

Franco Marengo

LA PAROLA IN SCENA

La comunicazione teatrale nell'età di Shakespeare



re con la prosa della più minuta umanità. Questo esercizio però non si svolge senza che si affacci la coscienza delle sue difficoltà, e il dubbio sull'efficacia della stessa rappresentazione teatrale. Assistiamo allora alla denuncia di quanto l'arte drammaturgica non riuscirà a dare, proprio nel momento in cui è massimo lo sforzo che compie:

[...] Ma perdonate, signori,
se menti pedestri e banali hanno osato
rappresentare su questo indegno tavolato
un così alto argomento. Può quest'arena contenere
le vastità della campagna di Francia? Possiamo noi stipare
in questo O di legno anche soltanto gli elmi
che atterrarono l'aria di Agincourt?
Perdonate se una meschina cifra pretende
di equivalere in poco spazio a un milione;
e permettete a noi, zeri in un così ingente conto,
di fare appello alla vostra immaginazione (*Prologo*, vv. 8-18).

5.1.3 Le tragedie

Shakespeare si avvicina al genere che è destinato a rinnovare più radicalmente attraverso il modello già affermato del dramma di vendetta, e scrivendo in collaborazione con altri, o riscrivendo copioni di proprietà della sua compagnia. *Titus Andronicus* («Tito Andronico», 1588-1591) è il primo di tali esperimenti, e ha tutte le caratteristiche di sensazionalismo e di crudeltà proprie del dramma senechiano, che come si è visto costituisce l'archetipo quasi unico della tragedia moderna inglese⁵⁷: inimicizie indistruttibili, faide familiari, vendette sanguinose, catene di delitti e di atrocità talmente esasperate da sfiorare l'astrazione, e da impegnare, più che i sentimenti degli autori e del pubblico, la loro comune intesa sul successo di una tecnica narrativa, di un ritmo, di un dispositivo drammatico, tanto da far paragonare a molti la moda elisabettiana della vendetta alla moda novecentesca del film cosiddetto d'azione, dove la puntuale ripetizione delle violenze finisce per dar luogo a un costruito che ha senso per sé, indipendente dalle vicende che utilizza e trascende.

La storia di Tito, generale romano che si oppone all'invasione dei goti, non ha precedenti né fonti, se si eccettuano esili tracce di leggende rimaste a lungo sopite, e riemerse – sul continente europeo, ma dopo e forse grazie alla manipolazione shakespeariana – solo a Seicento inoltrato. Le efferatezze che mette in scena fanno comunque parte del repertorio classico, di cui riesumano il sacrificio dei prigionieri, i fantasmi

⁵⁷ Si veda *supra*, capitolo I, paragrafo 2.1.

che incitano alla vendetta, la vergine stuprata e poi mutilata perché non possa accusare il violatore – e la morte che riceve per mano di suo padre, che ne vuole cancellare il disonore – l'atroce banchetto in cui vengono servite alla madre le carni dei figli, l'ecatombe finale; con l'aggiunta del personaggio tutto elisabettiano dell'arcicattivo – che per giunta è un moro con un nome ebraico, Aaron. Una volta accettate nella loro dimensione formalizzata e surreale, queste vicende rivelano un dramma costruito con sapientissimo occhio per l'effetto e la spettacolarità. È importante che Shakespeare dimostri subito, in questo come negli altri generi dell'esordio, quella perizia e quella coscienza dell'artificio che già gli consentono di collocare il suo stesso lavoro a una distanza critica, complicando il tragico con una barocca, cupa eppure splendida dissonanza che rende rappresentabile anche l'orrore più estremo.

Sono qualità che appaiono vieppiù potenziate nel primo capolavoro tragico, *Romeo and Juliet* («Romeo e Giulietta», 1592-1595), dove le troviamo associate a una globale, organica visione della rappresentazione in quanto problema complesso, i cui aspetti drammaturgici fanno già corpo unico con gli aspetti poetici, performativi e più generalmente conoscitivi⁵⁸. Innovando rispetto alla tradizione di derivare il materiale tragico dalle storie dei potenti, e di collegarlo simbolicamente con le questioni del potere contemporaneo, Shakespeare ricava la sua trama dalla novellistica d'amore italiana, o meglio dalle sue derivazioni – racconti, ballate, poemi didascalici, drammi – diffuse in tutta Europa: sottrae cioè la tragedia all'ipoteca storico-politica, per investirla non solo della problematica, ma soprattutto dell'alta espressività della tradizione lirica amorosa. Ne nasce un dramma elaboratamente e intensamente letterario, che fissa una storia già raccontata in cento modi e in cento lingue nella forma definitiva di un mito tragico moderno.

Tale forma viene a dipendere, per la prima volta interamente, da quel senso della distanza fra espressione e codici civili che abbiamo indicato come uno dei tratti distintivi della strategia drammatica dell'autore. Innanzitutto, com'è noto, la vicenda si costruisce intorno a un amore impossibile, una passione tutta privata che si scontra con l'inimicizia pubblica e consuetudinaria fra le famiglie degli amanti: la parola d'amore acquista allora il valore di uno sfogo non solo negato dal costume sociale, non solo esaltato dal rischio, ma sempre più definito come rivendicazione della natura contro la civiltà, come atto anarchicamente sovversivo, nemico dell'ordine che la voce del potere continua a proclamare necessario. Inoltre, il meccanismo tragico viene innescato

⁵⁸ Per uno studio italiano si veda R. RUTELLI, «*Romeo e Giulietta*», *l'effabile. Analisi di una riflessione sul linguaggio*, Il formichiere, Milano 1978.

da una serie di fallimenti della comunicazione, cominciando con il linguaggio con il quale si apostrofano i ragazzi delle due parti, vogliosi solo di battersi (I, 1; III, 1), per finire con la mancata consegna del messaggio del frate a Romeo, che gli rivelerebbe la vera natura del filtro assunto da Giulietta.

E questa inconciliabilità dei destini detta il paradigma unico e unificante di eventi, sviluppi, stili. L'ossimoro è la figura retorica dominante fin dalle prime battute di Romeo:

Qui è molto impegnato l'odio, ma più ancora l'amore.
 È allora, o amore scontroso, o amorevole odio!
 O tutto, dal nulla in origine creato!
 O gravosa leggerezza! O severa vanità!
 Caos informe di avvenenti forme!
 Plumbea piuma, fumo luminoso, gelido fuoco, inferma salute!
 Sonno a occhi aperti, che sonno non è!
 Questo è l'amore che provo, e che non amo! (I, 1, vv. 178-85)

come ossimorica, sospesa fra estremi opposti è la costruzione di ogni scena: amore e morte si inseguono fin dall'inizio in una accanita ricerca circolare (I, 4), l'aerea celebrazione della Regina dei sogni fatta da Mercurio introduce alla realtà incandescente delle rivalità familiari (I, 4), parola e silenzio misurano la rispettiva efficacia fin dal primo discorso di Giulietta dal balcone (II, 2), l'indugio dei giovani bulli di Verona si alterna alla precipitazione con cui si infiammano e combattono (II, 5-6), la calma della nutrice risponde all'ansia di notizie che domina Giulietta (II, 5), persino la luce e l'ombra, e i colori del nero e del bianco, si fronteggiano in immagini di bellezza e di minaccia insieme (I, 5; III, 2), e così via fino al risalto che il sentimento conformista e socialmente « corretto » del conte Paride nei confronti di Giulietta conferisce alla disperata assolutezza dell'amore di Romeo (V, 3). È questa irrisolta tensione a reggere le grandi scene del turbamento e dell'attesa tragica, quando il « dentro » della passione si scontra più violentemente con il « fuori » delle regole costrittive, e i nomi stessi delle cose, le loro forme, devono venire cancellati perché si manifesti la loro vera essenza:

O Romeo, Romeo! Perché tu sei Romeo?
 Rinneghi tuo padre e rifiuti quel nome!
 O se non vuoi giura solo sul mio amore,
 e io non sarò più una Capuleti.
 [...]

 È solo il tuo nome a essermi nemico.
 Tu sei tu, anche se non fossi un Montecchi.
 Cos'è mai Montecchi? Non è mano, né piede,
 né braccio, né faccia, né qualsiasi parte

di un uomo. O sii un altro nome!
 Cosa c'è in un nome? Quella che chiamiamo rosa
 con qualsiasi altro nome avrebbe lo stesso profumo (II, 2, vv. 33-44).

Nei modi ingenui dell'adolescenza, Giulietta denuncia con queste parole il tramonto di una vecchia epistemologia: è importante che a pronunciarle sia appunto una donna, adolescente, innamorata, e che affronta il suo destino *da sola* (« sola devo recitare la mia lugubre scena »: IV, 3, v. 19). Il rapporto fra le parole e le cose deve essere dichiarato arbitrario perché la sostanza di una nuova, libera soggettività possa riappropriarsene, e ricostituirlo sulle basi di un'identità desiderante finalmente riconosciuta come tale. Nulla di meno di questa riappropriazione ci viene infatti proposto, ancora ossimoricamente, nel finale tragico e nel momento della pietosa morte dei protagonisti, che è anche momento di una poesia colma di una impensabile, trionfante carica erotica, e dunque momento di consumazione di un matrimonio che solo il potere del linguaggio teatrale può rendere, nella e oltre la morte, finalmente vero.

Gli anni di *Romeo and Juliet* sono anche gli anni della conclusione del ciclo storico shakespeariano. È evidente che la vena tragica non si poteva spiegare del tutto sul terreno della storia nazionale – dove solo un usurpatore già universalmente (e forse ingiustamente) esecrato come Riccardo III aveva raggiunto una dimensione tragica. Si può dunque ipotizzare che questa vena cercasse un terreno più libero da riferimenti immediati alla politica contemporanea e quindi meno compromettente, che le consentisse di esplicitarsi al livello delle più alte ed esemplari idealità. Shakespeare trovò tale terreno alla fine del secolo nella storia romana, già assurta a grande dispensatrice di lezioni morali ed *exempla* in tutte le scuole, e dunque anche sulle scene inglesi, che nelle scuole trovavano le loro prime e principali nutrici. Certo le gesta degli imperatori e condottieri dell'antichità latina non erano refrattarie al collegamento con la contemporaneità, anzi; ma una cosa era l'allusione simbolica ai principî generali della politica che esse consentivano, e una cosa era la menzione di fatti, figure, leggi ancora operanti nella fantasia popolare come motivi di schieramento ideologico. La censura era sensibile a quest'ultimo genere di implicazioni, ma poco incline o decisamente incapace di indagare nel primo. Era il coinvolgimento, e cioè la comprensione popolare che costituiva una minaccia, non le recondite questioni teoriche. E recondito, teoricamente impegnato, libero, politico nel senso più vero e moderno è l'uso che Shakespeare fa degli storici classici, in primo luogo Plutarco che egli leggeva nella splendida traduzione Sir Thomas North.

Vi ricorre per la prima volta nel *Julius Caesar* («Giulio Cesare», 1599), grande tragedia dell'opposizione fra tirannide e libertà, fra senti-

mento individuale ed esigenze collettive, e fra etica del comportamento e retorica del discorso – quest'ultima l'opposizione riassuntiva di tutte le altre. Il dilemma se sia lecito, in nome di ideali nobili e universali, ribellarsi al potere che sacralmente impersona lo Stato era all'ordine del giorno nella letteratura politica del Cinquecento, e qui viene affrontato mettendo in scena proprio l'archetipo storico del tirannicidio, la congiura contro Giulio Cesare, senza discostarsi dal disegno dialettico che la trattatistica e la stessa pratica educativa contemporanea vi ricostruivano, valutando alternativamente le ragioni e i torti delle parti in causa⁵⁹. Cesare, aspirante tiranno, vi appare nel ruolo minore di un politico egocentrico e vanesio, mentre emergono in primo piano le potenti e complesse figure di Bruto e Cassio, regicidi mossi da motivazioni differenti e alla lunga contrastanti, e del vendicatore Antonio che li braccherà fino alla fatale resa dei conti. La mano dell'autore si palesa invece decisamente nella percezione in cui immerge il pubblico, del valore rituale e sovrastorico degli eventi di cui è spettatore, e nello stesso tempo della vanità delle ragioni che vengono addotte tradizionalmente per giustificarli. È il paradosso di un'indagine in chiave drammatica e attualizzante di fatti già scolpiti nel marmo di una mitologia senza tempo: i personaggi appaiono tutti intenti a ricercare il significato nobile delle loro azioni, a imprimere pubblicamente su di esse il marchio della virtù e dell'onore, mentre nel profondo si agitano moventi e pulsioni più oscure e fondamentali, che intervengono a smentire, a rendere labile e incostante ogni razionalizzazione, a realizzare un destino ulteriore, non accessibile, non valorizzabile dalla coscienza di chi lo subisce. Non diversamente dalla tragedia di Romeo e Giulietta, anche quella di Cesare, Bruto e Antonio si vale di «forme» come oracoli, cerimonie esteriori, segni del destino e dell'identità individuale, che vengono ansiosamente interrogate soltanto per essere contraddette, manipolate, beffate da una natura che resta eclissata fino al momento dell'esplosione, quando rivela tutta la forza feroce e inumana che ha fino allora dissimulato fra le pieghe del vivere civile. Questo è il senso della grande scena davanti al cadavere di Cesare, in cui Antonio aizza la folla alla vendetta mescolando abilmente la lode dell'uccisore («ma Bruto è uomo onorevole...») alla rievocazione dei meriti della vittima – e lo fa *dopo* aver preconizzato, *da solo* sulla scena, a tu per tu col pubblico, la carneficina nella quale Bruto, e gli altri congiurati, e il mondo intero dovranno scontare il regicidio:

La maledizione peserà sulle membra degli uomini,
furiose discordie e feroce guerra civile
sconvolgeranno ogni parte d'Italia;

⁵⁹ Cfr. V. GENTILI, *La Roma antica degli elisabettiani*, il Mulino, Bologna 1991, pp. 7-76.

tanto comuni saranno sangue e distruzione,
tanto consueti gli atti più orrendi,
che alle madri verrà fatto di sorridere
alla vista dei figli squartati dalle mani della guerra,
ogni pietà soffocata dall'abitudine al delitto;
e lo spirito di Cesare, proteso alla vendetta,
al fianco dell'infernale Ate su questi territori
con voce sovrana decreterà il massacro
liberando i cani della guerra,
mentre il fetore di quest'ignominia impregnerà la terra,
per le gementi carogne di uomini insepoliti (III, 1, vv. 262-75).

