

e Ottaviano in quell'atmosfera litigiosa e machiavellica che, alternandosi a una sorta di virile dolcezza romana, domina gran parte degli ultimi due atti dell'opera.

Il litigio e la riconciliazione tra Bruto e Cassio a Filippi (IV.ii.) è un famoso pezzo di repertorio, prima pieno di rabbia, poi sorprendentemente sentimentale. Bruto è arrabbiato con un poeta importuno (di nuovo un commento indiretto su come nelle crisi politiche i poeti siano superflui), ma Lucio è sempre a portata di mano per preservare l'atmosfera sentimentale con una musica spezzata. A Bruto appare uno spirito maligno, forse quello che aveva voluto liberare dal corpo di Cesare senza versare sangue. Prima della battaglia si assiste a una breve ma accesa discussione: Bruto e Cassio sanno, come lo sa lo spettatore, che sono destinati a perdere.

Il *Giulio Cesare* è un'opera più enigmatica di quanto non appaia a prima vista. Io la vedo come uno studio sul primo passo e la realizzazione ultima di un'azione tremenda, meritevole di essere così definita per le sue ripercussioni millenarie. Già in precedenza Shakespeare aveva drammatizzato un regicidio, ma quello di Cesare aveva avuto conseguenze di gran lunga maggiori e così permanenti che si potevano ancora sentire sedici secoli dopo a Londra, una città a suo tempo dentro ai *limes*, una città dell'Impero Romano costruita da Cesare e dai suoi successori imperiali.

La valenza politica della morte di Cesare è tale che solo i poeti, poeti di statura virgiliana, potevano occuparsene. Pure, i due poeti in quest'opera sono così poco all'altezza dell'occasione che uno è assassinato perché confuso con un uomo politico e l'altro è cacciato quando interrompe i politici in riunione. Quest'ultimo poeta e drammaturgo può sperare di suggerire agli spettatori la grande portata di quello che stanno vedendo, mentre allo stesso tempo rinuncia ironicamente a ogni autorità.

AMLETO

L'*Amleto*, l'opera in cui l'arte drammatica di Shakespeare si esprime con più compiutezza, è una tragedia, e più specificamente una tragedia della vendetta, ma di tutti i generi nell'elenco stravagante compilato da Polonio – “la tragedia, la commedia, il dramma storico, quello pastorale, il comico-pastorale, lo storico-pastorale, il tragico-storico, il tragico-comico-storico-pastorale, la scena indivisibile o il poema illimitato” (II.ii.396-400) – quello che più le si addice è l'ultimo, il “poema illimitato”. Di questa espressione si danno varie definizioni, tutte concordi nel ritenere che indichi un'opera che non si adegua alle unità classiche di azione, tempo e luogo. Così, ad esempio, secondo il più recente curatore dell'edizione Oxford per “poema illimitato” si intende “un'opera teatrale priva di restrizioni riguardo alla durata e non conforme alle unità neo-classiche di tempo e luogo”.¹ Ciò, tuttavia, non distingue l'*Amleto* da molte altre opere di Shakespeare. In realtà essa riunisce in sé così tanti stili, che non può essere paragonata a nessun'altra (tranne forse il *Pericle*, dove l'assenza di limiti è dovuta a una composizione raffazzonata).

Se leggiamo la scena in cui Polonio produce il suo catalogo dei tipi drammatici, troviamo nell'ordine: l'inizio della trama di Rosencrantz e Guildenstern, il ritorno coronato da successo degli ambasciatori dalla Norvegia (trama diplomatica), la tesi di Polonio che Amleto è follemente innamorato di Ofelia, la presa in giro di Polonio da parte di Amleto (“Siete un pescivendolo... Avete una figlia?” ecc.), il primo dialogo, a un tempo vivace e penetrante, fra Amleto, Rosencrantz e Guildenstern (riportato solo in parte nella versione probabilmente modificata dell'*in-fo-*

lio), un'altra presa in giro di Polonio quando entra per riferire notizie superate sull'arrivo degli attori, ulteriori allusioni a sua figlia, il saluto di Amleto agli attori e la recitazione del brano di una vecchia opera teatrale, la preparazione dell'allestimento de *La trappola per topi*, le lacrime dell'attore principale e, per concludere, il soliloquio di Amleto "O che vigliacco e malfattore sono!".

Il linguaggio di questa scena varia da un *blank verse* formale alla prosa "grottesca" di Amleto. Quando parla con Rosencrantz e Guildenstern egli adotta una prosa vigorosa, dapprima generosa nel tono, e in seguito resa oscura dal sospetto. La critica teatrale di Amleto – come la discussione sui teatri londinesi e i consigli agli attori sulla recitazione che incontriamo più avanti – è a sua volta in prosa, in questo caso una prosa d'attualità e critica. Come in quest'ultimo brano, che viene subito dopo la scena del convento, dove Ofelia è "inviata" da Amleto che la respinge violentemente, a un brano di passione enigmatica fa seguito una prosa molto controllata: "Pronuncia la battuta, ti prego, come te l'ho pronunciata io..." (III.ii.1 ss). La stessa scena del convento si apre con Ofelia che parla in *blank verses* alquanto scialbi, per poi passare a una prosa appassionata quando Amleto le chiede se è "onesta". Gli amari rimproveri satirici di lui sono del tutto inattesi, e la sua uscita spinge Ofelia a lamentarsi con versi tra i più piatti e formali di tutta l'opera: "O, che nobile mente è qui caduta!" (III.i.150-61).

Ho esaminato rapidamente queste due scene solo per enfatizzare un aspetto che la familiarità con l'opera può portarci a non vedere: il registro costantemente mutevole non soltanto dell'azione ma anche del linguaggio. La stessa illimitata variazione caratterizza l'intera tragedia. Prendiamo le scene iniziali: T. S. Eliot, parlando da drammaturgo, osserva che la prima scena è "costruita meglio di quella di qualsiasi altra opera teatrale mai scritta". Secondo Eliot, per usare il verso a teatro è necessario un medium sufficientemente elastico da dare l'impressione di un modo di parlare così naturale, che al pubblico non venga in mente che non è scritto in prosa. I ventidue versi iniziali dell'*Amleto*, sono "composti con le parole più semplici nell'idioma più familiare. Shakespeare aveva lavorato a lungo nel teatro e scritto molte opere di valore, prima di raggiungere il livello in

cui poteva scrivere questi ventidue versi... Un poeta è lontanissimo dal saper padroneggiare il verso drammatico finché non sa scrivere versi che, come questi nell'*Amleto*, sono trasparenti".²

Eliot ha ragione: il finto altolà di Bernardo, le battute brevi e piene d'ansia, il freddo, il mal di cuore di Francisco (del quale non sappiamo, né sapremo mai, la ragione: appartiene all'opera piuttosto che a questo personaggio transitorio); il ritmo interrotto, discreto, eppure in qualche modo solenne, dei pentametri – tutto ciò è straordinario. Né lo è meno quello che segue. Un attimo dopo si parla dell'"apparizione", "questa vista orrenda", "la cosa". L'azione della tragedia sembra stia per iniziare: è qui in fin dei conti che ci attendiamo una esposizione dei fatti. Ma invano. In risposta allo scetticismo sicuro di sé di Orazio, Bernardo inizia a parlare dell'"apparizione". Lo fa con quella che retori e poeti chiamano una cronografia, la descrizione di un tempo particolare; e in un modo che ambisce a essere considerato poetico:

*Last night of all,
When yond same star that's westward from the pole
Had made his course t'illuminate that part of heaven
Where now it burns, Marcellus and myself,
The bell then beating one –*³

(I.i.35-39)

A questo punto la sua esercitazione, e il racconto che siamo stati indotti ad attenderci, è interrotta dal sopraggiungere dello Spettro. Segue un rapido dialogo: poi Orazio si rivolge con solennità allo Spettro, che però si allontana. La cronografia è superflua; il resoconto di come lo Spettro sia apparso "*Last night of all*" è invalidato dalla sua irruzione nel momento presente. Il discorso di Bernardo, con il suo preambolo così studiato, dal punto di vista della narrazione è reso improvvisamente inutile. Ma poiché lo Spettro non dice nulla, le nostre aspettative che questo *coup de théâtre* fornisca le informazioni mancanti e dia avvio alla trama sono deluse. La tensione, creata in modo così elaborato, si allenta, e il discorso prende tutt'altra piega. Orazio si dilunga a spiegare la presente crisi politica: i rapporti con la Norvegia vanno male, e da qui la corsa agli armamenti. Può es-

sere questa la spiegazione dell'apparizione del Re morto? Forse: e Orazio riprende le sue congetture, ricordando agli amici come la storia offra casi analoghi, ad esempio le orribili premonizioni che precedettero la morte di Giulio Cesare.

Quest'ultimo discorso non si trova nella versione dell'*in-folio* del 1623, e può ben essere che sia stato tagliato. È stata avanzata l'ipotesi che fosse un modo per pubblicizzare il *Giulio Cesare* – probabilmente ancora nel repertorio del Globe all'epoca della versione dell'*in-quarto* del 1604-5 – non più necessario dopo che ne era uscito. È un'ipotesi brillante ma improbabile, come la tesi che la scena andava accelerata, il che è in contraddizione con la riluttanza chiaramente intenzionale di quest'ultima a far progredire la narrazione. Uno scrittore cui premesse di tenere viva l'azione, avrebbe forse iniziato l'opera con Amleto sopra le mura, attirato lassù in modo analogo a come vi è stato attirato lo scettico Orazio. Invece noi, come i personaggi, siamo tenuti all'oscuro sul motivo della visita dello Spettro, e il giovane Amleto non è neppure nominato prima della riga 170. Shakespeare non usava le scene di apertura per una semplice esposizione – si pensi al *Macbeth*, di poco successivo, o al *Giulio Cesare*, di poco precedente – e questa, tutta atmosfera e molto indiretta, è una delle più ardite.

