

Gabriele Baldini
Manualetto shakespeariano

© 1964 e 2001 Giulio Einaudi editore s.p.a., Torino

www.einaudi.it

ISBN 88-06-15999-2

Piccola Biblioteca Einaudi
Saggistica letteraria e linguistica

1. Uscito da una fase sperimentale (estremamente feconda fin di risultati, come i magistrali pretesti teatrali di *Richard III* e della *Shrew*) con le delicate prospettive di *Love's Labour's Lost*, Shakespeare s'appresta a uscire, sillabando il consuntivo deluso della canzone del clown in fin della *Twelfth Night*, anche da una seconda fase se altre mai piena, ricca e matura, incorniciata dalla virile e vana protesta di Shylock e dal riso incrinato di Sir John che finisce di consumarsi fra le lenzuola della locanda di Mrs Quickly, per gettarsi nella sua avventura piú grande e disperata.

Quanto Shakespeare scriverà in sette o otto anni, a partire dall'inizio del nuovo secolo, fino a quando, nel ridisegnare le esili strutture del *Pericles*, lascerà che la sua penna s'impegni appena a colorire di tinte leggere una favola gentile, in cui è solo una proiezione dilavata delle sue immagini piú risentite – quanto Shakespeare comporrà in questo periodo, insomma, vive al centro della poesia moderna e tutta ancora l'alimenta. Né occorre spender parole per ribadirlo tanto quell'eredità è operante nelle coscienze di tutti.

Una fase dell'attività di Shakespeare, come s'è visto, tende a culminare, per piú ragioni, nell'epopea di *Henry V*. E nell'ultimo atto di quest'opera, che indulge nelle schermaglie amorose del re e della «fair Katharine of France», nello stesso spirito di *Much Ado*, si sorprende persino una eco, che pur non si sarebbe sospettata, delle commedie liriche. Non che *Henry V*, di questa fase, sia l'opera piú rappresentativa: essa è, anzi, soltanto quella

in cui lo spirito d'una determinata ricerca perviene a saturazione, senza tuttavia snaturarsi ancora, come avverrà, di lí a poco, per l'incontrollata indulgenza verso le esigenze del mestiere, nelle *Merry Wives*. Si sente, insomma, che in *Henry V* un ciclo vitale si è concluso: ma uno, si badi, nel quale, pur se fossero del tutto smaltite le esigenze dello stadio sperimentale, Shakespeare non sarebbe tuttavia ancora in possesso di quello strumento, di quel mezzo, di quell'*apertura* essenziale per poter vedere addentro nella storia dell'uomo che soltanto la maturità pienamente intuita in *Hamlet* gli potrà dare.

Due risultati, intanto, di incalcolabile valore vanno messi all'attivo di questa fase: il possesso di un *tono* particolare; quello, per intenderci, rappreso attorno ai delicatissimi nuclei lirici dei *songs* di *Much Ado*, *As You Like It* e *Twelfth Night*, e la creazione d'un personaggio eterno: Falstaff.

Ora, tutto questo, con *Henry V*, Shakespeare vorrà lasciarselo definitivamente alle spalle: la sua nuova fase vorrà intitolarsi a un sentimento che, se non si temesse di ridurla a una formula troppo semplice e unilaterale, potremmo anche chiamare: disperazione. Per molti aspetti, la nuova fase rappresenta un completo capovolgimento, infatti, dei risultati acquisiti nella fase precedente: sebbene punteggiato di dubbi e amarezze – la mortificazione non rassegnata di Shylock, la delusa mutria di Jaques, lo spegnersi sconsolato di Falstaff – il colore fondamentale di quella fase conclusa e perduta era poi sempre da individuare in una nota d'ottimismo.

Come sempre accade, la svolta, la rivelazione, cioè, di quanto fosse illusorio l'equilibrio provvisoriamente goduto fin lí, venne a Shakespeare dall'esigenza di considerare con occhio piú cauto e intento quella che potremmo definire, in breve, una teoria della storia. S'è visto quanto peso, nonostante i dubbi, e perfino una sorta di fastidio, avesse avuto fin qui la lettura di Holinshed. La storia, nonostante tutto, era sempre vista attraverso quelle lenti. Alla fine del secolo, subito dopo *Henry V*, si deve registrare il primo incontro di Shakespeare con un diverso metodo storiografico, che rappresentava una importan-

te evoluzione da quello di Holinshed: anziché la cronaca, in sostanza, la psicologia. In altre parole: Plutarco. È probabile che la prima sollecitazione non fosse d'ordine essenzialmente teorico, ma soltanto stilistico. Shakespeare poteva leggere Plutarco nella prosa sapiente di Sir Thomas North, se altra mai risvegliatrice di energie latenti, anche soltanto sul piano della materiale scrittura d'arte. Si deve anzi osservare che il pieno possesso del nuovo metodo, la sua rivelazione finale, tarderanno per lo meno fino alla composizione di *Henry VIII*, un'opera straordinariamente conclusiva e perfezionatrice di tutte le ricerche del drammaturgo in quel senso: e, com'è naturale, perché ciò potesse accadere, era necessario passare per tutta una serie di esperienze complesse per le quali la lettura di Plutarco non era che un incentivo, o meglio la prima condizione.

Mancavano tre mesi alla chiusura del secolo e il mondo prendeva a mutare attorno a Shakespeare e ai suoi contemporanei. Tramontava, col vecchio, una concezione della vita e del destino umano, e veniva sostituendosi con un'altra. La critica all'età barocca, e in specie la critica a Shakespeare hanno sempre avuto buon giuoco nell'assimilare e, in misura ragionevole, nel far dipendere addirittura questo mutamento, dalla rivoluzione che veniva operandosi nel pensiero scientifico. Né, d'altra parte, c'è da meravigliarsi che la visione del mondo e dell'uomo mutasse con l'evolversi delle dottrine anche soltanto astronomiche. È vicenda di tutti i tempi. Per tutto il Cinquecento le teorie copernicane incontrarono resistenza, e lo stesso tentativo di Tycho Brahe di proporre un compromesso — riconoscendo, bensì, che i pianeti giravano attorno al sole, ma che il sole medesimo e la luna giravano attorno alla terra — mostrano con quanto furore ci si accanisse a rifiutarle. La piena validità della teoria eliocentrica, del resto, si poté non tanto dimostrare quanto disporsi ad accettarla soltanto nei primi decenni del Seicento, e persino Galileo dovette abiurarla, nonostante operasse già nelle coscienze. La terra, ora non più al centro dell'universo, ma relegata in un suo canto oscuro, metteva in discussione l'immagine di quell'uomo mirabil-

mente integro e proporzionato che, ereditata dal mondo classico, aveva alimentato il pensiero occidentale fino ai margini estremi della Rinascenza. La nuova fase critica della poesia di Shakespeare cadde proprio nel momento in cui tra la vecchia e la nuova concezione l'attrito parve operare più a fondo nelle coscienze, anche se lo smarrimento che poté derivarne ebbe come l'aria di proteggersi, di ammantarsi nell'ambiguità d'un dubbio. Non d'un dubbio si trattava, tuttavia, ma d'una sconvolgente certezza, e questa dovette operare tanto più in profondo quanto più si poté sentire combattuta. Avvisaglie d'una tale rivoluzione s'erano dovute sentire affiorare, qua e là, in tutta l'opera che Shakespeare, allo scoccare del secolo, aveva già composta e fatta rappresentare: mai, tuttavia, in modo così manifesto come in *Julius Caesar*. In quest'opera, si direbbe, la stessa sacra istituzione dell'idea imperiale, del diritto e dell'integrità d'una società bene ordinata, viene violata a forza. La concezione storica che aveva dettato la visione della *Commedia* dantesca, aveva, bensì, condannato in eterno il ribelle Bruto a essere maciullato da Lucifero, insieme a Cassio e a Giuda Scariotto, e gli aveva appena concesso di restarsene sdegnoso e muto (« vedi come si storce! e non fa motto », *Inferno*, xxxiv, 66), per sottolineare almeno l'energia vitale della sua ostinazione di rivoluzionario: ma era sempre il gesto d'un dannato. Shakespeare capovolge il rapporto. Bruto non è più un traditore; e, si badi, neppure un rivoluzionario o un ribelle. Bruto è addirittura l'apostolo d'una idea messianica: l'idea della libertà. E la parte del traditore è assunta da Giulio Cesare, che quell'idea ha tentato di soffocare e avvilito. Il tema della nuova tragedia shakespeariana è così individuato, si potrebbe dire, nella fallacia e precarietà di quell'ordine costituito, di quell'ordine imperiale di cui Cesare era il simbolo: ma perché questa disgregazione dell'ordine antico, questo nuovo grande tema potesse essere assunto a significazione tragica, perché, in altre parole, potesse efficacemente inserirsi nella coscienza dei contemporanei, occorre che quella disgregazione rimanesse poi tale, una condizione, entro certi limiti, permanente, dello spirito. Se si fosse potuto pensare di met-

tere una sorta di correttivo a quel rovinio di mondi, se si fosse potuto vedere un limite a quella revisione di valori e, infine, se si fosse potuto trovare un espediente per risolvere la crisi a rimettere in sesto i tempi e le coscienze, il tema avrebbe dovuto spostare il suo fuoco e, di tragico che era, sarebbe diventato comico: comico, s'intende, nel senso in cui lo adoperava Dante intitolando *Commedia* quel ch'era il risultato non soltanto in una piú dimessa impostazione stilistica, ma soprattutto l'immagine d'un mondo *risolto*, d'un mondo terreno e finito, cioè, chiuso e subordinato a un mondo ultraterreno ed eterno. Ma, a questo punto della sua ricerca, l'identità tra il regno terreno e quello ultraterreno, che pure doveva riconoscersi per buona misura e fondamento di opere come *Richard II* e persino *The Merchant of Venice*, non sa piú avere per Shakespeare alcun significato onesto. L'uomo appare improvvisamente abbandonato soltanto piú al suo destino terreno, e l'esigenza di intenderlo, e anche solo di viverlo, soverchia talmente tutte le altre che a qualsiasi forma di esistenza oltre quel destino vien smarrita la via. Per molti aspetti, il tema tragico di questa nuova fase dell'attività di Shakespeare può dirsi che consista nella solitudine in cui si sorprende l'uomo, dopo essersi trovato costretto a rinunciare all'ordine antico. Solitudine, abbandono dell'uomo, smarrimento, rinuncia, e di necessità e di conseguenza un laborioso ricercare di dentro per ricostruirsi un argine e una difesa e venir anatomizzando, nel frattempo, i frammenti, i frantumi della propria rovina. Non propriamente abbandono di e rinuncia a Dio. Si direbbe, anzi, che la nuova sollecitazione a conoscersi postuli un sentimento, se non piú fiducioso, piú profondo della divinità che non quello intrattenuto per l'innanzi: non piú una forma esterna e come velata, ma l'impronta di Dio come una forma interiore e urgente. La responsabilità del proprio destino, in sostanza, è affidata piú soltanto all'uomo, cui Iddio restituisce uno dei suoi attributi piú preziosi: la libertà. «L'errore, — dirà Cassio al Bruto di Shakespeare, — non è, nella nostra buona stella, ma in noi stessi» (I, II, 140-141). Dire che il tema del *Julius Caesar* sia il libero ar-