Una voce, quella della vendetta, che viene a contraddire la pretesa dei congiurati, di legittimare ritualmente il loro delitto; ma che viene a sua volta contraddetta da un rito ulteriore, non più quello politico-civile della liberazione dalla tirannide ma quello estetico-comunitario della messinscena della tragedia stessa. Si noti qui la successione delle battute (e non chi le pronuncia):

BRUTO [...] Inchinatevi romani,
e immergiamo le mani nel sangue di Cesare
fino al gomito; cospargiamone le spade;
procediamo al Foro, e agitando le armi insanguinate
gridiamo Pace, Libertà, Indipendenza!
CASSIO Inchiniamoci dunque, e bagnamoci.
Per quanti secoli a venire
sarà questa scena recitata
in paesi ancora da nascere,
e in lingue tuttora sconosciute! (III, 1, vv. 105-13)

Caduca e illusoria, e subito annichilita dallo scatenarsi degli istinti, la celebrazione dell'ideologia suona subito vuota; ma è proprio su questa caducità e illusorietà che il teatro costruisce il suo paradosso e il suo risultato più vero, costituendo la *propria* azione in modello perenne, e dunque decretando come unico e definitivo il *proprio* trionfo.

5.2 La maturità (1599-1608)

Shakespeare entra nel periodo più impegnativo e maturo della sua drammaturgia confermando una sostanziale disposizione all'ibridismo e alla polifonia, tanto da rendere ardua qualsiasi classificazione dei suoi drammi: per quanto esteso sia il numero degli studi storici e critici, è difficile trovarne due che li raggruppino sotto le stesse categorie. È vero che titoli come «la piacevolissima commedia delle allegre comari di Windsor», o «la tragica storia di Amleto, principe di Danimarca», con-

tinuano a proclamare fedeltà ai generi classici, ma è poi sempre un gusto molto libero e molto barocco del *pastiche* a tradire qualsiasi attesa di rigore o unità formale: troppo cupo risulta il tono generale di quella commedia, troppo problematico l'esito di quell'altra, troppo brillante il personaggio, troppo ameno l'episodio che «solleva» quella tragedia, troppo invitante il gioco della combinazione grottesca e parodica, per consentire ad alcuno un'attribuzione priva di perplessità e di qualificazioni. Si segue qui la tassonomia più semplice possibile, senza pretendere che sia anche la più soddisfacente.

5.2.1 Le commedie

Dalla commedia degli inizi, dove sono cospicui i modi della farsa di derivazione erudita, Shakespeare passa fra Cinque e Seicento a un tipo di commedia più sofisticata e riflessiva, i cui meccanismi comici vengono invasi dal senso trepido e vagamente dolente di una scontentezza, anzi di un'impossibilità di realizzazione. È come se l'autore accumulasse di volta in volta i materiali, le storie, le invenzioni più disparate, sempre mirando a integrarle in brillanti simmetrie e armonie di effetti, sempre rinnovando il miracolo della sua drammaturgia, eppure non rinunciando mai a un moto di distacco, a segnalare una velata delusione. Il tratto caratteristico di queste commedie è infatti una dialettica inesauribile fra ipotesi opposte – non soltanto fra esito felice ed esito triste, ma fra i molteplici tracciati narrativi, fra le qualità di personaggi complementari, fra il piacere e la critica dell'illusione teatrale; una dialettica capace di ribaltare un'impressione nel suo contrario, di segnalare appunto un'insoddisfazione, uno scacco là dove si erano accampate le attese di un pieno, disimpegnato divertimento. Centrale per questa strategia resta l'intreccio di due storie parallele, principio strutturale comune a tutto il teatro elisabettiano e nel primo Shakespeare, ma ora adottato e raffinato come essenziale strumento conoscitivo: presentare insieme due vicende non solo separate ma remote per tradizione letteraria, ambientazione sociale e stile di composizione significava sfidare appunto l'eterogeneità e la complessità; significava impegnarsi a suggerirne, per vie allusive e per ingegnose allegorie, la fondamentale, transitorica e transletteraria unitarietà. Muovendo da una congerie di significati possibili, l'autore giungeva a ricomporre gradualmente un significato unico, più coperto ma più completo dei significati iniziali, ovvero, come è stato detto autorevolmente, «a tradurre il complesso nel semplice»⁶⁰.

⁶⁰ W. EMPSON, *Some Versions of Pastoral. A Study of the Pastoral Form in Literature*, Penguin, Harmondsworth 1966; cfr. R. LEVIN, *The Multiple Plot in English Renaissance Drama*, University of Chicago Press, Chicago-Londra 1971.

Traduzioni dal complesso al semplice sono le commedie degli anni a cavallo fra i due secoli, come testimoniano i loro titoli, possibilisti al limite dell'indifferenza: *Much Ado About Nothing* («Molto rumore per nulla», 1598-1599), *As You Like It* («Come vi piace», 1599-1600), *Twelfth Night, or What You Will* («La dodicesima notte, o quel che volete», 1600-1601) e *The Merry Wives of Windsor* («Le allegre comari di Windsor», 1599-1601).

Si comincia, in *Much Ado*, con le storie speculari di due coppie, quella di Claudio ed Ero che affidano il loro amore alle convenzioni della società di corte, e quella di Benedick e Beatrice che si negano alle convenzioni e con esse all'amore. Nell'una e nell'altra storia agisce insomma uno squilibrio comunicativo: o ci si fida troppo delle apparenze, esponendosi alle trame tessute nell'oscurità, o ci si fida troppo poco, bloccando ogni sviluppo naturale. L'amore potrà trionfare, e la trama concludersi, solo quando l'esteriorità e le cerimonie da un lato, l'interiorità e la natura dall'altro avranno ottenuto il riconoscimento che a loro compete, e si saranno integrate. La strada verso questo risultato è coparsa di insidie, coincidenti negli strumenti ma opposte nell'effetto: quando l'inganno dei personaggi malvagi separa Claudio ed Ero, la vicenda si incupisce e si avvicina alla tragedia; quando l'inganno della buona società di corte mette Benedick e Beatrice sulle tracce l'uno dell'altra, si annuncia il lieto fine. Ecco la dialettica dell'invenzione teatrale: l'equilibrio comunicativo non può che realizzarsi nel continuo rincorrersi e rispecchiarsi di perfidia e innocenza, di attesa e sorpresa, di forbita eloquenza e beata asineria. Non a caso, agenti della risoluzione drammatica sono i personaggi più umili e ridicoli, la popolare ronda di notte che non comunica se non per equivoci, strafalcioni e sgrammaticature a non finire. Sono questi zotici illetterati i piccoli eroi della commedia, che fanno apparire le sue complicazioni – le spiate, le indiscrezioni, i tradimenti – come un eccesso di *vis drammatica*, di accanimento (*much ado...*) che tenta di coprire, ma vanamente, quel nulla (*...nothing*) che nel genere comico è lo scontato trionfo dell'amore.

Non meno ironicamente propositivo della convenzione teatrale è il titolo *As You Like It*: grandi sono i temi trattati, ma incertissimo il loro effetto sul pubblico – che ciascuno ci ricavi quel che più gli piace!... – Vi si intrecciano ancora due storie, convergenti in un unico movimento: obbligati a fuggire una realtà oppressiva che li priva dei loro diritti e ruoli naturali, due gruppi di personaggi approdano a un'esistenza astratta e raffinata, che permette loro di coltivare l'amore, recuperare una più convinta identità, e ottenere alla fine la loro rivincita. Fulcro di questa rigenerazione è la foresta di Arden, versione shakespeariana di uno dei grandi *tópoi* della letteratura rinascimentale, il ritiro arcadico: l'anima stanca

della falsità e sofisticazione che regnano nella corte si rigenera emigrando nel suo opposto simbolico, la vita semplice e innocente dei pastori. Così, riducendo il proprio campo di osservazione al primitivo e al fondamentale, essa incrementa l'acume del proprio giudizio; così, rinunciando al potere, raggiunge la saggezza; così, anche, la lezione dell'Arcadia da locale e minuta diventa universale, e i passaggi da un polo all'altro dell'esperienza non si esauriscono mai: cambiano stato i governanti spodestati, i familiari diseredati, i cortigiani esiliati, cambiano stato gli innamorati, cambiano persino sesso – come succedeva ogni sera, in ogni rappresentazione teatrale – le donne e gli uomini. Qui si arriva addirittura a una trasformazione alla terza potenza, con un ragazzo (l'attore) che impersona una donna (Rosalind) che si traveste da uomo (Ganimede) per farsi corteggiare dal suo innamorato come se fosse una donna... e il senso è chiaro: soltanto conoscendo questi passaggi, queste conversioni, questi attentati alla norma, soltanto accettando di prendere parte alla finzione collettiva è possibile recuperare un se stesso genuino. Non a caso, nel mettersi in marcia verso la foresta, Celia dice a Rosalind: «Ora allontaniamoci felici verso la libertà, non verso l'esilio» (I, 3, vv. 135-36); e nella foresta il buffone Touchstone parlerà liberamente, a questo scopo protetto dalla sua arlecchinesca livrea variopinta da *fool/clown* (matto/villico) – suscitando l'emulazione di Jaques: «Deh fate che indossi anch'io un vestito variopinto, che possa anch'io parlare col cuore!» (II, 7, vv. 58-59); e la grandiosa scena del corteggiamento di Rosalind (IV, 1) si svolgerà all'insegna del mascheramento e, grazie ad esso, della libertà e della sincerità, con gli innamorati che finalmente «parlano col cuore» e ne rivelano il segreto, perché il turbine dei travestimenti li lascia liberi da problemi dell'identità propria e dell'altro, come succede nei sogni. Proprio in questa chiave onirica l'intera vicenda appare sempre di più come una ricchissima metafora dell'evento teatrale, come spiegano alcune famose battute fra il duca, che cerca consolazione, e Jaques, che traduce questa ricerca nella legge perenne del metateatro:

DUCA Vedi che non siamo soli nell'infelicità.

Questo teatro vasto e universale
presenta spettacoli più sconsolati della scena
che stiamo recitando noi.

JAQUES Tutto il mondo è teatro,
e tutti, uomini e donne, nient'altro che attori;
ognuno con le sue uscite e le entrate,
ognuno che recita ora questa ora quella parte,
e i suoi atti sono le sette età dell'uomo. (II, 7, vv. 137-44)

Ma tocca a Touchstone, primo della grande progenie che approderà al matto-filosofo del *King Lear*, completare il luogo comune del *Totus*

mundus agit histrionem – che era tra l'altro il motto del Globe, il teatro pubblico appena costruito dalla compagnia di Shakespeare. Nel rimediare all'ignoranza della sua piccola fidanzata, Audrey la vera pastora, il saggio buffone finisce per estendere in modo esemplare l'estetica della rappresentazione a tutto il regno della poesia:

TOUCHSTONE [...] Quanto vorrei che gli dèi ti avessero fatta poetica!

AUDREY «Poetica»? Non so cosa voglia dire. Forse onesta, nei fatti e nelle parole?