Tali considerazioni non possono escludere del tutto l'eventualità che la scena sia stata tagliata per risparmiare tempo: nulla garantisce che i tagli si traducano sempre in miglioramenti, neppure se a farli è l'autore in persona. La tragedia era senza dubbio molto lunga, sebbene i tagli dell'*in-folio* ne riducano la durata solo di pochi minuti.⁴ Io penso che questo taglio vada contro lo spirito della scena. Abbiamo bisogno del suo riferimento a "presagi di temuti eventi" (121), e il discorso è svolto giustamente in un tono generale, non specifico, il che fa apparire la morte del vecchio Amleto e la salvezza dello stato danese questioni di grande rilevanza storica. Il discorso è nuovamente interrotto dall'arrivo dello Spettro, che al cantare del gallo ancora una volta se ne va, senza rispondere agli inviti formali rivoltigli da Orazio. È un'altra falsa partenza, per quanto allettante.

Il canto del gallo diventa adesso un argomento di discussione. Orazio lo interpreta come un avvertimento allo "spirito che vaga errante" (154) che è giunta l'ora di tornare "nel suo esilio",

mentre Marcello sottolinea la funzione del gallo quale messaggero tra i mondi riferendo la credenza che canta tutta la notte nella stagione "in cui si celebra la nascita del nostro Salvatore" (159), quando nessuno spirito osa andare in giro. È un tempo felice, come per la delicatezza del ritmo, oltre che per il sentimento generale, sembrano asserire coppie e ripetizioni – *fairy e witch, takes e charm, hallowed and so gracious* – con il loro effetto rassicurante:

... no spirit dare stir abroad,
The nights are wholesome, then no planets strike,
No fairy takes, nor witch hath power to charm,
So hallowed, and so gracious, is that time.⁵

(161-64)

Orazio annuncia poi il sopraggiungere dell'alba, non in modo diretto, come i cospiratori nel *Giulio Cesare*, ma con un'altra cronografia, ancora una volta in termini poetici:

So have I heard and do in part believe it.
But look, the morn in russet mantle clad
Walks o'er the dew of yon high eastward hill.⁶

(165-67)

Questi versi potrebbero essere stati presi da *Romeo e Giulietta*, tranne che il primo ci ricorda lo scetticismo di Orazio, ormai di facciata. Il passaggio a un altro genere di linguaggio potrebbe apparire incomprensibile se non fossimo stati preparati a questa eventualità. È, anzi, un ottimo esempio della tesi di Eliot: il poeta drammatico deve possedere tale varietà. Ci muoviamo senza fatica da questo scetticismo allo stile più grandioso della cronografia; poi, con eguale naturalezza, il verso torna a farsi concreto: "Interrompiamo la nostra guardia". Orazio propone che si riferisca l'accaduto al "giovane Amleto" (168-70). (Questa è la prima menzione dell'eroe, quando la tragedia è in corso già da dieci minuti.) Nel frattempo, le frasi raddoppiate e antitetiche continuano come un motivo di sottofondo: "Questo spirito, muto con noi, a lui parlerà" (171); "È necessario all'affetto, conveniente al dovere" (173).

Il linguaggio dell'*Amleto* varia in questi e altri modi simili. Esso è dominato in misura senza precedenti nel canone shakespeariano da un particolare accorgimento retorico: è ossessionato da doppi di ogni genere, in particolare dall'uso della figura nota come endiadi. In senso letterale, essa significa l'uno attraverso il due e possiamo illustrarla con espressioni comuni quali *law and order* (legge e ordine) o *house and home* (casa e abitazione). Sono esempi proposti da Chris Baldick, il quale indica giustamente che "lo status di questa figura è spesso incerto, poiché di solito non si può stabilire con sicurezza che la coppia di parole esprima effettivamente un'unica idea".⁷ Ciò non toglie che si possa applicare correttamente il termine a espressioni come quelle così frequenti nell'*Amleto*. L'opera ha molti raddoppiamenti, ma quelli che esibiscono un'endiadi sono segnati da una tensione riconoscibile, come se il legame tra le due parti non sia del tutto lineare.

Forse è eccessivo pretendere che uno studio di questo accorgimento retorico possa condurci al cuore dell'opera – una meta che molti hanno tentato di raggiungere nei modi più svariati. Ma nuovi tentativi sono sempre necessari. Ad esempio, in un libro del 1996, *Revenge Tragedy*, una analisi esaustiva del genere teatrale cui l'*Amleto* appartiene, John Kerrigan non solo cita Oreste, il lontano antenato di Amleto, ma sostiene che Amleto è interessato più alla memoria che alla vendetta, e mostra con quanta frequenza il tema della memoria ricorra nel testo. Se io insisto sull'importanza dell'endiadi è per mostrare che nella retorica dell'*Amleto* è possibile ritrovare una tensione, finora passata inosservata, dovuta a una sorta di costrizione che riflette i grandi e noti temi dell'adulterio e dell'incesto, preoccupazioni profonde a cui si dà una rappresentazione esteriore.⁸

Questi temi si collegano a questioni quali l'identità, l'identità, l'unione di io separati (John Carey definisce un interesse analogo in Donne "la congiunzione degli opposti")⁹ – come nel matrimonio e, in una forma resa patologica, nell'incesto. Problemi di identità (*property*), come ho detto in precedenza, sono trattati in modo enigmatico ne "La fenice e la tortora", scritta con ogni probabilità qualche mese dopo l'*Amleto*, il cui linguaggio è pieno di doppi, antitesi e ripetizioni. Nella sua essenza, questo modo di scrivere era familiare grazie alla liturgia in-

glese, e la sua origine remota va rintracciata probabilmente nei parallelismi che si trovano nei Salmi. Chiunque conosca il *Book of Common Prayer* ha familiarità con questo genere di linguaggio: "Noi riconosciamo e confessiamo i nostri peccati e le nostre malvagità", o "Salvali tu, o Dio, coloro che confessano i loro peccati, perdonali tu, coloro che sono pentiti". I "coloro" nelle costruzioni parallele di quest'ultima citazione possono non coincidere perfettamente, ma ogni discrepanza non fa che rafforzare la supplica, poiché dà l'impressione di coprire i casi più disparati. Ci sono molti raddoppiamenti ed endiadi simili nell'*Amleto*, dove il significato dell'insieme dipende da una mancanza di naturalezza del raddoppiamento, una sorta di intensificazione patologica dell'accorgimento. Come nota George T. Wright,¹⁰ l'effetto può essere quello di introdurre in un'espressione ansia e mistero.

Il raddoppiamento influisce anche sulla struttura dell'*Amleto*. Ci sono coppie di personaggi: Cornelio e Voltemando, due ambasciatori che pronunciano (insieme) solo dieci parole; e gli indistinguibili Rosencrantz e Guildenstern. Il teatro nel teatro è un doppio inquietante dell'*Amleto*, e la pantomima lo è del teatro nel teatro. Il ruolo del vendicatore è raddoppiato (da Laerte e da Fortebraccio) e le cronografie nella scena d'apertura (di Bernardo e di Orazio) formano come due parentesi che racchiudono l'insieme. Laerte parte due volte ed è due volte benedetto dal padre ("*A double blessing is a double grace*" [Una doppia benedizione è doppia grazia] [I.iii.53] – un verso che raddoppia *double*). Una duplicazione forzata ha luogo ovunque, a volte in modo semplice e vacuo, come con Polonio:

*And thus do we of wisdom and of reach,
With windlasses and with assays of bias,
By indirections find directions out;
So by my former lecture and advice
Shall you my son. You have me, have you not?*¹¹

(II.i.61-65)

Il raddoppiamento è dunque un aspetto centrale del linguaggio dell'*Amleto*. Una volta consapevoli della sua presenza, e della forma estrema di endiadi in cui si manifesta, lo si percepì-

sce ovunque: esso partecipa di un più ampio complesso di accorgimenti linguistici, ed è funzionale a più di uno scopo. Con ciò non voglio sostenere che sia l'unico tratto distintivo di quest'opera. Molto più noto è il ritardo: sebbene sia una tragedia movimentata, anzi febbrilmente energetica, l'*Amleto* procede con lentezza. Come si sa, in ritardo non è solo Amleto medesimo ma tutta l'opera di cui è protagonista. Tuttavia anche il movimento dell'opera – o meglio la sua varietà di movimenti, a volte molto rapidi, altre volte inclini a tergiversare – imita il movimento variabile del linguaggio ed è una sua conseguenza. Nell'*Amleto*, il raddoppiamento può servire per l'appunto a rallentare sia l'azione che il linguaggio, mentre paradossalmente tutto rimane, per così dire, carico di significato e di un senso di minaccia.

Nel suo primo discorso, Claudio è molto attento alla natura del suo rapporto con gli altri: "la nostra un tempo sorella e ora nostra Regina" introduce audacemente la questione dell'incesto, e ciò che segue è pieno di paradossi e ossimori ("una figura del discorso che combina due termini solitamente contraddittori in un paradosso compresso")¹², che enfatizzano la congiunzione di ciò che normalmente è disgiunto. Claudio ha sposato la moglie di suo fratello,

*as 'twere with a defeated joy,
With an auspicious, and a dropping eye,
With mirth in funeral, and with dirge in marriage,
In equal scale weighing delight and dole...*¹³

(I.ii.10-13)

Defeated joy è un ossimoro, reso palese dall'immagine dei due occhi nel verso successivo, rafforzato dai doppi contrasti di quello dopo ancora (*mirth/dirge, funeral/marriage*), e sigillato dalla proposizione conclusiva della frase "*Taken to wife*" (Presa in moglie). Questi versi annunciano un tema ripetuto più avanti con disgustata ironia dallo stesso Amleto, che unisce funerale e matrimonio nel primo dialogo con Orazio: "l'arrosto/del funerale, è stato servito, freddo, sui tavoli nunziali" (I.ii.180-81). L'annuncio ufficiale da parte del Re dei passi che intende compiere per rimediare alla condizione presente dello stato di Dani-

marca, (ora due volte dilapidato, "indebolito e fuor di sesto" [20]) non solo dimostra il suo spensierato godimento del potere (cui corrisponde lo spensierato godimento di Gertrude), ma definisce anche le sue priorità. Claudio sa che Amleto è lì, e che insieme devono trattare di questioni importanti; ma si gira invece verso Laerte e suo padre, Polonio, per ascoltare la loro richiesta che il figlio possa tornare in Francia. Il suo assenso offre a Laerte l'occasione di esprimersi con raddoppiamenti tipici del linguaggio di Corte quando chiede al Re "permesso e approvazione": i suoi "pensieri e desideri" lo portano laggiù, ma per partire ha bisogno del "grazioso consenso e perdono" (51-56) del Re.

