

ISSN: 0391-5956

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

anglistica

direttore, Fernando Ferrara

COMITATO DI REDAZIONE

Lidia Curti, Laura Di Michele, Fernando Ferrara e Marina Vitale

Per ogni anno solare è prevista la pubblicazione di tre fascicoli.

XXX, 1-2

1987

INDICE

ARTICOLI E SAGGI

<i>Premessa</i>	pag.	V
Claudia Corti, <i>Shakespeare e i luoghi storici: spazio della drammatizzazione / drammatizzazione dello spazio</i> .	»	1
Agostino Lombardo, <i>I drammi storici e il metateatro</i> .	»	29
Alessandro Serpieri, <i>Shakespeare: le storie, la storia</i> .	»	45
Rossella Ciocca, <i>Nome e parola: la crisi del senso nel Richard II</i>	»	59
Daniela Cuccurullo e Fernando Ferrara, <i>Sostanze mitiche e forme rituali del primo 'Teatro dei re inglesi' di Shakespeare</i>	»	81
Flora de Giovanni, <i>Le tre voci di Faulconbridge: itinerari della parola e del ruolo nel King John</i>	»	113
Laura Di Michele, <i>'History Plays' come scena della sottrazione del discorso popolare</i>	»	147
Anna Notaro, <i>Falstaff, profeta disarmato</i>	»	177
Stefania Tondo, <i>La metamorfosi come strategia egemonica in Henry V</i>	»	195

AION

anglistica

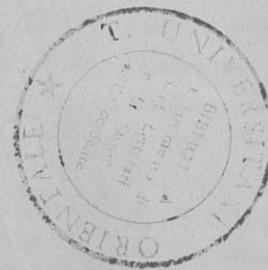


ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI

XXX, 1-2

anglistica



IST. UNIV. ORIENTALE
N. Inv. 53608
Dipartimento di Studi letterari
e linguistici dell'Occidente.

NAPOLI

I saggi contenuti in questo fascicolo di Anglistica raccolgono i contributi che sono stati comunicati e discussi nel corso di un Seminario di Studi intitolato "Lo spettacolo del potere nell'età di Shakespeare", tenuto nel maggio del 1987, dedicato all'analisi critica delle histories.

Il Seminario si è posto al termine di un corso svolto per studenti che si specializzavano in Lingua, letteratura e cultura inglese e ha coinvolto molti studenti che hanno contribuito attraverso la presentazione dei risultati delle loro attività di laboratorio dell'anno (attività che hanno condotto alla produzione di materiali audiovisivi su tutti gli argomenti svolti nel corso di lezioni e seminari). Gli studenti hanno anche partecipato assai attivamente alle discussioni di ciascuna relazione. Anche i docenti e i coordinatori impegnati nel corso e nei seminari e alcuni relatori particolarmente esperti sull'argomento hanno recato al Seminario l'apporto di esperienze innovative, espressione di nuovi orientamenti negli studi sulle histories dell'età di Shakespeare.

Questa qualità compare in modo esemplare nella relazione di Claudia Corti, dell'Università di Macerata, che ha discusso della morfologia dello spazio come quadro di riferimento di una cultura

con una precisa tradizione sociale e politica nel teatro delle histories shakespeariane, nella relazione di Agostino Lombardo prevalentemente orientata ad individuare la dimensione metateatrale del discorso delle histories di Shakespeare e in quella di Alessandro Serpieri che ha dibattuto il tema del tragico nel teatro storico-politico shakespeariano con importanti rimandi alle poetiche della classicità greco-latina.

Nelle relazioni 'interne' sono stati discussi i drammi delle due tetralogie shakespeariane. Della prima, esaminata nella relazione di Daniela Cuccurullo e Fernando Ferrara, è stata osservata soprattutto la forma dell'espressione attraverso uno studio degli stilemi ricorrenti, di repertorio; a parte Flora de Giovanni ha discusso gli aspetti linguistici del King John, proponendo puntuali collegamenti con gli altri testi del canone shakespeariano.

La seconda tetralogia ha fornito l'occasione per la maggior parte delle altre comunicazioni: Laura Di Michele ha svolto un'analisi tendente a dimostrare l'espunzione del discorso popolare dai testi che hanno al centro la figura di Enrico, prima principe e poi re. La figura regale di Enrico IV è stata esaminata da Stefania Tondo col fine di illustrare la crisi del concetto di regalità e la necessità che l'epoca sentiva di fornire nuove interpretazioni. Da un altro punto di vista Anna Notaro ha svolto simili argomentazioni a ridosso della figura di Falstaff, mostrando anche la vitalità del celebre personaggio shakespeariano attraverso i secoli fino alla sua ricomparsa nell'opera di Verdi. La crisi della regalità è stata infine vista da

Rossella Ciocca nel suo momento forse più drammatico che si configura nella perdita di senso dell'ultimo re medievale, Riccardo II.

La redazione di Anglistica è lieta di poter pubblicare questa serie di studi che rappresentano un contributo aggiornato e moderno al discorso sulle histories a breve distanza dalla pubblicazione di un testo - Nel laboratorio di Shakespeare: dalle fonti ai drammi* - che ha dato all'anglistica italiana una posizione di primo piano nel rinnovamento degli studi fontistici sui drammi storico-politici e dell'analisi della creatività specificamente drammaturgica del genio shakespeariano.

*Il lavoro è il risultato di una ricerca di gruppo svolta da: Alessandro Serpieri, Anna Bernini, Aldo Celli, Serena Cenni, Claudia Corti, Keir Elam, Giovanna Mochi, Susan Payne, Marcella Quadri (Parma, Pratiche, 1988, 4 voll.).

SHAKESPEARE E I LUOGHI STORICI:
SPAZIO DELLA DRAMMATIZZAZIONE /
DRAMMATIZZAZIONE DELLO SPAZIO

Claudia Corti
(Macerata)

1. PRELIMINARI

Dimensione ineliminabile di qualunque testo teatrale è la *spazialità*, dal momento che:

1) ogni testo destinato alla messa in scena richiede un luogo fisico, reale, in cui potersi realizzare;

2) ogni testo destinato alla messa in scena presuppone che l'azione rappresentata sia contenuta in una precisa cornice logistico-ambientale, inferibile astrattamente dal testo drammatico (il testo scritto) e concretamente attualizzabile (nei limiti delle convenzioni e costrizioni di genere) nel testo teatrale (l'evento spettacolare).

Se il problema della *spazialità* riguarda dunque, istituzionalmente, tutti i testi drammatici, esso diviene particolarmente rilevante quando la irrinunciabile dimensione morfologica dello spazio è implicata nella drammatizzazione di *avvenimenti storici*, laddove la cornice logistica dell'azione non è un artefatto immaginativo, o metaforico, o retorico, bensì propone un quadro di riferimento letterale, oggettivo, pragmatico, alla coscienza collettiva di una ben determinata cultura con una precisa tradizione sociale e politica.

Ciò significa che Shakespeare, per portare sul palcoscenico avvenimenti tratti dalla storia del suo paese, ha dovuto confrontarsi con un duplice problema di *spazialità*: da un lato adeguare la rappresentazione spaziale alle risorse e ai vincoli degli spazi teatrali a sua disposizione;

dall'altro, eleggere paradigmaticamente una serie di circostanze spaziali in grado di definire, e rendere immediatamente percepibili al pubblico sia il suo progetto compositivo, sia la sua strategia assiologica e ideologica.

Ma converrà vedere, prima di considerare la spazialità nei drammi storici shakespeariani, come si determina, per linee generali, la spazialità teatrale.

2. LO SPAZIO TEATRALE: TIPOLOGIA E FUNZIONALITÀ

Usufruento delle utilissime indicazioni proposte da Michael Issacharoff¹, si può osservare che lo spazio teatrale si articola in tre dimensioni, che sono:

- 1) il *luogo teatrale*, ovvero la struttura architettonica del teatro;
- 2) il *luogo scenico*, ovvero l'apparato scenografico nel suo complesso;
- 3) lo *spazio drammaturgico*, ovvero la particolare utilizzazione che opera il singolo drammaturgo sia del luogo teatrale che del luogo scenico.

Se le prime due possibilità riguardano elementi relativamente statici, fissi, codificati dalla tradizione estetica teatrale, la terza concerne la dimensione dinamica, imprevedibile e inafferrabile della pratica creativa individuale; se le prime due articolazioni chiamano in causa vuoi i vincoli, vuoi le prerogative logistico-ambientali della drammaturgia, la terza coinvolge direttamente sia le potenzialità intrinseche del genere, sia l'inventiva supplementare del drammaturgo.

Lo spazio drammaturgico, rispetto agli altri due luoghi teatrali, ha un proprio funzionamento peculiare, dovuto al fatto di *dipendere strettamente dal linguaggio*. Dal momento che il testo drammatico prevede la rappresentazione teatrale, la manifestazione linguistica preconstituisce

¹ Cfr. Michael Issacharoff, *Le Spectacle du discours*, Paris, José Corti, 1985, pp. 67-115.

la messa a fuoco, e dunque il funzionamento, dello spazio scenico, secondo due canali: la *didascalia*, che si riferisce a ciò che è immediatamente percepibile (visibile o udibile), e il *dialogo*, che può riferirsi al percepibile o all'impercepibile, ossia a ciò che viene osteso, oppure a ciò che viene evocato ma non mostrato.

Nasce da qui la differenziazione dello spazio drammaturgico proposta ancora da Issacharoff: l'opposizione fra *spazio mimetico* e *spazio diegetico*, che tenterò sinteticamente di parafrasare.

Lo spazio mimetico è percepibile *immediatamente*; lo spazio diegetico viene *mediato* attraverso i segni linguistici (cioè il dialogo) e dunque viene comunicato verbalmente anziché visivamente. Lo spazio mimetico è scenico, cioè *rappresentato*; lo spazio diegetico è extra-scenico, cioè *non rappresentato*. Lo spazio mimetico è fondamentalmente *statico*, nel senso che funziona come un quadro agli occhi del pubblico; lo spazio diegetico, essendo mediato dal linguaggio, è *dinamico*, nel senso che la sua percezione è collegata al tempo, il tempo del testo drammatico attualizzato nelle battute degli attori. Se la percezione dello spazio mimetico è *simultanea*, in quanto visiva, la percezione dello spazio diegetico è *lineare*, in quanto presentata nella sequenza discorsiva.

Lo spazio drammaturgico, sia mimetico che diegetico, è ontologicamente tributario della referenza: necessaria, nel caso dello spazio diegetico in quanto non percepibile; in grado di fornire una valorizzazione drammatica aggiuntiva, nel caso dello spazio mimetico, quando oltre ad essere osteso esso viene anche riferito nel dialogo.

Quanto al referente, esso può manifestarsi teatralmente in quattro forme:

- 1) invisibile, se la referenza è diegeticamente nel dialogo, oppure, mimeticamente, nelle segnalazioni acustiche di un luogo extra-scenico;
- 2) visibile, se la referenza è segnalata dalla didascalia;

3) parzialmente visibile, se la referenza è suggerita tramite metonimia o sineddoche: una parte per il tutto, una componente per l'intera categoria (per esempio, un albero per una foresta, una nave per una battaglia navale, un mobile per una casa ecc.);

4) visibile (osteso in didascalia) e menzionato nell'interscambio linguistico. È ovvio che, in questo ultimo caso, abbiamo una presenza scenica marcata al massimo grado.

Sembra intuibile come le possibilità della rappresentazione spaziale di tipo mimetico siano assai più complesse di quelle di tipo diegetico, che riposano unicamente sul canale verbale. Vi si aggiunga che la morfologia dello spazio mimetico comprende, oltre all'ambiente che fa da cornice all'azione, tutti i particolari dell'apparato scenografico, il repertorio degli accessori, i costumi, e infine lo stesso corpo fisico degli attori, che interagisce *sempre* con il luogo scenico-teatrale.

3. LUOGO TEATRALE E LUOGO SCENICO NEI DRAMMI STORICI DI SHAKESPEARE

Componente precipua e determinante della configurazione dello spazio scenico nei drammi storici shakespeariani è (come per tutti i drammi) il luogo *architetonico* e *scenografico* fornito dai teatri inglesi cinque e seicenteschi. Mi riferisco alla notissima delimitazione dello *stage* elisabettiano e giacobita, derivata o rielaborata dal famoso schizzo del De Witt e dal contratto di edificazione del « Fortune »².

² Fra i numerosi studi sulla configurazione dei teatri elisabetiani e giacobiti, si possono segnalare gli ormai classici E. K. Chambers, *The Elizabethan Stage*, Oxford, Oxford University Press, 1923; M. C. Bradbrook, *Elizabethan Stage Conditions*, Cambridge, Cambridge University Press, 1932; G. E. Bentley, *The Jacobean and Caroline Stage*, Oxford, Clarendon Press, 1941; nonché il n° 12 (1959) dello *Shakespeare Survey*, e infine G. Baldini, *Il dramma elisabetiano*, Milano, Vallardi, 1962; D. Alexander, *The Elizabethan Theatre*, Milano, IULM, 1981; M. M. Reese, *Shakespeare: il suo mondo e la sua opera*, Bologna, Il Mulino, 1986.

Come si sa, il tipico palcoscenico shakespeariano era costituito da tre zone distinte: *main stage*, *inner stage*, *upper stage*; il *main stage*, a sua volta, si suddivideva in *front stage* (la parte più avanzata della scena), e *back stage* (la parte arretrata coperta da una tettoia di paglia); in fondo al palcoscenico, immediatamente dietro il *back stage*, si aprivano due porte laterali per l'entrata e l'uscita degli attori. L'*inner stage*, situato (così sembra) fra le due porte, era spesso chiuso da tende, prestandosi perciò alla recitazione di scene private, o di « plays within the plays ». Sopra l'*inner stage* si elevava l'*upper stage*, una galleria o balcone praticabile. Complessivamente, dunque, la rappresentazione teatrale poteva svolgersi su due piani (*upper stage* e *lower stage*) e in quattro zone diverse.

Vedremo più avanti l'utilizzazione che fa Shakespeare delle opportunità offertegli dallo *stage* elisabettiano sia per marcare la semantica dell'azione, sia per sottolineare valenze paradigmatiche o simboliche. Per il momento, è sufficiente rilevare, in via transitoria, come Shakespeare si adegui alla configurazione dello spazio scenico epocale per disporre la propria (e propriamente orientata) messa in scena di avvenimenti storici.

La spazializzazione *verticale* (articolazione alto/basso) indica in genere gerarchia assiologico-ideologica, o una differenziazione attanziale³; la spazializzazione orizzontale (articolazione fra destra e sinistra del palcoscenico) può invece segnalare, oltre al più ovvio confronto-scontro di schieramenti opposti, anche equiparazione, convergenza, incontro.

Esemplificativi, per il caso di spazializzazione in senso verticale, sono i collocamenti di Gloucester sull'*upper stage* (« aloft », come impone la didascalia), e di Buckingham e il sindaco di Londra nel *lower stage*, nella pantomima dell'offerta del potere a Riccardo, architettata da Buckingham, in *Richard III*, III, 7; oppure, nella splendida scena 3 del-

³ Per la morfologia e la funzionalità del modello attanziale nei testi drammatici, si veda Keir Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama*, London-New York, Methuen, 1980, pp. 126-135.

l'Atto III di *Richard II*, la differenziazione verticale fra re Riccardo, che compare sugli spalti di Flint Castle, e Bolingbroke e Northumberland che si soffermano sotto le mura (su entrambi gli episodi ritornerò in seguito).

Viceversa, l'ingresso in scena simultaneo di due personaggi o schieramenti dalle due porte laterali del *back stage* serve spesso a iconizzare il contatto ideologico e politico fra due esponenti dello stesso partito: si pensi al caso di *Richard II*, I, 4, in cui Riccardo e Aumerle entrano sul palcoscenico « at one door », « and at another », per commentare insieme la dignitosa partenza di Bolingbroke per l'esilio; oppure all'inizio della scena del *Richard III* appena indicata, dove la convergenza intenzionale e la comune macchinazione di Riccardo e Buckingham viene teatralmente indicizzata dalla loro simmetrica e speculare irruzione sulla scena dalle due porte laterali.

L'ingresso simultaneo può anche significare riconciliazione, com'è nel caso del finale di *Henry V*, dove la risoluzione del conflitto politico è iconicamente segnalata dall'andarsi incontro sul palcoscenico da una parte di Enrico e i nobili inglesi, e dall'altra dei reali francesi e il duca di Borgogna.

L'utilizzazione simbolica del luogo scenico-teatrale, con i suoi apparati scenografici ed i suoi fondali, emerge altrettanto chiaramente nella *giustapposizione di due spazi diversi* collegata all'*alternanza* di scene. Nell'Atto III di *Richard II*, il luogo scenico della prima scena — « Bolingbroke's camp at Bristol » — viene simbolicamente contrapposto al luogo scenico della seconda, la costa del Galles con in vista il castello di Barkloughly, che fa da cornice spaziale al partito di Riccardo: l'alternanza dei luoghi scenici è segnalazione iconica dei due schieramenti politici che costituiscono l'opposizione attanziale di base del dramma.

In altri casi, l'alternanza scenico-scenografica indicizza opposizioni di tipo paradigmatico-semantic: per esempio, una antitesi fra sfera pubblica e sfera privata, fra cerimoniale politico e familiarità popolaesca, fra dimensione tra-

gica e dimensione comica. Le prime due scene di *1 Henry IV* introducono il tema della differenza morale e politica fra il sovrano e suo figlio Hal, presentando Enrico, nella prima scena, all'interno del « Palazzo », emblematicamente marcato come luogo deputato del potere e del rituale che al suo esercizio si accompagna, e il principe, nella seconda scena, all'interno del proprio appartamento privato, cornice adatta a simbolizzare quella vita dissoluta che verrà pian piano evocata nei dialoghi con Falstaff e Poin. Appunto in tutto l'*Enrico IV*, sia nella prima che nella seconda parte, la contrapposizione, legata all'alternanza di scene, fra il Palazzo o il Parlamento, e la strada o la taverna, sottolinea l'opposizione fra tragico e comico su cui si gioca la semantica dei due drammi, opposizione relativa alla antitesi fra potere ufficiale e vita quotidiana, fra linguaggio aulico e linguaggio scurrile, fra prerogative-esigenze-vincoli regali, e prerogative-esigenze-vincoli popolari.

Anche nell'*Enrico V*, la rappresentazione della battaglia di Agincourt si avvale dell'alternanza di luoghi scenici non solo per indicare i due opposti schieramenti politico-militari (campo inglese vs. campo francese), ma anche per simbolizzare la dialettica serio/comico: all'interno del campo inglese, infatti, si crea una opposizione teatrale fra luoghi che accolgono personaggi di rilievo storico e politico, e luoghi che accolgono personaggi più umili incaricati di trasmettere al pubblico il *relief* della risata. Pertanto, ad una scena che si svolge « in una parte del campo », in cui re e nobili dialogano di strategie militari, ne segue di norma un'altra, collocata « in un'altra parte del campo », dove di volta in volta tre buffi soldati — il lento scozzese, il focoso irlandese, il pedante ma integerrimo gallese —, enunciano motteggi e facezie per divertire la platea con le proprie deformazioni dialettali.

Una ulteriore risorsa offerta a Shakespeare dallo spazio scenico, per marcare semanticamente e simbolicamente l'azione storica, consiste nella possibilità di suddividere orizzontalmente lo spazio del palcoscenico, per creare due semiscene simultanee.

Il caso più emblematico che possiamo registrare è quello attualizzato nel Quinto Atto, scena 3, di *Richard III*: Riccardo e Richmond, nel campo di Bosworth alla vigilia della battaglia risolutiva, entrano nelle rispettive tende, simmetricamente collocate ai due lati del palcoscenico, e lì si addormentano entrambi per essere 'visitati' dai fantasmi delle vittime di Gloucester, i quali maledicono quest'ultimo, auspicando la vittoria di Richmond. L'opposizione statica delle due analoghe componenti scenografiche iconizza sia la contrapposizione politica dei ruoli dei due agonisti, sia l'antitesi morale delle loro nature umane.

E per concludere questa rapida considerazione sull'utilizzazione del luogo scenico e teatrale nei drammi storici shakespeariani, sarà opportuno dedicare una riflessione a quella straordinaria opposizione metadrammatica e meta-teatrale che Shakespeare stabilisce nei « Prologhi » di *Henry V* fra lo spazio *reale* del palcoscenico su cui avviene la finzione drammatica, e lo spazio *irreale*, immaginario, in cui si svolsero effettivamente gli eventi storici rievocati.

Il Coro invita esplicitamente gli spettatori a trasfigurare mentalmente il limitato e limitante « questo - qui » dello spazio della rappresentazione (ovvero il luogo scenico-teatrale *in praesentia*) nell'« altrove » sconfinato dell'ambientazione storico-geografica *in absentia*. Il Coro del primo Atto enuncia direttamente l'opposizione fra luogo scenico-teatrale e spazio metadrammatico-metateatrale:

[...] Can *this cockpit* [*questa platea*, la platea prevista dall'architettura del teatro elisabettiano] hold
The vasty fields of France? Or may we cram
Within this wooden O [*questo cerchio di legno*: allusione esplicita alla tipica piattaforma del teatro epocale] the very casques
That did affright the air at Agincourt?⁴

(vv. 11-14. Corsivi miei)

⁴ Tutte le citazioni dei testi sono dal vol. II, *The Histories*, dell'edizione « Collins Tudor Shakespeare », a cura di P. Alexander, London-Glasgow, 1966.

Tuttavia, dal momento che « uno sgorbio di cifre serve in breve spazio a rappresentare un milione », si dovrà istituire la sollecitazione immaginaria per il pubblico:

Suppose within the girdle of *these*
[le mura immaginarie, presenti nella mente degli spettatori]
Are now confin'd two mighty monarchies,
Whose high upreared and abutting fronts
The perilous narrow ocean parts asunder.
Piecemeal our imperfections with your thoughts:
Into a thousand parts divide one man,
And make imaginary puissance;
Think, when we talk of horses, that you see them
Printing their proud hoofs i' th' receiving earth;
For 'tis your thoughts that now must deck our kings,
Carry them here and there, jumping o'er times,
Turning th'accomplishment of many years
Into an hour-glass.

(vv. 19-31. Corsivi miei)

I Prologhi successivi inviteranno il pubblico a staccarsi mentalmente dal « cerchio di legno » per spaziare fantasticamente verso la Francia:

(Coro del II Atto)
The King is set from London, and the scene
Is now transported, gentles, *to Southampton*;
There is the play-house now, *there* must you sit,
And *thence* to France shall we convey you safe.
(vv. 34-37)

(Coro del III Atto)
Suppose that you have seen
The well-appointed King *at Hampton pier*
Embark his royalty.
(vv. 3-5. Corsivi miei)

Il Coro del Quinto Atto proporrà invece all'immaginario del pubblico la spazializzazione metateatrale del vittorioso ritorno in patria del sovrano:

Now we bear the King
Toward Calais. Grant him *there*. *There* seen,
Heave him away upon your winged thoughts
Athwart the sea. Behold, the English beach

Pales in the flood with men, with wives, and boys,
Whose shouts and claps out-voice the deep mouth'd sea,
Which, like a mighty whiffler, fore the King
Seems to prepare his way. So let him land,
And solemnly see him set on to London.

(vv. 6-14. Corsivi miei)

4. LO SPAZIO DRAMMATURGICO NEI DRAMMI STORICI DI SHAKESPEARE

Come ho anticipato all'inizio di queste riflessioni, lo spazio drammaturgico, (ossia il vero e proprio spazio della rappresentazione), può essere di tipo sia *diegetico* sia *mimetico*; e cioè, può avere come unici canali di trasmissione i riferimenti contenuti nel dialogo, senza venire rappresentato, oppure, per contro, venire rappresentato, e quindi osteso visivamente. Nella sua forma più pura, lo spazio diegetico si manifesta o nella descrizione di luoghi *assenti*, oppure nel racconto di episodi che si sono svolti in un *altrove* spaziale, normalmente nel tempo *passato*; nella sua forma più pura, lo spazio mimetico si manifesta come spazio *presente*, segnalato in didascalia e attualizzato sulla scena.

Ma occorre subito osservare che la forma più canonica di rappresentazione spaziale, nei drammi storici shakespeariani, coinvolge sia la diegesi che la mimesi, ponendo, come vedremo, in rapporto complementare e non ridondante sia i riferimenti dialogici, sia la configurazione visiva, e attivandosi su di una molteplicità di canali comunicazionali che operano simultaneamente. Intendo dire che, oltre alla referenza linguistica, la rappresentazione spaziale viene affidata ad una serie complessa di rapporti semiotici, che coinvolgono sia il luogo scenico che il luogo teatrale. Si stabiliscono, infatti, molteplici relazioni fra i personaggi che parlano ed il palcoscenico con il proprio apparato scenografico, al cui interno i personaggi si muovono, compiono gesti, indicano oggetti ecc. Pertanto, si costituisce di norma una *interazione semiotica* fra la referenzialità *verbale* ed i segnali *visivi* trasmessi al pubblico sia dalla configurazione del luogo scenico, sia dagli oggetti presenti sul palcoscenico.

Iniziamo dunque l'analisi dello spazio drammaturgico nelle *Histories*, esaminando per primi i casi di rappresentazione spaziale di tipo *diegetico*, certo il meno complesso e il meno marcatamente teatrale, dato che la sua funzionalità è teoricamente assimilabile a quella che copre nella narrativa.

Sono forme elementari di spazio diegetico, cioè di uno spazio la cui dimensione drammatica è attivata *verbalmente* in descrizioni e racconti, tutti i riferimenti di *Henry IV* alle vicende accadute, in determinati spazi ovviamente assenti, in *Richard II*; oppure i riferimenti della prima scena della seconda parte di *Henry IV* alla battaglia di Shrewsbury, con la quale si concludeva la prima parte del medesimo dramma.

Ma vediamo subito un esempio specifico, prelevato da *1 Henry IV*, I, 3, che rinvia analetticamente ad un episodio di *Richard II*. Il ribelle Hotspur, parlando con Northumberland e Worcester, rievoca il proprio gesto di sottomissione a Bolingbroke, divenuto l'attuale, e odiato, Enrico IV:

In Richard's time — what do you call the place? —
A plague upon it, it is in Gloucestershire —
'Twas where the madcap duke his uncle kept —
His uncle York — where I first bow'd my knee
Unto this king of smiles, this Bolingbroke —
'Sblood!
When you and he came back from Ravenspurgh —
North. At Berkeley Castle.

(vv. 242-249)

Un altro esempio assai perspicuo, fra gli innumerevoli disponibili, possiamo trovarlo in *Richard III*, I, 3, nel colloquio fra Gloucester e la regina Margaret, che fa riferimento ad eventi passati. La vecchia regina rievoca gli assassinî di Enrico VI e del loro primogenito, dei quali accusa Riccardo: « Thou kill'dst my husband Henry in the Tower, / And Edward, my poor son, at Tewksbury » (vv. 118-119); al che Riccardo ribatte: « Was not your husband / In Margaret's battle at Saint Albans slain? » (vv. 128-129).

Come accennavo prima (e come dichiarano gli esempi appena considerati), lo spazio diegetico-narrativo è prevalentemente collegato ad una dimensione temporale passata; ciò non toglie che si possa avere una spazializzazione diegetica riferita al presente, ossia che si incontrino casi in cui la rappresentazione spaziale, affidata ai riferimenti linguistici, riguardi eventi più o meno contemporanei alla situazione di enunciazione.

Abbiamo di ciò un ampio esempio in *Richard III*, IV, 4, laddove alcuni messaggeri, recando notizie sulla rivolta organizzata da Buckingham, evocano verbalmente una serie di spazi assenti, extra-scenici, in cui stanno svolgendosi avvenimenti relativamente simultanei sia fra di loro che rispetto al momento drammatizzato. Un primo messaggero annuncia che « now in Devonshire, [...] Sir Edward Courtney and the haughty prelate, / Bishop of Exeter, his elder brother, / With many moe confederates are in arms » (vv. 500-504); e un altro aggiunge che Lovel e il marchese di Dorset, « in Yorkshire are in arms » (vv. 520-522); il prosieguo delle informazioni rappresenta verbalmente altri spazi in cui si sono appena compiuti altri avvenimenti: Richmond è ripartito dal Dorsetshire, è approdato a Milford, e adesso, come informa Urswick all'apertura della quinta scena, deve trovarsi « at Pembroke, or at Ha'rford west in Wales ».

Apparirà evidente, da questi ultimi esempi, come la rappresentazione spaziale diegetica risponda ad esigenze sia di *economia drammatica*, sia di *rappresentabilità*: pare ovvio che non *tutti* gli avvenimenti possono essere messi direttamente in scena, né che si possono drammatizzare tipici spazi di transito, quali attraversamenti di territori e traversate marine, oppure incursioni rapide in territori limitrofi. Perciò, se Shakespeare non vuole elidere la presenza di certi spazi, per non danneggiare la coerenza della fabula o tradire la fedeltà storica, deve per forza ricorrere alla rappresentazione spaziale di tipo diegetico.

Passeremo ora ad esaminare lo spazio mimetico, lo spazio più propriamente ed esclusivamente teatrale, che,

come dicevo prima, si attualizza sul palcoscenico tramite la complessa multidimensionalità verbale-visiva-mimica-gestuale, tipica della rappresentazione drammatica.

Al suo livello più semplice, lo spazio mimetico viene indicato dalla didascalia, che presuppone e preconstituisce la propria realizzazione scenica. Tuttavia, nella sua manifestazione canonica, la rappresentazione dello spazio mimetico avviene sul doppio canale ostensivo e verbale, nel senso che l'interscambio linguistico costituisce la dimensione dello spazio drammaturgico in sinergismo con la segnalazione didascalica.

Consideriamo come esempio l'*incipit* della seconda scena del Terzo Atto di *Richard II*, dove la didascalia impone « The coast of Wales. A castle in view », ma anche dove interagisce con tale segnalazione l'informazione *visiva* e *indicale* trasmessa dal linguaggio. Chiede infatti il re: « Barkloughly Castle call they *this* at hand? », e il *deittico* (il pronome dimostrativo) marca la *prossimità*, o comunque la *presenza fisica*, di una precisa componente topologica del luogo scenico⁵.

Esattamente lo stesso procedimento viene attuato (per produrre un altro significativo esempio) in *2 Henry IV*, IV, 1, dove la didascalia iniziale segnala che lo spazio della scena è lo Yorkshire e, più precisamente, che la scena si svolge « within the Forest of Gaultree »; ebbene, i primi personaggi a parlare, l'arcivescovo di York (fomentatore dell'ennesima

⁵ La *deissi* (o indicività) è una precipua componente del linguaggio drammatico, che proprio su di essa fonda la sua *performatività* teatrale, ovvero la virtualità dell'attualizzazione scenica. Si veda, a tale proposito, A. Serpieri *et al.*, *Come comunica il teatro: dal testo alla scena*, Milano, Il Formichiere, 1978. Com'è noto, nelle scienze del linguaggio si intendono per *deittici* le espressioni verbali il cui referente può determinarsi solo in rapporto agli interlocutori; perciò hanno funzione deittica principalmente i pronomi personali di prima e seconda persona; gli aggettivi e i pronomi dimostrativi; gli avverbi di tempo e di luogo: tutti termini che *indicano*, additano, gli aspetti immediati di una particolare circostanza di enunciazione.

rivolta) ed il suo alleato Hastings segnalano *verbalmente e deitticamente* la presenza dello spazio scenico: « What is this forest call'd? » / « 'Tis Gaultree Forest ». E così via.

Se la segnalazione didascalica, normalmente (se pur non necessariamente) interagente con quella dialogica, serve soprattutto a creare la dimensione del luogo scenico, la tipica qualità *indicale* del linguaggio drammatico serve fondamentalmente a costituire lo spazio drammaturgico in cui si attuano le istanze enunciazionali: l'ambito più immediato della spazialità teatrale è quello determinato dalla *situazione di enunciazione* in cui, caratteristicamente, un « io » personaggio-attore parla in riferimento ad un « qui ».

Forme canoniche della enunciazione teatrale che crea — verbalmente, deitticamente, cinesicamente, prossemicamente⁶ — il proprio spazio sono espressioni del tipo « I am here (to do something) », « here comes Lord X », ecc., casi elementari e paradigmatici, dove la pura istanza di enunciazione è in grado di determinare la circostanza logistico-ambientale in cui l'enunciazione avviene. Il procedimento è tanto istituzionale da apparire ovvio; ma non sarà superfluo, in omaggio alla perspicuità, estrapolarne qualche esemplificazione pratica. Per esempio l'esclamazione di Warwick in *2 Henry IV*, V, 2, prima di fronte ai figli minori dell'appena defunto sovrano: « Here comes the heavy issue of dead Harry » (v. 14); e quindi davanti al principe di Galles ormai consacrato re Enrico V: « Here comes the Prince » (v. 42). Anche in casi come questi, di estrema essenzialità, appare evidente come la referenzialità spaziale chiami in causa i gesti e i movimenti del personaggio-attore, che dovrà volgersi verso i nuovi venuti e indicarli gestualmente mentre parla.

⁶ Nella semiotica teatrale, *cinesica* e *prossemica* si riferiscono a due livelli della comunicazione non verbale, rispettivamente quello *mimico-gestuale* (atteggiamenti del corpo dell'attore) e quello *spaziale-scenografico* (rapporti del corpo dell'attore con lo spazio scenico).

Non è raro il caso in cui lo spazio mimetico, creato immediatamente dalla istanza di enunciazione di un « io » in riferimento ad un « qui », coinvolga simultaneamente la rappresentazione sia del luogo scenico (la scenografia), sia dello spazio drammaturgico simbolicamente rilevante per la semantica dell'azione. Esempio mi sembra, in tal senso, l'*incipit* della terza scena del Quinto Atto di *Richard III*, laddove Riccardo ordina l'allestimento della propria tenda sul campo di Bosworth: « Here pitch our tent, even here in Bosworth field ». Il riferimento verbale al campo di Bosworth intensifica l'informazione logistica trasmessa dalla didascalia, « Bosworth Field »; ma il riferimento alla tenda, che diverrà ben presto visibile sul palcoscenico simmetricamente opposta a quella di Richmond (come segnalano le due didascalie successive: « Soldiers begin to set up the King's tent » e « Some pitch Richmond's tent ») indicizza l'opposizione attanziale su cui si incardinerà l'azione.

Quale conclusione di questa rapida illustrazione dei due tipi di spazio drammaturgico, quello verbalmente evocato *in absentia*, e quello verbalmente e ostensivamente attualizzato *in praesentia*, proporrei una esplicitazione diretta dell'opposizione spazio diegetico vs. spazio mimetico, ricavata dalla « Induction » di *2 Henry IV*, laddove Rumour, la Fama, pone in maniera paradigmatica tale distinzione. Dopo avere diegeticamente rievocato la battaglia di Shrewsbury con cui si concludeva la prima parte del dramma (« I run before King Harry's victory, / Who, in a bloody field by Shrewsbury, / Hath beaten down young Hotspur and his troops, / Quenching the flame of bold rebellion / Even with the rebels' blood » [vv. 23-27]), la Fama sottolinea l'opposizione fra spazio diegetico e spazio mimetico nei seguenti, chiarissimi termini:

This have I rumour'd through the peasant towns
Between *that* royal field of Shrewsbury
And *this* worm-eaten hold of ragged stone,
Where Hotspur's father, old Northumberland,
Lies crafty-sick.

(vv. 33-37. Corsivi miei)

Il « là », l'« altrove » extra-scenico di Shrewsbury, viene nitidamente contrapposto al « qui » scenico, la dimora di Northumberland nella cui cornice logistica si svolgerà, di fatto, la prima scena.