TOUCHSTONE No davvero, se la poesia più vera è quella più finta. Gli innamorati sono dediti alla poesia, e ciò che, in quanto innamorati, giurano in poesia, si può dire che sia tutto finto (III, 3, vv. 15-20),

ciò che non può non rammentarci l'ariostesco «mai senza finzion non si favella», e la propensione metaletteraria che è comune a tutto il Rinascimento europeo.

Twelfth Night, or What You Will: ancora un titolo allusivo al disimpegno dell'autore – o meglio, alla spinta vigorosa perché la creatività si trasferisca dal palcoscenico alla platea; ancora una trama basata su modelli italiani e latini, ma più compatta che nelle commedie precedenti; ancora l'amore al centro dell'esperienza teatrale; ancora il travestimento come motore degli equivoci e dei riconoscimenti; ancora un buffone, cui viene affidata la chiave della verità. «La dodicesima notte», ovvero la notte dell'Epifania, come recitava una probabile fonte italiana, *G'ingannati*, messa in scena dall'Accademia degli Intronati di Siena nel 1531, si presenta come una farsa il cui personaggio centrale, Viola, assume col travestimento due opposte identità sessuali che generano scompiglio – e con esso fantasia, ed emancipazione – finché un fratello gemello non interviene a risolvere i dubbi. Ma tanta facile *coquetterie* rivela presto il suo sottofondo, una grande metafora dell'amore e dell'affrancamento dal senso comune che l'amore produce, e che è anche perdita della prospettiva spaziale e temporale. Anche qui la passione gioca con la comunicazione, con la parola, ma più che in ogni altra commedia shakespeariana è sistematico il modo in cui la raggira, la disorienta, la sovverte e ne trionfa. Olivia e Orsino sono due *poseurs*, due seguaci delle mode e delle apparenze che non sanno distinguere al di sotto di esse la verità della natura, e dalla loro vera natura vengono colti di sorpresa, e costretti alla resa. Al contrario, il buffone Feste capovolge sistematicamente e senza pietà tutto ciò che è apparenza, e arriva così direttamente alla sostanza delle cose⁶¹: lui che lamenta di vivere un tempo in cui «una frase è appena un

⁶¹ Cfr. R. MULLINI, *Corruttore di parole. Il «fool» nel teatro di Shakespeare*, Clueb, Bologna 1982; cfr. D. WILES, *Shakespeare's Clown. Actor and Text in the Elizabethan Playhouse*, Cambridge University Press, Cambridge 1987.

quanto di capretto per uno che sa parlare; con che facilità ti rigira il dritto nel rovescio!» (III, 1, vv. 11-13), lui che si definisce «anziché un matto, un corruttore di parole» (v. 38), è poi lui a dettare a Viola la regola del matto shakespeariano – e del mestiere teatrale nel suo insieme – che richiama sì il vecchio ossimoro istituito dall'*Elogio* erasmiano, ma ancora, più segretamente, la filosofia ariostesca della follia:

VIOLA Per esser matto, quest'uomo è proprio savio:
ce ne vuole di senno, a farlo bene!
Per canzonar qualcuno devi osservarne l'umore,
le qualità, le circostanze, e come il falco
arrestare il volo su ogni piuma che scorgi.
C'è più fatica in questo mestiere
che nell'arte praticata con saggezza.
Accorta è la follia dal saggio simulata,
ma se ci caschi davvero – addio senno! (vv. 63-71)

È una lezione che il sussiegoso e puritaneggiante Malvolio non riesce a imparare: anche a lui l'amore fa perdere il senno, ma l'orgoglio e l'ipocrisia gli impediscono di riconoscere la necessità dell'equilibrio, della «saggia simulazione», e per questo patirà il peggior destino di tutti i personaggi della commedia shakespeariana, quello di non trovare sollievo nel riso che tutto perdona.

L'intenzionalità diretta e immediata della farsa si esplica senza complicazioni in *The Merry Wives of Windsor*, testo per una volta privo di fonti specifiche, e generato soltanto dalla richiesta, intonata a gran voce dal pubblico del Globe, di far tornare in scena quel Falstaff che aveva spopolato nelle due parti di *Henry IV*. Ora il personaggio è cambiato, e al posto del gaudente alle prese con una Storia che lo rifiuta, e nel rifiutarlo lo investe di una sua patetica dignità, abbiamo un tronfio cacciatore di donne, o meglio delle loro fortune, che combina l'erotismo pagliaccesco del *viveur* in declino con l'avidità meschina dello spiantato. A far giustizia di tanta megalomaniaca improntitudine sono i personaggi femminili, l'accorta Mistress Ford, che tiene a bada nello stesso tempo l'esuberanza del corteggiatore e l'acre gelosia del marito, la materna Mistress Page, che ne approfitta per giocare insieme a Falstaff gli insulsi pretendenti della figlia, e la figlia stessa, Anne Page, che riesce alla fine a filarsela con il ragazzo che ama. Al malcapitato Falstaff toccano invece le tre punizioni del bagno con la biancheria sporca, delle legnate sotto il travestimento da strega, e dei «tormenti» inflitti dalle «fate» della foresta, ovvero dai ragazzini di Windsor, accorsi in una grande – e uguagliata – mascherata a dare una solenne lezione al vecchio aristocratico decaduto non meno che all'impenitente vagheggino. Questa farsa di ambientazione borghese, dominata dall'intraprendenza dei personaggi

femminili, propiziò l'avvento di un genere che avrebbe fatto la sua comparsa negli anni successivi, e spopolato dopo il 1660, grazie anche al trionfale ingresso delle donne attrici sul palcoscenico.

5.2.2 Le tragicommedie

Il termine di «tragicommedie», che qui si riserva a un gruppo di drammi non distanti nel tempo da quelli appena trattati – e tutti comunque appartenenti agli anni tra la fine del Cinque e gli inizi del Seicento –, non può che essere controverso. Lo si sceglie nella consapevolezza della imprecisione cui obbliga la straordinaria inclusività del dramma shakespeariano, se affrontata con le categorie della drammaturgia classica. Ma si vuole in questo modo limitare l'invenzione di etichette *ad hoc*, che inevitabilmente variano secondo l'atteggiamento e lo sguardo del critico di turno. Altri termini come «commedie nere» o «amare», «drammi problematici» o «dialettici», correnti per indicare più o meno gli stessi drammi, qui sono già serviti a definire l'intera produzione comica dell'autore. «Tragicommedia», che ad essi si sovrappone, vuole ora indicare, senza pretese di particolare rigore, l'alleanza della visione comica con quella tragica, che abbiamo visto affacciarsi prima nei testi della fine del Cinquecento, e che caratterizza poi quattro passaggi decisivi della drammaturgia shakespeariana: *The Merchant of Venice* («Il mercante di Venezia», 1596-1597); *Troilus and Cressida* («Troilo e Cressida», 1600-1602); *Measure for Measure* («Misura per misura», 1603-1604); e, con un titolo assonante con quelli delle commedie, *All's Well That Ends Well* («Tutto è bene quel che finisce bene», 1600-1603).

Comincerei da quest'ultimo, che rappresenta un anello importante nella catena che porta dall'una all'altra varietà del genere comico. Come molti drammi coevi, *All's Well* approfondisce non soltanto il senso di inappagamento e di cupezza che l'autore imprime sulle operazioni del comico tradizionale – qui ben rappresentate da una tradizionalissima fonte, la novella di Giletta di Narbona, nona della terza giornata del *Decameron*, com'era stata tradotta in inglese da William Painter – ma approfondisce altresì l'irrisolvibilità dei problemi morali posti da quella tradizione stessa. E in tale approfondimento viene a concretarsi una strategia tipica, che parte dal reperimento, si sofferma sulla valutazione, e arriva infine alla decostruzione e allo scarto, con amara ma definitiva ironia, di quel materiale tradizionale che tutti i generi contigui, fra cui *in primis* il romanzo e la lirica amorosa, avevano fino allora prestato al teatro⁶². È questo emergere di una velata sfiducia negli strumenti forgiati

⁶² Si veda *supra*, capitolo I, paragrafo 2.

da secoli di popolarità e di successi a infondere in questi drammi centrali il tono di un riconoscibile turbamento – o, come qualcuno vorrebbe, di cecoviano *ennui*. Ed è in questa fase della sua carriera che Shakespeare giunge a esplorare il sottile contrasto che si viene a creare fra il *mythos*, il prodotto di una consumata e del tutto matura abilità costruttiva, e l'*ethos*, il problema interno e originario, lo scavo nel costume e nelle personalità presenti nelle vicende rappresentate: non era facile perseguire la semplificazione e la felicità dell'uno volendo rendere giustizia alla complessità e all'impenetrabilità dell'altro.

Qui sono oggetto di valutazione e di critica la poesia cavalleresca e i suoi valori: il dramma rappresenta per un verso un dibattito sull'onore, e per un altro un rifiuto di quegli stili, quelle formule, quelle convenzioni che a ogni specie e caso di onore – aristocratico, militare, muliebre – erano rimaste fino allora associate. Alla domanda come possa il pubblico del primissimo Seicento appassionarsi alla vicenda di una donna che rimedia all'indifferenza del marito seguendolo in incognito alla guerra, e sostituendosi nel suo letto a un'altra donna sedotta senza cuore, Shakespeare risponde non esaltando il carattere di chi sa farsi le proprie ragioni, ma interrogandosi sulla reciprocità dei torti, e sulla sorte del coraggioso che fallisce; non mostrando la facile naturalezza dell'intrigo, ma accentuandone al contrario la difficoltà e l'esteriorità, e lasciandone il compimento in sospeso fino alla doppia sorpresa finale; non praticando fino in fondo la vena leggera, ma intrecciandola con le esigenze di una sensibilità etica sempre scoperta, e alla fine nient'affatto appagata. Come donna che si sacrifica per amore, Elena mostra risolutezza e infinita energia, ma non è meno spietata nei confronti del marito di quanto il marito sia stato con lei; come uomo immaturo e incostante, Bertram si mostra inadeguato in ogni situazione, sa difendersi soltanto con la menzogna, ma alla fine appare in grado di imparare le lezioni della vita; come soldato Parolles, compagno d'armi di Bertram, non vale un soldo: vale invece come simbolo di quel grado zero del valore che ristagna nel ventre basso della storia, e cui il suo nome – le «parole» di questo campione della volubile e vuota facondia d'oltre Manica, di questo principe della paronomasia – caratteristicamente allude.

La vena cupa, claustrofobica che domina il dramma, ma ancora di più la mancanza di una soluzione piena e soddisfacente dei nodi drammatici, si erano però affacciate ancor prima della fine del Cinquecento in uno dei testi più complessi e intensi dell'intera produzione shakespeareana, il *Merchant of Venice*. È importante che la sua vicenda prendesse spunto da una delle ricorrenti campagne di diffamazione contro gli ebrei – allora in Inghilterra una minuscola minoranza di poche famiglie, utilizzabili però come parafulmine per tensioni sociali a loro estra-

nee, ciò che Shakespeare pare avere molto chiaramente in mente – perché un motivo così palesemente mistificatorio finisce per indebolire ogni obbligo di coerenza ideologica, e rendere l'intreccio libero di operare e di creare, di costruire secondo una logica tutta interna i propri significati. Vi sono intrecciate come al solito due vicende, ora però lontanissime per genealogia e ambientazione, l'una tutta di conti e pesi e misure che ha luogo a Venezia, il centro commerciale più potente del tempo, l'altra tutta di sentimenti e ideali, collocata nella remota e un po' sulle nuvole residenza aristocratica – e vien fatto di dire «palladiana», considerando la regione – di Belmonte. Insomma il mondo della borghesia, del calcolo, della prosa, degli usurai – e dell'ebreo Shylock – contro il mondo dell'aristocratica Porzia e della vigile umanità, della poesia che apre il cuore.

Questi i dati iniziali dell'intreccio, che viene appunto strutturato dall'antitesi fra la dura realtà della lotta economica quotidiana e il fragile sogno dell'appagamento, e scandito su una doppia verifica: nella vicenda borghese e «commerciale» l'usuraio Shylock viene messo di fronte alla scelta fra il dettato della giustizia e la possibilità della misericordia, sceglie il primo e scopre di avere abbracciato un vuoto formalismo, che può essere sconfitto da un formalismo altrettanto vuoto, con il quale i cristiani sono pronti a fargliela pagare; nella seconda il giovane innamorato Bassanio concorre alla lotteria che ha per premio la sostanziosa Porzia, viene messo di fronte alla scelta fra tre scrigni, uno d'oro, uno d'argento e uno di piombo, sceglie l'ultimo e scopre che è quello giusto – il più umile, che contiene il dono più ricco – propiziando così il lieto fine. Nell'una e nell'altra prova ciò che appariva non era, e ciò che era non appariva; ma la possibilità dello scambio investe presto anche la figura di Shylock, il cui carattere di ebreo antipatico e aggressivo si viene a poco a poco stemperando nel confronto con la pari, se non superiore aggressività e antipatia dei cristiani.

