



Franco Marucci

Shakespeare

Sommario

Introduzione	9
1 Poemeti e sonetti	21
2 I drammi storici inglesi	27
3 Le commedie eufuistiche	47
4 I drammi romani	57
5 Le tragedie e le tragicommedie	73
6 Le commedie romantiche e “scure”	121
7 <i>Romances</i> e apocrifi	145
8 Bibliografia	183

Patterned by that the poet here describes.
(*Titus Andronicus*, IV.1.57)

Introduzione

La scansione primaria e fondamentale nell'opera di Shakespeare è quella tra due *corpora* macroscopicamente essenziali. Da un lato, in ordine cronologico probabile di stesura o d'inizio di stesura, il canone dei sonetti, con la più piccola appendice di due poemetti; dall'altro quello dei drammi. Manca dunque a questa alternativa, e non si dà, un *tertium quid*, sia perché non esistevano a fine Cinquecento altri generi ed era solo nascituro il romanzo o tutt'al più era di moda il *romance*; sia e soprattutto perché Shakespeare non ha voluto o potuto cimentarsi nel poema lungo o lunghissimo, come nel suo tempo, o decenni dopo, Spenser e Milton. Sarebbe perciò grossolanamente sbagliato pensare ai poemetti e soprattutto ai sonetti come a un peccato di gioventù. Shakespeare stesso definisce i sonetti un "monumento", il secondo, ben più concentrato monumento della sua arte. Non fosse una convenzione retorica, Shakespeare confessa anzi nei sonetti stessi come una soluzione di ripiego l'aver fatto il drammaturgo, e che la sua vera vocazione era quella del poeta; sonetti che nel loro insieme costituiscono un'opera autonoma e un universo a se stante, per quanto legata a filo doppio al *corpus* dei drammi in un regime di mutua illuminazione cumulativa o bilaterale. La specializzazione attuale degli studi shakespeareiani conferma che un sonetto può racchiudere la stessa densità semiosica di un dramma, ed è un dramma compresso e spogliato degli accessori. Per tale ricchezza insondata i sonetti hanno sfidato il mutare delle correnti critiche, delle teorie del testo, delle mode e delle fasi del gusto, e gli adepti di tutti i metodi vi si sono accostati.

Alla domanda se un lettore posteriore colto, ma ignaro della paternità dei sonetti, vi riconoscerebbe il parto della stessa mente che ha concepito i drammi, la risposta potrebbe essere di primo acchito negativa, ma via via rovesciata in un'affermazione. La voce del poeta è unitaria o più unitaria; quella del drammaturgo si frange e oggettiva in una gamma polifonica. L'interrelazione dei due *corpora*, lo si verifica, è anzitutto lessicale, e proprio sulla ricorrenza di voci rare e frequenti – nei sonetti e nei drammi – si è basata una datazione sperimentale di alcuni gruppi dei primi. I due serbatoi in altre parole si corrispondono in un regime di ricorsività che è duplice e sovrapposto, orizzon-

tale entro il *corpus* poetico stesso, e verticale e trasversale tra poesia e drammaturgia. Il drammaturgo Shakespeare – il drammaturgo quanto meno storico dell’Inghilterra, che rappresenta, per quanto sempre per interposizioni immaginarie, la realtà effettuale e riconoscibile – è la faccia speculare e complementare dello Shakespeare sonettista che opera un libero ricamo deformante su sue circoscritte esperienze vissute. Il filo biografico personale è rintracciabile a grandi linee, ma tutte le tentazioni di una lettura autobiografica *pedissequa* andranno resiste o attentamente vagliate; cosicché anche nei sonetti Shakespeare è un drammaturgo oggettivatore.

Cosa poi, a un primissimo sguardo d’insieme, caratterizza il teatro shakespeariano? Come è possibile organizzarlo? La risposta preliminare e perfino ovvia potrebbe essere che i drammi shakespeariani sono anzitutto ripartibili per: (a) tempo; (b) spazio; (c) titolazioni. Il tempo è il presente (almeno in un caso) e il passato, vicino e remoto; può essere cioè tempo della storia antica, greco-romana, o medievale e rinascimentale. Altri drammi possono essere contemporaneamente acronici. È spesso e soprattutto un tempo fantastico e immaginario, e perciò può essere anche un futuro o un futuribile; ed è un tempo, come lo spazio, misto, definito e indefinito ma sempre reinventato: inglese, francese, italiano soprattutto. Regna perciò in Shakespeare una giocosa, bizzarra sincronia spaziotemporale, che è di per se stessa anche onomastica.

La titolazione, memori del Genette di *Soglie*¹, offre a sua volta suggestioni e voci più articolate. Perché ne esce ben sintetizzato e indicizzato il tema e il filo conduttore. Ventuno drammi su trentotto, cioè la metà più due, portano un titolo riferito al protagonista unico, anche in forma di antonomasia (il mercante di Venezia). Una seconda tipologia è il titolo personale binario, e l’adottano tre drammi; e i due eponimi possono essere due maschi, come i due gentiluomini di Verona o i due nobili congiunti. Altri titoli sono verbali o transitivi, indicando il risultato finale di un’azione, come il domare la bisbetica o le pene d’amore “perdute” (gerundio e participio passato in inglese). Altri titoli sono proverbiali o decisamente proverbi, come *All’s Well That Ends Well*. Altri ancora designano non il personaggio ma il fatto scatenante l’azione drammatica, come la tempesta; o sono tematici, come la commedia degli errori; o sottintendono un preciso genere magari ibrido, come un dramma onirico (il *Midsummer*), o il dramma fiabesco – o racconto – dell’inverno. O potrà, il titolo, alludere alla morale da trarsi alla fine: misura per misura, molto rumore per nulla, come vi piace. Altri, forse solo uno,

¹ Trad. it. Torino 1989.

mettono subito in rilievo il carattere corale, avvertendo che non ci sarà un protagonista svettante, come quello delle allegre comari. *Twelfth Night* è il solo titolo basato su un'indicazione temporale, del calendario.

Quanto ai generi Shakespeare è un drammaturgo storico, comico, tragico, "romantico" nel preciso senso di autore di *romances*. Storia sta in Shakespeare, ed è intesa, come sinonimo di successione di fatti, documentati o inventati, in un arco di tempo lungo. La sua natura di drammaturgo storico discende dall'infrazione dell'unità di tempo, secondariamente e supplementarmente da quella di luogo. Ogni dramma shakespeariano s'impertina sullo iato anziché sul tessuto. È dunque tutt'altro che vero, in Shakespeare, che una scena ne sospinga e così crei un'altra, con stretta successione e ferrea necessità diegetica; è viceversa il contrasto la vera legge costruttiva interna. Shakespeare d'altra parte non congegna mai trame storiche che s'impertinano su un singolo episodio breve, un'epifania o un incidente fulmineo; sicché dentro al suo dramma deve trovar posto prima o poi una specie di teatro narrato. La varietà dei tempi, dei luoghi e degli scenari è ricondotta a unità da una visione storica sovratemporale. Shakespeare assolutizza un esergo, *boutade*, o massima, che mette in bocca ai commentatori interni e ai protagonisti dei suoi drammi storici: che la storia è in declino e i tempi sono corrotti. Ci soccorre la frequenza di una metafora che le concordanze dicono di altissima ricorrenza: il termine "infect" e derivati, l'area cioè della malattia, del contagio, dell'epidemia.