bitrio sarebbe generalizzare oltre il lecito: certo l'opera potrebbe anche rappresentarsi come una « anatomia della responsabilità ». Per rispondere in pieno della responsabilità della propria libera natura, Bruto arma la mano contro l'immagine d'un dio fallace che rischia di sostituirsi a quella dell'eterno Iddio di carità e amore, di giustizia e libertà che s'alimenta in un cuore nobile e generoso. Il dio fallace, il traditore, è Cesare, e quando Bruto ne ha riconosciuta la natura, non può piú esitare a colpire. La tragedia ha propriamente inizio a questo punto; perché la morte di Cesare, se risolve il problema, diremmo personale, di Bruto, non risolve tutti quegli altri di libertà e di giustizia che pure s'eran posti. Si direbbe che il gesto immane abbia spossato insieme il corpo e lo spirito dell'apostolo fino quasi a fargliene perdere il senso. La solitudine e l'abbandono, che lo vengono stringendo da presso, gli compongono e disfano ambigui fantasmi — come, a Filippi, quello dello stesso Cesare — nei quali vien smarrita e intorbidata la chiarezza che aveva alimentato il suo sogno di libertà. Alla fine della tragedia, Bruto si trova nella stessa situazione di smarrimento in cui s'era sorpreso al suo inizio. L'intervallo è appena servito a dargliene un'immagine, e a consentirgli un gesto di feroce eroismo: non certo a risolverla. Un ordine puramente fittizio ed esterno vien riportato, nel fluire interrotto dei negozi, da Marc'Antonio, che nella tragedia, spegnendone qua e là le accensioni piú risentite, si adatta tuttavia alla parte del *villain* machiavellico.

2. Il *Julius Caesar* fu stampato per la prima volta nel 1623, nel primo in-folio, che ha da restar, così, l'unica fonte del testo. Né le successive tre ristampe dell'in-folio, né quattro in-quarto pubblicati verso la fine del secolo, nel 1684, nel 1691 e in altre due occasioni per le quali non è possibile stabilire una data precisa, offrono alcun interesse per la critica del testo, sebbene, a partire dal secondo in-folio, ci si possa valere, qua e là, di qualche correzione di semplici refusi: nulla, tuttavia, che

anche un lettore di media informazione non possa fare da sé.

Difatto, la stampa nell'in-folio del '23 del *Julius Caesar* è eccezionalmente corretta e nitida, non solo nei particolari, ma anche nell'insieme, che prevede delle didascalie singolarmente pertinenti e precise, che si giova di una punteggiatura – contrariamente all'uso dei testi dell'in-folio – coerente e significativa, per cui soltanto in pochissimi luoghi si può generare confusione, e che da ultimo presenta solo pochi casi di *mislineation*, e cioè di irregolarità nell'allineatura – passi in versi, cioè, stampati come prosa – dovuti non già a una cattiva lettura della copia, ma solo all'angustia della colonna. Per tutte queste ragioni, gli editori di Cambridge credettero di trovarsi di fronte a uno di quei casi in cui la fonte della stampa doveva identificarsi con il manoscritto dell'autore. Il Dover Wilson e il Greg, invece, poterono dimostrare che, per la presenza di didascalie tipiche di copioni per uso teatrale e per la sistematica assenza di caratteristiche ortografiche da riferirsi direttamente all'uso shakespeariano, il manoscritto, per quanto curato, non poteva essere quello originale. Il Dover Wilson, inoltre, non crede nemmeno che si tratti del copione d'uso originale, ma d'una sua trascrizione che ha permesso, qua e là, al testo di subire alcune corruzioni. Non si deve ritenere probabile, pensa infatti il Dover Wilson, che la compagnia si separasse dal copione originale per mandarlo alla tipografia. Veramente questo argomento tiene poco: seppure la compagnia tollerò di separarsi da tanto documento, lo fece a un dipresso dopo un quarto di secolo dopo le prime rappresentazioni del dramma, in un'epoca in cui era più interessante per la compagnia stessa – rappresentata, nell'impresa della stampa, da Heminge e Condell – che si pubblicassero buoni testi di Shakespeare che non di tener per sé una copia d'un vecchio dramma che, proprio per esser tra i favoriti, doveva certamente contare sulla presenza di parecchie e collaudate copie per uso teatrale. Per quanto riguarda l'altra questione, e cioè la corruzione che trasparirebbe in qualche luogo, anche lì si crede che il Dover Wilson tenda a esagerarne l'importanza. Lo stesso T. S.

Dorsch, nell'ultima edizione per il *New Arden* (1955), la ridurrebbe a due casi, e questi si potrebbero, io credo, ridurre ulteriormente. D'un aggiustamento del testo dell'in-folio, recherebbe traccia un celebre passo di Ben Jonson in *Timber: Or Discoveries, &c.* (pubbl., postumo, 1640), là dove, dopo aver lodato i vari talenti del poeta e dell'amico, aggiunge: « Spesso non sapeva fare a meno di lasciarsi andare a scrivere di quelle cose per le quali non si sa trattenere il riso, come quando, in persona di Cesare, a qualcuno che gli obbietta: "Cesare, tu mi fai torto" egli se n'esce a dire: "Cesare non ha fatto mai torto a qualcuno se non per qualche giusto motivo" ». Il Jonson ritornò, con umor satirico, nel prologo della sua commedia *The Staple of News* (1626), sulla questioncella, e in un contesto che non lascia dubbi sul fatto che la battuta shakespeariana cui ci si riferisce doveva esser ben nota, e correr sulle bocche di tutti. Ora, come si può vedere in III, 1, 47-48, l'in-folio ci dà, del passo, una versione lievemente alterata, e certamente corretta rispetto a quella citata dal Jonson. Tale correzione fu apportata al dramma dallo stesso autore o fu il frutto di un intervento di Heminge e Condell? Se Jonson poteva sfruttare la questione per eccitare il riso dei suoi spettatori fin dopo tre anni che l'in-folio era già pubblicato, bisognerebbe credere che di sulle scene, almeno, la battuta infelice continuasse la sua vita innocente. Insieme a una correzione vera e propria del senso – e nell'intento di sanarlo, epperò deliberata – come si può vedere confrontando la citazione del Jonson con il passo originale, si sarebbe data anche la soppressione d'una battuta intermedia di Metello Cimbro. Il testo, dunque, in quel punto, dovette subire un qualche intervento, direi, piuttosto deciso.

Un altro luogo che ha lasciato perplessi i commentatori riguarda l'apparente contraddizione di Bruto che, di fronte a Messala, ignora la morte di Portia in IV, III, 180-94, mentre poco innanzi (vv. 146-56), s'era aperto con Cassio sull'avvenimento. Il passo, per solito, viene spiegato come una variante lasciata per inavvertenza nel manoscritto e, insomma, o l'uno o l'altro – per solito il

secondo – dei due passi viene relegato tra parentesi quadre come non propriamente appartenente al corpo vivo del dramma, ma soltanto a una sorta di inventario dei suoi materiali. In realtà la cosa non è così semplice: non è da credere che, per tanti anni, il copione continuasse a mantenere le due soluzioni, posto che fossero alterne, senza decidersi a lasciarne cadere una. In secondo luogo è sintomatico che questa contraddizione sia stata sentita in tempi relativamente recenti, e cioè solo alla fine dell'Ottocento, da un filologo tedesco, J. Resch, mentre restò inavvertita dalla critica settecentesca, che pure, per quanto riguarda il commento, è sempre quella dalle orecchie più sveglie e pronte. Il caso si spiega, infatti, con un più addestrato; e, insieme, fantasioso senso della psicologia, che non solo prevede tali contraddizioni, ma se ne fa addirittura una propria legge. Pure direi che nel passo non vi è nemmeno contraddizione: Bruto non mostra di sapere, con Messala, che sua moglie è morta solo perché intende, per quanto e fino a quando gli è consentito, difendere una sorta di pudore dei propri sentimenti. Quando capisce che la questione dovrà finire col dichiararsi, è troppo tardi per riconoscere ch'egli ne è già a parte, e deve continuare nel giuoco di fingere d'ignorarla. La situazione è molto semplice e il meccanismo psicologico che la guida è molto naturale, e insomma, l'apparente contraddizione può venir facilmente sciolta più da un attore esperto e dell'arte scenica e delle passioni umane che non da un filologo che tratti la materia clinicamente¹.

La corruzione del testo, così, sentita dal Dover Wilson, non andrebbe oltre il caso della correzione, diciamo, affettuosa, operata, come si può congetturare, da Heminge e Condell, per quietare l'umor satirico del Jonson. E, nella sostanza, non induce a mutare la valutazione di questo dramma come d'uno di gran lunga fra i meglio preservati e trasmessi.

Anche la data, come il testo, offre scarsi dubbii. Un viaggiatore svizzero, certo Thomas Platter, che fu in In-

¹ Per una discussione più ampia dell'argomento, mi permetto di rinviare alla mia nota *Il pudore di Bruto*, in «Nuova Antologia», 1811, novembre 1951.

ghilterra dal 18 settembre al 20 ottobre 1599, segnò queste osservazioni in un suo diario, dipoi pubblicato da Gustav Blinz in «Anglia», XXII (1899), 458-62: «Dopo colazione, il 21 settembre, verso le due del pomeriggio, ho attraversato il fiume con i miei amici, e, all'altra riva, nel teatro dal tetto di paglia, abbiamo assistito a una eccellente rappresentazione della tragedia del primo imperatore Giulio Cesare, con un quindici personaggi all'incirca; dopo il dramma, com'è costume di que' commedianti, fu eseguita una danza molto elegante e insieme strana, con due ballerini vestiti da uomini e due da donne». Non potrebbero esservi dubbi che si tratti del *Julius Caesar* di Shakespeare e del Globe Theatre, che fu iniziato nel gennaio o nel febbraio 1599, e fu terminato di costruire, con ogni probabilità, nella successiva estate, e che naturalmente, anche per questa ragione, si doveva pensare attraesse soprattutto gli stranieri di passaggio. Francis Meres in *Palladis Tamia* non ricorda il dramma, e quindi questo non doveva esser noto prima del settembre 1598. D'altra parte, una allusione molto precisa, quasi una citazione (dell'orazione di Marc'Antonio), contenuta in *The Mirror of Martyrs, &c.* di John Weever (pubbl. 1601) non ci aiuta gran che nel restringere la data perché, sebbene l'autore, nella dedica a William Couell, dichiara che la sua opera era già completa due anni innanzi di venir pubblicata, e cioè nel 1599, pure essa è talmente rimpolpata di materiali tratti dal *Godfrey of Bulloigne* di Edward Fairfax (una traduzione elisabetiana della *Gerusalemme liberata* del Tasso), che fu disponibile solo dopo il 1600, che l'accento, come materiale probante per la datazione, è messo fuori causa dal diario del Platter. Il Weever, così, può attestare, del dramma, solo la viva popolarità fin dal suo primo apparire sulle scene. La composizione, a questo modo, si può ragionevolmente assegnare alla prima metà del '99, e se si esita a spostarne la data un po' prima, è anche perché, nel '98, Shakespeare dovette essere intensamente occupato a scrivere almeno la seconda parte di *Henry IV*, *Much Ado* e *As You Like It*.

