henry IV*, *The Second Part of King Henry IV*, *King Henry V*, *The First Part of King Henry VI*, *The Second Part of King Henry VI*, *The*

140. Come si vedrà (cfr. *infra*, PAR. 13.8.2), alla fine della sua carriera Shakespeare ritornerà ancora una volta alla storia inglese con *All Is True* (1613), generalmente noto come *Henry VIII* (titolo attribuito al dramma nel *First Folio*). Si tratta, però, di un'unica eccezione: anzi, per così dire, di una mezza eccezione, dal momento che *All Is True* è generalmente considerata come un'opera di collaborazione con John Fletcher.

Third Part of King Henry VI, Richard III. Complessivamente, le dieci *histories* «coprono più di tre secoli di storia inglese, dal 1199, in cui ha inizio l'azione di *King John*, al 1533, anno di nascita della futura regina Elisabetta, portata in fasce sulla scena nel quadro finale di *Henry VIII*» (Melchiori, 1994, p. 98). All'interno di tale ampio arco cronologico rimangono, però, alcuni vuoti. Infatti, sia *King John* sia *Henry VIII* sono due drammi parzialmente a sé stanti e – rispetto agli altri – meno intimamente collegati con la sequenza nel suo insieme. In effetti, il vero e proprio cuore del ciclo storico è costituito dagli altri otto drammi, i quali mettono in scena in maniera sistematica il periodo che va dal 1398 (*Richard II*) al 1485 (*Richard III*)¹⁴¹: vale a dire, «[p]oco più di ottant'anni di storia in otto puntate» (ivi, p. 99).

L'ordine di composizione delle otto puntate non corrisponde, tuttavia, all'ordine dei fatti storici rappresentati: Shakespeare, infatti, compose prima i drammi relativi al periodo storico 1422-85 (la cosiddetta prima tetralogia, costituita dalle tre parti di *Henry VI* e da *Richard III*), per poi volgersi indietro al periodo precedente, 1398-1422 (con la seconda tetralogia, costituita da *Richard II*, le due parti di *Henry IV*, *Henry V*). Il motivo per il quale, concluso *Richard III*, Shakespeare abbia rinunciato a rappresentare il successivo regno di Enrico VII Tudor¹⁴² per volgersi invece al passato è ignoto. È possibile che Shakespeare, nel tornare indietro all'epoca di Riccardo II, mettendo in scena gli anni finali del suo regno e la sua deposizione e morte (1398-1400), abbia voluto «risalire all'origine di quei guasti» e di quella guerra civile rappresentati nei drammi precedenti (ivi, p. 104). In ogni caso, nella sua seconda tetralogia Shakespeare porta a ulteriore perfezione la forma del dramma storico (anche attraverso la creazione di personaggi apparentemente periferici rispetto alla storia, come Sir John Falstaff), prima di spostare l'asse dalla storia d'Inghilterra alla storia di Roma. Curiosamente, anche nella sua trilogia romana Shakespeare, dopo aver composto due drammi cronologicamente sequenziali (*Julius Caesar*, 1599; *Antony and Cleopatra*, 1606), volge lo sguardo indietro, verso l'età repubblicana. E fa indubbiamente bene, perché l'età imperiale, con la *pax ro-*

141. Il 1398 è il penultimo anno del regno di Riccardo II (ed è un anno che fa da preludio alla sua successiva deposizione e morte); il 1485 è invece l'anno della caduta e della morte di Riccardo III.

142. Il futuro Enrico VII Tudor compare fugacemente, in quanto conte di Richmond, nelle battute finali dello stesso *Richard III*.

mana, difficilmente gli avrebbe potuto fornire quel *pathos* che anima invece il suo ultimo capolavoro romano (*Coriolanus*, 1608).

Nonostante nel *First Folio* i drammi romani non figurino tra le *histories*, bensì tra le *tragedies*, possiamo legittimamente ritenerli parte del canone “storico” (Brockbank, 1971; Serpieri, 1988). Innanzitutto, perché la trilogia romana presenta tutti i tratti che caratterizzano il dramma storico, sui quali si tornerà più avanti (rapporto tra presente e passato, invenzione di un “io storico” ecc.). Ma anche perché – come facevano i suoi contemporanei – Shakespeare, implicitamente, lega la storia inglese alla storia di Roma (per gli elisabettiani, infatti, la stirpe britanna derivava dal mitico Bruto, nipote del troiano Enea). E perché l’Impero di Roma, per Shakespeare e i suoi contemporanei, diviene la base per la costruzione di un gemello mito imperiale, associato alla figura di Elisabetta I.

A completare il quadro storico vanno aggiunti alcuni drammi di storia inglese non inclusi nel *First Folio* nei quali, tuttavia, è stata riconosciuta – sia pure in maniera marginale – la probabile mano di Shakespeare: *Edward III*¹⁴³ e *Sir Thomas More* (cfr. *supra*, PAR. 13.4.1).

Altri drammi, infine, tra cui *Macbeth*, *King Lear*, *Cymbeline*, possono essere considerati in senso lato “storici”, dal momento che mettono in scena un tempo storico passato, ancorché avvolto nella leggenda (si ricordi, peraltro, che la materia storica di tali drammi viene ripresa da quelle stesse *Chronicles* di Raphael Holinshed a cui Shakespeare aveva già attinto per le sue storie inglesi).

13.8.3. LA STORIA COME INTRECCIO: TRAGEDIE E COMMEDIE STORICHE

Come si è visto, le dieci *histories* – e in particolare gli otto drammi che compongono le due tetralogie – sono collegate da evidenti legami intertestuali. Tuttavia, probabilmente Shakespeare arrivò solo gradualmente a concepire un progetto storico così ampio e articolato come quello che si evince dall’Indice del *First Folio*. Dunque, se oggi leggiamo il *corpus* storico come un insieme coeso e compatto ciò è dovuto anche ad alcuni precisi accorgimenti editoriali da parte dei curatori che, in tal modo, legittimarono la creazione di una sezione specificamente

143. *Edward III*, peraltro, coprendo il periodo tra il 1337 e il 1356, riempie in parte il vuoto storico che separa *King John* da *Richard II*.

dedicata alle *histories*. In primo luogo, Heminge e Condell disposero le dieci *histories* non in base all'ordine di composizione, bensì secondo un ordine relativo alla cronologia dei regni (da re Giovanni a Enrico VIII); in secondo luogo, modificarono i titoli originali dei drammi espungendo la dicitura *tragedy* e/o apportando altri tipi di variazione.

Si è già accennato al mutamento dei titoli di *Richard II* e di *Richard III*: entrambi i drammi, tragedie per gli editori che ne avevano pubblicato i rispettivi in-quarto, diventano cronache biografiche per Heminge e Condell che nel folio li ribattezzano con la nuova dicitura di *Life and Death*: rispettivamente, *The Life and Death of Richard II* e *The Life and Death of Richard III*¹⁴⁴. La stessa formula viene adottata per *King John*, stampato per la prima volta nel folio con il titolo di *The Life and Death of King John*. Una dicitura parzialmente simile accomuna anche *The Life of King Henry V* (che in un in-quarto precedente recava il titolo di *Chronicle History of Henry V*) e *The Life of King Henry VIII* (stampato per la prima volta nel folio, ma precedentemente conosciuto con il titolo di *All Is True*). L'uso del lemma *Life* in cinque dei dieci drammi (con la variante *Life and Death* nei tre casi in cui il protagonista muore) mira, dunque, con ogni evidenza, a sottolineare il filo rosso che unisce i drammi e, dunque, a suggerire la presenza di un disegno storico organico.

Gli altri cinque drammi, a loro volta, sono collegati dal fatto di essere presentati come sequenze successive, o *parts*, relative al regno di un medesimo sovrano: da un lato, *The First* e *The Second Part of King Henry IV*; dall'altro, *The First*, *The Second* e *The Third Part of King Henry VI*. I nuovi titoli apposti da Heminge e Condell ci lasciano immaginare che i drammi relativi, rispettivamente, ai regni di Enrico IV e di Enrico VI siano stati concepiti *ab ovo* come delle sequenze. Così, però, non è. Difatti, per quanto riguarda le due parti di *Henry IV*, è probabile che il primo dei due drammi fosse stato composto come un testo autonomo e che solo successivamente fosse divenuto la prima parte di

144. Sia per *Richard II* sia per *Richard III* (pubblicati entrambi nel 1597), la definizione di *tragedies* fu conservata anche nelle successive edizioni in-quarto – derivate tutte, sostanzialmente, dalla prima (curiosamente, nel folio *Richard III*, nonostante nell'Indice fosse stato ribattezzato *The Life and Death of Richard III*, manteneva la definizione di *Tragedy* nella rispettiva *title page*, verosimilmente a causa di una svista editoriale: p. 173 del folio). In definitiva, i titoli attribuiti ai due drammi, con la dicitura di *Life and Death* in luogo di *Tragedy*, evidenziano l'intenzione dei curatori di sottrarre le opere al genere tragico e di ricollocarle all'interno del genere storico.

un dittico, allorché il successo di *Henry IV* spinse l'autore a produrne il seguito ovvero la seconda parte (Melchiori, 1994, pp. 258-62). Più intricato il caso delle tre parti di *Henry VI*. I due drammi che noi conosciamo come seconda e terza parte di *Henry VI* erano stati concepiti sin dall'inizio come un dittico (ivi, pp. 50-1, 66-80). Furono stampati, rispettivamente, nel 1594 e nel 1595 in edizioni in-quarto separate, ma tra loro collegate: difatti, il titolo stesso del primo dramma – *The First Part of the Contention [...]* – preannunciava la pubblicazione del seguito, apparso nel 1595 come *The True Tragedy of Richard Duke of York [...]*. Viceversa, il dramma che noi conosciamo come “prima parte” di *Henry VI*, stampato per la prima volta nel *First Folio*, molto verosimilmente è un'opera successiva e indipendente dalle altre due (ivi, pp. 50-66); il fatto che nel folio venisse battezzato come *First Part* serviva a indicare che il periodo storico ivi coperto era antecedente a quello degli altri due drammi, nonché a suggerire, *post factum*, l'idea di una sequenza. L'inclusione di tale dramma nel folio portò poi a ribattezzare il dittico, che in origine costituiva la *Contention*, come *Second e Third Part*.

In sintesi, possiamo concludere che la creazione della sezione delle *histories*, così come la leggiamo nel folio e in opposizione alle *tragedies* e alle *comedies*, è più un'invenzione di Heminge e Condell che non un'idea di Shakespeare. La storia editoriale dei singoli drammi, con i titoli originali, ci lascia immaginare che inizialmente Shakespeare, pur mantenendo un rapporto continuato con la storia inglese, non avesse concepito un progetto storico così compatto e organico come quello che ci suggerisce l'Indice del *First Folio*, che l'idea di produrre una sequenza storica avesse preso corpo in lui in maniera graduale e sistematica, e che in ogni caso la maggior parte di tali drammi fossero stati pensati più come *tragedie di argomento storico* che non come *histories*.

Un'ipotesi del genere ci viene suggerita non solo dai titoli e dalle vicende compositive ed editoriali relative ai singoli drammi, ma anche dalle loro strutture drammaturgiche. Prendiamo *Richard II*. Non solo, come s'è visto, l'opera fu stampata in-quarto con il titolo di *tragedy* (*The Tragedy of King Richard II*, 1597), ma della tragedia presenta tutte le caratteristiche strutturali. La stessa selezione della materia storica è altamente significativa. Come per gli altri drammi inglesi, Shakespeare attinge alle *Chronicles* di Holinshed (nella seconda edizione del 1587). A differenza della sua fonte storiografica, però, il dramma non copre l'intero regno di Riccardo II (1377-1400) ma solo gli anni finali (1398-1400). Il motivo è facilmente intuibile. A differenza di quanto suggeri-

sce il titolo del folio, con la sua enfasi sulla *Life and Death* del sovrano, Shakespeare non era interessato a coprire l'intera vita, e nemmeno l'intero regno di Riccardo II, bensì semplicemente a metterne in scena gli anni finali, quelli relativi all'abdicazione forzata e alla successiva morte. Shakespeare, cioè, seleziona dalla sua fonte solo ciò che è funzionale a una messinscena *sub specie tragœdiae* (deposizione e morte), mettendo da parte gli anni precedenti del regno di Riccardo, decisamente meno densi di eventi e meno interessanti da un punto di vista drammaturgico.

Se la selezione della materia storica è, di per sé, significativa, altrettanto lo è la sua strutturazione narrativa. *Richard II* porta le vicende storiche al loro triste epilogo attraverso un preciso crescendo narrativo ed emotivo il cui punto d'approdo è l'assassinio del re. A tale conclusione si arriva per tappe, attraverso un'azione articolata in tre macrosequenze: dal primo momento di crisi, coincidente con il conflitto tra Mowbray e Bolingbroke e con l'esilio di quest'ultimo da parte di Riccardo II (1.1-2.2), all'aggravarsi della crisi in seguito al ritorno di Bolingbroke in Inghilterra e alla conseguente minaccia alla corona di Riccardo II (2.3-3.3), fino alla catastrofe segnata dalla deposizione e morte di Riccardo e dalla conseguente successione al trono di Bolingbroke (il futuro Enrico IV: 3.4-5.5) (Melchiori, 1994, pp. 285-7).

Richard III, a sua volta, attraverso una struttura narrativa tripartita, si chiude con la sconfitta e la morte dell'eroe per mano del suo rivale conte di Richmond (il futuro Enrico VII) nella battaglia di Bosworth (1485) (ivi, pp. 91-4). Si possono, altresì, catalogare come un'unica "tragedia storica" anche le su citate *Second* e *Third Part of Henry VI*; i due drammi, difatti, costituiscono un dittico¹⁴⁵ e, se il primo dei due presenta un finale sospeso, è il secondo dramma a chiudere il dittico in chiave tragica, con la morte del pio Enrico VI (nonché di suo figlio Edoardo, principe di Galles)¹⁴⁶. Si tratta, insomma, di una tragedia in due parti. Al genere della "tragedia storica" si può infine – come ab-

145. È di un caso unico nel teatro dell'epoca, «quello di un dramma concepito fin dall'inizio come da rappresentare in due giorni diversi» (Melchiori, 1994, p. 66).