L'evenienza del tragico è connaturata in Shakespeare ai grandi agoni esistenziali che la tragedia ha cantato e lamentato sin dai greci. Il Fato imperscrutabile, prim'ancora che la volontà umana salga quel calvario, esercita in Shakespeare la sua ironia mediante l'equivoco. È cioè destino che il linguaggio e i sistemi della comunicazione siano fallibili ed equivocatori nonostante le buone intenzioni umane. La concezione dell'uomo e della personalità è in Shakespeare quella di un campo di tensioni: corpo e spirito, sensi e anima, natura e cultura e natura e contronatura, egoismo e altruismo, stupidità e saggezza, istinto e ragione, piacere e rinuncia, modestia e ambizione. L'uomo può innalzarsi ai massimi fastigi della purezza e dell'immaterialità; può anche sprofondare, ed è minacciato di sprofondare, nell'abisso della degradazione. Shakespeare si dimostra partecipe della più vibrante rincorsa degli ideali, ma nessuno è come lui volgare, o per meglio dire sa far parlare i suoi personaggi di cose volgari. I doppi sensi sono endemici, e rinviano alla fissità mentale nell'uomo sulla fornicazione e sulla foia. *Ipsa facto* l'essere shakespeariano retrocede all'animale, alla bestia e al mostro; ed è la dimostrazione di un temuto evolucionismo regressivo, anziché progressivo. Il monarca o

principe dovrebbe applicare le leggi e ne è il garante; spesso abdica, o applica leggi disumane e sommarie; altrettanto spesso è un tiranno. Che Shakespeare rimanga impassibile in questi casi è una favola: è addirittura un protoilluminista che denuncia leggi oscurantiste e repressive, sempre schierato a favore del progresso civile e dell'armonia sociale, che è anche libera estrinsecazione delle facoltà umane.



In occasione della pubblicazione del primo in-folio shakespeariano del 1623 Ben Jonson scrisse una prefazione in versi che riconosceva nobilmente la grandezza del suo contemporaneo, benché diversa e un po' più maligna fosse la sua idea confessata in privato allo scozzese Drummond of Hawthornden che l'aveva ospitato presso di sé e ne aveva raccolto le confidenze. Milton lasciò lui pure una testimonianza favorevole in versi nel 1630. L'eclisse di Shakespeare, o quanto meno un suo ridimensionamento dopo la sua morte, furono dovuti all'avanzata del puritanesimo, e dopo la chiusura dei teatri al nuovo gusto estetico infranciosato della Restaurazione. William Davenant dal 1662 e poco dopo Dryden dimostrarono che Shakespeare poteva certo sopravvivere, ma adattato e rifatto e cioè soprattutto regolarizzato, ingentilito e reso più agile riducendo la sua presunta farragine. Nella prefazione al suo *Antony and Cleopatra* Dryden esponeva appunto un'estetica drammatica che è l'esatto opposto di quella implicita in Shakespeare: l'eroe non può essere del tutto virtuoso perché sarebbe ingiusto che fosse reso infelice essendolo; né può essere del tutto vizioso perché allora non potrebbe destare la pietà dello spettatore. Shakespeare studia naturalmente proprio i paradossi contrari a queste affermazioni. Il primo in ordine di tempo degli *editors* settecenteschi, Pope, fu anche il primo a cercare di scindere Shakespeare dal teatro rappresentato, ovvero a dare più peso al valore dei suoi drammi come testi per la lettura anziché di copioni per una messinscena. Per il dottor Johnson Shakespeare era un poeta che non ricorre a situazioni eccezionali ma riflette la pura naturalità; poeta perciò essenzialmente comico e meno bravo nel tragico, epperò con cadute di gusto e infrazioni al decoro, sciatte tecniche e conduttive, senza che vengano però criticate le infrazioni alle unità aristoteliche.

Fu nel corso del Settecento che l'Europa intera riprese gradatamente coscienza del genio shakespeariano. Le metafore correnti che si associarono a Shakespeare furono quelle di una forza della natura che crea ingovernata e di una sorgente che zampilla; o meglio, come un *geyser*, sgorga ed erutta dal cuore della terra e della natura. In Fran-

cia Shakespeare destò l'interesse di Voltaire, il quale dopo iniziali apprezzamenti lo derise come un "saltimbanco" provocando una lunga risposta per le rime del nostro Baretta. Furono i critici romantici tedeschi – Lessing, Schlegel, Wieland, Herder – a risvegliare un massiccio interesse per un drammaturgo che versava quasi dimenticato dagli stessi connazionali. Da loro si fece anche troppo guidare Coleridge, il cui Shakespeare è un conoscitore dei meandri della psiche (come in un certo senso lo è Coleridge poeta) che perciò stesso plasma una galleria di personaggi *life-like*, i quali si organano peraltro perfettamente con e nel dramma stesso. Il ragionamento paradossale di Charles Lamb era invece che Shakespeare è irrappresentabile e la sua grandezza sta nel testo scritto, dal quale lo spettatore della messinscena (che lo riduce e lo menoma) viene distolto. L'idolatria romantica per il compositore di tanto sommi drammi fece però tutt'uno con il sospetto o la convinzione che doveva esserne l'autore uno spirito più grande di quel William Shakespeare. Il *primer* di Edward Dowden del 1877 fu il primo tentativo storico di organizzare il *corpus* drammatico shakespeariano in periodi (quattro) secondo un *climax* teleologico che va dall'impurità degli esordi alla sublimazione degli ultimi *romances*. Anche Swinburne, che usando l'immagine del mare con gli estuari e i golfi individuava in Marlowe il fondatore del teatro elisabettiano e in Shakespeare il primo dei discendenti, suddivise la drammaturgia in tre fasi. Ma si facevano anche udire i primi dissensi. A fine secolo George Saintsbury asseriva, ma senza deplorarlo, che Shakespeare non era stato un grande "plotter", cioè architetto di trame – un primato che spetta a Jonson – e che il suo forte è il "character".

La posizione della prima pietra nei moderni studi shakespeariani la si può indicare nel libro di A.C. Bradley del 1904, *Shakespearean Tragedy*. In ogni eroe shakespeariano deflagra per Bradley un conflitto interno tra due forze di segno opposto, senza tracce di fatalismo o di ereditarietà. La costruzione del dramma shakespeariano è detta tripartita, con esposizione, sviluppo, catastrofe, ma con guarnizioni, ritardi, rallentamenti, contraccolpi. Concretamente la procedura di Bradley è la smontatura del dramma nelle sue parti per cogliere le molle psicologiche dell'azione. Dunque Bradley scompone i drammi per personaggi anziché per azioni e cellule diegetiche collegate, o ambienti o idee o isotopie. Scorporando i personaggi dalla dinamica drammatica li staticizza. Il saggio di Croce risalente al 1918-1919² riveste ancor oggi uti-

² "Shakespeare", in *Ariosto, Shakespeare, Corneille*, Bari 1961⁵, 75-213 (I ed. 1920).

lità e interesse – è anzi una specie di spartiacque – soprattutto perché sintetizza con chiarezza gli avvicendamenti del gusto e delle sensibilità letterarie dal Settecento fino al suo tempo di stesura, e passa in rapida rassegna e giudica (quasi sempre negativamente) gli indirizzi storici, come pure sincronici, della critica shakespeariana sino ad allora (e il secolo a oggi intervenuto, pur nella mole inimmaginabile di studi e di saggi susseguenti, ha portato alla ribalta, di nuovo, e di veramente imprescindibile, solo tre altri approcci: quello politico, quello genderico-femminista e quello neostoricista).