La fonte principale del dramma è Plutarco nella tra-

duzione di Sir Thomas North, o nella prima (1579) o nella seconda edizione (1595). I primi tre atti sfruttano le vite di Cesare, di Antonio e di Bruto, e quest'ultima è utilizzata soprattutto per gli ultimi due. La fonte è seguita con molta fedeltà. La composizione del *Julius Caesar* segna il primo incontro importante di Shakespeare con il biografo greco; il rapporto ha ancora un carattere, in qualche misura, d'esperimento e, insomma, tra la fonte e la sua resa drammatica si nota pure un certo margine d'indipendenza che, in seguito, si potrà ritagliar sempre meno. Un *Caius Iulius Caesar* che fu aggiunto all'edizione 1587 del *Mirror for Magistrates* poté suggerire — come crede il Dorsch — qualche giro di frase, e si riscontrerebbero, nel dramma, anche echi da altre sezioni del *Mirror*. E, fin qui, il suggerimento è più che ragionevole, data la presenza del *Mirror* tra i materiali essenziali per la composizione delle *Histories*. Ma questa influenza è, comunque, assai poco rilevante, rispetto a quella di Plutarco. Si pensi che questi è sfruttato nei minimi particolari e, sebbene espanso e contratto a seconda che lo richieda l'azione drammatica, mirabilmente fondendosi nella costruzione dei cinque atti un materiale che era seminato, qua e là, in ben tre *Vite* diverse, pure Shakespeare non inventò, praticamente, nulla all'infuori dei discorsi di Bruto e di Antonio nel foro: e, tutto sommato, anche per l'impostazione stilistica di questi egli pensò bene di affidarsi a certe osservazioni di Plutarco, là dove, ad esempio, toccando dello stile di Bruto nelle sue lettere greche, il biografo dice ch'egli padroneggiava « il modo breve e compendioso che s'usa nella parlata de' Lacedemoni », o dove rileva che Antonio coltivava l'oratoria di stile asiatico.

Naturalmente, siccome il tema era stato già trattato da altri drammaturghi prima di Shakespeare, gli eruditi non si son fatti pregare per andare a frugare in tutti i ripostigli più alla mano, al fine di scoprirvi qualche relitto di motivo che potesse aver messo in moto la fantasia del poeta. Ma il raccolto è stato gramo, e praticamente infruttuoso. D'un dramma accademico, *Caesar Interfectus*, che poté esser rappresentato a Christ Church Colle-

ge, Oxford, nel 1582, ci è pervenuto soltanto un epilogo in prosa latina di un Richard Edes, *fellow* del College, che probabilmente scrisse anche tutt'intero il dramma. Il diario del Henslowe segna un « seser & pompie » (Cesare e Pompeo) all'8 novembre 1594 e una « 2 pte of sesore » (Seconda parte di Cesare) al 18 giugno 1595, ma poiché di questi drammi non ci è stato tramandato nulla, neppure sotto forma di notizie, non si può stabilire quanto poterono influenzare Shakespeare. Né si vede in che misura il drammaturgo si poté servire del *Cesare* (1594) di Orlando Pescetti, che costituirebbe l'unica possibile fonte italiana: le due opere si *somigliano* solo perché hanno per oggetto la stessa vicenda e si riferiscono, press'a poco, alle stesse fonti. Il tema della morte di Cesare era parte anche della *Cornélie* (1574) del Garnier, ch'era stata tradotta e adattata in inglese dal Kyd e stampata nel '94, ma né il testo né la traduzione presentano alcuna diretta connessione con il dramma shakespeariano. Tutti i più importanti drammi su quel tema, del resto, son posteriori al '99. In altre parole, fin dal suo primo incontro con Plutarco, Shakespeare aveva inteso perfettamente che per la sua creazione drammatica gli sarebbe bastato fidarsi del biografo greco, e che qualsiasi altra garanzia sarebbe stata superflua.

Strano a dirsi, una tragedia così quadrata e, direi, imprevedibile, ha fatto le spese dei disintegratori¹.

¹ Il caso, che fu inaugurato dallo *Shakespeare Manual* di F. G. Fleay nel 1878, si cita solo come curiosità. Ignorando, infatti, l'umor polemico che il dramma aveva destato nel Jonson, il Fleay credeva che *Julius Caesar* fosse una riduzione, per l'appunto del Jonson, d'una tragedia originariamente composta da Shakespeare. Il Fleay non può portare, naturalmente, nessuna valida ragione all'infuori della sua sensibilità personale, appena suffragata da prove di scarsa validità, come la frequenza di emistichi e l'ortografia « Antony », che si riscontra in Jonson, di contro a quella di « Anthony » che ricorre invece in drammi posteriori di Shakespeare.

Al Fleay seguì il « principe dei disintegratori », J. M. Robertson, che sebbene, in partenza, pensasse anche lui a una *compression* del testo shakespeariano da parte di Ben Jonson — ma perché, semmai, non pensare proprio il contrario? — complica le cose in modo incredibile postulando un dramma originario su Giulio Cesare, in tre parti, composto dal Marlowe con l'assistenza del Kyd, del quale la prima parte, intesa a illustrare le guerre tra Cesare e Pompeo, sarebbe stata ripresa nel 1594 dalla Compagnia del Lord Ammiraglio; una seconda parte, riveduta dal Drayton, dal Chapman e fors'anche dal Heywood, e corrispondente alla « 2 pte of se-

3. Si è già notato come il tema del capovolgimento dei valori, potentemente figurato in *Julius Caesar*, fermentasse nelle opere composte fino alla fine del secolo: e d'altra parte si deve ricordare che talune, come *Twelfth Night*, furon composte quando la crisi era già in atto, fors'anche dopo il *Julius Caesar*. La natura della crisi, inoltre, era tale da trovare alimento anche in altri fattori, oltre al nuovo orientamento del pensiero: fattori, diremmo, oltre che generali, anche locali, e fino intimi. Parrebbe che Shakespeare s'avviasse alla nuova ricerca, tra l'altro, anche per una sorta di nausea della stessa situazione sociale in cui era venuto a trovarsi; e che, incapace, nelle commedie, a impegnarsi nel ritratto di una società determinata – nel che è da vedere, come si è già detto, l'essenza stessa della commedia – forse anche perché la società elisabettiana, così saldamente organizzata e consolidata, non si prestava, abbia ripiegato sul ritratto di un uomo eterno sorpreso nel momento cruciale della sua esperienza: l'uomo che viene attingendo il segreto della maturità e che se lo scopre tra mano, ahimè, così fragile e insignificante.

Le commedie piú belle di Shakespeare, d'altra parte, non avevano fatto che riproporre, pur nel loro apparente ottimismo, lo schema di ritratto di quest'uomo deluso e inaridito: Benedick, Jaques e il duca Orsino così come

sore», sarebbe stata rappresentata nel 1593; e una terza parte, infine, che non sarebbe altro se non il «Boocke called sesers falle» (Il copione detta della caduta di Cesare), per il quale, nel 1602, lo Henslowe anticipò dei pagamenti ad Antony Munday, Michael Drayton e John Webster. Shakespeare, secondo il Robertson, intervenne solo nel 1603, con una revisione delle ultime due parti, eseguita in collaborazione con Francis Beaumont, la quale, per essere troppo espansa, sarebbe poi stata condensata, o compressa, dal Jonson, nel 1607. Al Robertson seguì nel 1923, uno scritto di William Wells sull'autenticità del *Julius Caesar*, nel quale erano riconosciuti come shakespeareiani soltanto i primi 57 versi della prima scena del primo atto, mentre il resto sarebbe stato scritto dal Beaumont. Naturalmente, né Shakespeare né Beaumont avrebbero fatto nient'altro che adattare, rivedere, tagliare, integrare e riscrivere un dramma che era originariamente del Marlowe: il metodo d'indagine si fonda sui «parallel passages». Si può citare, da ultimo, E. H. C. Oliphant, che nel suo libro su Beaumont e Fletcher, sebbene consideri sempre il dramma come una revisione di Shakespeare di un'opera lasciata dal Marlowe, si contenta di ridurre il contributo del Beaumont a pochi tratti, soprattutto in IV, III, e cioè nella scena del colloquio «a ferri corti» tra Bruto e Cassio.

Touchstone e Feste, i clown delle due ultime, si congelano dal pubblico con una smorfia sul labbro, che lascia intravedere, sí, un accomodamento di compromesso con la propria società, ma non certamente una pacificazione. A questa, Shakespeare vorrà attingere piú tardi, nei romanzi, nei melodrammi romanzeschi dei suoi ultimi anni e soprattutto nel supremo fra quelli, *The Tempest*; ma anche lí, se con molta, generosa fiducia, forse non con altrettanta verosimiglianza.

«Ripeness is all!», la maturità è tutto, dirà un personaggio di *Lear*; e come un uomo vi pervenga, non c'è davvero, per lui, null'altro da fare e da sperare, a questo mondo: e se la maturità consiste in una coscienza viva e operante di se stessi, deve pur sempre accompagnarsi a una delusione. Il momento determinante di questa scoperta, in Shakespeare, vien preparato e, insieme, ritardato dalle commedie liriche, e vien suggellato dal *Julius Caesar*, e poi, da *Hamlet*. Ma soprattutto bisogna notare che esso coincide, anche materialmente, con il passaggio non solo da un secolo a un altro – e mai forse, nella storia della poesia, lo stacco da un secolo all'altro si è sentito tanto netto come allora, in Inghilterra – ma da un ambiente culturale a uno diverso e, com'è naturale, in posizione critica verso il precedente.

Cadrebbe qui di dire, per l'appunto, dei caratteri di queste due mentalità, o ambienti che dir si voglia, quelli che, dal nome dei sovrani che si trovarono ad occupare il trono inglese in quell'epoca, Elisabetta e Giacomo I, si chiamarono elisabettiano e giacobiano.

Il passaggio dall'uno all'altro ambiente, in parole assai povere¹, sarebbe quello da un cosiddetto Rinascimento ancor tutto saturo di spirito medievale, al Barocco, in Inghilterra; ma occorre avvertire che in quel paese il Rinascimento maturò tardi, ai margini, come fu detto, d'una Europa già barocca, e soprattutto mette conto tener presente che tale passaggio si diede con un ritmo estrema-

¹ Purtroppo non c'è modo di darne, in queste brevi pagine, altro che una caratterizzazione estremamente generica. A chi volesse approfondirne i motivi e i principi non si potrebbe consigliar nulla di meglio che la lettura del volume *Elizabethan and Jacobean* di F. P. Wilson (Oxford 1945).

mente affrettato, quasi convulso, rispetto a quello con cui, per solito, si evolvono il gusto e gli stili: e il fatto che esso si poté dare tutto e svolgere, bruciare, diremmo meglio, anche nei brevi vent'anni in cui consistette l'attività di Shakespeare, a cavallo dei due secoli, è estremamente significativo.