Il rigorismo per cui Shylock pretende di estrarre dal corpo del suo debitore Antonio, secondo i patti, una libbra di carne, nulla di più e nulla di meno, gli viene forse addossato come caratteristica della mentalità ebraica – di cui Shakespeare non poteva peraltro avere che una vaghissima nozione – ma è tuttavia curiosamente affine a un rigorismo, anzi a un fondamentalismo che gli elisabettiani conoscevano benissimo, quello dei puritani – per questo detti anche *precisians* – e delle loro polemiche contro gli usi figurativi o traslativi del discorso. Anche Shylock, come i puritani, vuole che la parola abbia un significato e uno soltanto, quello letterale, e vuol mettere al bando qualsiasi tipo di licenza o di metafora, qualsiasi gioco e scambio dei significati che possa anche lontanamente assomigliare al teatro: varrà ricordare che in un altro dramma an-

cora imperniato sulla figura di un ebreo, *The Jew of Malta*, Marlowe aveva già riversato il suo amaro sarcasmo sul feticismo della parola, e sul costume ipocrita che esso ingenerava⁶³. A questo vale la figura dell'ebreo nella borghese Venezia: a esprimere tutta l'illusione che si cela nel materialismo della nuova civiltà mercantile, che con tutta la sua scrupolosa fedeltà ai codici e alla lettera dei codici, quando sia priva di sostanza interiore, di anima, non è che pura apparenza – come, nella storia parallela di Belmonte, l'oro e l'argento degli scrigni stanno anch'essi a dimostrare.

Ma è tutta una serie di dati iniziali della caratterizzazione – l'avidità dell'usuraio, la generosità dell'amico, la voglia di libertà degli innamorati, la cristiana virtù dell'altruismo – che a poco a poco svaniscono e cercano il proprio contrario, fino a sancire la necessaria interdipendenza di tutto ciò che ci era apparso così irriducibilmente antitetico: Venezia e Belmonte, la snaturante materialità e la sensibilità astratta, l'odio e l'amore, la tragedia e la commedia. Non altrimenti si possono leggere gli indizi di confusione fra le tesi in gioco che si ripetono fin dalle prime battute – come in Bassanio, che subito confonde pericolosamente interessi e sentimenti – fino a impregnare i famosissimi versi che nel finale celebrano la vittoria dell'amore, ma stranamente, turbando la stupenda, lirica serenità della poesia con il riferimento a precedenti mitici non felici, di passioni mal riposte, o inappagate, o tragiche – impedendoci tra l'altro di dimenticare del tutto lo sconfitto Shylock:

LORENZO Com'è luminosa la luna! In una notte così,
con gli alberi baciati da una dolce brezza,
mute le fronde, in una notte così
Troilo scalava le mura troiane,
sospirando l'anima verso le tende greche
dove Cressida giaceva.

JESSICA In una notte così Tisbe timorosa,
prima di essere veduta,
lieve calpestava la rugiada,
atterrita fuggendo l'ombra del leone.

LORENZO In una notte così stava Didone,
un ramo di salice in mano,
sulla riva del mare selvaggio
per richiamare a Cartagine il suo amore.

JESSICA In una notte così raccogliava
Medea le erbe incantate
per ringiovanire Esone [...] (V, 1, vv. 1-14).

⁶³ Cfr. R. CAMERLINGO, D. BORGOGNI (a cura di), *La figura e la lettera*, ESI, Napoli, di prossima pubblicazione.

Il rapporto fra una drammaturgia già moderna, cioè aperta ai difficili equilibri dei motivi in gioco e agli esiti precari, e il tradizionalismo delle fonti cui il drammaturgo continuava a ispirarsi viene affrontato con esemplare decisione in *Troilus and Cressida*, versione molto eccentrica, molto elisabettiana di un episodio minore ma ormai proverbiale della guerra di Troia. Shakespeare ha cura di rappresentare la vicenda della troiana Cressida che scambia con Troilo la promessa d'amore, e una volta introdotta nel campo nemico si concede al greco Diomede, come una replica a parti rovesciate della più grande *querelle* in cui la greca Elena veniva rapita al legittimo sposo Menelao ad opera del troiano Paride, dando avvio alla guerra cantata da Omero; e già un simile processo di rispecchiamento/capovolgimento fra passioni private e mitologie di intere civiltà la dice lunga sulle intenzioni dell'autore. Non meno di Paride ed Elena immortalati dall'epica classica, Troilo e Cressida erano famosi come eroi del romanzo cavalleresco, soprattutto a partire dal *Filostrato* di Boccaccio, infinitamente imitato nel tardo Medioevo e soprattutto in Inghilterra⁶⁴. Dunque, Shakespeare allinea da un lato l'evento privato e il genere cavalleresco, dall'altro l'evento collettivo e il genere epico, per esplorarne la validità e la tenuta. Ma in questo dramma nulla tiene, nulla appare più valido: non la parola d'amore, non l'eroismo del singolo, non la razionalità delle leggi, non l'eloquenza del retore, non la civiltà. Ma soprattutto si rivelano vuoti i significanti etici dell'epopea classica e della cavalleria medievale, e un nuovo *mythos* incupito e negativo si costruisce sulle macerie di un'intera tradizione.

Paradossalmente, questo è il testo che più ha contribuito verso la metà del secolo scorso, e ancora in parte contribuisce, a rappresentare Shakespeare come un conservatore legato all'epistemologia medievale, propugnatore di un ordine divino immanente in ogni ambito del creato e di una immutabile gerarchia sociale⁶⁵. Ciò è accaduto perché si sono letti dei passi fuori contesto come se fossero isolati proclami di una ideologia e una cosmologia personale. Uno di questi è il discorso di Ulisse all'esercito greco sotto le mura di Troia, pericolosamente inattivo e diviso:

Oh, quando viene scossa la gerarchia
che è scala ad ogni alto progetto
l'impresa è malata! Come resterebbero in piedi
le comunità, le scuole, le consorterie cittadine,
i pacifici commerci fra una sponda e l'altra del mare,
la primogenitura e il diritto di nascita,

⁶⁴ Si veda, tra gli altri contributi, P. BOITANI, *La letteratura del Medioevo inglese*, La Nuova Italia, Firenze 1991.

⁶⁵ Cfr. e. M. TILLYARD, *The Elizabethan World Picture*, Chatto & Windus, Londra 1943.

le prerogative dell'età, le corone, gli scettri,
 gli allori, se non sostenuti dalla gerarchia?
 Togliete quell'ordine, allentate quella corda,
 ed ecco lo sconcerto che ne segue! Ogni cosa
 scontrerebbe con l'altra in generale collisione.
 Le acque gonfierebbero il petto oltre i limiti
 delle sponde loro assegnate, e questa solida terra
 si ridurrebbe in poltiglia. La stupidità
 regnerebbe sovrana, il figlio ammazzerebbe il padre,
 la forza eserciterebbe il diritto;
 o, peggio, il diritto e il torto,
 nel cui eterno bilanciarsi sta il giusto,
 perderebbero il proprio nome.
 E lo perderebbe la giustizia stessa.
 Allora tutto si riduce nel potere,
 il potere nella volontà, la volontà nell'appetito,
 e l'appetito, lupo universale,
 da volontà e potere doppiamente alimentato,
 l'universo intero farà sua preda,
 e alla fine divorerà se stesso (I, 3, vv. 101-24).

Con tutta la sua efficacia, il discorso di Ulisse non è che espressione di una particolare retorica con un particolare carattere manipolatorio, come ben sanno i condottieri della sua parte e lui stesso; difatti esso non approda a nulla. La guerra procede per episodi isolati dominati dall'egoismo, contro ogni tattica o concerto superiore. Anche nel campo troiano c'è chi, come Ettore, propugna i valori della comunità, del razionale e leale confronto fra le genti, ma al contrario del greco l'eroe troiano non prova neppure a convincere i suoi, e aderisce stoicamente, scetticamente alla causa personale del fratello Paride nel rifiutare Elena a Menelao, e nel proseguire la guerra. E i personalismi e la corruzione si disputano tutto lo spazio drammatico: Ulisse, «fuori campo», escogiterà l'inganno che perderà Troia, mentre Ettore viene assassinato non da Achille ma dai suoi sicari, che contro ogni regola della cavalleria lo sorprendono disarmato, dopo che lui aveva risparmiato Achille perché disarmato. Un conflitto per secoli così altisonante si riduce all'opposizione non fra onorevoli campioni ma fra bande di *booligans* rimbecilliti. Contro le parole alte e inutili degli eroi varrà il gretto realismo dei ruffiani come Pandaro e dei vigliacchi come Tersite:

Ma che bell'imbroglia, che casino, che mangeria! E tutto per una puttana e un cornuto! Una bella trovata per mandare degli entusiasti a dissanguarsi a vicenda e farsi ammazzare. Che gli venga la serpigine secca! E la guerra e la libidine se li portino via tutti (II, 3, vv. 72-76).

Voce sovrana è quella dell'ignobiltà, la vera e perenne vincitrice di ogni conflitto.

Da queste ultime constatazioni parte *Measure for Measure*, per drammatizzare un importante problema epocale come la crisi di potere venuta a creare negli ultimi anni del regno di Elisabetta (il dramma venne messo in scena a corte nel 1604, primo del suo successore Giacomo I), e l'ansioso interrogarsi dei cittadini sulle maggiori istituzioni quali la giustizia⁶⁶. Nel «ducato» di Vienna vigono il disordine e l'anomia che già at-tanagliavano le volontà nel campo greco sotto le mura di Troia. Nel mondo del giovane libertino Claudio, del parassita Lucio, del ruffiano Pompeo, e di Mistress Overdone (Madama Strafatta, miraggio di tutte le brave attrici caratteriste) si è persa ogni memoria delle regole, la corruzione domina incontrastata, la disonestà è costume generale, e «la licenza mena la giustizia per il naso» (I, 4, v. 29). L'autorità, nella figura dello stesso Duca, sceglie allora di eclissarsi, per osservare liberamente e liberamente decidere sul da farsi; delega il potere a un vicario e scompare. Anche qui, come nel *Merchant*, si viene chiamati al confronto fra l'osservanza della lettera della giustizia e la misericordia che considera la colpa in relazione alle circostanze: Claudio mette incinta una fanciulla che non ha (ancora) sposato, il vicario Angelo sostiene la forma contro la sostanza della giustizia e commina al malcapitato la pena di morte. Ma lo spietato giudice rimane inflessibile finché la sua stessa personale sostanza umana non gli impone di negare a sua volta le forme della giustizia, e di proporre a Isabella, sorella di Claudio e suora conventuale, di scambiare la grazia per Claudio con il suo corpo, del quale Angelo è ora appassionatamente innamorato. Queste le formule della sua repentina conversione:

[...] Oh maestà, oh forma!
 Quanto spesso la tua veste, il tuo esteriore
 incutono paura agli sciocchi, e legano le anime dei saggi
 alla tua falsa apparenza! Sangue, tu sei sangue.
 Si scriva «Angelo di bontà» sulle corna del diavolo,
 e non saranno più la sua divisa [...] (II, 4, vv. 11-16).

Ma Isabella rifiuta lo scambio, finché il Duca non ricompare e non mette in pratica un tipico espediente teatrale: Isabella finga di concedersi ad Angelo, e gli faccia trovare nel letto un'altra donna, proprio quella Mariana con la quale per fortunata coincidenza Angelo si era fidanzato per poi colpevolmente abbandonarla. Il tranello funziona, e il lieto fine completa il felice incastro.