Nel Novecento medio e tardo e nei primi anni duemila la bibliografia shakespeariana si è appunto sviluppata con la velocità, il disordine convulso e l'accavallamento che caratterizza una cultura sempre più senza riconosciute guide, e nella quale Shakespeare non è più il feudo esclusivo dell'accademia inglese. È anche però vero che alcuni approcci gabellati come rivoluzionari sono solo una riformulazione più raffinata e articolata di quelli vecchi o invalsi. Schematizzando sono i seguenti gli approcci in corso, messi più o meno in prospettiva cronologica: (a) filologico, ai fini di una disposizione del canone assegnando i drammi a delle date per evidenze interne però sempre dubbie e soggettive (prosodia, fenomenologia delle rime, ecc.) ed esterne (confronti di luoghi paralleli fra dramma e dramma, lessico, ecc.). Collegata è (b) la questione della *authorship*. Dai primi del Novecento si cercò o ricercò da parte di alcuni studiosi di ridurre sensibilmente il canone dei drammi autentici, approccio che prese il nome di critica "disgregatrice". Dopo alcuni decenni di relativa quiescenza la "Shakespeare authorship question" ha ripreso oggi lena sotto forma di opposti partiti di "stratfordiani" e "antistratfordiani". La critica grosso modo contenutistica si è suddivisa in questi versanti: (d) marxista e politica; (e) psicanalitica, con le varie suggestioni del postfreudismo; (f) rivolta alla *imagery* e archetipico-simbolica; (g) femminista. Negli ultimi decenni sino a oggi Shakespeare è entrato nel mirino delle teorie poststrutturalistiche del testo e delle molteplici visioni settoriali del letterario, quali quelle (h) della tipologia lotmaniana e del (i) bachtinismo, della (j) neoretorica e del (k) neostoricismo. Infine, (l) si è coniato il termine "presentismo" per indagare un fenomeno abbastanza comune per non dire lapalissiano: come Shakespeare abbia annidato nella sua opera problematiche esplose al giorno d'oggi, anzitutto il colonialismo e il razzismo.

Tra i libri relativamente recenti su tutto Shakespeare (esclusi sonetti e poemetti) quello di Harold Bloom del 1999³ è stato salutato come

³ H. Bloom, *Shakespeare: The Invention of the Human*, New York 1999.

un *landmark*. Rinnova indubbiamente il linguaggio critico e il tipo di approccio nel suo essere sfacciatamente non *scholarly* e privo di note a piè di pagina, di una bibliografia e degli indici anche solo dei nomi. Se dobbiamo fare affidamento su questo libro di un critico tanto autorevole, la critica s'interessa oggi vieppiù a soggettivizzare e classificare anche clinicamente l'uomo Shakespeare, e dunque a spiarlo nel mentre si riflette, sempre del resto copertamente, in suoi determinati *alter ego*. La curiosità più morbosa di Bloom riguarda l'orientamento sessuale di Shakespeare; la sua diagnosi è che era forse bisessuale, più probabilmente omosessuale anziché eterosessuale, e che la *dark lady* non era un infingimento. Non solo, preme a Bloom sapere quali erano le idee politiche e religiose di Shakespeare. Scarso è di conseguenza l'interesse su come i drammi funzionano e sono strutturati, o quello rivolto ai grandi congegni diegetici e alle travature simboliche e archetipiche. Ma lo strutturalismo e la semiotica non hanno monopolizzato tutto sommato la critica shakespeariana, o non li si sono recepiti oltremarica, e la polemica di Bloom non vi infierisce; è diretta invece contro i critici "parigini" e cioè barthesiani e post-barthesiani che avevano diffuso la teoria della morte dell'autore. E Bloom non integra bensì respinge oltre al neostoricismo anche il femminismo.



Fu nel romanticismo che, come si è detto, si attese alla divinizzazione di Shakespeare, e che per contraccolpo, visto che si era costruita e si era attestata la leggenda di un uomo prosaico, pratico e concreto, si credette che uno spirito ben più etereo e di mente più capace fosse stato l'autore di quei drammi: e si congetturò e asserì che li aveva scritti Francesco Bacone, o il diciassettesimo conte di Oxford, Edward de Vere, o quello di Derby, o Marlowe. Non scalfiva queste fantasie il fatto che alcuni di questi presunti autori fossero morti ben prima di Shakespeare e della rappresentazione e della stampa di buona parte del canone. Da allora un ramo degli studi shakespeariani si occupa a tappeto dell'attribuzione dei drammi a Shakespeare per molto tempo assegnati, e che potrebbero essere stati scritti in collaborazione con altri; di altri assegnati ad altri e a cui Shakespeare probabilmente collaborò, e degli apocriefi. La giustificazione era la stessa di cui sopra: le pagine più fiacche dei drammi minori shakespeariani non potevano essere state scritte che da mediocri collaboratori.

(SEGUE)

2

I drammi storici inglesi

Circa i drammi storici inglesi ci si è domandati, senza trovare risposta, se Shakespeare volesse dar vita a un affresco o polittico storico di tre secoli, da Giovanni sino a Enrico VIII, e le eventuali ragioni per le quali abbia desistito riuscendo a completare di fatto due tetralogie, delle quali la prima è costituita dalle tre parti di *Henry VI* con il suo seguito naturale *Richard III*, e la seconda arretra a re Giovanni e riavanza sino a Riccardo II e Enrico IV (in due parti) e a Enrico V, lasciando vuoto un secolo tondo fino all'avvento di Enrico VIII. Shakespeare è dunque soprattutto il drammaturgo storico dei Riccardi e degli Enrichi. Riccardo III è già al centro dei drammi di Enrico VI; Enrico V diventa tale dopo avere folleggiato con Falstaff in due drammi. A sua volta Falstaff varia con i suoi numeri farseschi, e interrompe, la continuità tragica, rendendo i drammi in cui figura almeno eroicomici.

La versione ufficiale della storia dei Tudor era che essa ruotava su un "peccato originale" che come tale doveva essere espiato: la deposizione di Riccardo II a opera di Henry Bolingbroke, usurpazione che quasi un secolo dopo sarebbe stata espiata grazie a Enrico VII. Tra questi due poli il *pattern* dei drammi storici è in fondo uno solo: la Corona inglese è difensiva e offensiva, quasi sempre non consecutivamente. Cioè a dire fronteggia e si lancia in due tipi di azione. Congenita ed endemica è la denuncia dell'usurpazione, vera o millantata che sia, sicché il monarca shakespeariano deve vedersela con le congiure e le cospirazioni e disinnescarle: o con la ragione, e cioè la conciliazione, o con lo stratagemma fedifrago, come avviene nella seconda parte di *Henry IV*, o con la sfida in campo aperto come nella Guerra delle due Rose.

La prima parte della trilogia *Henry VI* (rappresentata nel 1592, pubblicata nel 1623) è un polittico della storia inglese dell'inizio del secolo quindicesimo, che in una stereofonia rischiosa e selettiva deve alternarsi su svariati scenari mentre il tempo storico avanza e incalza. Shakespeare avvicina i fronti di guerra e tiene nella larghezza del palcoscenico, senza cadute di verosimiglianza, tanto il campo inglese che

quello francese; e in scene laterali e incidentali fa apparire Falstaff come il codardo che se la dà a gambe. La tensione fra scena e scena non è fra gli obiettivi di un dramma che non nasconde i suoi iati e nemmeno un andamento piuttosto divagante e a maglie larghe. Sono piuttosto la distensione e il regime drammatico misto le note dominanti. Polare è l'escursione tra la tragedia cupa e torva e lo *humour*, il satirico, il farsesco, il pantomimico, persino il comico puro. L'eroismo è sublime sin quando non precipita nel suo opposto, l'eroismo desublimate e quindi eroicomico. Shakespeare è un commosso celebrante dell'eroismo dei suoi connazionali e di ogni eroismo, ma è consapevole del labile confine tra l'eroismo e la stupidità e la superficialità umana, e le colpisce. Uomini tutti di un pezzo si sciolgono come neve al sole, e alla pulzella di Orléans bastano alcune scelte parole per far tornare all'ovile francese il conte di Borgogna. Il relativismo shakespeariano ruota sulla figura dell'eroe Talbot. A intermittenza costui inclina già al donchisciottesco, soprattutto nell'episodio della contessa d'Auvergne: vano e compiaciuto, Talbot non può dire di no, e la contessa, sirena e maliarda, a riprova si vede con sorpresa dinanzi un eroe che non ha il fisico del ruolo.