Solo dopo aver acconsentito a questa richiesta, si gira verso Amleto, rivolgendosi a lui con una coppia sinistra: "Ma adesso, Amleto, mio congiunto e mio figlio...", un'osservazione che riassume in anticipo il raddoppiamento maligno al centro dell'opera, al quale Amleto, nel suo primo verso, replica con un'altra coppia: "Un po' più che congiunto e men che figlio" (64-65).

E così, quando già siamo in sintonia con gli stati d'animo e gli stili dell'opera, e in parte abbiamo imparato la melodia del verso, incontriamo finalmente l'eroe. Il ritmo dell'azione e la melodia del linguaggio sono stati fissati prima che ci venga espressamente detto in cosa l'azione consista. Non ci avviciniamo alla sua causa ultima per un tempo considerevole poiché, in rapporto alla trama, questa conversazione non fa altro che ritardare l'incontro di Amleto con lo Spettro. Come ho già osservato, se il fine era l'economia della trama, la tragedia sarebbe potuta iniziare a questo punto, risparmiando quasi novecento righe, che per essere recitate richiedono forse tre quarti d'ora.

Anche il modo di parlare di Amleto, apprendiamo ora, è duplicativo:

*Seems, madam? Nay, it is, I know not "seems".
'Tis not alone my inky cloak, good mother,
Nor customary suits of solemn black,
Nor windy suspiration of forc'd breath,
No, nor the fruitful river in the eye,
Nor the dejected havior of the visage,
Together with all forms, moods, shapes of grief,*

*That can denote me truly. These indeed seem,
For they are actions that a man might play,
But I have that within which passes show,
These but the trappings and the suits of woe.*¹⁴

(I.ii.76-86)

Qui abbiamo non solo la ripetizione di *seems*, la stravaganza di far seguire al mantello nero abiti *of solemn black*, lo straordinario verso 80, e la concentrazione di riferimenti teatrali di *action, play* e *show* nei versi 84-85. (Il testo dell'*in quarto* ha *shapes* nel verso 82, per cui se *shows* è stata una revisione, la si può leggere come un tentativo di evidenziare questo piccolo aggregato di termini che evocano il teatro, enfatizzando l'intenzionalità senza eguali con cui quest'opera si sofferma sulle figure teatrali.) Ascoltiamo anche il primo soliloquio di Amleto, molto prima che egli si sia reso conto di dover assumere il ruolo del vendicatore, sebbene già odi la propria vita a causa dell'affrettato matrimonio della madre con un uomo che disprezza, il falso padre: "oh se questa troppo, troppo solida carne/potesse disfarsi, squagliarsi e sciogliersi in rugiada" (129-130),¹⁵ in cui "disfarsi", "squagliarsi" e "sciogliersi" sono tutti modi per dire la stessa cosa. Segue poi "Come mi sembrano tediose, stantie, banali e senza profitto" (133) e "A possederlo sono soltanto cose marce e grossolane" (136). Laddove Q2 ha "Che schifo! Che schifo!" (135), F ha "Che schifo! Che schifo, che schifo!", quasi un "che schifo" in più si accordi meglio al resto. Piccole aggiunte analoghe sono relativamente comuni nel testo dell'*in-folio*, e Harold Jenkins, curatore dell'edizione Arden, che prende come testo di riferimento Q2, le giudica "interpolazioni teatrali" o "modifiche degli attori", pur non escludendo che alcune potrebbero essere errori di copiatura.¹⁶ Sarebbe troppo sbrigativo attribuirle interamente a Shakespeare, ma se queste alterazioni e intrusioni sono il prodotto di una memoria difettosa degli attori, bisogna pur riconoscere che rientrano bene nello spirito del testo da loro studiato. Quando vuole prendere nota della scoperta "che uno può sorridere e sorridere, e essere un criminale!" (I.v.108), Amleto chiede, in Q2, il suo quaderno: "*My tables - Meet it is I set it down*" (Il mio quaderno - conviene mettere per iscritto.) In F diventa "*My tables, / My tables*". Un attore che entra nello

spirito del verso può aver ben tratto l'ispirazione per questa ripetizione da altre precedenti nello stesso discorso (poco prima Amleto aveva parlato della "*table of my memory*" [la tavola della mia memoria]), quali "sciocca banale annotazione", "tutte le massime dei libri, tutte le forme, tutte le impressioni", "nel libro e nel volume della mia mente", "O criminale, criminale, sorridente, dannato criminale!", "uno può sorridere e sorridere e essere un criminale" (I.v.98-109).

Il soliloquio, con la sua appassionata espansività, è seguito immediatamente da un dialogo con Orazio in tutt'altro stile. Una delle grandi gioie di quest'opera è data dai repentini mutamenti di registro - a volte dal verso alla prosa, ma qui dal verso appassionato a quello dello scambio cortese e arguto (che ritorna quando Amleto interroga Orazio, Marcello e Bernardo [I.ii.220-45]). Eppure il tema, già fissato come potrebbe esserlo in una sinfonia, è ancora presente, sebbene ora ripetizioni e antitesi siano più evidenti, come nel discorso sul matrimonio frettoloso, "l'arresto del funerale" che, ormai freddo, va a rifornire la tavola nunziale. Orazio (198) parla del "*dead waste and middle of the night*" (morto deserto della mezzanotte) - *waste* suggerisce *waist* (vita, cintola) che a sua volta rimanda a *middle* - nonché dell'avanzare dello Spettro "lento e solenne" (202), e degli "occhi impauriti e sorpresi" (203); mentre le parole con cui Marcello e Bernardo descrivono l'apparizione sono confermate come "vere e valide" (210).

Adesso siamo pronti senz'altro per l'incontro tra Amleto e lo Spettro, ma al suo posto abbiamo invece una scena che ha luogo nella casa di Polonio (I.iii.). Da un punto di vista strutturale, la ragione deve essere che Laerte, una controparte necessaria di Amleto alla stregua di una sorta di suo doppio - in quanto studente, vendicatore, e nemico mortale - sta per scomparire dalla tragedia per ore. Ma questo fatto da solo difficilmente spiega la natura curiosa della scena. Essa è piena di raddoppiamenti, compresi casi di endiadi. "*For Hamlet, and the trifling of his favour, / Hold it a fashion and a toy in blood*" (In quanto ad Amleto e ai suoi corteggiamenti, / prendili per una moda, un capriccio del sangue).¹⁷ Nella sequenza "*Forward, not permanent, sweet, not lasting, / The perfume and suppliance of a minute - / No more*" (Precoce e non duratura, dolce ed effimera, / il profumo e lo sva-

go di un minuto,/non di più) (8-10), semplici antitesi sono sostituite da endiadi: "*The perfume and suppliance of a minute*" significa più o meno "un piacevole divertimento effimero", ma i due sostantivi sono intrecciati tra loro: nessuno dei due può essere rimosso senza distruggere il senso. Laerte continua a dare alla sorella consigli sotto forma di raddoppiamenti: "muscoli o mole", "non c'è macchia né furbizia", "sicurezza e salute", "voce e consenso", "posizione e luogo", "temilo, Ofelia, temilo", "i colpi e l'insidia del desiderio", "la liquida mattutina rugiada della giovinezza" (10-41). Ofelia sa come rispondere nello stesso linguaggio: "la strada ripida e spinosa che porta al Cielo", oppure "libertini impudenti e sfrenati" (48-49). Quanto a Polonio, il suo ricorso ai raddoppiamenti è talmente esagerato, che ha come effetto l'esaltazione dell'elemento farsesco dell'intera scena. Dato che già prima aveva benedetto Laerte, lo benedirà di nuovo. Tutti i suoi famosi consigli a Laerte consistono di ordini antitetici: sii così, non essere in quest'altro modo, fa questo, non fare quello. Ascolta bene, ma parla poco, vestiti con abiti ricchi, non vistosi. Poi abbiamo espressioni come "rango e censo", "attenti e generosi" (73-74). La sua ramanzina a Ofelia va avanti nella stessa vena, avventurandosi addirittura in quello che potrebbe essere uno zeugma, forse una endiadi: "che si conviene a mia figlia e al tuo onore" (97). Una arguzia scontata esige ulteriori ripetizioni della parola *tender* (segno) (99-109). Le promesse di Amleto sono "mezzane con l'aria di bigotte" (130). Ofelia non deve sprecare i suoi momenti liberi in "chiacchiere o parole vane" con lui (134).

Tanto numerosi sono questi raddoppiamenti, che è facile ignorarli. Se tuttavia prestiamo loro attenzione, e paragoniamo da questo punto di vista il linguaggio dell'*Amleto* a quello di altre opere, risultano essenziali. I raddoppiamenti sono responsabili della melodia dei versi, o per meglio dire sono una sorta di basso d'accompagnamento che risuona ovunque, le cui rare interruzioni derivano la loro capacità di sorprendere o divertire proprio dall'assenza della melodia ormai familiare.