La differenza fra gusto elisabettiano e gusto giacobiano, si può anche assimilare a quella fra uno stadio di eccessivo ottimismo e un altro di anche troppo improvviso, se non eccessivo pessimismo: la spensierata allegria della corte di Elisabetta da una parte, e la tristezza e cupezza addirittura di quella di Giacomo I dall'altra. Ma la differenza principale fra l'arte barocca e l'arte del ritardato e bastardo Rinascimento inglese deve cogliersi nel fatto che quella riusciva a vedere e a sorprendere i momenti fuggevoli d'una Natura in perpetuo mutamento, in travaglio di conoscenza e approfondimento di se stessa, mentre questa postulava una Natura perennemente identica. Tipicamente elisabettiano, perché tenacemente legato a questa solida e ferma immagine della Natura, è, ad esempio, il mondo di Spenser, la lucida tornitura della sua stanza, espressione del suo occhio sereno e penetrante, così come elisabettiane erano anche le volute elaborate e stancamente voluttuose dello stile eufuistico, o la generosa difesa della poesia come momento eroico dello spirito, in Sir Philip Sidney. Tipicamente giacobiana, invece, sarà la concisione, spezzata fino a essere oscura, della poesia del Donne, la prosa aforistica e scettica del Bacon, la commedia satirica e pessimistica di Ben Jonson.

Pure, forse, soltanto Shakespeare riuscirà a completare in sé la parabola essenziale del passaggio tra queste due posizioni. Elisabettiano era il mondo un po' lezioso di *Love's Labour's Lost*, gli elaborati schemi architettonici del *Midsummer Night's Dream*, gli eccessi patriottardi – lo *jingoisism* – delle *Histories*. Giacobiano si sentirà lo Shakespeare, più in là, quando affronterà, nel ritratto individuale, un raggio più ampio e quindi più sfuggente e più ambiguo di esperienze. Il mondo che si muove attorno a Falstaff è ancora un mondo solido, ben definito, una società, se non altro, che sfrutta ancora le ultime

occasioni offerte da una vecchia collaudata struttura; una società che, anche se per poco, regge tuttavia. E, difatto, in *Henry V* vediamo gli ultimi bagliori del suo trionfo. Ma Falstaff muore, per l'appunto, in quel dramma, e questo si conclude con un sonetto in cui il poeta, dopo aver accompagnato nella camera nuziale il re e la principessa sposi – *Henry V*, per molti aspetti, finisce in commedia, al modo d'una fiaba orientale o d'una gesta cavalleresca di torneo, che si conclude con il cavaliere che impalma la sua dama faticosamente conquistata a colpi di lancia – s'affretta a mettere in guardia il pubblico che la felicità di coloro ebbe durata breve, che il susseguente regno di Enrico VI ricondusse stragi e discordia in seno al paese e che l'ordine fu messo a soqquadro. *Quel* disordine, *quel* soqquadro, Shakespeare non aveva più bisogno di metterli in scena, allora, perché avevano sollecitato, seppur con spirito tutt'affatto diverso, le sue immagini giovanili di poeta drammatico nelle tre parti di *Henry VI*. Ma il soqquadro a cui vorrà volgere la mente e il canto allo scoccare del secolo non sarà più quello delle lotte civili del proprio paese, o meglio questo potrà avere, per lui, un valore tutt'affatto simbolico: egli s'avvedrà, infatti, d'un soqquadro, non più soltanto *esterno*, ma anche *interno* al protagonista della storia ch'egli era venuto narrando, a quell'uomo che era sempre stato al centro dei suoi affetti, delle sue cure.

Hamlet nasce nello stesso momento in cui Shakespeare intuisce la natura e la portata di questo soqquadro, e soprattutto la sua importanza tutta interiore. Nello stesso momento, cioè, in cui il poeta si viene spogliando affatto della sua variegata veste elisabettiana, e scopre la sua nudità, il suo freddo disingannato squallore giacobiano.

Si potrebbe dire che, fin qui, è stato facile discorrere di Shakespeare; lo Shakespeare elisabettiano, infatti, è uno Shakespeare domestico e docile, trasparente e cristallino: la sua voce ha un timbro lieto e chiaro. Lo Shakespeare di cui si è discusso fin qui, si direbbe, è uno di quei poeti, come Ariosto, con i quali si può abitare senza tema di annoiarsi o smarrirsi, perché a ogni minuto, quan-

do che si voglia, si può ritrovare il bandolo della storia che sta vivendo e raccontando.

Ma alla svolta del secolo, il poeta ci mostra un volto diversamente atteggiato, e non sappiamo e, spesso, non possiamo leggerci con la stessa sicurezza di prima. Lo Shakespeare elisabettiano, infatti, ci aveva intrattenuto con una storia che si stava svolgendo tutta intorno a lui, e nei momenti di maggior confidenza, aveva consentito anche a dir di sé, al centro di essa: ma lo Shakespeare giacobiano si comprometterà su un argomento infinitamente più scottante e disagiabile che quelli: egli vorrà parlarci non più di sé o dei suoi personaggi, ma di noi stessi. Si può dire, con un paradosso, che a cominciar dal Seicento, il protagonista dei drammi di Shakespeare non è più un personaggio inventato da lui, o lui stesso, ma che è, invece, il lettore e, naturalmente, lo spettatore in teatro.

Hamlet è il più difficile dei drammi di Shakespeare a intendersi fino in fondo, proprio per questa ragione: e cioè perché il protagonista è sempre diverso, come, all'infinito, sono diversi i suoi lettori. E, del resto, anche noi stessi, ogni volta che ci disponiamo a ripercorrere la parabola di Amleto, siamo diversi. Il nostro io di oggi, non è certamente più quello di ieri, così come non è quello di domani. E a questo modo *Hamlet* vien sempre raccontando una storia diversa, la storia di noi, sorpresi nel momento in cui lo leggiamo, sempre diversi.

Con questo non si vuol dire per nulla che *Hamlet* sia la massima esperienza d'arte di Shakespeare. Tutt'altro. C'è chi ha voluto sostenere – T. S. Eliot, per esempio¹ – e non senza buone ragioni, che *Hamlet* è un dramma mancato. E non c'è dubbio che in *King Lear*, *Macbeth* e *Antony and Cleopatra*, Shakespeare raggiunga dei momenti di poesia più alta che in qualsiasi punto di *Hamlet*. Il problema, in sostanza, non è quello d'una valutazione dell'opera d'arte; è soltanto quello della valutazione di un metodo e d'un linguaggio inusitati (insieme all'esperienza eccezionalmente intensa che vi è messa a frutto), che pongono quest'opera un po' al di fuori di uno sche-

¹ *Selected Essays*, London 1932, pp. 141 sgg.

ma ordinario di trattazione. È chiaro che un'opera in cui, a protagonista, è assunto il lettore e lo spettatore – di allora, di oggi, di sempre – e in cui il tema, come si è detto, consiste nel descrivere e catalogare i frantumi a cui si è ridotto l'uomo costruito con tanta fatica dalla Rinascenza, sfugga a una definizione precisa: che un'opera simile, oltre tutto, sia un dramma mancato, come è stato detto, non deve davvero meravigliare. Ci dovremmo meravigliare, semmai, del contrario. Se Shakespeare non avesse adombrato, per l'appunto, il fallimento dell'uomo moderno, in un'opera che è essa stessa un fallimento, ci sentiremmo di sospettarlo d'ipocrisia. La grandezza – se non la bellezza poetica – di *Hamlet* consiste anche in questo coincidere del fallimento che adombra e del fallimento che registra.

4. La prima edizione a stampa di *Hamlet* vide la luce nel 1603. Il frontespizio ricorda la circostanza che il dramma era stato recitato già più volte « by his Highnesse seruants », e cioè dalla compagnia dei King's Men, cui apparteneva Shakespeare, sia nella « Cittie of London » che nelle università di Oxford e Cambridge, e altrove. Di rappresentazioni fatte per conto delle due università non è rimasta traccia, sulla quale certamente potremmo contare, se fossero avvenute. È tuttavia possibile che rappresentazioni di *Hamlet* fossero allestite nella cerchia delle mura cittadine, senza che per quelle vi fosse nessuna sorta di accordo con le autorità accademiche: sappiamo infatti di ignote compagnie che recitarono nelle due città tra il 1599 e il 1601. È indubbio, tuttavia, che il frontespizio, anche in questo caso, giuocherebbe sull'equivoco. Il crisma universitario sarebbe valso a dar lustro, comunque, al dramma. Fra i personaggi del repertorio shakespeariano che si sarebbero trovati a loro agio fra le mura dei *colleges* oxoniensi e cantabrigensi, il meno disdicevole, naturalmente, è proprio lo studente universitario principe Amleto che conta tuttavia la sua *alma mater* in Germania, a Wittenberg. E come il personaggio, nient'affatto disdicevole all'accademico consesso sarebbe stato anche tut-

t'intero il dramma, come testimonia una nota di Gabriel Harvey, che cito piú sotto: lo sarebbe stato, comunque, il testo di quel primo in-quarto, che pur sbandierava in modo equivoco nel titolo le benemerienze accademiche, ché il dramma, in quella stampa, veniva riprodotto in una sconcia riduzione, che ometteva o parafrasava alla bell'e meglio taluni dei passi piú importanti, invertiva l'ordine di altri, trasportava dall'una all'altra scena battute e vezzi stilistici e introduceva materiale spurio – improvvisazioni, s'indovina, di attori – senza curarsi per nulla di degradare insieme l'oggetto stesso e il polso della storia, e l'armonia dei versi. In altre parole, si tratta d'una pubblicazione non autorizzata, messa probabilmente insieme da persona che conosceva il dramma e che vi aveva recitato: come ad esempio avrebbe potuto essere l'attore incaricato di far la parte di Marcello, ché le battute di costui son riprodotte piú fedelmente che quelle degli altri personaggi, per tutt'il cattivo testo. È chiaro che l'estensore dovette contar soprattutto sulla memoria, e che non ebbe accesso al manoscritto dell'opera o a un copione che la trascrivesse fedelmente, se non per brevissimo tempo, e non certo in circostanze tali da poterne riportare piú che qualche pagina, ma solo che gli consentissero appena di familiarizzarsi con la struttura, con gli attacchi piú importanti e con i colpi di scena piú sensazionali. Quando l'estensore non riusciva né a ricordar le battute ascoltate, o quelle recitate da lui, o quelle altre lette, si dovette arrangiar per proprio conto, inserendo del materiale d'invenzione o da altri drammi – come *Henry V* (Shakespeare), *Satiromastix* (Dekker), *The First part of Ieronimo* (Kyd?) e *The Spanish Tragedy* (Kyd) –, ovvero omettendo affatto la battuta o la scena. Il primo in-quarto di *Hamlet*, infatti, è lungo all'incirca la metà del *textus recens*. Del sentore, da parte della compagnia, del pericolo imminente d'una simile edizione alla macchia, del resto, è traccia nella circostanza che il dramma venne iscritto sullo Stationers' Register addì 26 luglio 1602, « as yt was latelie Acted », secondo era stato recitato di recente. Di solito si ricorreva alla registrazione, per l'appunto, anche al fine di prevenire una pubbli-

cazione clandestina. Non risultando sufficiente quella precauzione, negli ultimi mesi dell'anno che seguì la pubblicazione alla macchia del primo in-quarto, si provvide a pubblicare una versione genuina del testo, che uscì avvertendo il lettore, fin dal frontespizio, d'essere « aumentata quasi del doppio da quella che era prima, conforme alla copia veritiera e completa ». Tale secondo in-quarto uscì tra la fine del 1604 e il principio del 1605, e talune copie recano, difatti, quest'ultima data: ristampe se n'ebbero nel 1611, nel 1637, ed anche, senza la data, in un periodo intermedio.