146. Il primo dramma fu stampato nel 1594 con il titolo, che chiaramente preannunciava un *sequel*, di *The First Part of the Contention betwixt the Two Famous Houses of Yorke and Lancaster [...]*. Il secondo dramma, quello che Heminge e Condell titolarono come *Third Part of Henry VI*, era stato pubblicato in-quarto nel 1595, con il titolo *The True Tragedie of Richard Duke of Yorke, and the Death of Good King Henrie the Sixt, with the Whole Contention [...]*. Il titolo, con la sua dicitura *tragedie* e con il riferimento alla *whole contention*, fa chiaramente intendere che il secondo dramma

biamo visto – ascrivere *King John*. Il dramma, infatti, si conclude con la morte del protagonista a causa di un misterioso avvelenamento e il conseguente avvento al trono del figlio Enrico III¹⁴⁷.

Se le “tragedie storiche” sono più numerose, non mancano però le “commedie storiche”: ovvero quei drammi in cui la materia storica è, al contrario, selezionata, adattata e narrata in vista della costruzione di un intreccio a lieto fine. Si tratta di opere in cui il *dénouement* coincide con una vittoria militare (contro un nemico “esterno” o contro una ribellione “interna”), accompagnata da un matrimonio – quale l'accordo nuziale tra re Enrico e la principessa francese Caterina di Valois in *Henry V*¹⁴⁸ – o da una ri-unione familiare – quale la riconciliazione padre-figlio nelle due parti di *Henry IV*¹⁴⁹. Di “commedia storica” si può infine parlare anche in relazione al dramma, forse parzialmente shakespeariano, *Edward III*, che si chiude con la “formazione” del giovane Principe Nero e la vittoria inglese sulla Francia, nella fase iniziale della Guerra dei cent'anni.

In generale, si può concludere che, salve poche eccezioni (alcuni drammi quali *The First Part of King Henry VI* e *All Is True/ Henry VIII*, più difficili da classificare), la maggior parte delle *histories* può essere suddivisa in “tragedie storiche” e “commedie storiche”, dove “storico”, come già osservato, indica il *modo* relativo al *genere* sovrastante.

Dei drammi romani s'è detto: *Coriolanus*, *Julius Caesar* e *Antony and Cleopatra* sono inclusi da Heminge e Condell nella sezione delle *tragedies* e, senza dubbio alcuno, come tragedie possono essere classificate.

Cymbeline, infine, il cui elemento “storico” fa semplicemente da sfondo a una vicenda ampiamente romanzesca, può essere considerata, in senso lato, una “commedia storica” (l'opera si chiude con un lieto fine):

completa l'opera precedente e che la morte finale del *good King Henrie the Sixt* fa del dittico una tragedia in due parti.

147. La morte di re Giovanni, peraltro, è “utile” a ripristinare, con l'accesso al trono del figlio Enrico III, una successione dinastica più lineare e, di conseguenza, la pace tra la corona e i pari d'Inghilterra.

148. In *Henry V* gli eventi storici conducono a una celebre vittoria militare degli inglesi sui francesi (la battaglia di Agincourt, 1415) e alla conseguente pace (1420), ulteriormente sigillata dall'accordo matrimoniale tra Enrico V e Caterina.

149. La prima parte di *Henry IV* si conclude con un lieto fine, sancito dal successo militare (la vittoria, nella battaglia di Shrewsbury, delle forze monarchiche sui ribelli capeggiati da Hotspur) e dalla pace familiare (tra il re Enrico IV e il giovane figlio, il principe Hal) – i due eventi sono peraltro strettamente collegati tra loro. La seconda parte, a sua volta, completa il percorso di formazione del principe.



13. SHAKESPEARE, POETA/ARTIGIANO

una commedia, peraltro, che, in virtù del suo argomento (la pace tra Romani e Britanni), fa da *trait d'union* tra le storie romane e le storie inglesi.

13.8.4. LA STORIA COME SPECCHIO: CONTINUITÀ E DISCONTINUITÀ TRA PASSATO E PRESENTE

Una volta chiarito che i drammi storici di Shakespeare, più che come un genere a sé stante, possono essere considerati “tragedie” e “commedie” di argomento storico, rimane da capire che cosa si intende per “storico”.

In primo luogo, “storico” è il *rapporto dialettico tra presente della rappresentazione e passato rappresentato*. Come si è indicato, nelle due tetralogie relative alla storia inglese, Shakespeare riporta sulle scene di fine Cinquecento (1590-99) fatti e situazioni relativi a un passato più o meno remoto (1398-1485). Dunque, i drammi che compongono il ciclo storico sono intrinsecamente costruiti sul rapporto *presente/passato, attualità/inattualità*: vale a dire sul modo in cui nella tarda età elisabettiana si percepivano i re, le guerre civili (la Guerra delle due rose), i conflitti esterni (la Guerra dei cent'anni), i valori propri del lungo Quattrocento, e li si rapportava specularmente al presente.

Nel rappresentare il passato, Shakespeare ovviamente si sforzò non solo di riprodurre in maniera più o meno fedele *fatti* temporalmente remoti (senza tuttavia farsi scrupolo, all'occasione, di alterarli o reinventarli in funzione delle esigenze della scena teatrale), ma anche di catturare i *modelli culturali* propri del periodo storico in questione – vale a dire, di evocare la cosiddetta *pastness of the past*.

Naturalmente (come suggerisce lo stesso *Prologo* di *Henry V*) dovette fare i conti con una serie di convenzioni teatrali e discorsive legate, appunto, alla trasmissione/rievocazione del passato. Innanzitutto, dovette confrontarsi con il problema della lingua. Nonostante in qualche caso le opere di finzione storica attribuiscono ai personaggi la lingua del passato rappresentato (nel film *Sebastiane* di Derek Jarman, ambientato nella tarda romanità, i personaggi parlano in latino)¹⁵⁰, nella stragrande maggioranza dei casi, per ovvi motivi di semplificazione

150. Nel film di Jarman, nonostante l'uso del latino, la romanità rappresentata sullo schermo ha ben poco di storico, essendo ampiamente contaminata dalla cultura *queer* degli anni Settanta (l'opera è del 1976). Del problema-lingua mostrò piena consapevolezza Sir Walter Scott il quale, nel romanzo storico *Ivanhoe* (1819, ambientato intorno al 1194), ritenne doveroso precisare di aver “tradotto” nell'inglese contemporaneo la conversazione “reale”, in lingua anglosassone, tra i suoi personaggi.



comunicativa, la *fiction* storica rappresenta il “passato” attraverso il linguaggio “presente”. Non solo. Più in generale, la finzione storica inevitabilmente riversa nel passato, oltre alla lingua, i codici culturali del presente. Talvolta, ciò accade in maniera consapevole: il drammaturgo, cioè, o il romanziere usa il passato come uno schermo del presente (ad esempio George Bernard Shaw, in *Saint Joan*, del 1924, definisce la sua eroina una «nazionalista» e una «protestante» *ante litteram*)¹⁵¹; molto spesso accade in maniera involontaria, per una difficoltà intrinseca a cogliere l'alterità del passato. In sintesi, il passato viene – inconsapevolmente o scientemente – “tradotto” nella lingua e nella cultura presente e, dunque, in un certo senso, “ibridato”: la finzione storica è costitutivamente anacronistica.

Dunque, anche se l'obiettivo della finzione storica è, per definizione, quello di rappresentare l'alterità del passato, tale obiettivo non può mai essere raggiunto pienamente: i nostri strumenti, il nostro linguaggio, il nostro punto di osservazione condizionano il nostro modo di vedere. Ciò premesso, non c'è da stupirsi che la storia inscenata da Shakespeare facesse da ponte tra passato e presente, collegando una serie di istanze tardomedievali a temi e momenti elisabettiani. In altri termini, le *histories*, così come i drammi romani, non solo rappresentano un mondo culturalmente distante, ma anche un mondo omologo al presente, capace di rispecchiare i problemi politici della contemporaneità.

A tale proposito, occorre ricordare che la stessa storiografia elisabettiana proponeva modi e metodi diversi, se non contrastanti, di leggere la storia (Holderness, 1992). Da un lato, le cronache di Hall e di Holinshed¹⁵² seguivano, almeno in parte (soprattutto quelle di Hall), un modello interpretativo “teologico-providenziale” di retaggio medievale; dall'altro, la storiografia umanistica di matrice laica alla quale

151. Shaw, cioè, trasferisce nel passato storico rappresentato – la Francia del primo Quattrocento – elementi politici e religiosi a esso estranei e ancora di là da venire. Egli, ovviamente, era ben consapevole della valenza anacronistica dei due lemmi («nationalist» e «Protestant»): il suo anacronismo, dunque, non è un errore storico, bensì una precisa interpretazione della figura della protagonista, nel cui idealismo rivoluzionario l'autore legge la capacità di anticipare il futuro.

152. Delle *Chronicles* (1587) a cura di Raphael Holinshed si è detto; per quanto riguarda Edward Hall (o Halle), cfr. la sua *Union of the Two Noble and Illustre Families of Lancastre and Yorke* (1548, postuma) che, peraltro, nel prendere le mosse dall'avvento al trono di Enrico IV (1399) copre lo stesso periodo storico delle due tetralogie storiche di Shakespeare.

è riconducibile l'opera storica di Thomas More¹⁵³ proponeva una visione "ciclica" della storia. In entrambi gli indirizzi storiografici, sia pure per motivi diversi, difettava il senso dell'alterità culturale del passato. Viceversa, la storiografia "filologico-antiquaria" – che cominciò ad affermarsi proprio nella tarda età elisabettiana attraverso gli studi di Camden o di Stow¹⁵⁴ – riportava alla luce un mondo altro rispetto al presente, un «lost world of experience» caratterizzato da una sua propria *Weltanschauung* e da una specifica organizzazione economico-sociale (ivi, p. 10). Fu in questo contesto che cominciò a essere riconosciuta l'esistenza, nel recente passato nazionale, di una società e di un sistema di stampo "feudale".

Da tale punto di vista è comprensibile che i drammi storici di Shakespeare lascino trasparire la presenza di metodi storiografici eterogenei. Da un lato, com'è stato rilevato da una parte della critica, le *histories* offrono la ricostruzione di un modello sociale ancorato al passato e ben distinto dal presente, presentandosi, per vari aspetti, come «cronache feudali» (Holderness, 1992, p. 19). Così, in *Henry v* l'eroe appare (anche) come la figura del re guerriero di una società tardomedievale. Analogamente, nei due drammi storici precedenti – vale a dire, in *Henry IV, part one e part two* – al principe Hal sono attribuiti virtù cavalleresche e valori militari tipici di un mondo lontano, ai quali gli elisabettiani guardavano con un misto di rimpianto e di nostalgia. A sua volta, in *Richard II* l'idea di un *trial by battle*, ovvero di un duello ordalico tra Mowbray e Bolingbroke, presenta un sapore decisamente arcaico, culturalmente desueto, così come desueta appare l'idea di regalità, di ritualità, di ordine incarnata dal protagonista, e desueta appare la stessa qualità poetico-figurale del linguaggio regale. Più in generale, nell'insieme dei drammi relativi alla storia inglese, i conflitti tra il re e i baroni, così come le lotte fratricide all'interno della dinastia regnante, ci restituiscono non tanto l'immagine di quella moderna monarchia nazionale affermata con Elisabetta I quanto quella tardomedievale di una sovranità di tipo territoriale, ovvero di un potere implicitamente o esplicitamente basato sulla signoria fondiaria e sui valori a essa legati.

D'altro canto, oltre a evocare un mondo lontano, la storia messa in scena da Shakespeare si presenta anche come «specchio» e/o come

153. Sir Thomas More, *Historie of King Richard the Third* (1513). More si rifaceva all'influenza italiana di Leonardo Bruni e della sua scuola.

154. W. Camden, *Britannia* (1586) e J. Stow, *Survey of London* (1598).

«esempio» per la realtà politica presente (Campbell, 1947). Ciò in linea con la su ricordata idea ciclica della storia e di un passato che si ripete. Ad esempio, nella guerra civile che agita *Julius Caesar* la critica ha ravvisato, oltre a una riflessione a tutto tondo sulla natura del potere, anche una proiezione di quel clima di ansia che caratterizzò gli anni finali del Cinquecento, dovuto alla mancanza di eredi di Elisabetta I. In *Henry V*, i discorsi del sovrano sono stati accostati ai discorsi pubblici della regina Elisabetta (Montini, 1999). E, nonostante il carattere arcaico-cerimoniale che caratterizza *Richard II*, la scena della deposizione del re fu considerata da Elisabetta I e dai suoi consiglieri come politicamente eversiva perché allusiva a una possibile deposizione della sovrana; la stessa Elisabetta avrebbe detto: «Riccardo II sono io»¹⁵⁵. L'idea che il passato sia profondamente vicino, se non omologo, al presente emerge poi con evidenza assoluta nelle battute conclusive di *King John* in cui si sottolinea l'aspetto formativo e il valore esemplare della storia:

This England never did, nor never shall,
Lie at the proud foot of a conqueror
But when it first did help to wound itself.
Now these her princes are come home again,
Come the three corners of the world in arms
And we shall shock them. Naught shall make us rue
If England to itself do rest but true¹⁵⁶.

155. Nel febbraio 1601, verosimilmente su richiesta del ribelle Essex (Robert Devereux), fu messa in scena una rappresentazione di *Richard II* che includeva la scena della deposizione (4.1). Scopo della rappresentazione pare essere stato appunto quello di fomentare una ribellione contro la regina. La scoperta del complotto portò all'esecuzione di Essex, mentre la compagnia di Shakespeare riuscì a essere scagionata da qualsiasi sospetto di complicità con i congiurati. La scena in questione fu, di conseguenza, censurata nelle edizioni in-quarto stampate durante la vita della sovrana. Nonostante qualche critico recentemente abbia sollevato dubbi sull'episodio proponendo interpretazioni più sfumate, rimane comunque certa, in senso più generale, l'associazione tra Riccardo II ed Elisabetta I.