In margine alle esemplificazioni della manifestazione spaziale oppositiva diegetica/mimetica, mi piace segnalare un caso (ovviamente non unico, ma particolarmente significativo) di intersezione fra diegetico e mimetico, nel senso che un determinato spazio extra-scenico, non rappresentato, appartenente alla pura dimensione verbale, si attualizza per così dire immaginativamente, tramite la forza deittica dell'enunciazione che lo fa 'vedere' all'occhio mentale del pubblico.

Penso alla prima scena del Terzo Atto di *1 Henry IV*, in cui Mortimer informa i compagni Glendower e Hotspur che, in caso di una riuscita felice della loro comune rivolta contro il re, è già stata disposta la spartizione dell'Inghilterra fra loro tre; la notizia suscita perplessità e sospetti fra i personaggi implicati, timorosi ognuno di essere sopravanzato dall'altro; ed essi esprimono la propria incertezza rappresentando con forza visiva, nel dialogo, la situazione logistica non perfettamente paritaria che verrebbe a crearsi nella divisione del territorio, indicata su di una mappa che essi stanno scrutando, ma che il pubblico non può che osservare da lontano. Ebbene, quel territorio assente, quello spazio extra-scenico, diegetico, puramente verbale, in quanto fortemente marcato dalla deissi del linguaggio acquisisce una *presenza* drammatica che, ancorché non rappresentato, lo rende immediatamente percepibile al pubblico, lo rende cioè, in qualche modo, 'mimetico'. Non c'è fisicamente sulla scena, ma per il pubblico è come se ci fosse.

Appreziamo la forte indicività della battuta di Hotspur:

See how *this* river comes me cranking in,
And cuts me from the best of all my land
A huge half-moon, a monstrous cantle out.
I'll have the current *in this place* damm'd up,

And *here* the smug and silver Trent shall run
In a new channel, fair and evenly;
It shall not wind with *such* a deep indent
To rob me of *so rich* a bottom *here*.

(vv. 98-105. Corsivi miei)

Consideriamo analogamente la replica di Mortimer: « *Mark* how he bears his course and runs me up / With like advantage on the other side » (vv. 108-109); nonché la successiva osservazione di Worcester:

Yea, but a little charge will trench him *here*,
And on *this* north side win *this* cape of land,
And then he runs straight and even.

(vv. 112-114. Corsivi miei)

Il percorso della Severn, principale argomento di discussione, acquisisce una fisicità extra-sensoriale nella forza deittica dell'enunciazione teatrale, dove la parola *mima* a tal punto la topografia non rappresentata, da farne un oggetto di percezione immediata, sebbene mediata verbalmente.

5. LE FORME DELLA SPAZIALITÀ MIMETICO-TEATRALE

Mi soffermerò, adesso, sulle forme principali di spazialità mimetica che possiamo riscontrare nella drammaturgia storica di Shakespeare.

Si può anzitutto osservare come la prima, e inglobante, caratteristica dello spazio mimeticamente rappresentato consista nel fatto che la dimensione spaziale, ostesa e/o attivata dal discorso drammatico, si presenta quasi istituzionalmente relazionata e vincolata allo *sguardo* del personaggio, il quale, mentre parla, la *percepisce otticamente*. Se è vero che il dialogo, in alternativa o in aggiunta all'ostensione didascalica, determina la manifestazione dello spazio mimetico, è altrettanto vero che, teatralmente, la nominazione dello spazio acquisisce senso se si stabilisce un rapporto percettivo-visuale fra il personaggio e lo spazio scenico.

L'interazione fra parola e sguardo del soggetto teatrale è addirittura determinante per la capacità persuasiva e il-

lusionistica di un teatro scenograficamente povero come quello shakespeariano; la parola e lo sguardo dell'attore, indirizzati verso un determinato luogo scenico, forzano il pubblico a prendere atto di quel luogo, e a recepirlo quale unità semantica e semiotica. Bastino pochi esempi: la battuta di Northumberland in *Richard II*, II, 3, quando il suddetto e Bolingbroke giungono nel Gloucestershire: « I am a stranger here in Gloucestershire. / These high hills and rough uneven ways / Draws out our miles, and makes them wearisome » (vv. 3-5), dove la forza deittica del linguaggio si attiva sull'asse dell'orientamento visivo verso le componenti scenografiche (*queste* alte colline, visibili sul fondale). Ancora in *Richard II*, V, 5, l'attualizzazione drammatica e teatrale della prigione di Pomfret è affidata alla relazione prospettica che si stabilisce fra il personaggio (Riccardo) e il luogo scenico che è oggetto del suo discorso:

I have been studying how I may compare
This prison where I live unto the world.
[...] How these vain weak nails
May tear a passage through the flinty ribs
Of this hard world, my ragged prison walls.

(vv. 1-21)

Si noti lo spostamento successivo dello sguardo (segnalato dalla deissi) dalla prigione nel suo insieme (ossia lo spazio globale del palcoscenico in prospettiva panoramica), al proprio corpo (le unghie), e quindi al particolare scenografico più simbolicamente marcato (le mura della prigione, che circoscrivono *anche* la sua prigionia mentale e psichica, oltre che politica).

Ancora la prigione di Pomfret è lo spazio drammaturgico mimeticamente creato sia dalla parola che dall'orientamento visivo nella terza scena del Terzo Atto di *Richard III*, quando tocca al morituro Rivers prendere atto di quello spazio simbolicamente marcato quale luogo di morte: « O Pomfret, Pomfret! O thou bloody prison, / Fatal and ominous to noble peers! » (vv. 9-10).

E a proposito di luoghi simbolici, non possiamo dimenticare la ominosa Torre di Londra, la cui presenza scenica in *Richard III*, IV, 1 par garantita, più che dalla oggettivante didascalia, dalla percezione soggettiva che ha di essa Elizabeth, come del luogo che vedrà sicuramente la morte dei suoi figli lì racchiusi; ma tale percezione emotiva dipende teatralmente dalla percezione ottico-fisica del luogo scenograficamente rappresentato: « look back with me unto the Tower », impone Elizabeth ai personaggi che l'accompagnano, segnalando esplicitamente il senso della sua direzione prospettica; dopo di che si rivolge direttamente all'oggetto scenografico: « Pity, you ancient stones, those tender babes / Whom envy hath immur'd within your walls » (vv. 98-100).

Sguardo e parola collaborano anche nel determinare i rapporti spaziali fra i personaggi, e fra i personaggi e il palcoscenico; sono rapporti che chiamano in causa sia la fisicità degli attori, sia la fisicità della piattaforma teatrale. In questo caso la dimensione spaziale ha bisogno, per essere attivata, di una terza componente, oltre a quella linguistica e ottico-prospettica, che è la componente *dinamica*: lo spazio si determina pertanto attraverso tre canali comunicazionali, rispettivamente la parola, l'ostensione, il movimento.

Come primo, elementare esempio, si può scegliere un segmento della terza scena del I Atto di *Richard II*, quella del mancato duello fra Mowbray e Bolingbroke. Quando il Maresciallo convoca Bolingbroke, « the appellant », re Riccardo segnala linguisticamente, ostensivamente e *prosemicamente* la propria indulgenza verso il cugino Bolingbroke annunciando: « We will descend and fold him in our arms » (v. 54). La battuta prevede che mentre Riccardo parla, egli orienti il proprio sguardo verso lo sfidante, e quindi avanzi sul palcoscenico verso di lui, compiendo il gesto di tendergli le braccia: in tal modo la messa in scena attualizzerà una relazione spaziale di tipo interpersonale prevista dal testo drammatico.

Molto bella è l'interrelazione fra parola-sguardo-movimento esemplificata in *Richard III*, I, 3, dove Margaret attacca verbalmente Gloucester ed i parenti di Elizabeth (tutti responsabili, a suo avviso, della sua rovina), avanzando verso di loro sul palcoscenico (come impone la didascalia) e inchiodandoli con la feroce accusa dei propri occhi, che costringono gli occhi degli altri ad abbassarsi o volgersi altrove:

(*Advancing*)

Hear me, you wrangling pirates, that fall out
In sharing that which you have pill'd from me.
Which of you trembles not *that looks on me*?
If not that, I am Queen, you bow like subjects,
Yet that, by you depos'd, you quake like rebels?
Ah, gentle villain, *do not turn away!*

(vv. 156-162. Corsivi miei)

Come si vede, lo spazio drammaturgico, primariamente creato dall'enunciazione, si stabilisce in una articolazione fra micro-spazi occupati dai personaggi sul palcoscenico, fra i quali si instaura una interdipendenza sia ottico-prospettica che cinesico-prosemica.

Molto simile è il rapporto spaziale che si stabilisce fra Riccardo e Bolingbroke in *Richard II*, III, 3, laddove l'antagonista offre al sovrano una parvenza di sottomissione, proprio al momento di predisporre la rovina; il « cugino Hereford » (ossia Bolingbroke) si inginocchia davanti a Riccardo (come informa la didascalia), e subito il re muove verso di lui invitandolo a rialzarsi: « Up, cousin, up » (v. 194). Anche in questo caso, è il sinergismo fra relazioni linguistiche, visuali e prosemiche a conferire concretezza scenica allo spazio entro cui si svolge l'azione.

Una particolare, e particolarmente suggestiva, articolazione di questa tipica spazialità mimetica multidimensionale si configura allorché parole-sguardi-movimenti cooperano nello stabilire relazioni (spesso simbolicamente marcate, come ho già avuto modo di osservare a proposito della suddivisione del luogo scenico-teatrale) su assi di orientamento prospettico verticali e/o orizzontali.

Uno straordinario, ricchissimo esempio di tale spazialità drammaturgica possiamo reperirlo in *Richard II*, III, 3, quando Bolingbroke e Northumberland giungono dinanzi a Flint Castle, nel Galles, dove si è arroccato Riccardo in compagnia dei suoi fedeli (Carlisle, Aumerle, Scroop, Salisbury ecc.). Qui la dimensione *orizzontale* dello spazio scenico si determina sia tramite gli *sguardi*, sia tramite i *movimenti* dei personaggi, mentre la dimensione verticale viene creata fundamentalmente dai loro *orientamenti visuali*; se i movimenti possono anche essere registrati in didascalia, gli sguardi risultano normalmente inscritti, e quindi impliciti, nell'interscambio linguistico.

L'allargamento prospettico nel senso orizzontale dello spazio teatrale comporta, a sua volta, una articolazione fra espansione in direzione lineare (destra/sinistra del palcoscenico), e in direzione della profondità (avanti/dietro). Quando Bolingbroke, evidentemente collocato su di una parte avanzata del palcoscenico, ordina a Northumberland: « Go to the rude ribs of that ancient castle » (v. 32), scenograficamente visibile sul fondale, per proporre a Riccardo la propria sottomissione in cambio della revoca del bando, la sua sollecitazione linguistica implica un orientamento dell'occhio (accompagnato da indicata gestuale), che pone in rapporto semiotico il « qui » del suo spazio di enunciazione con il « laggiù » (cfr. *that*) del castello rappresentato nel retroscena. Specularmente, quando subito dopo Riccardo replica al medesimo Northumberland: « Tell Bolingbroke, for *yon* methinks he stands, / That every stride he makes upon my land / Is dangerous treason » (vv. 91-93), lo sguardo e l'orientamento deittico — cfr. *yon* — determinano una relazione spaziale fra retroscena e proscenio. Ma quando Bolingbroke, dal proscenio, enuncia per tre volte che mentre Northumberland fa la propria ambasciata (movimento registrato in didascalia: « Northumberland advances to the castle), lui ed il resto degli alleati marciano verso il castello (« here we march / Upon the grassy carpet of this plain »; « Let's march without the noise of threatening drum »; « March on, and mark King Richard how he looks » [vv. 49-61]), allora lo spazio orizzontale, nella

sua articolazione avanti/dietro si definisce tramite una precipua dimensione cinesica e prossemica, sia nei movimenti del personaggio, sia nei suoi rapporti con l'utilizzazione scenica della piattaforma teatrale.

L'articolazione spaziale in senso verticale (alto/basso; basso/alto) di questa scena, è invece affidata unicamente agli sguardi dei personaggi, come ho prima accennato. Infatti, se la didascalia offre informazioni solo sulla configurazione del luogo scenico (gli spalti del castello di Flint), in cui sono collocati i personaggi, è il linguaggio di Bolingbroke e di York, caricato di indicività e di orientamenti visivi, a creare pragmaticamente la *biplanarità* dello spazio scenico. Al sopraggiungere di Riccardo sugli spalti, esclama Bolingbroke: « *See, see, King Richard doth himself appear, / As doth the blushing discontented sun / From out the fiery portal of the east, / When he perceives the envious clouds are bent / To dim his glory and to stain the track / Of his bright passage to the occident* » (vv. 62-67). Al che replica York: « *Yet looks he like a king. Behold, his eye, / As bright as is the eagle's, lightens forth / Controlling majesty* » (vv. 68-70). Entrambe le battute implicano discorsivamente che Bolingbroke e York osservano Riccardo, e commentano la sua apparenza solare-regale, dal *lower stage*. A tale orientamento visivo dal basso verso l'alto si contrappone subito dopo, specularmente, l'orientamento dall'alto al basso dello sguardo di Riccardo che accompagna la sua allocuzione a Northumberland: « *We are amaz'd; and thus long have we stood / To watch the fearful bending of thy knee, / Because we thought ourself the lawful king* » (vv. 72-74. Tutti i corsivi miei).

Mi sembra molto interessante rilevare come l'articolazione prospettica dello spazio drammaturgico in senso verticale possa invadere anche il campo della *diegesi*, e quindi degli spazi non rappresentati. Quando in *Richard II*, V, 2, il duca di York riferisce sull'ingresso in Londra, a cavallo, del trionfatore Bolingbroke e del depresso Richard, la ricezione popolare dell'avvenimento viene espressa da

[22]

York nei termini di un rapporto *visivo* fra le finestre da cui i cittadini hanno ratificato vincitore e vinto, e le strade in cui gli antagonisti si sono offerti al giudizio del popolo. Infatti, per quanto riguarda Bolingbroke, York rammenta alla moglie che « *You would have thought the very windows spake, / So many greedy looks of young and old / Through casements darted their desiring eyes / Upon his visage* » (vv. 12-15); per quanto riguarda Riccardo, invece, « *men's eyes / Did scowl on gentle Richard* »:

As in a theatre the eyes of men
After a well-grac'd actor leaves the stage
Are idly bent on him that enters next,
Thinking his prattle to be tedious;
Even so, or with much more contempt, men's eyes
Did scowl on gentle Richard.

(vv. 23-28)

Passiamo ora a considerare quella peculiare forma di spazialità scenica, che troviamo realizzata nei drammi storici shakespeariani, la cui manifestazione ed articolazione drammatico-teatrale ruota semioticamente attorno ad un determinato elemento scenografico, che funge da matrice dinamica dell'intera dimensione spaziale. In molti casi, infatti, il luogo semanticamente rilevante per l'azione non è tanto la collocazione ambientale dell'azione stessa, quanto piuttosto lo spazio tipicamente drammaturgico creato dalla presenza sul palcoscenico di un *oggetto* privilegiato, con il quale entrano in relazione visiva e linguistica i personaggi.

Mi limiterò a due esempi, perspicui e illuminanti. Il primo ci è offerto dal *quanto di sfida*, oggetto semioticamente marcato del conflitto iniziale del *Richard II* fra Bolingbroke e Mowbray (I, 1), e di quello successivo fra Auverle e gli amici di Bolingbroke (IV, 1). Il secondo esempio è individuabile nella *corona*, simbolo deputato del potere, in riferimento alla quale si determina l'orientamento linguistico-ottico-cinesico-prossemico degli antagonisti: rispettivamente Riccardo e Bolingbroke in *Richard II*, IV, 1; Enrico IV ed il principe Hal in *2 Henry IV*, IV, 5.

[23]

Il guanto della sfida è il fulcro semantico e semiotico delle due scene prima nominate di *Richard II*; fulcro dal quale si scatena propulsivamente una contrapposizione atanziale che trova il proprio correlativo gestuale, cinesico e prossemico nella collocazione spaziale dei contendenti *di qua* e *al di là* dell'oggetto simbolico: « There I throw my gage », afferma Bolingbroke nella prima scena (v. 69), performativamente e indicamente realizzando il gesto, e Mowbray risponde, alla stessa maniera teatrale, « I take it up » (v. 78). Senza rilevanti variazioni, gli stessi gesti li compiranno Aumerle da un lato (accusato di aver ucciso Gloucester su ordine di Riccardo) ed i suoi accusatori dall'altro, in IV, 1:

- (Aumerle) « There is my gage » (v. 25);
 (Bolingbroke) « thou shall not take it up » (v. 30);
 (Percy) « there I throw my gage » (v. 46);
 (Another Lord) « there is my honour's pawn » (v. 55);
 (Fitzgerald) « there is my bond of faith » (v. 76);
 (Aumerle) « here do I throw down this » (v. 84).

È evidente come appunto la *fisicità* dell'oggetto scenografico permetta la percezione delle coordinate logistiche dell'azione rappresentata, il cui *hic et nunc*, il proprio ineludibile ambito spaziale, vincolato al presente della istanza linguistico-ostensiva dell'enunciazione, si crea quasi per procedimento osmotico dall'oggetto emblematico da cui si irradia la situazione di enunciazione. Pensiamo infatti al secondo caso, quello della corona: essa si impone drammaturgicamente in *Richard II* nella scena della deposizione, quale segno « perfetto » (direbbe Pierce) perché simultaneamente indice, icona e simbolo di quel potere che passa letteralmente di mano, con essa, da Riccardo a Bolingbroke. Lo spazio drammaturgico in cui si attualizza l'azione promana dalla sua presenza sul palcoscenico: osservata, indicata, toccata e commentata dagli agonisti, la corona diviene la vera protagonista della scena, invadendo di sé il luogo teatrale. « Give me the crown », ordina il re agli ufficiali del seguito (IV, 1, 181), ed appena la tiene in mano, attira per suo tramite il rivale nel proprio spazio di enun-

ciazione: « Here, cousin, seize the crown. / Here, cousin, on *this side* my hand, and on *that thine* » (vv. 181-182. Corsivi miei), significando performativamente la collocazione spaziale di loro due *al di qua* e *al di là* dell'oggetto emblematico. E appunto all'interno dello spazio creato dalla dimensione simbolica dell'oggetto, su cui si appuntano gli sguardi degli agonisti (e del pubblico), ha luogo il commento di Riccardo alla corona che egli sta cedendo a Bolingbroke, commento espresso nella famosa metafora del pozzo e dei due secchi:

Now is this golden crown like a deep well
 That owes two buckets, filling one another;
 The emptier ever dancing in the air,
 The other down, unseen, and full of water.
 That bucket down and full of tears am I,
 Drinking my griefs, whilst you mount up on high.
 (vv. 184-189)

Nella quinta scena del Quarto Atto di *2 Henry IV*, il principe Hal, credendo ormai morto il padre che egli sta vegliando, solleva dal cuscino del re la corona e se la mette in testa, argomentando il proprio diritto ereditario a portarla; quindi, dopo il risveglio del sovrano, invitato a fornire spiegazioni sul proprio comportamento, il principe instaura con il padre un dibattito sul senso sia del rapporto filiale, sia della regalità, significato appunto dall'oggetto emblematico. Anche in questo caso, il testo drammatico costituisce la propria dimensione spaziale, determinandone la percepibilità per il pubblico, a partire da un oggetto fisico privilegiato, la cui 'invadenza' metaforica del palcoscenico viene deitticamente indicata nel linguaggio del principe; per esempio:

- « why doth the crown lie *there upon his pillow* » (v. 21)
 « this is a sleep / That from *this* golden rigol hath divorc'd /
 So many English kings » (vv. 35-36)
 « My due from thee is *this* imperial crown » (v. 41)
 « Lo where *it sits* » (v. 43)
 « *there* is your crown » (v. 143)
 « I spake unto *this* crown » (v. 158. Tutti i corsivi miei)

e così via... Si può facilmente osservare come tutta la circoscrizione dello spazio drammaturgico che si attiva nell'istanza di enunciazione, ruoti attorno a quel particolare oggetto scenografico, che diviene la matrice propulsiva di tutta la dinamica linguistico-retorica del segmento drammatico.

Non rimane che nominare, quale ultima forma di spazialità mimetica che è possibile rinvenire nei drammi storici di Shakespeare, il caso della rappresentazione di uno spazio *extra-scenico percepibile per via acustica*. È il tipico caso esemplato nella drammatizzazione di battaglie, dove, per economia di genere, la simultaneità temporale di due azioni belliche antagoniste, svolgentisi in due spazi distinti, viene resa teatralmente nella rappresentazione diretta di una sola azione, collocata in un determinato spazio rappresentato, dal cui interno viene *semioticamente segnalata* l'azione co-occorrente in uno spazio extra-scenico; con la segnalazione semiotica (rumori fuori scena) interagisce quasi sempre un'indicazione linguistica dei personaggi.

Un semplice ma chiaro esempio possiamo ricavarlo da *Henry V*, IV, 6, durante lo svolgimento della battaglia di Agincourt. Lo spazio rappresentato è quello che circonda il campo inglese, cui si contrappone lo spazio non rappresentato entro cui si organizza una riscossa dei francesi. Tale secondo spazio non è visibile sulla scena, ma è acusticamente percepibile tramite i rumori che da esso provengono, rumori sia segnalati in didascalia, sia recepiti dai personaggi che li indicano linguisticamente: *Alarum*, impone la didascalia, ed il re segnala, « kark! what new alarum is this same? / The French have reinforc'd their scatter'd men » (vv. 35-36). Un'altra elementare esemplificazione possiamo trovarla in *1 Henry IV*, V, 4, dove lo spazio mimetico della battaglia di Shrewsbury si suddivide fra uno spazio visibile ed uno spazio 'udibile', non osteso ma trasmesso sul canale acustico. Una didascalia informa infatti che « A retreat is sounded », mentre il principe Hal osserva: « the trumpet sounds retreat; the day is ours » (v. 158). Esempi analoghi sono reperibili nella rappresentazione della

battaglia di Bosworth nel *Richard III*, o nella drammatizzazione dello scontro fra fedeli al re ed oppositori, che avviene nella foresta di Gaultree nel Quarto Atto, scene 1-3 di *2 Henry IV*.

6. CONCLUSIONI

E proprio considerando queste ultime modalità di drammatizzazione spaziale, possiamo imporre al nostro discorso una qualche conclusione.

Come abbiamo visto, la resa mimetica dello spazio drammatico, nei drammi storici di Shakespeare, si avvale di una triplice veicolazione semiotica: linguistica e ostensiva innanzi tutto, e talvolta uditiva. La veicolazione linguistico-ostensiva, a sua volta, coinvolge una pluralità di livelli in cui si attua la virtualità scenica dello spazio drammaturgico. Infatti, la manifestazione teatrale sia dei macro-spazi (i luoghi storico-geografici delle vicende storiche drammatizzate), sia dei micro-spazi (le articolazioni interne dei luoghi storico-geografici inglobanti), è affidata ad una rete complessa di relazioni prospettiche, gestuali, cinesiche e prossemiche fra i personaggi, i personaggi e il luogo scenico, e i personaggi e il luogo teatrale.

Se è vero, come osserva A. Lombardo, che il teatro è « la meno solitaria delle arti »⁷ (perché ha bisogno di un pubblico concreto che la recepisca nel suo *farsi scenico*), è altrettanto vero che il teatro è anche l'arte più *referenziale*: definendosi come mimesi, il dramma sceglie di adeguarsi ai meccanismi della realtà, imitarne le forme e riprodurne i processi percettivi.

E quando il teatro sceglie (com'è nei casi appena analizzati) di essere mimesi della *storia*, la meno permissiva ed arbitraria delle esperienze umane con cui possa confrontarsi l'inventiva del drammaturgo, l'istanza analogica, per arricchirsi della soggettività autoriale, carica la propria

⁷ Cfr. Agostino Lombardo, *Il testo e la sua « performance »*, Roma, Editori Riuniti, 1986, p. 25 sgg.

funzionalità referenziale di una precipua valenza *simbolica*: gli spazi visibili e gli spazi invisibili si dispongono su di una gerarchia semantica, assiologica ed ideologica, la cui attualizzazione scenica non potrà mai essere « solitaria », perché sarà continuamente la ricezione (semantica assiologica ideologica) del pubblico a definirne i rapporti simbolici di interdipendenza.

Nella più *spaziale* delle arti raffigurative, la storia di un popolo, fatta di grandezze ed umiliazioni, ha trovato uno spazio in cui sono (siamo) tutti coinvolti: platea e palchi, popolani e principi, individui di ieri e di oggi; e del futuro.

I DRAMMI STORICI E IL METATEATRO

Agostino Lombardo
(Roma)

Ponendo mano al progettato affresco degli *history plays* il giovane Shakespeare, simile in questo al drammaturgo medioevale, sa di dover affrontare non una singola, circoscritta vicenda comica o tragica ma un vero e proprio « ciclo », non un tempo breve ma anni e decenni e fin secoli, non pochi personaggi e passioni ma mille, non uno spazio delimitato ma infiniti. E se il drammaturgo medioevale, i cui « cicli » venivano ancora recitati, in età elisabettiana, nelle strade e nelle piazze d'Inghilterra, poteva fornirgli una concezione non naturalistica del teatro che sarà per lui fondamentale e un mirabile esempio di libertà nei confronti delle « regole », del tempo, dello spazio, non poteva però risolvergli gli innumeri problemi, stilistici ed espressivi ma anche tecnici, che la grande avventura, la messa in scena della storia, comportava. Di qui non solo la sollecitazione a far ricorso a tutto il proprio talento, alla propria « magia » di teatrante, alla forza di uno strumento linguistico fin dall'inizio capace di aggiungersi o sostituirsi agli strumenti scenici, ma anche, io credo, la sollecitazione a riflettere sul teatro in genere e sul proprio teatro in particolare, a immettere dunque nel testo una dimensione metateatrale che costituirà, dall'inizio alla fine, una componente essenziale della sua opera e che già lo induce, nell'*Enrico Quinto*, ad elaborare quello che è un vero e proprio manifesto della sua poetica (così come i brani dell'*Amleto* sugli attori saranno un manifesto della

sua concezione dell'attore). E mi riferisco, naturalmente, ai Cori anteposti a ciascun atto del dramma e la cui vera funzione consiste (oltre che nell'annunciare in sintesi gli avvenimenti che seguiranno) da un lato nella individuazione dei problemi che la rappresentazione della storia pone al drammaturgo (e tanto più in un teatro « povero » quale è ancora il teatro di Shakespeare):

But pardon, gentles all,
The flat unraised spirits that hath dar'd
On this unworthy scaffold to bring forth
So great an object: can this cockpit hold
The vasty fields of France? or may we cram
Within this wooden O the very casques
That did affright the air at Agincourt?

(I Coro, 8-14)

dall'altro nell'affidare all'immaginazione del pubblico il compito di sopperire alle mancanze, di dare una soluzione a quei problemi:

O, pardon! since a crooked figure may
Attest in little place a million;
And let us, ciphers to this great accompt,
On your imaginary forces work.
Suppose [...]
For 'tis your thoughts that now must deck our kings,
Carrying them here and there, jumping o'er times,
Turning the accomplishment of many years
Into an hour-glass [...]

(I Coro, 15-19; 28-31)

Ed è forse superfluo sottolineare quanto questi versi siano illuminanti per intendere il « metodo » sia dei drammi storici sia dell'intero teatro shakespeariano ed elisabettiano — la libertà, il non naturalismo, il legame col teatro medioevale — sia del teatro *tout court*, il cui tempo, il cui spazio sono sempre quelli dell'immaginazione (la realtà del teatro, dice Eduardo, è nella finzione).

Qualità che si ritrovano nel Coro del Secondo Atto, che è sì più espositivo ma dove si insiste sul « viaggio » che il pubblico deve compiere: « The king is set from London;

[2]

and the scene / Is now transported, gentles, to Southampton: / There is the playhouse now, there must you sit: / And thence to France shall we convey you safe / And bring you back... » (II Coro, 32-38) — e si noterà la straordinaria modernità di questo esplicito avvertimento che la realtà rappresentata è una realtà immaginaria, che siamo, dopo tutto, a teatro e dobbiamo, come ribadirà Brecht, renderci conto di esservi. Ma gli inviti al pubblico a immaginare, a creare, a partecipare all'azione, ad abbandonarsi a quello che il teatro a noi contemporaneo chiamerà « coinvolgimento », si fanno incalzanti nel Coro del Terzo Atto, che si articola in una serie di esortazioni rivolte agli spettatori: « Suppose that you have seen ... Play with your fancies and in them behold ... Hear the shrill whistle ... O! do but think ... Work, work your thoughts and therein see a siege ... Suppose the ambassador ... Still be kind / And eke out our performance with your mind... ». E, ancora una volta, si va al di là del caso particolare, contingente, e delle stesse esigenze che spingono il poeta a intervenire così direttamente presso il pubblico, per dar voce a quello che è tra i problemi centrali del teatro. Troppo « teatrante » è infatti Shakespeare per non sapere, e qui quasi appassionatamente proclamare, che il pubblico ne è parte necessaria, che senza il pubblico il teatro non esiste.

Ogni Coro, come si vede, aggiunge una preziosa tessera a questo « manifesto » che di atto in atto si va formulando, e ciò è vero anche del Quarto, in cui alla fine, mentre si ribadisce la « povertà » del teatro elisabettiano, anche si esalta, come avverrà nell'*Amleto*, la capacità del teatro di giungere alla verità:

And so our scene must to the battle fly;
Where — O for pity, — we shall much disgrace,
With four or five most vile and ragged foils,
Right ill dispos'd in brawl ridiculous,
The name of Agincourt. Yet sit and see;
Minding true things by what their mockeries be.

(IV Coro, 48-53)

Ed è vero del Quinto, in cui il drammaturgo si giustifica, umilmente pregando il pubblico « To admit the excuse / Of

[3]

time, of numbers, and due course of things, / Which cannot in their huge and proper life / Be here presented » (V Coro, 3-6) ma dove, d'altro canto, di nuovo fa appello alla forza dell'immaginazione del pubblico, al suo laboratorio mentale: « But now behold, / In the quick forge and working-house of thought, how London... » (23-25). E se alla fine il Coro, che rapidamente conclude, come un Epilogo, l'opera, esalta encomiasticamente la figura del re, « star of England », nemmeno qui mancano gli accenni alle difficoltà che il teatrante ha dovuto superare, « In little room confining mighty Men, / Mangling by starts the full course of their glory » (V, 2, 405-6).

Ma il metateatro, nei drammi storici, non è presente soltanto in questa che ne è l'espressione più esplicita. E anzi, il « manifesto » non rimane estraneo alla sostanza del dramma di cui fa parte proprio perché non è una sia pur affascinante digressione ma si innesta, offrendoci il punto di vista attraverso cui leggerlo, nel corpo dell'*Enrico Quinto* e dell'intero ciclo, che di metateatro è invero sostanziato.

E lo dimostra anzitutto il linguaggio che vi viene usato. Come nei *Sonetti* Shakespeare attinge, per le proprie immagini e metafore, non solo all'intera esperienza umana (dall'economia all'amore, dalla guerra al diritto) ma alla propria esperienza artistica, considerata persino nei suoi aspetti materiali (la scrittura, la penna, l'inchiostro), così in questi drammi egli continuamente si alimenta al linguaggio del suo mestiere teatrale; non c'è solo una riflessione sul proprio strumento ma c'è un uso di esso come « fonte », come miniera di parole e immagini con cui arricchire il discorso e renderlo nello stesso tempo più ambiguo, più problematico, più suggestivo. Già basterebbe, a indicarlo, la frequenza con cui, per definire situazioni e azioni umane, ci si vale di termini di origine teatrale: « scene », « act », « to act », « to perform », « tragedy », « public ». Ma non mancano esempi più pregnanti: seguendo i drammi nella loro cronologia interna vediamo così, in *Re Giovanni*, il Bastardo, paragonare gli abitanti di Angiers agli spettatori di un teatro: « By heaven, these scroyles of Angiers flout you, kings, / And stand securely on their battlements / As in a

theatre, whence they gape and point / At your industrious scenes and acts of death » (II, 1, 373-6). Il Bastardo del resto assume spesso le funzioni del regista, come lo dimostra la prima scena del Quinto Atto, in cui il suo incitamento a Re Giovanni prende davvero la forma di una lezione su come « recitare » la parte del Re:

But wherefore do you droop? why look you sad?
Be great in act, as you have been in thought;
Let not the world see fear and sad distrust
Govern the motion of a kingly eye:
Be stirring as the time; be fire with fire [...]
Away! and glister like the god of war
When he intendeth to become the field:
Show boldness and aspiring confidence.

(V, 1, 44-48; 54-56)

In *Riccardo Secondo*, su cui si dovrà tornare più oltre, uno spettacolo di tristezza, la presa del potere da parte di Bolingbroke, è definito « a woeful pageant » (IV, 1, 321), mentre l'incedere dello sconfitto e umiliato Riccardo è descritto con termini tutti teatrali (quali ricorrono in quest'opera più che in altre):

Duch. Alack, poor Richard, where rode he the whilst?
York As in a theatre, the eyes of men,
After a well-grac'd actor leaves the stage,
Are idly bent on him that enters next,
Thinking his prattle to be tedious;
Even so, or with much more contempt, men's eyes
Did scowl on Richard [...]

(V, 2, 22-28)

mentre più avanti l'evocazione del teatro è ancora più diretta: « Our scene is alter'd from a serious thing, / And now chang'd to 'The Beggar and the King' » (V, 3, 79-80).

Della Prima Parte dell'*Enrico Quarto* si dirà tra breve; nella Seconda (che, occorre notare, si apre con una « Induction » affidata a « Rumour ») il Re morente parla della propria vita come d'una « scena »: « All these bold fears / Thou seest with peril I have answered; / For all my reign hath been but a scene / Acting that argument... » (IV, 5,

193-97) mentre nell'*Enrico Quinto* le esortazioni del Re ai soldati prima della battaglia di Harfleur assumono ancora una volta i tratti di indicazioni registiche:

But when the blast of war blows in our ears,
Then imitate the action of the tiger;
Stiffen the sinews, summon up the blood,
Disguise fair nature with hard-favour'd rage;
Then lend the eye a terrible aspect [...]
Now set the teeth and stretch the nostril wide,
Hold hard the breath, and bend up every spirit
To his full height!

(III, 1, 5-9; 15-18)

Nell'*Enrico Sesto* (Seconda Parte) Gloucester definisce il proprio destino un prologo al dramma degli altri (« But mine is made the prologue to their play; / For thousands more, that yet suspect no peril, / Will not conclude their plotted tragedy », III, 1, 151-53), mentre nel *Riccardo Terzo* un breve dialogo tra Gloucester e Buckingham è tutto un richiamo al teatro:

Glou. Come, cousin, canst thou quake, and change thy colour,
Murder thy breath in middle of a word,
And then again begin, and stop again,
As if thou wert distraught and mad with terror?
Buck. Tut! I can counterfeit the deep tragedian,
Speak and look back, and pry in every side,
Tremble and start at wagging of a straw,
Intending deep suspicion; ghastly looks
Are at my service, like enforced smiles;
And both are ready in their offices,
At any time, to grace my stratagems.

(III, 5, 1-11)

E ciò avviene, sempre nel *Riccardo Terzo*, anche nel discorso della Regina Margherita alla Regina Elisabetta:

I call'd thee then vain flourish of my fortune;
I call'd thee then poor shadow, painted queen;
The presentation of but what I was;
The flattering index of a direful pageant [...]
A queen in jest, only to fill the scene.