Il rapporto, così, fra i due primi testi di *Hamlet* è sufficientemente chiarito, pur se resti da dire di alcune varianti significative, e convenga accennare, come a curiosità filologiche, ad altre interpretazioni della relazione che poté intercorrere fra la prima e la seconda stampa. Quanto alle prime, e cioè alle varianti, si ricorderà che nel cattivo in quarto del 1603 alcuni personaggi hanno un nome diverso da quello che si trova nel secondo – Polonio, ad esempio, si chiama Corambis, Reynaldo Montano, Rosencrantz e Guildenstern Rossencraft e Guildenstone, Osric « a Braggart Gentleman », come a dire un millantatore, ecc. – e, soprattutto, si comportano secondo una diversa linea d'azione da quella in esso esemplificata: la regina, ad esempio, non solo giunge a pentirsi, ma persino ad aiutare suo figlio nella vendetta, seguendo, in questo, piú da vicino, la fonte del dramma nel racconto del Belleforest. Questi mutamenti, così come poterono essere opera dell'estensore, non è detto che non potessero provenire da una qualche versione del dramma a noi sconosciuta, di mano shakespeariana o d'altri. È un fatto sufficientemente significativo, in questo senso, che il nome Corambus, per il personaggio che corrisponde a Polonio, si ritrovi in una traduzione tedesca del dramma che poté anche essere rappresentata in Germania appena dieci anni dopo la morte di Shakespeare¹.

¹ Cfr. W. CREIZENACH, *Schauspiele der Englischen Komödianten*, 1889, p. 125. Tale versione, intitolata *Tragoedia Der bestrafte Bruder-mord oder: Prinz Hamlet aus Dänemark* (La tragedia del fratricidio punito, ovvero il Principe Amleto di Danimarca), si trova in un manoscritto della

Tale versione tedesca ripete qualche elemento dell'azione consegnata nel primo in-quarto, ma anche altri che si trovano soltanto nel secondo. Nel margine sfuggente di questi rapporti – ché per buona parte *Der bestrafte Brudermord* appare indipendente da entrambi i testi, perseguendo una certa sua linea prettamente germanica – i filologi han voluto, da quando, almeno, gl'indovinelli shakespeariani han finito per alimentare una scienza a sé, costruire le fragili premesse per la creazione di un ipotetico *Ur-Hamlet*, e cioè un dramma precedente sullo stesso soggetto, che di quello shakespeariano avrebbe dovuto costuir la fonte o il primo stadio. L'esistenza almeno, se non la natura, di questo dramma fantasma parve, d'altra parte, confermata essenzialmente da alcune testimonianze. Anzitutto dal Diario di Philip Henslowe (I, 17) che ricorda la rappresentazione di un *Hamlet* l'11 giugno del 1594 – non nuovo per le scene, perché il titolo non era preceduto dalla formula « ne » (« new enterlude ») – per la compagnia del Lord Ammiraglio o quella del Lord Ciambellano, o tutt'e due. In secondo luogo, in uno scritto di Thomas Lodge, *Wit's Miserie* (1596), e in un dramma di Thomas Dekker, *Satiromastix* (1602?), IV, 1, 150, ricorre l'espressione « Hamlet, revenge! » (Vendicati, Amleto!), che, pur riferendosi certamente alla storia, non si trova tuttavia in nessuno dei testi preservati. È anche vero, però, che se non vi si trova con quelle precise parole, vi è presente e implicita con altre, e del resto anche la prima iscrizione del dramma shakespeariano sullo Stationers' Register, lo ricordava come « A booke called the Revenge of Hamlett » (Un copione chiamato la Vendetta di Amleto). L'esistenza del dramma sembrerebbe provata inoltre da una famosa allusione ad esso fatta da Thomas Nash, fin dal 1589, nella Epistola al lettore premessa alla pubblicazione del *Mephon*, un romanzo di Robert Greene. Scrive il Nash:

Biblioteca di Gotha, datato, da Peetz nel Holstein, 27 ottobre 1710. Tutto lascia credere che si tratti d'una tarda trascrizione d'una *Tragoedia von Amlet einen printzen in Dennemark*, che fu recitata dalla compagnia dell'attore inglese John Green, fors'anche a Danzica nel 1616 e, certamente, a Dresda nel 1626. Cfr. E. HERZ, *Englische Schauspieler und englisches Schauspiel ecc.*, 1903, p. 92.

« Il Seneca inglese letto al lume di candela ci porge molte e belle frasi, come "Il sangue è un mendico", e altre del genere, e se farete tanto di supplicarlo in un mattino gelato, egli sarà capace di fornirvi interi *Amleti*, voglio dire manciate di tirate tragiche ». Chi sia l'« English Seneca » non è specificato, ma dal contesto e dalle allusioni che seguono (« The Kidde in Aesop », per es.), si potrebbe pensare che l'allusione fosse a Thomas Kyd. Questa supposizione parrebbe confortata dalla circostanza che l'unico dramma interamente e certamente del Kyd che possediamo, e cioè *The Spanish Tragedy*, presenta non poche e certamente non fortuite somiglianze con *Hamlet*: per esempio, la presenza del fantasma in scena, che dice il prologo, la vendetta del padre sugli uccisori del figlio (una situazione che, in *Hamlet*, è capovolta), la pazzia simulata del vendicatore e, soprattutto, lo strattagemma della rappresentazione a corte, il « play within the play » (il dramma dentro il dramma), che in tutt'e due le tragedie provvede al fondamentale scatto dell'azione. È un fatto, comunque, che di questo ipotetico *Ur-Hamlet* non esiste traccia (ne avremmo solo una battuta, quel « Hamlet, revenge! » cui alludono i contemporanei) e che gli elementi sparsi e quanto mai gracili per ricostruirne il carattere, non ci permettono di istituire in nessun modo un rapporto di qualsiasi natura fra questo dramma perduto, il testo abborracciato e sconciato del primo in-quarto e il *Bestrafte Brudermord*. Chi ha voluto veder questi rapporti, e cioè ha suggerito che il primo in-quarto e il *Bestrafte Brudermord* non siano altro che due libere trascrizioni e rifacimenti del *Ur-Hamlet* perduto, ha dovuto giocare unicamente di fantasia.

La storia della trasmissione del testo vero e proprio di *Hamlet* ha inizio, dunque, soltanto con il secondo in-quarto, pubblicato alla fine del 1604. Che il secondo in-quarto intendesse, fra l'altro, riparare i danni del primo, e restituire la buona fama al dramma, si può anche leggere fra le righe del frontespizio che di sopra s'è citato. Lo stampatore tiene, in fin de' conti, a mettere in guardia il lettore che questo è il vero *Hamlet*, contro l'altro apocrifo.

Il secondo in-quarto di *Hamlet* è insolitamente lungo, e difatto non solo supera d'oltre il doppio il numero delle righe a stampa del primo, ma supererà anche d'oltre 200 versi l'edizione del dramma raccolta nel primo in-folio 1623. Lo *Hamlet* dell'in-folio, con le sue scene omesse (ma con un 85 versi che nel secondo in-quarto non si trovano), ha tutta l'aria di offrirci, d'altra parte, un testo piú vicino, o, se non altro, modellato su quello del dramma come veniva rappresentato sulla scena: i tagli dell'in-folio, infatti, rappresentano tutti delle soluzioni intese a sveltire la recita, e coincidono per buona parte con i tagli consueti che al testo fan subire anche le compagnie drammatiche d'oggi. È noto che Shakespeare non si curò mai personalmente della stampa dei suoi drammi, e questa sua indifferenza lascerebbe credere che, per lui, l'unica loro funzione s'intendesse esaurita sulle tavole del palcoscenico. A chi eran riservate, dunque, e in che senso vanno intese le parti del secondo in-quarto omesse nell'in-folio, dal momento che, di norma, nessuno avrebbe dovuto recitarle o ascoltarle in teatro? Come tutti i suoi colleghi di mestiere — con la sola appariscente eccezione di Ben Jonson — Shakespeare sarà sempre relativamente ossequioso alle « two hours traffic of the stage », alle due ore della durata canonica d'un dramma sulle tavole del palcoscenico, cui si allude nel Prologo di *Romeo and Juliet*. Sui trentasette e passa drammi del canone, si può dire ch'egli abbia tollerato di accettare dimensioni sproporzionate solo in pochi casi: *Richard III*, *Troilus*, *Coriolanus*, *Cymbeline* e soprattutto il dramma presente: difatto questa sovrabbondanza di materiale ancor non perfettamente contestato nella tragedia è tipica della stessa disposizione che ebbe a dettarlo.

Ai tagli fatti subire al dramma nella redazione dell'in-folio, corrispondono anche altri tagli, seppure di proporzioni piú modeste, che, come s'è detto, accettò di subire il primo in-quarto: ma questi, almeno in due casi, dovettero essere suggeriti da una forma di riguardo verso Anna di Danimarca che, nel 1604, era regina d'Inghilterra: essi fan tacere, infatti, la celebre battuta « La Danimarca è una prigioniera » (II, II, 244-76), e un giudizio poco lu-

singhiero sulle nuove leve di attori, « an ayrie of children » (II, II, 352-79), dove si alludeva, cioè, a una compagnia drammatica che contava sulla protezione della regina medesima¹.

Il testo divulgato, per solito, risulta da una fusione del secondo in-quarto e del primo in-folio, venendo reintegrate, al loro luogo, tutte quelle parti che, nell'uno e nell'altro, furono omesse nella stampa. Nelle parti, invece, che nei due testi coincidono, e che essi — si badi — non derivarono mutuamente l'uno dall'altro, ma da una fonte comune, le varianti non sono sostanziali, ed è difficile decidere su quale testo base fondarsi, sul secondo in-quarto, cioè, o sul primo in-folio, perché nessuno dei due presenta caratteristiche tali da poter concludere che quello e quello solo deriva dal manoscritto di Shakespeare. Certo il secondo in-quarto fornisce un miglior testo, e tuttavia appare assai imperfettamente stampato, mentre in generale il primo in-folio è assai piú corretto. La punteggiatura del secondo in-quarto è appena accennata, mentre quella del primo in-folio è piuttosto marcata, e intesa quasi sempre a dirigere la dizione: una tipica punteggiatura in funzione drammatica. Anche intesa a questa stessa funzione paiono le didascalie, che, nell'in-folio, completano, normalizzano e uniformano quelle piuttosto approssimative del secondo in-quarto. Nonostante i molti tentativi di difendere l'uno o l'altro testo come piú vicino al manoscritto, non mi sembra che nessuno dei filologi che hanno affrontata questa dibattuta questione abbia portato finora delle ragioni definitivamente persuasive².