156. W. Shakespeare, *King John*, 5.7.112-118 («Una cosa l'Inghilterra mai ha fatto, né mai farà: / prostrarsi ai piedi di un orgoglioso conquistatore, / a meno che non sia prima riuscita a ferirsi da sé. / Ora che i nostri principi sono rientrati nei ranghi, / vengano pure in armi i tre angoli del mondo / e li faremo tremare! Niente ci potrà scalfire / se l'Inghilterra a sé stessa saprà obbedire»). La battuta è pronunciata come commento conclusivo del dramma dal Bastardo, figlio illegittimo di Riccardo Cuor di Leone, e figura di suddito coraggioso e fedele di re Giovanni.

La valenza presente, attuale, dell'appello all'unità politica e al superamento delle lotte intestine è sin troppo evidente: i conflitti che agitano l'Inghilterra di re Giovanni sono sovrapponibili a quelli dell'Inghilterra dell'autore. Il passato rivive anacronisticamente nel presente. La storia, nel bene e nel male, può fare da guida o da esempio alle nostre scelte.

In sintesi, si può concludere che le storie di Shakespeare – sia inglesi sia romane –, nella loro commistione di presente e passato, si presentino come *culturalmente ibride*. Esse, cioè, pur distanziando il passato come “altro”, al tempo stesso lo rappresentano come “immagine speculare” del presente – facendo peraltro leva su uno sguardo retrospettivo che permette di cogliere, *ex post*, i primi timidi segnali di quelle trasformazioni culturali che avrebbero poi avuto pieno corso negli anni a venire¹⁵⁷.

13.8.5. LA STORIA COME FINZIONE: L'INVENZIONE DELL'IO STORICO

Il poeta Fernaze è alle prese
con la parte più importante del suo poema epico:
come fu che il regno di Persia
finì nelle mani di Dario d'Istaspe
[...] 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 dell'umana grandezza.
Il poeta ci pensa su profondamente.

Constantinos Kavafis, *Dario*¹⁵⁸

Oltre all'anacronistica commistione tra presente e passato, un'ulteriore caratteristica dei drammi storici è la rappresentazione della storia

157. L'ibridazione tra passato e presente che caratterizza il dramma storico di fine Cinquecento corrisponde anche, in senso lato, a un tratto specifico della cultura del tempo, da un lato protesa all'affermazione della sua modernità, di un nuovo senso dell'identità nazionale e di un nuovo modello socioeconomico, dall'altro ripiegata nostalgicamente sul suo passato recente e sul recupero di forme, riti e ideali «neo-medievali» (Edelman, 1992; Hodgdon, 1997).

158. Si è seguita, con qualche piccola libertà, la traduzione di Nelo Risi e Margherita Dalmàti in C. Kavafis, *Settantacinque Poesie*, Einaudi, Torino 1992, pp. 28-9.

dall'“interno”, vale a dire attraverso il punto di vista degli stessi protagonisti. Se la storiografia rappresenta gli eventi storici dall'“esterno”, come una forma di testimonianza (*histor*, etimologicamente, è “colui che narra ciò che ha visto”)¹⁵⁹, la finzione storica può invece concedersi la libertà di catturare lo sguardo *interiore* dei suoi personaggi facendocene rivivere le emozioni e i pensieri più intimi. Ad esempio, un romanzo storico come *The Conqueror* (1931) di Georgette Heyer, basato sulla tecnica narrativa del narratore onnisciente, ci permette di conoscere pensieri e parole di Guglielmo il Conquistatore e degli altri personaggi dell'epoca.

Che esista una linea di confine tra storiografia e finzione storica, e che essa coincida con ciò che la narratologia contemporanea definisce *punto di vista* o *focalizzazione*, risulta chiaro non solo a noi¹⁶⁰, ma era evidente anche ai contemporanei di Shakespeare – o almeno a quelli criticamente più avveduti. Nella sua *Defence of Poesy*, Sidney infatti osservava come Erodoto e i suoi epigoni «avessero rubato o usurpato» dalla poesia «their passionate describing of passions, the many particularities of battles, which no man could affirm, or [...] long orations put in the mouths of great kings and captains, which it is certain they never pronounced»¹⁶¹. Sidney, in sostanza, metteva in luce come alcune descrizioni di Erodoto superassero i limiti discorsivi della storiografia, presentando dettagli narrativi inaccessibili allo sguardo testimoniale proprio della storia (si osservi incidentalmente come le stesse

159. Il termine “storia” è collegato a una radice indoeuropea (*wid-, *weid-), che significa “vedere” (cfr. Lozano, 1987) e, dunque, implica necessariamente una narrazione dall'esterno, di tipo testimoniale.

160. A differenza del testo storiografico, il testo di finzione storica ammette un narratore “onnisciente” che coglie i pensieri dei personaggi dall'interno, ne riporta i dialoghi parola per parola e rappresenta una serie di dettagli narrativi inaccessibili a un testimone esterno. Sul concetto di punto di vista o focalizzazione e sulla distinzione tra “focalizzazione interna” e “focalizzazione esterna” cfr. Genette (1972). Com'è noto, White (1978) e la scuola neostorica hanno contestato la distinzione tra storiografia e finzione, considerando il testo storiografico, a sua volta, come un *literary artifact*. Nondimeno, altri hanno sostenuto (a nostro avviso con ragione) l'esistenza di una linea di confine tra storia e finzione, basata non tanto sulla veridicità o meno del discorso, quanto sul suo specifico statuto logico e/o illocutivo (Searle, 1975; Genette, 1991).

161. «[A]vessero rubato o usurpato [...] le accese descrizioni di passioni, i numerosi dettagli di battaglie, di cui nessuno potrebbe essere a conoscenza, e [...] le lunghe orazioni messe in bocca a re e capitani, da loro mai pronunciate» (Sidney, *An Apology for Poetry*, p. 83).

Chronicles di Holinshed, nel loro uso di forme dialogiche, trascendessero il punto di vista testimoniale dello *histor*).

Ma c'è di più. Se esiste una linea di confine tra storia e poesia (talvolta violata da alcuni storiografi), esiste anche – e si tratta di un'altra grande intuizione di Sidney – uno specifico statuto logico dei rispettivi discorsi. Mentre la storia, a torto o a ragione, pretende di essere veridica, al contrario la poesia – osserva Sidney – non aspira a essere creduta: «the poet [...] nothing affirms, and therefore never lieth»¹⁶². Le diverse forme discorsive della poesia e della storia implicano, cioè, una sorta di intenzione o patto con il lettore – ovvero sottendono, per dirla nei termini della filosofia del linguaggio del secondo Novecento, un diverso *statuto illocutivo* (Austin, 1962).

È proprio la sua dichiarata non veridicità a permettere alla finzione storica di “catturare” attraverso l'immaginazione¹⁶³ la dimensione interiore dell'*io storico* e, dunque, di ricreare i pensieri e le emozioni private del personaggio in una data circostanza storica. A differenza della storiografia, la finzione storica può suggerirci – come indica Kavafis nella poesia citata in esergo – che cosa possa aver provato Dario il Grande in seguito alla sua conquista del regno di Persia: «superbia forse, ed ebbrezza» o, magari, più nobilmente, «una comprensione della vanità dell'umana grandezza».

Come il Dario immaginato da Kavafis, così i grandi personaggi storici immaginati da Shakespeare sono rappresentati dall'interno, nei momenti cruciali di quei formidabili eventi di cui furono protagonisti. Shakespeare, cioè, ci lascia immaginare – in un modo in cui uno storiografo mai potrebbe fare – i dubbi e i tormenti di Bruto nel momento della congiura contro Cesare (*Julius Caesar*), la pena di Riccardo II al momento della sua deposizione da parte del futuro Enrico IV (*Richard II*), l'autocompiacimento delittuoso di Riccardo III nelle varie fasi della Guerra delle due rose (*Henry VI, part three, Richard III*), l'orgoglio patriottico di Enrico V nel corso delle sue memorabili vittorie nella Guerra dei cent'anni (*Henry V*)¹⁶⁴. Né mancano momenti di pura, disincantata

162. Ivi, p. 103. Per Sidney, dunque, la poesia non può essere definita come menzognera («never lieth») in quanto non pretende di raccontare la verità («nothing affirms»).

163. Interessanti le riflessioni di George Eliot (1963) sulla «historic imagination». Cfr. anche Milner (1989). Da ricordare che George Eliot parlava per conoscenza diretta, in quanto autrice di romanzi storici.

164. Il fatto che Shakespeare fosse consapevole della necessità di colmare la verità con l'immaginazione storica ce lo indica chiaramente il *Prologo* a *Henry V*, nel suo ap-

riflessione sul senso stesso di quelle grandi gesta in cui i condottieri del passato furono di volta in volta coinvolti. Così, Enrico V non solo viene ritratto nella sua grandezza epica di “re cristiano” e di glorioso vincitore ad Agincourt, ma viene anche rappresentato nella sua umanissima comprensione della vanità dell'apparato “cerimoniale” e nel suo conseguente desiderio di semplicità (mostrandosi, anche in ciò, straordinariamente simile al Dario immaginato da Kavafis):

What infinite heartsease
Must kings neglect that private men enjoy?
And what have kings that privates have not too,
Save ceremony, save general ceremony?
And what art thou, thou idol ceremony?¹⁶⁵

Ai grandi, poi, sono costantemente affiancati gli uomini “comuni” che vivono esistenze ordinarie, spesso riscattate, però, da una superiore arguzia, senso dell'umorismo, capacità (per dirla con Foucault) di “usare i piaceri”. È questo, ad esempio, il caso di quell' «uomo medio sensuale» che risponde al nome di Sir John Falstaff, senza dubbio l'invenzione storica più riuscita di Shakespeare (*Henry IV, part one e part two*)¹⁶⁶. Attraverso Falstaff, Shakespeare ricostruisce un io storico popolare la cui funzione principale è quella di permetterci di accede-

pello all'immaginazione dello spettatore («your imaginary forces», 18): appello che è anche una consapevole rivendicazione della libertà immaginativa dell'autore stesso.

165. W. Shakespeare, *Henry V*, 4.1.233-237 («A quale infinita tranquillità d'animo, / goduta da privati cittadini, devono abdicare i re! / Che cosa hanno i re che non abbiano anche i privati, / se non la cerimoniale ostentazione? / E cosa sei tu, simulacro cerimoniale?»).

166. Falstaff compare anche in *Henry V*, dove però non appare direttamente in scena ma viene soltanto evocato diegeticamente attraverso le parole di altri personaggi. Il personaggio di Falstaff era originariamente chiamato Oldcastle (nome che figura nell'edizione Oxford citata, in cui è stata ripristinata la denominazione originaria del personaggio). Sir John Oldcastle era un personaggio effettivamente vissuto durante il regno di Enrico IV, ed era stato compagno d'armi del giovane principe prima di essere messo a morte come eretico, in quanto seguace di John Wyclif, nel 1417 (entrambi furono poi riabilitati in seguito alla Riforma protestante). Dunque, anche se il nome di Falstaff lascia immaginare un personaggio di fantasia, la rievocazione storica di Shakespeare attingeva, sia pure con qualche libertà, agli eventi del tempo. Il nome di Oldcastle fu poi sostituito per motivi di censura con quello di Falstaff (personaggio minore già apparso in *Henry VI, part one*). Sembra che i nobili discendenti dell'Oldcastle raffigurato da Shakespeare avessero obiettato all'autore e alla compagnia di aver rappresentato il loro

re a quella “storia minore”, antieroica ma per molti aspetti più umana che fa da contrappunto e da integrazione alla “storia maggiore” di re, condottieri e statisti.

Nelle due parti di *Henry IV*, allo spazio della corte viene dunque contrapposto lo spazio della taverna e, naturalmente, la variegata umanità che lo abita: ostesse, truffatori, parassiti, ubriaconi, soldati fanfaroni, donnine allegre, garzoni. Alle grandi gesta e ai nobili ideali – ma anche alla *Realpolitik* – dei potenti sono contrapposti i piaceri e le trasgressioni tutto sommato innocue del popolo. E al linguaggio “alto” della corte (in versi sciolti) viene contrapposto il linguaggio “basso”, ma ricco di *wit* e di saggezza proprio della taverna (in prosa). Il microcosmo sociale della taverna di Eastcheap intorno al quale gravitano Falstaff e compagni è, difatti, un mondo a sé stante in cui sono messi in crisi, anzi completamente ribaltati, i valori cavalleresco-militari della corte e dei campi di battaglia. All’etica eroica del sacrificio di sé in nome dell’amor patrio, Falstaff oppone la sua egoistica paura della morte e del dolore fisico (memorabile la sua tirata sull’ «onore»¹⁶⁷), precorrendo, come tutte le grandi creazioni letterarie, le successive intuizioni della scienza e della filosofia: si pensi alle teorie diverse, ma per vari aspetti complementari, di Darwin, Schopenhauer e Bergson relative all’istinto di sopravvivenza, alla cieca volontà di vivere, allo slancio vitale.

Più in generale, con Falstaff e i suoi compagni di bevute e di rube-rie, a porsi in primo piano è quel soggetto storico minore regolarmente ignorato dalla storiografia politica e dalle cronache storiche del tempo. E anche qui Shakespeare si rivela precorritore, anticipando – ovviamente a suo modo, ma di certo con grande verosimiglianza e intuito storico – quell’interesse per la storia delle classi subalterne, e per i relativi soggetti, proprio della storiografia dei nostri giorni¹⁶⁸.

antenato in chiave grottesca e infamante, imponendo dunque la rinominazione del personaggio. Su tale questione e sulle sue implicazioni religiose cfr. Poole (1995).

167. Sir John: «Can honour set to a leg? No. Or an arm? No. Or take away the grief of a wound? No. [...] What is honour? A word. [...] will it not live with the living? No. [...] Therefore I’ll none of it. Honour is a mere scutcheon. And so ends my catechism» (W. Shakespeare, *Henry IV*, part one, 5.1.131-140, «L’onore può restituirmi una gamba? No! Un braccio? No! Togliermi il dolore di una ferita? No! [...] Che cos’è l’onore? Una parola. [...] Non vive con i vivi? No! Allora non voglio saperne! L’onore non è altro che un blasone buono per i funerali. Così finisce il mio catechismo»).