(IV, 4, 83-5; 91)

Che son versi in cui l'uso dei termini teatrali porta ad una evocazione del rapporto tra realtà e illusione che è tra gli effetti più suggestivi del metateatro.

Al legame col teatro in quanto occasione di riflessione metateatrale, o fonte linguistica e metaforica, si aggiunge però un altro nodo, e ciò perché l'oggetto stesso della rappresentazione contiene elementi di « teatralità » e persino « spettacolarità » che un grande teatrante come Shakespeare non poteva non riconoscere e usare a proprio vantaggio. Mettere in scena la storia d'Inghilterra significava anche dar rilievo ad una serie di « spettacoli »: questa storia di re e principi e soldati non presentava soltanto battaglie e congiure e lotte per il potere ma anche si articolava in una serie di « cerimonie » — funerali e consigli di stato, processi e matrimoni, incoronazioni e cortei — che erano di per sé « teatrali », erano già in partenza « teatro nel teatro » — e invero tutti i drammi storici ruotano intorno a questi momenti, a queste « scene », a questi materiali scenici che la storia offre e che Shakespeare immediatamente elabora. Se già ogni atto ufficiale — e per esempio gli innumerevoli incontri dei re con gli ambasciatori, i legati pontifici, i membri della corte — mostra una « ritualità », una qualità cerimoniale che ne fa « teatro nel teatro », in molte « scene » questa qualità è totalizzante, quasi esclusiva. Tutte quelle in cui muoiono i « grandi » la rivelano: in molte c'è una vera e propria « recita della morte », come nel *Re Giovanni*. E si veda il *Riccardo Secondo*, dove tali scene sono più numerose che altrove, dalla morte di Gaunt all'abdicazione di Riccardo, e nelle quali è poi fatto un uso di oggetti scenici — la corona, lo specchio — che accentuano la qualità metateatrale della situazione. O si pensi, nell'*Enrico Quarto* (Seconda Parte) all'incoronazione di Enrico: o, nell'*Enrico Quinto*, ai vari discorsi del giovane Re; nell'*Enrico Sesto* (Prima Parte) ai funerali del re defunto e, nella Seconda Parte, al matrimonio di Margherita o ai vari processi; nel *Riccardo Terzo*, ai funerali di Enrico Sesto. Finché, nell'*Enrico Ottavo*, l'elemento spettacolare diventa predominante e il dramma si articola in una sorta di « masque », concludendosi con la visione, a corte, della

neonata Regina Elisabetta. E andrà aggiunto che queste scene ottengono anche lo scopo di rafforzare il rapporto col pubblico. Questo infatti, attraverso scene che sono del passato ma anche del presente, che fanno parte della memoria storica ma anche della sua vita quotidiana, può partecipare attivamente, come nel Medioevo, alla rappresentazione — e tanto più che sul palcoscenico, ad assistervi, non sono soltanto i nobili ma il popolo, i cittadini di varie classi che Shakespeare non manca di far comparire — sì che il pubblico vede sulla scena anche la proiezione di se stesso, il proprio « doppio ».

D'altro canto, se già queste scene sono « teatro nel teatro », tale dimensione è presente anche direttamente, esplicitamente. È il caso di vari momenti dell'*Enrico Ot-tavo*, o di numerose scene comiche. Ed è il caso, specialmente, di una scena della Prima Parte dell'*Enrico Quarto* (II, 4) che mi pare di straordinaria importanza sia all'interno del dramma sia nella storia tutta di questo « espediente » che nelle mani di Shakespeare (e nulla lo dimostra meglio dell'*Amleto*) diventa un antecedente degli sviluppi tutti del teatro moderno — e in verità molti aspetti del teatro novecentesco (e di Pirandello innanzitutto) risalgono direttamente al metateatro shakespeariano (del resto, la scoperta novecentesca, in sede critica, dell'elemento metateatrale che percorre l'opera di Shakespeare è stata sollecitata proprio da questa ascendenza). Ed è una scena, poi, che non a caso è incentrata intorno a Falstaff, personaggio le cui radici affondano in tutta la corposità e sensualità della vita ma di cui va anche riconosciuta, io credo, la natura « teatrale », il suo nascere e vivere (come il *fool*) proprio nel teatro. Il mondo è davvero, in ogni senso, un palcoscenico, per Falstaff, che ha nel palcoscenico il suo luogo di nascita e recita, inventa, crea tutto il tempo situazioni teatrali, come il *fool*, appunto, o come Autolico nel *Racconto d'Inverno*. I confini tra realtà e immaginazione sono sempre labili, in Falstaff, e continuamente ci chiediamo quale sia la verità: come nel racconto mirabolante che in questa scena egli fa del proprio comportamento:

I have 'scap'd by miracle. I am eight times thrust through the doublet, four through the hose; my buckler cut through and through; my sword hacked like a hand-saw: *ecce signum!* I never dealt better since I was a man: all would not do. A plague of all cowards! Let them speak: if they speak more or less than truth, they are villains and the sons of darkness.

(186-92)

Poco più avanti, poiché il Principe Enrico dovrà presentarsi davanti al Re, Falstaff lo esorta a prepararsi le risposte. Ed ecco che si passa alla dimensione metateatrale. Falstaff, in queste « prove », reciterà la parte del Re, ma prima si preoccupa della scenografia: « this chair shall be my state, this dagger my sceptre, and this cushion my crown » (420-22), poi dell'atteggiamento da assumere: « Give me a cup of sack to make mine eyes look red, that it may be thought I have wept; for I must speak in passion, and I will do it in King Cambyses' vein » (426-31). Finché la recita comincia:

Prince Well, here is my leg. (*Maken a bow*)
 Falstaff And here is my speech. Stand aside, nobility.
 Mrs. Quickly O Jesu! This is excellent sport, i' faith!
 Falstaff Weep not, sweet queen, for trickling tears are vain.
 Mrs. Quickly O, the father! how he holds his countenance.
 Falstaff For God's sake, lords, convey my tristful queen,
 For tears do stop the flood-gates of her eyes.
 Mrs. Quickly O Jesu! he doth it as like one of these harlotry players
 as ever I see!
 Falstaff Peace, good pint-to! peace, good tickle-brain! Harry,
 I do not only marvel where thou spendest thy time,
 but also how thou art accompanied [...] That thou art
 my son, I have partly thy mother's word, partly my
 own opinion; but chiefly, a villainous trick of thine
 eye and a foolish hanging of thy nether lip, that doth
 warrant me. If then thou be son to me, here lies
 the point; why, being son to me, art thou so pointed
 at? [...] Shall the son of England prove a thief and
 take purses? A question to be asked [...] I do not
 speak to thee in drink, but in tears, not in pleasure
 but in passion, not in words only, but in woes
 also [...]

(432-45; 448-54; 456-58; 462-65)

E poiché Falstaff, a questo punto, prende a far le lodi di se stesso, Enrico, che fin qui recitava il proprio personaggio, si assume la parte del Re:

Thou art violently carried away from grace: there is a devil haunts thee in the likeness of a fat old man; a tun of man is thy companion. Why dost thou converse with that trunk of humours, that bolting-hutch of beastliness, that swoln parcel of dropsies, that huge bombard of sack, that stuffed cloak-bag of guts [...]

(497-504)

È il gioco del teatro, il teatro come invenzione, divertimento, gioia, ad essere qui immesso nella rappresentazione — come avviene, in effetti, in molte delle scene in cui agiscono Falstaff e i suoi compagni, e tanto più che non di rado essi usano un altro tipico mezzo del metateatro, il travestimento (che sarà usato dallo stesso Enrico, diventato Re, in una situazione assai più seria, prima della battaglia).

Il travestimento è frequente nei drammi storici (si pensi alle spie, ai fuggiaschi, ai *villains*, o a Giovanna d'Arco) ma non è tanto quello fisico che qui interessa quanto quello morale. Il travestimento come simulazione, come maschera morale, come inganno. In altri termini, qui interessa l'uso che viene fatto dello strumento principale del teatro: la recitazione, l'arte dell'attore.

La recitazione, va detto, è il comune denominatore di questi drammi, è la qualità che li unifica così come li unificano le vicende storiche. Noi abbiamo solo raramente a che fare, qui, con uomini comuni bensì con personaggi eccezionali — re e regine, principi e nobili, prelati e statisti — che coprono un « ruolo » e quindi parlano, si muovono, agiscono come il ruolo impone. È una condizione di cui il Re, nell'*Enrico Quinto*, coglie tutta la tragicità:

O hard condition!
Twin-born with greatness, subject to the breath
Of every fool, whose sense no more can feel
But his own wringing. What infinite heart's ease
Must kings neglect that private men enjoy!
And what have kings that privates have not too,
Save ceremony, save general ceremony?

[10]

And what are thou, thou idle ceremony? [...]
O ceremony! show me but thy worth:
What is thy soul of adoration?
Art thou aught else but place, degree, and form,
Creating awe and fear in other men? [...]

(IV, 1, 253-60; 264-67)

e che spinge Riccardo Secondo a rifiutarla:

Cover your heads, and mock not flesh and blood
With solemn reverence: throw away respect,
Tradition, form, and ceremonious duty,
For you have but mistook me all this while:
I live with bread like you, feel want,
Taste grief, need friends: subjected thus,
How can you say to me I am a king?

(III, 2, 171-77)

Ma anche quando non è sentita con così intensa disperazione, la « cerimonia », la recitazione della propria parte, rimane elemento centrale della vita dei personaggi. In questi drammi si vive e si muore, si complotta e si uccide, si governa e si obbedisce ma, soprattutto, si recita. Ogni personaggio, maschile o femminile, si impone una maschera, guarda all'attore come ad un modello, recita la propria incoronazione o abdicazione, persino la propria morte. In questo senso, tutto qui è metateatro — e la presenza delle scene in cui agisce il popolo, l'uomo comune che di questa grande rappresentazione, di questo stähleriano « gioco dei potenti » è la vittima, assume anche questa funzione, di porre in risalto la differenza tra la vita e la « cerimonia », tra la realtà e la finzione, tra il movimento, il magma ma anche la libertà del reale e la stilizzazione, la prigione linguistica e gestuale in cui i « potenti » sono rinchiusi. E in effetti la chiara sottolineatura di questo elemento « cerimoniale », recitativo, può essere considerata un'altra spia, tra le tante, dell'incrinatura profonda, del vero e proprio sgretolamento che in questi drammi si avverte del concetto stesso di regalità.

All'interno di tale generale « recitazione », un'altra ne possiamo distinguere, però, che non è soltanto legata alla

[11]

« cerimonia », al ruolo da assumere, alla parte da recitare, ma ad un inganno da praticare, ad un'azione distruttiva da compiere. Indossare la maschera dell'attore significa simulare, ma simulare per distruggere, come il serpente di fronte alla felicità di Adamo ed Eva. È un motivo, questo (ed è anche un dubbio sulle potenzialità negative del teatro), che percorre l'intera opera shakespeariana, dal *Tito Andronico* al *Macbeth*, dal *Re Lear* all'*Otello*, in cui Iago è davvero emblematico del male compiuto con gli strumenti del teatro, e che trova soprattutto nei drammi storici i suoi modelli. Se tutti, qui, recitano una parte, vivono nella « cerimonia », molti personaggi, in questo universo negativo travagliato da inganni e congiure, usano appunto gli strumenti teatrali per ingannare, mistificare, ordire trame, attentare all'ordine del mondo, raggiungere e mantenere il potere. E penso, tra i molti « attori » di questo tipo, almeno in parte al Bastardo del *Re Giovanni*. A molti dei personaggi che circondano Riccardo Secondo — mentre lui stesso, che tenta di recitare la parte del Re, si rivela un cattivo attore, come l'Antonio dell'*Antonio e Cleopatra* (mentre quello del *Giulio Cesare* è nel pieno vigore delle sue qualità istrioniche). Alla folla di ingannatori che popola l'*Enrico Sesto* nelle sue tre parti, da Suffolk a York:

A day will come when York shall claim his own;
And therefore I will take the Nevils' parts
And make a show of love to proud Duke Humphrey,
And, when I spy advantage, claim the crown,
For that's the golden mark I seek to hit. [...]
Then, York, be still awhile, till time do serve:
Watch thou and wake when others be asleep,
To pry into the secrets of the state [...]

(Seconda Parte, I, 1, 240-44; 249-51)

a Gloucester:

Why, I can smile, and murder while I smile,
And cry, 'Content', to that which grieves my heart,
And wet my cheeks with artificial tears,
And frame my face to all occasions.
I'll drown more sailors than the mermaid shall;
I'll slay more gazers than the basilisk;

[12]

I'll play the orator as well as Nestor,
Deceive more slyly than Ulysses could,
And, like a Sinon, take another Troy.
I can add colours to the chameleon,
Change shapes with Proteus for advantages,
And set the murd'rous Machiavel to school.
Can I do this, and cannot get a crown?
Tut! were it further off, I'll pluck it down.

(Terza Parte, III, 2, 183-95)

Ma questo Gloucester che si presenta così esplicitamente, e fin spudoratamente, come « attore », mostra tutte le sue qualità, il suo diabolico talento istrionico, nel *Riccardo Terzo*, dove la sua « irresistibile ascesa », da Gloucester a Riccardo, si compie grazie anzitutto alla finzione, all'inganno. Come aveva fatto Aronne nel *Tito Andronico*, e come farà Iago nell'*Otello*, anch'egli annuncia la sua « performance » al pubblico nel monologo iniziale (tutti questi « attori » del male usano il monologo per stabilire una sorta di complicità col pubblico, affinché questo possa pienamente apprezzare, si direbbe, la loro bravura, la loro capacità di simulazione e di invenzione). Così, dopo lo splendido inizio (« Now is the winter of our discontent / Made glorious summer by this sun of York », I, 1, 1-2), egli comunica al pubblico la propria decisione di agire da *villain*, anche rivelando di aver già tramato: « Plots have I laid, inductions dangerous, / By drunken prophecies, libels and dreams » (I, 1, 32-3). Poi l'azione negativa comincia e Gloucester, nel drammatico colloquio con Anna, cui ha ucciso il marito dopo averle ucciso il suocero, Enrico Sesto, assume veramente l'abito del serpente (i richiami biblici sono del resto continui), giungendo a persuaderla di aver fatto questo per amore di lei; in ginocchio, con teatrali gesti, le offre la spada, le chiede di ucciderlo:

Lo! here I lend thee this sharp-pointed sword;
Which if thou please to hide in this true breast,
And let the soul forth that adareth thee,
I lay it open to the deadly stroke,
And humbly beg the death upon my knee.

(*He lays his breast open: she offers at it with his sword.*)
Nay, do not pause; for I did kill King Henry;

[13]

But 'twas thy beauty that provoked me.
 Nay, now dispatch; 'twas I that stabb'd young Edward;
(She again offers at his breast.)
 But 'twas thy heavenly face that set me on.
(She lets fall the sword.)
 Take up the sword again, or take up me.
 (I, 2, 175-84)

E poco dopo:

Anne I would I knew thy heart.
Glou. 'This figur'd in my tongue.
Anne I fear me both are false.
Glou. Then never man was true.
Anne Well, well, put up your sword.
Glou. Say, then, my peace is made.
Anne That shalt thou know hereafter.
Glou. But shall I live in hope?
Anne All men, I hope, live so.
Glou. Vouchsafe to wear this ring.
Anne To take is not to give.
(She puts on the ring.)
 (I, 2, 193-203)

Il gioco è fatto. Le parole del « dissembler », della « mala striscia » di cui dice Dante, sono penetrate nel cuore di Anna e tra breve i due si sposeranno. Ma questo non è che il primo passo: altri, e altrettanto orrendi, ne seguono, che Gloucester prima annuncia poi commenta nei suoi monologhi:

I do the wrong, and first begin to brawl.
 The secret mischiefs that I set abroad
 I lay unto the grievous charge of others. [...]
 I do bewep to many simple gulls; [...]
 But then I sigh, and, with a piece of scripture,
 Tell them that God bids us do good for evil:
 And thus I clothe my naked villany
 With odd old ends stol'n forth of holy writ,
 And seem a saint when most I play the devil.
 (I, 3, 324-26; 334-38)

Finché, come si sa, consegue lo scopo e diventa Re, prendendo a recitare questa parte ma non cessando, prima

per affermarsi poi per difendersi, di commettere altri delitti: e sempre al centro c'è l'inganno, la frode, la capacità di seduzione e simulazione della sua parola di attore; e, insieme, quel meccanismo della retorica di cui scriveva Luca Ronconi, splendido regista di una memorabile edizione del dramma, affermando che una delle armi di Riccardo è quella di ridurre al silenzio, con la parola, la retorica degli altri. Come nel grande e terribile discorso con cui persuade la Regina Elisabetta a dargli in moglie la figlia di cui ha ucciso i fratelli:

Look, what is done cannot be now amended:
 Men shall deal unadvisedly sometimes,
 Which after-hours give leisure to repent.
 If I did take the kingdom from your sons,
 To make amends I'll give it to your daughter.
 If I have kill'd the issue of your womb,
 To quicken your increase, I will beget
 Mine issue of your blood upon your daughter [...]
 (IV, 4, 292-98)

Certo, nemmeno nel suo caso, come in quello di Iago, o degli altri « attori » del male, le colpe rimangono impuniti, ed egli viene sconfitto e ucciso, al pari di quel Macbeth di cui costituisce l'archetipo e le cui parole: « Life's but a walking shadow, a poor player / That struts and frets his hour upon the stage, / And then is heard no more », (V, 5, 24-6), potrebbe esser lui a pronunciarle. Ma le colpe rimangono, il sangue ha coperto la terra; e più ancora che dal sangue la terra è stata violata dall'inganno: ogni fondamento di certezza, di fiducia negli uomini e nella loro parola è stata scossa. La diabolica recita ha conseguito ancora una volta il fine che si proponeva.

Gli esempi si potrebbero moltiplicare ma essi saranno forse stati sufficienti a indurre a leggere i drammi storici anche come un grande laboratorio in cui viene creato un linguaggio metateatrale che verrà ancor più sviluppato nelle opere successive. La dimensione metateatrale, d'altra parte, è così ricca di spessore e di suggestione da escludere ogni tentazione, che pur potrebbe esserci, di considerarla un

elemento marginale — un gesto virtuosistico, o anche una ricerca di linguaggio che si effettui in una zona estranea alla sostanza di questi drammi. Il metateatro, al contrario, è parte viva, intrinseca, inalienabile del loro linguaggio e produce una serie di effetti e di conseguenze al loro interno e non all'esterno. Già lo stesso virtuosismo, che pure c'è, il senso del teatro come gioco, il gusto del far teatro e del mostrare come si fa, ottengono il risultato — che il Novecento continuamente ricerca — di coinvolgere il pubblico non solo nel senso di accattivarsene la partecipazione emotiva ma soprattutto in quello di farlo partecipare alla creazione dell'opera, di renderlo a sua volta strumento teatrale, personaggio, agente, attante, e, nello stesso tempo, di acuirne la consapevolezza di trovarsi a teatro, il senso che l'azione cui sta assistendo, le storie di re e principi che gli scorrono davanti, non sono la vita ma l'immagine della vita, non realtà ma finzione, illusione.

Ma questa consapevolezza non solo offre allo spettatore una carta che è la sola che può rendere il gioco del teatro possibile ma produce conseguenze, anche opposte, di maggior momento. Io non so fino a che punto si possa accettare la visione di Ian Kott della storia come « grande meccanismo »: ma è certo che, se guardiamo all'insieme delle *histories*, ci rendiamo conto che l'intenzione originaria (quella, sostenuta da una visione provvidenziale della storia, di creare un grande affresco delle vicende culminanti nella gloria dei Tudor) si va gradualmente modificando. Acquistando coscienza della grande crisi di trasformazione storica e culturale che l'Inghilterra attraversa alla fine del Cinquecento, Shakespeare vede la propria visione incupirsi, l'armonia del cosmo incrinarsi, la « grande catena dell'essere » spezzarsi, il mondo andar « fuor di sesto ». Di questa concezione dell'uomo e dell'universo il metateatro diventa tra gli strumenti più sensibili, proiettando le qualità del teatro (la sua natura di illusione, la sua precarietà) sulla storia inglese, trasformando l'iniziale aspirazione epica in una sgomenta rappresentazione dell'umana finitudine.

SHAKESPEARE: LE STORIE, LA STORIA

Alessandro Serpieri
(Firenze)

La comunicazione che segue era costituita di due momenti: una esplorazione, nella *Poetica* aristotelica, della dipendenza della tragedia da fonti, e una serie di considerazioni sulla relativa continuità tra drammi storici e tragedie in Shakespeare. Della prima parte è stata qui ripresa solo qualche pagina, verso la metà di questo scritto, in quanto l'intero argomento è stato pubblicato nel primo volume della ricerca di gruppo *Nel laboratorio di Shakespeare: dalle fonti ai drammi* (Pratiche, Parma, 1988). Tale scorporamento — pur opportuno, come si può ben capire — conferisce un carattere di frammentarietà e di allusività a queste annotazioni sul tragico storico shakespeariano.

Il titolo di questa comunicazione appare pienamente allineato all'oggetto di questo incontro, costituito dai drammi storici shakespeariani in senso stretto. Ma di fatto è un titolo problematico perché premette, alla « storia », le « storie », creando un interseco di valenze tutt'altro che occasionale. Infatti, la tesi che qui vorrei esporre, o ribadire (dato che è già stata avanzata, pur in diversi modi, da altri), è che, basato comunque su fonti (« storie »), il tragico di Shakespeare è sempre *storico*, in accezione forte, costituendo una rivisitazione, appassionata ma tendenziosa, della storia, del passato.

Tale rivisitazione presuppone una distanza, e quindi una prospettiva, da un *ora* — in cui Shakespeare scriveva — ad un *allora* — in cui avvennero fatti e si consumarono mondi il cui senso doveva essere indagato, reinterpretato, e in qualche misura ricondotto alle istanze di un'epoca

in profondo riassetto epistemico e in ardua fase di autoidentificazione. La civiltà elisabettiana era certo dinamicamente impegnata nel proprio presente, fatto di straordinarie e continue trasformazioni, e volta in gran tumulto verso nuovi equilibri strategici, politici e conoscitivi; ma era anche — forse proprio per tale vertiginoso cambiamento dei riferimenti e dei valori — ripiegata sul suo passato, intenta a misurarsi e definirsi rispetto a quella recente storia tardomedievale in cui gli eventi e le rappresentazioni, pur tra lotte fratricide e divisioni e lutti, avevano esibito uno statuto simbolico, e cioè una forza di significazione dettata da un disegno in qualche modo trascendente.

Se nell'ora si stava rapidamente smagliando quel reticolo simbolico, nell'allora se ne potevano provare le asserzioni e le interrogazioni, le cifre piene e le lacune, le verità e le menzogne, secondo una grande proiezione tragica: secondo una lettura, cioè, ansiosa di cogliere, non tanto i trionfi e le rassicurazioni, quanto i punti di crisi di quel passato, evidenziandone gli schemi immanentemente o virtualmente « tragici », e ponendo in tal modo una *domanda spostata* sul presente.

La tragedia, ancora una volta dopo la grande stagione tragica greca del V secolo a. C., emergeva come una forma, come un genere, strutturati *rispetto* ad un passato che recedeva in quanto modello forte — semantico — del mondo.

Il tragico greco, com'è ampiamente noto, fu un tragico sostanzialmente *mitico*, basato su storie in gran parte trasmesse dai miti: miti in cui si credeva e non si credeva più, ma che comunque riflettevano, anche nella più tarda ottica razionalistica di un Aristotele, una storia perduta nei secoli, realmente accaduta (almeno relativamente ai personaggi umani, gli eroi, se non agli dei che avevano interferito in maniera determinante nelle loro vicende: Aristotele infatti crede agli eroi, mentre non menziona quasi mai gli dei). Come scrivono Vernant e Vidal, « il genere tragico fa la sua comparsa alla fine del VI secolo, quando il linguaggio del mito cessa di far presa sulla realtà politica della città » (Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal-Nacquet 1976: VII).

Il genere tragico fa poi la sua grande ricomparsa nel XVI secolo, tra i tardi resti del feudalesimo — e del suo simbolismo « mitologico » — e il nuovo assetto politico nazionale, nell'insorgente civiltà borghese e nel quadro di un nuovo relativismo conoscitivo. Quanto da vari studiosi è stato detto, sul piano strutturale, per la tragedia greca, può in qualche modo essere riferito anche alla tragedia elisabettiana e, specificamente, a quella shakespeariana.

Il concetto centrale è quello d'una « distanza » e quindi di una « soglia », o meglio di una « liminarietà », che parrebbe essenziale alla forma tragica. Scrivono ancora gli autori sopracitati: « ... la tragedia, finché permane viva, attinge i suoi temi dalle leggende eroiche [...]. Tuttavia la tragedia pone un distacco fra sé e i miti eroici cui si ispira e che traspone molto liberamente. Essa li mette in dubbio [...]. Le leggende eroiche si riallacciano infatti a stirpi regali, a *géné* nobili che, sul piano dei valori, delle pratiche sociali, delle forme di religiosità, dei comportamenti umani, rappresentano per la città proprio ciò ch'essa ha dovuto condannare e rigettare, ciò contro cui ha dovuto lottare per sorgere, ma anche ciò da cui è partita e con cui essa resta profondamente solidale » (ivi: 6).

Si cambino appena i termini, e i parametri storici, e si potrà constatare che tutto ciò è riferibile anche alla tragedia shakespeariana, che attinge i suoi temi prevalentemente da « miti » medievali, storie di feudalesimo con tutte le sue dispute di discendenza regale e sacra, con tutte le sue pratiche cerimoniali, con la sua religiosità ancora ecumenica (cattolica) e arcaica, e con le sue divisioni, superstizioni, vendette e rivendicazioni: ciò, appunto, che il nuovo stato nazionale di Enrico VIII e poi, più compiutamente, di Elisabetta aveva dovuto superare per costituirsi. Tali storie-« miti » feudali stavano, tuttavia, ancora a ridosso della nuova civiltà nazionale e borghese: una civiltà nuova ma, come già detto, non ancora così delineata e sicura del proprio *status* da non interrogarsi sul proprio recente passato e sul suo senso. Il problema fondamentale si gioca appunto sulla recessione di un senso passato e sulla sua relativa, e trasformata, permanenza, mentre il senso pre-

sente tende piuttosto a profilarsi come non senso, lutto, o perlomeno smarrimento e incertezza.

Torniamo un momento al tragico greco. Nella *polis* di Pericle « ogni cittadino comincia a prendere coscienza di sé come agente responsabile della condotta degli affari, più o meno padrone di orientare [...] il corso degli eventi », e tuttavia « né l'individuo né la sua vita interiore hanno acquisito sufficiente consistenza e autonomia da costituire il soggetto in un centro decisionale da cui promanerebbero i suoi atti » (Vidal e Nacquet: 62). Nel tragico in quanto dramma (e *drama* significa « azione ») è proprio l'azione ad essere sottoposta alla massima vacillazione del senso. Nella tragedia greca, « l'azione si rivela, senza il soccorso degli dei, illusoria, vana ed impotente. Le manca il possesso di quella forza di realizzazione, di quell'efficacia di cui solo la divinità ha il privilegio. La tragedia esprime questa debolezza dell'azione, questa povertà interiore dell'agente, facendo apparire, dietro gli uomini, gli dei all'opera da un capo all'altro del dramma, per condurre ogni cosa al suo termine » (ivi).

Nella tragedia shakespeariana, mancano gli dei, perlomeno come presenza attiva e determinante, ma non mancano forze e disegni sovranaturali — positivi, negativi, o ciechi — che comunque conducono, e dirigono ad esiti spesso non voluti, le azioni degli uomini. E i personaggi sperimentano innanzitutto la *debolezza* dell'azione: dallo smarrito Enrico VI al perdente Riccardo II e fino all'esemplarmente passivo Amleto; per non parlare di altri eroi che comunque si scontrano, pur agendo determinatamente, con la debolezza per così dire a posteriori della loro azione e devono prendere atto che un Disegno ambiguo li sovrasta e li gioca (come avviene a Riccardo III o al Cassio romano o a Macbeth).

Il tragico shakespeariano, come ho già detto, mi sembra storico dall'inizio alla fine, perché è sempre volto al passato, è basato su fonti (storie o leggende, e più raramente racconti), e parla del senso del presente consultando il senso del passato, rendendo tragico il senso del passato. Condivido quindi pienamente la posizione di Frye: « Shake-

speare è diverso dalla maggior parte dei suoi contemporanei (ma non da Chapman) in quanto per lui il senso del tragico è fortemente radicato nella storia. La struttura di *Riccardo II* e di *Riccardo III* è praticamente quella di una tragedia, e anche quei drammi storici che finiscono in gloria non fanno mai di commedia. La vera differenza fra la tragedia e il dramma storico sta nel fatto che la prima offre una vicenda in sé conclusa, mentre l'altro suggerisce che la vicenda continua » (Northrop Frye 1986: 25). Anche Kott, com'è noto, imposta il suo studio in una direzione affine: « La tragedia shakespeariana non è l'antico dramma dell'atteggiamento morale di fronte agli dei immortali; non c'è il fato che determina il destino dei personaggi. La grandezza del realismo di Shakespeare sta nella sua capacità di percepire il diverso grado in cui gli uomini sono impegnati nella storia » (Jan Kott 1964: 21). E tuttavia Kott tende a vedere la prospettiva storica shakespeariana, affidata innanzitutto all'immagine di quel Grande Meccanismo che è lo stesso « ordine della storia » (ivi: 39), come una prospettiva *metastorica*, che guarda e condanna la vicenda dell'uomo in quanto farsa « immobile » che sempre si ripete. Ciò non gli consente, a mio parere, di cogliere la « liminarietà » del tragico storico shakespeariano, che è l'escursione da un *ora* ad un *allora*, con relativa problematizzazione del senso sia del passato che del presente.

La condizione « liminare » è quella per cui ciò che è stato tramandato — il patrimonio delle storie o « miti » — viene ripreso e rappresentato tra credenza e non credenza, identificazione e rifiuto. Nel pieno del Senso, nella sicura autoidentificazione di un modello del mondo, si ha piuttosto rito e/o mito: attuazione e/o rimemorazione continua di pratiche socializzate di conoscenza. Mentre è nello sfasamento del senso, nel disturbo dentro il presente di un « altro » tempo, che insorge il tragico. Che è, perciò, sempre in qualche modo « storico », imperniato su una crisi di tempi e quindi di modelli. In altre parole, nel rito l'azione è fortissima perché sacra, pattuita da sempre; e nel mito essa certamente non è debole, perché non è scossa da pause di riflessione, da vacillamenti psicologici dei protagonisti, da

confusione di mondi. Debole l'azione non è neanche nella storiografia classica, particolarmente in quella di Plutarco, né nelle Cronache medievali e cinquecentesche. Essa può essere interrogata, ma conserva l'inevitabilità di un disegno.

La tragedia, come forma non solo di rappresentazione ma di conoscenza, è invece una « liminarizzazione » dell'azione mitica o storica, una sua sospensione, una sua messa in questione, in un incrocio di tempi e di modelli del mondo. Tutto ciò è detto molto bene da Starobinski nel suo studio dell'*Aiace* di Sofocle: « Il mito dispiega la sua catena narrativa nello spazio del mondo; iscrive il suo discorso in una serie di gesti che si seguono gli uni agli altri, che sono esteriori gli uni agli altri. Così il mito ci può apparire come il tipo di racconto che combina la maggiore esteriorità con il più alto grado di significato: non gli occorre, per questo, di addurre la 'profondità' psicologica, l'intervento di una complessa molla di sentimenti e motivazioni *dietro* le azioni dell'eroe. Questi si manifesta appieno al livello dell'azione... ». La tragedia, invece, « basandosi sulla sostanza piatta del mito, inventa una poesia della retrospezione e della decisione che segna contemporaneamente l'avvento di una interiorità sofferente » (Starobinski 1978: 54-55).

La forma del tragico è contemporaneamente ricerca di mediazione e lacerazione della coscienza (« interiorità sofferente »), recupero dell'azione perduta e scoperta della *debolezza* di quell'azione: è la forma dialogica, dialettica, della recessione del Senso. Per questo, la tragedia greca, e poi elisabettiana (e specificamente shakespeariana), risulta sempre costruita su delle fonti, e non su eventi liberamente inventati. Il tragico irrompe in una storia tramandata, la cui traccia è ancora presente alla coscienza di una comunità. Ma certo la storia cui si rifaceva Shakespeare era meno ingenua della narrazione mitica, e quindi più carica, specie in Plutarco o in Thomas More, di motivazioni e talvolta di veri e propri rilievi psicologici. La minore ingenuità delle fonti non annulla, comunque, il lavoro di proiezione tragica da parte del drammaturgo, una proiezione che è

scontro di modelli del mondo, e attrito-lacerazione di stati di coscienza.

Vediamo allora più da vicino perché i greci, come Shakespeare, lavoravano su delle fonti narrative per quanto riguardava l'invenzione (nel senso latino, e retorico, di *inventio*) e la costruzione dell'azione. La dipendenza della tragedia da fonti, mitiche o storiche, pare essere una caratteristica del genere tragico in se stesso, caratteristica di grande rilievo e di non facile spiegazione, su cui Aristotele per primo si sofferma. Nel cap. 9 del suo trattato, egli comincia col porsi in termini teorici il problema dello statuto dell'arte poetica rispetto al suo oggetto: « compito del poeta non è dire le cose avvenute, ma quali possono avvenire, cioè quelle possibili secondo verisimiglianza o necessità » (9, 51a 36-38). Sta qui la principale differenza del poeta rispetto allo storico. Mentre lo storico riporta fatti effettivamente accaduti, il poeta dovrebbe rappresentare cose quali potrebbero accadere. Ne risulta la superiorità della poesia: « la poesia dice piuttosto gli universali, la storia i particolari » (9, 51b 6-7). La creazione dell'artista dovrebbe essere, dunque, la creazione di un mondo possibile, e non la presentazione di un mondo registrato in quanto accaduto una volta e *solo* una volta.

L'universale non può essere tramandato perché si basa sul verosimile, e non sul vero, che afferisce al particolare: « È universale il fatto che a una persona di una certa qualità capiti di dire o di fare cose di una certa qualità, secondo verisimiglianza o necessità, il che persegue la poesia, imponendo poi i nomi [*onomata*]. Il particolare invece è che cosa fece o subì Alcibiade » (9, 51b 8-11). I *nomi*, e le azioni ad essi riferite, non dovrebbero derivare dunque dalla memoria storica.

E Aristotele, infatti, pare ritenere che la dipendenza della tragedia da miti o storie preesistenti, quindi da fonti che narrano fatti accaduti, o che si crede siano accaduti, debba essere considerato come un fatto contingente, destinato ad essere ben presto superato. Così egli ragiona: « Ciò [la necessaria universalità] è divenuto chiaro nel caso della commedia: i poeti comici, dopo aver composto il racconto

[*mythos*] sulla base di personaggi verisimili, impongono loro dei nomi qualsiasi e non fanno come i compositori di giambi che compongono su un uomo in particolare. Nel caso della tragedia invece si mantengono i *nomi già esistenti* » (9, 51b 12-16, corsivo mio). Nella tragedia, dunque, dovrà succedere come nella commedia: il poeta si emanciperà dai *nomi tradizionali*, e inventerà nomi afferenti al verosimile e al possibile, e non più al reale.