Quanto alla data del dramma, può servire come orien-

¹ Il Greg (*The Editorial Problem of Shakespeare*, 2ª ed., Oxford 1951, p. 65) fa notare che non vennero omessi, tuttavia, gli accenni agli stravizi alla corte danese in I, IV, 17-38: ma, a parte il fatto che questi si riferivano a circostanze affatto remote dalle attuali in modo specifico, essi non toccavano sul vivo, come quegli altri, interessi contemporanei.

² Nemmeno John Dover Wilson, che per il suo *Hamlet* nel *New Shakespeare* di Cambridge (1934), l'ultima edizione critica su basi scientifiche, accetta pesantemente l'autorità del secondo in-quarto, mi sembra del tutto libero da umori polemici. Fino a quando non si possa entrare in possesso di elementi nuovi — il che, tuttavia, è poco probabile — ritengo che la politica piú saggia sia ancora quella di considerare le lezioni caso per caso.

tamento una allusione contenuta in una nota manoscritta di pugno di Gabriel Harvey, segnata sui margini d'una sua edizione delle opere del Chaucer pubblicata da Thomas Specht nel 1598. Dice la nota: « I giovani prendono molto diletto nella lettura di *Venus and Adonis* di Shakespeare, ma la sua *Lucrece* e la sua *Tragedia* di Hamlet, principe di Danimarca, fan prova di piacere alle persone piú assennate ». È stato suggerito che lo Harvey scrivesse questa nota in epoca anteriore alla morte del secondo conte di Essex (25 febbraio 1601), perché poche righe piú sopra, nello stesso periodo, dice: « Il conte di Essex raccomanda assai *Albion's England* » (L'Inghilterra di Albione, un'epopea storica di William Warner, circa 1586). Ora, se il conte di Essex, al momento in cui lo Harvey stendeva la nota, era già morto, si sarebbe dovuto scrivere piuttosto « raccomandava ». Per taluni, come per il Kittredge¹, la prova non sarebbe conclusiva, perché si può adoperare il tempo presente anche parlando di persona che non è piú. D'altra parte i due termini di tempo, e cioè il 1598 e il 1601, vengon confortati da altri elementi. La frase, ad esempio, che ricorre in II, II, 335: « the humorous man shall end his part in peace » potrebbe contenere un'allusione a un tafferuglio causato dal finale della edizione originale di *Everyman Out of His Humour* (Ciascuno fuor del suo temperamento) di Ben Jonson, che fu rappresentata negli ultimi mesi del 1599. Si restringerebbe così il campo temporale da un lato. Dall'altro, verrebbe in soccorso il fatto che il primo in-quarto delle *Merry Wives of Windsor* contiene una allusione² ad *Hamlet*, e quella commedia si assegna anch'essa al 1600-601. *Hamlet*, quindi, si dovrebbe assegnare al primo anno del secolo: una data che viene bene incontro anche ad altre considerazioni, sullo stile, sull'umore, sullo stadio delle ricerche di Shakespeare attorno ai problemi di psicologia sociale e individuale, ecc. *Hamlet*, quindi, sarebbe stato scritto da Shakespeare attorno al suo trentaseiesimo anno d'età.

¹ *Sixteen Plays of Shakespeare*, Boston 1946, p. 964.

² Cfr. *Hamlet*, V, 1, 312 e *Merry Wives* (1° in-quarto), 1188.

Quanto alle fonti, è indubbio che il drammaturgo si rifacesse al V volume delle *Histoires Tragiques* di Francis de Belleforest, pubblicate nel 1576. La storia di Amleto, nelle *Histoires*, d'altra parte, era desunta dalla *Historia Danica* di Saxo Grammaticus, composta in latino circa il 1200, ma stampata nel 1514. Belleforest dà il titolo: *Avec quelle ruse Amlet, qui depuis fut roy de Danemarch, vengea la mort de son pere Horvuendille, occis par Fengon son frere, & autre occurrence de son histoire*. Molte storie del Belleforest, traduzioni, per gran parte, dal Bandello, furono ritradotte nel *Palace of Pleasure* di William Painter (1540?-94), ma non quella d'Amleto, che fu bensì tradotta e pubblicata dopo la tragedia di Shakespeare, in un volume a sé: *The Hystorie of Hamlet* (1608). È probabile, anzi, che la pubblicazione fosse suggerita dal successo del dramma, ed è indubbio che talune coincidenze verbali fra il dramma e la *Hystorie* derivino dall'aver questa orecchiato il primo, anziché viceversa. Shakespeare, così, dovette vedere la storia nel testo francese. Questo, tuttavia, poté fornire poco piú che qualche spunto: in Belleforest, anzitutto, non si fa alcun mistero attorno alle circostanze della morte del re, che viene ucciso dal fratello durante un banchetto, col pretesto di salvare la regina da un attentato messo in opera, per sopprimerla, dal proprio stesso consorte. Amleto, d'altra parte, è appena un ragazzino, e si finge pazzo per proteggersi dalla furia del re, fino a quando non si presenti l'occasione di muovere la macchina della vendetta: l'idea che la pazzia renda sacro e inviolabile chi ne è affetto è sottintesa nell'episodio. Il re Fengon, d'altra parte, cerca vari mezzi per poter dimostrare che il nipote non è pazzo, e a questo scopo cerca di farlo sedurre da una giovane (perché si supponeva che i pazzi fossero incapaci all'amore) e lo fa spiare da un agente segreto nascosto nella stanza da letto della madre. Le circostanze in cui il giovane si trova a uccidere costui – l'arazzo, il grido: « Un topo! un topo! » – ricordano quelle dell'assassinio di Polonio, ma, si noti, solo nella versione inglese *posteriore* alla tragedia: e mancano affatto in Saxo e in Belleforest: in quest'ultimo, addirittura, la spia si na-

sconde sotto il materasso del letto della regina, e Amleto l'uccide inavvertitamente, saltando sul letto, in uno dei suoi accessi di pazzia simulata. La regina, pavida dapprima, si unisce poi alla preparazione della vendetta del figlio – un elemento, questo, che se non si trova nel dramma shakespeariano, affiora tuttavia, come s'è visto, nella volgarizzazione consegnata al primo in-quarto – e questi, dopo un banchetto in cui ha fatto ubriacare tutti i cortigiani, dà fuoco alla sala, accorre nelle stanze private dello zio e lo decapita. Si giustifica, quindi, in una lunga orazione di fronte al popolo, e viene incoronato re. Il seguito della storia, monotono insieme e intricato, non possiede alcun elemento in comune con la vicenda del dramma shakespeariano. Come si vede, in Belleforest Shakespeare poté trovar poco o nulla: crudi materiali appena per la meccanica dell'azione.

Naturalmente, come poté dimostrare il Gollancz, la figura leggendaria di Amleto si può riconoscere in talune saghe scandinave anche prima di Saxo, sotto nomi diversi. Taluni motivi della leggenda si ritrovano anche nella storia del romano Bruto, che libera il proprio paese dalla tirannide dei Tarquini. Gilbert Murray additò la fonte ultima di *Hamlet* negli stessi riti preistorici per il ritorno della primavera che diedero origine, tra l'altro, anche al mito di Oreste. La situazione elementare, in Shakespeare, per i rapporti fra i personaggi (Egisto, Clitennestra, Oreste, Pilade da una parte e Claudio, Gertrude, Amleto e Orazio dall'altra) e soprattutto per lo spirito che li anima, è più vicina, difatto, alle *Coefore* che non alla cronaca di Saxo. Nessuno, ch'io sappia, ha notato finora che *Hamlet* e l'*Agamennone* hanno inizio con la stessa scena d'una sentinella che veglia sulla reggia dov'è atteso il ritorno del re ch'è stato e di quello che sarà vittima dell'intrigo amoroso della propria moglie e del suo amante. Assente al tutto lo spirito religioso che sottende ed anima la tragedia eschilea, la tragedia shakespeariana si presenta, assai più modestamente, solo come il tentativo di diagnosticare una malattia (cfr. IV, III, 9-11; 64-65; IV, 27-29; e, soprattutto, nel dar quasi la chiave della tragedia, IV, I, 21-23: «... ci comportammo come chi sia af-

fetto da un morbo schifoso, che, per non mostrarlo agli occhi degli altri, si lascia rodere fino al midollo»), anche se poi non ne sa prescrivere – nel che non è certo l'ufficio della poesia – una cura adeguata. Le *Coefore*, naturalmente, non si possono considerare una fonte *tecnica* di *Hamlet*, ma solo un antenato spirituale.

5. Dal giorno in cui *Hamlet* fu rappresentato la prima volta a oggi, sono passati tre secoli e mezzo, e i più travagliosi, forse, della storia dell'uomo. E poiché, come si è detto, Shakespeare, ha scelto a protagonista della sua opera una figura alla quale si potesse mutare il volto di continuo, è evidente che la critica ha formulato i giudizi più vari, più imprevedibili, più antitetici. Sarebbe disperato tentare anche soltanto di offrire un sommario ragguaglio di tutte le interpretazioni che il Sei, il Sette, l'Otto e il Novecento hanno potuto dare di quel personaggio e di quel dramma. Altri lo ha fatto e altri continuerà a farlo. Né è questa la sede per discutere dei risultati acquisiti, così come per pronosticare quelli da acquisire. Di tutte le interpretazioni, vorremmo prendere in esame soltanto quella che, come si dice, è nell'aria in questo momento: e ci si sente confortati, in questo cauto tentativo, dal fatto che mai come adesso – ovvero tutti e sempre han pensato la stessa cosa? – si è avuta l'impressione che l'opera rispondesse, che mai come in questi anni l'opera si decidesse a svelare chiaramente il suo significato e la sua portata.

Vediamo, intanto, l'azione dal di fuori: al principe danese Amleto è morto di recente il padre, e la madre ha sposato un fratello di costui, che è salito con lei al trono. Il fantasma del padre di Amleto appare al figliuolo, gli svela di essere stato ucciso dal proprio fratello perché questi potesse impadronirsi della corona, e gli chiede d'esser vendicato. Incerto sul valore delle parole del fantasma – che potrebbe essere anche una apparizione maligna, un demonio evocato dall'inferno – pur se l'amarezza, profonda e irrisolvibile subentrata alla morte del padre gliela faccia accogliere con un ansioso desiderio di crederle, il princi-

pe si pone alla ricerca di prove concrete del delitto; e come le ha ottenute, mette in moto la macchina della vendetta, che contempla non solo l'uccisione dello zio, ma anche un'azione moralizzatrice — che tocca accenti d'inusitata violenza e tenerezza insieme — presso la madre. Le trame di Amleto per vendicare il padre sullo zio, e di questi per difendersene e contrattaccare, entrambe assai elaborate e a lungo inefficienti, si scontrano a un punto. Il fratricida viene bensì ucciso, ma Amleto muore avvelenato per mano dello zio pochi istanti dopo che ha compiuto la vendetta. Sul trono di Danimarca sale il principe norvegese Fortebraccio, che lo stesso Amleto fa in tempo ad additare all'opinione pubblica come il suo più degno successore.