168. Cfr. ad esempio lo splendido ritratto del mugnaio Menocchio proposto da Carlo Ginzburg ne *Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del ’500* (1976), opera capostipite di tanti altri ritratti storici “minori” proposti poi dalla storiografia successiva.

13.9

Note conclusive:
la visione del mondo, l'arte della parola

In conclusione, se è impossibile ricostruire la *Weltanschauung* dell'autore, possiamo, tuttavia tentare di ricostruire la *visione del mondo trasmessa dai testi*. Come si è visto, commedie e tragedie presentano concezioni del mondo tra loro diverse: mentre il mondo della commedia, con il suo *happy ending*, è costruito su un'idea, per quanto problematica, di giustizia retributiva, l'universo tragico, con le sue morti (im) motivate, appare dominato dal caso ovvero (a un livello di analisi più profonda) da un'oscura, ambivalente necessità espiatorio-sacrificale.

I drammi, naturalmente, oltre che per il loro impianto ideologico, e per la complessità del disegno narrativo che lo sottende, ci colpiscono per la loro elaborata tessitura verbale (Kermode, 2000). A sua volta, il linguaggio – nella sua dimensione sia frastica sia transfrastica – si rivela strumento potente di comprensione del mondo. Anche allorché tende verso un'ingegnosità barocca, il linguaggio shakespeariano non perde mai né la sua immediatezza comunicativa né la sua autenticità affettiva. Il carattere concettoso delle argomentazioni di Riccardo II non toglie (semmai, aggiunge) *pathos* al suo dolore (cfr. *supra*, PAR. 13.7.4). I tratti paradossali delle riflessioni di Amleto ben suggeriscono la lucidità della sua follia¹⁶⁹. In particolare, è la “corruzione” della parola da parte del *fool* a svelare il significato profondo che si nasconde dietro un apparente nonsenso (Mullini, 1983; 1997). Al contrario, la comunicazione meramente fattuale, nella sua povertà lessicale e nella sua mancanza di fantasia, suona banale, ripetitiva e, dunque, fondamentalmente “inautentica”. Si veda il commento del principe Hal sul linguaggio povero, vuoto e meccanico del garzone di taverna Francis: «That ever this fellow should have fewer words than a parrot, and yet the son of a woman!»¹⁷⁰.

I momenti più intensi dell'arte linguistica di Shakespeare sono però quelli in cui un determinato evento (anche un accadimento minore o

169. Come osserva lo stesso Polonio in un *a parte*: «Though this be madness, yet there is method in't» (W. Shakespeare, *Hamlet*, 2.2.207-208, «Sebbene questa sia follia, pure non manca di metodo»).

170. Id., *Henry IV, part one*, 2.5.99-100 («Che questo ragazzo debba aver meno parole di un pappagallo, pur essendo figlio di donna!»).



apparentemente contingente) spinge il personaggio ad allargare i confini della sua riflessione, a rileggere il suo caso particolare come sineddoche di una situazione più generale ovvero come il tassello dell'infinito puzzle dell'umana condizione. Come ad esempio quando Amleto, nel vedere il teschio di Yorick, intona un *ubi sunt* con cui piange il destino dell'umanità in quanto tale, nella sua inesauribile e insensata catena di morti:

Alas, poor Yorick. I knew him, Horatio – a fellow of infinite jest, of most excellent fancy. [...] Where be your gibes now, your gambols, your songs, your flashes of merriment that were wont to set the table on a roar?¹⁷¹

O come quando il malinconico Jaques, sulla base di una battuta del Duca senior¹⁷², legge l'infelicità dello stesso duca all'interno di un quadro di desolazione universale, nel quale il disfacimento della carne coincide con l'azzeramento del senso:

All the world's a stage,
And all the men and women merely players;
They have their exits and their entrances,
And one man in his time plays many parts,
His acts being seven ages. [...] Last scene of all,
That ends this strange, eventful history,
Is second childishness and mere oblivion,
Sans teeth, sans eyes, sans taste, sans everything¹⁷³.

171. Id., *Hamlet*, 5.1.180-181, 184-187 («Ahimè, povero Yorick! Lo conosco, Orazio: un tipo estroso, pieno di sottili trovate. [...] Dove sono ora i tuoi sberleffi? Le tue giravolte, le tue canzoni? Dove sono i tuoi lampi di allegria che facevano sbellicare di risa l'intera tavolata?»).

172. «Thou seest we are not all alone unhappy. / This wide and universal theatre / Presents more woeful pageants than the scene / Wherein we play in» (Id., *As You Like It*, 2.7.136-139, «Come puoi vedere, non siamo i soli a soffrire. / Questo teatro vasto e universale / presenta spettacoli ben più tristi / della scena che noi recitiamo»).

173. Ivi, 2.7.139-143, 163-166 («Tutto il mondo è un palcoscenico, / e uomini e donne non son che attori; / ciascuno ha le sue entrate e le sue uscite, / e ogni uomo nella sua vita recita più parti, / ché i suoi atti son le sette età. [...] / L'ultimo atto, / quello che pone fine a questa strana e tormentata storia, / è una seconda infanzia, un mero oblio: / senza denti, senza occhi, senza gusto, senza niente»).

O, ancora, come quando l'ebreo Shylock (nella sequenza già ricordata, cfr. *supra*, PAR. 13.6.5) rivendica i suoi diritti particolari e, per estensione, suggerisce l'umanità essenziale di qualsiasi gruppo minoritario assediato dalla dittatura politica o culturale di una maggioranza.

Come tutti i grandi classici, Shakespeare ci presta le sue parole per dar forma alla nostra esperienza del mondo. Non è certo un caso se i dizionari delle citazioni shakespeariane si sono moltiplicati nel tempo (Armstrong, 1999), se quotidianamente ri-usiamo massime e motti tratti dalle sue opere, come lastre già impressionate, per dar senso al nostro esistere. La poesia shakespeariana – per mutuare una nota espressione con cui Heidegger definisce il linguaggio – ci appare come «la casa dell'Essere», come il luogo in cui la parola si carica del compito, immane, di rivelare la verità. Che le parole abbiano un tale compito, che ci sia cioè un preciso rapporto tra le parole di cui disponiamo e il senso che riusciamo a dare del mondo ce lo dice ancora una volta lo stesso Shakespeare, attraverso il personaggio di Prospero:

When thou didst not, savage,
Know thine own meaning, but wouldst gabble like
A thing most brutish, I endowed thy purposes
With words that made them known¹⁷⁴.

Pur senza aderire al logocentrico paternalismo di Prospero nei confronti dell'indigeno Calibano, al cospetto della poesia di Shakespeare avvertiamo, a nostra volta, la sensazione di essere dei piccoli Calibani. La sensazione, cioè, che le nostre parole non siano se non un inconsapevole e vano borbottio, e che, più che le nostre, siano le parole dell'autore a rivelarci «[our] own meaning»: il senso più autentico di noi stessi.

¹⁷⁴. Id., *The Tempest*, 1.2.356-359 («Quando tu, o selvaggio, / non conoscevi te stesso, ma borbottavi / come un bruto, io diedi alle tue intenzioni / parole che ne esprimevano il senso»). Nell'edizione di riferimento, così come nella maggior parte delle edizioni moderne, la battuta è attribuita a Miranda; non sembra, però, implausibile assegnarla a Prospero (correggendo dunque il folio) così come avevano fatto, tra gli altri, un Dryden o un Davenant.

Appendice

AI. CRONOLOGIA DELLE OPERE

Nel prospetto si seguono i titoli e le presumibili date di composizione proposti nell'edizione shakespeariana di riferimento: *The Oxford Shakespeare: The Complete Works*, a cura di S. Wells e G. Taylor (1986; 2^a ed. 2005) (in qualche caso, si aggiunge in parentesi quadra il titolo alternativo con il quale l'opera è meglio conosciuta). Coerentemente con quanto su esposto (cfr. *supra*, PAR. 13.4.1), si elencano a parte i drammi di collaborazione o ritenuti tali (ivi inclusi alcuni dei drammi pubblicati nel *First Folio*). Accanto alle date di composizione si indicano le date di pubblicazione del primo in-quarto (seguite da una seconda data, nel caso dei *bad quartos*) e del primo in-folio (com'è noto, per *Thomas More*, *Cardenio* e *The Two Noble Kinsmen* le prime date di pubblicazione sono più tarde).

Drammi di Shakespeare

<i>The Two Gentlemen of Verona</i> (<i>I due gentiluomini di Verona</i>)	1589-91	1623
<i>The Taming of the Shrew</i> (<i>La bisbetica domata</i>)	1590-91	1623
<i>The First Part of the Contention of the Two Famous Houses of York and Lancaster</i> [<i>The Second Part of Henry VI</i>] (<i>Enrico VI, parte seconda</i>)	1590-91	1594, 1623
<i>The True Tragedy of Richard Duke of York and the Good King Henry the Sixth</i> [<i>The Third Part of Henry VI</i>] (<i>Enrico VI, parte terza</i>)	1591	1595, 1623
<i>The Tragedy of King Richard the Third</i> (<i>Riccardo III</i>)	1592-93	1597, 1623
<i>The Comedy of Errors</i> (<i>La commedia degli errori</i>)	1594	1623
<i>Love's Labour's Lost</i> (<i>Pene d'amor perdute</i>)	1594-95	1598, 1623
<i>The Tragedy of King Richard the Second</i> (<i>Riccardo II</i>) (1595)	1597, 1623	
<i>The Most Excellent and Lamentable Tragedy of Romeo and Juliet</i> (<i>L'eccellente e pietosa tragedia di Romeo e Giulietta</i>)	1595	1597, 1599, 1623
<i>A Midsummer Night's Dream</i> (<i>Sogno di una notte di mezza estate</i>)	1595	1600, 1623

<i>The Life and Death of King John (Re Giovanni)</i>	1596	1623
<i>The Comical History of the Merchant of Venice, or Otherwise Called the Jew of Venice (La commedia del mercante di Venezia)</i>	1596-97	1600, 1623
<i>The History of Henry the Fourth [The First Part of Henry the Fourth] (Enrico IV, parte prima)</i>	1596-97	1598, 1623
<i>The Second Part of Henry the Fourth (Enrico IV, parte seconda)</i>	1597-98	1600, 1623
<i>The Merry Wives of Windsor (Le allegre comari di Windsor)</i>	1597-98	1602, 1623
<i>Much Ado About Nothing (Molto rumore per nulla)</i>	1598-99	1600, 1623
<i>The Life of Henry the Fifth (Enrico V)</i>	1598-99	1600, 1623
<i>The Tragedy of Julius Caesar (Giulio Cesare)</i>	1599	1623
<i>As You Like It (Come vi piace)</i>	1599-1600	1623
<i>The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark (La tragedia di Amleto, principe di Danimarca)</i>	1600-01	1603, 1604-1605, 1623
<i>Twelfth Night, or What You Will (La dodicesima notte, o come volete)</i>	1601	1623
<i>Troilus and Cressida (Troilo e Cressida)</i>	1602	1609, 1623
<i>Measure for Measure (Misura per misura) (adattato, con interpolazioni, da Thomas Middleton? 1621)</i>	1603-04	1623
<i>The Tragedy of Othello, the Moor of Venice (La tragedia di Otello, il Moro di Venezia)</i>	1603-04	1622, 1623
<i>The History of King Lear (Re Lear):</i> esiste in due versioni diverse, la prima pubblicata in-quarto nel 1608 (verosimilmente composta nel 1605-06); la seconda, con il titolo <i>The Tragedy of King Lear</i> , pubblicata in-folio nel 1623 (verosimilmente composta nel 1610)		
<i>The Tragedy of Macbeth (La tragedia di Macbeth) (adattato, con interpolazioni, da Thomas Middleton? 1616)</i>	1606	1623
<i>The Tragedy of Antony and Cleopatra (Antonio e Cleopatra)</i>	1606	1623
<i>All's Well That Ends Well (Tutto è bene quel che finisce bene)</i>	1606-07	1623
<i>The Tragedy of Coriolanus (Coriolano)</i>	1608	1623
<i>The Winter's Tale (Il racconto d'inverno)</i>	1609-10	1623



13. SHAKESPEARE, POETA/ARTIGIANO

<i>Cymbeline, King of Britain (Cimbelino, re di Britannia)</i>	1610-11	1623
<i>The Tempest (La tempesta)</i>	1610-11	1623

Drammi di collaborazione (o presunti tali)

<i>The First Part of Henry the Sixth (Enrico VI, parte prima) (con Thomas Nashe?)</i>	1592	1623
<i>The Most Lamentable Tragedy of Titus Andronicus (La pietosa tragedia di Tito Andronico) (con George Peele?)</i>	1592	1594, 1623
<i>The Reign of King Edward the Third (Edoardo III) (alcune scene, presumibilmente interpolate, sono attribuite a Shakespeare)</i>	1594	1596
<i>The Book of Sir Thomas More (Thomas More) (di Anthony Munday e altri? riscritto, con varie interpolazioni, tra cui una verosimilmente shakespeariana) (1592-93? riveduto e interpolato 1603-04?)</i>		1844
<i>The Life of Timon of Athens (Timone d'Atene) (con Thomas Middleton?)</i>	1606	1623
<i>Pericles, Prince of Tyre (Pericle, principe di Tiro) (con George Wilkins?)</i>	1607	1609
<i>Cardenio (con John Fletcher?) (opera perduta; ce ne è pervenuta una presunta riscrittura di Lewis Theobald con il titolo <i>Double Falsehood, or The Distressed Lovers</i>)</i>	1612-13	1728
<i>All Is True/Henry the Eighth (È tutto vero/Enrico VIII) (con John Fletcher?)</i>	1613	1623
<i>The Two Noble Kinsmen (I due nobili congiunti) (con John Fletcher?)</i>	1613	1634

Poesie e poemetti

<i>Venus and Adonis (Venere e Adone)</i>	1592-93	1593
<i>The Rape of Lucrece (Lucrezia stuprata)</i>	1593-94	1594
<i>Sonnets (Sonetti) e A Lover's Complaint (Il lamento di un'innamorata) (A Lover's Complaint pubblicato in appendice ai Sonnets: sulla sua paternità permangono dei dubbi)</i>	1593-1603 e 1603-04	1609



Varie poesie (1593-1616) di incerta attribuzione, tra 1600-01 1601
cui *The Phoenix and The Turtle* (*La fenice e la torto-
ra*) (in appendice al poemetto *Love's Martyr* [*Mar-
tire d'amore*] di Robert Chester)

A2. LE FONTI

Le fonti di Shakespeare sono varie ed esercitano vari tipi di influenza: sull'*intreccio*, sul *linguaggio*, sull'*atmosfera filosofica*. Va da sé che una medesima fonte può influenzare, simultaneamente, più piani testuali.