Inutile dire quanto sappia di arbitrario e di artificioso questa trama che fa acqua da tutte le parti, che si trascina da un luogo comune all'altro,

⁶⁶ Cfr. P. BOITANI (a cura di) *The European Tragedy of Troilus*, Clarendon Press, Oxford 1989; C. LOMBARDI, *Rivolgere le antiche storie. Il mito di Troilo nella letteratura occidentale*, di prossima pubblicazione.

e termina senza che alcun problema etico sia stato risolto, nel trionfo dell'ipocrisia generale (con la virtuosissima Isabella che prima rifiuta di sacrificare il proprio voto di castità per il fratello, poi accetta di ingannare Angelo e alla fine, deposto il velo, sposa l'ineffabile Duca). Crediamo però che una simile impressione risponda correttamente alla strategia della rappresentazione shakespeariana, che consiste nello sfidare con la brillantezza della struttura drammatica e con l'efficacia della scrittura, ovvero con le nude armi del teatro, la debolezza e la farraginosità del materiale di volta in volta utilizzato. Lo provano alcune delle scene più suggestive di tutto il teatro occidentale, fra le quali vogliamo menzionare quella in cui Lucio, dall'alto o meglio dal basso dell'esperienza accumulata nei bordelli di Vienna, incita Isabella – una santa suora! – a far breccia con il discorso della misericordia nel cuore dell'adamantino Angelo, ben sapendo che questi lo traduce – «sangue, tu sei sangue!» – nel discorso della passione (II, 2). È difficile trovare una situazione che meglio incarni un processo fondamentale del teatro come della psiche umana, il premere della natura – o dell'inconscio – contro le costrizioni della civiltà, in una perfetta simbologia di ritorno del represso. Uguale discorso vale per l'abborracciato finale, e per il colpo di scena che improvvisamente lo risolve. Nell'appiccicare un esito manchevole allo stretto sviluppo di problemi che si sono affacciati per tutta la vicenda, l'autore suggerisce che questo e non altro è purtuttavia il modo per uscirne, riconoscendo l'insolubilità di quei problemi, e subito chiudendoli con un gesto moralmente insufficiente ma drammaturgicamente provvidenziale. Si autonomizza il congegno drammatico, e il trucco finale si proclama mediocre ma unica, e per questo gloriosa, via d'uscita. Non sfugga, ancora una volta, la rivalse dell'arte mimetica nei confronti del rigore letteralistico: coltivando fino alla fine il contrasto fra bianco e nero, dividendo il mondo in buoni e cattivi, Angelo e prima di lui Malvolio hanno rappresentato una realtà irriducibilmente opposta all'ambigua e benefica forza del teatro, mentre la loro sconfitta lo fa definitivamente trionfare.

5.2.3 Le tragedie

La componente tragica presente ma non costante nella produzione shakespeariana nell'ultimo decennio del Cinquecento ne assume fermamente il timone nel primo del nuovo secolo: sono cinque i grandi capolavori di questo genere, da *Hamlet* a *Antony and Cleopatra*, seguiti dal meno suggestivo *Coriolanus* e dal meno compatto *Timon of Athens*⁶⁷.

⁶⁷ Fra i contributi italiani alla critica delle tragedie della maturità si vedano: A. LOMBARDO, *Letture del «Macbeth»*, Neri Pozza, Vicenza 1969; R.M. COLOMBO, *Le utopie e la storia. Saggio sull'«Othello» di Shakespeare*, Adriatica, Bari 1975; P. GULLI PUGLIATTI, *I segni latenti. Scrit-*

Hamlet, Prince of Denmark («Amleto», 1600-601) è la prima tragedia moderna della cultura europea. Il testo, pervenutoci in più di una versione⁶⁸, è probabilmente il rifacimento di un copione precedente e non sopravvissuto, uno ur-*Hamlet* già popolare fra gli elisabettiani, forse composto da Thomas Kyd, acquistato dai Chamberlain's Men e da questi affidato alla revisione del suo scrittore-attore. Il congegno è infatti quello della tragedia di vendetta messo a punto in *The Spanish Tragedy*, con alcuni motivi ormai seriali, fra i quali: il fantasma che sollecita di essere vendicato – qui un padre che ossessiona il figlio, là un figlio che ossessionava il padre; il vendicatore che si finge pazzo per meglio attuare la vendetta; le sue meditazioni sul suicidio; la recita che svela una verità scandalosa prima ignorata; e, non ultima, quella che in Kyd abbiamo chiamato crisi della parola e di ogni rituale comunicativo⁶⁹. Ma questo congegno viene poi continuamente riesaminato e revisionato in ogni suo elemento e sviluppo; soprattutto, viene integrato in un testo, un'impresa teatrale, da assumere e interpretare nel suo complesso. Lo si constata nella difficoltà che chiunque incontra nell'isolare e nel ragionare anche sui suoi motivi o passi più famosi, astraendoli dal resto. Quelle che restano fra le espressioni più memorabili dell'intera letteratura occidentale, così esistenzialmente e filosoficamente pregnanti da essere entrate a pieno titolo nel nostro immaginario collettivo, prese isolatamente non possono dar conto del dramma di Amleto: ognuna è significativa in quanto inserita in una situazione complessiva che non si ferma alle parole, non raggiunge conclusioni inequivocabili, non è in equilibrio stabile.

Ad esempio, non possiamo appigliarci alla forza e alla bellezza dell'ideale umanistico del protagonista – «Quale capolavoro è l'uomo! Com'è nobile la sua ragione e come infinite le sue facoltà! Come sono

tura come virtualità scenica in «King Lear», D'Anna, Messina-Firenze 1976; A. SERPIERI, «Othello», *L'eros negato*, Il formichiere, Milano 1978; id., *Rhetorica e immaginario*, Pratiche, Parma 1986; N. FUSINI, *La passione dell'origine. Studi sul tragico shakespeariano e il romanzenso moderno*, De Donato, Bari 1981; C. CORTI, «Macbeth». *La parola e l'immagine*, Pacini, Pisa 1983; A. MARZOLA, *L'impossibile puritanesimo di Amleto*, Longo, Ravenna 1985; L. DI MICHELE, *Il teatro dei potenti. Teatro politica spettacolo nell'età di W. Shakespeare*, I. U. O., Napoli 1988; G. SACERDOTI, *Nuovo cielo, nuova terra. La rivelazione copernicana di «Antonio e Cleopatra» di Shakespeare*, il Mulino, Bologna 1990; G. MARRA, *Il tragico e il comico. Aspetti e saggi shakespeariani*, Bulzoni, Roma 1991; C. MUCCI, *Liminal personae. Marginalità e sovversione nel teatro elisabettiano e giacomiano*, Edizioni Scientifiche Italiane, Perugia 1995; P. KENNAN, M. TEMPERA (a cura di), *International Shakespeare. The Tragedies*, Clueb, Bologna 1996; A. LOMBARDO, *L'eroe tragico moderno: Faust, Amleto, Otello*, Donzelli, Roma 1996; A. MORELLI, *La scena della visione. L'eccesso barocco e la teatralità shakespeariana*, Bulzoni, Roma 1997; S. BIGLIAZZI, *Oltre il genere. Amleto fra scena e racconto*, Dell'Orso, Alessandria 2002.

⁶⁸ Si veda per queste vicende A. SERPIERI (a cura di), *Shakespeare. Il primo Amleto*, Marsilio, Venezia 1997.

⁶⁹ Si veda *supra*, capitolo II, paragrafo 4.

alacri e ammirevoli le sue forme, i suoi movimenti! Come assomiglia agli angeli nell'agire, agli dèi nell'intendere! Ecco la bellezza del mondo, il paragone degli animali» – senza incappare subito nell'antiumanistica delusione che perseguita il personaggio – «e tuttavia, per me, non è che quintessenza di polvere» – e, ancor più decisiva, nella futilità della frase con la quale evade da questa meditazione, per riprendere la conversazione con Rosencrantz: «L'uomo non mi aggrada; e la donna neppure, benché dal tuo sorriso si direbbe che la pensi diversamente» (II, 2, vv. 309-316). È questa continua escursione fra l'entusiasmo e il broncio, fra il sublime e il banale, è questa corda sempre tesa fra cielo e bassifondi, questo spalancarsi di abissi a ogni passo e questo restarvi sopra in bilico che fa di *Hamlet* un'opera moderna. Si consideri Amleto che dibatte l'alternativa fra «essere» e «non essere» (III, 1, vv. 56-89) spiatto dal re e Polonio, e pronto a sconvolgere Ofelia con bizzarrie da matto: forse il più nobile, certo il più famoso monologo drammatico di tutto il teatro se ne sta costretto fra strati e strati di prevedibili espedienti, di istrionismo mediocre! E si considerino ancora i dubbi sulla natura del fantasma e sulle parole che pronuncia (I, 1; I, 4); l'arresto della vendetta di fronte al pentimento di Claudio (III, 3); il preambolo allo scatenarsi della tragedia e dell'ecatombe finale fornito da una scena comica e solenne insieme, in cui dei becchini ignoranti – ma saggi nella loro ignoranza – sproloquiano sui miti fondanti di ogni civiltà: la Creazione, il Destino, il giorno del Giudizio, la Morte che tutti ci aspetta... (V, 5).

La tragedia seneciana resiste nell'impianto e negli effetti, ma la sua rigida radicalità è superata per sempre. Agli spettatori presenti e futuri viene trasmesso il senso dell'instabilità e della debolezza di ogni risoluzione, di ogni catarsi. La sistemazione aristotelica ripresa da tutta la teoria drammaturgica rinascimentale, e da quella neoclassica allora agli albori, perde qui il suo spazio e la sua coerenza, perché il senso del tragico riguarda ora un inedito, e tutto moderno, scollamento fra l'espressione e i codici sociali che ne erano la sostanza. È questa scoperta di un vuoto che si è aperto nella comunicazione a illuminare la scena memorabile in cui Laerte apprende dalla vaneggiante Ofelia della distruzione della loro famiglia: intonando la canzone dell'arcolaio, divagando sul rosmarino e le viole, Ofelia parla alle orecchie del fratello della morte del padre, delle responsabilità di Amleto, della privazione e spogliazione da lei subite come donna. «Non dice nulla – è il commento di Laerte nella traduzione di Eugenio Montale – ma dice tutto» (IV, 5). Il «tutto» di Laerte, il pieno del significato tragico, si realizza nel «nulla» di Ofelia, il significante vuoto – e si pensi a quanta strada separi queste frasi dal sermoneggiare del dramma medievale. È come se soltanto la dispersione del senso potesse esprimere la loro tragedia. I sentimenti – il dolore

di chi come Ofelia non è più nulla al di fuori dei ruoli tradizionali di figlia e di moglie, che il dramma ha negati – hanno perso contatto con i segni esteriori della morte, dell'intrigo di corte e dello scandalo. Ma è proprio questa frattura a rendere tanto più intenso e vertiginoso il senso della rovina: è proprio dall'oscurarsi dei codici che muove il percorso tragico. Nell'abbandonare a sé la parola come puro segno svuotato, Shakespeare sapeva di riempirla della sua massima illusorietà, e quindi della sua massima efficacia.

La vera follia di Ofelia è lo specchio che riflette la follia simulata di Amleto: sono due modi complementari di forzare i limiti della significazione. Anche ad Amleto riesce impossibile commisurare l'altezza incomparabile dei suoi sentimenti con la sua azione quotidiana. L'*impasse* diventa massimamente percepibile quando la compagnia degli attori girovaghi arriva a Elsinore, e al principe si offre il paragone fra un'interiorità come la sua, ribollente di passione ma incapace di manifestarsi, e la trionfante esteriorità – il «realismo» si direbbe oggi – della loro recitazione:

Ah che mascalzone, che buffone sono io!
Non è mostruoso che un attore qualsiasi,
e fingendo, in un delirio di passione
possa sforzarsi l'anima in un ruolo
tanto da far perdere al suo volto ogni colore,
e aver le lacrime agli occhi, l'aspetto sconvolto,
la voce rotta, i gesti confacenti
al sentimento, e tutto per niente!
Per un'Ecuba... E cos'è mai Ecuba per lui?
[...]
Io invece, stramaledetto furfante,
me ne sto a sognare come i poeti,
indifferente alla mia stessa causa,
e non trovo nulla da dire... (II, 2, vv. 556-75)

Un conflitto che si estremizza in IV, 4, quando il confronto viene istituito addirittura fra una guerra, il sacrificio di migliaia di uomini per «un pezzetto di terra che non ha valore se non per il nome» (v. 19), e la profondità e l'urgenza degli «impulsi della ragione e del sangue» (v. 58) per i quali invece non si muove nessuno, e meno di tutti colui che li prova.

Eppure, si noti come fra i mille dubbi e interrogativi, fra le infinite sospensioni e negazioni di senso, Shakespeare affidi ancora la scoperta di ogni residua verità all'illusione teatrale: è il teatro nel teatro, la recita a corte di «una storia vera, scritta in eccellente italiano» (III, 2, vv. 263-64) che fornisce ad Amleto e a noi spettatori la prova della colpevolezza dello zio nell'uccisione del padre e nella corruzione della madre; il mestiere del drammaturgo torna a presentarsi come unico possibile punto

di equilibrio fra tutto ciò che equilibrio non sembra poter trovare, che siano i sentimenti e l'azione, o le leggi e la natura, o le parole e le cose.