Se Shakespeare studia le passioni, in questa prima parte della trilogia il suo tema è la faziosità che scardina il controllo razionale e produce risultati di puro fanatismo primordiale. La diagnosi è che il cancro che mina l'Inghilterra, e anzi "distrugge il regno", è la divisione, che indebolisce il potere interno e si ripercuote sugli esiti della guerra contro i francesi, incerti ma non per merito dei francesi. Nel dissenso frontale tra il cardinale Winchester e il reggente Gloucester sembra agire una visione *ex post*, posteriore cioè alla Riforma, con il prelado che è un simbolo quasi da tutti odiato della corruzione romana, laddove è più credibile l'odio dell'avversario Gloucester. Se Enrico V è, come si vedrà, personalità abbagliante, e un vero flagello divino, il successore è quel "re effeminato" di cui il potere ecclesiastico ha bisogno per imporre la propria egemonia. La pulzella è a sua volta una vispa contadina col sale in zucca che non si fa mettere nel sacco. Nell'atto quinto ogni possibilismo e relativismo sono aboliti, e una versione univoca prevale: Giovanna è un'abile pastorella che racconta fole e si giova di astuzie veramente geniali, e fa il paio con Talbot: è soprattutto e chiaramente una fattucchiera faustiana che evoca le potenze sotterranee e i diavoli dell'inferno, ma dopo tutto invano; e offre loro persino la sua verginità – e vende l'anima – per la vittoria.

L'impostazione del secondo dramma della trilogia di Enrico VI (rappresentato nel 1591, pubblicato nel 1594) è, ancora più accen-

tuatamente, quella di una serie di *flashes* emblematici e salienti di un lungo regno e aventi luogo nel raggio della corte, alternati però a scene avversative e antitetiche atte a controbilanciare e contrappuntare la storia dei potenti e a far ridere e sorridere ma insieme anche pensare. La diagnosi dell'anarchia selvaggia che avvolge e dilania il tempo di Enrico VI è che è il regnante medesimo il principale colpevole. Prima il clima di disordine era causato dalla minore età di Enrico, ora va addebitato al suo polso cronicamente scarso e alla sua defezione dal ruolo di regnante. Rimane dunque uguale a se stesso, testimone scandalizzato, inascoltato e soprattutto impotente, davanti ai misfatti cruenti e atroci che montano e deflagano.

Ora Enrico è per l'appunto decisamente l'opposto del principe machiavellico, ché non è doppio e non è attivo, scansa le decisioni, parla da salmista; e solo prende in mano le redini ormai tardi, cacciando e bandendo Suffolk, ma per il rumoreggiare del popolo. Con lui il nemico del machiavellismo, quale è Shakespeare, deve per paradosso prendere atto che qualche suo grammo è necessario per governare e mantenere una monarchia funzionante. L'indifferenza al bene comune ha come risolto le angherie del popolo. L'entrata del pomposo Jack Cade, che tiene banco da solo con il suo compiaciuto vaniloquio da primattore per più di due terzi del quarto atto, è controcantata dai lazzi del suo seguito. Ma dietro l'assurdo si cela uno stato nazionale a pezzi, frantumato, anarchico, sull'orlo della rovina, e senza guida. È in gioco, o meglio in bilico, la monarchia stessa. Il millantatore Cade fa cioè sul serio con il suo programma di "riforma", riforma che Shakespeare documentava e salutava ogni volta che era possibile, sino al discorso di Gonzalo in *The Tempest*, ma per dirla e farla sempre dire un'utopia. Per l'appunto non si può parteggiare molto a lungo per questo pittoresco e a suo modo simpatico millantatore. E già ora Shakespeare raffigura la volubilità delle folle, pronte a gridare evviva, e abbasso il re, in uno stesso fiato. Cade si dà alla fuga, e come sempre – come nella storia della Rivoluzione francese – è il miraggio di un nuovo espansionismo che muta l'orientamento popolare.

La terza parte di *Henry VI* (recitata nel 1591, pubblicata nel 1595) forma il dramma più convulso della trilogia, perché la corona regale si sfilava dalla testa di Enrico e si deposita su quella di Edoardo di York, ma per tornare a Enrico il quale la perde definitivamente. Nel braccio di ferro la spunta Edoardo, ma in via temporanea e provvisoria, per quanto sia creduta durevole, anche perché il futuro Riccardo III freme dietro le quinte ed è ormai deciso a tutto. L'impostazione è binaria perché il palcoscenico deve immaginarsi sempre affollato da due schieramenti

l'uno dirimpetto all'altro, i quali si scambiano proiettili verbali e recriminazioni, affronti e ingiurie. Ma c'è una variante a questo tessuto: nel secondo atto, in un monologo abnorme nelle dimensioni, anche se non originalissimo, Enrico dà voce alla sua volontà di scoronarsi, e si potrebbe dirlo l'anelito all'assenza di cure propria della vita del pastore: monologo finalmente non di clangori bellici ma elegiaco e virgiliano, celebrativo degli agi naturali del pastore scevro da responsabilità.

Imbelle, Enrico viene tenuto lontano dalla mischia perché la sua mitezza diminuisce l'ardimento dei soldati, e gli si vieta persino di parlare. Nel terzo atto è in anteprima un Lear spaesato e filosofeggiante, benché non furioso nella landa, e che non può che ribadire che la sua corona, come quella di Cristo, non è di questo mondo. In termini mondani la carriera di Enrico è fragorosamente fallimentare, e infatti poco prima della decisiva battaglia di Coventry nomina due reggenti e si ritira a vita spirituale. Ottenuta la vittoria e subentrata la tregua, l'uomo pulsionale non si dà pace e subentra la schiavitù alla foia: questo deve dimostrare la scena seconda del terzo atto, il ricatto sessuale pòrto dal fresco re Edoardo a Lady Grey. Nella medesima scena Riccardo esce da dietro le quinte con un incalzare di a parte che mettono lo spettatore al corrente della cospirazione che ha architettato e che si appresta a lanciare, e soprattutto delle strategie del segreto e della finzione ipocrita; la lunga orazione è la sua investitura.



I tre “atti” di Enrico VI sono ancora eccessivamente debitori del dramma del tipo *chronicle*; formalmente, *King Richard III*¹ (probabilmente già rappresentato nel 1593, pubblicato nel 1597) rovescia questa procedura e dimostra uno Shakespeare cresciuto, non più un drammaturgo pedissequo a rimorchio della storia. Nei suoi atti centrali il dramma smarrisce parte della sua identità; ma tutto il primo atto e la fine del quarto e tutto il quinto sono già capolavori. Sfugge alla convulsione e alla congestione dei tre precedenti, e scavando nelle psicologie fino al più riposto anfratto inscena a più riprese un classico drammaturgico, la debolezza impensabile della persona umana dietro lo sdegno, il rifiuto e l'esecrazione dell'immondo, e quindi il cedimento e lo sgretolarsi della volontà sottoposta alla seduzione verbale. Di fatto *Richard III*, salvo il quinto atto, non è un dramma di battaglie e di azioni eroiche o codarde, ma un *closet drama* che racconta una guerra semmai psicologica.

¹ *Re Riccardo III*.