Questo, naturalmente, non è che il pretesto esterno dell'azione, il libretto, che non si discosta, come si vede, dal consueto schema della *revenge tragedy* già proposto dal Kyd. La tragedia è soprattutto nelle reazioni dei personaggi alle situazioni, assunte come simboli assoluti di crisi molto più vaste e profonde. E tutti sanno, perciò, che la storia di Amleto è quella di un uomo moderno messo di fronte ad un grave problema e affascinato, appunto, dalla propria iridata svogliatezza e dalla propria impotenza nel risolverlo. E il problema, si badi, per Amleto, come per chi ripercorre la sua tragedia, come per noi, è chiarissimo. La difficoltà, insomma, non è nel problema o nell'intuirne la natura e la portata. Per Amleto, il problema è quello di punire un delitto e raddrizzare un torto subito. Ma la vittima di questo e di quello — bisogna specificare — non è soltanto Amleto; la questione, in sostanza, non investe soltanto una materia privata — questo è molto importante — e cioè non è stata violata soltanto l'integrità di Amleto: è stata violata, insieme alla sua, almeno quella di tutt'intero il paese. Ci sono nella tragedia, a questo proposito, due battute molto significative, e credo che chiunque legga o ascolti quest'opera negli anni che attraversiamo non possa fare a meno di sentire che essa gravita tutta attorno a quelle. La prima viene pronunciata da un personaggio assoluta-

mente secondario, un Marcello, ufficiale della Guardia, che quasi la bisbiglia entro di sé:

C'è qualcosa di marcio, nello stato danese.

(I, v, 90).

e la seconda vien pronunciata dallo stesso Amleto, poco oltre:

Il tempo è fuori di sesto! o qual maledetta e mortificante congiuntura, che dovessi esser nato proprio per ridurlo nuovamente all'ordine!

(I, v, 189-90).

Il giacobianesimo di Amleto, che è quanto dire l'attualità sempre ricorrente del dramma, è forse racchiuso in queste due constatazioni: un qualche cosa è stato violato nell'armonia della natura; l'uomo non è più quello che s'era immaginato di essere una volta. E, insieme a tale delusa rivelazione, si annuncia quest'altra: i tempi fuor di sesto rompono in aperta corruzione; l'uomo che è nato a subirla è tanto più impotente ad arginarla quanto più la conosce, la sperimenta entro di sé. Perché l'uomo giacobiano è più intelligente dell'uomo elisabetiano: ha l'orecchio più pronto, e lo spirito più aperto e disposto ad accogliere la conoscenza. Amleto è più intelligente di Riccardo II, perciò soffre di più, così come Macbeth sarà più intelligente del duca di Gloucester, che aveva conosciuto solo in un confuso barbaglio le sue turpitudini. Giacché la rivelazione d'una frattura nell'integrità dell'uomo e della natura viene ad Amleto nello stesso momento in cui gli vengono rivelati, in tutta la loro terribilità, i meccanici, lucidi, brillanti e aridi congegni della sua ragione.

Questo stesso Amleto che aveva riconosciuto come i tempi, e cioè i rapporti fra l'uomo, la società e Dio si fossero sconnessi, non sa poi fare a meno di esclamare:

Oh, qual meraviglioso capo d'opera non è l'uomo! quanto nobile per la sua ragione, quanto ricco per le sue infinite capacità, quanto ben calcolati al loro fine sono la sua forma e i suoi movimenti, quanto ammirevoli le sue azioni, quanto

simile agli angeli non è egli per la sua facoltà d'intendere, quanto simile a Dio!

(II, II, 315-20).

La tragedia di Amleto, la *nostra* tragedia è appunto qui, nel dover riconoscere il grandioso fallimento di quest'uomo splendido, simile a un dio, che, tuttavia, non riesce a rimettere in sesto i tempi, e cioè sé con gli uomini, sé con Dio, sé con se stesso.

Di questa impotenza, Amleto vuol saggiare piú d'una spiegazione; per esempio là dove dice:

Cosí accade ai singoli uomini, che sovente, per un qualche maligno neo di natura da cui sian segnati fin dalla nascita, e di cui essi non han colpa veruna, — dal momento che nessuno può scegliersi, nella natura, la propria origine! — per l'esuberanza eccessiva d'un qualche carattere della loro indole, che non di rado travolge gli steccati, i fertilizzii della ragione, ovvero per una qualche loro inveterata abitudine, che di troppo vien meno al rispetto delle buone maniere... spesso accade, voglio dire, che questi uomini, avendo seco il marchio d'un unico difetto — sia esso la livrea della natura o l'influsso d'un astro fortuito — pur se tutte le altre loro virtù siano limpide come la grazia ed innumeri per quanto l'uomo ne è capace, l'opinione pubblica non tarderà a corromperle per quella particolare imperfezione. Anche un'inezia, anche un infinitesimo di male farà nascere sospetti pur attorno a ciò che v'è di piú nobile, e procurerà che venga abbassato al grado della sua propria infamia.

(I, IV, 23-38).

Qualcuno — come E. K. Chambers, in un suo vecchio commento scolastico — ha voluto sentir dell'ironia nel fatto che Shakespeare mettesse in bocca ad Amleto una verità che proprio lui, Amleto, dovrà poi confermare in modo cosí palese nel resto del dramma. Ma il sentir questa ironia deriva dall'abitudine a considerare non solo il personaggio di Amleto al centro del dramma, ma anche e soprattutto al caso di Amleto come quello d'una incapacità ad affrontare i termini d'un problema e persino a intenderli. Ma Amleto è soltanto un personaggio d'un dramma piú vasto, conosciuto e subíto, cosí come

da lui, da tanti altri personaggi. E, d'altro canto, non si può dire che Amleto non intenda la natura del suo problema e che non sappia risolverlo. Egli non è ignorante e incapace, bensí cosciente e impotente. Giacché il dramma non è piú grande di lui soltanto: il castigo di essere stato prescelto a rimettere in sesto i tempi sconnessi non è stato inflitto soltanto ad Amleto. A voler essere giusti, Amleto, nel suo problema particolare, in quella riconnessione ch'egli tenta disperatamente, mostra pure una qualche capacità di organizzarsi e attinge anche un qualche ragionevole successo: uno scellerato gli ha ucciso il padre, gli ha sedotta la madre, gli ha usurpato il trono. Tutto questo suggerisce ad Amleto la sensazione, per l'appunto, che i tempi siano fuori di sesto; ma quando egli lamenta che quell'uomo meraviglioso, simile a Dio, è impotente a ricondurre l'ordine lí donde era stato travolto, non vuol certo alludere alla corte di Danimarca soltanto. Amleto, è vero, ha l'aria di tergiversare, ma in realtà noi sappiamo ch'egli finge, e soltanto per conoscere in modo piú sottile i termini del problema; e, al calar dell'ultimo sipario, dobbiamo convenire che l'usurpazione del trono del padre è stata punita, con l'uccisione, da parte dello stesso Amleto, si badi, del colpevole, e che la vergogna della madre è stata proclamata, e che costei, attraverso la coscienza e il riconoscimento della propria colpa, s'è pur avviata a redimersi. Per quel che riguardava il dissesto danese, sembra che Amleto abbia provveduto a compiere tutto quel che era in lui, né i suoi sforzi vengono per nulla diminuiti dalla circostanza che egli non potrà raccoglierne il frutto, e dovrà cederlo, in eredità, a Fortebraccio. È un fatto che i tempi sconnessi di Danimarca, sono stati riconnessi da Amleto, e non da Fortebraccio, anche se questi soltanto, alla fine, ne miete i provvisori trionfi. Ma è che noi sentiamo, ora, come Shakespeare sentí allora, che anche dopo l'avvento di Fortebraccio, i tempi rimangono fuori di sesto, e che l'uomo, perfetto e splendido come un dio, capace delle piú grandi virtù e dei piú grandi eroismi, sarà poi sempre distinto, fino alla fine del tempo, da una « mole of nature », da un « neo di natura », che viola, disintegra e riduce al-

l'impotenza la somma delle sue energie e che ripete, in lui, la sconnessione che s'è manifestata nei tempi.

È chiaro che, entro l'ambito d'una tale interpretazione della tragedia di Amleto – una interpretazione che, come si vede, chiama in causa i problemi più alti della conoscenza, e cioè i rapporti dell'uomo con tutto ciò che Shakespeare chiama, se non andiamo errati, « the time » – tutte le altre interpretazioni, che pure di quest'opera sono state fornite, sanno rientrare soltanto come secondarie e particolari. A vedere la tragedia dal punto di vista che si è cercato di illustrare, persino il liso monologo che comincia: « Essere o non essere », si riduce a una entità accessoria. Amleto, in quello, non farebbe che confermare la disperata *terrestrità* dei suoi problemi, dei suoi *rapporti*, dei suoi *tempi*. La morte, per l'appunto, non è, in quel monologo, altro che una « undiscovered country from whose bourn no traveller returns », una ragione inesplorata, cioè, dai cui confini non è mai saputo tornare indietro alcun viaggiatore: una constatazione, dopo tutto, abbastanza ovvia e banale. Se non fosse che, per quella, sappiamo di doverci mantenere, invece, e strettamente, coscienti della concretezza dei tempi, e responsabili di essi. Del resto, *Hamlet* come tragedia del dubbio o, peggio, dell'irrisolutezza non sa giustificarsi: abbiamo visto che Amleto non ha davvero dubbi sulla diagnosi del proprio male, al segno di individuarne l'origine nella frattura dei tempi; e che mette in opera tutti i mezzi possibili, per rimettere in sesto, almeno, il dissesto danese. Né Amleto ha dubbi, infine, che il dissesto più grande e irrimediabile è quello, per l'appunto, della condizione umana. Iddio vorrà chiamarci tutti, infine, a partecipare d'una eternità dello spirito, ma in questo è un mistero, e il mistero non può essere occasione per la tragedia. Il dramma medievale – che, tuttavia, non perviene mai, nel suo corso, alla *tragedia* – nasce, per l'appunto, nel momento in cui si *distacca* dal rituale ecclesiastico che l'ha occasionato. E, nondimeno, il Dio di Amleto è interno a lui, è presente in lui, come in tutti gli altri personaggi, anche se la sua presenza è, spesso, negativa. È a lui che persino lo scellerato usurpatore indirizza le sue

preghiere, quelle medesime che non sanno salire, e rimangono, sterili parole, sul labbro del peccatore. Si vuole, in sostanza, ribadire il carattere tutto spietatamente terreno della tragedia, e quasi la disperazione di questo carattere. Shakespeare non si è mai troppo facilmente lasciato sedurre dai paradisi: ma nemmeno dagli inferni. La condizione in cui egli sa soprattutto vedere i suoi personaggi è quella, intermedia, dei purgatori. In *Hamlet*, forse, il purgatorio terreno di Shakespeare ha ricevuto la sua massima espressione: i personaggi, tuttavia, non sanno pervenire a purificarsi, *in questa vita*, e quel che attende nell'altra, lascia il poeta compreso d'un chiuso, rispettoso riserbo. Nell'accettazione della loro condizione e della loro responsabilità terrena i personaggi di *Hamlet* e il poeta sentono tutto l'orgoglio della loro esperienza tragica.