Quando giungiamo finalmente alla scena sugli spalti del castello, che rimette in moto la trama, siamo avvertiti di un cambiamento di temperatura da una rapida filza di sinonimi, per cui ci viene detto quattro volte in sedici versi che fa freddo:

"L'aria morde. Fa molto freddo./È un'aria che taglia e punge" (I.iv. 1-2). Ci viene anche detto che ore sono, e il disaccordo in proposito ha la stessa funzione delle elaborazioni cronografiche nella scena iniziale in quello stesso luogo. Lo Spettro potrebbe farsi vivo all'una e ora è solo mezzanotte e c'è un sacco di tempo per parlare. L'*in-quarto* prolunga di ventuno versi la meditazione di Amleto sull'abitudine dei danesi a bere molto, ridotti a quattro nell'*in-folio*; chiunque abbia fatto questo taglio, era contento di lasciare Orazio con l'emistichio ("Guardate monsignore, viene" [17(F), 39(Q2)]), che in Q2 completa l'altro emistichio ("Alla sua propria infamia"), con cui si conclude il discorso di Amleto. Un singolo emistichio era accettabile, visto che nel testo ce ne sono altri, e uno in più sarebbe passato inosservato. In effetti, il taglio è stato fatto con abilità, anche se non è chiaro perché lo si sia ritenuto necessario. Il curatore dell'edizione Oxford, G. R. Hibbard, sostiene che i versi "rallentano l'azione" irritando il pubblico, e incidentalmente (sebbene l'autore non poteva tenerne conto) risolvono il problema interpretativo di uno dei punti più oscuri del testo: "*the dram of eale/Doth all the noble substance of a doubt/To his own scandal*" (un briciolo di male/riduce tutto ciò che è nobile, per un sospetto,/alla sua propria infamia) (I.iv.20-22).¹⁸ Come in altri casi simili, la sua spiegazione non è convincente. Il discorso originario è coerente con la strategia dell'opera, tesa fino a quel momento a rallentare l'azione pur tenendo alti l'attesa e il livello dell'interesse — per il linguaggio, soprattutto, ma anche per la definizione dei rapporti familiari prima che siano trasformati dalla scoperta da parte di Amleto dell'assassinio del padre.

E il discorso è interessante. A partire dall'osservazione che il bere era un costume diffuso in Danimarca, ma che sarebbe stato più dignitoso rinunciarvi che assecondarlo, Amleto, con quello che riconosciamo essere il suo modo usuale di esprimersi, generalizza affermando che una colpa singola (come il bere) può distruggere la reputazione di persone che da ogni altro punto di vista meritano una maggior considerazione. Verrebbe da pensare che abbia in mente se stesso, non come ubriacone, naturalmente, ma forse come malinconico. Amleto parla indirettamente di sé nel contesto di una generalizzazione del carattere umano, che più avanti proporrà in maniera più ovvia. Du-

rante questa spiegazione, non si discosta dal motivo di sottofondo dell'opera: lo sentiamo parlare, ad esempio, del "midollo e dell'essenza di ogni stima", dei "pali e delle fortezze della ragione", di est e ovest, Natura e Fortuna, generale e particolare (I.iv.13-38 [Q2]).

Quando arriva lo Spettro, Amleto esclama: "Angeli e ministri della grazia, difendeteci!" – un raddoppiamento puro e semplice, dal momento che non esiste distinzione plausibile tra angeli e ministri della grazia: l'espressione è una mera divisione senza specificazione (39[Q2], 18[F]). Egli prosegue la successione di termini contrapposti: "spirito benigno o essere dannato", "brezza dal Cielo o raffiche dall'Inferno", "intenzioni caritatevoli o scelerate", "pesanti mascelle marmoree" (40-50[Q2], 19-29[F]). Ma il ritmo ora cambia e ad alterare il tono complessivo dell'opera basta l'assenza di questi raddoppiamenti antitetici o paradossali. Passiamo rapidamente all'incontro con lo Spettro. Lo Spettro, tuttavia, subito rallenta il ritmo di nuovo, in parte con gli accorgimenti di cui già si è detto. Anzi, ne usa così tanti che pare quasi esserne lui l'autore. È come se la sua equivoca posizione sia la fonte di questi movimenti di incertezza, queste pretese di certezza, questi equilibri linguistici nell'abisso tra distinzione e divisione. Egli cammina di notte, di giorno è confinato tra le fiamme, e continuerà ad esserlo fino a che i suoi "turpi delitti" non saranno "bruciati e purgati" (I.v.12-13). Il suo racconto tormenterà l'anima e gelerà il sangue, scompigliando "i capelli [di Amleto] annodati e ravviati" (18). Il suo assassinio è ripugnante e innaturale; il suo assassino incestuoso e adultero. Si può essere adulteri senza essere incestuosi, ma non il contrario; e se tutti gli assassini sono ripugnanti e innaturali, questo lo è in modo particolare, in quanto fratricida e perpetrato per ragioni incestuose. Il liquido velenoso che corre per le "porte e le vie naturali del corpo", arterie e vene, coagula il "sangue delicato e sano" in una "crosta disgustosa e oscena" (60,70,72). Il verso straordinario "Unhous'ed, disappointed, unanel'd" (Senza sacramenti, impreparato, senza l'estrema unzione) (77) è un esempio di ripetizione con differenza: ciascun aggettivo si riferisce ai riti funebri, ma distinguendoli tra loro: senza l'Eucarestia, senza assoluzione, senza l'estrema unzione. Il discorso dello Spettro termina con un'ultima cronografia, ancora una volta in un registro poetico "più no-

bile": "La lucciola annuncia che il mattino è vicino/e il suo inutile fuoco comincia a impallidire" (89-90).

Nella reazione di Amleto percepiamo l'eccitazione folle più avanti associata alla sua grottesca follia, che qui però non ha nulla di grottesco. Egli si aggrappa all'ingiunzione dello Spettro di ricordare (da qui la ripetizione di *tables*), ed ora il dialogo diventa breve e rapido, in contrasto con la tattica ritardante del raddoppiamento. Qui i versi sono così brevi che si potrebbe facilmente pensare alla prosa. Il loro ritmo dà incisività ai pensieri sconnessi di Amleto: "In tutta la Danimarca non c'è un delinquente/che non sia un criminale" (123-24), seguito da un parlare ironico di affari e desideri, ovviamente una coppia di opposti, anche se appartengono entrambi a tutti gli uomini. Sono "parole assurde e scombinare, monsignore", come dice Orazio (132), che spinge Amleto a una apologia ironica: "Mi dispiace che ti offendano, davvero. Sì, /in fede mia, davvero" (134-35). Poi viene il rapido dialogo della scena del giuramento, assurda ma seria, che usa il palcoscenico come una grotta dalle cui profondità lo Spettro parla, partecipe di una azione vorticoso.

La violenza quasi comica di questa scena si arresta in quella successiva dove, con un altro ribaltamento di tono, torniamo nell'ambiente domestico della casa di Polonio. Rinaldo dovrà spiare Laerte (spesso nell'*Amleto* è stata notata la ripetizione del tema delle "spie fedeli"). Polonio produce le sue endiadi: "prendendola alla larga e girandoci intorno" (II.i.10) ne è un esempio – una coppia le cui parti non possono essere separate, per chiocciarne grossolanamente il significato con una analisi casuale e indiretta, o qualcosa del genere. Lo stesso con "*The flash and outbreak of a fiery mind*" (le fiammate e lo sfogo di un carattere ardente) (33), dove *flash* non può essere scisso da *outbreak*, ed entrambi dipendono dall'ardore di *fiery*. Ma raddoppiamenti e ripetizioni servono per lo più a esprimere la sua insopportabile pomposità. Come l'opera stessa, Polonio ripete ogni cosa almeno due volte, e nel raccomandare l'adozione di *indirections* (vie indirette) di nuovo fa eco alla struttura dell'opera di cui è parte. Ma questo è un commento comico che, attirando la nostra attenzione sulla natura dell'*Amleto*, è in contrasto ironico con il modo in cui, diversamente da Polonio, l'opera raggiunge il proprio scopo.

POL. *He closes with you in this consequence:
"Good sir", or so, or "friend", or "gentleman",
According to the phrase or the addition
Of man and country.*

REY. *Very good, my lord.*

POL. *And then, sir, does 'a this — 'a does — what was I about to say?
By the mass, I was about to say something.
Where did I leave?*

REY. *At "closes in the consequence".*

POL. *At "closes in the consequence", ay, marry.*

He closes thus. "I know the gentleman.

I saw him yesterday, or th'other day,

Or then, or then, with such or such, and as you say,

There was 'a gaming, there o'ertook in 'srouse,

There falling out at tennis"; or, perchance,

"I saw him enter such a house of sale",

Videlicet, a brothel, or so forth. See you now,

Your bait of falsehood take this carp of truth,

And thus do we of wisdom and of reach,

With windlasses and with assays of bias,

By indirections find directions out;

So by my former lecture and advice

*Shall you my son. You have me, have you not?*¹⁹

(II.i.45-65)

Ho citato questo passo, che difficilmente troverebbe una collocazione in una antologia di brani scelti dell'*Amleto*, perché è una delle tante variazioni sul tema di cui ho parlato. È alquanto più prolisso in F che in Q2, e se dunque davvero qualcuno ha rivisto il testo, non si direbbe che abbia avuto l'intenzione di tagliare dove era possibile. Qui tutto è concepito ai fini della ripetizione. Polonio elenca i diversi modi con i quali l'informatore in cui Rinaldo forse si imbatte può avvicinarlo, raddoppia *phrase* con *addition* e *man* con *country*, ma poi perde il filo del discorso. Per farglielo ritrovare Rinaldo lo cita; dopodiché Polonio ripete ancora una volta l'espressione "*closes in the consequence*", aggiungendo subito dopo *closes* e *gentleman*. Poi viene "*yesterday, or th'other day, / Or then, or then, with such and such...*" e un elenco delle maldicenze su Laerte che Rinaldo potrebbe ascoltare; con

un fiorire conclusivo di *falsehood-truth, of wisdom and of reach, "windlasses and with assays of bias"*, due modi di dire la stessa cosa, che peraltro ripete subito quando parla di trovare per vie indirette la direzione; e, negli ultimi due versi, "*lecture and advice*" e "*You have me, have you not?*". Il discorso è un piccolo scherzo parodistico, il motivo dell'opera suonato con variazioni farsesche.