Gli *intrecci* dei drammi di Shakespeare non sono quasi mai originali, ma derivano da una o più fonti (tuttora fondamentali lo studio critico e l'antologia di testi in Bullough, 1957-75). Per quanto riguarda i drammi di storia inglese, le fonti principali degli intrecci sono le due coeve opere storiografiche, *The Chronicles of England, Scotland, and Ireland* (1587) di Raphael Holinshed e *The Union of the Two Noble and Illustre Families of Lancastre and Yorke* (1548, postuma) di Edward Hall, nonché *A Mirror for Magistrates*, raccolta poetica di vari autori sul tema della "caduta dei grandi". Nei drammi romani, invece, la fonte principale sono le *Vite parallele* di Plutarco nella versione di Sir Thomas North (prima edizione nel 1579, cui seguirono varie altre). Nelle commedie, una fonte importante è la commedia latina di Plauto e di Terenzio (i *Menecmi* di Plauto, ad esempio, sono la fonte principale di *The Comedy of Errors*). Altra fonte importante degli intrecci di varie commedie, nonché di qualche tragedia (ad esempio *Romeo and Juliet* e *Othello*), sono le novelle italiane, da Boccaccio a Bandello a Giraldo Cinzio, che Shakespeare poté leggere, per lo più, nella traduzione di William Painter, *The Palace of Pleasure* (1566). Nelle commedie romanzesche dell'ultimo periodo, una fonte e/o un'influenza pervasiva fu il *romance* elisabettiano (ad esempio *The Winter's Tale* deriva dal *Pandosto* di Robert Greene, 1588), a sua volta debitore di intrecci e di atmosfere al romanzo greco d'età ellenistica.

Se alcune fonti quali Holinshed, Plutarco, Bandello o Plauto generano gli intrecci di singoli drammi, altre fonti, quali la Bibbia o Ovidio (attraverso la versione inglese delle *Metamorphoses* di Arthur Golding, 1567), Virgilio, Seneca esercitano un'influenza diversa, più sottile, magmatica, e più difficilmente circoscrivibile: si va dalla presenza di intere *sequenze di versi* (ad esempio in *The Tempest*, l'abiura finale di Prospero alla magia segue in maniera ravvicinata un passo delle *Metamorfosi* di Ovidio) alla presenza di similitudini, paralleli, allusioni, echi di vario tipo (Marx, 2000; Burrow, 2013). Non manca, naturalmente, un'influenza del teatro autoctono, dai *morality plays* al dramma contemporaneo.

Non meno vari ed eclettici i *modelli filosofici* rintracciabili nell'opera shakespeariana: dal (neo)platonismo all'aristotelismo, all'epicureismo, allo stoicismo, allo scetticismo – senza dimenticare il folclore e le tradizioni lo-



cali. Si pensi all'evocazione della musica e della sua valenza contemplativa in *The Merchant of Venice* (5.1) o alla rappresentazione dell'eros nei *Sonnets* (ma anche in varie commedie), in linea con le idee platonico-ficiniane della scala d'amore e del corpo come prigioniero. O alla presenza dei folletti e dei loro incantesimi in *A Midsummer Night's Dream*, evocativi di un sapere magico-popolare autoctono. O alle rappresentazioni dell'Aldilà in vari drammi, che rimandano a credenze e modelli teologici non sempre tra loro concordanti. O, più in particolare, al rapporto tra la paura della morte e un "atomismo" vagamente lucreziano che pervade varie sequenze di *Hamlet* (e, in particolare, il famoso monologo «To be, or not to be», 3.1.58 ss.).

Occorre infine sottolineare che l'importanza dello studio delle fonti non si riduce a una mera analisi documentaria (la ricostruzione della "biblioteca" di Shakespeare), ma assume una *valenza ermeneutica profonda*: ad esempio, l'interpretazione di *The Tempest* fu rivoluzionata, verso la fine dell'Ottocento, dall'individuazione dello scenario coloniale e delle cronache di viaggio oltreoceano sottostanti al dramma (Vaughan, Mason Vaughan, 1991).

Bibliografia

TESTI PRIMARI



Edizioni delle opere di William Shakespeare



The Oxford Shakespeare: The Complete Works, ed. by S. Wells, G. Taylor, Clarendon, Oxford 1986 (2005²).

William Shakespeare: A Textual Companion, ed. by S. Wells, G. Taylor, Norton, New York-London 1987 (1997²) (il volume corredo di note testuali l'edizione sopra citata dei *Complete Works*).

Complete Works, ed. by J. Bate, E. Rasmussen, Macmillan, London 2007.

The First Folio: The Norton Facsimile, ed. by Ch. Hinman, Norton, New York-London 1968 (1996²).

Per quanto riguarda le edizioni dei singoli drammi si segnala la collana "New Arden Shakespeare", diretta da R. Proudfoot *et al.*, per le edizioni Bloomsbury Methuen (la terza serie è in corso).

Edizioni di altre opere di (o parzialmente attribuite a) William Shakespeare non incluse in The Oxford Shakespeare

SHAKESPEARE W., *Double Falsehood, or The Distressed Lovers*, ed. by B. Hammond, "Arden", Bloomsbury Methuen, London 2010 (del dramma l'edizione *The Oxford Shakespeare* propone un breve resoconto, p. 1245, ma non un'edizione del testo).



William Shakespeare and Others: Collaborative Plays, ed. by J. Bate, E. Rasmussen, Palgrave Macmillan-The Royal Shakespeare Company, London 2013.

Edizioni italiane

SHAKESPEARE W., *Teatro completo*, a cura di G. Melchiori, 9 voll., "I Meridiani", Mondadori, Milano 1976-91.

ID., *Tutte le opere*, coordinamento generale di F. Marengo, vol. 1: *Le tragedie*, vol. 2: *Le commedie*, Bompiani, Milano 2014 e 2015 (altri 2 voll. a seguire).

Altri testi primari

DRYDEN J., *All for Love* (1677), ed. by D. M. Vieth, University of Nebraska Press, Lincoln (NE) 1972.

GREENE R., *A Groatworth of Wit, Bought with a Million of Repentance* (1592), ed. by D. Allen Carroll, "Medieval & Renaissance Text Studies", Binghamton, New York 1994.

HOLINSHED R., *The Chronicles of England, Scotland and Ireland* (1577, 1587²), ed. by H. Ellis *et al.*, 6 voll., J. Johnson, London 1807-08.

JAMES VI, *Daemonologie, in Forme of a Dialogue* (1597), ed. facsimile a cura e con trad. di G. Silvani, Università degli Studi di Trento, Trento 1997.

JOHNSON S., *Samuel Johnson on Shakespeare* (ca. 1745-65), ed. by W. K. Wimsatt Jr., Hill and Wang, New York 1960.

MARLOWE CH., *The Tragical History of Doctor Faustus* (ca. 1589-91), in *Doctor Faustus and Other Plays*, ed. by D. Bevington, E. Rasmussen (1995), "World's Classics", Oxford University Press, Oxford 1995.

MERES F., *Palladis Tamia* (1598), in G. G. Smith (ed.), *Elizabethan Critical Essays*, 2 voll., Oxford University Press, Oxford 1904, vol. II, pp. 308-24.

POPE A., *Epistle to Augustus* (1737), in *The Twickenham Edition of the Poems of Alexander Pope*, ed. by J. Butt, vol. IV, Yale University Press, London-New Haven (CT) 1953².

RYMER TH., *The Tragedies of the Last Age* (1677), in J. E. Spingarn (ed.), *Critical Essays of the Seventeenth Century*, 3 voll., Clarendon, Oxford 1908, vol. II, pp. 181-207.

SIDNEY PH., *An Apology for Poetry (or The Defence of Poesy)* (ca. 1580-83), ed. by G. Shepherd, Nelson, London 1965 (revised and expanded by R. W. Maslen, Manchester University Press, Manchester 2002).

TESTI SECONDARI

Opere di riferimento metodologico-teorico

AUSTIN J. L. (1962), *How to Do Things with Words: The William James Lectures Delivered at Harvard University in 1955*, ed. by J. O. Urmson, M.



- Sbisà, Clarendon, Oxford (trad. it. *Come fare cose con le parole*, Marietti, Genova 1987).
- BRIOSCHI F., DI GIROLAMO C., FUSILLO M. (2003), *Introduzione alla letteratura*, Carocci, Roma.
- DANSON L. (2000), *Shakespeare's Dramatic Genres*, "Oxford Shakespeare Topics", Oxford University Press, Oxford.
- ELIOT G. (1963), *Leaves from a Note-Book* (1855-68), in *Essays of George Eliot*, ed. by Th. Pinney, Routledge and Kegan Paul, New York-London, pp. 446-7.
- FOWLER A. (1982), *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, Clarendon, Oxford.
- FRYE N. (1957), *Anatomy of Criticism*, Princeton University Press, Princeton (NJ) (trad. it. *Anatomia della critica*, Einaudi, Torino 1969).
- GENETTE G. (1972), *Figures III*, Seuil, Paris (trad. it. *Figure III. Discorso del racconto*, Einaudi, Torino 1976).
- ID. (1991), *Fiction et diction*, Seuil, Paris (trad. it. *Finzione e dizione*, Pratiche, Parma 1994).
- GENTILI C., GARELLI G. (2010), *Il tragico*, il Mulino, Bologna.
- GINZBURG C. (1976), *Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del '500*, Einaudi, Torino.
- GIRARD R. (1972), *La violence et le sacré*, Grasset, Paris (trad. it. *La violenza e il sacro*, Adelphi, Milano 1980).
- ID. (1982), *Le bouc émissaire*, Grasset, Paris (trad. it. *Il capro espiatorio*, Adelphi, Milano 1987).
- GREGSON J. M. (1983), *Public and Private Man in Shakespeare*, Croom Helm-Barnes & Noble, London-Totowa (NJ).
- GREIMAS A. J. (1966), *Sémantique structurale*, Larousse, Paris (trad. it. *Semantica strutturale*, Rizzoli, Milano 1969).
- HERRICK M. T. (1964), *Comic Theory in the Sixteenth Century*, University of Illinois Press, Urbana (IL).
- LAUSBERG H. (1949), *Elemente der literarischen Rhetorik*, Hueber, München 1949 (trad. it. *Elementi di retorica*, il Mulino, Bologna 2003).
- LEECH C. (1969), *Tragedy*, Methuen, London.
- LOZANO J. (1987), *El discurso histórico*, Alianza, Madrid (trad. it. *Il discorso storico*, Sellerio, Palermo 1991).
- NATOLI S. (1986), *L'esperienza del dolore. Le forme del patire nella cultura occidentale*, Feltrinelli, Milano.
- SEARLE J. (1969), *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*, Cambridge University Press, Cambridge.
- ID. (1975), *The Logical Status of Fictional Discourse*, in "New Literary History", 6, 2, pp. 319-32.
- STEINER G. (1997), *La tragedia assoluta*, in Id., *Nessuna passione spenta. Saggi 1978-1996*, Garzanti, Milano, pp. 72-85.





- WHITE H. (1973), *Metahistory*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore (MD) (trad. it. *Retorica e storia*, 2 voll., Guida, Napoli 1978).
- ID. (1978), *Historical Text as Literary Artifact*, in R. H. Canary, H. Kozicki (eds.), *The Writing of History: Literary Form and Historical Understanding*, University of Wisconsin Press, Madison (WI), pp. 41-62.
- WHITE R. S. (1986), *Innocent Victims: Poetic Injustice in Shakespearean Tragedy*, The Athlone Press, London.
- WOOLF V. (1966), *Modern Fiction* (1919), in Id., *Collected Essays*, 4 voll., The Hogarth Press, London, vol. II.

Studi storico-critici

- Sugli studi critici di singoli drammi shakespeareiani si segnala la collana "Shakespeare. Dal testo alla scena" diretta da M. Tempera (1982-in corso), CLUEB, Bologna (ora Odoja, Bologna).
- ACKROYD P. (2005), *Shakespeare: The Biography*, Chatto & Windus, London (trad. it. *Shakespeare. Una biografia*, Neri Pozza, Vicenza 2011).
- ANDREW E. (1988), *Shylock's Rights: A Grammar of Lockian Claims*, University of Toronto Press, Toronto.
- ANZI A. (1997), *Storia del teatro inglese dalle origini al 1660*, Einaudi, Torino (2001²).
- ARMSTRONG J. (ed.) (1999), *The Arden Dictionary of Shakespeare Quotations*, "Arden", Thomson, London.
- BATE J. (1997), *The Genius of Shakespeare*, Picador, London (2008²).
- ID. (2013), *General Introduction*, in *William Shakespeare and Others: Collaborative Plays*, ed. by J. Bate, E. Rasmussen, Palgrave Macmillan-The Royal Shakespeare Company, London 2013, pp. 9-30.
- BLOOM H. (1998), *Shakespeare: The Invention of the Human*, Riverhead Books, New York (trad. it. *Shakespeare. L'invenzione dell'uomo*, Rizzoli, Milano 2001).
- BRADBROOK M. C. (1969), *Shakespeare the Craftsman*, Barnes & Noble, New York.
- BRADLEY A. C. (1904), *Shakespearean Tragedy*, Macmillan, London (poi Fawcett Books, New York 1966).
- BROCKBANK PH. (1971), *Histories, English and Roman*, in Ch. Ricks (ed.), *The Penguin History of English Literature*, vol. 3: *English Drama to 1710*, Penguin, London (poi 1993), pp. 148-81.
- BROOKE T., SHAABER M. A. (1948), *The Renaissance*, in A. C. Baugh (ed.), *A Literary History of England*, 4 voll., Routledge and Kegan Paul, London, vol. II (1967²).
- BULLOUGH G. (ed.) (1957-75), *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*, 8 voll., Routledge and Kegan Paul, London (new ed. by J. Drakakis, 1996).