L'arco del dramma, con la sua catena di assassini e di misfatti, si può leggere come il referto di una patologia psichica e clinica; o come l'eccezionale *exploit* di un imbattibile retore o attore. L'ambizione di Riccardo trova una consapevole, elementare spiegazione, eziologia e giustificazione anche morale, nella sua deformità. Non una donna lui ama per autentico amore, tutte le corteggia se sono utili; e le donne sono lascive, frivole, vogliose, subdole, maliziose. Operativamente Riccardo è una specie di prontuario delle strategie oratorie e comportamentali necessarie a facilitare la sua ascesa. La sua è una retorica appassionata e *flamboyante* perché si pone traguardi impossibili, come corteggiare e sedurre la vedova di chi ha ucciso; ed è una strategia che comporta il ribattere colpo su colpo senza deflettere. Esecra persino come doppiezza la sua stessa tattica, cercando di attribuirla ad altri e mettendo in guardia chi non la riconosce. È automatico che il suo eloquio faccia leva sul bisticcio concettuale e quasi solo verbale, e perciò capzioso e solo specioso concettismo e gioco di parole. L'esito dell'agone dialettico è sistematicamente a suo favore, e lucido è Riccardo nel circuire gli oppositori e nel guadagnarli dalla sua parte, e nel distinguere i casi nei quali è meglio agire per interposta persona e mandare in avanscoperta dei suoi portavoce.

Schedando le sue tattiche verbali e performative, di azione, si ottengono molte sfaccettature di Iago. Riccardo è demonizzato da tutti e si sente e lo è. Viene perciò esorcizzato; ma come demonio, e cioè Satana, può e deve tentare e riuscire a tentare e far peccare o a dissuadere i suoi simili dalla retta via. Teologicamente, e insieme evolutzionisticamente, *Richard III* prende di petto l'orrida prospettiva che un creato buono possa partorire dal suo seno un mostro satanico. Possiede Riccardo il vitalismo inesausto del male, e la ricchezza di risorse maligne e corrottrici dei grandi sosia luciferini. La storia nel suo caso si offre come parabola, e ha la conseguente diegesi della magia o della parafrasi biblica.

Insuperabile nell'ingarbugliare e nell'intrappolare, Riccardo è la retorica buona convertita e pervertita in retorica diabolica. Alcuni personaggi profetizzano, maledicono e fanno scongiuri, e le loro profezie si avverano. E prodigi, presagi e sogni si succedono a documentare la falsariga allegorica, narrati e riferiti con intatto e abbacinato stupore, avvisando di eventi imminenti e avvalorando l'analogia con il *Macbeth*. Ora però l'epilogo è un'ennesima scena surreale nella quale si afferma il sopravvento delle forze del bene, in forma di altre emanazioni di Dio e della sua volontà, come se a questo punto le sole forze umane, pur sempre soccorse, siano sul punto di essere sconfitte e l'intervento di-

vino non sia più rimandabile. Come sempre in Shakespeare il giubilo per il ritorno dell'ordine e dell'armonia è avvolto da un sotterraneo, dissimulato scetticismo. Il popolo aveva già fiutato che la storia ha un andamento ciclico, e che quindi spesso le buone promesse non vengono mantenute.



La “critica” della regalità è l’obiettivo di *King Richard II*² (rappresentato nel 1595, pubblicato nel 1597), ed essa fa leva sui due antagonisti interni, Riccardo II e Enrico Bolingbroke, il futuro Enrico IV, con la differenza che il secondo l’illustra e dimostra in atto, il primo invece la esprime, e ne diventa cosciente, nella circostanza della sua deposizione, quando percepisce e vive lo sdoppiamento tra il ruolo del monarca e la sua semplice persona e identità umana. Il giudizio del drammaturgo sull’ultimo venticinquennio della storia inglese del quattordicesimo secolo traspare amaro: i misfatti passati generano fatti che ridiventano misfatti, e soprattutto esiziale è il conflitto tra l’“amore” e la tirannica “ragion di stato”; tanto l’uno che l’altro dei due monarchi sono impari al compito, e tanta è la distanza che li separa dall’utopia del monarca illuminato che Shakespeare ha in mente. Il dramma s’impenna perciò anche sulla critica dell’eroismo assente, che non è naturalmente l’eroismo millantatore e quindi falso, ma la dedizione onesta e fattiva al bene comune. Una simile inadeguatezza si esprime anche nel divario che vi è tra il re, un re terreno, e il Re, cioè Gesù salvatore dell’umanità. Ricorrono e si affollano infatti nel dramma i segni e i segnali di una parodia delle scene del pretorio, del Calvario, e della Passione, unitamente ad altre citazioni bibliche ed evangeliche. Riccardo è una canna al vento, ma Bolingbroke esegue e quindi approva procedure sommarie e prive di legalità, come all’inizio Riccardo stesso. Senonché l’amarezza si attenua *in extremis* perché il martirio di Riccardo, memore di quello di Cristo, induce il successore a un gesto di redenzione e riabilitazione che lascia ben sperare.

Mancano eroi di statura in *Richard II*, a parte un uomo retto e tutto di un pezzo come John of Gaunt, che agisce veramente da profeta biblico imitandone le cadenze e la ripetitività metaforica, e soprattutto gli anatemi contro la corruzione che impera. John è il saggio attendista, fidente nell’intervento finale della provvidenza. Il determinismo shakespeariano sta nel paradosso che chi dovrebbe correggere e punire è l’autore dei delitti stessi che si sono commessi. E che ognuno si porta

² *Re Riccardo II*.

addosso il fardello di una storia precedente già macchiata di sangue. Di conseguenza i personaggi in scena sono tutti devastati e squassati da tragedie già consumate, opprimenti, insostenibili, e gridano vendetta e non l'ottengono, e sull'orlo del collasso diventano implosi. A metà del dramma la storia è un corso senza padroni, una deriva lasciata a se stessa, e un diabolico demiurgo infligge disgrazie a ripetizione; manca una figura guida in uno scombussolamento generale. È in gioco la stessa credibilità della monarchia, in quanto il popolo, toccato nella borsa, e stremato dalle tasse, reagisce con la furia omicida.

Il taglio della parabola consiste nell'ascesa e nella caduta di Riccardo, che ha come riscontro il ritorno dall'esilio di Bolingbroke. Dalla metà si delinea il braccio di ferro tra Riccardo e i dissidenti che vengono a stringersi attorno al reduce Bolingbroke. Bolingbroke spodesta Riccardo. Sennonché, questo è tutt'altro che un dramma storico d'azione, e Shakespeare lo svuota e disintegra a favore di uno intimista ed esistenzialista. Il re nudo Riccardo II è questo esistenzialista. Deposto, diventa un essere umano meditante, dalle strane e stralunate osservazioni e dalle azioni incongrue; l'atto quinto è elegiaco, di due sposi tenerissimi che si devono separare e cinguettano ed eufuizzano come Romeo e Giulietta. L'interludio idillico o umoristico interrompe il decorso dell'azione pubblica e pseudoeroica sin dalla scena seconda dell'atto secondo, con la regina Isabella che folleggia e scherza capricciosa, consanguinea dei malinconici shakespeariani futuri, ignari dell'origine della loro malinconia. È anche la scena del contrappunto della regalità e della voce popolare. I giardinieri vedono la frutta e le piante sotto le specie di metafore politiche (le ribelli albicocche che opprimono con il loro peso il ramo dell'albero). Ma si fa presto a trapassare dalla metafora alla realtà: l'Inghilterra piena di erbacce, un giardino avvizzito che attende il suo potatore.