C'è da chiedersi perché nel fondamentale cap. 6 egli aveva sostenuto che la tragedia è innanzitutto imitazione di azione, e soltanto subordinatamente all'azione è imitazione di personaggi, mentre qui sono in primo piano, nel rapporto fra la tragedia e la fonte, generalmente mitica, che la precede, i *nomi* tramandati dei personaggi. L'oscillazione sembra dovuta al fatto che, nella ripresa da una fonte, la tragedia capta innanzitutto la mitologia del Nome, il nome dell'eroe (Edipo, Agamennone, Oreste; e poi Riccardo II, Riccardo III, Enrico V, e Amleto e Macbeth ecc.) che ha agito in una storia tramandata, e non l'azione emancipata dal Nome. L'azione si identifica con il nome, ed è pertanto azione di un « accaduto ». In questa auspicata liquidazione del *mito* sta la maggior distanza di Aristotele nei confronti della grande stagione tragica del secolo precedente.

L'esperienza razionalistica della nuova filosofia separava ormai Aristotele sia dal mondo mitico che dalla mitografia problematica della tragedia. Perciò egli credeva che nello sviluppo del tragico, concepito sotto la categoria dell'universale, il *mythos*, in quanto *fabula* e intreccio, sarebbe stato inventato, e così sarebbero stati inventati i nomi, non più appartenenti alla tradizione. Egli cita Agatone come esempio di tragediografo nuovo, che non riprende da fonti. Ma si veda cosa dicono al riguardo Vernant e Vidal: « Al termine della evoluzione [della tragedia] andrebbe messa l'indicazione di Aristotele riguardo ad Agatone, giovane contemporaneo di Euripide, che scriveva tragedie su una trama interamente inventata da lui. Il legame con la tradizione leggendaria è ormai così allentato che non si avverte più la necessità di un dibattito col passato 'eroico'. L'autore

di teatro può ben continuare a scrivere drammi, a inventarne lui stesso l'intreccio secondo un modello che crede conforme alle opere dei suoi grandi predecessori. In lui, nel suo pubblico, in tutta la cultura greca, la molla tragica è spezzata ». (cit.: 7).

E ogni volta che rinascerà il tragico, da Seneca fino a Shakespeare, e a Racine, e ad Alfieri, ed oltre, esso avrà quasi sempre le sue fonti, i suoi miti, i suoi nomi; e istituirà sempre un rapporto dialettico e problematico tra un presente ed un passato, e tra una credenza e una non credenza nei disegni storici che esso riprende e rivisita facendoli propri.

È curioso notare come, nelle parole di Coleridge, Shakespeare nei suoi drammi storici « avails himself of every opportunity to effect the great object of the historic drama, that, namely, of familiarizing the people to the great *names* of their country... » (corsivo mio). Tornano i *nomi*. L'azione tragica, e in particolare quella del dramma storico, pare inestricabilmente vincolata ad eroi, positivi o negativi, del passato di una nazione o di una tradizione culturale e simbolica.

Avendo posto ripetutamente il primato costruttivo del *mythos* — e questo, sul piano generale della poetica, è una delle sue più grandi lezioni — Aristotele ne deduce che l'artista debba innanzitutto inventare il suo *mythos* (cfr. 9, 51b 27-29). Ma poi, certo anche per l'evidenza dell'arte tragica della sua civiltà, egli deve ammettere che l'arte non viene meno se il tragediografo non inventa la « favola ». È necessario, però, che la selezione dalla sua fonte e la foggia dal punto di vista adeguato alla reinvenzione artistica in un altro *modo*: « Anche se gli capita di rappresentare cose avvenute, nondimeno è poeta, perché nulla impedisce che tra le cose avvenute ve ne siano alcune quali è verisimile che siano, e secondo questa verisimiglianza egli ne è compositore » (9, 51b 29-32). L'artista può scegliere storie dal patrimonio comune, dalla memoria collettiva e dalla tradizione letteraria, e imitarle secondo verosimiglianza e possibilità, disimpegnandole dal particolare, che è della storia, e inscrivendole nell'ordine dell'universale, che è della poesia, e dell'arte tragica.

Aristotele, come abbiamo visto, poneva perentoriamente il primato della poesia sulla storia, storia che si era sviluppata non a caso nello stesso quinto secolo in cui era fiorita la tragedia, presentandosi quindi come un'altra forma necessaria di indagine sul recente passato, un altro sguardo da un *ora* ad un *allora*, e che quindi doveva avere una qualche relazione, sotterranea, con la poesia tragica. Tale concomitanza si riscontra anche nel corso del XVI secolo: si sviluppano le grandi Cronache, si traducono le storie del passato, e ritorna, con la sua particolare ottica storica, la tragedia. E anche in quella circostanza c'è chi svalluta la storia per esaltare la poesia.

Sir Philip Sidney riprende infatti l'argomentazione aristotelica nella sua *Apology for Poetry* e sostiene che la poesia, diversamente da tutte le altre scienze ed arti, non ha un *oggetto*, perché è imitazione non già del reale, bensì dell'universale. I poeti imitano « to teach and delight, and to imitate borrow nothing of what is, hath been or shall be; but range, only reined with learned discretion, into the divine consideration of what may be and should be » (*Apology for Poetry* 1973: 101-102). Di conseguenza, egli vede il poeta superiore sia al filosofo che allo storico, che describe come « loaden with old mouse-eaten records, authorising himself (for the most part) upon other histories, whose greatest authorities are built upon the notable foundation of hearsay; having much ado to accord differing writers and to prick truth out of partiality... » (ivi: 105).

Usando immagini affini, Thomas Nashe così magnificava in *Pierce Penniless* (1592), in contrasto con il lavoro dello storico, la forza del nascente dramma storico « wherein our forefathers' valiant acts, that have lien long buried in rusty brass and wormeaten books, are revived » (cit. in R. L. Smallwood 1986: 145).

La storia era doppiamente squalificata rispetto alla poesia (intesa nel senso più ampio: lirica, epica, drammatica ecc.): perché il suo oggetto era il particolare, *vs* l'universale della poesia, e perché la sua narrazione era tramata di approssimazioni e di menzogne, *vs* la verità della poesia in quanto sospensione di qualsiasi affermazione. Sidney so-

steneva infatti che « of all writers under the sun the poet is the least liar », in quanto « he nothing affirms, and therefore never lieth. For, as I take it, to lie is to affirm that to be true which is false; so as the other artists, and especially the historian, affirming many thing, can, in the cloudy knowledge of mankind, hardly escape from many lies. But the poet [...] never affirmeth. The poet never maketh any circles around your imagination, to conjure you to believe for true what he writes [...] not labouring to tell you what is or is not, but what should or should not be » (cit.: 123-24).

Sidney scriveva pochi anni prima che iniziasse, soprattutto per merito di Shakespeare, la grande stagione del dramma storico. Aveva comunque attaccato il teatro precedente, quello degli anni settanta e ottanta, per la sua inverosimiglianza, per la sua violazione delle unità di spazio e di tempo, e per la eterogeneità della sua azione. Avrebbe potuto attaccare, per le stesse ragioni, anche il giovane Shakespeare, se non fosse morto prematuramente. Ma forse non avrebbe più sostenuto che la poesia non ha mai un oggetto. I primi esperimenti tragici shakespeariani hanno un oggetto; un oggetto che era documentato e poteva essere discusso: la storia, appunto, la storia medievale inglese. Ed è proprio nel genere « dramma storico » che si forma e si sviluppa la visione shakespeariana del tragico.

Non intendo certo disconoscere il disegno unitario, in qualche modo seriale, dei drammi storici né le loro marcate peculiarità strutturali e formali (per cui si veda, ad esempio, Paola Pugliatti 1981). Ma voglio ribadire che la « liminarità » del tragico — cui ho sopra accennato e che pare una costante della tragedia come forma, un genere che almeno fino all'Ottocento si basa, proprio a causa di tale « liminarità », su fonti, e quindi su un passato — investe già i drammi storici. Ed è in quei primi drammi, a mio parere, che si delineano sia i disegni (in quanto tagli, nessi, serie, sequenze, ritmi espositivi) sia i modelli (in quanto opposizioni attanziali, scontri di « mondi », collisione di ideologie e di valori), che resteranno fino alla fine i punti di riferimento essenziali nella scacchiera del suo tragico. Lavorando sulle sue fonti storiche (Hall, Holinshed, Plu-

tarco), che, con le loro diverse modalità di elaborazione narrativa e di visione storica, lo influenzano variamente e lo inducono ad una mobile strategia di transcodificazione, Shakespeare impara ad inventare la sequenzialità e la causalità di scene che si succedono nel tempo, spesso in lunghi anni, e, soprattutto, impara a far emergere dai materiali storici il suo ricorrente scontro di modelli del mondo, nonché di stati di coscienza. Esempio è lo scontro tra modello semantico, o simbolico, da una parte, di ascendenza classica e poi marcatamente medievale, e dall'altra, il modello sintagmatico, di recente e ancora provvisoria configurazione, che avrebbe contraddistinto il laicismo razionalistico e scettico della nuova civiltà borghese e della « nuova scienza ». È uno scontro tra tempo ciclico e tempo lineare, e quindi tra un disegno immanente alla storia e un disegno imposto dall'azione degli uomini. Ciò risulta sia nella struttura generale dei drammi che nella visione delegata ai personaggi nei drammi: si pensi, per fare solo un esempio, alla visione immanente dell'ex regina Margaret e al disegno laico di Riccardo nel *Riccardo III*. Il senso è sempre da interrogare, perché il *disegno* può assumere valenze diverse o opposte, e l'azione si misura proprio sulla consistenza del disegno. Come può misurarla Amleto, che si trova nel vortice stesso dei disegni, erede moderno, diversamente tragico, dell'Oreste eschileo anch'egli in qualche modo diviso nella domanda sulla sua terribile azione?

In definitiva, mi pare evidente che il lavoro sui « miti » del suo tempo, le storie, guidava Shakespeare nella scoperta delle forme drammaturgiche e del senso liminare in cui si incontravano il passato ed il presente; così come il lavoro sui miti antichi aveva condotto i tragici greci alla costruzione delle loro strutture drammaturgiche, basate su un tempo finale di crisi (diverso dal tempo esteso delle storie medievali) e su scansioni ancora rituali pur se sottoposte a processi di razionalizzazione, da parte del Coro, e a dubbi, da parte dell'eroe.

Shakespeare impara il suo tragico nei drammi storici e poi nei drammi romani, che (è bene ricordarlo) erano, nel primo In-folio, classificati come tragedie. Il primo dei

drammi romani, *Giulio Cesare*, apre di fatto la sua stagione tragica, che si volge ancora alla storia, con l'eccezione di *Otello*: una storia più o meno leggendaria per *Amleto* e *Re Lear*, o tratta di nuovo dalle Cronache di Holinshed per quanto riguarda *Macbeth*, una sorta di dramma storico di estrema maturità tragica. Nelle tragedie egli condusse più a fondo l'indagine sulla precarietà del senso, inscrivendola particolarmente nella coscienza divisa dei protagonisti. Adesso il tragico è divenuto irriducibile e irrisolvibile. L'allora tende a deflagrare in una confusione, in un caos di senso, di cui lo carica l'ora. La liminarità compie una sorta di corto circuito, perché lo sguardo sul passato è come accettato dal deflagrare della « debole » azione, che perde ogni validità e finalità; e la contraddizione, che è insita nello sguardo liminare, tende a chiudersi in negatività assoluta. Dei drammi storici, che hanno preparato e anticipato quel tragico, si è ormai perduta la tenue promessa di una riconciliazione *nella* storia, e il miraggio di un appagamento da parte di chi guarda la catena degli eventi, e il trasformarsi dei mondi, da un presente incerto. Restano, è vero, i finali di ricomposizione e di speranza: rilanci per una vicenda che continua, che *dovrebbe* continuare, in una più pacifica e significativa convivenza. Ma essi sono come appendici di maniera, residui fossilizzati forse di quella propulsione nella storia, al di là dei tragici eventi, che i drammi storici avevano utilizzato più funzionalmente nel loro testimonianza-bile disegno.

Riferimenti bibliografici

- Aristotele, *La poetica*, a cura di Diego Lanza, Milano, Rizzoli, 1987.
 AA.VV., *Nel laboratorio di Shakespeare: dalle fonti ai drammi*, 4 voll., Parma, Pratiche, 1988.
 S. T. Coleridge, « Shakespeare's English Historical Plays », in *Lectures on Shakespeare*, from Notes by J. P. Collier, 1856 (London, 1907): citato da Pugliatti (v.).
 Northrop Frye, *Tempo che opprime, tempo che redime*, Bologna, Bologna, Il Mulino, 1986.

- Jan Kott, *Shakespeare nostro contemporaneo*, Milano, Feltrinelli, 1964.
- Paola Pugliatti, « Shakespeare's Histories as Genre », in *Shakespeare Today*, edited by Keir Elam, Firenze, la casa usher, 1984.
- Philip Sidney, *An Apology for Poetry*, edited by Geoffrey Sheperd, Manchester University Press, 1973.
- R.L. Smallwood, « Shakespeare's Use of History », in *The Cambridge Companion to Shakespeare Studies*, edited by Stanley Wells, Cambridge University Press, 1986.
- Jean Starobinski, *Tre furori*, Milano, Garzanti, 1978.
- Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal-Nacquet, *Mito e tragedia nell'antica Grecia*, Torino, Einaudi, 1976.

NOME E PAROLA:
LA CRISI DEL SENSO NEL *RICHARD II*

Rossella Ciocca
(Napoli)

L'ordalia, come giudizio divino richiesto da contendenti che pongono sullo stesso piano la vita e l'onore, il nome e la reputazione, la dignità e la vittoria sul campo della sfida, è il contrassegno nel *Richard II* di un modello organico di senso: una sorta di blasone epistemico in cui vengono esibiti i capisaldi di una concezione del mondo fondata sulla verticalità gerarchica piramidalmente compatta attorno al vertice del rango. Il valore bellico, le doti di coraggio e di ardimento, che chiamano a testimonianza della propria fedeltà il verdetto della singolar tenzone, rilanciano l'etica della lealtà e dell'obbedienza, come garanzia più alta del funzionamento della regola feudale, e riconsacrano il dogma della supervisione divina sulle vicende del potere terreno.

Nelle formule e nella procedura della contesa verbale tra Mowbray e Bolingbroke e della preparazione del loro duello sul terreno della giostra si stabiliscono, dunque, le coordinate per l'identificazione di un orizzonte culturale che pone la vicenda del *Richard II* sullo sfondo di un Medio Evo santo, virile e conquistatore.

Tra la prima e la terza scena, però, tra il lancio del guanto cioè e l'inizio ritualizzato dello scontro, la limpidezza di superficie di un tale panorama di contesto è stata già annebbiata dalla rivelazione del coinvolgimento dello stesso re, qui giudice del torneo, nel misfatto che il sangue

della disputa avrebbe dovuto vendicare al cospetto di Dio. Con la caduta dello scettro, gettato da Riccardo a interruzione della cruenta cerimonia, crolla in realtà l'impalcatura su cui la morale sociale del codice d'onore si reggeva e l'impossibilità di stabilire, con il combattimento, la verità sembra indicare ormai l'impossibilità di stabilire una verità che sia assoluta e che abbia i crismi del suggello divino¹.

Il cardine epistemico impiantato all'inizio del dramma si disvela così, sin dai primi accadimenti, come universo culturale in crisi. A differenza del *Lear*, però, nel quale la discussione sul crollo del 'bond' e sul sorgere di una nuova 'Natura' esplicita il turbamento del precedente equilibrio come passaggio ad altro sistema interpretativo del mondo, già individuabile nei suoi lineamenti moderni, nel *Richard II* la crisi è più sotterranea ed involuta. Il piano dell'espressione rimane dominato dall'orientamento ideologico dell'universo in rovina; i suoi fondamenti contenutistici strutturano l'alfabeto del linguaggio parlato dai protagonisti. La trama è punteggiata da zone di risonanza in cui i valori del cosmo medievale vengono riaffermati: l'intangibilità del sovrano-protetto del cielo, il dovere incondizionato di lealtà alla corona, la difesa della giustizia solo entro i limiti del rispetto della gerarchia; mentre zone di improvvisa reticenza sembrano quasi, con l'afasia, rifiutare

¹ Al fallimento della 'cerimonia' del duello, credo che si possano riferire anche le parole di A. Serpieri a proposito della crisi del più generale concetto di 'ceremony' nel *Richard II*: « Nel suo senso più ampio, naturalmente, la *ceremony* va intesa come l'epifania del cosmo simbolico, classico o medievale. ... La stessa parola si applica al rango, al segno, al rituale tutto umano dello stato, del *body politic*, e ai messaggi, volti a influenzarlo, che provengono dalla fonte trascendente che dà ad esso legittimazione simbolica. Ma la cerimonia è anche finzione, e quindi spettacolo di crisi, anziché rito e solenne conferma, quando si presenta come una facciata che copre la corruzione e l'inganno tutti umani. Allora essa afferisce al campo del *sembrare* (Vs *l'essere*), del vuoto della mistificazione (Vs il pieno del simbolo) ». (A. Serpieri, *Retorica e Immaginario*, Parma, Pratiche, 1986, p. 140).

il commento dei reali cambiamenti come quando Bolingbroke, dopo aver giurato di non mirare al trono, ricompare poi subito dopo ad esercitare il suo diritto di vincente che si appropria la corona. Tutti i personaggi, con minore o maggiore enfasi, sono accomunati dalla ripetizione dei principi del vangelo cosmologico feudale e non solo chi difende alla lettera l'antico ordine ma anche chi lo viola se ne fa, almeno nominalmente, sostenitore.

In effetti non è nella dialettica di superficie tra opposte visioni che la crisi trova, in questo dramma, esplicitazione; essa appare e si rivela maggiormente nella dimensione interna della profondità dove il trapasso della concezione medievale del mondo, nel suo preludio a quella moderna, si compie a ridosso dello sfaldamento della capacità di esprimere senso. Come A. Serpieri spiega, nel suo bellissimo saggio sul nuovo tragico shakespeariano, il dialogismo epistemico in Shakespeare può configurarsi, talvolta, non come antitesi tra modelli strutturati bensì come svuotamento e cancellazione di una visione del reale percepita nella sua obsolescenza² e diventata, aggiungerei, oggetto di non innocente contraffazione. Nel *Richard II* l'esposizione monologica di una versione interpretativa dell'universo è sottesa da un invalidamento costante ascrivibile, da un lato, direttamente alle azioni e alle situazioni — e dunque all'oggettivo realismo della cronaca che funge da fonte — e dall'altro, certamente, all'innescare del meccanismo drammatico della recitazione che compie a sua volta un'ulteriore opera di denuncia della mistificazione riducendo, tragicamente o ironicamente, i ricorsi alle vecchie ideologie a espressioni vacue, repertori e formule disvelati nella loro mancanza di vitalità semantica³.

² *Idem*, p. 7.

³ « Il cosmo simbolico fornisce ancora all'immaginazione dell'artista alcune coordinate ermeneutiche tramite le quali il reale può essere interpretato verticalmente e ciclicamente. Ma la nuova coscienza relativistica e laica mette continuamente in questione tale risoluzione semantica, presentando il reale come catena di azioni e di eventi, il cui senso dipende dalle prospettive variate degli uomini che vi sono implicati ». (*Idem*, p. 120).

Ma la principale chiave che interpreta, nel *Richard II*, lo slittamento epistemologico come sottrazione del senso, il quale diventa ambito privilegiato della simulazione, è fornita anche direttamente nel testo, all'interno del quale una serie di itinerari affronta la disamina della categoria del significato, articolando una riflessione che coinvolge sia il nome che, da massimo principio identificativo del valore, declina dal suo stato di cardine fondatore dell'universo del rango e tracolla verso la dimensione vuota del significante puro, sia la parola, colta nell'offuscamento della sua originaria limpidezza referenziale e quindi denunciata nella sua qualità ambigua di manipolatrice strumentale della realtà⁴.

Questi percorsi si sviluppano a ridosso delle vicende dei due protagonisti e seguono un andamento a chiasmo. Dapprima Riccardo rende nullo il nome e stabilisce una atmosfera in cui la parola non è veicolo di verità ma di falsificazione in contrasto ai tentativi di Bolingbroke di inverare, attraverso una parola sempre verificabile, gli antichi principi che il sovrano sta affossando. In un secondo momento, invece, attraverso la perdita del nome, Riccardo pare conquistare una nuova consapevolezza rispetto alle forme anche linguistiche della mistificazione, da cui prende le distanze, mentre Bolingbroke si concede a un progres-

⁴ M. M. Mahood, in « Wordplay in *Richard II* » (in N. Brooke ed., *Richard II*, Casebook series, London & Basingstoke, Macmillan, 1973), sottolinea con efficacia la relazione esistente, non solo nel *Richard II* ma in tutto il canone shakespeariano, tra mutazione epistemologica e contenuto semantico del nome: « Shakespeare's plays have many characters who ... question the power of words; if the sixteenth century as a whole preserved a medieval faith in verbal magic, it had also its Sancho Panzas who knew that fine words buttered no parsnips, its Hotspurs who could call up spirits from the vasty deep but took leave to doubt if they would come when so called. It was to be expected that Hotspur, a verbal sceptic, would also be a political rebel. For ultimately, in a process that took some two centuries, the question 'What's in a name?' was to destroy Authority. To doubt the real relationship between name and nominee, between a word and the thing it signified, was to shake the whole structure of Elizabethan thought and society » (p. 198).

sivo scivolamento sul terreno della finzione verbale come mezzo per rimpossessarsi non solo del proprio nome ma anche di quello di re⁵.

1. RICCARDO: IL NOME VUOTO E LA PAROLA TORBIDA

Il nome, come termine identificativo potente, costituisce per Riccardo il terreno della disconferma; vanificandone la carica semantica egli corrode dal di dentro e sgretola la compattezza del modello categoriale in seno al quale la concrezione del senso attorno ai significanti nominali si era originata. Con la sua guerra improvvida contro i titoli e i segni dello status, egli invalida ideali e principi che si componevano a fondare paradigmaticamente l'etica feudale e il relativo codice di comportamento; ma ogni colpo inferto al nome di una delle sue vittime finisce per ripercuotersi su quello suo di re che, indebolendosi e degradandosi, giunge progressivamente a non esprimere più alcun significato. 'Name' e 'king' sono le frecce di accesso a questo tracciato di collassamento che finirà per coinvolgere anche l'intera categoria della parola che proviene dal potere e che ad esso si rivolge.

⁵ Ancora M. M. Mahood fornisce un'interessante interpretazione circa il rapporto tra i due protagonisti del dramma e la parola: « *Richard II* is a play about the efficacy of a king's words. Shakespeare here sets 'the word against the word': the words of a poet against the words of a politician. Richard is a poet, but not, of course, for the reason that as a character in a poetic drama he speaks verse which is magnificent in its imagery and cadence. If the whole play were in prose, he would still be a poet by virtue of his faith and his consequent self-discovery that for all the wordy flattery of others he is not agueproof, constitute Richard's tragedy. Bolingbroke, on the other hand, knows words have no inherent potency of meaning, but by strength of character and force of arms he is able to make them mean what he wants them to mean. » (*Idem*, pp. 198-9).

In Mowbray, Riccardo sacrifica l'onore; egli reclamava per la propria reputazione il diritto a combattere.

...but my fair *name*⁶
 Despite of death that lives upon my grave
 To dark dishonour's use thou shalt not have.
 (I, i, 167-9)

La sua dignità risiede nel nome e in entrambi è il senso della sua esistenza (« My honour is my life »). Salvandolo da una morte probabile con l'interruzione del duello, Riccardo umilia Mowbray uccidendo in lui la rispettabilità e immolando alla sopravvivenza il significato che dava valore alla sua vita. Ma con l'atto di sospensione dell'incontro, il re inficia anche a proprio danno quella legge dell'onore che era emblema della monarchia guerriera e cavalleresca dei suoi avi, di quei « royal kings... Renowned for their deeds as far from home. — For Christian service and true chivalry » (II, i, 51, 53-4). Effeminato e frivolo, Riccardo, che giace « in reputation sick », perde ciò che i suoi eroici predecessori avevano conquistato a colpi di virilità e di coraggio e continua imperterrita a demolire, negli appellativi dei suoi nemici interni, la sostanza della sua stessa regalità.

In Bolingbroke, il re abbatte le regole della continuità del nome, del suo essere marchio sociale della distinzione e della collocazione in seno alla gerarchia: « Thou dost seek to kill my *name* in me » lo accusa Gaunt prima di morire e, in effetti, immediatamente dopo il decesso del vecchio, impedendo la successione e impossessandosi dei beni della famiglia, Riccardo svilisce il nome di Lancaster derubandolo del senso che identificava lo status nobiliare con la proprietà terriera e il diritto alla trasmissione del titolo. Sottraendo a Bolingbroke il peso qualitativo del suo nome in relazione al rango, Riccardo però priva di forza anche la sua carica, per il cui diritto, come ben dice York, erano stati premessa indispensabile proprio quei fondamenti che egli sta minando.

⁶ Il corsivo in questa citazione e in tutte le seguenti è mio.

...for how art thou now a *King*
 But by fair sequence and succession?
 (II, i, 199-200)

Violando le norme che avevano assicurato la sua nomina a sovrano, Riccardo tradisce anche il patto per cui nel 'coronation oath', in cambio della fedeltà dei nobili, il re si impegnava a rispettare le leggi consuetudinarie dello stato, e la lealtà dei sudditi più ossequiosi, per reazione, comincia ad essere travagliata e indebolita da quei pensieri « Which honour and allegiance cannot think » (II, i, 209).

In effetti la sedizione si alimenterà dell'elencazione delle devianze di Riccardo rispetto ai valori rappresentati tradizionalmente dalla monarchia anglosassone; il suo nome viene così ridimensionato:

Landlord of England art thou now, not *King*.

Riccardo recide il legame simbiotico tra sovrano e regno, spezza l'assimilazione dei destini che univa il monarca al suo dominio rendendolo responsabile del suo benessere e abbassa il suo ruolo a quello di proprietario avido. Gaunt, il più accanito sostenitore del modello monarchico feudale, giocherà col proprio nome per dimostrare quanto non solo il suo, ma ormai tutti i nomi, compreso quello di re, siano svuotati del loro contenuto.

Ric. How is't with aged Gaunt?
Gaunt O! how that *name* befits my composition;
 Old Gaunt indeed, and gaunt in being old:
 Within me grief hath kept a tedious fast;
 And who abstains from meat that is not gaunt?
 For sleeping England long time have I watch'd
 Watching breads leanness, leanness is all gaunt.
 (II, i, 72-3)

Nel suo iperbolico pun, il vecchio riduce il proprio nome al suo significato più basso per dimostrare come, solo a costo di questo decadimento, esso possa venir associato alla sua persona senza creare contraddizione. *Gaunt* ormai può solo voler dire « avvizzito, rinsecchito, vuoto »; il suo nome può solo esprimere la mancanza, in termini di veglia e di digiuno, di quelle condizioni identificative,

come l'appartenenza a una patria prospera e rispettata, che gli sono precluse da Riccardo e che rappresentavano, invece, le uniche possibilità per creare un'aderenza soddisfacente tra il senso di sé e quello del mondo in cui era vissuto. Espropriato dei suoi contenuti alti, il nome di Gaunt è in grado esclusivamente di designare la propria vacuità e inutilità; cavo come la tomba (« gaunt as a grave »), esso indica in Lancaster la sua carenza di motivazioni per vivere in un contesto che ha perso ogni significato originario.

« Can sick men play so nicely⁷ with their names? » lo interrogherà Riccardo, e nella risposta: « I mock my name, great king, to flatter thee », il vecchio rivela le sue intenzioni ironiche per dimostrare, con la paradossalità, come non sia più possibile soddisfare il meccanismo della significazione accostando un nome antico a un referente che è cambiato. In questo tempo di crisi di trapasso epocale che non ha ancora sviluppato un nuovo linguaggio e un nuovo sistema di definizioni, il nome ha perso la sua capacità di attivare un senso univoco e rischia di diventare solo uno strumento della mistificazione.

The king is not himself but basely led
By flatterers. (II, i, 242-2)

Il re non è se stesso, ma qualcosa d'altro che continua a essere chiamato nello stesso modo. E su questo piano di finzione ha facile gioco l'azione simulatrice della cattiva fede. La parola, travolta nella falla aperta dal nome collassato, precipita a sua volta in questo rimescolamento semantico e diventa dominio dell'ambiguità⁸.

⁷ « Nicely means 'subtly' as well as 'trivially'. Gaunt's pun is not only true to the trivial preoccupations of the dying; it also reminds us of the play's dominant theme, the relationship between names and their bearers. Gaunt is saying in effect: 'I am true to my name, Gaunt, but you are not true to the name you bear of king' » (M.M. Mahood, *op. cit.*, p. 206).

⁸ A proposito del rapporto tra significati e parole in questo dramma R. D. Altick sostiene che: « That words are mere conventional sounds moulded by the tongue, and reality is something else ... is constantly on the minds of all the characters ». (« Symphonic Imagery in *Richard II* », in N. Brooke, *op. cit.*, p. 113).

Rispondendo a York che lo assicura dell'amore e del rispetto che sia il giovane che il vecchio Lancaster provano per lui, Riccardo risponde prendendosi gioco addirittura di quel minimo valore letterale che le parole ancora sembravano conservare per Gaunt.

Right you say true, as Hereford's love, so his;
As theirs, so mine, and all be as it is. (II, i, 145-6)

Riflettendo la verità di ciò che pensa, il re tradisce però il significato che il suo pronunziamento avrebbe espresso in un contesto non corrotto dall'equivocazione. La trasparenza semantica della parola è resa opaca dall'intenzione ingannatrice e cinica che intorbidisce la comunicazione. Riccardo, che è fonte di un tale processo di relativizzazione debilitante del senso, è nel contempo, comunque, anche bersaglio continuo della mistificazione e, in un motivo figurale molto diffuso nel dramma, le parole sono per il re armi che feriscono, lingue che avvelenano, suoni che assordano allontanando dalla realtà⁹.

No; it is stopp'd with other flattering sounds,
As praises of his state: then there are fond
Lascivious metres, to whose venom sound
The open ear of youth doth always listen: (II, i, 17-20)

Il re è isolato in un limbo a cui « the wholesome counsel » non ha accesso; dove tutto è detto con intenti manipolativi, dove verità e finzione si mescolano creando confusione e proliferazione di significati. A livello verbale, la sua predilezione per la forma — non modificando la quale egli può pretendere di attenersi ancora alla sostanza

⁹ « Words not only hypnotize, suspend the sense of reality: they can sting and corrupt. And so the tongues of *Richard II* symbolize also the honeyed but poisonous speech of the sycophants who surround him. » (*Ibidem*).

del tradizionale modello monarchico — favorisce questo suo imprigionamento nel cerchio della falsificazione¹⁰.

And then ...
Committ'st thy anointed body to the cure
Of those physicians that first wounded thee:
A thousand flatterers sit within thy crown,
Whose compass is no bigger than thy head;
(II, i, 97-101)

Riccardo è soprattutto colpevole di essersi reso vittima della lusinga e della menzogna; la sua è una posizione prevalentemente passiva e non il frutto di un calcolo strategico; lo smarrimento dei contenuti del suo nome di re non diventerà cambiamento e risignificazione, ma solo perdita della regalità.

2. BOLINGBROKE: IL NOME PIENO E LA PAROLA TRASPARENTE

Figlio del puro Gaunt, Harry of Hereford si presenta all'inizio del dramma come promotore della contesa cui affida il compito di ripristinare un clima di giustizia nell'atmosfera di sotterfugio e di corruzione che regna alla corte di Riccardo. Il duello, come forma di rito propiziatore del ritorno all'ordine e alla verità attraverso lo smascheramento dei traditori e la dimostrazione della vera fedeltà, appartiene a quello spazio di senso, dominato dagli ideali cavallereschi, in cui Bolingbroke crede che sia ancora possibile muoversi. Egli ha fiducia nella possibilità di ristabilire una modalità per cui i nomi rivelino ciò che l'uomo è e le parole servano a descrivere la realtà, a trasmetterla o a rivelarla con il preciso compito di fare chiarezza e illuminare i residui d'ombra.

È una necessità che tutti riconoscano in Mowbray un traditore e questo appellativo egli glielo farà interiorizzare fisicamente, cacciandoglielo in gola.

¹⁰ « Indeed, the imagery which deals with bodily injury directly associates the wretchedness of the monarch and his country with the tongues of the sycophants » (*Idem*, p. 115).

With a foul traitor's *name* stuff I thy throat;
And wish, so please my sovereign, ere I move,
What my tongue speaks, my right drawn sword may prove.
(I, i, 44-6)

Intitolato dal proprio rango e dalla vicinanza al re ad intervenire pubblicamente, Bolingbroke sembra voler sostenere una circolarità coerente che racchiude l'uomo insieme al proprio nome e alla sua parola in una unitarietà identificativa rassicurante. Nessuna intercapedine si allarga in lui tra le parole dette e le verità dimostrate, tenute anzi unite dalla solidità del suo corpo che diventa campo della verifica terrena e dall'anima mortale che risponderà direttamente in cielo delle accuse lanciate.

... for what I speak
My body shall make good upon this earth,
Or my divine soul answer it in heaven.
(I, i, 36-8)

La sua ansia di affermare non solo la propria buona fede ma anche la propria capacità di intervento per palesare il vero e ricreare un'armonia di corrispondenza fra la dimensione verbale e quella reale assume forme quasi ossessive. In pochi versi continua a tornare la medesima promessa:

Look, what I speak, my life shall prove it true;
...
Besides I say and will in battle prove
...
Further I say and further will maintain.
(I, i, 87, 92, 98)

La parola conciliante che il sovrano reclama per ottenere una superficiale quanto ipocrita pacificazione è sdegnosamente rigettata da Bolingbroke e stigmatizzata come arma di offesa del proprio onore.

Ere my tongue
Shall wound mine honour with such feeble wrong,
Or sound so base a parle, my teeth shall tear

The slavish motive of recanting fear,
And spit it bleeding in his high disgrace
Where shame doth harbour, even in Mowbray's face.
(I, i, 190-5)

Ritorna il motivo della parola che ferisce, strumento di camuffamento del reale che non è mai innocente e che miete sempre le sue vittime. In questo caso Bolingbroke rifiuta di volgerlo contro se stesso, visto che la reputazione anche per lui è tutt'uno con l'identità e la vita.

Hereford crede nella trasparenza del linguaggio e si rifiuta di dare alle cose un nome che ne tradisca l'essenza. Ancora una volta, anche dopo il crollo dell'occasione che gli avrebbe permesso di proporsi come protagonista eroico della riaffermazione dei vecchi valori del codice d'onore, egli rifiuterà di chiamare la realtà con un nome falso, anche se meno ingrato.

Gaunt Call it a travel that thou tak'st for pleasure.
Bol. My heart will sigh when I miscall it so,
Which finds it an inforced pilgrimage.

(I, iii, 262-4)

La sua messa al bando appare come l'ultima e decisiva riprova che quella dimensione etico-politica, in cui il rito delle armi poteva operare come meccanismo risolutore, non è più in grado di esprimere un senso che ne tenga in vita i sistemi di funzionamento e di controllo tradizionali.

Stabilite, intanto, nel nome vuoto e nella parola che falsifica, le coordinate della crisi che alligna alla corte di Riccardo e individuate le rispettive posizioni dei due protagonisti in relazione ad esse, si nota come, da questo punto in poi, si determini una sorta di ribaltamento per cui Bolingbroke, dopo la fase di disadattamento che lo ha portato all'esilio, si adegnerà alla tattica verbale della finzione per riprendersi ciò che gli è stato tolto e anche di più mentre Riccardo, che infine si accorge di detenere una carica vuota, perdendo il nome di re, acquisirà una nuova capacità di riconoscere la contraffazione e di denunciarla anche nel suo avversario.