La sospensione tra fantasia libidica e costume civile diventa squilibrio dell'anima e agonia della ragione in *Otello, the Moor of Venice* («Otello», 1602-1604):

[...] Dannazione,
credo che mia moglie sia onesta
e credo che non lo sia. Credo che tu [Iago]
sia leale e non lo credo. Prove, voglio.
Il mio nome era bianco come il volto di Diana,
ora è sporco e nero come la mia pelle.
Tutto questo non è sopportabile
se ancora esistono corde, coltelli,
veleni, fuoco, acque travolgenti.
Datemi una certezza! (III, 3, vv. 382-89)

A Otello tutto il mondo appare doppio, non più sistemato secondo tradizione né secondo natura. Lo perseguitano le immagini della purezza, della dolcezza, della fedeltà e dell'amicizia, subito sommerse dalla piena dei sentimenti sottoposti alla tortura, che producono immagini opposte. E invece delle invocate certezze non rimane che la nostalgia per un passato integro e ormai lontano, da celebrare in un totale addio alla vita, anticipato molto prima della fine: «La missione di Otello è finita!» (III, 3, v. 334). Il personaggio viene modellato dalla doppiezza che lo circonda, dalla lotta fra l'amore più alto e la gelosia più abietta, cioè dalla forza distruttrice che si oppone e si mescola alla forza salvatrice del desiderio, ciò che appare ancora più evidente nel finale, quando un delitto orrendo si compie in un empito di purissima lirica amorosa:

C'è una ragione, c'è una ragione anima mia!
Ma a voi non la dirò, o caste stelle.
Una ragione! Eppure non spargerò il suo sangue,
né strazierò quella sua pelle più bianca della neve,
liscia come votivo alabastro.
Ma deve morire, o tradirà altri uomini.
Sia spenta questa luce, e poi sia spenta questa.
Se spengo questa torcia, e mi pento,
posso poi restituirle la luce;
ma spenta la tua luce, o incomparabile
opera di perfetta natura,
non so dove troverei il fuoco di Prometeo
per riaccenderti [...] (V, 2, vv. 1-13).

Con la sua lentezza e le sue ripetizioni, il monologo segna lo scontro fra i due Otello, le due parti dello stesso uomo che vogliono e disvo-

gliono nello stesso tempo, che sono pronte a distruggere ciò che adorano, e che si fanno guerra per questo, imponendo una sorta di movimento rallentato, uno stupore continuo di fronte alle proprie azioni. La tragedia scaturisce da questa schizofrenia che preclude ogni scambio e confronto, e che disegna la progressiva spirale dell'isolamento. La grande poesia della perdita e della nostalgia riguarda allora la perdita e la nostalgia della parola che comunica, che persuade, che rompe le barriere fra gli uomini, che lenisce i turbamenti interiori. È per questo che Otello, deciso a uccidere Desdemona, si propone di «non mettersi a discutere con lei» (IV, 1, v. 205); è per questo che quando Emilia manifesta i suoi sospetti sul marito Iago, questi le ordina di «parlare all'interno», perché nessuno la possa sentire al di fuori (IV, 2, v. 143). La cosa cui Iago tiene di più è che nessuno parli con chi gli sta vicino, che tutti si tengano il proprio cruccio nel profondo senza farne parola, perché il minimo contatto dissolverebbe ogni sospetto come nebbia al sole, e lui verrebbe finalmente smascherato. Iago deve ridurre tutti a monadi monologanti. Ma in ciò egli è aiutato da un'umanità già lacerata da divisioni, già preda di ciechi antagonismi, un'umanità moderna insomma, in cui tutti parlano senza capirsi. Due scene simmetriche, una all'inizio e una alla fine del dramma (I, 1; V, 1), rappresentano allegoricamente questo stato di cose; sono scene notturne percorse da pressanti invocazioni di luce, in cui esplose la confusione generale e l'illusione prevale perversamente sulla realtà.

Due scene simmetriche inquadrano anche la tragedia di *King Lear* («Re Lear», 1605-1606). In I, 1, la parola del potere e la parola degli affetti si dimostrano inconciliabili: Cordelia non sa dar voce al proprio amore per il padre, perché questi reifica ogni sentimento in merce di scambio per beni, terre, eredità materiali. In IV, 7 la conciliazione appare improvvisamente possibile: quello stesso padre, il vecchio Lear, dopo aver bandito la fedele Cordelia, aver premiato le altre figlie Regan e Gonerill, ed essere stato da loro tradito, deposto, spogliato di ogni avere e autorità, viene raccolto pazzo per il dolore e vagante senza meta nel pieno della battaglia per il possesso finale del suo regno. Quella che ora, in un momentaneo risveglio dal delirio, vede china su di lui, è l'immagine del potere un tempo feticizzato e irresponsabilmente abbandonato, che si è vendicato distruggendolo, ma appare ora inspiegabilmente soccorrevole: è una donna in armi, nella quale egli stenta a riconoscere quella figlia che aveva voluto nemica:

Mi sembra di conoscervi, come anche quest'uomo.
Eppure ho dei dubbi, perché non so dove mi trovo,
e per quanto mi sforzi non ricordo questi abiti
né dove ho dormito stanotte. Non ridete di me,

perché, parlando da uomo, direi che questa signora è mia figlia Cordelia (IV, 7, vv. 64-70).

La sostanza dell'amore perfora alla fine la corazza formale che la occultava, ma senza certezze, precariamente: siamo sulle soglie di un finale in cui la tragedia precipiterà e spazzerà via ogni sogno di felicità, ogni pietà residua. Il *páthos* della riconciliazione e del perdono trova allora la sua espressione più intensa proprio nella disperata incredulità di chi ne beneficia, come bene impossibile nell'urgere dell'enigmatico e dell'impermanente che sono propri della follia, della guerra, del destino. Per un breve momento, nel fragore delle armi, una dea della guerra è venuta sommessamente a spogliarsi delle sue prerogative esteriori di fronte a chi ha già percorso interamente questa esperienza, e come lui palesa ora una natura più vera, quello che Cordelia è stata e ha continuato a essere, una figlia caritatevole.

Fra questi estremi di rottura e di fragile riscatto, l'opera di scavo nei grandi problemi della civiltà: i doveri dei governanti e i diritti dei governati, i rapporti fra le generazioni e fra i coniugi, la morale del gruppo e la libertà individuale, la gerarchia sociale e la lealtà personale, i confini dell'odio e dell'amore, dell'ipocrisia e della sincerità. E in quanto problemi universali essi vengono trattati da punti di vista molteplici, e con le infinite sfaccettature di un intreccio di storie diverse come quello che già era servito per le commedie, ma qui adottato per amplificare allegoricamente significati sempre più complessi, sempre più profondi. La vicenda di Lear e della sua fiducia nelle figlie sbagliate trova così un parallelo nella vicenda di Gloucester, anche lui indotto a perseguire un figlio legittimo e leale dall'impostura di un figlio illegittimo e traditore, e anche lui alla fine investito della particolare, amara veggenza che si può raggiungere solo toccando il fondo dell'esperienza tragica: se per la crudeltà delle figlie Lear perde la ragione, per la crudeltà del figlio e dei suoi complici Gloucester perde gli occhi – che gli vengono materialmente cavati dalle orbite in una scena di rara ferocia e orrore – e solo allora l'uno e l'altro, nel buio della ragione e della vista, acquistano quel lume di saggezza che finora è mancato loro.

L'ascesa dei personaggi e del pubblico verso la consapevolezza – perennemente scolpita nella frase di Edgar, il figlio di Gloucester destinato a salire sul trono, *ripeness is all*, «la maturità è tutto» (V, 2, v. 11) – merita attenzione per il modo in cui avviene, spogliando progressivamente il monarca, il nobile fra i nobili, il simbolo stesso del potere, di ogni attributo e possesso esteriore, dal trono al seguito di cavalieri, al decoro dell'essere civile, al semplice riparo contro le intemperie, per far emergere alla fine nient'altro che l'uomo esclusivamente dotato delle vesti, del decoro, della maestà della natura, e in ciò finalmente e totalmen-

te uomo rappresentativo perché uguale a ogni altro uomo, con tutti solidale. Lui, l'antico amministratore di una giustizia tutta personale e parzialissima, il tracotante dispensatore di favori cervellotici, brancola nel pieno di una «tempesta impietosa» privato di tutto, un nudo «vecchio molto pazzo e sciocco» che proprio per questo può finalmente misurare il baratro più profondo dell'infelicità che lo accomuna agli esseri più umili, ai diseredati della terra:

Poveri ignudi sventurati, ovunque voi siate,
voi che sopportate la grandine di questa tempesta impietosa,
come potranno le vostre teste senza riparo, i fianchi affamati,
gli stracci laceri e pieni di buchi difendervi
da tempi come questi? Oh quanto poco me ne curai!
Ecco la tua medicina, pompa del mondo!
Affacciati a sentire quel che sentono i poveri,
scuotiti di dosso il superfluo e dallo a loro,
mostrando quanto più giusto è il cielo! (III, 4, vv. 28-36)

La scena della tempesta è collocata al centro del dramma, perché è quella che ne riassume le ambizioni universalistiche. Quattro miseri esseri – Lear, il matto di corte che è l'unico a non averlo abbandonato, il fedele Kent, Edgar anche lui travestito da mendicante per sfuggire a un'ingiusta condanna – trovano rifugio in un miserrimo tugurio, dove prende forma a poco a poco il dialogo dell'infelicità e della ragione perduta, e con esso, in esso, quello dell'utopia e della palingenesi, della più profonda fiducia nell'uomo e nei suoi destini, addirittura nelle sue istituzioni, con una triste parodia di processo ai malvagi della storia. Non sono lontani da questo nucleo di folli veggenti i gruppi dei predicatori più estremi che fra non molti anni avrebbero percorso le campagne inglesi, mescolando le profezie millenaristiche con l'invettiva civile, e il linguaggio dell'insania con quello del furore mistico e della pratica politica, avvicinando così il momento della resa dei conti con il potere.

Anche in *King Lear*, come già in *Hamlet*, si arriva alla pregnanza del vuoto, all'«essenziale mescolato al vaniloquio», alla «ragione nella follia» (IV, 6, vv. 176-77); e la voce che più rappresenta tale mescolanza è quella del *fool*, il matto del re – o meglio, sono gli strampalati colloqui del re con il suo matto, l'incarnazione della legge e l'incarnazione della devianza che divagando irresponsabilmente, giocando e sragionando, insieme vanno a parare dritto nel cuore delle questioni decisive, in uno scambio carnevalesco dei valori e dei ruoli sociali. Questo è il modo in cui le vicissitudini del potere giungono a esprimersi esemplarmente nei giochi del suo avversario e segreto *alter ego*, la fantasia e la libera inventiva irrispettosa di ogni regola. Al cospetto del folle Lear il *fool* arriva allora a impersonarne la saggezza, e la parola non reificata, ancora vicina ai

sentimenti, che Cordelia invocava all'inizio. La convergenza di questi due rappresentanti dell'utopia comunicativa, il *fool* e Cordelia, è propiziata dal fatto che a recitarne le parti era lo stesso ragazzo, e confermata dalla metadrammatica ironia con cui Lear, davanti a Cordelia morta, lamenta che «il suo buffone» è stato impiccato (V, 3, v. 304). E in questa palinodia terrificante e tenerissima Shakespeare non può fare a meno di coinvolgere il teatro stesso: appropriatamente, il suggello di questa eccezionale parabola della civiltà e delle sue negazioni infinite si trova nelle parole con cui ancora Edgar la conclude, raccomandando al pubblico attonito non di mantenere il silenzio, ma di riprendere un discorso che riannodi, come avrebbe voluto Cordelia, l'espressione alla sostanza dei sentimenti: «A noi compete di onorare il peso di questo triste tempo, dicendo ciò che si prova, non ciò che si deve» (V, 3, vv. 322-23).

Più di ogni altra tragedia shakespeariana *Macbeth* (1606) è tragedia della conoscenza, cioè della difficoltà che l'uomo ha di conoscere se stesso, i propri simili, il proprio destino. L'intero Rinascimento era percorso dall'ansia di tale conoscenza, e soprattutto lo era una cultura come quella inglese, che stava attraversando una difficile transizione fra due concezioni alternative della missione dell'uomo nel mondo, la cattolica più centrata sulle responsabilità del singolo e sul possibile perdono, e la protestante incline a privilegiare la predestinazione, ovvero il decreto insondabile e inappellabile di Dio al di sopra e al di fuori di qualsiasi disegno umano. È questo passaggio a dettare la forma stessa del dramma, una dialettica instancabile fra una storia intesa come sviluppo necessario e una volontà che quello sviluppo cerca di prevedere e prevenire, incanalare e piegare: una forma, dunque, inizialmente chiusa ma continuamente riaperta dalla certezza e poi dalla sconfitta dell'attesa, dalla razionalità e poi dall'irrazionalità dell'azione, dalla conferma di una logica superiore e poi dal colpo di scena. Qui però l'autore si trovava di fronte a un problema cospicuo, rappresentato da una tradizione drammaturgica che abbiamo visto orientata esclusivamente dal dispiegamento allegorico-moralistico del destino comune, e dal disegno teologico, per non dire millenaristico, dell'avventura umana – del resto tenuto in circolo da molti altri aspetti della cultura inglese del primo Seicento, a cominciare dalle accese campagne di promozione commerciale ed espansionistica, tutte rivolte a provvedere una forte motivazione ideologica agli investimenti finanziari necessari alla nuova imprenditoria. *Macbeth* diventa allora il terreno di confronto fra due retoriche opposte, quella della profezia e quella dell'imprevedibilità e, si noti, su un canovaccio storico – della storia scozzese, in evidente omaggio al nuovo re Giacomo – che accampa tutti i motivi più tradizionali del teatro dei re: la ragione provvidenzialistica del potere, la correlazione fra l'ordine

terreno e l'ordine cosmico, l'inviolabilità del sovrano, la condanna del suddito ribelle, la rivincita delle forze del bene... Per questo *Macbeth* è una grande tragedia dell'interrogazione di se stessi e degli altri, dell'oscurità degli oracoli, dell'attesa mai esaudita che i fati si compiano, del tempo che non passa mai o che passa troppo in fretta, sconvolgendo ogni calcolo.