La filigrana religiosa, edenica e cristologica, poggia dunque dapprima su John of Gaunt profeta biblico, e sulle prefigurazioni sprigionate da Mowbray. Di Mowbray, esiliato a vita, si sa che è andato a combattere nelle Crociate ed è morto redento, da martire senza colpa o espiante. Riccardo e la regina Isabella vivono d'altro canto, avulsi dalla vita politica e dall'intrigo, un loro Eden dell'incoscienza; ma uno stesso Eden postlapsario, cioè un giardino di erbacce, è l'Inghilterra, come si è detto, nella scena dei giardinieri. Un simile varco è presente, sotto forma del "sogno felice" di uno "stato precedente", alla coscienza di molti personaggi. Riccardo è compatito e santificato come l'ombra del Cristo calunniato e crocifisso. Nella magnifica scena unica del quarto atto, da attaccato passa al contrattacco e ha la meglio sui suoi accusa-

tori, come Cristo al sinedrio e nel pretorio. Come Cristo, è un re tanto incoronato che scoronato, soprattutto umiliato. L'ascesa alla Torre è come un Calvario con le tre Marie; è anche il contraltare della Passione, perché, a lui mite, si gettano dalle finestre polvere e insulti che, come Cristo, non raccoglie. Il martirio è abbracciato nella certezza che il re e la regina otterranno la vera corona nel cielo, e che la vita è stata solo un susseguirsi di ore profane. L'eliminazione di Riccardo a opera di un sicario è il frutto, poi abituale in Shakespeare, di un tragico equivoco: non era un ordine di morte espressamente impartito dal nuovo regnante. Il che permette a Bolingbroke di condolarsi dell'accaduto e formalmente, e forse anche ipocritamente, di non esserne il mandante. Il dramma si chiude, va ribadito, con un gesto spirituale di espiazione: promette il re, sinceramente addolorato, un viaggio in Terra Santa.



Non sul fatto più noto e tale per antonomasia del suo regno, la concessione ai baroni della *Magna Charta*, ma sulla strenua difesa della legittimità pericolante del suo trono, insidiato dall'ancor giovane figlio del fratello Geoffrey, Arthur, sostenuto dal re di Francia, ruota *King John*³ (scritto, ma non forse rappresentato, tra il 1594 e il 1596⁴, stampato nel 1623). Il dramma termina quando Giovanni, prima scomunicato dal legato papale, fa atto di obbedienza, i francesi sono respinti, e la corona inglese è di nuovo sicura o tale la si crede.

L'idea shakespeariana di re Giovanni è di un monarca non malvagio o demonico, solo pusillanime e dilemmatico, che fa il passo più lungo della gamba e deve pentirsi precipitosamente avvertendo i morsi della coscienza. I suoi conati di eroe sono smentiti dalla morte eroicomica per forti bruciori di pancia dopo aver assunto del cibo avvelenato da un monaco. Il suo *alter ego*, fiero animatore delle azioni guerresche contro i francesi, è il "bastardo", così chiamato in quanto figlio adulterino di Riccardo Cuor di Leone. La scena più memorabile lancia o ripete un classico shakespeariano: il giustiziere e carceriere Hubert ha in consegna il giovane Arthur, e riceve dal re il mandato di accecarlo; ma le suppliche del principe sono così dolenti, e l'animo del carceriere così incline al bene e alla commozione, che con uno stratagemma il condannato viene salvato e nascosto dal suo potenziale assassino, anche se cadendo da un castello morirà in dolce insensibilità. Lo studio

³ *Re Giovanni*.

⁴ Rifacimento forse di un dramma precedente, o anche – alternativa spesso possibile in Shakespeare – fonte di uno successivo.

shakespeariano della sovranità prescinde dal caso particolare e verifica un assoluto storico: chi si cala nel ruolo del regnante ne subisce le inevitabili distorsioni e paga col proprio sangue; altri monarchi, riluttanti e gentili, vorrebbero scansare la corona, e avendola sarebbero inefficienti. I tempi sono sempre “iron age”⁵, e ogni regno imita l’altro nell’applicazione sciagurata dei codici della guerra.

Arthur, pur estremamente giovane, è di quei re che non vogliono essere re, e prega come Cristo perché passi da lui quel calice. Il suo atto è il quarto, dopo che con la tecnica di Iago, del dire e del non dire, re Giovanni ha affidato a Hubert il compito di eliminarlo. Quando entrano i sicari, sorprende l’arguta e simpatica freddezza del giovane principe, che ricorre alla retorica della *pathetic fallacy* per rendere cosciente il suo carnefice dell’orrenda gravità del misfatto cui si appresta. Il quinto atto riconosce l’umanità di re Giovanni che erra ma si pente, consapevole della legge che “non si costruisce alcunché di certo sul sangue”, e che la vita non prospera sulla morte degli altri. Ciò proprio perché è subito risucchiato e stritolato dal meccanismo della sovranità, e nella scena successiva si smentisce e manda a morte l’indovino che gli ha predetto che dovrà cedere la corona. Un’altra scena mirabile è quella nella quale Giovanni, in precedenza, ha accusato sottilmente Hubert dell’omicidio che non è poi stato commesso: sono stati il suo volto e la sua presenza a stimolare la sua richiesta. Vedendolo così pentito Hubert gli ha rivelato che Arthur non è morto. Re Giovanni capisce in anticipo il meccanismo della psicologia di Macbeth: che l’occasione suscita ed eccita il proposito omicida.



Sin dalle prime fasi del primo atto della prima delle due parti di *Henry IV* (rappresentate nel 1597, stampate la prima nel 1598 e la seconda nel 1600) s’intuisce che Shakespeare ha impostato assai divisionisticamente il dramma mediante la tecnica del contrasto (anche prosodico, tra *blank verse* e prosa); e la domanda è se e quanto gli sia confacente l’etichetta di storico, o non piuttosto quella di eroicomico. *Henry IV* racchiude infatti nel contempo le *gags* più pregiate del repertorio comico e umoristico shakespeariano e perciò elisabettiano, imperniate sulla figura più immortale mai creata da Shakespeare in quel repertorio, Falstaff. La classica scena del consiglio regale, all’alzarsi del sipario – con il re e i nobili in adunata, e con Enrico IV che pronuncia un discorso sullo stato dell’unione e annuncia propositi tanto generali

⁵ “tempi di ferro”.

che immediati – si rovescia nella scena antitetica di farsa, con il principe Enrico gozzovigliatore che con Falstaff pianifica di derubare dei pellegrini nella foresta. Tale sarà, per molto del tragitto scenico, l'andirivieni. Il principe Enrico, o Hal, mette piede nelle due trame e ne costituisce il *trait d'union*. La forbice è abbastanza abissale – la corte e la taverna – sino a quando sul campo di battaglia di Shrewsbury tutti i personaggi rispondono all'appello e si radunano.

Falstaff e Hal sono, si direbbe, una delle prime coppie degli inseparabili nel teatro inglese: si tengono reciprocamente testa in agoni di acutezze, si giocano vicendevolmente continui tiri burloni, s'insultano a scena aperta, anzi si rovesciano addosso valanghe d'ingiurie; epperò non si separano. L'ingiuria e la contumelia li tengono avvinti. Falstaff è un'allegoria previa dell'evoluzionismo: è un muro di gomma, uno che cade sempre in piedi, che sempre resta a galla. Incarna il termine e concetto inglese della *resiliency*, dell'adattabilità. Sennonché il dramma si ripartisce anche secondo le sfere della coscienza, dell'autocoscienza e dell'incoscienza. Il mondo della corte e della politica è l'incoscienza: in tal senso è Hotspur il contraltare di Falstaff. Hotspur spara smargiassate a getto continuo, ma vi crede ed è il primo a credervi; colano dalla sua bocca solo retorica vieta, formule riudite e iperboli consuete. Hotspur è un personaggio che non cambia e non sa cambiare. Falstaff è invece autocosciente, se non altro perché applica la massima che la vita è teatro. Da piccola bestiola cerca il suo tornaconto, vive nel piccolo cabotaggio, opera in vista della pancia piena e dell'ugola bagnata, e del racimolare quanto è necessario per vivere bene senza troppo lavorare; è il gaudente senza scrupoli, o quasi. I suoi obiettivi sono bere, mangiare, fornicare – e, per mantenersi, rubare. Ma è tutt'altro che uno sprovveduto; la sua finezza, stridente con la povertà di quegli obiettivi, si estrinseca nella ricchezza delle sue risorse, che sono di azione, di gesto e di parola.