3. RICCARDO: LA SCOPERTA DELLA MISTIFICAZIONE E LA PERDITA DEL NOME

Dalla sfera di sicurezza e di incoscienza in cui le seduttive quanto venefiche parole di blandizia lo avevano rinchiuso, il re è indotto a uscire per realizzare quanto usurato è il suo titolo e quanto poco potere ha di salvarlo dall'improvvisa aggressione della realtà.

Nell'ora del pericolo concreto, Riccardo riesuma a uno a uno i motivi della religione monarchica medievale: la forza della nascita, la protezione divina, la solarità del re e le virtù sacre del crisma dell'unzione. Un'intera concezione del reale, costruita sull'asse verticale che, collegando la divinità al sovrano e questo alla gerarchia, predispone e mantiene l'ordine universale, è concentrata nel titolo di re che difende, o dovrebbe, il sovrano da qualsiasi attacco. Ma Riccardo, che per primo ha contraddetto alcune delle regole fondamentali che sorreggevano quel credo censurando il giudizio divino, sacrificando l'onore, il rango, la legittimità, la fedeltà e deprivando l'intero sistema etico feudale delle sue basi strutturali come il rispetto della proprietà e dell'ereditarietà, inevitabilmente sarà costretto a constatare come il proprio nome, svuotato di tutto questo e non riempito ancora di nuovi contenuti, non è altro che un ricettacolo cavo così fragile da volare in frantumi alla prima verifica della sua forza. Lui che ha tradito i suoi doveri di realtà verso la patria, i sudditi ed i nobili si vede ora tradito dalla patria, dai sudditi, dai nobili e dal suo nome¹¹.

I had forgot myself. Am I not King?
Is not the King's name twenty thousand names?
Arm, arm, my name!

(III, ii, 83-6)

¹¹ Cfr. M. M. Mahood, *op. cit.*, p. 209.

L'illusione non dura e sperimentata dolorosamente la inefficacia del proprio titolo a garantire la sua difesa armata, Riccardo inaugura una diffidenza inusitata nei confronti non solo del nome ma anche della parola che consola e nega l'evidenza della realtà.

He does me double wrong
That wounds me with the flatteries of his tongue.
(III, ii, 215-6)

La sua accettazione della sconfitta passa per l'accoglimento della diagnosi che lo vedeva vittima della lusinga e, con le espressioni che furono del vecchio Gaunt, Riccardo riconosce ora il carattere aggressivo e manipolatore della verbalità che lo ha fino a quel punto dominato. Progressivamente, nella sua caduta, egli affronterà la riflessione sulla pretestuosità delle parole che circondano il potere e che da esso promanano¹², sulla loro natura dissimulatrice e falsificante come forma che spesso è costretta nel compito meschino di occultare la realtà.

Ric. We do debase ourself, cousin, do we not
To look so poorly and to speak so fair?

Aum. ... good my lord; let's fight with gentle words.
(III, iii, 127-31)

Nella risposta di Aumerle c'è l'ennesima conferma della guerra di parole che nel dramma si sovrappone a quella degli eserciti; ma le armi verbali dispiegate sul campo da Bolingbroke dimostreranno di essere state affilate con mag-

¹² Secondo M. M. Mahood tale presa di coscienza da parte di Riccardo avverrebbe, nel dramma, in concomitanza con il suo monologo sulle morti dei re: « When he sits to tell sad stories of the deaths of kings he is no longer camouflaging hard truths with verbal fictions. He is admitting the discovery that the word and its referent are two things, the self-discovery that he is not all he has been called; although like the self-discovery of most of Shakespeare's tragic heroes this comes too late for disaster to be averted. » (*Ibidem*).

giore abilità strumentale e consapevolezza e ciò che resta a Riccardo è l'amarezza e il timore di essere costretto a usare quelle espressioni falsamente concilianti, che ormai disprezza, proprio a favore del suo nemico.

O God! O God! that e'er this tongue of mine,
That laid the sentence of dread banishment
On yond proud man, should take it off again
With words of sooth.

(III, iii, 133-6)

Ma piuttosto, a questo punto, il re sembra disposto a disfarsi subito del suo nome e a perdere con esso tutto il potere e le ultime speranze per riacquistare però, nel frattempo, la possibilità di dire e di denunciare senza prudenze retoriche o infingimenti adulativi¹³.

Must [the king] lose
The name of king? A god's name, let it go.
(III, iii, 145-6)

All'avversario vincente che si atteggia ancora a suddito ossequioso, Riccardo ribatte con il puntiglio del disincanto che può permettersi chi si è nutrito per troppo tempo di parole gentili ma vacue e di principi sbandierati ma resi insignificanti dai comportamenti.

Bol. My gracious lord, I come but for my own.
Ric. Your own is yours, and I am yours, and all.
Bol. So far be mine, my most redoubted lord,
As my true service should deserve your love.
Ric. Well you deserve: they well deserve to have
That know the strong'st and surest way to get
(III, iii, 198-201)

¹³ Come afferma B. Stirling: « The unstable Richard, who had fled from facts through every form of emotional exaggeration, now drops his sentimental role and points to reality with quiet wit and candor » (« 'Up, cousin, up your heart is up, I know' », in N. Brooke, *op. cit.*, p. 165).

All'ipocrisia formale di Bolingbroke, Riccardo può contrapporre il sarcasmo un po' amaro di chi non ha più nulla da perdere. Lui che ha ormai « no name, no title » e deve ammettere: « And know not what name to call myself », può giocare ora a prendere in giro¹⁴ quel nuovo sovrano che ha imparato in fretta il modo più rapido di guadagnare e conquistare usando anche quell'arte della lusinga e della falsità una volta tanto deprecata.

L'ex-re deposto chiede un ultimo favore:

Bol. Name it, fair cousin.

Ric. 'Fair cousin'! I am greater than a king:

For when I was a king, my flatterers

Were then but subjects; being now a subject,

I have a king to my flatterer.

(IV, i, 304-8)

E l'accusa non è solo il frutto dell'acrimonia.

4. BOLINGBROKE: LA RICONQUISTA DEL NOME E LA TATTICA DELLA FINZIONE

La sua partenza già desta sospetti. L'addio di Bolingbroke all'Inghilterra sembra la prova generale del suo ingresso trionfale a Londra da sovrano, o quanto meno la sua premessa. Sorge il dubbio, certamente condiviso da Riccardo¹⁵, che la sua « courtship to common people » sia solo il prodromo di un piano strategico che ha per mira il po-

¹⁴ Secondo la bella intuizione di E. H. Kantorowicz, Riccardo si è ora trasformato in un fool con la possibilità di schernire, con una parola finalmente veritiera, il suo pur vincente rivale: « Shakespeare, in that scene, conjures up the image of another human being, the Fool, who is two-in-one and whom the poet otherwise introduces so often as counter-type of lords and kings. ... only in that new role of Fool—a fool playing king, and a king playing fool—is Richard capable of greeting his victorious cousin and of playing to the end, with Bolingbroke in genuflection before him, the comedy of his brittle and dubious kingship. » (« From *The King's Two Bodies* », in N. Brooke, *op. cit.*, p. 177).

¹⁵ Vedi M. M. Mahood, *op. cit.*, p. 203.

tere e che sta cercando quelle forme che assicurano il consenso.

Certamente, al suo ritorno, Bolingbroke non appare più come il solitario eroe pronto ad immolarsi per la difesa della verità; la sua ricomparsa sulla scena è preceduta da una lunga esibizione di retorica della lusinga tributatagli da un alleato che inequivocabilmente corteggia in lui un futuro sovrano.

... your fair discourse hath been as sugar,
Making the hard way sweet and delectable.
But I bethink me what a weary way
From Ravenspurgh to Cotswold will be found
In Ross and Willoughby, wanting your company,
Which, I protest, hath very much beguil'd
The tediousness and process of my travel:
But theirs is sweeten'd with the hope to have
The present benefit which I possess;

... by this the weary lords
Shall make their way seem short, as mine hath done
By sight of what I have, your noble company.

(II, iii, 6-18)

Northumberland, che ricusava Riccardo come re perché plagiato da consiglieri adulatori, pare voler indicare a Bolingbroke il suo futuro regale con l'unica modalità che, evidentemente, è ormai prevista da parte di un cortigiano: la piaggeria. Hereford, lo si capisce da queste prime battute, non è tornato per ristabilire un'etica del potere più consona alla rude purezza del passato; il protagonismo che animava la sua ribellione alle malversazioni della corte è più forte dell'antico sdegno e lo guida ora, con disinvoltura, verso la meta più ambiziosa concedendogli tutti gli strumenti disponibili, compresa l'arma della parola non sincera contro cui prima egli si era schierato.

« Grace me no grace, nor uncle me no uncle », lo apostroferà York che, pur ben disposto ad accordargli comprensione per i torti subiti, non riconosce però più nel nipote quella originaria qualità di trasparenza nella nomina che lo aveva contraddistinto e individua nel suo inchino una mostra solo formale di sottomissione.

Le proclamazioni di fedeltà alla corona, troppo rapidamente smentite per potere comprovare la sua buona fede, sono comunque affidate quasi sempre al suo portavoce ufficiale. A York che aveva definito l'omaggio di Bolingbroke « *deceivable and false* », Northumberland risponderà:

The noble duke hath sworn his coming is
But for his own; and for the right of that
We all have strongly sworn to give him aid
And let him ne'er see joy that breaks that oath!
(II, iii, 148-51)

Northumberland spergiuro pagherà per la violazione della parola data, ma ancora di fronte alla già evidente sconfitta di Riccardo, Bolingbroke e il suo oratore insisteranno nei giuramenti di obbedienza e di osservanza del comandamento fondamentale dell'intangibilità del re.

Harry Bolingbroke, doth humbly kiss thy hand;
And by the honourable tomb he swears,
And by the royalties of both your bloods,
And by the buried hand of war-like Gaunt,
And by the worth and honour of himself,
Comprising all that may be sworn or said,
His coming hither hath no further scope
Than for his lined royalties and to beg
Enfranchisement immediate on his knees:

This swears he, as he is a prince, is just;
And, as I am a gentleman, I credit him.

(III, iii, 104-20)

Di nuovo il linguaggio dell'onore e dell'affidabilità del rango, ma ormai destituito di credibilità: nella scena immediatamente successiva Harry of Hereford, senza ulteriori indugi e spiegazioni, ascenderà al trono col nome di Enrico IV. Le sue reiterate dichiarazioni di voler puntare solo alla riconquista del proprio titolo e della propria iden-

tità assumono per contrasto un carattere fortemente dissimulatore.

Puntualmente egli aveva ribadito il preciso scopo della sua missione:

As I was banish'd, I was banish'd Hereford
But as I come, I come for Lancaster.
(II, iii, 114-5)

e dal messaggero che aveva svilito il suo titolo chiamandolo semplicemente « *My lord of Hereford* », con puntiglio egli aveva reclamato l'attribuzione del suo autentico nome:

... Lancaster
... I come to seek that *name* in England;
And I must find that in your tongue.
(II, iii, 70-2)

Combattendo strenuamente per il titolo, Bolingbroke pareva voler avvalorare il principio per cui al nome spetta il compito di identificare moralmente la persona e di garantire per il suo valore in modo direttamente proporzionale all'altezza occupata nella gerarchia nobiliare. E coerentemente con le sue pretese di onorata onestà, egli aveva legato il proprio diritto a quello regale.

If that my cousin *king* be *king* of England,
It must be granted I am Duke of Lancaster.
(II, iii, 123-4)

Ma molto presto la fondamentale ambiguità di questa frase si era palesata nella sintomatica disinvoltura dell'alleato Northumberland che dimenticava di premettere al nome di Riccardo l'appellativo regale e nell'altrettanto sintomatico apparente candore dello stesso Bolingbroke che di fronte al presidio regale di Flint Castle esclamava:

Royally!
Why it contains no *king*?
(III, iii, 22-3)

Che Riccardo fosse ancora re, evidentemente non era così dato per scontato e che Bolingbroke mirasse solo al titolo paterno è decisamente sfermato non solo dalle circostanze della sua tempestiva incoronazione ma anche già da questo lapsus.

Dalla scena di Flint Castle intanto a quella della nomina regale di Hereford c'è solo un intermezzo apparentemente banale: tentando nuovamente di stabilire la verità sulla morte di Gloucester, tra lanci di guanti e promesse di combattive dimostrazioni, il clima di falsificazione che aveva invalidato la prima contesa è riconfermato e aggravato in questo diverbio di gruppo in cui non solo gli uomini dell'antico regime ma anche i sostenitori del nuovo re vengono platealmente coinvolti. Aumerle incolpa Bagot di mentire e di aver raccontato il falso; Fitzwater accusa Aumerle di essere venti volte bugiardo e di custodire la falsità nel cuore; Henry Percy e un non meglio identificato Lord rincarano la dose e ribadiscono il concetto dell'ipocrisia ingannevole dello spergiuro Aumerle; Surrey interviene contro Fitzwater definito falso e mentitore; Fitzwater ribatte che Surrey non sa neanche cosa sia la verità e Surrey minaccia:

That lie shall lie so heavy on my sword

 Till thou the lie-giver and that lie do lie
 In earth as quiet as thy father's skull.

(IV, i, 66-9)

Fitzwater non perde la replica declinando a sua volta i casi della menzogna e Aumerle conclude chiamando in causa anche Norfolk imputato di grave camuffamento della realtà.

L'atmosfera in cui avviene la presa del potere da parte di Bolingbroke non si caratterizza certo come ritorno alla limpidezza. Il rito della sfida, definitivamente svilito a lancio incrociato di invettive, non ha più alcuna dignità di senso; la verità, in questa paradossale ripetizione a eco della parola 'lie', appartiene a una dimensione ormai estranea ai fini reali dell'esibizione di coraggio cortigianesco, che

sembra piuttosto malamente dissimulare antagonismi e vecchi rancori personali, dietro cui ancora si celano e nel frattempo si disegnano alleanze e fazioni che organizzano congiure. Una volta scoperto come traditore, Aumerle pregherà il re: « Read not my *name* there; My heart is not confederate with my hand » (V, iii, 51-2). Il nome che era una volta non solo garanzia di status ma soprattutto di aderenza e fedeltà a un codice condiviso di norme e di principi, ormai privo di significato e di credibilità non è più che una manifestazione mistificante dell'uomo al pari delle sue parole.

Non è la genia dei Gaunt che sopravvive alla fine di Riccardo ma quella dei compari adulatori e falsi del re. Quello inaugurato da Enrico IV non sarà un corso che ripristina le vecchie leggi di comportamento ma solo una maturazione della premessa stabilita con la crisi di valori aperta da Riccardo. La parola mistificatrice, ambigua, indiretta non sarà per il nuovo re una occasione per esibizioni verbali argute ma una scelta consapevole utilizzata per allargare la libertà di movimento del potere al di fuori dei principi e dei tabù dell'antica etica medievale. Uno strumento duttile con cui manipolare la realtà al di là dei fini che gli ordini potevano osare di proporsi: un'arma che non ferisce più solo nell'onore ma toglie anche subdolamente la vita, un suono che uccide senza lasciare traccia di responsabilità, una parola, quella di Bolingbroke, che provoca l'assassinio di Riccardo. La menzogna e la finzione, che all'inizio del dramma avevano, come spie, segnalato il dissesto semantico di una visione del mondo ormai traballante, diventano alla fine premessa costitutiva di una nuova organizzazione culturale del potere, di una fase dominata dalla disinvoltura in cui il travisamento della realtà si trasforma in arma della dialettica.

SOSTANZE MITICHE E FORME RITUALI
DEL PRIMO 'TEATRO DEI RE INGLESI'
DI SHAKESPEARE

Daniela Cuccurullo e Fernando Ferrara *
(Napoli)

I

Nato dalla sostanza del mito e dalla forma del rito, il dramma tende costantemente a ricondursi a queste matrici. Nel Medioevo il teatro sacro era ripartito dalle storie della *Bibbia* e dai tropi della Resurrezione; il teatro liturgico e poi quello più genericamente religioso dei misteri, s'era garantita una significazione imponente connettendosi anche — nella celebrazione della rinascita — ai culti antichi della fertilità¹. A quei culti che sono da sempre aderenti al ceppo culturale che radica l'uomo alla madre terra e alla linfa vitale del mondo vegetale e animale.

Nel Cinquecento la matrice mitico-rituale rimase attiva almeno fino all'avvento della cultura barocca. Questa mosse con decisione — in tutte le arti — verso l'illusione mimico-naturalistica. Suo malgrado mito e rito dominano an-

* Fernando Ferrara è autore delle parti I e III; Daniela Cuccurullo delle parti II e IV.

¹ Particolarmente interessanti, sotto questa specie, sono, in Inghilterra, quei *folk-plays* che si affiancano, nel Medioevo, al teatro sacro celebrando, in mini-drammi derivati dai riti della fertilità, le gesta di San Giorgio, di Robin Hood e di altre figure mitiche popolari. Cfr. E. K. Chambers, *The Medieval Stage*. Oxford, Oxford U.P., 1923.

cora in questo secolo quei tipi di dramma che per la loro natura — com'è il caso del 'teatro dei re'² — sono più propensi ad accogliere tali antiche suggestioni nella sostanza e nella forma.

Nell'Inghilterra riformata il 'teatro dei re' è destinato a celebrare i fasti e le liturgie della storia nazionale³; è questa la nuova fede laica su cui si fondano le culture divise degli Stati che nascono dalla frammentazione dell'Impero e della cultura unitaria della Chiesa universale di Roma. Attorno a questa esigenza celebrativa e liturgica si addensano resistenti strutture architettoniche dell'intreccio e severe norme stilizzanti del discorso che orientano verso il simbolico⁴.

La tendenza nuova chiedeva la riproduzione della turbolenza delle apparenze del vissuto prospettico e storico. Il primo 'teatro dei re' doveva perciò rappresentare quello

² «...we must think of yet another strain in this (the first) tetralogy: that of formalism and stylization. It is something archaic, inherited from the Morality Play.... The most moving of all the scenes in the tetralogy, the ghosts visiting the sleeps of Richard III and Richmond in *Richard III*, is perhaps the most rigidly patterned and the most grossly moralistic of any.... But to object on these grounds is as stupid as to blame the *Eumenides* of Aeschylus for being deficient in ... realistic psychology...» (E. M. W. Tillyard, *Shakespeare's History Plays*, Harmondsworth, Penguin Books, 1986, pp. 165-166).

³ T. Nashe, valido testimone della sua epoca così descrive i primi drammi storico-politici: «... the subject of them, for the most part, it is borrowed out of our English chronicles, wherein our forefathers' valiant acts ... are revived» (*Pierce Pennilesse*, in *Works* (ed. by R. B. McKerrow, Oxford, Blackwell, 1958, I, p. 142).

⁴ Queste dimensioni simboliche, proprie della medioevalità, sono principalmente mediate dalle moralità politiche del primo Cinquecento. «... the Morality Play ... as a pervasive influence on all Shakespeare's History Plays ... was of the first importance» (E. M. W. Tillyard, op. cit., p. 98. S. Serpieri (« Polifonia shakespeariana », in *Retorica e immaginario*, Parma, Pratiche, 1986, pp. 126-127) vede questa dimensione simbolica messa in crisi solo dal *Richard III* e discutendo la « particolare tensione » di questo dramma, la identifica nella crisi di un modello ontologico e di un mondo simbolico il cui soggetto esibisce e percepisce l'inganno semiotico ».

spazio/tempo che le moralità politiche nella loro astrattezza avevano potuto elidere ma doveva rappresentarlo all'interno di una convenzione pur sempre dominata dalla simbolicità (condizione necessaria per una decodificazione significativa da parte di un pubblico ancora dominato dai codici tradizionali).

Le prime *histories* di Shakespeare, osserva Brockbank, « posseggono la qualità caratteristica del mimo epico »⁵: sono insomma azioni simboliche di figure simboliche che hanno luogo in uno spazio/tempo simbolico.

Shakespeare si trovò dunque a comporre il suo teatro storico-politico proprio quando i codici di questo genere (e di ogni discorso teatrale) cominciavano a slittare dal simbolico medioevale verso il realismo pre-barocco. Questo itinerario è rappresentato esemplarmente dai vari testi della storia di re Giovanni che si succedettero, da Bale a Shakespeare, dal 1545 alla fine del secolo⁶. Shakespeare doveva inventare un nuovo sottocodice per il suo 'teatro dei re' che fosse capace di frenare le spinte entropiche delle urgenti tendenze realistiche con un apparato sintetico-simbolico e che, contemporaneamente, si riferisse a un sistema di presupposizioni effettivamente esigibile da un pubblico che Chiesa e Stato continuavano a sospingere sulle strade dell'analogia e dell'allegoria⁷. Questo sistema fu derivato dai codici culturali della cerimonialità, dalle regole e dai canoni della ritualità e dalle regole di genere più intransigenti del teatro eroico e di quello storico-politico della tradizione simbolica.

⁵ J. P. Brockbank, « The Frame of Disorder », in *Early Shakespeare*, ed. by J. R. Brown and B. Harris, London, Arnold, p. 82.

⁶ Per questa vicenda v. sopra il saggio di F. de Giovanni, « Le tre voci di Faulconbridge. Itinerari delle parole e del ruolo nel *King John* », soprattutto alle pp. 113-117.

⁷ Tutta la dottrina politica dell'età Tudor, in grande misura ispirata dai sovrani, utilizza il modello medioevale dell'ordine e della gerarchia, dominato dall'analogia il quale si ripercuote nella predicazione della chiesa anglicana a partire dal *Book of Homilies* (1547) promosso da Cranmer.

Il 'teatro dei re' poneva a Shakespeare un problema risolvibile sulla scena solo con l'adozione del codice opportuno. Con una compagnia di circa venticinque attori⁸ egli si era posto in animo di rappresentare le gesta di Talbot, terrore dei francesi nella Guerra dei cento anni, e quelle di Warwick che faceva e disfaceva re nella Guerra delle due rose. Solo dando fondo ai loro apparati tecnici il cinema e la TV possono sperare oggi di rappresentare tali vicende secondo un codice mimetico-naturalistico. I 'servitori del Ciambellano' dovevano ricorrere alla stilizzazione più astringente degli avvenimenti e alla simbolizzazione più essenziale dei personaggi: non restava altra via che questa e questa conduceva a un teatro fondato sulle sostanze mitiche della trama e sulle forme rituali dell'intreccio.

La macrostruttura ritualistica del ciclo in cui è calato tutto il teatro storico-politico di Shakespeare viene evocata dalla voce infera di Riccardo di Gloucester quando egli pronuncia gli accordi iniziali del 'preludio' del *Richard III*. Riccardo indica, fin dai primissimi versi, il percorso ricorrente della storia che richiama la sequenza ciclica delle stagioni.

Now is the winter of our discontent
Made glorious summer by this sun of York;
And all the clouds that lower'd upon our house
In the deep bosom of the ocean buried⁹.

(*RIII*, I, 1, 1-4)

Siamo al quarto episodio della lunga vicenda che ha preso le mosse dalla fine dell'estate, dalla fine del regno glorioso di Enrico V; una vicenda che ha condotto il paese attraverso le ombre e il gelo della guerra civile. Riccardo è ironico; sa bene che il 'sole', il re Edoardo, è al tramonto e che il suo corso sta per terminare; sa bene che altri 'soli' (o 'figli') della casa di York saranno da lui

⁸ Cfr. soprattutto B. Beckerman, *Shakespeare at the Globe*, London, Macmillan, 1962 e M. C. Bradbrook, *The Rise of the Common Player*, London, Chatto & Windus, 1962.

⁹ Tutte le citazioni dei testi shakespeariani sono tratte dalla « New Arden edition ».

spenti e che un lungo tratto d'inverno — e il peggiore — deve ancora passare.

Le parole del demonio sono perfidamente ingannevoli e spesso significano il contrario di quanto dicono. Il saggio farà bene a capovolgerne il senso se vuole bene intendere. Infatti assai realisticamente il Terzo cittadino — che nella sua modesta saggezza da benpensante parla per proverbi e frasi fatte — scorge, nel tempo, la minaccia e il mortifero gelo dell'inverno:

When clouds are seen, wise men put on their cloaks;
When great leaves fall, then winter is at hand;
When the sun sets, who doth not look for night?
Untimely storms make men expect a dirth.

(II, 4, 32-35)

Egli mostra di sapere che è ancora pieno inverno; o meglio, che la parte più cruda dell'inverno ha ancora da venire.

Solo alla fine della dolorosa istoria, con la morte del tiranno, alle nubi e al gelo subentrerà la sorridente primavera — metaforica, se si vuole, ma ben riconoscibile — reale e tangibile con i suoi doni di pace, di abbondanza e di prosperità:

Smile heaven upon this fair conjunction,
That long hath frowned upon their enmity!
.....
And let their heirs, — God, if thy will be so, —
Enrich the time to come with smooth-fac'd peace
With smiling plenty, and fair prosperous days!

(V, 5, 20-33)

Il ciclo s'è compiuto: alla fervida estate dei trionfi del grande re-condottiero — ricordati e celebrati all'inizio della tetralogia — è seguito l'autunno della fase declinante delle Guerre di Francia, e poi il penoso inverno della guerra civile che culmina con la tirannide di Riccardo. Si è giunti infine — al termine della tetralogia — sulla soglia della primavera dolce e benigna che a lungo aleggerà sull'Inghilterra dei re Tudor.

Questa vicenda circolare¹⁰ riempie di senso il tempo legandolo all'archetipo dell'Eterno Ritorno e interpreta la storia rendendone possibile le funzioni di magistero esemplare, di monito e di specchio per gli uomini del potere (i magistrati, li dicevano allora)¹¹.

E per convincersi che la vicenda ciclica legata al succedersi delle stagioni era ancora potente nella visione del mondo della prima età di Shakespeare, basterà ricordare il coevo *pageant* (o *show*, o *masque*) che Thomas Nashe, fiero avversario di Shakespeare, aveva scritto in quegli anni per Elisabetta e che, appunto, aveva intitolato *Summer's Last Will and Testament*. Nashe vi pone in scena, memore del ciclo delle stagioni, « Summer, leaning on Autumns and Winters shoulders, and attended on with a traine of Satyrs and wood-Nymphs... », vi tratta, di fatto, di una fase declinante (pre-invernale; che viene poi scongiurata) del regno di quella regina il cui benefico influsso determinava pace, abbondanza e diletto.

« Peace, plenty, pleasure »¹², cantano satiri e ninfe riecheggiando con quasi assoluta precisione le parole di Richmond, primo dei re Tudor nel finale del *Richard III* che abbiamo ora citato.

Da « hung be the heavens with black...! », a « ... peace lives again: That she may long live here, God say Amen »¹³ le voci della prima tetralogia sembrano disporsi secondo

¹⁰ Alludendo a questa struttura ciclica del tempo, J. Kott scrive: « In ogni cronaca la storia sembra descrivere un cerchio, per ritornare di nuovo al punto di partenza. Questi cerchi ricorrenti ed immutabili descritti dalla storia, sono, uno dopo l'altro, i regni dei vari re » (*Shakespeare nostro contemporaneo*, Milano, Feltrinelli, 1964, p. 8).

¹¹ Si allude, ovviamente, al *Mirror for Magistrates* che è una delle fonti di ispirazione più importanti per lo Shakespeare delle *histories*.

¹² T. Nashe, *op. cit.*, vol. III, p. 236, rigo 108.

¹³ E cioè dal primo verso di *1 H6* all'ultimo di *RIII*.

il disegno disciplinato del rito — fondato sul ciclo della vita¹⁴ — che celebra la difficile ascesa della nazione inglese.

Il ciclo della storia nazionale è assai diverso rispetto a quello immenso e unico della storia sacra. Celebrato nei misteri medievali; inscritto nella *Bibbia* dal *Genesi* ai 'No-vissimi', il ciclo universale comprendeva tutta la storia dell'umanità interpretata come realizzazione della divina provvidenza sulla terra.

Il ciclo della storia nazionale verifica invece la circolarità delle alterne ma progressive sorti del paese che si dipanano in fasi da uno stadio (estivo) di relativa perfezione e di equilibrio, attraverso autunnali processi di infrazione e di degenerazione, si precipita al fondo di una condizione di disgregazione e di sterilità invernale, per risalire poi, attraverso albeggiamenti primaverili, fino a una condizione di ritrovato (e migliorato) equilibrio. Così, alternando nei cicli della sua vicenda ascese e cadute, la storia della nazione attua, nel gioco della Fortuna, la volontà della provvidenza divina — dallo splendore iniziale della perfetta cavalleria dei re mitici antichi alle tenebre della stagione avversa, attraverso una serie di fasi alterne che rispecchiano il mutevole umore delle stagioni. Ci sono fiorenti primavere (com'è quella del regno di Edoardo III¹⁵, re dell'onore e della cavalleria); ci sono stagioni incerte (com'è la stagione saliente e poi precipite del regno di Giovanni, primo assertore della nazione); ci sono splendide estati ma non immacolate (com'è il regno di Enrico V, memore tuttavia della colpa del padre anche se conscio di averla per il suo tempo riscattata con l'onore e la saggezza del suo imperio).

Questa vicenda, oscillante ma progressiva, è destinata ad avverare il futuro glorioso della nazione che, secondo le profezie, porterà il ritorno del protoregno leggendario:

¹⁴ Non si può infatti dimenticare che il modello primo delle *histories* elisabettiane sono i cicli dei *misteries* medievali fondati appunto sulla ciclicità dell'anno liturgico.

¹⁵ Si accetta qui, senza riproporre i termini del dibattito, l'opinione, oggi prevalente, dell'attribuzione, almeno parziale, a Shakespeare dell'*Edward III*.

tornerà l'epoca aurea di Brut, esule troiano fondatore della nuova Troia e della Britannia unita; tornerà la magnificenza di Artù che (nella visione di Spenser) unisce la sua virtù magica e sacra alla divina natura del potere sovrano che siede sul trono nel presente da cui si genera il ciclo.

Il ciclo coordina la sequenza del discorso storico e la riempie di senso dandole un principio, un mezzo e una fine. Su questa salda struttura poggia tutta una serie di connettori del significato e di meccanismi di raccordo e di esplicitazione dei vari episodi della lunga vicenda.

Il ciclo produce infatti, ad esempio, il meccanismo della 'profezia' che è un importante raccordo del senso sia all'interno della macrostruttura della sequenza ciclica sia all'interno della mediostruttura della parabola del personaggio. La minacciosa profezia del vescovo di Carlisle, secondo la quale « the blood of English shall manure the ground » (*RII*, IV, 1, 137), stabilisce a posteriori un nesso causativo fra la prima e la seconda tetralogia, fra l'usurpazione di Bolingbroke e « the troublous reign of Henry VI » permettendo l'interpretazione espiatoria della Guerra delle due rose¹⁶.

Le profezie sul destino della nazione, prospettate in anticipo o richiamate a posteriori, rinforzano la struttura ciclica proponendo rapporti causativi o quantomeno stabilendo relazioni retributive fra i nodi focali della vicenda storica. Analogamente il ciclo genera tanti altri meccanismi che hanno simili funzioni: quello che definirei della reincarnazione analogica (la fine della strega Giovanna d'Arco in *IH6*, V produce l'inizio della megera Margherita d'Angiò e così via), come quello della vendetta retributiva (la fine di Mortimer, in *IH6*, II, genera l'azione vindice di Riccardo, poi duca di York), della profezia ermetica della sorte individuale (il cui adempimento è insieme attuazione del fato e spiegazione di un enigma che resta a lungo insoluto; esem-

¹⁶ W. H. Clemen discute in dettaglio un aspetto di questo meccanismo in « Anticipation and Foreboding in Shakespeare's Early Histories », in *Shakespeare Survey*, VI (1953), pp. 25-35.

plare è la profezia della fine di Suffolk — « By water he shall die and take his end », *2H6*, I, 3 — che si avvera — sconfiggendo ogni aspettativa — all'inizio del quarto atto quando il pirata Walter Witmore — leggi 'Wa'ter' — lo decapita); e di tanti altri consimili nessi che qui taccio. È il ciclo che genera questi nessi che insieme legano e spiegano i fatti della storia costruendo un sistema fortemente contestato e altamente stilizzato. Questo sistema stabilisce i fondamenti del codice significativo ed esplicativo della sequenza drammatica utilizzando concetti assiologici e allegorici, istintivamente percepiti da tutti i livelli della cultura analogica dell'età Tudor.

La struttura della *caduta* (che è la più potente) è anche implicita chiave interpretativa di episodi altrimenti incomprendibili o inspiegabili che potrebbero sembrare ridondanze fortuite di un intreccio disordinato ed entropico. I casi esemplari sono numerosi.

All'assedio di Orléans (*IH6*, I, 4) il capo-artiglierie della città ha puntato il suo pezzo verso la cima di una torre di vedetta che gli inglesi usano per spiare le mosse degli avversari: se qualcuno comparirà sulla terrazza, sarà la sua fine. Per tre giorni è rimasto in attesa. Ora lo coglie la stanchezza e s'allontana raccomandando al figlioletto di tener d'occhio la torre e di chiamarlo s'egli vi scorga qualcuno.

Sulla terrazza compare un gruppo di generali inglesi: c'è Talbot — che racconta le sue peripezie durante la recente prigionia —, c'è il conte di Salisbury, sommo comandante che prepara l'attacco per il giorno dopo.

Il ragazzo dà fuoco alla miccia; la sua mano innocente è la mano di Dio: Salisbury s'abbatte al suolo, il proiettile gli ha portato via un occhio e parte del volto. Ogni tentativo di salvarlo è vano. Il grande maresciallo è caduto: la sua fine è imminente¹⁷.

¹⁷ La rappresentazione di queste prime *histories* non è esente, come il testo verbale, da formule retoriche di tipo simbolico. Il ragazzo che, quasi per gioco, uccide il grande maresciallo, è una simbolizzazione attanziale dell'ironia della sorte'.

La caduta di Salisbury è in assoluto la più inopinata e la più repentina dell'intero ciclo e segna, nel ciclo stesso, un punto discriminante: da questo momento inizia il movimento verso il basso della ruota della Fortuna. Il destino degli inglesi in Francia è segnato. Una donna (Giovanna d'Arco) e un ragazzo rovesciano le sorti della guerra: la prima è invasata dal demonio, il secondo, sembra, attua l'imprevedibile disegno della cieca Fortuna.

Quasi per gioco, ironicamente, il monello d'Orléans distrugge il grande Thomas Montague, conte di Salisbury, vincitore ad Agincourt con Enrico V e conquistatore del Maine e della Champagne. Salisbury muore, Talbot lo vendica facendo strage di soldati e di cittadini di Orléans ma tutto è inutile: il declino degli eserciti inglesi in Francia è iniziato e condurrà alla caduta del grande Talbot e agli infami patteggiamenti di Suffolk.

La macrostruttura del ciclo ha in sé il principio generatore delle strutture drammaturgiche sottostanti. Fra queste la più importante è quella che abbiamo ora vista: 'l'ascesa e la caduta dei potenti', struttura che il teatro storico-politico dell'età di Shakespeare desume da Boccaccio-Lydgate (*De Casibus*) e dal *Mirror for Magistrates*. La tradizione medievale, raccolta poi anche dal Rinascimento, aveva legato il modello della caduta a un archetipo prestigioso e forte, alla dea Fortuna che nella fase ascendente, mentre la sua ruota volgeva verso l'alto, si lasciava afferrare per il ciuffo che aveva sulla fronte e fungeva da Buona Sorte, ma nella fase discendente ella si trasformava in nemesi impietosa¹⁸. A parte la tradizione eroica medievale, la caduta è una struttura immanente al destino umano: come caduta dalla pienezza lucida della giovinezza matura all'opaco vivere della vecchiaia, come caduta dal dominio del pater familias al rango subalterno dell'avo accantonato; come caduta dal prestigio operoso del maestro dell'arte

¹⁸ Per maggiori dettagli v. R. Chapman, « The Wheel of Fortune in Shakespeare's History Plays », in *The Review of English Studies*, p. s., I (1950), pp. 1-7.