Si dovrebbe distinguere in *Hamlet*, rispetto alle altre tragedie maggiori, un occhio più discreto e più attento alle veraci proporzioni terrene dei personaggi. In *Othello* e *Macbeth*, Shakespeare restringerà il campo della sua ricerca poetica e drammatica a un nucleo di motivi assai più circoscritto che non in *Hamlet*, ed avrà campo e modo, così, di approfondire i ritratti; ma tale approfondimento sarà solo a costo di tenderne le fisionomie fino a deformarle. Lo stesso accadrà in *Antony and Cleopatra*, dove le esigenze d'una tale trasformazione saranno viepiù ricercate da un cosciente linguaggio manieristico, che sembrò impegnare, per allora, il poeta. In altre parole, Othello, Iago, Lady Macbeth, Cleopatra, ecc. sono tutti personaggi concepiti in proporzioni più ampie che non quelli di *Hamlet*, che non Amleto medesimo. I loro gesti ripeteranno, quasi con un molle compiacimento – in specie Cleopatra – i gesti titanici degli eroi marloviani: Tamburlaine, Barabas, Faustus.

I gesti dei personaggi di *Hamlet*, invece, sono molto più misurati, molto più discreti e vicini a quelli che sorprendiamo nell'umanità di tutti i giorni. Il maggior successo di Amleto, rispetto alle altre grandi tragedie shakespeariane che abbiamo ricordato, e che pure, come si è detto, gli sono forse superiori sul piano dell'arte, ha le

sue ragioni proprio nella maggiore possibilità, per il lettore e lo spettatore, di riconoscersi nei personaggi e nei loro casi. Il lettore e lo spettatore, in altre parole, riescono ad abitare la tragedia – ed anzi sono irresistibilmente attratti in essa – senza provare il disagio che pure non sa fare a meno di cogliere tutti coloro che s'avventurano nella reggia di Inverness del *Macbeth* o sulle scogliere di Dover del *Lear*.

Si è già accennato a quanto di Amleto si potesse riconoscere, seppure limitatamente a uno stadio sperimentale, nello Jaques di *As You Like It* e in Riccardo II. Il primo anticipa, forse a un grado di scetticismo anche troppo spinto, la sfiducia che l'uomo possa mai metter ordine in un organismo in cui è avvenuta una irrimediabile frattura – una frattura che è essa medesima inerente all'origine stessa dell'imperfezione umana – e il secondo tenta per primo, fra i personaggi di Shakespeare, d'accordare la sua pena a una disposizione al canto: il fascino di Amleto, infatti, non è meno nella verità, ahimè, delle sue scoperte che nella melodia ch'egli vien digiungendo al momento di sondarle. E qui, com'è chiaro, si parla d'una musica intima, interna, d'un ritmo che si forma nel far scaturire l'uno dall'altro i pensieri e i sentimenti dell'uomo. Questa disposizione era, infatti, già in Riccardo II. Come questi, anche Amleto non sa mortificare, al suo fondo, nel considerare la materia che si dispone a conoscere, il suo gusto d'artista. E che Amleto sia egli stesso un artista, basterebbe a garantirlo, al terzo atto, il suo discorso agli attori venuti alla reggia di Elsinore.

Pronunziate le vostre battute – raccomanda loro Amleto – al modo come io ho pronunziato le mie, quasi che le parole vi danzassero sulla lingua. Ché, se, invece, vi abbandonerete a vociarle come pure son usi parecchi fra i nostri attori, non farebbe alcuna differenza che a recitare i miei versi fosse il pubblico banditore di piazza. E soprattutto non fate mostra di segar l'aria con le mani, a questo modo; ma invece procurate d'esser discreti, poiché proprio nello stesso torrente, nell'uragano, o com'io potrei meglio definirlo, nel vortice della vostra passione, avete da attingere e generare una co-

tale temperanza che presti ad essa dei contorni più morbidi e suavi.

[...] Oh, quanto non m'offende fin nel più profondo dei sentimenti, esser costretto ad ascoltare un omaccione dalla zucca imparruccata mentre vien lacerando, riducendo a brandelli e a stracci una passione, soltanto al fine di spaccar gli orecchi alla platea, la quale, del resto, non è buona a seguir null'altro che incomprendibili pantomime e frastornante baccano.

[...] E, tuttavia, non dovete esser nemmeno troppo mansueti, ma dovete lasciare che a farvi da guida e maestro sia un misurato buon senso. Procurate che la vostra azione regoli il passo con le vostre parole e che le vostre parole regolino il loro con la vostra azione. E abbiate sempre presente questa massima: non oltrepasate mai la modestia naturale, perché ogni gesto e ogni parola esagerati di soverchio son contrarii al fine dell'arte drammatica: questo, infatti, sia in passato che oggi, fu ed è quello di regger per così dire lo specchio alla natura, e mostrate alla virtù la propria immagine così come alla stoltezza la sua propria fisionomia, e soprattutto alle generazioni e allo stesso spirito e costume del secolo, la sua forma, il suo carattere, la sua impronta.

(II, II, 1-15; 19-29).

Non ci vuol molto a intendere che questo discorso va al di là di parecchio dello scopo prefisso: qui non è già più in causa soltanto – come risulta chiarissimo nell'ultimo paragrafo – l'arte della recitazione, ma l'arte, la poesia in generale, come rappresentazione della vita, e i rapporti tra il poeta e il suo pubblico. Tutt'intera codesta parte della disposizione di Amleto e la somma dei suoi interessi sulla natura della poesia, eran già, anche se soltanto nell'inconscio – materiale non ancora elaborato – in Riccardo II, come erano – forse negli stessi mesi in cui Shakespeare componeva *Hamlet* – nel duca Orsino della *Twelfth Night*.

Si vede, a questo modo, quanto fosse laboriosa e cosciente, nella fantasia di Shakespeare, la nascita d'un tanto personaggio. E, a dire il vero, tra le imperfezioni di esso, non ultima si deve considerare quella che lo vede troppo ricco di umori, troppo intelligente e ricettivo: al segno che vien fatto di chiedersi come mai, con tanto ma-

teriale d'indagine a disposizione e tanta lucidezza e chiarezza, quel profeta della frattura dei tempi non sia stato capace di educarsi fino a diventare il messia che li avrebbe riportati in sesto.

A questa domanda, naturalmente, non c'è risposta: ché si tratta, pur sempre, di personaggi fittizi – e, del resto, l'enciclopedismo stesso, diremmo, di Amleto, lo dispose a sottolineare la finzione ch'esso esprime. Ché *Hamlet*, per molti aspetti, piú che un dramma, rappresenta il commento a un dramma da scrivere; piú che una tragedia, una sorta di enciclopedia dell'umore barocco. Ma un commento e una enciclopedia, comunque, essenzializzati. Shakespeare, infatti, tollerò di lasciar andare sotto l'etichetta di *Hamlet* solo le ideali pagine migliori di quel taccuino che dovette registrare la sua crisi: tutte le altre pagine, per il momento, lasciò che riposassero, in attesa di tempi maturi, cosí che fosse anche possibile mettere un po' d'ordine nel seguito angosciato di quei pensieri delusi.

Ma i tempi, invece di maturare, parvero viepiú corrompersi: alla crisi di quell'immagine incrinata e compromessa dell'uomo rinascimentale, non si vide prossimo alcun rimedio, e Shakespeare si decise a riprendere fra mano quel taccuino cosí amaro e tentò di cavarne qualche altro accordo.

6. Spiare la preparazione di *Hamlet* in opere tra loro disparatissime come *Richard II*, *Julius Caesar* o *As You Like It*, può essere interessante per ricostruire la ricerca tematica ed espressiva di Shakespeare in quel punto cosí delicato e intenso di risultati della sua parabola: ma spiare lo sfruttamento dei residui del materiale già raccolto per *Hamlet* nelle opere seguenti, forse, può essere anche piú istruttivo. Non tanto per riconoscere le ragioni della sua poesia – che, subito dopo *Hamlet*, attraversa una sorta di fase depressa, quasi determinata dalla spossatezza per lo sforzo durato nel creare l'opera maggiore – quanto per riconoscere la sua impronta gagliarda di artigiano del teatro. È singolare scoprire, a questo stadio, che subito dopo *Hamlet*, Shakespeare si diede a rielabo-

rare, seppur con mano maestra, la farsa parecchio volgaruccia delle *Merry Wives of Windsor*.

Nonostante il suo limitato interesse come opera d'arte – una delle piú fiacche del canone shakespeariano, anche se ottimo pretesto per la scena comica – *The Merry Wives of Windsor* serba, all'incontro, un vivo e non ancora risolto interesse filologico: e in piú direzioni. Per suggerirci, data l'intricata storia della trasmissione del testo, un paradigma da tener presente onde impostare, per analogia, il problema testuale d'altri drammi, cosí come per arricchire e muovere la scarsità e secchezza dei dati biografici, che, per alquante questioncelle legate alla commedia – al testo, alla data e alle situazioni –, coloriscono l'operosità chiusa e taciturna del poeta in quel punto della sua carriera.

Ci si vorrà sbrigare, prima, della questione – intricata e, si crede, non risolvibile – del testo. Le *Merry Wives* debbono dipendere da due fonti testuali distinte, e, per qualche aspetto, contrastanti: un « cattivo » in-quarto pubblicato nel 1602, e l'in-folio del '23. Ma la relazione tra queste due fonti per la critica del testo non è cosí semplice come per altri casi analoghi (*Romeo and Juliet*, *Henry V*, *Hamlet*), ché, per piú ragioni, il « cattivo » testo ha da sfruttarsi, assai piú che per solito, al fine di sanare e restaurare quello buono. L'in-quarto fu iscritto allo Stationers' Register il 18 gennaio del 1602 dallo stesso stampatore che aveva già pubblicato un « cattivo » in-quarto di *Henry V*, e cioè John Busby: ma è significativo che costui trasferisse il diritto della pubblicazione – probabilmente per assolversene d'ogni responsabilità – nello stesso giorno e nella stessa registrazione, ad Arthur Johnson, il cui nome apparve poi sul frontespizio della stampa.

Come in altri casi, a fondamento del « cattivo » in-quarto dovette essere qualcosa di molto prossimo a una redazione stenografica della commedia, sorpresa e rubata, in teatro, durante una rappresentazione, e integrata, rimpolpata e corretta, dipoi, soprattutto da qualcuno degli attori che avevano preso parte alle recite originali, e che sentivano pochi scrupoli nei riguardi della fedeltà ai