- BURROW C. (2013), *Shakespeare and Classical Antiquity*, Oxford University Press, Oxford.
- CAMERLINGO R. (2007), *Crimini e peccati. Il caso di Amleto*, in F. Marengo (a cura di), *Il personaggio nelle arti della narrazione*, Storia e Letteratura, Roma, pp. 41-56.
- CAMPBELL L. B. (1947), *Shakespeare's Histories: Mirrors of Elizabethan Policy*, Methuen, London.
- CARR V. M. (1978), *The Power of Grief in Richard II*, in "Études Anglaises", XXXI, pp. 145-51.
- CHAMBERS E. K. (1923), *The Elizabethan Stage*, 4 voll., Clarendon, Oxford.
- ID. (1930), *William Shakespeare: A Study of Facts and Problems*, 2 voll., Clarendon, Oxford.
- CIOCCA R. (1987), *Il cerchio d'oro. I Re sacri nel teatro shakespeariano*, Officina, Roma.
- COLOMBO R., GUARDAMAGNA D. (a cura di) (2012), *Memoria di Shakespeare. On Authorship*, n.s., vol. 8, a cura di R. Colombo e D. Guardamagna, Bulzoni, Roma.
- DANIELL D. (1998), *Introduction*, in W. Shakespeare, *Julius Caesar*, "Arden", Nelson, London, pp. 1-147.
- DE FILIPPIS S. (a cura di) (2013), *William Shakespeare e il senso del tragico*, Loffredo, Napoli.
- DEL VILLANO B. (2012), *Lo specchio e l'ossimoro. La messinscena dell'interiorità nel teatro di Shakespeare*, Pacini, Pisa.
- DOWDEN E. (1875), *Shakespeare: A Critical Study of His Mind and Art*, Henry S. King & Company, London (poi Cambridge University Press, Cambridge 2009).
- DUNCAN-JONES K. (1997), *Introduction*, in W. Shakespeare, *Sonnets*, "Arden", Thomson, London, pp. 1-108 (2002²).
- EDELMAN CH. (1992), *Elizabethan Neo-Medievalism*, in Id., *Brawl Ridiculous: Swordfighting in Shakespeare's Plays*, Manchester University Press, Manchester-New York, pp. 38-50.
- ELAM K. (2006), *Introduzione*, in W. Shakespeare, *Amleto*, trad. di G. Baldini, con un saggio di V. Papetti, Rizzoli, Milano, pp. 7-47.
- ERNE L. (2003), *Shakespeare as Literary Dramatist*, Cambridge University Press, Cambridge.
- FUSINI N. (2010), *Di vita si muore. Lo spettacolo delle passioni nel teatro di Shakespeare*, Mondadori, Milano.
- GRADY H. (2002), *Shakespeare, Machiavelli, and Montaigne: Power and Subjectivity from Richard II to Hamlet*, Oxford University Press, Oxford-New York.
- GREENBLATT S. (2001), *Hamlet in Purgatory*, Princeton University Press, Princeton (NJ).
- ID. (2012), *The Swerve: How the World Became Modern*, Norton, New York-

- London (trad. it. *Il manoscritto. Come la riscoperta di un libro perduto cambiò la storia della cultura europea*, Rizzoli, Milano 2012).
- GUARDAMAGNA D. (2010), *Il mistero di una liaison. Middleton e Shakespeare*, in R. Colombo, M. Valentini (a cura di), *Memoria di Shakespeare*, n.s., vol. 7, Bulzoni, Roma, pp. 209-18.
- ID. (2012), *About Apocrypha*, in Colombo, Guardamagna (2012), pp. 25-46.
- HODGDON B. (1997), *Honor and Arms: Elizabethan Neochivalric Culture and the Military Trades*, in W. Shakespeare, *The First Part of King Henry IV*, ed. by B. Hodgdon, Bedford, Boston (MA)-New York, pp. 318-48.
- HOLDERNESS G. (1992), *Shakespeare Recycled: The Making of Historical Drama*, Harvester Wheatsheaf, New York.
- HOLLAND P. (ed.) (2014), *Shakespeare's Collaborative Work: Shakespeare Survey 67*, Cambridge University Press, Cambridge.
- IOPPOLO G. (2006), *Dramatists and Their Manuscripts in the Age of Shakespeare, Jonson, Middleton and Heywood*, Routledge, London.
- JACKSON M. P. (1986), *The Transmission of Shakespeare's Text*, in S. Wells (ed.), *The Cambridge Companion to Shakespeare Studies*, Cambridge University Press, Cambridge-New York, pp. 163-85.
- KANTOROWICZ E. H. (1957), *The King's Two Bodies: A Study in Mediaeval Political Theology*, Princeton University Press, Princeton (NJ) (trad. it. *I due corpi del re. L'idea di regalità nella teologia politica medievale*, Einaudi, Torino 1989).
- KASTAN D. S. (2001), *Shakespeare and the Book*, Cambridge University Press, Cambridge.
- ID. (2002), *Introduction*, in W. Shakespeare, *King Henry IV, part one*, ed. by D. S. Kastan, "Arden", Thomson, London, pp. 1-120.
- ID. (2014), *A Will to Believe: Shakespeare and Religion*, Oxford University Press, Oxford.
- KERMODE F. (2000), *Shakespeare's Language*, Farrar, Straus and Giroux, New York (trad. it. *Il linguaggio di Shakespeare*, Bompiani, Milano 2000).
- KIDNIE M. J., MASSAI S. (eds.) (2015), *Shakespeare and Textual Studies*, Cambridge University Press, Cambridge.
- KLEIN R. (1975), *L'Inferno del Ficino* (1960), in Id., *La forma e l'intelligibile. Scritti sul Rinascimento e l'arte moderna*, a cura di A. Chastel, Einaudi, Torino, pp. 75-112.
- KOTT J. (1976), *Shakespeare nostro contemporaneo* (1964), Feltrinelli, Milano.
- LEONARDI A. (2010), *Il cigno e la tigre. Figurazioni zoomorfe in Shakespeare*, Liguori, Napoli.
- MANFERLOTTI S. (2010), *Shakespeare*, Salerno Editrice, Roma.
- MARENCO F. (a cura di) (1996a), *Storia della civiltà letteraria inglese*, 4 voll., UTET, Torino, vol. 1: *Il Medioevo, il Rinascimento, il Seicento*.
- ID. (1996b), *I testi nel tempo. Il Rinascimento*, in Marenco (1996a), pp. 295-326.



- ID. (2004), *La parola in scena. La comunicazione teatrale nell'età di Shakespeare*, UTET, Torino.
- ID. (2014), *Le tragedie*, in W. Shakespeare, *Tutte le opere*, vol. 1, pp. XLIII-LXIV.
- MARX S. (2000), *Shakespeare and the Bible*, Oxford University Press, Oxford.
- MELCHIORI G. (1990), *Introduction e Textual Analysis* in W. Shakespeare, *Edward III*, ed. by G. Melchiori, "The New Cambridge Shakespeare", Cambridge University Press, Cambridge, pp. 1-51, 171-7.
- ID. (1992), *Hamlet: The Acting Version and the "Wiser Sort"*, in Th. Clayton (ed.), *The Hamlet First Published (Q1, 1603): Origins, Form, Intertextualities*, University of Delaware Press, Newark (DE), pp. 195-210 (ora in Colombo, Guardamagna, 2012, pp. 287-301).
- ID. (1994), *Shakespeare. Genesi e struttura delle opere*, Laterza, Roma-Bari.
- MILNER I. (1989), *The Historic Imagination in George Eliot*, in C. Gibson (ed.), *Art and Society in the Victorian Novel*, Macmillan, London, pp. 97-110.
- MONTINI D. (1999), *I discorsi dei re. Retorica e politica in Elisabetta I e in Henry V di Shakespeare*, Adriatica, Bari.
- MULLINI R. (1983), *Corruttore di parole. Il fool nel teatro di Shakespeare*, CLUEB, Bologna.
- ID. (1997), *Il fool in Shakespeare*, Bulzoni, Roma.
- MULLINI R., ZACCHI R. (2003), *Introduzione allo studio del teatro inglese*, Li-
guori, Napoli.
- NOBLE R. S. H. (1935), *Shakespeare's Biblical Knowledge and Use of The Book of Common Prayer*, Macmillan, New York.
- ORGE S. (1996), *Impersonations: The Performance of Gender in Shakespeare's England*, Cambridge University Press, Cambridge.
- PADUANO G. (2007), *Shakespeare e l'alienazione dell'io. Quattro letture*, Editori Riuniti, Roma.
- PENNACCHIA M. (2008), *Tracce del moderno nel teatro di Shakespeare*, ESI, Napoli.
- POOLE K. (1995), *Saints Alive! Falstaff, Martin Marprelate, and the Staging of Puritanism*, in "Shakespeare Quarterly", XLVI, 1, pp. 47-75.
- POTTER L. (1974), *The Antic Disposition of Richard II*, in K. Muir (ed.), *Shakespeare's Early Tragedies: Shakespeare Survey 27*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 33-42.
- RICORDI F. (2011), *Shakespeare filosofo dell'essere. L'influenza del poeta drammaturgo sul mondo moderno e contemporaneo*, Mimesis, Milano-Udine.
- SCHOENBAUM S. (1975), *William Shakespeare: A Documentary Life*, Oxford University Press, Oxford (trad. it. *William Shakespeare. Sulle tracce di una leggenda*, Editori Riuniti, Roma 1979).
- SERPIERI A. et al. (a cura di) (1988), *Nel laboratorio di Shakespeare. Dalle fonti ai drammi*, 4 voll., Pratiche, Parma.



- STANCO M. (2009), *Il caos ordinato. Tensioni etiche e giustizia poetica in Shakespeare*, Carocci, Roma.
- ID. (2013), *Rinascimento inglese. Lessico della cultura e tecnologie della comunicazione*, Liguori, Napoli.
- THOMPSON A., TAYLOR N. (2006), *Introduction*, in W. Shakespeare, *Hamlet*, "Arden", Bloomsbury Methuen, London, pp. 1-137.
- VAUGHAN A. T., MASON VAUGHAN V. (1991), *Shakespeare's Caliban: A Cultural History*, Cambridge University Press, Cambridge.
- WEIS R. (2012), *Introduction*, in W. Shakespeare, *Romeo and Juliet*, ed. by R. Weis, "Arden", Bloomsbury Methuen, London, pp. 94-116.
- WELLS S. (ed.) (1986), *The Cambridge Companion to Shakespeare Studies*, Cambridge University Press, Cambridge.
- WELLS S., TAYLOR G. (1986), *General Introduction*, in *The Oxford Shakespeare*, pp. XV-XLIII.

Glossario dei termini letterari*

di *Michele Stanco*

Metrica

allitterazione Ripetizione degli stessi fonemi (per lo più della consonante) all'inizio di due o più lemmi consecutivi o contigui. Nella poesia in antico inglese l'allitterazione, unitamente agli accenti, costituiva una componente prosodica essenziale del verso (il cosiddetto "verso allitterativo"); nella poesia successiva ha poi finito per assumere un ruolo prosodico più marginale. In ogni caso, come nella *rima* (→), la presenza di parallelismi fonici si riflette sul significato, creando associazioni semantiche tra i lemmi in questione e/o dando vita a fenomeni di disseminazione.

blank verse o **verso sciolto** Pentametro giambico non rimato (da non confondersi con il verso libero, molto più tardo); l'aggettivo *blank* indica appunto che il verso è "vuoto", ovvero privo di rima. Il *blank verse* è il verso principale della poesia inglese; fu usato per la prima volta da Surrey nella sua traduzione dei libri II e IV dell'*Eneide* (ca. 1540) e successivamente ripreso da Shakespeare nei suoi drammi e da Milton nel *Paradise Lost*. La forma di verso italiana che più vi si avvicina è l'endecasillabo sciolto (composto, però, da undici sillabe e caratterizzato da una posizione molto più flessibile degli accenti). La mancanza di rima conferisce fluidità sia ritmica che semantica alla sequenza dei versi.

cesura Dal latino *caesura* ("taglio"), pausa ritmico-semantica interna a un verso: «Thou art more lovely / and more temperate» (Shakespeare, sonetto 18.2).

enjambement È una parola francese che significa "inarcatura" e indica la non coincidenza, a fine verso, della pausa ritmica con la pausa semantica; in inglese tale tipo di verso viene definito *run-on line*: «Let me not to the marriage of true minds / Admit impediments» (Shakespeare, sonetto 116.1-2). L'opposto della

* Lungi dall'aver pretese di sistematicità e/o di completezza, il *Glossario* mira semplicemente a proporsi come strumento utile a comprendere i principali fenomeni letterari analizzati in questo volume.

run-on line è la *end-stopped line*: «Shall I compare thee to a summer's day? / Thou art more lovely and more temperate» (Shakespeare, sonetto 18.1-2).

metrica Studio del metro, ovvero degli aspetti ritmici che caratterizzano e definiscono il verso.

metro Indica la “misura” (dal greco *métron*), ovvero la struttura ritmica del verso poetico. Nella poesia moderna il ritmo di un verso è determinato essenzialmente dal numero delle sillabe e dal numero e dalla posizione degli accenti.

pentametro giambico Verso composto da cinque piedi giambici, vale a dire da dieci sillabe il cui accento cade regolarmente sulle sillabe pari (2^a, 4^a, 6^a, 8^a, 10^a): *Shall-Ī / com-páre / thee-tó / a-sím / mer's-dáy?* (Shakespeare, sonetto 18.1). Una sequenza di pentametri giambici può essere sia non rimata – *blank verse* (→) – sia caratterizzata da vari intrecci di *rime* (→); nel secondo caso, la specifica combinazione delle rime dà origine a diversi tipi di *stanza* (→).