Muro di gomma lo è Falstaff perché si prende bordate d'insulti ma riesce sempre a uscirne indenne, ed è anzi attivo e reattivo. Non già affondato nella sua infingardaggine, sa che la sua è solo una versione possibile del vivere, e che esistono a questo mondo anche i disinteressati, gli impegnati, persino gli eroi. Nella scena seconda del primo atto la sproporzione tra vita effettivamente vissuta e finezza intellettuale è evidente nei *puns*, nell'abilità dialettica, nell'autocosciente gara del *wit*, che può essere fresco o stantio. Il gioco di parole è sintomaticamente sconosciuto, o fortemente ridotto, nella sfera della corte, dove la parola deve essere inambigua per guidare senza equivoci all'azione; nel regno e nella sfera della taverna impera viceversa il gusto del motto e della fa-

cezia a doppio senso. Il dialogo tra Falstaff e Hal celebra qui la duttilità del primo, che Hal vuole estromettere dalla sua banda e che l'offende, sminuisce e sbeffeggia; ma con Falstaff che sottilmente lo blandisce, e para quel colpo, che era del resto finto e innocuo.

La coscienza è a sua volta anche la minaccia della punizione divina, e il rendiconto è conosciuto e temuto, non sprezzato, dunque solo rimandato. Falstaff corre un rischio calcolato, sapendo che con i suoi compari rischia ogni giorno la galera e la forca, e che quindi tutti giocano a fare i gaglioiffi. La sua coscienza è in stato di letargo, ma balugina e gli dice che un giorno dovrà redimersi lui pure, e cambiare vita. Hal stesso dà prova di essere cosciente di una doppia vita, cosciente cioè che un giorno sarà re e che non potrà e dovrà che trasformarsi e rigenerarsi per esserlo. La scena quarta del secondo atto – scena di osteria, con smascheramenti e teatri nel teatro – è fra le più famose, umoristiche e spassose dell'intero canone di Shakespeare. Quanto prende vita è il solito spettacolo magico o semimagico, recitato spesso a fine dramma, e ideato da un demiurgo, con il fine e per il gusto di protrarre e posticipare lo scioglimento. Qui tale scena arriva molto prima nello sviluppo, e la si anticipa per sbugiardare Falstaff e costringerlo ad ammettere le smargiassate che ha proferito. Si trasforma però in una gara ennesima d'ingegni. Ma la prova finale dell'autocoscienza è, nella stessa scena, la recita del padre e del figlio. Quella di Falstaff e Hal è una specie di burla recitata su se stessi dai due personaggi, che giocano a scambiarsi i ruoli e a vedersi calati in quelli; e Falstaff da padre accusa Hal, ma facendolo trasforma Falstaff, cioè sé stesso, in un onest'uomo. In questa scena in cui Falstaff e Hal recitano al padre e al figlio, e al figlio e al padre, è in atto una riflessione sui codici espressivi e cioè una parodia, perché i due personaggi entrano ed escono, straniandoli, dall'un codice all'altro. E vi si mostra come Hal, coscientissimo dei codici espressivi laddove il re non ne conosce che uno solo, si è calato almeno provvisoriamente entro il codice politico e regale di cui prima si faceva beffe.

La consapevolezza di questi codici è utile, anzi preziosissima al ruolo del monarca. La formazione, o, usando un termine posteriore, la *Bildung* del monarca è il quesito storico e deontologico che qui sta a cuore a Shakespeare, perché vista l'empiria storica vanno additate e predisposte forme altre nelle quali si affronti e appronti il necessario tirocinio del re. Il re in trono disegna e *contrario* questo tragitto nella scena seconda del terzo atto: Hal prova la vita scapestrata ma sa di giocarvi, le si concede ma è pronto a lasciarla in qualsiasi momento. Il succo della scena prima del secondo atto è che ha imparato a stare con

i calderai e con il popolino; e l'abbassarsi, travestito, al loro livello è esperienza indispensabile per un re.

La respiscenza di Hal ha del miracoloso, e la scena in cui avviene ha il suo *pendant* nella successiva, in cui Falstaff stesso è visitato da pensieri e propositi di ravvedimento, dal *memento mori*, dalla prospettiva della dannazione eterna e dal desiderio di entrare in una chiesa. Quando Hal assume i panni regali il suo primo gesto è magnanimo e distensivo: la liberazione di Douglas per il suo strenuo valore. Scalmato, inarginabile nel dar sfogo al suo odio e sdegno verso il re, Hotspur è anche carente di tatto, di delicatezza, di autocontrollo, dunque impreparato, e sprovvisto delle doti di un vero re.



La seconda parte di *Henry IV* costituisce per un verso un dramma a se stante, dissimile per impostazione, ideazione e obiettivi: più congegnato, impreziosito, sofisticato, laddove la prima parte era filante, spedita, elementare. La storia indubbiamente fa riudire il suo allarme, e dopo una tregua la cospirazione contro Enrico IV riprende, guidata dal padre di Hotspur; il re è malato di cuore e ne muore, e alla fine del dramma è incoronato il figlio. Ma prima di questo epilogo si erge rivale e concorrente la trama della taverna, con la combriccola di Hal e soci che furfanteggiano e soprattutto, incorreggibili, giocano, burlano e gigioneggiano. Falstaff è seriamente minacciato per la ruberia della foresta, non dalla coscienza ma dalla giustizia, e la fa franca per il rotto della cuffia. Si profila una nuova guerra civile, ma è sventata con uno stratagemma prima che inizi. Sempre pendolare è dunque l'alternanza tra trama seria e trama faceta, con la prima che godrebbe in apparenza di un immutato *pride of place*. Senonché la seconda guadagna terreno, e per la vasta proporzione delle sue scene, e per il numero dei suoi inserimenti, sino all'ultimo vorrebbe scalarla.

Se c'è una continuità fra i due drammi è ancora quella del gioco: Hal, Falstaff e soci giocano consapevolmente a dei ruoli; nessuno vuol stare dentro al suo e men che meno Hal. Il quale fa un passo indietro, e stanco e afflosciato confessa che nessun ruolo gli si addice, e anche quelli del re sono panni rifiutati. Nel suo caso il rifiuto dei ruoli, e soprattutto di quello regale, si presenta nella forma sintomatica del travestimento: da inserviente, da cameriere, da biscazziere, con la scusa di poter meglio giocare un tiro burlone a Falstaff. L'obiettivo della burla è la solita, finta radiazione dell'amico: la sua liquidazione, da un lato, e la sua prova, dall'altro.

Falstaff non può naturalmente conoscere aggiornamenti: è sempre utopista di una galanteria abnorme, illegale, scapestrata, consapevole

del tramonto di un codice cavalleresco molto *sui generis*. Malato di gotta, ha atteggiamenti giovanilistici che celano una vecchiaia ormai cadente. Il Giudice supremo è un angelo del Giudizio che l'incalza, e gli dice "pèntiti", sicché per parodia Falstaff è un sosia satanico e un Faust. Se nel teatro storico domina la malattia, la sifilide è imperante nella sfera di Falstaff. Il ruolo falstaffiano che orienta la sua trama è di Falstaff amatore e di Falstaff spennatore in cerca di vittime, cioè di quattrini da spillare a poveri sciocchi e illusi, tra cui Madama Quickly e il giudice di pace Shallow.