L'apparizione di Amleto nella camera di Ofelia, che lei racconta nei versi successivi, è essa stessa una ripetizione dell'apparizione spettrale del vecchio Amleto "come se fosse uscito dall'Inferno/per parlare di orrori" (II.i.80-81) ma il raddoppiamento è debole, il che vanifica l'effetto della *performance* di Polonio. L'effetto, tuttavia, è ristabilito grazie a Rosencrantz e a Guildenstern. Essendo stati vicini "alla sua giovinezza e ai suoi costumi" (II.ii.12), sono chiamati a spiare su di lui come Rinaldo su Laerte. La Regina chiede loro di dimostrare a lei e al Re "tanta bontà e gentilezza" (22) — la cortesia si addice al loro grado — "*For the supply and profit of our hope*" (A vantaggio e sostegno della nostra speranza) (24). (Quest'ultimo verso è parafrasato nell'edizione Oxford con "fornendo ciò che è necessario per la realizzazione della nostra speranza", e nella Cambridge con "realizzazione e appoggio", seguendo lo studioso George Kittredge: un esempio di quanto queste coppie possano essere dense di significati.) Le espressioni regali di gratitudine ("Grazie, Rosencrantz e gentile Guildenstern, grazie, Guildenstern e gentile Rosencrantz" [33-34]) sono un'altra parodia del motivo principale, come lo è la risposta di Guildenstern: "*Heavens make our presence and our practices/Pleasant and helpful to him!*" (La nostra presenza e le nostre azioni, / il Cielo le renda utili per lui!) — dove *practices* ha anche vagamente il significato di "trame, imbrogli", e *helpful* va inteso nel senso di "utili alla sua cura", come nei versi della canzone "Chi è mai Silvia?" "*Love doth to her eyes repair, / To help him of his blindness*" (Dai suoi occhi amore implora / un rimedio alla sua cecità), nei *Due gentiluomini di Verona* (IV.ii.39 ss).

La sezione successiva di questa lunga scena si volge alla trama politica, con il rientro di Cornelio e Voltemando dalla loro ambasciata in Norvegia. Questa coppia è anche meno essenziale di Rosencrantz e Guildenstern, nulla più di un caso ulteriore di raddoppiamento. Riferisce della sua missione in versi concreti, con scarsa propensione al raddoppiamento ("saluti e auguri"

[II.ii.60], "sicurezza e concessione" [79]), dopodiché torniamo alla trama principale e alla verifica dell'amore di Amleto per Ofelia. Qui Polonio, esercitando i suoi poteri retorici, raddoppia e triplica come mai prima:

*My liege, and madam, to expostulate
What majesty should be, what duty is,
Why day is day, night night, and time is time,
Were nothing but to waste night, day, and time...*²⁰

(86 ss)

Amleto lo prende in giro in prosa, usando le proprie "vie indirette" per trovare la direzione, e scopre subito il gioco analogo di Rosencrantz e Guildenstern cui, dopo averli accolti amichevolmente, chiede se sono stati "mandati", per dedurne che sì, per quanto controvoglia, sono lì per spiarlo. In questo passo abbiamo sia l'equiparazione della Danimarca a una prigione (aggiunto in F) che il famoso discorso di Amleto "Io ultimamente, ma il perché non lo so, ho perso tutta la mia allegria, e abbandonato ogni esercizio fisico..." (295-309) – complessivamente un brano lungo, forse concepito per mostrare che la prosa può raddoppiare la poesia. È un'orazione elaborata con grande maestria in cui è presente lo stesso motivo di sottofondo:

*This goodly frame, the earth...this most excellent canopy, the air, look you, this brave o'erhanging firmament, this majestic roof fretted with golden fire... a foul and pestilent congregation of vapors. What a piece of work is a man, how noble in reason, how infinite in faculties, in form and moving, how express and admirable in action, how like an angel in apprehension, how like a god! The beauty of the world; the paragon of animals...*²¹

(298-307)

Ancora in prosa sono la discussione della compagnia degli attori, e i pettegolezzi sul teatro londinese (aggiunti in F), che coinvolgono direttamente lo stesso Globe nel problema della concorrenza che gli attori bambini fanno a quelli adulti, quando si cita l'emblema del teatro "Ercole col globo" (361). Il Globe è,

infatti, un doppio del mondo, e la compagnia di ragazzi cui accenna Rosencrantz, per il momento ha sottratto il "mondo" ai Lord Chamberlain's Men. L'*Amleto* è un'opera molto legata all'attualità dell'epoca, a Londra, al Bankside, a un teatro di cui l'autore era azionista, con attori che recitavano molte parti senza per questo perdere il senso della realtà. Un teatro inteso come immagine di quel mondo dal quale, con metafora appropriata, prese il nome, un'ombra della sua sostanza – laddove ombra e sostanza, come ho già detto, sono quella coppia di opposti, fonte per Shakespeare di tante cose straordinarie. Merita ricordare che anche tra gli splendori del grande discorso che precede questo dialogo, Amleto continua a pensare e a parlare all'interno di un teatro, visto che il Globe era dotato di un palcoscenico di grandi dimensioni, un promontorio su cui egli parlava, e un "Cielo" o firmamento sospeso in alto, tempestato di stelle.

Amleto conclude il colloquio con i cortigiani che lo spiano citando quella coppia cruciale "il mio zio-padre e la mia zia-madre" (376), che racchiude in sé l'accusa di incesto. Più avanti (IV.iii.49-52) chiamerà Claudio "madre", disgustato dall'idea che Claudio e Gertrude siano "una carne sola", come in un senso ben diverso è lui stesso. Abbiamo qui un caso squisitamente orribile di "assenza di divisione", ora caratterizzata non dalla felicità del vero amore ma dal suo opposto, la ripugnanza dell'incesto. Amleto vuole far sapere ai suoi falsi amici che è spinto a ricorrere a figure così stravaganti dall'esigenza di esprimere il proprio disgusto, poiché nient'altro fa al caso suo; e anche che, per quanto si avvicini alla pazzia, rimane sano di mente: "Io sono pazzo solo a Nord-Nord-Ovest" (II.ii.378).

L'affettuosità con la quale riceve gli attori quando arrivano a Elsinore, unita alla lezione di recitazione che più avanti fa loro (III.ii.1 ss), a me è sempre parso un aspetto bellissimo e essenziale del suo personaggio. L'arguzia brillante e piena di disprezzo con cui prende in giro Polonio (387-413) si trasforma di colpo in una canzonatura affettuosa degli attori bambini, il tutto con calore umano, in una prosa forte e intelligente. Quando l'opera teatrale della quale chiede un "assaggio" è elogiata poiché "ben disposta nelle scene", è come se, con modestia, ci si chiedesse se un elogio analogo non sia dovuto all'opera in cui si trova lui stesso.

La lezione di recitazione è elegantemente riflessiva, indirizzata da Amleto ai suoi colleghi più colti, decisi nel loro nuovo teatro a recitare per gli "esperti" più che per gli "incompetenti" (III.ii.26); e l'*Amleto*, come si ricorderà, fu considerato da Gabriel Harvey una delle opere di Shakespeare che poteva incontrare il favore dei "più saggi". Da qui l'appello di Amleto perché si smetta di declamare e gesticolare alla vecchia maniera, gonfiandosi e spolmonandosi, propria di un'idea ormai al tramonto di teatro e di linguaggio teatrale. Un pubblico colto richiedeva ciò che il vecchio modo di versificare era impensabile potesse dare, uno specchio rivolto alla natura, alla personalità umana, virtuosa e invidiosa, e all'epoca stessa, che mostrasse il "corpo del tempo, la sua forma e impronta".

L'agile prosa colloquiale del brano nasconde anche un'altra finalità: il desiderio di porsi in netto contrasto con il discorso che lo stesso Amleto adesso ricorda, tratto da un'opera scritta in versi molto ampollati, per quanto l'ampollosità non può fare a meno di mostrarci dove i raddoppiamenti retorici di Shakespeare abbiano la loro origine: "l'orrenda e nera sua carriagione" (II.ii.455), "cotto e impastato" (459), "una luce tiranna e dannata" (460), "rabbia e fumo" (461). Amleto sta descrivendo, nel vecchio stile concettoso, l'assassinio di un re; e il primo attore continua: "*the whiff and wind of his fell sword*" (il soffio e il vento della sua turpe spada) (473). Questo verso, come ha scritto Jenkins, ne ricorda alcuni del *Dido* (Didone) di Marlowe: "*whisk'd his sword about. / And with the wind [per "wound"] thereof the King fell down*" (brandi in aria la sua spada. / E con il vento il Re cadde a terra). Jenkins offre altri paralleli, il più pertinente dei quali è preso dal *Troilo e Cressida*: "*the fan and wind of your fair sword*" (la sventagliata e il vortice della vostra temuta spada...) (V.iii.41).²² Va notato che solo gli esempi tratti da Shakespeare esemplificano la forma più intima del raddoppiamento, l'endiadi: non si può separare la sventagliata o il vortice dal vento che genera. Qualche riga dopo, "volontà e intento" è una endiadi complessa, come sostiene il curatore dell'edizione Oxford, secondo cui indica una "azione risoluta", che Pirro sta momentaneamente trascurando.²³ Amleto definisce gli attori "l'estratto e le cronache brevi del tempo" (524), con un chiaro raddoppiamento, trattandosi di due sinonimi.

Il soliloquio di Amleto che conclude la scena inizia con un raddoppiamento ("Oh, che vigliacco e malfattore sono" [550]), ed è una piccola giungla di specchi. Un attore commenta la facoltà dell'attore di simulare un'emozione, e la differenza tra la propria posizione e quella della sua immagine speculare nell'opera, affermando di avere "il motivo e la spinta alla passione" che manca all'attore. Non per questo, naturalmente, egli è meno un attore, meno in un'opera, meno distante dal mondo reale di quanto il Globe lo sia dal globo terrestre. Amleto spiega che l'attore, non avendo "il motivo e la spinta" alla passione, è diverso da lui; eppure nel descrivere appassionatamente questa differenza, vede la propria immagine quando osserva l'attore, che in realtà gli regge lo specchio davanti agli occhi.