piede Sottounità ritmica del verso, composta da due o più sillabe una delle quali tonica (vale a dire, accentata); più piedi si uniscono a formare un verso | **giambo**: piede composto da due sillabe: una atona e una tonica, come nel verbo *com-páre*, “paragonare” (nel computo delle sillabe si tenga conto del fatto che in inglese la *e* finale è spesso muta). Le due sillabe possono anche appartenere a due lemmi diversi: *shall Ī*. La sequenza di cinque piedi giambici dà origine al *pentametro giambico* (→) | **trocheo**: piede composto da due sillabe: una tonica e una atona (dunque, stesso numero di sillabe ma posizione degli accenti inversa rispetto al giambo), come in *reá-per*, “mietitore o mietitrice”.

rima Identità di suono, a partire dalla vocale tonica, tra due (o più) parole poste a fine verso; attraverso l'iterazione fonica, la rima crea collegamenti anche sul piano semantico | **rima baciata**: tra versi consecutivi (AA) | **rima alternata**: tra versi alternati (ABAB) | **rima interna**: quando almeno una delle due parole in rima è interna al verso. La combinazione delle rime all'interno di una sequenza di versi dà origine a vari tipi di *stanza* (→).

stanza o **strofa** Insieme di versi collegati tra loro dalla combinazione delle *rime* (→) | **distico**: coppia di versi, generalmente di egual misura, a rima baciata (in inglese, *couplet*) | **terzina**: insieme di tre versi, noto anche come *terza rima*, collegati da rime intrecciate, ad esempio: ABA BCB CDC ecc.; non può definirsi propriamente come una “stanza”, dal momento che – come suggerisce lo schema delle rime – le terzine sono collegate tra loro in una sequenza ininterrotta (si tratta della forma strofica usata da Dante nella *Commedia*; non molto praticata nella poesia inglese, fu nondimeno utilizzata con successo da Wyatt in alcune satire e da Shelley nella famosa *Ode to the West Wind*) | **quartina**: stanza di quattro versi collegati da rime bacciate o alternate: AABB, ABAB (più raramente ABBA); tipo di stanza usata, con l'aggiunta di un distico finale, nel *sonetto* (→) | **sestina**: stanza di sei versi per lo più rimanti ABABCC: praticamente una quartina a rime alternate seguita da un distico (Shakespeare, *Venus*



and Adonis) | **royal rhyme (rima reale)**: stanza di sette versi (più o meno simile al *settenario* italiano) collegati dal seguente intreccio di rime: ABABBCC (fu usata da Chaucer in *Troilus and Criseyde*, in *The Parlement of Fowles* e in alcune sezioni dei *Canterbury Tales*; da Shakespeare in *The Rape of Lucrece*) | **ottava rima**: stanza di otto versi generalmente collegati da tre rime alternate e due rime bacciate: AB AB AB CC (fu usata sia nei poemi cavallereschi sia nella poesia eroicomico: Boccaccio, Ariosto, Tasso, Byron) | **stanza spenseriana**: stanza di nove versi, verosimilmente ispirata all'ottava rima, composta da otto pentametri giambici e un esametro (o alessandrino), secondo lo schema ABABBCC; come indica il nome, si tratta di un'invenzione prosodica di Edmund Spenser (nel poema epico-cavalleresco *The Faerie Queene*).

verso Dal latino *vertere* ("volgere", "girare"), unità ritmica di base della poesia (visivamente è segnalato dallo spazio bianco che lo separa e lo collega ai versi precedenti e successivi). Nella poesia classica greco-latina il verso era *quantitativo* (era, cioè, basato sulla lunghezza o durata dei suoni vocalici); nella poesia moderna il verso è per lo più *sillabico-accentativo* (è, cioè, basato sul numero delle sillabe e sul numero e la posizione degli accenti). Il *verso libero* (affermatosi sul finire dell'Ottocento) combina gli elementi ritmici (accenti e sillabe) in maniera volutamente flessibile e irregolare.



Generi



aria Componimento poetico accompagnato da musica (per lo più da liuto). Tra le arie più note, i vari *Book of Airs* (il primo nel 1601) di Thomas Campion. In genere i componimenti poetici elisabettiani – di cui noi oggi fruiamo esclusivamente o prevalentemente in forma di lettura – erano composti per la performance orale e, in qualche caso, per l'accompagnamento musicale (ivi incluse le poesie di Wyatt, ad esempio *My Lute, Awake!*).

canzoniere o **sonnet sequence** Sequenza di sonetti, occasionalmente intervallata da canzoni, la cui componente *lyrica* si colloca all'interno di un vago sfondo *narrativo*. In *Astrophil and Stella* di Sidney, ad esempio, gli stati d'animo di Astrophil mutano nel corso della sequenza, scandendone le tappe: dalla speranza di ottenere il favore dell'amata all'estasi per il primo bacio rubato, alla delusione per il matrimonio di Stella e così via. Il tema dei canzonieri è per lo più amoroso; non mancano, però, elementi metaletterari: alla celebrazione della persona amata e alla descrizione dei sentimenti dell'innamorato si aggiungono riflessioni sullo statuto e l'adeguatezza della parola poetica. Nell'età elisabettiana i canzonieri riscosero grande successo (le raccolte più famose, oltre a quella di Sidney, sono gli *Amoretti* di Spenser, l'*Idea's Mirror* di Drayton, i *Sonnets* di Shakespeare), ma la loro voga risultò piuttosto effimera (dagli anni Ottanta del Cinquecento agli inizi del Seicento). Pur ispirandosi al modello



delle *Rime* petrarchesche, le raccolte elisabettiane trovarono una loro cifra poetica originale sia nei temi sia nel linguaggio (gli *Amoretti* di Spenser, con il loro tema nuziale, ribaltano totalmente la figura tradizionale dell'innamorato dolente e solitario; i *Sonnets* di Shakespeare, dal canto loro, celebrano prevalentemente una bellezza maschile).

commedia Forma *drammatica*, in prosa o in versi o mista, il cui intreccio è caratterizzato da un "lieto fine", per lo più matrimoniale – che si oppone, dunque, al lutto della *tragedia* (→). Il lieto fine della commedia risponde a un'ottica retributiva e a un criterio di "giustizia poetica", anche se non mancano "commedie problematiche" i cui criteri di giustizia risultano meno trasparenti (ad esempio *Measure for Measure* e *All's Well That Ends Well* di Shakespeare). Accanto alla "commedia a lieto fine" si colloca la "commedia di beffa", la cui storia – tipologicamente assimilabile a quella delle novelle di beffa – non evolve verso un lieto fine bensì è incentrata sulla realizzazione di una burla o di una presa in giro nei confronti di uno o più personaggi (ad esempio la *Mandragola* di Machiavelli, *The Merry Wives of Windsor* di Shakespeare).

dramma storico o history Forma *drammatica*, in prosa o in versi o mista, incentrata sulla rappresentazione di eventi e figure del passato. Nella loro drammatizzazione della Storia, le *histories* attingono a varie cronache storiografiche, opportunamente rimodellate in vista delle esigenze della scena. A differenza della *tragedia* (→) e della *commedia* (→), il dramma storico non ha una struttura narrativa fissa ma può evolvere verso qualsiasi conclusione, sia luttuosa sia lieta: ad esempio *Richard II* di Shakespeare è un dramma storico in forma di tragedia (potrebbe essere definito una "tragedia storica"), mentre *Henry V* presenta un lieto fine (potrebbe essere definito una "commedia storica"). Sul piano prospettico, caratteristica precipua dei drammi storici è la rivisitazione della Storia dal punto di vista "interno" dei protagonisti.

ecloga Componimento poetico in forma prevalentemente dialogica e dal tema prevalentemente pastorale. Sulla base dei modelli classici (Teocrito nella letteratura greca e Virgilio nella letteratura latina) il genere conobbe una nuova fortuna in età moderna. Attraverso l'uso dell'*allegoria* (→), il tema pastorale di norma fa da ombra e funge da pretesto a una rappresentazione di temi e conflitti contemporanei; lo spazio arcadico viene spesso rappresentato come rifugio ideale dalla corruzione della corte o della città. In Italia prima e in Inghilterra poi, elementi pastorali furono ripresi all'interno di vari generi – dal *romance* (→) al dramma. La forma poetica dell'ecloga vera e propria fu adottata da Spenser nelle dodici ecloghe, una per ciascun mese dell'anno, che compongono *The Shepheardes Calender* (1579).

genere Insieme di tratti formali e/o tematici che definiscono una classe di opere letterarie. La distinzione tra i generi permette una classificazione delle opere. Dal momento che i criteri che regolano la distinzione tra i generi sono vari e molteplici, anche la classificazione delle opere è altrettanto variabile. Se, ad esempio,

si adotta come tratto distintivo la presenza o l'assenza del verso, si distinguerà la *poesia* dalla *prosa*: dunque, un'opera in versi come *The Faerie Queene* da un'opera in prosa come *The Unfortunate Traveller*. Se, però, si adotta come tratto distintivo il "modo" o la "funzione" si potrà distinguere tra genere *narrativo* (racconto di una storia da parte di un narratore) e *lirico* (espressione di uno stato d'animo o di una tonalità affettiva da parte di un io, appunto, "lirico"): in base a tale criterio, *The Faerie Queene* e *The Unfortunate Traveller* sono accomunabili in quanto testi narrativi; viceversa, un *sonetto* (→) amoroso è un componimento lirico. Va da sé che prosa e versi possono intrecciarsi all'interno di un medesimo testo (in componimenti misti quali i cosiddetti "prosimetri" – ad esempio, la *Vita Nova* di Dante –, nel dramma ecc.), così come elementi lirici e narrativi si trovano spesso fusi (si pensi al carattere lirico dell'"Addio, monti" nel capitolo VIII dei *Promessi sposi*). I sonetti, a loro volta, allorché si presentano non come componimenti autonomi, ma come tappe di un *canzoniere* (→), si fondono con la struttura narrativa della raccolta di cui fanno parte. Un discorso a parte merita il *teatro*: non solo per il suo carattere multimediale ma anche perché, a differenza del testo narrativo, il testo *drammatico* racconta o meglio rappresenta una storia attraverso una sequenza di dialoghi (lo scambio dialogico io-tu da parte dei personaggi sulla scena). A partire dai generi principali (*poesia*, *prosa*, *teatro* oppure *lirico*, *narrativo*, *drammatico*) sono possibili classificazioni ulteriori in *sottogeneri*. Spesso, un sottogenere è designato attraverso la specifica di un'ulteriore componente tematica: ad esempio "poesia pastorale", "dramma storico" e così via.

manuale di comportamento o *conduct book* Trattato socioeducativo mirante a fornire modelli di comportamento, di azione politica, di stile adeguati al ruolo sociale e ai contesti. Spiccano, pur nella loro grande diversità di temi e di intenti, *Il principe* di Machiavelli (1513) e *Il cortegiano* di Castiglione (1528), entrambi tradotti e ampiamente diffusi in Inghilterra (celebre la traduzione del *Book of the Courtier* da parte di Sir Thomas Hoby, 1561).

masque (spettacolo di corte) Forma *drammatica* altamente elaborata sul piano scenografico e spettacolare (musica, canto, danza) recitata nei teatri di corte, spesso legata a occasioni festive. Genere di derivazione italiana, conobbe il suo massimo successo durante l'età di Giacomo I grazie alla collaborazione tra l'architetto Inigo Jones e Ben Jonson, autore dei libretti (famoso il suo *Masque of Queens*, 1609). Oltre a costituire una forma autonoma, il *masque* è anche presente in forma di metateatro in alcune commedie, ad esempio come spettacolo allestito per celebrare un matrimonio (in *As You Like It* e in *The Tempest* di Shakespeare).

pamphlet Opuscolo o libello, di tema sociale, politico o religioso e a carattere polemico-satirico (per lo più pubblicato in forma di in-quarto). Dato il carattere polemico del genere e l'economicità delle edizioni, molti opuscoli suscitarono risposte e controrisposte dando vita a vere e proprie "guerre" verbali (ad esempio nella serie di violenti attacchi religiosi conosciuta come *Martin Marprelate Tracts*).

poema epico Componimento a carattere *narrativo*, in vari tipi di *verso* (→), al cui interno non mancano momenti *lirici* (gli eventi narrati e/o la descrizione dei luoghi, comprensibilmente, generano emozioni e stati d'animo). Generalmente, la narrazione epica risponde all'esigenza di conservare nel tempo la memoria delle origini di un popolo o (in assenza di dati storici) di "inventare" origini identitarie attraverso una serie di miti di fondazione. Il primo poema epico della letteratura inglese (in *Old English*) è *Beowulf*, databile tra l'VIII e l'XI secolo. Nell'età elisabettiana, *The Faerie Queene* di Edmund Spenser (opera incompiuta, in sei libri, pubbl. tra 1590 e 1596) trae ispirazione nella forma sia dall'*Eneide* di Virgilio sia dall'*Orlando furioso* di Ariosto: si può dunque definire un poema epico-cavalleresco; sul piano tematico, l'opera attinge alla leggenda arturiana, usata *allegoricamente* per evocare personaggi e temi politico-religiosi del tempo (Gloriana, la regina delle fate del titolo, è la stessa Elisabetta I; sono inoltre presenti virulenti attacchi alla Chiesa cattolico-romana); la forma metrico-strofica è la *stanza spenseriana* (→). Nella seconda metà del Seicento, John Milton, con il suo *Paradise Lost* (1667, 1674), riprende la formula epica e il modello virgiliano attraverso l'uso del *blank verse* (→).

poemetto mitologico o epillio ("piccolo epos") Componimento in versi a carattere *narrativo* (più breve dell'epica e, a differenza di questa, associato per lo più a un tema privato, quale una vicenda amorosa), in vari tipi di *stanza* (→): ad esempio, l'incompiuto *Hero and Leander* di Christopher Marlowe adotta la forma strofica del *distico* (→ *stanza* o *strofa*) rimato; *Scylla's Metamorphosis* di Thomas Lodge e *Venus and Adonis* di William Shakespeare sono in *sestine* (→ *stanza* o *strofa*) (ABABCC); *The Rape of Lucrece* di Shakespeare è nella *royal rhyme* (→ *stanza* o *strofa*) (ABABBCC). Come nel poema epico, anche nel poemetto il modo narrativo non esclude la presenza di momenti *lirici* (ad esempio il dolore di Venere per la morte di Adone).