Il disegno dell'opera è annunciato nelle prime scene, e il racconto della battaglia e delle prodezze del guerriero Macbeth viene incorniciato fra le profezie-indovinelli delle streghe. Il suo destino viene segnato, ma, da subito, al di fuori dei suoi consapevoli propositi, e a spese del suo orientamento. E Macbeth sarà sempre incerto sul valore delle loro parole:

Questa sollecitazione soprannaturale
non può essere cattiva, non può essere buona:
se è cattiva, perché mi promette successo
iniziando con una verità? Eccomi barone di Cawdor!
Se è buona, perché mi abbandono a una tentazione
la cui immagine orrenda mi fa rizzare i capelli,
e fa sì che il mio saldo cuore preme sulle costole,
contro il costume della natura? (I, 3, vv. 130-37)

Al contrario di quanto accade in *Richard III*, dove il protagonista è anche un profeta che enuncia le sue mosse prima di eseguirle, indebolendo l'effetto della sorpresa e approfondendo quello dell'ironia, qui la profezia è portata a giocare non contro ma a favore della sorpresa: essa stessa diventa fonte di apprensione, di dubbio e poi di peripezia, proprio nel momento in cui si constata che in essa risiede, ma innaturalmente e scandalosamente, la verità. Il meccanismo drammaturgico viene sottratto alla sua antica ipoteca provvidenziale, e pericolosamente sospeso in un vuoto di valori. Di fronte a questa secolarizzazione del vaticinio – «Come, può il diavolo dire la verità?» (I, 3, v. 107) – Macbeth ha ragione di chiedersi, e noi con lui, quale bene possa venire da una verità che per l'orrore fa rizzare i capelli sulla testa, e martellare il cuore contro le costole. Quello che Macbeth realizza è la sovrapposizione e l'assorbimento della tentazione nel soprannaturale, un soprannaturale che divide perché si presenta diviso fra le pari possibilità di menzogna e verità, che non può essere buono e non può essere cattivo, che è neutro insomma, orientato in un verso e nel suo contrario, perché è in quanto «ribellione contro natura» che esso mantiene le promesse, che paga, che non delude.

Ecco come la strategia dell'ordine e della giustizia superiore si integra drammaticamente con la strategia del disordine e dell'imprevisto. Dopo quelle prime tre scene, la parola «bene» sarà sinonimo di «male», e viceversa: «il bello è brutto, e il brutto è bello» (I, 1, v. 10); la ve-

rità si annuncerà di facile lettura, eppure continuerà a stupire; a comandare è sempre il sovvertimento della natura che abbiamo sentito annunciare all'inizio, e riproporre nella grande scena del confronto fra Macbeth e Lady Macbeth (I, 7), e che verificiamo nei delitti che segnano la carriera dell'usurpatore. È questo sovvertimento a rendere anche la sua fine certa e sorprendente insieme, naturalissima eppure incredibile in termini naturali. All'epitafi della tragedia, nuovamente di fronte alle streghe e alle visioni che producono, Macbeth ascolta i segni distintivi della retribuzione che lo aspetta, ma li interpreta come « dolci presagi » (IV, 1, v. 96), perché impossibili in una logica naturale: « Ciò non sarà mai: | chi può arruolare una foresta, ordinare all'albero | di svellere le radici che ha piantate in terra? » (vv. 93-95). E dello stesso tenore è l'ultima sua sicurezza, quella profezia per cui non poteva sopraffarlo nessun nato di donna (V, 3, vv. 6-7). L'estrema, imprevedibile realizzazione della verità profetica sarà dunque, insieme, la smentita di una profezia malintesa, di fronte alla quale Macbeth si mostrerà finalmente diviso:

Nessuno creda più a questi diavoli ingannatori,
che ci prendono in giro con parole a doppio senso,
che mantengono la parola alle nostre orecchie,
ma per sottrarla alla speranza (V, 7, vv. 48-51).

Il confronto fra verità e invenzione che aveva alimentato tanta della *vis comica* shakespeariana, e tanta della sua riflessione sul mestiere del drammaturgo, produce qui la sua versione tragica, sia nel momento del trionfo – quando lavora in Macbeth la consapevolezza di una mancanza, di una inadeguatezza al ruolo che impersona, che si esprime nell'angoscioso dubbio sulle misure di ciò che indossa – sia nel momento della sconfitta, quando la sua stessa storia gli è diventata indecifrabile:

La vita non è che un'ombra che cammina, un povero attore
che si esibisce e si agita per il tempo che gli è dato
e poi scompare, a tutti ignoto. È una favola
raccontata da un idiota, piena di rumore e di furia,
che non significa nulla (V, 5, vv. 24-28).

Con *Antony and Cleopatra* (« Antonio e Cleopatra », 1606-1607) Shakespeare ritorna al mondo classico e alle *Vite parallele* di Plutarco, fonte che aveva già messo a frutto in *Julius Caesar*, ora però con una più matura concezione della struttura drammatica, e una ben diversa disposizione affettiva: rimane il senso ossessivo del potere come meccanismo sotterraneo e inesorabile, e della volatilità delle forze che vi si oppongono; ma tutto il portato politico della storia viene distanziato dalla pervasività e anzi dall'onnipresenza di un sentimento infinitamente vitale, travolgente oltre i limiti della stessa vita terrena, che crea di bel nuovo le

sue proprie leggi, la sua logica e mitologia, inevitabilmente trionfanti sulle leggi, le logiche e mitologie del politico normale. Questo sentimento è l'amore, inteso nel senso più pieno, spirituale e carnale: è vitalismo erotico allo stato puro, che si rigenera senza posa a dispetto di umiliazioni e dissipazioni, contrasti e ostacoli razionali.

La struttura drammatica utilizza varie opposizioni, riassunte nell'antitesi, geografica e morale insieme, fra Roma e Alessandria in Egitto. Roma, o la sede dell'Impero, dei doveri civili, dell'*éthos* militare, dei vizi privati e delle pubbliche virtù, la sentina delle basse trame politiche; Alessandria, o la città di Cleopatra, un'utopia edonistica, il sogno di un piacere raffinato e mai pago, il regno del desiderio. Antonio è l'essere diviso che brancola da un estremo all'altro, sempre perentorio e sempre contraddittorio, mai del tutto cosciente di quanto assoluta e definitiva sia per lui l'attrazione di Cleopatra, e quanto devastante rispetto a ciò che è stato finora, il vendicatore di Cesare, « la parola di guerra », il generale imbattibile in ogni battaglia che si svolga sulla terra – simbolo quest'ultima di permanenza e solidità, mentre gli è nemico il mare, simbolo di « genti sdruciolevoli » e della mobilità che il suo rivale Ottaviano sa magistralmente sfruttare (dove è legittimo leggere un confronto storico, fra la stanzialità dell'antica aristocrazia latifondista e la dinamicità della classe emergente, la borghesia che guarda al mare come al futuro delle sue fortune).

Cleopatra è invece il principio e la causa scatenante di questa dicotomia, un principio assolutamente saldo e compatto in sé, inafferrabile nella sua « varietà infinita », indistruttibile nel suo vitalistico egotismo. E Antonio cede con patetica, disastrosa perseveranza al richiamo di un amore così paradossalmente e ironicamente intransitivo, che lo tradisce, e si conferma totale nel momento stesso del tradimento. Antonio si disorienta, si smarrisce, si umilia: come già in *Troilus and Cressida*, l'eroe classico si rivela gravato da una tutta nuova coscienza del limite, esposta e verificata proprio dall'irricevibilità delle sue aspirazioni più alte, dall'infinita dei suoi sentimenti. Alla resa dei conti Antonio non arriva neppure a compiere dignitosamente l'ultimo atto che l'etica eroica chiede al soldato sconfitto, e pateticamente non riesce a suicidarsi, mentre ci riesce il suo servo Eros, in quel momento più eroico del padrone; e inoltre, più sconcertante ancora, Antonio non vuole la morte per aver perso l'onore in battaglia, ma perché crede che Cleopatra sia morta – mentre lei, che gli ha fatto dare la feroce notizia, se ne sta nel suo mausoleo in attesa degli eventi, cioè del vincitore Ottaviano che spera di mettere nel sacco a sua volta.

Il declino di Antonio è declino del condottiero e dell'antico maestro della politica: lo sottolinea Enobarbo, il realista sconcolato che vede nel

fondo delle cose, che sostiene cioè il ruolo che Tersite e Pandaro avevano in *Troilus and Cressida*, ma che a differenza di loro soffre di questa consapevolezza, che prima porta anche lui a tradire, e poi a morire. L'epilogo di questo svanire dell'ideale guerriero si ha nelle immagini con cui Antonio stesso si descrive a Eros, pateticamente cercando se stesso nell'aria, nelle nuvole:

ANTONIO Eros, mi vedi?

EROS Sì, mio signore.

ANTONIO Talvolta vediamo una nuvola con la forma di un drago,
o con quella di un orso, un leone,
una cittadella turrata, una roccia scoscesa,
una montagna forcuta, un azzurro promontorio,
con alberi in cima che fanno cenni al mondo,
e ci illudono con l'aria: li hai visti questi segni.
Sono il corteggio vespertino delle tenebre.

EROS Sì, mio signore.

ANTONIO Quello che ti sembra un cavallo,
basta un pensiero per smembrarlo
come un corpo alla tortura, e renderlo
indistinto, come acqua nell'acqua.

EROS È così, mio signore.

ANTONIO Mio fedele soldato, Eros, il tuo capitano
è ora quel corpo: eccomi qui, Antonio,
uno che non sa più mantenere questa forma visibile (IV, 14, vv. 1-14).

Queste parole ci ricordano che, analogamente a quanto succedeva in *Richard II*, accanto a una vicenda di decadenza umana si fa luce per tutto il dramma una vicenda poetica, mirabilmente sostenuta dal *blank verse* shakespeariano, di esaltazione e di crescita di un Antonio non più di questa terra ma già della memoria storica, della mitologia. Anzi, al progressivo deperire dell'uomo e delle sue facoltà risponde puntualmente il progressivo ingigantire del mito creato dalle parole di Cleopatra, che lo celebra in un glorioso controcanto alle sue sconfitte terrene, e raggiunge l'apice in un «sogno» che lascia di stucco l'emissario di Ottaviano venuto a trattare la resa:

CLEOPATRA Ho sognato che c'era un imperatore, Antonio.
Oh, un altro sogno come questo, che mi faccia vedere
ancora un uomo simile!

DOLABELLA Mi permetta, signora...

CLEOPATRA Il suo volto era come il cielo, con incastonati
un sole e una luna, che fedeli alle loro orbite
illuminavano il piccolo O, la terra.

DOLABELLA Eccellentissima sovrana...

CLEOPATRA Egli stava a cavalcioni sull'oceano,

il braccio levato come la cresta del mondo;
la sua voce era l'armonia delle sfere,
e ciò per gli amici, perché
quando voleva infondere terrore
era come il tuono che tutto scuote.
La sua generosità non conosceva inverno;
era un autunno che cresce col raccogliere;
i suoi piaceri erano simili al delfino:
mostravano il dorso al di sopra dell'elemento
in cui vivono... (V, 2, vv. 75-89)

Non più glorificata nella dimensione bellicistica e brutale propria di una civiltà decaduta, la figura di Antonio lo è ora nella dimensione cosmica che appartiene ai fondatori della civiltà vivente.

Cleopatra, voce infinitamente varia di questa poesia, ci fa sentire in ogni momento di fronte non solo a una donna appassionata, a una scaltissima giocatrice d'azzardo, ma anche a una consumata attrice che mira naturalmente alla messinscena, e per salvarsi prima inganna il suo uomo, poi il vincitore Ottaviano, privandolo all'ultimo momento del suo trionfo. Cleopatra non riesce a prevalere nella dimensione del potere, si invece e per sempre in quella teatrale, della quale rimane la regina incontrastata, ciò che ribadisce proprio nel mettere fine alla propria vita terrena: «Datemi il mio manto, mettetemi la corona l'urgono in me voglie immortali...» (V, 2, vv. 280-81).