Come guerriero Falstaff è lento e infingardo, e si vanta nel corso del dramma di aver domato e arrestato un ardentissimo cavaliere, laddove è un inerme; e al principe Giovanni recita le sue proverbiali smargiassate da *miles gloriosus*. La scena terza dell'atto quarto si chiude con un monologo in cui sfoga la sua antipatia per Giovanni, che Falstaff non ama perché non beve, ed è insieme il panegirico del vino di Spagna che ha effetti benefici sull'intelletto, rendendolo creativo, e sul coraggio militare. La ricchezza della trama comica poggia anche, da metà in avanti, sulle entrate del personaggio poco definito e sbiadito del giudice di pace Shallow, conoscente che Falstaff, recandosi alla guerra, ricorda che abita nei dintorni e che si mette in testa di spennare. La famigerata, protrattissima scena dell'osteria della Testa del Cinghiale, la quarta del secondo atto, evolve in parapiglia e sconfina soprattutto nel tiro burlone, esso stesso teatro nel teatro, con Hal che travestito tradisce le offese che Falstaff pronuncia contro di lui e ne chiede ragione e lo smaschera. Falstaff attua allora una delle sue acrobatiche, puntuali autodifese, rispondendo di aver parlato di Hal davanti ai malvagi, autore quindi di un'azione onorevole. Ma come in altri casi risolutiva, e quanto mai tempestiva, è l'interferenza della storia esterna, con Peto che sopraggiunge con drammatiche notizie dell'imminente guerra civile. Falstaff sacrifica una notte di piaceri, ma è il destino del valoroso soldato quale si proclama.

Scrupoli vertiginosi di coscienza interrompono la burla, e Hal s'investe seduta stante del suo ruolo di futuro monarca. Si può così rovesciare la diagnosi abbozzata dalla parte prima del dramma, perché forse Hal da sempre cercava combattutamente di sbarazzarsi del suo turpe amico. Senonché il ripudio di Falstaff è anche una suprema, mascherata farsa teatrale in cui Hal recita il ruolo del monarca pur essendovisi già calato. Hal e il re Enrico soli nella quinta scena dell'atto quarto danno vita all'estrema recita e all'estremo gioco del teatro nel teatro: il gioco soprattutto del re non ancora re che si specchia con la corona in testa, e prova la parte. Qui per la prima volta Hal attua il

passaggio dal codice ironico e ambiguo, del motteggiatore, a quello solenne, ieratico, del monarca in trono. Ma è al tempo stesso in atto una farsa tragica, o dell'equivoco, ed equivoco felicemente risolto, anziché sinistramente suscitatore della tragedia: in un battibaleno si consuma e sventa la tragedia poi di Macbeth: "Thy wish was father [...] to that thought"⁶. Hal, il ladro e il grassatore, potrebbe aver commesso il suo supremo furto. Il gesto è di un'estrema, impensabile, inconsapevole ma lucidissima coerenza: Hal è il re hegeliano che attinge la sintesi passando per l'antitesi, e come ha convissuto con lo strato più basso della popolazione per meglio conoscerlo e meglio e più umanamente governarla, così prova anzitempo il peso di quella corona per attutirne la carica mortifera e la capacità alienante: "to try with it, as with an enemy / That had before my face murder'd my father"⁷.



Il meccanismo drammatico di *Henry V* (che in base a un accenno interno fu composto e rappresentato entro l'autunno del 1599 e fu stampato l'anno dopo) è anch'esso l'incrocio, o più esattamente il contrappunto della trama alta e della trama bassa, inaugurato e sfruttato ormai in tutte le sue risorse nelle due parti di *Henry IV*.

Enrico V è un monarca impensabilmente trasformato. È cioè una specie di *corruptio pessimi optima*, giacché incarna in tutto e per tutto il re illuminato ed esemplare dopo essere stato tutt'altro che uno stinco di santo e aver regolarmente allontanato da sé la corona con schifo nel dramma precedente. Shakespeare si propone di dimostrare non solo questo paradosso, quanto anche di perseguire un secondo obiettivo: tracciare il codice comportamentale del monarca giusto, quasi dunque stendere un trattato empirico che si contrapponga al *Principe* di Machiavelli e ne sia la contestazione in atto. In altre parole come una nazione possa prosperare con metodi e stili di governo antitetici a quelli del principe machiavellico. I discorsi ritmati e sempre ben congegnati di Enrico sono tanto empirici, intesi a formulare piani di azione, quanto teorici, ricchi di massime e definizioni deontologiche del buon monarca. In particolare Shakespeare fa dire a Enrico che il re ancora una volta è lo specchio del Re divino, un comandamento che deve restare valido anche quando un re dichiara guerra, e guerra aggressiva di con-

⁶ "il tuo desiderio [...] fu padre di quel pensiero", gli rimprovera il re, prima di dissuadersi.

⁷ "per provarmela addosso, come con un nemico / Che avesse assassinato mio padre davanti ai miei occhi".

quista territoriale, e re che quindi permette e comanda l'uccisione di tanti innocenti.

La giustificazione e l'apologia della guerra, e della guerra offensiva, e perciò stesso apologia della violenza e dello spargimento di sangue, è l'obiettivo dimostrativo del dramma in quanto dramma storico. Dramma patriottico nel medesimo tempo, ove il valore e l'ardimento inglese sono indirettamente messi in luce dalla millanteria dei francesi, che hanno la peggio e a cui male incoglie il sottovalutare così pervicacemente il nemico. La saga di Falstaff sopravvive a sua volta di riflesso, perché il cavaliere non compare mai in scena di persona sebbene se ne parli e lo si ricordi occasionalmente; e addirittura scompaia silenziosamente, la sua morte rievocata in un succinto, vivido bozzetto patetico e insieme grottesco dall'ostessa Quickly.

L'ulteriore dato strutturale saliente è appunto che Shakespeare, pur impegnato a seguire pedissequamente il filo della storia e a interpretare e definire l'eccezionale personalità di Enrico V, sembra anche salomonicamente a tratti pago di averne propinato ampi stralci drammatizzati, e, prendendo respiro, sposta volentieri l'obiettivo verso i margini, cogliendo il pittoresco, l'intimo, il periferico, l'umoristico o anche l'ignobile della guerra. Abbastanza rara, di un teatro di sapore posteriore, è per esempio la scena seconda dell'atto quinto, di un re Enrico ora corteggiatore appassionato e insinuante di Katharine, la figlia del re di Francia, ove la miscela d'inglese e di francese è fonte di esilaranti, buffi e anche scurrili effetti collaterali. Ma la variante principale è che Shakespeare, con una profonda e unica modifica delle sue abitudini drammatiche, abbatte il principio illusionistico su cui il dramma per suo intrinseco statuto da sempre si basa. Lo fa inventando un Coro – non più un prologo e un epilogo – che spiega ordinatamente gli antefatti, avverte degli spostamenti spaziali, fa soprattutto appello all'immaginazione e all'empatia. Coro che ha più esattamente una funzione ancora più capillare di straniamento, avvertendo gli spettatori di quanto è passato sotto silenzio: che devono ricorrere all'immaginazione, giustificando le infrazioni alle unità aristoteliche, per credere alla successione dei vari scenari e agli iati temporali. Infine, un deciso cambio di passo intercorre tra i primi tre atti di un dramma sbrigativo che inizia in sordina con riassunti di verbosa e arida storia dinastica, e a lungo senza il protagonista nominale in scena, e un quarto di lunghezza doppia rispetto alla normale, in cui la scena della battaglia è rinviata in virtù di un'infinita preparazione, nell'alba che giunge sui due fronti contrapposti, e atto che è appunto di ben otto scene, alcune delle quali di valore marginale e dilatorio, e di tono comico grottesco.

(*SEGUE*)