(manuale o intellettuale) all'avvilimento inerte che sopravviene quand'egli rimane logorato dalle sue fatiche. Per tutti comunque c'è la caduta nella morte. Questa numerosa serie di possibili rimandi all'esperienza vissuta di ciascuno dei componenti del pubblico, fa della caduta una struttura fondante del nuovo codice drammaturgico facilmente intellegibile.

Le parabole che le figure della prima tetralogia percorrono nelle loro cadute sono più o meno vistose, più o meno ampie, più o meno ripide e improvvise; su tutte si libra la parabola del re Enrico VI che si trascina per ben quindici atti: in fasce nella prima parte, egli passa nelle successive da una tutela all'altra ed è infine due volte depresso e due reinstaurato da Warwick e poi ucciso dal cupo Gloucester alla fine della parte terza. La sua nefasta regina, Margherita d'Angiò, ha una parabola ancor più lunga: questa 'lupa di Francia' è infatti figura dominante nelle tre parti dell'*Henry VI* e nel *Richard III*. Brevissima (dura appena un atto) è la parabola della caduta dell'ignobile Jack Cade e ripidissima (da padrone del regno a vittima dei pirati nel giro di circa trenta versi) quella della caduta del subdolo Suffolk¹⁹.

Le parabole dell'ascesa e della caduta dei potenti formano, all'interno del ciclo, il tessuto strutturante del discorso drammatico. Ogni testo ci appare come la navata di una cattedrale: una sequenza di pilastri sormontati da archi che si inseguono perdendosi nella penombra del fondo. Lungo le costole dei pilastri si arrampica faticosamente l'ambizioso che mormora o va gridando: « Regnabo ». Giunto al culmine dell'arco egli proclama: « Regno ». Poi, scivolando giù per la costola del pilastro successivo, « Regnavi », geme e pronuncia il proprio lamento. Alla fine si trova a terra e ammette: « Sum sine regno ». La sua morte, che avvera l'immancabile profezia della caduta, è accompagnata dalla retorica rituale del lamento e dell'orazione funebre.

¹⁹ V. sopra, p. 89.

Il ritmo ciclico e la formula della caduta producono strutture linguistiche ove le sequenze del discorso ripercorrono le alterne vicende dei personaggi attraverso un sistema di orazioni prestabilite (set speeches) coerenti al disegno della vicenda²⁰. Movendo dalla profezia o dalla maledizione, mediante il loro adempimento, lo svolgersi dell'azione è suggellato (con il compimento della vendetta o l'azione della nemesi) dal lamento e dall'orazione funebre²¹, dando luogo a una sequenza preordinata e interconnessa di parole e azioni.

La particolare tensione di questi drammi è nella mescolanza tragica di profezie e di maledizioni il cui puntuale adempimento riconferma, nella ripetizione ciclica del già avvenuto, lo schema immutabile della circolarità della vicenda²², ossia la struttura fondante della tetralogia, entro cui l'unicità di ogni umana vicenda individuale viene vanificata quasi totalmente dalla stilizzazione.

Nella prima parte dell'*Henry VI* il morente Mortimer rivolge al nipote Riccardo Plantageneto un monito perché

²⁰ Stilisticamente, il discorso dei personaggi della prima tetralogia delle *Histories* si modella sulle convenzioni retoriche che governavano l'arte di un tempo. Esso si articola, infatti, attraverso strutture linguistiche schematizzate — set speeches — le cui *formulae* risultano facilmente riconoscibili nei loro *topoi* caratteristici e nelle loro forme convenzionali. Si tratta, dunque, di « loci classici della retorica », secondo la precisazione di D. Riggs (*Shakespeare's Heroical Histories*, Cambridge, Harvard U. P., 1971, p. 40) « that were used to celebrate the worthies of antiquity », e la cui tradizione derivava ai contemporanei di Shakespeare « from their understanding and imitation of Senecan tragedy » (W. Clemen, *English Tragedy before Shakespeare*, London, Methuen, 1961).

²¹ La scelta della 'maledizione', della 'profezia', del 'lamento' e dell' 'orazione funebre' come 'type-speeches' della prima tetralogia è determinata dalla loro valenza semantica quali piloni principali attorno ai quali è disegnata tutta la vicenda.

²² Nella sua forma minima tale ciclicità si realizza nella sequenza profezia/attuazione/lamentazione, producendo all'interno di ciascun dramma o nell'intera tetralogia una serie di sottoinsiemi che sono regolati dalle strutture retoriche dominanti.

rivendichi il diritto al trono da parte della casa di York²³. Questo incitamento inizia una sequenza di maledizioni e di presagi funesti seguiti da esiti sempre più catastrofici, dando luogo a un processo che non risparmia nessuno. La storia fluisce. Ma essa diviene, per tutti, un'unica traiettoria, continuamente iterata, eppure differenziata nei referenti specifici. Il linguaggio profetico genera l'azione a venire; la maledizione — dannata variante della profezia — articola linguisticamente la sorte funesta dei personaggi. Al vertice della propria fortuna essi, inevitabilmente, si sgretolano, travolti dalle spire di un ciclo implacabile di peccato e di retribuzione, dietro cui attende beffarda la Nemese²⁴.

La prima nota fatale traspare dalle parole di Somerset che accompagnano 'a parte' la nomina di Riccardo Plantageneto a duca di York:

Perish, base prince, ignoble Duke of York.

(*I H6*, III, 1, 180)

L'ambiziosa scalata al potere di York, facilitata dalla debolezza del re e dalla caduta del 'buon duca' Humphrey di Gloucester²⁵, ulteriormente rafforzata dalla gloria della battaglia di St. Albans, si vanifica all'inizio della terza parte del *Henry VI*, allorché York, nel tentativo di conquistare la corona, determina la propria condanna. L'assassinio cruento del giovane Rutland e la sconfitta di Wake-

²³ Atto II, scena 5, vv. 31-32. Da questo episodio prende il via l'intera sequenza di accadimenti che materiano tutta la prima tetralogia shakespeariana.

²⁴ Questa figura spesso presente nelle moralità storico-politiche (cfr. *Respublica*, V, 10) non è esplicitamente chiamata in scena da Shakespeare anche se se ne sente la continua presenza.

²⁵ Mentre la prima parte del *Henry VI* viene spesso indicata dai contemporanei di Shakespeare come « Il dramma di Talbot » (che ne è difatti il protagonista), la seconda parte è spesso individuata come « La tragedia del 'buon duca Humphrey' », che è figura positiva di primo piano nel dramma.

field conducono York alla caduta. Esito finale è il presagio di un'ulteriore parabola funesta:

My ashes, as the phoenix, may bring forth
A bird that will revenge upon you all.

(3 H6, I, 4, 35-36)

Il senso criptico di questa metafora e il valore simbolico della maledizione saranno decifrati nel tempo, allorché Riccardo — rapace non meno ambizioso di York — si inserirà, in un'epifania negativa, nella catena degli eventi²⁶.

Più immediata nella sua attuazione, nonché più violenta e diretta, è invece l'imprecazione che York articola poco dopo contro Clifford²⁷ e la regina Margherita d'Angiò:

These tears are my sweet Rutland's obsequies,
And every drop cries vengeance for his death
'gainst thee, fell Clifford, and thee, false Frenchwoman.

(3 H6, I, 4, 147-149)

Le parole di York annunciano vicende di dolore, di castigo e di morte. Il giovane principe Edoardo, figlio di Enrico e di Margherita, troverà la morte, riproponendo specularmente il sacrificio rituale di cui era stato vittima il piccolo Rutland²⁸. La ruota della fortuna compie così un altro giro. Sui Lancaster ricade ora la crudeltà e l'umiliazione da loro stessi inflitta previamente agli avversari. « The course my noble father laid on thee », dice Riccardo di Gloucester « his curse then, from bitterness of soul denounc'd against thee, are all fall'n upon thee, and God, not we, hath plagu'd thy bloody deed (RIII, I, 3, 179-181).

In uno stato allucinato e vaticinando l'inevitabile ritorsione, Margherita articola la sua maledizione: il re vizioso e corrotto morirà; ma non basta:

²⁶ 3 H6, II, 1, 79-88.

²⁷ 3 H6, II, 76.

²⁸ 3 H6, I, 3, 48.

Though not by war, by surfeit die your king,
As ours by murder, to make him a king.
Edward thy son, that now is Prince of Wales,
For Edward my son, that was prince of Wales,
Die in his youth, by like untimely violence.
Thyself, a queen, for me that was a queen,
Outlive thy glory like my wretched self...

(RIII, I, 3, 195-201)

La vecchia regina predice la sorte funesta che deve necessariamente attuarsi: la morte del re Edoardo, quella del figlio primogenito, e con esse la perdita del regno²⁹, fino ai mille tormenti profetizzati per Riccardo che ella insulta come « rag of honour ». Nel delirio dell'impotenza ella lancia il suo ultimo anatema contro Buckingham, fedele cugino, nonché abile sostenitore politico di Riccardo:

O, but remember this another day
When he shall split thy very heart with sorrow,
And say, poor Margaret was a prophetess.

(RIII, I, 3, 299-301)

Il tentativo di Buckingham di introiettare la paura della maledizione per dominarla non impedirà alla voce della dannazione di risuonare nella sua mente sconvolta, quando oramai tradito e trafitto dall'angoscia — alla fine del *Richard III* — sente ricadere su di sé la maledizione di Margherita:

Thus Margaret's curse falls heavy on my neck:
'When he', quoth she, 'shall split thy very heart with sorrow
Remember Margaret was a prophetess!'

(RIII, V, 1, 25-27)

Spetta infine allo spettro di Buckingham di proferire — durante l'incubo di Riccardo, prima della battaglia di Bosworth — l'ultima maledizione, decisiva perché il ciclo completo possa compiersi:

²⁹ R III, I, 3, 216-232.

O, in the battle think of Buckingham,
 And die in terror of thy guiltness.
 Dream on, dream on of bloody deeds and death;
 Fainting, despair: despairing, yield thy breath.

(*RIII*, V, 3, 170-174)

Il linguaggio profetico ha generato l'azione a venire. E non è tutto. Il ritmo circolare di un sistema così fortemente strutturato e così rigorosamente stilizzato trova un'ulteriore conferma nella presenza puntuale di una modalità linguistica che precede o accompagna la caduta dei personaggi. Il discorso si articola infatti alternativamente nella duplice versione epidittica del 'lamento', pronunciato dallo stesso personaggio nella disperazione per la sua caduta tragica, o della 'orazione funebre', detta da altri³⁰ per celebrare o disprezzare le gesta del caduto. Si tratta in entrambi i casi di atti locutori realizzati, secondo la tradizione retorica teatrale, attraverso discorsi di struttura prestabilita, le cui *formulae* risultano facilmente riconoscibili nelle loro parti essenziali e caratterizzanti³¹.

Il *complaint* finale di Warwick, manifestazione del dolore e della disperazione per la sua caduta tragica, bene esemplifica la struttura caratteristica di questo tipo di set-speech. Esso appare governato dalle regole codificate della

³⁰ La caduta dei personaggi di maggior rilievo viene celebrata alternativamente attraverso la duplice versione epidittica del lamento e dell'orazione funebre, le cui strutture — sostanzialmente identiche — si differenziano a seconda dell'oratore che pronuncia il discorso.

³¹ Una descrizione efficace, ma non completamente esaustiva, è fornita dal R. Y. Turner (*Shakespeare's Apprenticeship*, Chicago, U. P., 1974), il quale osserva che in primo luogo l'attore cessa la sua funzione mimetica e si rivolge al pubblico come oratore, sviluppando il suo discorso che nella prima parte utilizza prevalentemente le forme sintattiche della domanda retorica o dell'imperativo: « The sentiments almost always include a petition for complete annihilation of one's enemy or of the universe and a consequent end to one's own suffering ... the second and passionate part of the set-speech, ... is composed of exclamations, wishes, hyperbolic descriptions of feelings that stimulate an audience to respond to the speaker's misfortunes. The third part is a resolution, a plan of some sort that fits the speech into the narrative of the play », pp. 91-3.

retorica. Warwick inizia infatti la sua lamentazione, ossia la convenzionale 'orazione' rivolta al pubblico, attraverso una serie di domande retoriche che denotano e comunicano il suo sconvolgimento:

Ah, who is nigh? Come to me, friend or foe,
 And tell me who is victor, York or Warwick.
 Why ask I that?

(3 *H6*, V, 2, 5-9)

Alle domande retoriche, particolarmente adatte a esprimere perplessità e impotenza, seguono le descrizioni iperboliche della attuale disgrazia, rese ancor più significative dal contrasto implicito con la previa condizione di fortuna:

Thus yields the cedar to the axe's edge...

(13)

La lamentazione diviene poi esaltazione esplicita delle glorie del passato, nella fattispecie celebrazione di quel potere tramontato che aveva fatto di Warwick il *king-maker*.

For who lived king, but I could dig his grave?
 And who durst smile when Warwick bent his brow?

(21-22)

Considerazioni che echeggiano il *Mirror for Magistrates*³², relative al percorso ciclico della ruota della fortuna, concludono l'orazione:

Lo, now my glory smeared in dust and blood!
 My parks, my walks, my manors that I had,
 Even now forsake me, and of all my lands...
 Is nothing left me but my body's length.

(23-26)

³² Come è noto il *Mirror for Magistrates* è una delle fonti maggiori della prima tetralogia delle *histories* shakespeariane e alimenta moltissimi dei luoghi retorici di queste prime quattro *histories*.

L'inevitabile caduta nella morte è seguita, secondo la tradizione, dall'orazione funebre, una formula caratterizzata anch'essa da espedienti stilistici e da sequenze obbligate di metalogismi e di metaplasmi³³.

Il modello convenzionale è presente sin dall'inizio della prima parte del *Henry VI*, ove si lamenta la caduta di Enrico V. Dopo un'iniziale apostrofe alla fortuna e agli astri avversi:

... the bad revolting stars,
That have consented unto Henry's death.
(1 *H6*, I, 1, 4-5)

l'orazione viene protratta attraverso l'iterazione dell'iperbole, con la celebrazione delle gesta gloriose e del valore eroico del caduto:

His brandished sword did blind men with his beams;
His arms spread wider than a dragon's wings;
His sparkling eyes, replete with wrathful fire,
More dazzled and drove back his enemies
Than midday sun fierce bent against their faces.
(10-14)

Questa zona del discorso può, in certi casi, costituire l'intero encomio funebre, come nel caso dell'orazione pronunciata da Sir William Lucy in onore di Talbot³⁴, un encomio tutto giocato sulla elencazione di titoli e probabilmente derivato dall'iscrizione presente sulla tomba di Talbot a Rouen, di cui conserva la formalità lapidaria³⁵.

Dopo la celebrazione delle glorie del passato la determinazione all'azione: la richiesta della vendetta:

We mourn in black; why mourn we not in blood?
(17)

³³ V. sopra, p. 16, n. 3.

³⁴ 1 *H6*, IV, 7, 60-71.

³⁵ 1 *H6*, IV, 7, 17.

Sarà proprio il compimento della vendetta, nonché l'azione della Nemese a generare l'azione a venire. Dal suo essere profetata, desiderata o maledetta al suo attuarsi e infine al suo vanificarsi (lamentata o celebrata), la sorte dei personaggi ripercorre metonimicamente l'itinerario ciclico della prima tetralogia shakespeariana.

III

Negli anni '40 e fino agli anni '70, se uno spettatore dell'epoca Tudor vedeva comparire sulla scena un personaggio detto 'Arroganza', non aveva dubbi: conosciuto il nome, sapeva subito tutto di quel personaggio il quale — esibendosi come figura completamente piatta — era sempre uguale a se stesso³⁶, un attante monofunzionale che dichiarava nel nome tutta la natura della sua partecipazione al dramma, della sua interazione con gli altri personaggi. Tutt'al più la figura astratta poteva celare un personaggio reale della storia e al buon intenditore si richiedeva di disambiguare tale allusività. Bisognava allora ricordare se in epoca non remota si trovasse fra gli intrinseci del sovrano un cortigiano tracotante o un prelato orgoglioso e superbo.

Nel ventennio successivo, se compariva in scena un personaggio detto, ad esempio, 'Winchester' lo stesso spettatore si trovava di fronte a problemi di identificazione completamente diversi: il vecchio codice della moralità non bastava più a interpretare la figura storica.

Nelle sue prime *histories* Shakespeare non mancò di elaborare un codice di mediazione che includeva i nuovi

³⁶ Tranne che nei momenti in cui agiva travestito e con un nome falso. Si allude, naturalmente, alle figure, soprattutto ai *vices*, delle moralità: i *vices* come incarnazioni del male e al fine di meglio ingannare gli altri personaggi, agiscono, in guerra, sotto falso nome e dissimulando la loro natura, resa manifesta dall'abito, sotto false vesti. Si veda ad esempio *Avarice* in *Respublica*, I, 1:

... to work my feat, I will my name disguise
And call my name Policy instead of Covetise

criteri della caratterizzazione storico-biografico-psicologica accanto agli antichi.

Glo. Arrogant Winchester, that haughty prelate
Whom Henry, our late sovereign, ne'er could brook.
(1 H6, I, 3, 23-24)

Attributi e apposizioni piovono fitti a sostituire la tipizzazione fissa fornita dal nome astratto delle moralità (Winchester viene in pratica chiamato: 'Arrogance' e 'Priestly Haughtiness') e tali informazioni vengono integrate dal dato storico (l'insofferenza del re sacro e giusto Enrico V).

Certo è che i personaggi, per essere riconoscibili, si esibiranno soprattutto nei loro atti pubblici (che sono definitivi della loro funzione) e mostreranno prevalentemente la loro dimensione simbolica richiamata di continuo da appellativi caratterizzanti la loro significazione sul piano assiologico.

Solo raramente e marginalmente i protagonisti delle *histories* esibiranno tratti individuali pertinenti alla loro personalità privata, al loro io conscio o inconscio.

Henry Beaufort, vescovo di Winchester e poi cardinale, cui già si è alluso, è figura caratteristica del modo in cui il personaggio viene codificato nel primo 'teatro dei re'. Nei suoi scontri con il 'duca buono' Humphrey di Gloucester, egli non tradisce mai la sua parte e si comporta con l'arroganza e il rancore che si addicono a un machiavellico principe della Chiesa di Roma sempre pronto a colpire con le armi più venefiche e segrete. Il suo nome potrebbe essere *Ambition* o *Rancour* o *Subornation*.

Per rovesciare il potere di Humphrey, fratello di Enrico V e reggente della corona, il cardinale fa prima cadere in disgrazia la moglie del duca accusandola di stregoneria. Il buon duca lamenta il misconoscimento d'ogni virtù e il trionfo della nefandezza:

Vertue is chok'd with ambition!
And Charity chas'd hence by Rancour's
Foul Subornation is predominant,
And Equity exil'd your highness' land.

(2 H6, III, 1, 143-146)

Humphrey evoca in questi versi di allarme che rivolge al re il mondo delle moralità politiche che è popolato di queste astratte creature il cui comportamento è fedelmente rispecchiato in quello del cardinale Beaufort. Né quest'ultimo cambia stile: giovandosi infatti dell'aiuto di Suffolk e di York, attacca Gloucester e ne causa la caduta. Non contento di ciò lo fa infine uccidere dai suoi sicari.

Il Rancore ha ottenuto la sua vendetta utilizzando la Subornazione più infame e raggiungendo i turpi scopi della sua Ambizione.

Fin qui Henry Beaufort ci ha mostrato la superficie piatta e immota del suo carattere simile a quello di una figura arcaica di moralità che poteva essere definita con il nome di un vizio o di una virtù. Ma il tarlo della coscienza gli rode l'anima e questo tormento lo porta a infrangere le regole di genere rivelandoci per un attimo il suo 'io privato', un groviglio di realistici spasimi dell'intimo colpito — come le figure di un dipinto caravaggesco — dalla luce radente della mimesi naturalistica.

Questo machiavellico cardinale è il primo degli spietati potenti che impazzisce per l'orrore delle sue stesse colpe³⁷ e nel delirio che lo porterà a morte si trova al cospetto della visione « formata dalla sua mente devastata dalla febbre » del suo nemico di sempre, della sua vittima, il buon duca Humphrey. È il momento della verità: il confronto con la morte sgomina la sua sapienza argomentativa e scompone la superficie uniforme del suo carattere riducendo il suo eloquio a un elementare balbettio che tenta dapprima di tenere in vita la finzione cinica del discorso del potere ma che subito si spezza nell'ammissione della colpa, nel terrore della punizione:

Died he not in his bed? where should he die?
Can I make men live whe'r they will or no?

³⁷ La follia di Hieronimo, derivata in buona misura dalla *Medea* di Seneca, aveva naturalmente stabilito un precedente illustre. Tuttavia qui Shakespeare va oltre il modello stabilito da Kyd con la *Spanish Tragedy*.

O! torture me no more, I will confess.
 Alive again? Then show me where he is:
 I'll give a thousand pound to look upon him.
 He hath no eyes, the dust hath blinded them.
 Comb down his hair; look! it stands upright...

(2 *H6*, III, 3, 9-15)

Questa è la dizione disaggregata della mente sconvolta dall'angoscia che anticipa il farneticare di Macbeth alla vista dello spettro di Banquo. L'immagine spettrale del cadavere di Gloucester, del suo corpo appena dissotterrato, è davanti agli occhi smarriti di Winchester; il fiato mozzo per il terrore e per l'agonia pone una pausa alla fine di ogni verso, di ogni emistichio. La mente alterata e scomposta demolisce la sintassi e non riesce a connettere più di una frase per volta. Alle domande affannose succedono — nel trasporto della visione — le esclamazioni piene di spavento in un dire spezzato e scabro che ricorda (o anticipa?) il dire di Faustus nel momento in cui il demonio lo trascina all'inferno.

Questo non è più l'uomo del potere, il grande prelato, è uno studio spietato di un assassino posto di fronte alla paura della sua colpa, sgomento di fronte alla visione infame del suo delitto. La figura pubblica scompare ed emerge il povero io individuale che deve affrontare la morte e il giudizio.

« See how the pangs of death do make him grin! » esclama Warwick aggiungendo, con il ghigno sardonico della morte, l'ultima pennellata veristica a questo lugubre scorcio.

Improvvisamente sulla levigata superficie della figura pubblica di Winchester erompe, come un'improvvisa tumescenza, questo momento vero della sua natura umana che infrange per la sua aderenza alla realtà esistenziale i moduli formali della stilizzazione provocando un effetto di clamorosissima dissonanza.

Per lunghi atti abbiamo visto di Winchester la dimensione stilizzata, stereotipata quasi e sostanzialmente simbolica, del suo 'io politico' che si esprime attraverso forme rituali e ordinate dalle regole; dell'etichetta e del decoro;

nel punto della fine c'è comparsa un'altra immagine di lui: l'immagine di un individuo sconvolto e investito dall'angoscia del terrore della morte, della propria infamia e della tortura eterna. Affiora così l'io privato e addirittura l'inconscio inatteso di questa figura.

È come se nei personaggi di questa tetralogia si sovrapponevano due modelli: quello 'piatto' e monofunzionale della stilizzazione simbolica medievale e quello 'a tutto tondo' poliedrico e aderente alla realtà umana della contemporaneità.

Nel codice di genere delle *histories* due tendenze si incontrano e si compenetrano dunque, a determinare la struttura del personaggio: la tendenza ereditata dal medioevo che propone non tanto una figura umana psicologicamente articolata quanto piuttosto una dimensione astratta sintetica, in cui si addensa la funzione dell'attante; a questa tendenza (che risale alla tradizione delle moralità) si interseca quella che tende a riprodurre — anticipando i canoni del naturalismo barocco — le superfici esteriori e interne dei personaggi storici. Si producono così figurazioni anfibe che contengono certe rigidità della marionetta accanto a liberi momenti di individuale espressività; questi ultimi anticipano lo scavo psicologico delle figure più complesse del grande Shakespeare fin di secolo.

Riflessioni che speriamo interessanti possono farsi a proposito del protagonista della prima parte del *Henry VI*, di quel Talbot che ci appare in II, 3 latore di una teoria della propria duplicità (del proprio 'doppio corpo' potremmo dire adottando per questo eroe la regale etichetta apposta da Kantorowitz alla sovranità sacra).

La contessa d'Alvernia — che in questa scena tenta di sedurre Talbot, di imprigionarlo e distruggerlo — credendo di avere il suo avversario in suo potere smette le arti adescatrici che la eguagliano a Circe, ad Alcina e alle varie regine dei Bowers of Bliss. Ella irride alla meschina apparenza del corpo fisico del grande condottiero e delusa lo sbeffeggia chiamandolo: « bamboccio, nanerottolo, gamberetto grinzoso ». Talbot reagisce osservando, non dimentico delle dottrine aristoteliche, che la perfida dama non

ha imprigionato altro che la sua 'apparenza', il suo corpo individuale e fisico:

No, no, I am but shadow of myself
You are deceived, my substance is not here...

(1 H6, II, 3, 50-51)

Ad un richiamo compare infatti la sua 'sostanza', il suo corpo simbolico; compare, cioè, un folto manipolo di suoi uomini che lo libera e imprigiona invece la sua avversaria.

How say you madam? Are you now persuaded
That Talbot is but shadow of himself?
These are his substance, sinews, arms, and strength,
With which he yoketh your rebellious necks,
Razeth your cities and subverts your towns,
And in a moment makes them desolate.

(1 H6, II, 3, 61-66)

Oltre a essere — per il suo corpo fisico — John Talbot la cui individualità può anche essere giudicata mediocre, egli è — come corpo simbolico — l'esercito inglese che egli stesso comanda, il valore militare d'Inghilterra, l'onore cavalleresco, lo spirito superstite della cavalleria, quel San Giorgio che egli ripetutamente invoca (e gli riecheggerà la voce del quinto Enrico): San Giorgio, il santo guerriero, simbolo della nazione inglese, che seppe uccidere il drago³⁸.

E la contessa d'Alvernia, appunto sconfitta, lei, in questo episodio è il drago. Che sarà poi l'alieno, il diverso, la belva assetata di sangue che nega l'onore, il mastino ringhioso, il cinghiale zannuto e omicida orrido demone deforme, maligno sciancato dal piede caprino...

Il corpo simbolico che giganteggia nella prima parte del *Henry VI* è quello di Talbot (San Giorgio, la Cavalleria); l'ultimo eroe della tetralogia è Riccardo di Gloucester, suo contrario (il drago, l'infamia).

³⁸ Per le sue caratteristiche Talbot — che è il protagonista del dramma — ricorda, le figure dell'epica cavalleresca o il San Giorgio dei folk-plays dedicati al patrono d'Inghilterra.

Anche su questo piano la ruota compie tutto intero il suo giro.

Se si puntasse, nell'interpretare questi personaggi, sui rari affioramenti del loro io privato e individuale, si compirebbe un errore prospettico e si tradirebbe il codice di genere che governa queste prime *histories*. Le poche trasgressioni che si notano non valgono tanto a fornire una chiave di lettura di questi testi; servono piuttosto a mostrare la capacità dinamica di autoregolazione insita nel codice di queste prime *histories*. Esso infatti via via che il tempo trascorre e si modificano gusti e strutture del sentire, tende a riproporsi in forma mutata e aggiornata.

In questi drammi, che sono politici e pubblici, i personaggi esibiscono il loro corpo simbolico, la loro persona politica e pubblica. Se la loro funzione è la cavalleria, cavalleresco sarà ogni loro gesto, ogni loro vicenda in cui si attua la loro ascesa e la loro caduta.

Talbot non ha autonomia né individualità. Non è figura storicamente e psicologicamente definita. Il famoso maresciallo John Talbot, imprigionato da Enrico V come lollardo, catturato a Patay dai francesi nel 1429, vittorioso in Irlanda nel 1446 e in Francia dal '48 al '53, come soggetto individuale, come figura storica, non pronuncia nemmeno una delle battute che gli sono affidate: obbediente alle leggi di genere egli proietta sulla scena solo il suo corpo simbolico e si cerca con attenta cura un itinerario di vicende che lo ponga in una sequenza di situazioni dalle quali possa emergere, piatta e stilizzata, solo la sua figura simbolica dominata da rigide convenzioni. Perfino alla morte del figlio si comporta con la legnosa rigidità della convenzione senza lasciar trapelare nemmeno per un attimo la sua psicologia individuale.

IV

Ad una lettura di superficie, l'*ornatus* che caratterizza gli atti locutori dei personaggi della prima tetralogia delle *histories*, appare governato dalle norme codificate della retorica che regolava la dizione del teatro eroico. Tuttavia,

la modulazione strutturata del discorso in alcuni tratti si incrina, lasciando intravedere quella 'rotondità' dell'eloquio da cui traspare la venatura realistica del primo teatro shakespeariano.

Il discorso dei personaggi si articola per lo più attraverso strutture schematizzate, di cui si sono descritte le formule più tipiche discutendo la 'lamentazione' e l' 'orazione funebre'. A queste e ad altre Shakespeare in alcuni casi imprime caratteristiche peculiari che, differenziandole dalla norma, ne esaltano la valenza artistica.

Nella prima parte dell'*Henry VI* il significato simbolico del giovane Talbot, proiezione (in senso freudiano) del valore guerriero e dell'onore cavalleresco dell'eroe-padre, campione epico, personificazione, quasi, della retorica dell'eroismo³⁹, il significato simbolico di tale personaggio può essere decodificato attraverso l'analisi di quell'unica sequenza linguistica in cui Shakespeare sceglie di sovrapporre due modalità discorsive tra loro, di norma, differenziate: la lamentazione di Talbot per la propria imminente caduta tragica e l'encomio che egli dedica contemporaneamente al figlio, già valorosamente morto in battaglia; se l'orazione è così strutturata, la sua decifrazione la mostra come un'orazione funebre in onore di sé, essendo il figlio parte dello stesso Talbot.

Where is my other life? My own is gone.

Thou antic death, which laughest us here to scorn,
Anon, from thy insulting tyranny,
Coupled in bonds of perpetuity,
Two Talbots, winged through the lither sky,
In thy despite shall 'scape mortality.

(1 H6, IV, 1; 1, 18-22)

Ma la felicità innovativa di tale struttura non si limita a questo. Il tono declamatorio, tipico della lamentazione, con cui Talbot/Dedalo apostrofa il figlio/Icaro pronunciando la celebrazione delle sue gesta gloriose, a un tratto

³⁹ Questa ultima dimensione risulta particolarmente nella gara di generosità e di autosacrificio che ha luogo fra padre e figlio in 1 H6, IV, 5.

si spezza. Il confronto diretto con la Morte lascia infrangere i moduli formali della stilizzazione e in uno squarcio naturalistico (« Poor boy! He smiles »), Talbot ritrae realisticamente la manifestazione tipica dello spegnersi della vita, anticipando Winchester e la reazione di Lear alla morte di Cordelia⁴⁰. Nella contrazione dei muscoli mimici facciali, dovuta al sopravvenire della rigidità cadaverica, egli intravede il sorriso del figlio e, travolto da un umano slancio paterno, implora che glielo si ponga tra le braccia:

Come, come, and lay him in his father's arms
My spirit can no longer bear these Harms.
Soldiers adieu! I have what I would have,
Now my old arms are young Talbot's grave.

(1 H6, IV, 7, 29-32)

Qui la retorica del dire diviene la retorica del fare dicendo. Le parole di Talbot acquistano una dimensione indicale che è insieme deittica e performativa nella sua iconicità. Questa virtualità dell'articolazione linguistica come supplemento informativo (e quasi didascalica) del tessuto scenico si ripresenta specularmente alla fine della seconda parte del *Henry VI*, allorché il giovane Clifford, scoperto il cadavere del padre, ne lamenta la caduta e 'come Enea col vecchio Anchise' lo leva sulle sue virili spalle, illustrando verbalmente l'azione di pietà che sta compiendo⁴¹.

L'orazione funebre per la caduta di Riccardo di York costituisce un ulteriore esempio innovativo di una struttura formale standardizzata; Shakespeare scinde infatti la formula nelle due parti costitutive (la celebrazione delle glorie

⁴⁰ Cfr. 2 H6, III, 3, 24-25:

— See how the pangs of death do make him grim!
— Disturb him not! Let him pass peaceably;

e *King Lear*, V, 3, 311-313:

Pray you, undo this button; thank you, sir.
Do you see this? Look on her, look, her lips, look there,
look there!

⁴¹ As did Eneas old Anchises bear,

So bear I thee upon my manly shoulders (2 H6, V, 2, 62-63).

del caduto e il desiderio di vendicarlo) e ne affida simbolicamente la declamazione a due figure contrastanti: Edoardo e Riccardo, figli di York. Svanisce il carattere distaccato e formale della retorica dell'epitaffio e traspare — dal tono del discorso e dalle parole utilizzate — l'identità personale dell'oratore.

Dolente e sconvolta, l'orazione di Edoardo rimpiange il valore e la gloria paterni; la disperazione impedisce l'azione:

Sweet duke of York, our prop to lean upon,
Now thou art gone, we have no staff, no stay.
O Clifford, boisterous Clifford! Thou hast slain
The flower of Europe for his chivalry;
And treacherously hast thou vanquished him,
For hand to hand he would have vanquished thee.
Now my soul's palace is become a prison;

(3 H6, II, 1, 68-74)

A essa si oppone, cinica e spietata, la deliberazione di Riccardo che grida vendetta:

To weep is to make less the depth of grief;
Tears then for babies, blows and revenge for me!
Richard, I bear thy name; I'll venge thy death,

(85-87)

Nel compiangere il padre i due personaggi caratterizzano innanzitutto se stessi.

Manipolando le tecniche e le convenzioni del suo tempo, Shakespeare conferisce alle parole dei personaggi, al loro linguaggio poetico, una dimensione nuova. L'equilibrio tra dizione e individuo crea il fondamento del codice interpretativo e significativo del personaggio stesso.

La retorica verbale e strategica di cui si serve Margherita d'Angiò è il suo strumento d'azione, ma è anche la nota dominante per decodificare la natura fisica del personaggio. L'abilità di Giovanna d'Arco, la sua capacità di affrontare il nemico maneggiando la spada si traduce in Margherita (che di Giovanna costituisce la continuazione, nonché la reincarnazione simbolica) in schermaglia verbale,

in potere retorico; una *vituperatio* che ella realizza magistralmente nello scontro/duello verbale con Riccardo di York, di cui sancisce la condanna mediante la parola⁴².

Se la sapienza retorica è potere in Margherita, in Enrico essa serve a esprimere la sua impotenza. C'è un momento, infatti, in cui Shakespeare si serve dell'eloquenza stilizzata per comunicare la natura intima del personaggio. Il monologo sugli orrori della guerra civile e il desiderio di una vita pastorale esemplificano l'equilibrio tra la naturalezza psicologica e la freddezza formale della dizione in una scena tutta giocata sul contrasto tra il realismo psicologico e il manierismo dell'espressione linguistica.