romance Forma *narrativa*, generalmente in prosa, in cui, a differenza del *romanzo* o *novel* (→), prevale una componente magico-sovrannaturale. Principale fonte d'ispirazione del *romance* elisabettiano fu il romanzo greco d'età ellenistica (ad esempio le *Etiopiche*, generalmente attribuite a Eliodoro, III-IV secolo d.C.). Tra le opere più significative del genere: *Euphues: The Anatomy of Wit* (1578) e *Euphues and His England* (1580) di John Lyly; *Pandosto* (1588) di Robert Greene; l'*Arcadia* di Sir Philip Sidney (nelle due versioni composte tra il 1577-86 ca.) in cui la prosa è spezzata da brevi intermezzi in versi. Il termine *romance*, da fine Ottocento in poi, viene anche usato per definire alcune commedie, soprattutto quelle dell'ultima fase di Shakespeare, a loro volta ricche di elementi magico-fantastici e variamente ispirate al *romance* in prosa elisabettiano (ad esempio *The Winter's Tale* prende spunto dal *Pandosto*).

romanzo o novel Forma *narrativa* in prosa, a carattere realistico-borghese nata in Inghilterra agli inizi del Settecento. Alcuni critici, tuttavia, ritengono che la forma-romanzo sia già presente – almeno a uno stato embrionale – in al-

cune narrazioni picaresche, intensamente *realistiche*, dell'età elisabettiana: tra queste, *The Unfortunate Traveller, or the Life of Jack Wilton* (1594) di Thomas Nashe (a sua volta, preceduto dal romanzo picaresco spagnolo).

rota Vergilii In latino “ruota di Virgilio” – non si tratta di un genere, ma di un sistema di norme inteso a regolare i generi: vale a dire, di una dottrina degli stili in base alla quale a ogni genere corrisponde uno stile appropriato. Codificata nel Medioevo, ma ancora attiva in pieno Rinascimento, la *rota Vergilii* prendeva le mosse da tre opere virgiliane (*Bucoliche*, *Georgiche*, *Eneide*) e dai rispettivi generi (bucolico, georgico, epico) associandoli a tre stili corrispondenti (umile, medio, grave o sublime). La produzione poetica di vari autori, tra cui Spenser e Milton, fu chiaramente influenzata dal modello virgiliano e dalla sua successiva codifica normativa: entrambi i poeti partono dallo stile “umile” del genere bucolico-pastorale (*The Shepherdes Calender*, 1579; *Lycidas*, 1637) per approdare infine allo stile “grave” dell'epos (*The Faerie Queene*, 1590-96; *Paradise Lost*, 1667, 1674). A prescindere da tale radicalizzazione normativa, l'idea generale di una corrispondenza tra generi e stili informò la critica letteraria del Rinascimento (Sidney, *A Defence of Poesie*, ca. 1580-83, pubbl. 1595), ma non sempre o solo raramente (a parte i casi citati) ebbe effetti importanti sulla produzione letteraria dell'epoca che, al contrario, ibridò felicemente generi e stili.

sonetto Dal provenzale *sonet* (“piccolo suono”, diminutivo di *son*, “suono”), è un componimento poetico di quattordici versi. Generalmente l'invenzione del sonetto è ascritta a Giacomo da Lentini (nell'ambito della scuola poetica siciliana, verso la prima metà del Duecento). Il sonetto inglese nasce con un certo ritardo, nella prima metà del Cinquecento, prendendo le mosse dalle traduzioni di Petrarca ad opera di Wyatt e di Surrey; sarà portato a perfezione da Shakespeare tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento. Se il sonetto petrarchesco era composto da due quartine e due terzine, il sonetto inglese o “shakespeariano”, per lo più in *pentametri giambici* (→) (raramente in esametri), si articola in tre *quartine* (→ *stanza* o *strofa*) e un *distico* (→ *stanza* o *strofa*) (si noti, però, che già Wyatt aveva adottato la formula comunemente definita “shakespeariana”). All'interno della formula inglese, lo schema delle rime è variabile; nei sonetti di Shakespeare: ABAB CDCD EFEF GG. La diversa articolazione delle stanze tra il sonetto italiano e il sonetto inglese non è solo un elemento formale, ma anche di contenuto. Il sonetto italiano, con la sua sestina finale (ovvero due terzine) approda in maniera più morbida alla conclusione; viceversa, il sonetto inglese, con il suo distico finale, propone una chiusura molto più decisa: più in particolare, il distico può sia sintetizzare epigrammaticamente il senso espresso nelle tre quartine precedenti sia ribaltarle. I successori di Wyatt e di Surrey estesero l'imitazione di Petrarca dal singolo sonetto alla sequenza del *canzoniere* (→).

tragedia Forma *drammatica*, in prosa o in versi o mista, il cui intreccio si chiude con la caduta e la morte del protagonista. Nella tragedia shakespeariana, la morte del personaggio principale è seguita da un ripristino dell'ordine sociopoliti-

tico (ad esempio la morte di Macbeth nell'omonima tragedia porta alla successione del legittimo erede al trono, Malcolm). Nonostante la presenza di clown e/o di intermezzi comici, il tono prevalente è quello del lutto. Oltre che dall'intreccio, il tono luttuoso è evidenziato dai monologhi in cui il protagonista mette a nudo la sua coscienza e dà voce a un dolore cui non riesce ad attribuire un senso.

Retorica

allegoria Analogamente alla *metafora* (\rightarrow), l'allegoria è la designazione di un oggetto attraverso un *traslato* in luogo del lemma *letterale*: ad esempio il "viaggio" può indicare la "vita". L'allegoria si distingue dalla metafora per la sua maggiore ampiezza (è spesso definita una "metafora protratta") e, spesso, per il suo più accentuato carattere didascalico-moraleggiante. Alcuni *generi* (\rightarrow) sono caratterizzati da un uso particolarmente esteso e pervasivo dell'allegoria: i *morality plays* (con le loro personificazioni allegoriche dei Vizi e delle Virtù), le ecloghe (con i loro improbabili pastori) e così via (si pensi, in Italia, alla *Commedia* dantesca). Attraversato da varie forme di rappresentazione allegorica è il poema *The Faerie Queene* di Edmund Spenser, definito dall'autore stesso «a continued allegory» (nell'opera ciascun cavaliere corrisponde a una delle virtù aristoteliche, mentre la regina delle fate rappresenta la regina d'Inghilterra Elisabetta I; né mancano personaggi che rappresentano la Chiesa d'Inghilterra in opposizione a quella cattolico-romana).

argomentazione A differenza del ragionamento logico, basato sulla dimostrazione (ovvero su un rapporto necessario tra premesse e conclusione), l'argomentazione è un tipo di ragionamento meramente persuasivo. Nondimeno, come osservato da Chaïm Perelman e da altri, l'argomentazione costituisce un complemento indispensabile al ragionamento logico-formale, in quanto ci permette di orientarci all'interno di tutti quegli ambiti discorsivi di tipo non dimostrativo – quali, ad esempio, l'ambito dei valori. D'altro canto, l'argomentazione si presta anche a trasformarsi in discorso puramente strumentale, mirante a tutelare interessi specifici e di parte. Nel curriculum rinascimentale sia scolastico sia universitario l'arte dell'argomentazione e della persuasione (attraverso i modelli delle *controversiae* e delle *suasoriae*) svolse un ruolo pedagogico centrale; i segni di tale centralità sono ben visibili nella letteratura dell'epoca: la *Defence of Poesie* di Sidney segue chiaramente il modello dell'orazione classica; i drammi di Shakespeare, soprattutto le *histories*, rivelano una piena conoscenza, nei discorsi dei personaggi, delle tecniche argomentative e dei mezzi di persuasione.

figure del discorso Una figura discorsiva (ci si limita qui alle "figure di significato") è un lemma che, in luogo di una designazione letterale, designa un determinato oggetto attraverso un *traslato*, ovvero un secondo lemma che condivide alcuni tratti semantici con il lemma *letterale*: ad esempio "stelle" in luogo di "oc-

chi” (il tratto semantico comune consiste nella “luminosità”). Secondo Roman Jakobson, le due figure principali del discorso sono la *metafora* e la *metonimia*, basate rispettivamente su rapporti di analogia e di contiguità: anzi, si tratta non solo di figure ma di “direttrici semantiche”, ovvero di forme di ragionamento e di associazione mentale. Nel sonetto di Wyatt, *My Galley* (ispirato alla rima 189 di Petrarca, *Passa la nave mia colma d’oblio*), la nave è metafora della psiche; al tempo stesso, la metafora della nave porta con sé una serie di ulteriori direttrici sia metaforiche che metonimiche: dalle componenti della nave (*oar*, “remo”; *sail*, “vela” ecc.) al tema delle difficoltà e dei travagli della vita (*sharp seas*, “mari tempestosi”; *endless wind*, “vento senza fine” ecc.).

litote Figura discorsiva che consiste nell’affermare indirettamente un concetto negando l’opposto: l’effetto è quello che gli inglesi definiscono *understatement*. Ad esempio *no mean feat* (“impresa non da poco”) per indicare una “grande impresa”. In *Othello*, Iago fa ampio uso della litote per insinuare dubbi sul comportamento di Desdemona.

metafora e metonimia (→) *figure del discorso*; per la *metafora* (→) anche *allegoria*.

retorica Sia una teoria dell’*argomentazione* (→) o del discorso persuasivo sia una teoria del *discorso figurato*, o delle figure (→). Nel Rinascimento la retorica intesa come forma di persuasione era un’“arte” centrale del curriculum scolastico.

Teoria letteraria

canone Termine usato negli studi biblici per definire il *corpus* dei libri attribuiti all’ispirazione di Dio e dunque ritenuti “sacri” (“canone biblico”) in opposizione agli “apocrifi”. Com’è noto, prima di assumere la forma attuale, il canone biblico è andato incontro a numerose rivisitazioni. In letteratura il termine “canone” ha due significati principali: da un lato designa le opere ritenute esteticamente meritevoli di essere lette e trasmesse e, dunque, implica un giudizio di valore (“il canone letterario”, “includere nel canone”, “escludere dal canone”); dall’altro indica il *corpus* di opere riconducibili a un autore e, dunque, implica considerazioni non già di tipo estetico bensì strettamente filologico (“il canone shakespeariano”, “il canone marloviano”). In entrambi i sensi, il canone risulta estremamente controverso: la critica femminista, ad esempio, contesta la scarsa presenza di voci femminili nel canone letterario; d’altro canto, l’avanzare degli studi storico-filologici comporta continue rivisitazioni del canone di un autore.

diegèsi Il termine indica il “racconto”, ovvero l’atto narrativo che genera una storia. In opposizione alla *mimèsi* (→), la diegèsi caratterizza le forme *narrative*.

intertestualità Insieme delle relazioni che collegano un testo ad altri testi. L’intertestualità abbraccia vari fenomeni e questioni: dall’uso delle fonti alla parodia, ai rapporti tra un testo e il genere di appartenenza. La letteratura del

Novecento ha fatto ampio uso dell'intertestualità attraverso "riscritture" o "appropriazioni" di classici, opportunamente rivisitati per renderli più "digeribili" rispetto a un mutato asse valoriale (ad esempio *Shylock* di Arnold Wesker, 1976, riscrittura del *Merchant of Venice* di Shakespeare).

letterarietà Insieme di tratti tematici, ma soprattutto formali, che fanno di un testo un'opera letteraria. Secondo alcuni critici, la letterarietà va individuata nel carattere autoreferenziale del messaggio poetico, ovvero in ciò che Roman Jakobson definisce "funzione poetica": ad esempio nelle figure di ripetizione fonica (rime, assonanze, allitterazioni) che dirigono l'attenzione sull'asse sintagmatico (vale a dire, sui rapporti "interni" della sequenza) più che su quello paradigmatico. Secondo altri critici (in particolare, i formalisti russi), la letterarietà può essere colta nell'"effetto" prodotto dal testo letterario: i testi letterari genererebbero, cioè, una sensazione di "straniamento" o defamiliarizzazione capace di farci percepire il mondo con occhi nuovi.

mimèsi o imitazione Indica l'imitazione o riproduzione della realtà; in opposizione alla *diegèsi* (→) indica la rappresentazione di una storia attraverso il dialogo, anziché attraverso il racconto – genere (→). Qualsiasi testo, naturalmente, contiene sia parti diegetiche sia parti mimetiche: da un lato, un racconto o un romanzo contengono, quasi sempre, sequenze dialogiche; dall'altro, un dramma, a sua volta, contiene racconti di eventi accaduti fuori scena o antecedenti all'*incipit* della storia (ad esempio il racconto del naufragio reso da Prospero a Miranda all'inizio di *The Tempest* di Shakespeare).

poetica Indica sia il complesso di teorie e/o di regole elaborate dalla critica, intese a definire e/o a disciplinare la produzione letteraria (ad esempio la *Poetica* di Aristotele), sia le caratteristiche tematico-formali "interne" a un autore, un'opera, un movimento (ad esempio "la poetica di Lyly", "la poetica di *Astrophil and Stella*", "la poetica barocca").

polifonia Intreccio di voci, stili e registri che caratterizza varie forme letterarie e, in particolare, la forma-romanzo, basata su un rapporto dialettico tra la voce del narratore e quella dei personaggi. In senso lato, polifonia indica anche l'intreccio dei discorsi dei vari personaggi nel testo drammatico.

realismo Tipo di *poetica* (→) (apparentemente) basato sull'imitazione della "realtà". Nondimeno – com'è stato suggerito dalla critica – il realismo, più che come fedele riproduzione o dissezione della realtà (secondo il principio della *tranche de vie*), va inteso come *sistema di convezioni* miranti a suggerire l'illusione di un mondo reale esterno al testo. Com'è noto, l'idea di una rappresentazione realistica, veristica, naturalistica della realtà si impose con forza nel romanzo dell'Ottocento; tracce di aperture al realismo si possono comunque trovare in vari testi elisabettiani che rappresentano quadri di vita popolare, quali ad esempio *The Unfortunate Traveller* di Thomas Nashe. In opposizione al realismo si collocano le rappresentazioni idealizzate della realtà e/o le narrazioni magico-sovrannaturali (ad esempio nei *romances*).