"*What's Hecuba to him, or he to her?*" (Cos'è Ecuba per lui, o lui per lei?), chiede Amleto in Q2. "*What's Hecuba to him or he to Hecuba?*" (Cos'è Ecuba per lui, o lui per Ecuba?), recita l'*in-folio*, e lo stesso Q1. Usando Q2 come testo di riferimento, Jenkins giudica quella versione "chiara e vigorosa", e biasima gli altri curatori che preferiscono la versione più lunga, da lui considerata l'"enfasi eccessiva" di un attore, che continua a essere adottata solo per "forza d'inerzia".²⁴ L'edizione Oxford segue come al solito l'*in-folio*, ritenendo che il secondo "Ecuba" sia "un caso di revisione dell'autore, introdotta per eliminare la ripetizione di *her* [nel verso successivo] di Q2".²⁵ Tuttavia pare strano che si elimini una ripetizione inserendone un'altra. Più sensatamente, John Jones considera la lettura dell'*in-folio* "delicata, decisiva ed economica", poiché non solo evita la ripetizione "*her...her*", ma crea anche un'enfasi preziosa, perché ipermetrica, "scompigliando la superficie uniforme del pentametro giambico".²⁶

Il soliloquio è pieno di raddoppiamenti regolari o opposti appaiati: lui e Ecuba, "il motivo e la spinta", "renderebbe pazzo il colpevole e atterrirebbe l'innocente", "sbalordirebbe stupirebbe", "occhi e orecchie", "canaglia fangosa e ottusa", "proprietà e la sua cara vita".²⁷ "fegato di colomba e mancare del fielle" (dove il secondo termine spiega il primo), "dal Cielo e dall'Inferno", "puttana-baldracca", "la mia fragilità e malinconia". Si giunge a un apice di ripetizioni in "Criminale, sanguinoso e osceno! / Criminale spietato, traditore, lussurioso, crudele!"

Questa scena straordinaria termina con un distico in cui fanno rima *thing* (cosa) e *king* (re), e mette conto ricordare che queste parole sono accoppiate di nuovo più avanti nell'opera: "*The King is a thing-/A thing, my lord!/Of nothing*" (Il Re è una cosa – /Una cosa, monsignore!/Da niente) (IV.ii.28-30).

La funzione del teatro nel teatro è duplice: mettere alla prova lo Spettro e insieme Claudio. Ma anche qualcun altro è messo alla prova – Amleto, dal Re. Il Re è allarmato dalla "follia così pericolosa e turbolenta" (III.i.4) di Amleto, che Guildenstern riduce all'ossimoro "astuta pazzia" (8). Di lì a poco segue il famoso soliloquio con la sua apertura tematica "Essere o non essere" (55 ss). Subito ci troviamo in bilico tra una serie di alternative. Essere o non essere? Soffrire o prendere le armi? Morire, dormire, sognare? Poi sentiamo parlare delle sofferenze che la vita comporta (nessuna delle quali, come è stato osservato più volte, si può applicare al caso specifico di Amleto, che parla al plurale (*we, us*) e mai al singolare (*I, me*):

... *the whips and scorns of time,*
Th'oppressor's wrong, the proud man's contumely,
The pangs of despis'd love, the law's delay,
The insolence of office, and the spurns
*That patient merit of th'unworthy takes...*²⁸

(69-73)

Questo soliloquio è stato oggetto di discussioni interminabili, ma su un punto non ci sono dubbi: Amleto inquadra la propria situazione in una visione più generale della condizione umana, il che comporta a mio parere un uso del tutto nuovo del soliloquio – solitamente utilizzato per comunicare delle informazioni al pubblico – insieme a un modo di guardare alla realtà umana in una prospettiva più ampia. Tracce di questa nuova maniera si trovano quando Macbeth dice "Se fosse fatto quando è fatto", sostenendo che *noi* saremo pronti a commettere dei crimini se non temessimo "la vita a venire". Macbeth sta pensando al proprio problema come a un riflesso di un problema etico più generale. Analogamente con Amleto, il quale termina osservando che considerazioni del genere possono inibire "imprese di grande portata e momento".

Segue poi la scena del convento,²⁹ con il suo repentino cambio di atmosfera e di tempo alla riga 102 ("Ah, ah, siete onestati?"), in cui si passa da Ofelia alle donne in generale, specie coloro che tradiscono i loro mariti. Il tono sarebbe quello della satira contemporanea non fosse che per la nota di grottesca disperazione che lo accompagna. Quando Amleto esce di scena, il tono cambia di nuovo, e Ofelia, con quella che si direbbe una consuetudine della sua famiglia, si produce in un lamento di dodici versi, dei quali due soli privi di raddoppiamenti noiosi. Il contrasto con le vivide endiadi di Claudio pochi versi più avanti – "*I do doubt the hatch and the disclose/Will be some danger*" (io temo che quando la covata si schiuderà/ci sarà qualche pericolo) (166-67) – è netto.

Il passo successivo, nel quale Amleto elogia la virtù della temperanza di Orazio, ha il doppio scopo di presentare Orazio come un'immagine della virtù stoica e di arruolarlo come spia. Ora, dice Amleto, "*I must be idle*" (Debbo sembrare indolente) (III.ii.90) – dove in inglese *idle* significa anche "irresponsabile", "folle". Così in effetti appare quando prende in giro Polonio (con un'altra menzione del *Giulio Cesare*) e scandalizza Ofelia. Vale la pena ricordare che in alcune fonti lei era la sua amante, il che può aver suggerito la licenziosità di questo dialogo, sebbene sia presentato come una canzonatura. Ofelia capisce certamente i doppi sensi. A essi seguono feroci battute sconsiderate sulla morte del padre di Amleto.

La pantomima, un arcaismo intenzionale, è insolita poiché ha una trama identica a quella del dramma che gli attori si accingono a recitare. La sua attinenza con quest'opera e con la situazione nell'*Amleto*, l'opera teatrale vera e propria, è stata ampiamente dibattuta.³⁰ È come una scatola cinese, con l'*Amleto* che contiene un dramma il quale a sua volta contiene la pantomima. (Per inciso, se il revisore dell'*in-folio* avesse cercato di accorciare l'opera, qui non avrebbe avuto difficoltà a operare un taglio.)

Dopo un ritardo dell'azione per far posto ad altre "cose volgari" di Amleto (che egli continua a dire anche nel corso della rappresentazione) e a un Prologo inopportuno, il dramma messo in scena a Corte si lancia in una versificazione volutamente arcaica, arretrata e distante rispetto al linguaggio con cui l'opera princi-

pale "sorregge lo specchio". Amleto la imita nella propria invettiva sul corvo che gracchia urlando vendetta (una citazione condensata da una tragedia anonima su Riccardo III scritta intorno al 1591). Dopo che Claudio si è alzato per andarsene, Amleto è così su di giri da sembrare matto, e Orazio cerca di calmarlo. Segue un altro passo eccitato ma divertente con Rosencrantz e Guildenstern, tutto in una prosa molto vivace. Amleto è un mistero autodefinitosi tale, quando annuncia che il suo intelletto è malato, ma ha decisamente la meglio sui due sicofanti con l'analogia del piffero che Guildenstern non sa suonare (354 ss). La sua presa in giro di Polonio è più blanda, meno seria.

A metà del terzo atto, Claudio reagisce. Invierà Amleto in Inghilterra:

*The terms of our estate may not endure
Hazard so near's doth hourly grow
Out of his brows.*³¹ amore

(III.iii.5-7)

Cito questi versi come un esempio dei problemi critici che il testo dell'opera può sollevare. *Brows* ("sopracciglio", ma anche "fronte") è la lettura di Q2; F sostituisce con *lunacies* (pazzie). Questa si direbbe senz'altro una revisione, e F risulta più immediatamente comprensibile. Jenkins avanza l'ipotesi che sia una soluzione di ripiego suggerita da qualcuno che ricordava *dangerous lunacy* (follia pericolosa), una frase di una scena precedente (III.i.4), e mantiene *brows*, che allude al "pericolo proveniente dalla mente di Amleto".³² Al curatore dell'edizione Oxford, che intende seguire F ovunque sia possibile, va bene *lunacies*. Personalmente ritengo che *brows* sia molto più ricco, e offra una lettura non più oscura di molte altre che si trovano nelle opere successive all'*Amleto*. Dell'aspetto di Amleto, Claudio ricorda le sopracciglia aggrottate; senza dubbio durante la recente rappresentazione esse riflettevano l'agitazione mentale del giovane e la probabilità che avesse scoperto il suo delitto. Molto può essere dedotto dalla condizione delle sopracciglia: "*There is written in your brow, Provost, honesty*" (Sulla vostra fronte, bargello, sta scritto onestà) (*Misura per misura*, IV.ii.153-54), "*Speak sad brow and true maid*" (Parla volto triste e ragazza sincera) (*Come vi pare*,

III.ii.214-15), "*You look as if you held a brow of much distraction*" (Dal vostro viso si direbbe che siate tutto sconvolto) (*Il racconto d'inverno*, I.ii.149), "*The angry spot doth glow on Caesar's brow*" (L'impronta dell'ira arde sulla fronte di Cesare) (*Giulio Cesare*, I.ii.183), e altri esempi si potrebbero citare. È con ogni evidenza una delle parole preferite da Shakespeare, se è vero che ricorre 129 volte nella sua opera. Naturalmente, nel nostro caso nessuna di tali considerazioni può essere ritenuta decisiva per stabilire quale sia la versione giusta. È certamente possibile che la mano o la voce di qualcuno, forse non di Shakespeare, abbia pensato che il passo poteva essere alleggerito un poco sostituendo *brows* con *lunacies*. Tuttavia è una fortuna che l'altra, possibile, versione, non sia andata persa. Se una semplificazione ovvia come questa è stata introdotta veramente, abbiamo uno scampolo di prova del fatto che già c'era chi si preoccupava della tendenza di Shakespeare a scrivere versi che lasciavano interdetti il pubblico.

La reazione di Rosencrantz e Guildenstern alla proposta del Re consiste di una parodia servile del tema linguistico principale dell'opera:

GUIL. *Most holy and religious fear it is
To keep those many many bodies safe
That live and feed upon your Majesty.*
ROS. *The single and peculiar life is bound
With all the strength and armor of the mind
To keep itself from noyance, but much more
That spirit upon whose weal depends and rests
The lives of many...
... it is a massy wheel
Fix'd on the summit of the highest mount,
To whose huge spokes ten thousand lesser things
Are mortis'd and adjoin'd, which when it falls,
Each small annexment, petty consequence,
Attends the boist'rous ruin.*³³

(8-22)

Il sentimento è scontato e il linguaggio ostentato, anche se ancora ricorda il motivo musicale dell'opera: *many, many single and peculiar, strength and armor, depends and rests, mortis'd and*

*adjoin'd, small annexment, petty consequence.*³⁴ Claudio, un uomo incline all'azione, si fa largo in mezzo a questa nebbia linguistica:

... we will fetters put about this fear,
Which now goes too free-footed.³⁵

(25-26)

Qui non c'è vaghezza: *free-footed* è già nella mente di Claudio prima che arrivi a *fetters*. È un linguaggio succinto, deciso, ben diverso da quello di Rosencrantz.