Coriolanus («Coriolano», 1606-1608) deriva ancora da Plutarco, ma presenta un punto di vista nuovo e per molti versi antitetico a quello di *Antony and Cleopatra*, tanto da far pensare alla fonte come a un banco di sperimentazione a largo raggio per il drammaturgo nei due brevi anni fra il 1606 e il 1608. Lo confermerà l'analisi di un altro dramma coevo, *Timon of Athens* («Timone d'Atene»), ultimo della progenie plutarchiana e della fase tragica – ciò che giustifica il raggruppamento spesso seguito dalla critica, di tutti i testi derivati da Plutarco sotto l'etichetta di «drammi classici». La tragedia di Coriolano torna infatti a inscenare il tramonto dell'etica militaristica, ma senza compensarlo con la creazione di un mito rigeneratore, senza il superamento vitalistico e universalistico che era così caratteristico dell'opera precedente; anzi, il *mythos* del generale invincibile qui diventa pura e ripetuta contraddizione, interiore non meno che pubblica, perché bloccata, congelata da un *éthos* non più vitale, reazionario e antipopolare – due attributi, vogliamo ricordare, che il testo non permette di trattare come sinonimi.

«Coriolano» è il soprannome concesso da Roma al suo generale Caio Marzio, per aver vinto – «io da solo», si vanta lui (V, 6, v. 117) – la battaglia di Corioli contro i Volsci. Ma l'eroe è limitato dalla superbia e dal disprezzo per ogni forma di mediazione politica: il popolo di Roma,

da lui insultato e sobillato dai tribuni della plebe, lo ricaccia nelle braccia del nemico, e di quell'amico-nemico che è per lui il volsco Aufidio. Quando si torna a combattere Coriolano è diventato generale sotto la nuova bandiera, e la scelta che deve compiere è davvero tragica: restare fedele all'unica etica che conosce, e che lo vuole soltanto generale e vincitore, o riabbracciare la sua identità di uomo, cioè di sposo e di figlio, togliere l'assedio alla sua città e ricostruire così il suo mito. Lo reclama da una parte la sua *téchné* di soldato, la vittoria sugli ingrati che l'hanno bandito, il futuro, la vita onorata all'ombra di un nuovo potere; dall'altra la sua umanità più vera, ma anche il tradimento della sua nuova causa, e infine la morte che arriva puntuale quando la scelta è fatta per Roma. Non è difficile cogliere il senso amaro di un gioco che torna sempre nelle mani di Aufidio, il sagace simulatore che sappiamo intenzionato a uccidere Coriolano con ogni mezzo, e che raggiunge alla fine il suo scopo, chiudendo il dramma con la più stridente ironia, prima ammettendo di aver sfogato la sua «rabbia», poi proclamandosi «adolorato» per quella morte da lui procurata: il tempo degli eroi è passato, ed è giunto quello degli impostori. E non è difficile intuire che cosa significasse il dramma per il pubblico di un'età pervasa da un nuovo pragmatismo, nella vita religiosa ed economica non meno che in quella politica: nella fine dell'eroe chiunque poteva leggere un'agonia storica, quella del mondo feudale con i suoi baroni in armi, ma anche un'agonia molto più visibile nella quotidianità, quella di un'antica identità civile sopraffatta da una nuova spregiudicatezza che aveva nome di demagogia, machiavellismo, libertinismo – tutti tratti riconoscibili nei nemici di Coriolano. Come i suoi contemporanei, Shakespeare fa un uso attualizzante della storia, impiegando a piene mani l'anacronismo, ciò che autorizza noi oggi a fare altrettanto con i suoi testi, a patto però di non piegarli interamente a un'ideologia monolitica e totalizzante come quella che costringe e annienta Coriolano stesso.

Il testo del *Timon of Athens* (1606-1608) che ci è pervenuto si presenta come un copione imperfetto, forse rispondente a un nuovo modo di costruire la rappresentazione, per quadri moraleggianti piuttosto che per fasi di una narrazione coerente e articolata – un modello che Shakespeare raffinerà nella sua ultima stagione. Si è parlato della possibile collaborazione di un drammaturgo emergente, Thomas Middleton, anche per venire incontro al gusto di un nuovo pubblico, quello dei teatri privati⁷⁰: i King's Men – quelli che erano prima i Chamberlain's Men – avevano rilevato nel 1608 la sala del Blackfriars, che ora gestivano insieme al vecchio Globe. Il testo combina figure e momenti diversi della fonte

⁷⁰ Cfr. capitolo 2, paragrafo 1.3.

plutarchiana, ricavandoli sia dalla *Vita* di Antonio, dove la storia di Timone viene menzionata, sia da quella di Alcibiade, generale ateniese che condivide con Timone il desiderio di vendetta nei confronti di ingrati concittadini. Anche qui come in *Coriolanus* il protagonista vive due periodi della vita distinti e in totale contraddizione fra loro, ma assistiamo a un ulteriore rimescolamento delle motivazioni in gioco: mentre al centro del dramma precedente stava un antico valore, l'onore militare, messo in crisi dall'emergere di una società inautentica di retori e istrioni, in *Timon* v'è un valore sentito come emergente, l'oro, che rivela il proprio dominio su una società e su personalità ormai prive di un centro. Inizialmente Timone appare posseduto dall'ideologia della generosità e dell'amore universale, ma la applica esclusivamente sperperando i suoi beni per un mondo che conosce soltanto i vecchi cammini del parassitismo, e che resta indifferente e anzi sprezzante nei confronti del benefattore quando le sue sostanze sono state prosciugate. Deluso da tanta ingratitudine, Timone rovescia pari pari la sua ideologia, abbraccia una logica di vendetta, e da assoluto filantropo diventa misantropo altrettanto assoluto. Nel suo sdegnato romitaggio ritrova bensì un tesoro, che devolve subito a prostitute e banditi – insomma a tutti coloro che gli appaiono estranei alle sue origini – oppure a coloro che, come Flavio, vuole convinti nel suo odio per l'umanità, o ai nemici dell'antica patria, come Alcibiade che finanzia perché muova guerra ad Atene. Quando la città viene conquistata un soldato porta la notizia che Timone è morto conservando fino all'ultimo il suo odio per l'umanità. Il dramma si svolge dunque fra due condizioni estreme e ugualmente manchevoli, vuote nel centro, come se non esistesse una via di mezzo fra la prodigalità autolesionista e la torva, vendicativa chiusura in se stessi. E la fonte di tale insanabile squilibrio, il buco nero che nel dramma attira e annulla ogni energia sta proprio nell'oro, dominatore del mondo e dissipatore di ogni valore e giudizio, secondo lo schema del rovesciamento di ogni normale rapporto tra forma e sostanza già formulato dalle streghe del *Macbeth*, ma ora colto nella versione etico-economica:

Cos'è questo? Oro, giallo, brillante, prezioso oro?

[...]

Un pugno di questa roba basterà a rendere bianco il nero, e bello il brutto, giusto l'ingiusto, nobile l'ignobile, giovane il vecchio, prode il codardo.

Oh dèi perché? Che cos'è questo, o dèi?

Questa è la roba che vi sottrarrà preti e fedeli, che interromperà il sonno degli uomini più forti.

Questo giallo malfattore

farà e disferà religioni, benedirà i maledetti,

farà adorare le squame del lebbroso, metterà i ladri sui seggi del Senato, onorati, riveriti e titolati.

Questa è la roba che ridà marito alla vedova sfiorita, una che farebbe schifo a un ospedale di appestati, ma che da questa roba viene speziata e imbalsamata fino a recuperare le sue perdute primavere (IV, 3, vv. 26-42).

Non sorprende che Marx scegliesse proprio questo passo per illustrare la sua teoria del denaro come essenza del potere che corrompe e aliena l'umanità.

5.3 L'ultima fase (1608-1613)

5.3.1 I drammi romanzeschi

L'ultima fase della carriera del drammaturgo si colloca fra il 1608 e il 1613, con i drammi *Pericles, Prince of Tyre* («Pericle, principe di Tiro», 1607-1608), *Cymbeline, King of Britain* («Cimbelino, re di Britannia», 1609-1610), *The Winter's Tale* («Racconto d'inverno», 1610-1611), *The Tempest* («La tempesta», 1611), *The Two Noble Kinsmen* («I due nobili congiunti», scritto in collaborazione con John Fletcher, 1613) e il già citato *Henry VIII*. Tutti tranne quest'ultimo vengono oggi assegnati al genere del *romance*, perché esulano, come del resto una buona metà della produzione shakespeariana, dalla classificazione in commedie e tragedie utilizzata dai curatori delle opere nell'edizione del 1623. *Romance* è nella lingua inglese il racconto avventuroso che aveva corso per tutto il Medioevo e il Rinascimento fino al Settecento, racconto in prosa o in versi di imprese cavalleresche e riposi arcadici, fortune e sfortune d'amore, smarrimenti e ritrovamenti, turbinosi passaggi da un continente all'altro, poco strutturato ma traboccante di meraviglie e incantesimi, in gran voga presso i lettori e coloro che lo ascoltavano leggere sulla pubblica piazza – e in tutto ciò differente dal *novel*, suo successore e presto suo affossatore, forte di un nuovo statuto, il realismo, e di un nuovo pubblico, la borghesia scolarizzata. Nel Cinquecento inglese gli umanisti e poi tutta la cultura di avanguardia avevano respinto i romanzi medievali nel limbo delle cose o troppo ingenuo o troppo immorali – spesso intendendo troppo approssimative, poco curate nella forma – ma la loro stagione non era tramontata, se più di uno scrittore della fine del secolo, fra cui quelli «accademici» impegnati anche nel teatro⁷¹, avevano rispolverato i loro fondi di antiquariato in cerca di avventure per soddisfare un pubblico di bocca buona, e di borsa adeguata. Dob-

⁷¹ Cfr. capitolo 2, paragrafo 2.

biamo così tornare a registrare, come già sopra⁷², una tensione fra un'egemonia culturale in via di affermazione, favorevole al decoro, alla pulizia formale e alla concentrazione degli effetti propri dei modelli classici, e un gusto dell'avventura e dell'intreccio meno guardingo, meno devoto al verisimile, e soprattutto meno compatto nella costruzione. Dove si collocassero in questo schieramento Shakespeare e la compagnia di Sua Maestà lo si può desumere dal loro cartellone del tutto eterogeneo e «popolare», forte in quegli anni di incredibili, festosi centoni come *Mucedorus* o *The Merry Devil of Edmonton* («L'allegro diavolo di Edmonton»); mentre si può desumere come questa eterogeneità venisse giudicata dai puristi consultando Ben Jonson, che allude alla produzione «romanzesca» del suo rivale come a «storielle, tempeste e simili buffonerie», e a uno di quei drammi come a una «favola ammuffita»⁷³.

Eppure è proprio rifacendosi a fonti inequivocabilmente arcaiche, a cantastorie «canuti» come Chaucer e Gower – cui si appella, o che porta addirittura in scena – è proprio ripescando avventure straordinarie, magie bianche e magie nere, mirabolanti escursioni nello spazio e nel tempo, e rapimenti, tempeste, isole incantate, spiriti aerei e uomini selvatici che Shakespeare imprime alla sua arte una nuova, importante svolta. Recuperare una forma d'arte così ostentatamente antiquata significava tornare a cercare in quella massima forma di memoria collettiva che era il teatro le energie necessarie per restaurare i circuiti di comunicazione che tutta la sua produzione aveva fino allora denunciati come difficili o interrotti; significava penetrare nel denominatore comune di tutto il dramma giacomiano, la crisi del discorso umano, per riaffermare un'antica capacità di scambio e di comprensione, che può risultare debole; sorpassata, forse illusoria, ma che merita ugualmente, forse per l'ultima volta, di essere vagheggiata.

Insegnano gli antropologi che le società primitive curano le situazioni di collasso comunicativo con l'aiuto di miti incentrati sulla dimenticanza – o deficienza di comunicazione con se stessi – e su difetti ad essa collegati come il malinteso – o deficienza di comunicazione con gli altri – e l'indiscrezione, o eccesso di comunicazione con gli altri⁷⁴; e questo è esattamente quanto succede nei «romanzi» shakespeariani. Al di là della complessità e degli espedienti tipici del genere letterario, al di là di ogni problema di ricezione e favore del pubblico, ciò che caratterizza questi drammi e ci consente di studiarli come un gruppo unitario è il fat-

⁷² Cfr. capitolo 2, paragrafo 1.2.

⁷³ B. JONSON, *Bartholomew Fair, Induction*, r. 130; e *Ode to Himself*, v. 21.

⁷⁴ Cfr. C. LÉVI-STRAUSS, *Mythe et oubli*, in J. KRISTEVA, J.C. MILNER, N. RUWET (a cura di), *Langue, discours, société: pour Emile Benveniste*, Seuil, Parigi 1975, pp. 294-300.