La struttura della maledizione sembra modellata sulla formula tipica della lamentazione — e di lamento in effetti si tratta —. Dopo l'iniziale apostrofe alla fortuna e il desiderio di annullamento, Enrico dà sfogo alla sua immaginazione:

O God! Methinks it were a happy life
To be no better than a homely swain;
To sit upon a hill, as I do now;
To carve out dials quaintly, point by point,
Thereby to see the minutes how they run:
How many make the hour full complete,

Questo verso viene iterato per ben cinque volte con variazioni;

When this is known, then to divide the times:
So many hours must I tend my flock,

questo verso viene iterato per ben sei volte con variazioni analoghe alle precedenti:

So minutes, hours, days, months, and years,
Passed over to the end they were created
Would bring white hairs unto a quiet grave.
(3 H6, II, 5, 26-40)

⁴² R III, I, 3.

La virtuosità delle iterazioni delle figure uditive crea un alone da canto primitivo, modulato sull'andamento stilistico dell'ecloga, di cui conserva l'elegante convenzionalità.

Per Riccardo di Gloucester Shakespeare inventa un modello completamente diverso. Alla dizione formalizzata di Enrico egli — nei suoi momenti migliori — oppone un linguaggio naturale, quasi brutale, ove le parole — lingua viva — smascherano l'uomo non nella sua natura simbolica ma nella sua natura individuale.

È la seconda scena del quarto atto del *Richard III*: Buckingham, suo sostenitore politico, gli chiede i compensi promessi per il suo appoggio:

My lord, I have considered in my mind
The late request that you did sound me in;
(82-83)

Il momento della nemesi è oramai prossimo per Riccardo; tutti fuggono il tiranno ed egli, mentre Buckingham insiste nelle sue richieste, finge di non udirlo e si adopera per porre riparo alle defezioni:

Dorset is fled to Richmond
Stanley, he is your wife's son. Well, look unto it.
Stanley, look to your wife...
(84, 86, 91)

le sue parole sono enunciati naturalistici; sono parti di un atto egocentrico motivato dallo stato di allarme. L'interlocutore non riesce a coglierne il senso e continua a insistere nelle sue richieste; ma Riccardo lo ignora, se pure infastidito:

I do remember me, Henry the sixth
Did prophesy that Richmond should be king,
How chance the prophet could not, at that time
have told me — I being by — that I should kill him?

... a bard of Ireland told me once
I should not live long after I saw 'Richmond'.
(94-95; 99-100; 104-105)

L'andamento cerebrale e passionale della sua meditazione è l'andamento sregolato di un uomo, atterrito dal proprio destino di morte: da questa tensione scaturiscono voci e gesti che distruggono la sua figura simbolica e ce lo presentano con gli accenti di un naturalismo colto dal vivo:

I am not in the giving vein today.
May it please you to resolve me in my suit?
Thou troublest me; I am not in the vein...
(116-118)

È l'uomo solitario, ritroso, ambizioso, esaltato da sé e dalle proprie capacità, folle e pensoso. Ora Riccardo è veramente solo e dalla sua solitudine, riscosso dalla insistente petulanza del complice, mostra i denti e con la sua sprezzante trascuraggine, con la sua astiosa insofferenza « spezza in due il cuore di Buckingham »⁴³. In questo dardeggiante momento egli è un personaggio scolpito psicologicamente e drammaticamente per la prima volta a tutto rilievo.

⁴³ Ci richiamiamo qui alla celebre maledizione di Margherita, ora evocata nelle parole di Buckingham:

O, but remember this another day,
When he shall split thy very heart with sorrow,
And say poor Margaret was a prophetess
(*R III*, I, 3, 299-301)

LE TRE VOCI DI FAULCONBRIDGE:
ITINERARI DELLA PAROLA E DEL RUOLO
NEL *KING JOHN*

Flora de Giovanni
(Napoli)

Il *King John*, composto intorno al '96, narra gli eventi del regno di Giovanni Senzaterre¹, comprimendone i tempi onde consentire una agile ed efficace rappresentazione

* Le citazioni dal *King John* sono tratte dall'edizione di R. L. Smallwood, Harmondsworth, Penguin Books, 1981, tranne quando diversamente indicato; quelle da *Woodstock* sono tratte dall'edizione di W. A. Armstrong, in *Elizabethan History Plays*, Oxford, Oxford U. P., 1965; quelle da *Respublica* da J. S. Farmer (ed.), « *Lost* » *Tudor Plays*, Guilford, Traylen, 1966; quelle da *The Troublesome Raigne of King John* da G. Bullough (ed.), *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*, London, Routledge and Kegan Paul, 1962.

¹ L'omissione dell'episodio della Magna Carta, di cui non si fa menzione nel dramma, è stata variamente interpretata: a questo proposito va ricordato il parere della Campbell che, basando la sua proposta interpretativa sul parallelismo esistente tra il regno di Giovanni e quello di Elisabetta, afferma: «... The omission of Magna Carta from Shakespeare's play *King John* has nothing to do with Shakespeare's opinion of that venerable document, for there was no Magna Carta to bother Elizabeth ». (L. B. Campbell, *Shakespeare's Histories*, Los Angeles, The Ward Ritchie Press, 1947, p. 142); Sen Gupta sostiene invece: «... Nor would the Great Charter appeal to him as a dramatic subject here, ... for his theme is not popular (or baronial) liberty against royal tyranny, but the evolution of patriotism out of concrete, living experience... » (S. C. Sen Gupta, *Shakespeare's Historical Plays*, London, Oxford U. P., 1964, p. 112). V. anche J. D. Wilson, che nell'introduzione al *King John* (Cambridge, Cambridge U. P., 1954) spiega l'omissione della Magna Carta sottolineando la fede di Shakespeare nell'eccellenza della monarchia assoluta.

drammatica². La molteplicità degli argomenti e la loro appartenenza all'area tematica che Shakespeare pone al centro delle sue *histories*³ dà all'opera un carattere distintivo che la diversifica dal *King Johan* di Bale (1540) e dal *Troublesome Raigne of King John* (1591?)⁴, due testi teatrali di matrice religiosa che presentano con esso notevoli analogie. Il primo segna l'incontro della moralità politica con il dramma storico come attesta già l'elenco delle *personae*, in cui compaiono fianco a fianco personaggi storici e figure allegoriche⁵. In tono violentemente anticattolico il *King Johan* propone l'identificazione di Giovanni con Enrico VIII, re all'epoca della composizione dell'opera, stendendo un ponte tra il XIII e il XVI secolo, per sottolineare la continuità dell'azione inglese volta a reclamare l'autonomia da Roma; in questo senso, quindi, il sovrano Plantageneto è considerato il precursore di Enrico Tudor che è riuscito laddove il primo ha fallito, istituendo la chiesa nazionale. Nel dramma di Bale il parallelismo tra le vicende dei due sovrani non è lasciato all'intuizione del fruitore, ma trova esplicita espressione in chiusura della prima parte:

² V. B. I. John, « Introduction », in *King John*, The Arden Edition, London, Methuen, 1925.

³ Cfr. E. M. W. Tillyard, *Shakespeare's History Plays*, Harmondsworth, Penguin Books, 1986, p. 227: « The specific political problems the play deals with are, in ascending order of importance, the succession, the ethics of rebellion and the kingly character ».

⁴ Per uno sguardo complessivo alle fonti del *King John* e al suo rapporto con il *Troublesome Raigne*, v. E. A. J. Honigmann, « Introduction », in *King John*, The New Arden Edition, London, Methuen, 1954; D. J. Wilson, « Introduction », cit.; tra gli articoli specifici sull'argomento v. M. Mincoff, « King John and the Troublesome Raigne », in *Filologia* (I:1) (1977); J. Elson, « Studies in the King John Plays », in *J. Q. Adams Memorial Studies*, Washington, 1948; G. C. Moore Smith, « Shakespeare's King John and the Troublesome Raigne », in *Furnival Miscellany*, London, 1901; V. Villa, « Re Giovanni tra storia e manipolazione teatrale », in *Anglistica AION*, XXVIII, (1985, 2).

⁵ Tra i personaggi del *King Johan* di Bale vi sono infatti Kyng Johan, Stevyn Langton e Cardynall Pandulphus insieme con Ynglond, Clargy, Sedycyon e Cyvyle Order.

This noble Kyng Johan, as a faithful Moyses,
Whitstande proude Pharo for hys poore Israel,
Myndyng to bryng yt owt the land of darknesse,
But the Egyptyanes did against hym so rebel
That hys poore people ded styll in the desert dwell,
Tyll that duke Josue, which was our late Kyng Henrie,
Clearly brought us in-to the land of mylke and honye.

(*King Johan*, 1105-1112)

Il *King Johan* concorre a delineare con il *Book of Martyres* di Foxe, che anticipa di circa un ventennio⁶, quell'immagine eroica di Giovanni campione del protestantesimo che trovava netta opposizione nella tradizione medievale ripresa e anticipata da Polidoro Virgilio⁷.

Il tono acceso della polemica antipapale si perpetua anche nel *Troublesome Raigne of King John*, insieme con l'implicito richiamo alla figura di Enrico VIII, il cui avvento viene profetizzato dal re morente nella penultima scena del dramma:

From out these loins shall spring a kingly branch,
Whose arms shall reach unto the gates of Rome,
And with his feet tread down the strumpet's pride.

(*TR*, II, 1084-6)

Il disegno religioso dell'opera, tuttavia, si diluisce nel dramma shakespeariano, che pur ricalcandone abbastanza fedelmente la struttura e la scansione interna, espunge dal suo complesso proprio quelle parti che portano maggiormente i segni della polemica anticattolica: il saccheggio del monastero da parte del Bastardo Faulconbridge e l'avvelenamento del re per mano di un monaco dell'abbazia di Swinstead sono infatti brevemente riportati invece di es-

⁶ Il libro di Foxe fu pubblicato in latino nel 1559 e fu tradotto in inglese nel 1563 con il titolo di *Actes and Monuments*. Solo in una edizione del 1576 prese il nome di *Book of Martyres*, con cui è largamente conosciuto.

⁷ Per una ricostruzione dell'immagine di Giovanni nella tradizione cattolica e in quella anglicana, v. V. Villa, art. cit., *passim*.

sere rappresentati in scene lunghe e articolate⁸. Il fuoco è quindi spostato: l'argomento religioso, che non è più il motivo centrale del dramma, perde la violenta petulanza della propaganda protestante per assumere toni più sfumati e imparziali. Con esso anche la figura del re subisce un mutamento, abbandonando la inequivocabile unilateralità positiva dell'eroe che combatte contro l'oppressione della chiesa e tingendosi di ambiguità⁹. Fondendo l'immagine medievale di Giovanni — che, come si è detto, era confluita nella visione storica di Polidoro Virgilio — con quella propagandata dalla monarchia Tudor¹⁰, Shakespeare crea un personaggio di non facile collocazione, che alternativamente accende e respinge le simpatie dello spettatore¹¹,

⁸ Per il sacco dei monasteri, v. III, 4, 170-1; per l'avvelenamento del re, V, 6, 23. Nel *Troublesome Raigne of King John*, invece, il primo occupa una scena di 151 versi e il secondo si estende per due scene, rispettivamente di 146 e 165 versi, includendo, oltre all'avvelenamento propriamente detto, anche la congiura del monaco e dell'abate ai danni del sovrano.

⁹ J. R. Price («'King John' and problematic art», in *Shakespeare Quarterly*, Winter 1970, p. 26) contrappone l'univocità dell'opera di Bale e del *Troublesome Raigne* alla voluta ambiguità del dramma shakespeariano: «As he reworked each scene of John's story, we see that Shakespeare has deliberately moved in the direction of provocative ambiguity. Where Bale and the *Troublesome Raigne* give us one definite way of looking at a scene ... Shakespeare tends to give us first one impression (...) and then another (...)».

¹⁰ Cfr. J. R. Elliott, «Shakespeare and the Double Image of 'King John'», in *Shakespeare Studies*, I (1965): «Shakespeare, then, has taken advantage of the Tudor image of King John to influence his audience to sympathize with a hero who is both a usurper and a potential murderer — both of which are aspects of John's character that Shakespeare has retained from the medieval tradition. His purpose in so doing seems to be to emphasize the tragic ambiguity of John's situation» (p. 80); e poi più oltre: «In *King John*, then, Shakespeare has drawn material from the two conflicting Elizabethan images of his subject in such a way as to produce a fresh and thought-provoking treatment of a familiar subject» (p. 81).

¹¹ Sull'oscillazione di sentimenti che Giovanni suscita nel pubblico, v. M. Manheim, *The Weak King Dilemma in Shakespearean History Plays*, Syracuse, Syracuse U.P., 1973.

il quale è chiamato a ricostruire il *play*, al di fuori dei binari sicuri della propaganda, secondo una propria proposta interpretativa¹².

Anche il rapporto che il *King John* intrattiene con gli altri drammi storici è in qualche modo anomalo: le tematiche — la guerra civile, l'invasione straniera, la legittimità del sovrano — sono tipiche delle *histories*, ma l'opera resta isolata, estranea alla compatta tessitura delle due tetralogie, che costituiscono la cronaca accurata e continua di circa due secoli. In questo periodo compreso tra il regno di Riccardo II e quello di Enrico VII la storiografia dell'epoca identificava l'accidentato cammino percorso dalla nazione per approdare alla pace e all'ordine Tudor.

Il *King John*, invece, si erge da solo ad abbracciare gli anni del regno di Giovanni (1199-1216), nettamente staccati dalla grande sequenza delle tetralogie¹³ e lontani nel tempo dal pubblico elisabettiano, tanto da consentire all'autore maggiore libertà di elaborazione, come testimonia la figura

¹² Secondo Price (art. cit., p. 27), Shakespeare in questo dramma ha evitato di assumere una posizione netta e facilmente interpretabile: «He never comes out and announces what he thinks, and how we are going to take what is going on... He brings the play to a definite conclusion — and yet leaves it open to interpretation». Tra i tentativi di restituire coerenza alla figura di Giovanni e, attraverso di essa, al dramma, sembra interessante la teoria di J. Sibly, che cerca di conciliare l'immagine dell'usurpatore con quella dell'eroe protestante: «...The Elizabethans undoubtedly believed that God was on their side in the struggle with Rome and would never allow a legitimate English king to be humbled by the Pope. Shakespeare, therefore, ..., decided to portray John as not a legitimate king». (J. Sibly, «The Anomalous Case of 'King John'», in *Journal of English Literary History*, December, XXXIII (1966), p. 418.

¹³ Va però notata la notevole simmetria di questo dramma con il *Henry VIII* (anch'esso isolato rispetto al ciclo delle due tetralogie) e l'analogia che la sensibilità dell'epoca vedeva tra questi due sovrani che sono fautori dell'autonomia della nazione inglese e quasi 'santi patriarchi' della riformata Chiesa d'Inghilterra. Se Enrico VIII, infatti, è il creatore della nuova chiesa e della nuova unione inglese, Giovanni è il suo profeta.

del Bastardo in gran parte inventata¹⁴. Ma è proprio questa figura a essere inequivocabilmente il centro del *play*, a costituire l'elemento innovatore che riscatta con il suo impatto potente sul fruitore¹⁵ le pecche di un dramma solitamente giudicato inferiore alle altre *histories*¹⁶, dalle quali si distacca anche per l'insolita fragile ambiguità della persona regale.

Il Bastardo si dimostra carattere complesso e originale e, parallelamente alla progressiva scomparsa di Giovanni dalla scena, assume su di sé il peso del dramma, trasformandosi da ironico commentatore in fulcro dell'azione. Il *King John* è quindi come attraversato e sostenuto dalla sua linea d'evoluzione¹⁷ e ciò sembra autorizzare la ricerca del significato complessivo del dramma in direzione di questo

¹⁴ Sulla realtà storica del Bastardo v. E. A. J. Honigmann, « Introduction », cit.

¹⁵ R. L. Smallwood nel suo saggio introduttivo si sofferma a più riprese sulla forza che emana dal personaggio del Bastardo: « ... The Bastard immediately establishes a relation of easy friendliness with the audience ». (« Introduction », in *King John*, Harmondsworth, Penguin Books, 1981, p. 20).

¹⁶ Cfr. Tillyard, *op. cit.*, p. 224: « Though in earnestness and width of political interest *King John* cannot compete with the historical tetralogy it succeeded, it does dwell on certain specific political themes with powerful effect, and through wonderful innovations of character and language ». Le innovazioni nel campo del linguaggio e della caratterizzazione a cui fa cenno Tillyard sono sicuramente legate alla figura di Faulconbridge. Anche Traversi, il cui giudizio sul dramma nel suo complesso è negativo, ravvisa nel Bastardo, e particolarmente nel suo linguaggio, la novità dell'opera (v. D. A. Traversi, *An Approach to Shakespeare*, New York, Doubleday, 1956, pp. 21-2).

¹⁷ J. C. Van de Water non è invece di questo parere: in « The Bastard in 'King John' » *Shakespeare Quarterly*, XI (1960), egli nega l'esistenza di un percorso evolutivo nettamente scandito nella struttura complessiva del personaggio, mettendone in evidenza, al contrario, la mancanza di omogeneità: « ... In the first three acts he is a little more than a thinly disguised vice, and in the last two the embodiment of active and outraged nationalism; the English patriot. » (p. 143); poi, poco più oltre: « Obviously, we have two distinct characters under the name of Bastard » (p. 144).

personaggio che, al culmine del suo itinerario, giunge a incarnare lo spirito della nazione e a stabilire un nuovo equilibrio tra questo e la regalità. Messa quindi da parte la problematica religiosa, che fino ad allora è stata la caratteristica più evidente del regno di Giovanni, diventandone anche la chiave di lettura privilegiata, Shakespeare riflette sul tema politico della nascita dello spirito nazionale e sul suo rapporto con la figura regale, proponendo un'insolita interpretazione della dottrina dei due corpi del re, che ne altera il tradizionale equilibrio interno.

Il mutamento di Faulconbridge si manifesta soprattutto nel modo di parlare: la sua espressione irta di asperità, ironica e irriverente, subisce un brusco cambiamento negli ultimi due atti, maturando progressivamente in una eloquenza ben congegnata, mezzo efficace per trasmettere l'immagine di quella regalità che il sovrano stesso non è più in grado di rappresentare¹⁸. Tuttavia, a questo sostanziale mutamento di registro, si accompagna, nel dramma, un articolato complesso di pareri sulle capacità espressive del Bastardo che, insieme con le riflessioni del personaggio stesso sull'utilità della parola e sulla sua intrinseca violenza, vanno a costituire una rete compatta che ben si presta a una lettura coerente.

Questa trasformazione linguistica, tuttavia, scandisce puntualmente l'ascesa politica di Faulconbridge e si fonde con essa, andando a formare un unico itinerario evolutivo segnato da tre tappe fondamentali: nella prima fase, che abbraccia i tre atti iniziali, il Bastardo si esprime in modo scarno e tagliente, quasi a sottolineare il suo status di suddito fedele che rifiuta la mistificazione retorica a favore della schiettezza assoluta. La peculiarità del suo eloquio viene sottolineata dai commenti degli altri personaggi ed egli stesso ne prende atto in un monologo articolato che

¹⁸ Il rapporto tra il ruolo regale e il linguaggio è notato anche da S. Burkhardt, « 'King John': the Ordering of this Present Time », in *Journal of English Literary History*, June, XXXIII (1966), p. 147: « When [the Bastard] accepts the king's responsibilities — ... — he also takes over the king's language ».

costituisce il fulcro della riflessione sul rapporto linguaggio-potere-lealtà nel dramma.

Il secondo stadio (quarto atto e prima scena del quinto) vede l'inizio dell'ascesa di Faulconbridge nella veste di consigliere del re: il tono del suo discorso si fa più elevato pur nel costante rifiuto dell'artificio retorico ed è salutato da lodi che contrastano significativamente con le critiche precedenti.

Nelle ultime due scene del quinto atto si esplica la fase del pieno possesso linguistico e del pieno potere politico: il Bastardo dà voce alla volontà e alle speranze del popolo inglese, avendo instaurato con la lingua un rapporto in cui all'assoluta rispondenza tra parola e verità — sin dal principio marchio distintivo dei suoi interventi — si sovrappone un modulo espressivo efficace e di ampio respiro.

L'originalità del carattere shakespeariano rispetto al suo analogo nel *Troublesome Raigne* consiste proprio nel dinamismo che ne costituisce l'essenza¹⁹. Nell'opera anonima, Faulconbridge, meno vivace e provocatorio, più moderato e condizionato dal rispetto dei valori vigenti²⁰, mantiene costantemente il suo discorso, non di rado arricchito da riferimenti alla cultura classica e da citazioni in latino²¹, su un tono solenne e vagamente pomposo²². Indulge tut-

¹⁹ Non tutti concordano sulla sostanziale differenza tra i due bastardi; Van de Water, ad esempio, li accomuna riconoscendo ad entrambi gli stessi difetti di caratterizzazione: « The Bastard remains essentially what he was in the *Troublesome Raigne* — a 'ficelle' playing a variety of roles » (Art. cit., p. 146).

²⁰ La differenza appare evidente nel lungo scambio di battute che prelude, in entrambi i drammi, alla scoperta della vera origine di Faulconbridge: alla spontaneità irruenta e maliziosa del personaggio shakespeariano (cfr. I, 1, 50 ss.) si oppongono l'atteggiamento composto e la posizione defilata del Bastardo nel *Troublesome Raigne* (cfr. I, 1, 86 ss.).

²¹ Cfr. *The Troublesome Raigne*, I, 3, 656-69 per i riferimenti mitologici e I, 3, 241-3 per l'uso del latino.

²² I principali punti di discordanza tra i due bastardi sono schizzati da R.L. Smallwood nella « Appendix » della sua edizione del *King John*, cit., p. 370.

tavia a un linguaggio irruento, connotato da un eloquio più basso, solo negli attacchi al clero²³, che nella struttura complessiva del *King John* hanno una diversa configurazione⁴². Per di più, al tono costante del personaggio si accompagna la mancata riflessione linguistica, che si risolve solo in un paio di accenni convenzionali alla sua inettitudine di oratore:

Bast: My lord of Salisbury, I cannot couch
My speeches with the needful words of arte,
As doth beseeme in such a waightie worke,
But my conscience and my dutie will,
I purpose to impart.

(TR, II, 446-50)

L'accenno di prammatica alla sua scarsa abilità, che prelude invece a un discorso elegantemente espresso e ben strutturato, rientra nella gamma di quegli artifici retorici che egli afferma di ignorare²⁵.

A ulteriore conferma del nesso esistente tra i due aspetti nella costruzione shakespeariana, nel *Troublesome Raigne* l'immobilità linguistica si riflette nella fissità del ruolo: Faulconbridge, il suddito fedele, si accompagna sempre al re e non assume mai la posizione preminente nel dramma²⁶.

²³ In occasione del sacco al monastero il registro del Bastardo muta drasticamente e la sua espressione è connotata da un frasario violento e insolente (cfr. III, 1, 1237 ss.).

²⁴ Nel dramma shakespeariano è Giovanni a scagliarsi contro la chiesa di Roma nella persona del Papa, suo massimo rappresentante: v. III, 1, 136 ss.

²⁵ Il Bastardo accenna ancora alla sua presunta mancanza di abilità linguistica con un dotto riferimento a Cicerone, quando, in previsione dell'incontro con i nobili ribelli, dice a se stesso:

Bast: Now Philip, hast thou Tullyes eloquence,
Then mightst thou hope to plead with good successe.
(TR, II, 2, 256-7)

²⁶ Il rapporto tra la posizione del re e quella del suddito si rispecchia anche nell'analisi quantitativa del testo; nella prima parte del *Troublesome Raigne of King John*, infatti, Giovanni pronuncia

Nel *King John*, invece, il rapporto di progressiva sostituzione che si stabilisce tra Philip e il re è di fondamentale importanza per la lettura del significato complessivo del dramma: Bonjour, ad esempio, vi identifica il momento unificatore di un'opera non di rado accusata di mancanza di coesione e omogeneità²⁷:

In fact we have to deal here with a deliberate contrasted evolution. John's career represents a falling curve, the Bastard's career a rising curve; and both curves, perfectly contrasted, are linked into a single pattern. The structure of the play is so remarkably balanced²⁸.

Il percorso antitetico dei due personaggi, che culmina nella cessione delle prerogative regali al Bastardo²⁹ e nella inesorabile estinzione del ruolo di sovrano di Giovanni è giustificato dal contrasto che sempre si stabilisce tra le azioni dei due e che attraversa il dramma dall'inizio alla

79 battute per un totale di 443 versi e il Bastardo 53 per un totale di 137 versi. Nella seconda parte, gli interventi del re si riducono a 37 (281 versi) e parallelamente quelli di Faulconbridge a 29 (187 versi).

²⁷ È lo stesso Bonjour nel suo articolo « The Road to Swinstead Abbey: a Study of the Sense and Structure of King John » in *Journal of English Literary History*, Dec., XXXIII (1966), p. 255 a fare il punto delle critiche più comunemente mosse al *King John*: « ... We must single out in the first place the lack of a truly central character... Secondly, the lack of a leading motive, or morality motive, which is in its implications closely connected with the preceding problem ».

²⁸ A. Bonjour, « Bastinado for the Bastard? », in *English Studies: a Journal of English Letters and Philology*, XVI (1964), p. 270.

²⁹ Il re affida il comando a Faulconbridge in V, 2, 77; in seguito, dimostrando così di essere entrato pienamente nel suo ruolo, questi ordina al re di abbandonare il campo di battaglia (V, 3, 5-6). Questo è un particolare tutt'altro che secondario se si considera il valore attribuito nella tradizione anglosassone alla presenza del sovrano sul campo di battaglia ai fini della vittoria (cfr. R. Ciocca, *Il cerchio d'oro: i re sacri nel teatro shakespeariano*, Roma, Officina, 1987, p. 173).

fine. Questa opposizione si delinea nel primo atto che vede entrambi i caratteri affrontare in sequenza situazioni di contestata legittimità: all'autorità regale di Giovanni, subito marchiata come « borrowed majesty »³⁰ fa eco l'accusa di « bastardy » mossa a Faulconbridge. Il re, consapevole dell'infondatezza del suo titolo, non difende in nessun caso l'origine divina della sua regalità³¹, ma, allo stesso tempo, non rinuncia alla corona; è anzi pronto a scatenare una guerra, sacrificando la vita dei soldati, per difendere la sua causa ingiusta: egli manifesta in questo modo la netta propensione a personalizzare il potere, scindendolo dal diritto divino e dalla volontà popolare, per assolutizzarlo in un colpevole possesso senza alcun fondamento superiore³².

³⁰ Cfr. i primi 50 versi di I, 1, in cui la illegittimità del sovrano Plantageneto emerge senza ombra di dubbio, non solo dalle parole del messo francese, ma anche da quelle di sua madre stessa: è proprio lei, infatti, a sottolineare il mancato equilibrio di « possession » e « right » nel potere del figlio e, conseguentemente, la natura corrotta del suo potere, la cui origine va tenuta segreta (cfr. I, 1, 40-3).

³¹ Oltre a Chatillon anche il re di Francia lo taccia ripetutamente di usurpazione in II, 1, 89 ss. In entrambi i casi è la regina madre Eleonora che tenta di difendere l'onore del figlio (v. I, 1, 5 e II, 1, 120), mentre questi la invita esplicitamente a tacere (v. I, 1, 6).

³² Per la verifica cruenta del potere del re cfr. II, 1, 273-7:

K. John: Doth not the crown of England prove the King?
Twice fifteen thousand hearts of England's breed —
And if not that, I bring you witnesses,

To verify our title with their lives.

Un simile atteggiamento contrasta con quello di Enrico V nel dramma omonimo: sovrano giusto e uomo responsabile non vuole versare una sola goccia di sangue per una causa che non sia giuridicamente fondata:

K. Hen: We charge you in the name of God, take heed:
For never two such kingdoms did contend
Without much fall of blood; whose guiltless drops
Are every one a woe, a sore complaint,
'Gainst him whose wrongs give edge unto the swords
That make such waste in brief mortality'.

(I, 2, 23-8)

Philip, invece, preso atto della sua origine illegittima, rinuncia onestamente ai vantaggi sicuri che il nome dei Faulconbridge gli garantisce per tentare la sorte come figlio bastardo di Riccardo Cuordileone³³, segnando, con questa limpida opzione, l'inizio del suo costante divergere dalle scelte dello zio³⁴.

Il contrasto tra le due figure, tuttavia, viene suggellato, nelle ultime battute del *King John*, dalla sottomissione del Bastardo a Enrico III, legittimo successore alla corona d'Inghilterra alla morte di Giovanni. Faulconbridge, che rispetto al giovane principe è nella stessa posizione dinamica del sovrano rispetto ad Arturo³⁵, ristabilisce l'ordine in un'Inghilterra turbata e sconvolta dalla criminale usurpazione di Giovanni, riconoscendo l'autorità del suo legittimo monarca: la situazione originaria del dramma viene a ripetersi in chiusura, ma trova una diversa soluzione che,

³³ Non tutti ritengono che la scelta del Bastardo sia dettata da senso dell'onore e da lealtà; cfr. J. L. Calderwood, « Commodity and Honour in 'King John' », in *University of Toronto Quarterly*, XXIX (1960), p. 86: « His choice, then, has involved a public proclamation of honour, a private acceptance of self-interest ».

³⁴ È sempre il Bastardo a incarnare i valori positivi che il sovrano respinge e rifiuta: Giovanni ordina di uccidere Arturo e Philip depreca l'atto (IV, 3, 57-9 e 166 ss.) e ha espressioni di pietà per il giovane morto e per la sorte dell'Inghilterra, privata della sua guida regale (IV, 3, 139-59); tenta inoltre di sedare la rivolta dei nobili ribelli per scongiurare la guerra civile (IV, 3, 91-115), ingiustificata secondo l'ideologia tudoriana anche se rivolta contro un cattivo sovrano; incita il re, che cerca di risolvere i problemi del governo con misure diplomatiche e mortificanti, alla lotta, dando voce ai sentimenti del popolo inglese nei riguardi della chiesa di Roma e degli invasori stranieri (IV, 1, 43-79).

³⁵ In « Bastinado for the Bastard? », cit., p. 175, anche Bonjour nota che il Bastardo si inchina spontaneamente al principe Enrico nella speranza di sollevare il regno dalla rovina. Se non lo facesse perpetuerebbe la situazione di illegalità determinata da Giovanni: « For let us not forget that if we keep to Shakespeare's story, the Bastard is exactly in the same position upon John's death as John was upon Richard's death ».

invece di generare nuovamente lo stato di caos in una spirale senza fine, conduce al porto sicuro della legge e dell'ordine.

Non è quindi casuale che Shakespeare abbia affiancato a Giovanni, il cattivo sovrano, un personaggio dalle implicazioni positive come Faulconbridge, per sottolineare, con il loro itinerario parallelo e pure antitetico, la vera natura della regalità e il suo indissolubile legame con lo spirito nazionale. Servendosi di un espediente comune al teatro preelisabettiano — si pensi in modo particolare alla moralità politica — e al suo stesso teatro, Shakespeare ha decentrato su due personaggi distinti i vari aspetti di una complessa personalità regale, nella quale si intrecciano e si scontrano le caratteristiche dell'uomo e quelle del sovrano. Il Bastardo si rivela quindi una sorta di 'doppio' del re, l'immagine allo specchio di ciò che questi avrebbe dovuto essere, ed esercita nei confronti del primo una netta funzione superegoica³⁶, criticando le sue azioni e correggendone il tiro in indissolubile comunione con lui — nonostante le divergenze di opinione — fino alla totale identificazione nello scambio di ruoli alla fine del dramma³⁷. L'itinerario di Faulconbridge, dunque, non può essere isolato da quello del re ed esaminato senza alcun riferimento alla figura di Giovanni.

Intorno al personaggio del Bastardo si coagula la problematica linguistica del *King John*, che si delinea come progressiva acquisizione di un nuovo rapporto con la parola impiegata attivamente, dopo la diffidenza iniziale, per affrontare e risolvere le difficoltà del governo.

³⁶ Ci si riferisce qui in particolare alla I scena del IV atto, in cui il Bastardo biasima il re per avere scelto il compromesso invece della lotta; ha poi sicuramente il ruolo di coscienza critica anche quando deplora la morte di Arturo; per i versi v. nota precedente.

³⁷ Cfr. O. Rank, *Il doppio*, Milano, Sugarco, 1970 e *La figura del Don Giovanni*, Milano, Sugarco, 1987, specialmente capp. II-IV.

L'entrata in scena di Philip imprime una rapida svolta all'andamento del dramma³⁸: al linguaggio della politica e della corte s'alterna e s'oppono ora l'espressione irriverente e scanzonata del Bastardo, che infrange la tensione di un clima reso greve da problemi di legittimità e dichiarazioni di guerra. Senza infingimenti retorici, in una forma che, nella sua scarna semplicità, dà alla verità ancora più risalto, porta alla luce la sua origine e le mire economiche del fratello³⁹, circondato dal coro di proteste — ora indignate, ora stupite — degli altri personaggi del dramma⁴⁰.

La sua ironia colpisce con accenti particolarmente pungenti l'esile corporatura dei Faulconbridge e il loro aspetto malsano:

Bast: Madam, an if my brother had my shape,
And I his — Sir Robert's his, like him;
And if my legs were two such riding-rods,
My arms such eel-skins stuffed, my face so thin
That in mine ear I durst not stick a rose
Lest men should say 'Look where three-farthings goes!'

³⁸ Anche Smallwood (« Introduction », cit., p. 20) mette in rilievo il tono particolare degli interventi di Faulconbridge nel I atto e il contrasto tra il suo parlare e quello degli altri: « The gaiety, wit and colloquial impertinence of his language there, and the delightful precision of his social observation in his first soliloquy, provide a splendid change from the grim politics that have gone before. [...] The witty, often bawdy, remarks with which he undercuts the tedious earnestness of his half-brother seem rather to be asides to the audience than comments to anyone on the stage ».

³⁹ Per le insinuazioni sull'adulterio della madre cfr. I, 1, 56-63; per le ragioni che spingono il fratello a denunciare la sua origine illegittima, I, 1, 67-70.

⁴⁰ Per le scoperte allusioni all'infedeltà della madre, la regina Eleonora gli rivolge il rimprovero: « Out on thee, rude man! » (I, 1, 64), mentre la stessa Lady Faulconbridge lo definisce « un-reverend boy » (I, 1, 227) e « untoward knave » (I, 1, 243). Giovanni con divertito stupore lo considera « a good blunt fellow » (I, 1, 71), con un preciso riferimento al suo parlare diretto, e poco più oltre esclama al suo indirizzo: « What a madcap hath heaven lent us here! » (I, 1, 84). È da notare la profonda implicazione ironica di simili commenti all'indirizzo di un personaggio puro e leale da parte di altri che hanno operato tradimenti e raggiri.

And, to his shape, were heir to all this land —
Would I never might stir from off this place,
I would give it every foot to have this face;
I would not be Sir Nob in any case!