Il soliloquio di Claudio, che segue a questi versi, potrebbe essere usato a sua volta quale esempio della crescente maturità del verso drammatico di Shakespeare nell'*Amleto*. Esso avvia noi, e lo scrittore, lungo la strada che alla fine porterà alle intensità tragiche del *Coriolano*. Si prendano, ad esempio, questi versi:

May one be pardon'd and retain th'offense?
In the corrupted currents of this world
Offense's gilded hand may shove by justice,
And oft 'tis seen the wicked prize itself
Buys out the law, but 'tis not so above:
There is no shuffling, there the action lies
In his true nature, and we ourselves compell'd,
Even to the teeth and forehead of our faults,
To give in evidence.³⁶

(III.iii.56-64)

Non è necessario sottolineare le differenze tra questo genere di discorso e quello di Marco nel *Tito Andronico*, o di Riccardo II che riflette sul suo destino, o di Bruto che medita in giardino. Qui abbiamo un uomo perseguitato dai propri pensieri, che esprime le sue violente emozioni con un linguaggio altrettanto violento e immediato, soggetto alla pressione e allo slittamento di una metafora ardita, persino angosciata. Ben sapendo quale sia la risposta, chiede se può pentirsi eppure conservare i benefici del suo crimine. (*Retain th'offence*, lett. "conservare il delitto", è molto compresso; un soliloquio di questo genere si caratterizza per le grandi variazioni di ritmo, per le sue contrazioni non me-

no che per le sue lungaggini.) E parla delle "*corrupted currents of this world*", dove *currents* è un termine vago – può significare corso degli eventi, come nel moderno "affari correnti", ma comunicare anche il senso di qualcosa che scorre o addirittura è "in bilico", "avendo una propensione a cadere", come si legge nell'*Oxford English Dictionary*. Una corrente corrotta può essere una fogna. Claudio, un uomo dall'intelligenza turbolenta, non sviluppa l'idea, e presenta invece una allegoria così di sfuggita, che quasi non la si percepisce come tale: *offence*, il delitto, tiene in mano il denaro e scosta la giustizia – la spinge da parte. Poi, lasciandosi andare al senso letterale, la mette in questo modo: che l'oro ottenuto con il crimine possa essere la tangente che assicura l'impunità del colpevole. Mette in contrasto questa posizione con la regola che vige nel mondo "lassù in alto", dove "*There is no shuffling, there the action lies/In his true nature*" (non si imbroglia. L'azione esiste/nella sua natura vera) (61-62). *Shuffling* indica un comportamento furtivo o equivoco, e qui in modo particolare il sotterfugio legale (Claudio passa dalla giustizia alla legge). L'azione (il caso portato in tribunale) esiste (è sostenibile).³⁷ A quel punto, una piena confessione è inevitabile, "davanti ai denti e alla fronte della nostra colpa" – con un ulteriore riferimento indiretto alle sopracciglia, ora costrette a essere oneste, e associate ai denti. Di solito, si ritiene che questo verso indichi un ostile confronto faccia a faccia, ma tale interpretazione trascura il punto che la prova contro l'accusato è una piena confessione, di modo che volto, denti e sopracciglia avranno un atteggiamento di imbarazzo, non di sfida. In ogni caso, la faccia è quella della "colpa", che adesso è una vergogna manifesta. Non c'è maschera, elmo, o bugia che possa nasconderla.

Abbiamo qui l'energia, l'eccitazione, di una associazione obliqua, propria di Shakespeare al suo meglio. Il gioco di figure che si fanno eco l'una all'altra, l'incapacità o il rifiuto di seguire il vecchio corso basato su similitudini sfruttate al massimo, lo spostarsi dell'enfasi dalla misericordia al delitto, dalla giustizia, al pentimento, la ruvidezza colloquiale di *shove* e *shuffle*, i riferimenti legali insistenti ma controllati, testimoniano non solo di una diversa varietà di usi metaforici, ma di un modo diverso, drammatico, di rappresentare un uomo che pensa, sottoposto alla tensione della colpa e della paura. Solo alla fine del suo di-

scorso, Claudio si lascia andare a un stile più tradizionale: "Oh condizione sciagurata! Oh petto nero come la morte!" (67) – un verso che serve a ricordarci che persisteva un rapporto, sebbene sempre più teso, con il passato.

Il discorso di Amleto "Ora potrei farlo tranquillamente" (73 ss) è stato oggetto di molte discussioni, in gran parte sul problema se Amleto intende veramente dire che non ucciderà il Re mentre sta pregando, poiché ciò comporterebbe che andrebbe dritto in Paradiso.³⁸ Che la sua sia una manifestazione di intransigente disumanità o solo una scusa, egli ricorda il motivo musicale dell'opera: "assunzione e salario... atto materiale, sazio di pane... con tutte le sue colpe in fiore, rigoglioso come maggio... circostanza e modo di pensare... pronto e stagiato... dannata e nera".

Segue la scena nella camera della Regina, notevole per il ritmo e la veemenza del dialogo. All'inizio, lo scambio tra Amleto e sua madre ricorda il vecchio accorgimento della sticomitia e fissa all'istante la furia nelle loro parole, una furia che ha a che vedere con dolorosi raddoppiamenti. In questi versi, ogni personaggio intende qualcosa di diverso con la parola *father* (padre), e la differenza costituisce il centro emotivo della tragedia:

GER.: *Hamlet, thou hast thy father much offended.*
 HAM.: *Mother, you have my father much offended.*
 GER.: *Come, come, you answer with an idle tongue*
 HAM.: *Go, go, you question with a wicked tongue.*³⁹

(III.iv.9-12)

I parallelismi sono ovvi, e le parole conclusive di ogni verso insieme alle ripetizioni di *father* rafforzano un *pattern* non meno ovvio, con le imitazioni canzonatorie di Amleto (*idle wicked, Come, come, / Go, go*).

Va anche notato che il familiare *thou* è usato solo nel primo verso. Il litigio tra loro è serio, e l'animosità non potrebbe essere più palese di come la rende Amleto chiamando la madre "la moglie del fratello di vostro marito" (15), una dolorosa esposizione di consanguineità. L'uccisione di Polonio da parte di Amleto porta Gertrude a esprimersi con una coppia alquanto banale ("che atto temerario e sanguinoso" [27]) che, nel ripeterla,

Amleto riduce o corregge, riservando "temerario" per Polonio, definito "sciocco, temerario, sciagurato impiccione" (31). Un atto sanguinoso, certo, dice Amleto, per poi specificare a quale atto si riferisce con un raddoppiamento significativo: "come uccidere un Re e sposare suo fratello" (30).

Subito dopo inizia la battaglia di Amleto contro la rassegnazione della madre all'"abitudine" – al suo rapporto sessuale con Claudio. Amleto le torcerà il cuore, "se l'abitudine al male non l'ha reso di bronzo/e tale da essere una fortezza insensibile contro i sentimenti" (37-38). Così fa, con una eccitazione che diventa frenesia prima dell'intervento dello Spettro, anche se è caratteristico di quest'opera che una volta che costui è uscito di scena, e malgrado i suoi avvertimenti, Amleto chieda ancora alla madre di non dormire con Claudio, elevandosi di nuovo fino a una sorta di eloquenza furiosa e disperata.

Anche qui, un revisore alla ricerca di possibili tagli avrebbe trovato il modo di realizzarli; e in effetti vi sono dei tagli in F, diciotto righe in tutto. Il primo si ha in III.iv.71-76. Amleto costringe la madre a paragonare i ritratti del padre e di Claudio. Siamo alla fine di un passo terribile, giustamente pieno di forti antitesi, in cui Amleto attribuisce la mancanza di discriminazione della madre – la sua preferenza per Claudio rispetto a suo marito – a uno smodato appetito sessuale, che ne corrompe la capacità di giudizio, poiché "*what judgment/Would step from this to this?*" (quale giudizio/passerebbe da questo a quello?). E in Q2 continua:

*Sense sure you have,
 Else could you not have motion, but sure that sense
 Is apoplex'd, for madness would not err,
 Nor sense to ecstasy was ne'er so thrall'd
 But it reserv'd some quantity of choice
 To serve in such a difference.*⁴⁰

(71-76)

Poi i testi concordano sui versi seguenti (si noti che la giuntura è ben fatta, con "*What devil was't?*" che conclude l'emistichio "*Would step from this to this?*")

*What devil was't
That thus hath cozen'd you at hoodman-blind?*⁴¹

I quattro versi successivi sono assenti in F:

*Eyes without feeling, feeling without sight,
Ears without hands or eyes, smelling sans all,
Or but a sickly part of one true sense
Could not so mope.*⁴²

Perché questi cambiamenti? Il primo passo tagliato è difficile a un primo ascolto. Devi avere l'uso dei sensi, altrimenti non potresti muoverti, ma certo i tuoi sensi devono essere intorpiditi, poiché neppure la pazzia potrebbe commettere un tale errore. I sensi non possono mai essere così profondamente alla mercé della pazzia da non conservare quel minimo potere di scelta richiesto per questa discriminazione particolare. Il secondo taglio analizza la capacità di discernimento di ciascun senso preso singolarmente: nessuno di essi – la vista, il tatto, l'udito o l'olfatto – anche senza l'ausilio degli altri sarebbe così insensibile da non percepire questa differenza.

Una spiegazione per questi tagli può essere che tutto ciò è già stato detto più volte: il punto sviluppato nel primo passo tagliato, e ripreso nel secondo, era già stato chiarito. L'idea che Gertrude si sia imbattuta in Claudio come può accadere giocando a mosca cieca si potrebbe già ritenere sufficiente a esaurire l'intera questione. O si potrebbe obiettare che il passo del secondo taglio ricapitola un po' goffamente il primo. È plausibile che a operare questi tagli sia stato lo stesso Shakespeare, non tanto per la necessità di accorciare la tragedia o perché gli spettatori della platea non riuscivano a seguire le parole, quanto perché li riteneva ridondanti. Eppure la ridondanza è parte della natura stessa dell'*Amleto*, e lungi dall'essere fuori luogo, questi passi, carichi di un pensiero sospinto in avanti quasi freneticamente dall'emozione, toccano l'apice quando entra lo Spettro.

L'eccitazione, l'enfasi sui sensi, è ovviamente di tipo sessuale, come Amleto fa capire chiaramente nel resto di questo di-

scorso. E quando la Regina accetta la sua critica e vede nella propria anima "macchie nere e radicate", egli non è pago e coglie l'occasione della confessione della madre per essere ancor più esplicito:

*Nay, but to live
In the rank sweat of an enseamed bed,
Stew'd in corruption, honeying and making love
Over the nasty sty!*⁴³

(91-94)

"*Honeying and making love*"! La prima parola non ricorre da nessun'altra parte in Shakespeare, e raramente altrove: la madre e Claudio fanno l'amore in un letto intriso di sudore, in un luogo reso sudicio dai loro atti. Amleto continua la sua invettiva: "Un tagliaborse dello stato e del governo" (un'altra forma di en-diadi) e "Un re di stracci e toppe" (99, 102).

Ora che l'isteria di Amleto è giunta al culmine, entra lo Spettro, il tono dei cui rimproveri è identico a quello che aveva all'inizio della tragedia. Uscito lo Spettro, Amleto riprende i suoi ammonimenti, in un primo momento con più calma, poi di nuovo con l'ossessivo "non andate nel letto di mio zio" (159). Ci sono altri due brevi tagli, forse questa volta solo per ridurre le ripetizioni (162-66, 169-72), visto che già è stata sottolineata la forza dell'"abitudine" sul comportamento di Gertrude. Sul punto di andarsene, avendole augurato buonanotte, Amleto fa un ultimo accenno al tema sessuale: "Lasciate che il re panciuto vi tenti di nuovo al letto..." (182 ss). Ma poi si calma di nuovo, parla dei progetti di visitare l'Inghilterra, e lascia "le frattaglie" di Polonio fuori dalla camera della madre.

L'*in-folio* taglia i versi dell'*in-quarto* nei quali Amleto si sofferma sulla sua diffidenza verso Rosencrantz e Guildenstern e dice che ha organizzato un complotto contro di loro. A mio avviso non doveva essere nulla di complicato, poiché a questo punto Amleto non poteva aver previsto le circostanze che gli avrebbero consentito di capovolgere la situazione a suo favore. Quando si fa una revisione, possono esserci mille ragioni per tenere o tagliare un passo, alcune giuste, altre sbagliate, alcune

ovvie, altre meno. Questa era auspicabile perché migliorava la coerenza della narrazione.

Del resto dell'opera possiamo occuparci sommariamente. La trama che riguarda il Re progredisce. Amleto risponde in modo grottesco quando gli si chiede dove è il corpo di Polonio, e congedandosi dal Re, se ne esce con il più profondo e orribile dei suoi giochi di parole: "Addio, cara madre... Padre e madre sono marito e moglie; marito e moglie sono una carne sola; e dunque mia madre" (IV.iii.49-52). Segue l'ultimo soliloquio dalla collocazione curiosa (IV.iv.31 ss), del tutto assente nell'*in-folio*. Amleto se la prende con se stesso per non essere riuscito ad agire malgrado non gli siano certo mancate le opportunità di farlo:

*I do not know
Why yet I live to say, "This thing's to do",
Sith I have cause, and will, and strength, and means
To do't.*⁴⁴

(IV.iv.43-46)

Ma naturalmente è in viaggio per l'Inghilterra, sotto scorta, per cui in effetti questo soliloquio è pronunciato proprio quando, per la prima volta, *non* ha la forza e i mezzi per agire. Forse questo spiega perché è stato tagliato in F. Tuttavia sarebbe un peccato perdere quello che potrebbe essere il migliore dei suoi soliloqui. Il tema musicale dell'opera è sempre presente: "il bene e l'acquisto del suo tempo", "dormire e nutrirsi", "facoltà e divina ragione", "potente e costoso", "delicato e tenero" – nella mente di Shakespeare queste coppie di parole sono inseparabili. (A Shakespeare piaceva la parola *delicate* [delicato]. A volte evoca *tender* [tenero] come in "*her delicate tenderness*" [la sua tenerezza delicata] nell'*Otello* [II.i.232], e ne *La tempesta* in "*subtle, tender and delicate temperance*" [sottile, delicato, pieno d'una certa qual sua grazia] [II.i.42]. Sicuramente ricordava Isaia, 47:1, "poiché non sarai più chiamata tenera e voluttuosa".) Qualcuno ha osservato che gli epiteti non si addicono molto a Fortebraccio.

La trama si sviluppa in fretta, con la pazzia e la morte di Ofelia e l'incursione dell'infuriato Laerte, ma può sempre essere frenata. Il motivo musicale dell'opera è meno percepibile quan-

do il verso porta avanti l'azione; i raddoppiamenti tornano nel passo inessenziale sulla visita di Lamord.

La trama contro Amleto è matura, ma invece di un climax abbiamo la scena del cimitero: un ritardo ulteriore, inspiegabile in termini di buonsenso. Ancora più straordinaria è la lunga scena con Osric (V.ii.81 ss). Osric ricorre a coppie adulatorie, quando dice di Laerte che è "di compagnia gradevolissima e di nobile aspetto" (108), e "la mappa e la guida del gentiluomo" (109) (tagliate in F; qualcuno deve aver pensato che l'episodio di Osric era troppo lungo), e Amleto lo prende in giro quando dice a sua volta di Laerte che "il suo simile è il suo specchio" (118-19), giungendo persino a indicare che "pugnale e spada", usati da Osric come un raddoppiamento, sono in realtà due armi e non una (145-46). Come osserva Amleto, Osric ha "imparato solo la moda del tempo" (189-90) ed è portatore solo delle "opinioni più accreditate". Da questo momento in poi, pur lamentando di sentire dolore "intorno al cuore", Amleto è pronto; il Cielo lo ordina. Chiede perdono a Laerte, dice che è afflitto da pazzia. Alla fine abbiamo il duello e le morti; ci vengono offerte reazioni alternative, di dolore o stupore, e l'annunciata spiegazione di Orazio metterà in luce i giudizi accidentali, gli omicidi casuali, le trame e gli errori.

Non è solo Osric a conoscere la moda del tempo; la conosceva anche Shakespeare. *L'Amleto* è il più grande bazar della letteratura: dove tutto è a disposizione, con tanto di bolla di consegna e marchio di fabbrica. L'impressione che rappresenti un salto quantico nello sviluppo della poesia e del dramma inglesi è condivisa dai più. Qualcuno dirà che tra le opere successive ce ne sono di più grandi, ma ammesso che sia vero, *L'Amleto* è una loro essenziale tappa preparatoria. Quale che sia l'approccio del critico, questo è innegabile: basti pensare che, a partire da quest'opera, l'intera concezione del personaggio drammatico è mutata per sempre. Claudio è reso magnificamente, ma rimane un tiranno colpevole e un usurpatore; Polonio è un pedante verboso, un abile manovratore e una spia senza eguali, e allo stesso tempo un funzionario rispettato. Possiamo credere di conoscere il tipo o di poterne ricavare dalla nostra esperienza un'idea con-

vincente, ma nessuno come Amleto è mai esistito prima. È per questo che di solito le immagini di Amleto riflettono ciò che è venuto dopo, e non prima, di lui. Considerarlo l'araldo di una nuova epoca non è né idolatra né iperbolico. In questa nuova epoca non dobbiamo aspettarci che le questioni siano rese facili per noi. La nuova padronanza, è padronanza dell'ambiguo, dell'inatteso, di prove in conflitto tra loro e di audacia semantica. Siamo stimolati a dare un senso a tutto ciò, addirittura derisi se non ci riusciamo.

TROILO E CRESSIDA

L'*Amleto* può essere considerato il fulcro della carriera di Shakespeare: i suoi virtuosismi testimoniano dell'enorme sviluppo dei suoi poteri linguistici. Le opere che seguono sono molto varie tra loro ma, ciascuna a modo suo, altrettanto sperimentali. Gli anni immediatamente precedenti avevano visto il successo di due opere più rigide scritte per il Globe, l'*Enrico V* e il *Giulio Cesare*. Alle loro spalle ci sono i Sonetti, il poemetto "La fenice e la tortora", la *Dodicesima notte*, scritta alla fine di un periodo dedicato in prevalenza alla commedia, che vede l'emergere di nuovi toni stilistici, nuove strutture, nuove variazioni su temi tradizionali. Ma stili e interessi stavano mutando, e il drammaturgo che molto aveva contribuito a questo mutamento doveva cambiare a sua volta.

Le date più probabili di *Troilo e Cressida*, *Tutto è bene quel che finisce bene*, e *Misura per misura* sono rispettivamente il 1602, il 1603 e il 1604; queste tre opere colmano, dunque, l'intervallo che separa l'*Amleto* (1600) dall'*Otello* (1604, nella sua forma originale). Esse sono spesso state considerate come un gruppo e denominate *problem plays*, opere problematiche, una definizione adeguata perché sembrano presentare problemi etici ben definiti ma anche difficoltà peculiari di tipo poetico.

Una ragione per considerarle in questo modo è che in un'epoca nella quale la tradizione idolatra di Shakespeare è ancora forte (e con essa l'infallibilità che si attribuisce a tutte le sue opere, considerate alla stregua di testi sacri), è una buona cosa osservare il drammaturgo che si confronta con problemi compositivi di varia natura. Queste opere vengono subito dopo lo slancio e la sicurezza incredibili dell'*Amleto*, ed esplorano nuove