(I, 1, 138-47)

La costituzione cagionevole dei Faulconbridge diventa quindi la prova tangibile dell'origine illegittima di Philip, dando l'avvio a quel processo di ridefinizione del personaggio che si compie con il cambio del nome⁴¹, restituendogli una denominazione che meglio si addice ai suoi tratti fisici e alla sua natura, in una riformulazione del rapporto tra il significato — la sua persona — e il significante — il suo nome — che alla fine si riarmonizzano in una nuova e più giusta relazione, sottolineata dalle parole dello stesso Giovanni che, nel ribattezzarlo, gli dice: « From henceforth bear his name whose from thou bearest » (I, 1, 160)⁴². Non più Faulconbridge dunque dagli arti stecchiti e dal volto sottile, tipici del falco, non più Philip che, testimone Skelton, sta bene ai passeri⁴³, ma Riccardo Plantageneto, se-

⁴¹ Tale mutamento è marcato da un momento altamente cerimoniale — l'investitura — che muta il suo stato sociale e onomastico (cfr. I, 1, 161-2) e si conclude con uno scambio di battute tra il Bastardo e sua madre che riecheggia il battesimo nella forma:

Lady Faul: Hast thou denied thyself a Faulconbridge?
Bast: As faithfully as I deny the devil.
(I, 1, 251-2)

⁴² Per l'uso dei nomi propri in Shakespeare, v. K. Elam, « The Words of Mercury and the Songs of Apollo: the Status of the Linguistic Sign in *Love's Labour's Lost* and other Shakespearean Comedies », in *Anglistica-AION*, XXV (1982, 1) che però si occupa esclusivamente delle commedie. Tuttavia l'assunto generale « Shakespeare's significant christening, ..., has precisely the effect of describing or indicating salient properties » (p. 34), è applicabile anche al caso del Bastardo: Riccardo Plantageneto è un nome che per implicazioni storiche e leggendarie allude direttamente ai concetti di vigore fisico, coraggio, nobiltà d'animo, che vanno via via a caratterizzare il personaggio di Faulconbridge.

⁴³ Skelton (1460?-1529) compose un poemetto per commemorare il passero di Jane Scrope, intitolato « Phyllyp Sparowe ».

condo la somiglianza nella corporatura possente, nei lineamenti e nella voce con il re defunto, associato inequivocabilmente al leone⁴⁴.

Il disagio del Bastardo nei confronti della parola sembra essere generato dall'impossibilità di conoscere il proprio nome, dalla scoperta della reiterata falsificazione che l'imposizione di un nome mendace ha protratto nella sua esistenza⁴⁵, come prova quel luogo del testo in cui dichiara esplicitamente:

Bast: ...I was never so bethumped with words
since I first called my brother's father dad!
(II, 1, 466-7)

Il linguaggio si è dimostrato specchio infedele della realtà, negando così la sua pienezza significativa e, insieme con essa, la possibilità di un contatto diretto e autentico con l'ambito referenziale: è dalla scoperta della propria origine e del proprio nome quindi che Philip deve necessariamente partire per rettificare il suo rapporto con la parola.

⁴⁴ È la regina Eleonora, madre di Riccardo, a notare la somiglianza tra Philip e il figlio:

Eleo: He hath a trick of Coeur-de-lion's face;
The accent of his tongue affected him.
Do you not read some tokens of my son
In the large composition of this man?
(I, 1, 85-8)

Gli ultimi due versi della citazione costituiscono un esempio di quel processo di estensione del significato al di là della sfera linguistica di cui parla Elam in « The Word of Mercury and the Songs of Apollo... » cit. Anche il corpo e le sue manifestazioni hanno un preciso potere significante, trasmesso qui dal verbo 'to read'. Sempre in *King John*, per un altro caso del genere, v. II, 1, 484-6.

⁴⁵ Nel *Troublesome Raigne* il Bastardo considera la protratta ignoranza del suo nome una sorta di vergognosa menomazione:

Bast: « It is not slacknes in me worthie blame
To be so olde, and cannot write my name? ».
(I, 1, 387-8)

Il nucleo fondamentale della tematica linguistica nel *King John* è senza dubbio contenuto nel monologo che il Bastardo pronuncia nel primo atto. La sua diffidenza nei confronti del linguaggio — che sino ad ora ha trovato espressione solo indiretta attraverso la scelta di una dizione lineare, di totale sincerità — assume adesso contorni più definiti nelle sue riflessioni: i problemi connessi al mutamento di condizione sono considerati da Faulconbridge come eminentemente linguistici a conferma del ruolo preminente che la parola riveste nel mondo del potere:

Bast: ' Good den, Sir Richard ' — ' God'a'mercy, fellow ' —
And if his name be George, I'll call him Peter;
For new-made honour doth forget men's names —
'Tis too respective and too sociable
For your conversion. Now your traveller,
He and his toothpick at my worship's mess,
And when my knightly stomach is sufficed,
Why then, I suck my teeth and catechize
My picked man of countries: ' My dear Sir ' —
Thus, leaning on mine elbow, I begin —
' I shall beseech you ' — that is question now;
And then comes answer like an Absey book:
' O Sir ', says answer ' at your best command;
At your employment, at your service, sir '.
' No sir ' says question, ' I, sweet sir, at yours '.
(I, 1, 185-99)⁴⁶

⁴⁶ Nel fingere di dimenticare i nomi dei non titolati, Faulconbridge ha chiaramente la tentazione di adeguarsi agli usi della sua nuova classe, perpetrando ai danni dei più deboli lo stesso arbitrio che il fato ha fino a quel momento destinato a lui. Tuttavia i due nomi in questione, Peter e George (l'uno fondatore della chiesa di Roma, l'altro protettore dell'Inghilterra), devono far riflettere in un dramma che tratta, tra le altre, anche la tematica religiosa. Forse si vuole alludere velatamente alle prevaricazioni del papato che impone con aggressivo autoritarismo la conformità alle sue regole. Il « dialogue of compliment » che segue, invece, può considerarsi quasi come un breve dramma nel dramma: i personaggi — Question and Answer — partecipano del carattere astratto proprio dei protagonisti della moralità. E adeguato a una moralità potrebbe essere il significato ultimo del piccolo *play within the play*, forse individuabile nel disvelamento della falsità e della va-

Ma il vero punto focale del monologo è costituito dal programma di apprendimento delle strategie linguistiche che egli formula con lucido distacco, consapevole dell'eccezionalità del suo rifiuto della mistificazione retorica nell'universo dei raggiri e della pratica adulatoria, come attesta la locuzione 'Bastard to the time', che, completando la gamma di accezioni attribuibili nel dramma alla condizione di bastardo⁴⁷, indica la sua situazione di emarginato volontario, restio a piegarsi alle regole della società, e sottolinea la sua funzione di critico delle stesse:

Bast: But this is a worshipful society
And fits the mounting spirit like myself;
For he is but a bastard to the time,
That doth not smack of observation;
And so am I, whether I smack or no;
And not alone in habit and device,
Exterior form, outward accoutrement,
But from the inward motion to deliver
Sweet, sweet, sweet poison for the age's tooth.
Which, though I will not practice to deceive,
Yet, to avoid deceit, I mean to learn;
For it shall strew the footsteps of my rising.

(I, 1, 205-16)⁴⁸

cuità delle convenzioni sociali, sulle quali incombe la minaccia dell'adulazione, richiamata esplicitamente nei versi successivi.

⁴⁷ Alla più evidente, che sottolinea la nascita spuria del personaggio, si accompagna una seconda accezione del termine bastardo che rispecchia la prima nel tradizionale parallelismo tra il genitore e il re, padre della nazione; essa mette in risalto la condizione di Faulconbridge suddito di un sovrano illegittimo.

⁴⁸ Va precisato che per i versi 205-16 si è seguita la lezione di W.J. Craig (*Shakespeare Complete Works*, Oxford, Oxford U.P., 1984) e non quella di Smallwood che, mutando la punteggiatura, cambia il significato delle parole del Bastardo.

La valenza venefica della parola — qui definita « sweet, sweet, sweet poison », con riferimento al suo potere concreto, quasi fisico di nuocere — sarà poi riecheggiata dall'esortazione di Costanza « Envenom him with words » (III, 1, 62), riferita al re di Francia spergiuro.

È nel secondo atto che la diffidenza e il disprezzo del Bastardo per l'espressione elaborata si circoscrivono a due manifestazioni della parola in cui è particolarmente impresso il marchio della slealtà e dell'inconsistenza: la retorica della diplomazia e quella del corteggiamento, che, in questa parte della *history*, si compenetrano e si integrano a vicenda.

Con un rovesciamento significativo del suo animo schietto, Faulconbridge attribuisce alla prima la facoltà di colpire e ferire, sottolineando così la continua violenza con cui il linguaggio mistificatore dilacera la realtà, in modo ancor più drammatico della guerra stessa:

Bast: ...Here's a large mouth, indeed,
That spits forth death and mountains, rocks and seas,
Talks as familiarly of roaring lions
As a maid of thirteen do of puppy-dogs.
What cannoneer begot this lusty blood?
He speaks plain cannon — fire and smoke and bounce;
He gives the bastinado with his tongue.
Our ears are cudgelled; not a word of his
out buffets better than a fist of France.

(II, 1, 457-65)⁴⁹

Parte integrante della soluzione diplomatica che sancisce la pace tra la Francia e l'Inghilterra è il matrimonio tra Bianca e il Delfino, a cui Faulconbridge si oppone⁵⁰

⁴⁹ La forza inarrestabile della parola contrasta con la qualità eterea e impalpabile del 'breath', voce che assume un sottotono marcatamente ironico nel discorso del machiavellico Pandolfo:

Pand: It was my breath that blew this tempest up,
Upon your stubborn usage of the Pope;
But since you are a gentle convertite,
My tongue shall hush again this storm of war
And make fair weather in your blustering land.

(V, 1, 17-21)

Essa quindi con la sua potenza occulta scatena tempeste e fa tornare il sereno.

⁵⁰ Sul motivo di tale opposizione, che nel *King John* rimane un po' in ombra, non si è mancato di discutere; senza dubbio una

ridicolizzando la convenzionale dichiarazione d'amore del giovane. Egli si prende gioco infatti delle parole di questo dandone una particolare lettura, nella quale il traslato « Drawn in the flattering table of her eye », isolato dal contesto a cui appartiene, offre lo spunto per evocare la formula della pena inflitta ai traditori⁵¹.

Nel secondo e nel terzo atto il Bastardo si abbandona senza ritegno alle espressioni canzonatorie ed irriverenti che preludono al mutamento successivo, enfatizzando il contrasto tra i vari momenti evolutivi del personaggio; le sue ingiurie al Duca d'Austria, che ne infrangono la dimensione eroica, abbassandolo al livello di un innocuo animale domestico⁵², mancano di quel tono elevato e di quella strutturazione complessa propri del parlare regale, che caratte-

delle cause è il rifiuto della soluzione diplomatica della controversia, tuttavia Wilson (« Introduction », cit.) afferma che la vera ragione è chiaramente espressa nelle pagine del *Troublesome Raigne*: Bianca era stata promessa in prima istanza al Bastardo e solo in seguito, per questioni politiche, a Luigi di Francia. Questo episodio, poco chiaro nel dramma shakespeariano, è citato da Wilson come una delle prove della precedenza cronologica del secondo

⁵¹ *Bast*: Drawn in the flattering table of her eye!
Hanged in the frowning wrinkle of her brow
And quartered in her heart! He doth espy
Himself love's traitor.

(II, 1, 504-7)

L'associazione tra colui che si esprime con eleganti artifici retorici e il traditore allude esplicitamente alla fondamentale mancanza di schiettezza di entrambi, mentre l'accento posto sul duplice significato del verbo « to draw » enfatizza ancora l'ambiguità necessariamente veicolata dal linguaggio.

⁵² V. II, 1, 137 e 145, in cui ricorrono i termini « hare » e « ass »; la mitica pelle di leone conquistata a Riccardo viene svilita al rango di « calf's-skin », ingiuria più volte ripetuta nel corso del dramma (v. III, 1, 131, 133, 199, 220 e 299) ma non del tutto chiara: al senso di stupidità sottinteso nel termine 'calf' congiunge probabilmente quello di codardia, in contrasto con il valore e il coraggio simboleggiati dal leone.

rizzeranno invece i suoi ultimi discorsi⁵³. A suggellare questa prima fase della sua evoluzione e a qualificarne la natura, intervengono le reazioni del Duca d'Austria e del re di Francia⁵⁴, a cui si uniscono le rimostranze dello stesso Giovanni, suo protettore e sovrano, che, richiamandolo alla moderazione, dice: « We like not this; thou dost forget thyself » (III, 1, 134).

Si è già accennato che in questo stadio del dramma Philip è « faithful subject » del re⁵⁵ e il suo linguaggio diretto, tendente alla verità e alieno dal veleno dell'adulazione, si qualifica, sia pure con le asperità che presenta, proprio come la scelta espressiva del suddito leale che non ha colpe da nascondere né raggiri da ordire. In questo senso il Bastardo può essere considerato come il punto d'arrivo della tradizione teatrale precedente che, in testi come *Respublica* e *Woodstock*⁵⁶, si estrinseca rispettiva-

⁵³ Significativamente egli farà allora uso degli emblemi della regalità — l'aquila e il leone — per rendere efficaci le sue perorazioni: v. V, 1, 54-8, dove l'immagine del dio della guerra concorre a elevare il tono simbolico del discorso; e v. V, 2, 148-50.

⁵⁴ Il primo in risposta alle sue minacce chiede con fare sprezzante:

Lym: What cracker is this same that deafs our ears
With this abundance of superfluous breath?

(II, 1, 147-8)

mentre il secondo, al verso successivo, interrompe il battibecco tra Eleonora e Costanza e il flusso ingiurioso del Bastardo con la secca ingiunzione « Women and fools, break off your conference », dove il richiamo al *fool* sembra rilevare la natura e la funzione del linguaggio di Philip che in questa fase, non di rado si interseca al discorso altrui e lo riprende mutandone le implicazioni semantiche, in modo da portarne alla luce la verità sottesa.

⁵⁵ La sua condizione di suddito è dichiarata nel primo verso che pronuncia sulla scena (I, 1, 50): la scelta, tutt'altro che casuale, vuole enfatizzare il tratto saliente del personaggio.

⁵⁶ Il primo è una moralità politica di anonimo, rappresentata per la prima volta nel 1553; il secondo, un dramma storico sempre anonimo, imperniato sulla fase iniziale del regno di Riccardo II risale agli anni tra il 1591 e il 1595.

mente nei personaggi di People e Woodstock stesso, nei quali sono presenti quei tratti caratteristici che hanno sempre concorso a delineare l'immagine del suddito integro e leale. Il primo, che secondo le convenzionali astrazioni della moralità impersona il popolo, ha in comune con Faulconbridge il linguaggio semplice e onesto fino alla brutalità⁵⁷ che per forma e sostanza demistificatrice si contrappone al parlare articolato e ambiguo delle altre figure del dramma, esprimendo la sua naturale fedeltà alla nazione. Come Philip, anche People guarda con sospetto gli adulatori e, con atteggiamento tipico di coloro che sono esclusi dai giochi del potere, diffida del linguaggio ad esso legato e ne teme gli inganni:

Resp: Lo, People! hearest thou this? Be of good cheer!
People: Yea! Ich hear his vair words: but what beeth we the near?
Resp: People! understand ye that this is Honesty?
People: Where a be, trow? mass! Cha zeen zome as zmothe as he,
 Have be a trial, be vound valse flatterers to be.
Resp: I take this man for no such: this is Honesty!
People: A gay smoult smirking whorecop 'tis; zo mot I thee!
Resp: Well, credit my words, People! this is Honesty!
People: When Is[e] find it, chill believe it!

(*Respublica*, III, 3; 2140)⁵⁸

Aspetti simili sono riscontrabili anche in Thomas Woodstock, da cui Shakespeare ha probabilmente tratto diretta ispirazione nel disegnare il suo personaggio: la semplice linearità del Bastardo che investe anche il suo aspetto esteriore⁵⁹ oltre alla sua condotta limpida e diretta, trova immediato riscontro nell'immagine di 'Plain Thomas' tratteggiata dal duca di York:

⁵⁷ L'eloquio di People è caratterizzato da inflessioni dialettali che corrispondono alla schietta e naturale dizione del Bastardo.

⁵⁸ Il senso della scena citata apparirà più chiaro se si considera che sotto le spoglie di Honesty si nasconde proprio Adulation.

⁵⁹ Cfr. *King John*, I, 1, 210, dove le voci « habit » e « device » alludono alla esteriorità del personaggio.

York: Plain Thomas, for by th' rood so all men call him
 For his plain dealing, and his simple clothing:
 Let others jet in silk and gold, says he,
 A coat of English frieze best pleaseth me.
 (*Woodstock*, I, 1, p. 172)

Come il personaggio shakespeariano, ma con maggiore e più tragica intensità, Woodstock detesta l'adulazione — che combatte fino alla morte; come Faulconbridge, ancora, è contrario all'artificio retorico ed opta per un parlare spoglio e — soprattutto — vero:

Wood: I'll talk no riddles,
 Plain Thomas will speak plainly...
 (*Woodstock*, I, 3, p. 182)

Vi è tuttavia un altro momento di importante affinità tra i due personaggi, che si ricollega anche, implicitamente, alle caratteristiche della figura di People: la mancanza di ricercatezza è considerata, nel dramma anonimo, la qualità fondamentale del vero inglese⁶⁰, e il Bastardo, come si è già detto, al culmine della evoluzione parla per l'Inghilterra, facendosi portatore di quei valori che Giovanni ha ignorato e calpestato nel caos del suo regno.

La seconda fase d'evoluzione del Bastardo — quella nella quale assume il ruolo di consigliere del re — è già annunciata in alcuni punti del secondo atto, in cui, abbandonato l'atteggiamento sfrontato e impulsivo, cerca di adeguarsi alle esigenze della politica. Il suo discorso ancora stridente, contraddistinto da un tono ironico che mancherà

⁶⁰ A questo proposito, cfr. le affermazioni di Woodstock stesso:

Wood: It's impossible that this fellow that's all made
 of fashion should be an Englishman?
 (*Woodstock*, III, 2, p. 211)

E ancora:

Wood: My English plainness will not suit that place;
 The court's too fine for me.
 (III, 2, p. 213)

del tutto nei suoi interventi successivi, segna comunque una tappa importante nel suo itinerario di maturazione, costituendo un ulteriore momento di opposizione in cui Philip, pur scegliendo in apparenza la via dell'interesse e della tattica, conferma in realtà la sua condotta lineare e specchiata e la sua insofferenza per le vie traverse. Nel primo discorso pubblico⁶¹ sia pure in modo goffo e inesperto, affronta il ruolo di consigliere del re mentre il monologo che chiude il secondo atto — la famosa invettiva contro « commodity »⁶² — può essere interpretato come un ulteriore se-

⁶¹ Il Bastardo incita i re di Francia ed Inghilterra a unirsi per vincere la resistenza dei cittadini di Angiers:

Bast: Your royal presences, be ruled by me:
Do like the mutines of Jerusalem,
Be friend awhile, and both conjointly bend
Your sharpest deeds of malice on this town.
By east and west let France and England mount
Their battering cannon charged to the mouths,
Till their soul-fearing clamours have brawled down
The flinty ribs of this contemptuous city.
I'd play incessantly upon these jades,
Even till unfenced desolation
Leave them as naked as the vulgar air.
That done, dissever your united strengths
And part your mingled colours once again;
Then, in a moment, fortune shall cut forth
Out of one side her happy minion,
To whom in favour she shall give the day,
And kiss him with a glorious victory.
How like this wild counsel, mighty states?
Smacks it not something of the policy?
(II, 1, 377-96)

Proprio a proposito di questo episodio Bonjour commenta: « There is no denying that the Bastard (alias Sir Richard Plantagenet) has already reached the position of one who can afford to advise kings without being asked, and without drawing upon himself the slightest rebuke ». (« Bastinado for the Bastard? », cit. p. 172).

⁶² Sull'aspetto formale del « commodity speech », v. D. A. Traversi, *op. cit.*, p. 22: « The hurried, almost chaotic unfolding of the thought is typical of much contemporary writing, but so is the vivacity of illustration and the ready recourse to familiar, even popular conceptions ».

gno della nuova necessità di riflessione che va acquisendo⁶³. Essa suggella comunque le considerazioni sul linguaggio inaugurate nel primo atto, sottolineando ancora la funzione adulteratrice della pratica retorica che stabilisce il primato dell'utile sul giusto e sul vero, delineandosi come parola che, a seconda della necessità generata dalla condizione, può essere detta e contraddetta in modo da promuovere il proprio tornaconto:

Bast: Well, whiles I am a beggar, I will rail
And say that there is no sin but to be rich;
And being rich, my virtue then shall be
To say there is no vice but beggary.

(II, 1, 593-6)

Annunciato dunque nel secondo atto, il mutamento di condizione e di linguaggio si manifesta pienamente nel quarto atto e nella prima scena del quinto ed è evidentemente connesso al capovolgimento delle sorti del Bastardo

⁶³ In un moto di stizza provocato dall'instabile condotta dei sovrani governata solo dal principio del tornaconto personale, Faulconbridge finge ironicamente di inchinarsi alla legge dell'interesse: cfr. II, 1, 561-98.

Le varie interpretazioni del « commodity speech » testimoniano la complessità del personaggio, insieme con le difficoltà di lettura del testo: se Bonjour in « The Road to Swinstead Abbey » (cit., p. 272) dice: « The Bastard remains unstained by Commodity », Calderwood invece ritiene che: « ... His criticism of Commodity prior to the Commodity speech lacks the solidity of moral conviction, and when this criticism culminates in the Commodity speech it is not to renounce but to embrace Commodity ». (« Commodity and Honour in 'King John' », cit., p. 95). Egli sostiene inoltre che l'opzione iniziale di Faulconbridge sia dettata dall'interesse e non dal senso dell'onore (v. art. cit., p. 86) Burkhardt (art. cit., p. 86) afferma: « In good Renaissance fashion the Bastard has looked at history for the lesson that it has to teach; here is the lesson, with a bastard, fittingly, to drive it home »; mentre per R. Berman: « The point of the speech on 'tickling commodity' is that this is what might be called an amoral awakening. [The Bastard] begins to see that the affairs of the world are themselves based on materialistic realism ». « Anarchy and Order in 'Richard III' and 'King John' », in *Shakespeare Survey*, XX (1967), p. 53.

e di Giovanni, determinato dall'ordine di uccidere Arturo⁶⁴. Incaricato di parlamentare con i nobili inglesi che non condividono le scelte del sovrano⁶⁵, Philip abbandona il ruolo di semplice suddito estraneo al potere e muta il suo parlare smussandone gli spigoli ed eliminandone le dissonanze. È lo stesso Giovanni ad approvare la nuova dimensione del suo eloquio, di cui riconosce la consonanza con il decoro del cugino e la gravità della situazione: l'apprezzamento « Spoke like a sprightly noble gentleman! » (IV, 2, 177) si oppone in modo significativo al rimprovero precedente che sottolineava, con l'espressione « Thou dost forget thyself », proprio la necessità di adeguare i mezzi espressivi al rango di « gentleman ». Questa insolita attenzione all'uso delle espressioni si manifesta ancora in occasione del suo incontro con i nobili ribelli, di cui disapprova il frasario irruento e scomposto⁶⁶:

Bast: Whate'er you think, good words, I think, were best.
 Sal: Our griefs, and not our manners, reason now.
 Bast: But there is little reason in your grief.
 Therefore 'twere reason you had manners now.
 Pem: Sir, sir, impatience hath his privilege.
 Bast: 'Tis true — to hurt his master, no man else.
 (IV, 3, 28-33)

Al figlio illegittimo, prima impulsivo, irrispettoso e incapace di scendere a compromessi con le parole, viene ora affidato il delicato compito di portavoce del re⁶⁷, ed egli,

⁶⁴ Bonjour in « The Road to Swinstead Abbey », cit., p. 260, definisce l'ordine criminale di Giovanni il *turning-point* del dramma: macchiata la sua coscienza e compromesso lo stesso ruolo regale tramite un atto che mette in questione l'inviolabilità del sovrano, la sua figura si fa incerta ed evanescente.

⁶⁵ Cfr. *King John*, IV, 2, 166-70.

⁶⁶ Il Bastardo fa qui mostra di sicura tecnica retorica, anche se venata di sottile ironia, riprendendo le tre parole chiave della battuta di Salisbury — « grief », « manner » e « reason » — e ricombinandole in un abile gioco che avvalorava il suo punto di vista.

⁶⁷ Cfr. IV, 3, 22, in cui l'accento, posto su « by me », indica per l'appunto la funzione di portavoce del sovrano, in cui il Bastardo sembra immergersi completamente dimenticando la sua identità, come attesta il verso 33 della scena I del V atto.

investito dell'autorità di questo, non tollera gli attacchi sferrati dai signori contro di lui: il suo linguaggio aderisce quindi perfettamente alla sua funzione, non senza un tocco di ironia, però, che lo spinge ad insistere sulle necessità della forma con il compiacimento di chi ha ribaltato il consueto ordine delle cose e può ora rimproverare chi precedentemente aveva il potere di censurare i suoi atteggiamenti. La sua posizione a corte si consolida quindi in questa fase del dramma fino a sfociare nel ruolo di consigliere⁶⁸ che cerca lealmente di spronare il sovrano, la cui mente è ormai indebolita e annebbiata, all'azione giusta sottraendolo alle cattive influenze.

Anche in questo caso Faulconbridge riecheggia la tradizione teatrale precedente connettendosi alla figura del *Good Counsel*, di cui ripete il tono e la funzione. Se ci si riferisce ancora all'esempio di *Respublica* in cui questo personaggio si scinde nelle « four ladies » Misericordia, Veritas, Justicia e Pax⁶⁹, si nota che esse intervengono a soccorrere lo Stato in pericolo a causa delle pressioni di Avarice, Adulation, Insolence e Oppression. I loro discorsi confortano *Respublica*⁷⁰, le svelano gli intrighi di cui è vittima⁷¹, le indicano il comportamento da tenere:

Ver: Detest them [Insolence and Avarice], abhor them,
 and refuse their service.
 I doubt not but they will be still haunting hither,
 Till we four shall them four take here altogether.
 (V, 4; 248)

Anche nell'ultimo atto, in cui, attraverso le fasi successive di suddito fedele e consigliere del re, il Bastardo raggiunge il culmine della sua maturazione, il rapporto con il linguaggio, pur appianato, lascia comunque indovinare tracce della problematizzazione che lo ha caratterizzato;

⁶⁸ Cfr. V, 1.

⁶⁹ La loro funzione di consiglieri è sottolineata da Nemesis: « Ladies, we have heard all your discreet advises » (V, 10;...)

⁷⁰ Cfr. *Respublica*, V, 2; 239.

⁷¹ Ivi, V, 3; 245-6.

Faulconbridge sostiene in questa sezione del dramma discorsi di alta complessità, ma dimostra comunque di non essersi piegato alla retorica cortese e alla legge del compromesso. La sua ambasciata a Pandolfo si riveste solo temporaneamente degli orpelli del « fair-play »⁷², che egli impiega esclusivamente in alcune situazioni, come testimonia il lungo scambio con Hubert nella sesta scena del quinto atto⁷³; la posizione di fondo del Bastardo non è mutata ed egli è riuscito a conservare i suoi principi depurandoli però da quelle punte eccessive che gli avrebbero impedito di elevarsi dal ruolo di suddito a quello di voce dello spirito nazionale inglese.

⁷² *Bast*: According to the fair play of the word,
Let me have audience; I am sent to speak.
(V, 2, 118-9)

Il tono dell'intervento del Bastardo è determinato dalla sua funzione di ambasciatore che, in fase iniziale, saggia il terreno; vista l'indisponibilità del Delfino, egli dà libero sfogo al suo attacco e lo conclude nei versi 167-73 evocando i rumori della guerra; a questo proposito v. C. Spurgeon, *Shakespeare's Imagery*, Cambridge, Cambridge U.P., 1968, p. 76: « Those who like war and the soldier's life think of it in terms of sound and the association that particular sound brings with it ». Già nella scena precedente (vv. 66-9), in cui Faulconbridge ribadisce il suo deciso disprezzo per il compromesso, ricorre il termine « fair-play ».

⁷³ *Hub*: ... Brave soldier, pardon me
That any accent breaking from thy tongue
Should 'scape the true acquaintance of mine ear.
Bast: Come, come! Sans compliment, what news abroad?
Hub: Why, here walk I in the black brow of night
to find you out.
Bast: Brief, then; and what's the news?
Hub: O my sweet sir, news fitting to the night —
Black, fearful, comfortless, and horrible.
Bast: Show me the very wound of this ill news;
I am no woman, I'll not swound at it.
(V, 6, 14-22)

Tra le ripetute espressioni di impazienza di Faulconbridge, intese a eliminare quelle formule di cortesia da cui l'altro non sa staccarsi, « sans compliment » sembra particolarmente degna di nota, sottolineando, in contrasto con il « dialogue of compliment » precedentemente pianificato, la natura effimera e ironica degli iniziali progetti del personaggio.

Nello stadio conclusivo del testo si compie la sostituzione che vede Faulconbridge assumere la responsabilità del sovrano: all'ascesa del primo s'opponesse l'estinzione del secondo che articola a stento le sue ultime battute, le quali vanno a confluire nella confusa e sinistra espressione del canto. Al fianco del re muto, quindi, si erge il Bastardo, che si assume il compito di parlare al posto del capo ormai ridotto al silenzio⁷⁴ dalla condotta immorale e dalla incapacità a governare che lo hanno allontanato dal suo popolo, scindendo l'unità gemellare dei due corpi del re e riducendolo a un vuoto simulacro di regalità.

Tale separazione è simboleggiata, nel testo, dalla costante presenza di Philip accanto a Giovanni, in cui si incarna il corpo naturale del sovrano; il primo rappresenta quindi il corpo politico, di cui sottolinea la dimensione nazionale, attraverso il rifiuto del papa e dello straniero in contrasto con la soluzione compromissoria adottata dal monarca⁷⁵.

In questo dramma, dunque, nel disegnare la fase iniziale del sentimento patriottico, Shakespeare sembra tracciare una linea che lo unisce alla regalità e anzi in questa lo fa confluire. Il corpo politico del re, eterno, immutabile e infallibile, secondo la dottrina dell'epoca, vero baluardo

⁷⁴ Faulconbridge non è più semplicemente il portavoce del re, ma il fiato di questo sembra essersi trasferito nel suo petto per consentire una totale sostituzione di voci, come sottolinea il Bastardo stesso nell'affermare:

« ... Now hear our English King,
For thus his royalty doth speak in me ». (V, 2, 128-9)

⁷⁵ La dimensione patriottica del Bastardo è notata, tra gli altri, da Sen Gupta che afferma: « Shakespeare works out his portrait of the English patriot who places his country above everything else... » (*op. cit.*, p. 48).

⁷⁶ Cfr. Bonjour, il quale in « The Road to Swinstead Abbey », *cit.*, p. 272, delinea un'immagine di capo che s'attaglia perfettamente al Bastardo, contestando e sanzionando la condotta del re legittimo: « Internal order, national strength and unity can only be maintained, in a period of crisis, by a ruler whose personal integrity is foremost and allows him to put the interest of the nation above his personal ambitions or self-interest ».

della sacertà regale, si nutre quindi del desiderio del popolo inglese di vivere la sua aggregante dimensione nazionale, che è la vera autenticazione della sovranità e si qualifica come più importante dello stesso corpo fisico, suscettibile — e lo si dimostra con lampante chiarezza nel *King John* — di imprevedibile deterioramento. Al di là della persona fisica del re, quindi, si impone l'immagine della nazione, unificata da un leader che le doti personali di onestà e disinteresse eleggono capo naturale del popolo inglese. Venuto meno fisicamente il re, Faulconbridge, consente la serena continuità del governo, ponendo fine allo stato di usurpazione instaurato da Giovanni e consegna il corpo politico nelle mani del legittimo sovrano Enrico III⁷⁷ permettendo la riunificazione dei due corpi.

Pur tuttavia il nuovo peso della nazione che rappresenta è esemplificato nella scelta di affidargli il discorso conclusivo del dramma⁷⁸, tradizionalmente riservato al re, sottraendolo al giovane principe: la dimensione nazionale della regalità ne risulta esaltata sopra la persona stessa del sovrano⁸⁰ e si afferma come voce privilegiata dell'essenza regale.

⁷⁷ Va rilevata la simmetria della posizione di Faulconbridge che, presentandosi in scena come « faithful subject » (I, 1, 53), se ne allontana ribadendo il suo stato di suddito e la sua fedeltà alla corona (cfr. V, 7, 100-6).

⁷⁸ Cfr. Calderwood, art. cit., p. 100: « It is ... perfectly appropriate that the Bastard is given the conclusive speech of the play, which is usually reserved for the king ».

⁷⁹ Va qui notata una significativa differenza con il *Troublesome Raigne*: nell'ultima scena del dramma anonimo, infatti, lo scettro del comando passa direttamente da Giovanni al figlio, che viene incoronato sul palcoscenico. Il fatto che nel *King John* l'incoronazione di Enrico sia solo annunciata ma non abbia luogo sotto gli occhi del pubblico, sembra sottolineare l'importanza di Faulconbridge, enfatizzando il suo ruolo centrale e accreditando l'ipotesi del suo valore simbolico.

⁸⁰ A questo proposito, v. Sen Gupta che in *op. cit.*, p. 100, sostiene: « For him [Shakespeare] John is a bad king, but John's personal deficiencies only help him to develop his idea that the kingdom is more important than the king ».

È in questa chiave che va letta la morte di Giovanni, caratteristicamente segnata dal delirio e dall'afasia: quasi « speechless », infatti, alterna negli ultimi bagliori di lucidità alla parola il canto, presagio della fine e solipsistica voce del trapasso, che mette in rilievo, per converso, il valore universale e collettivo del discorso di Faulconbridge, precluso al re. Le sue ultime battute, tuttavia, segnano il disperato tentativo di riavvicinarsi alla nazione⁸¹, tentativo fallito però, perché la fine gli impedisce di ascoltare le parole del Bastardo che lo informano sulle sorti degli inglesi: la tragedia di Giovanni si compie sanzionando la totale e ineluttabile scissione dei due corpi del sovrano ma le modalità della sua morte sanciscono anche l'importanza della posizione raggiunta dal cugino, in attesa delle cui parole le fibre del suo cuore ancora non cedono.

Il cammino del Bastardo è dunque terminato: diventato da semplice suddito voce del popolo inglese afferma ora il suo pieno diritto a parlare, come testimoniano le ultime battute che pronuncia in chiusura del dramma:

Bast: O, let us pay the time but needful woe,
Since it hath been beforehand with our griefs.
This England never did, nor never shall,
Lie at the proud foot of a conqueror
But when it first did help to wound itself.

⁸¹ *John:* O cusin, thou art come to set mine eye!
The tackle of my heart is cracked and burnt,
And all the shrouds wherewith my life should sail
Are turned to one thread, one little hair;
My heart hath one poor string to stay it by,
Which hold but till thy news be uttered,
And then all this thou seest is but a clod
And module of confounded royalty.

(V, 7, 51-8)

Ai versi 54-7 è possibile notare il carattere parziale e frazionato di Giovanni, che ricorre spesso nel dramma come « porzione » di un tutto (cfr. anche IV, 3, 25). Sull'argomento v. C. Spurgeon, *op. cit.*, p. 248: « Is is worth noting that though fortune, war and death are thought of as persons, King John, who is England's greatest enemy, is always pictured as a *portion* of a body only, which seems in some strange way to create of him something specially sinister and horrible ».

Now these her princes are come home again,
Come the three corners of the world in arms
And we shall shock them! Naught shall make us rue
If England to itself do rest but true!

(V, 7, 110-18)

Anche in questo caso il tono del discorso sembra risentire della tradizione teatrale precedente: il suo intervento conclusivo, infatti, svolge la stessa funzione di quello pronunciato in *Respublica* da Nemesis, che interviene a riequilibrare la situazione interna dello stato e ad assicurargli una stabile continuità, debellati i mali che la tormentano:

Nem: Now, darling Respublica! ye are in th'old good estate;
And they taken away that spoiled you of late.
Now cleave to these ladies, from heaven to you direct;
They from all corruption will you safe protect.

(V, 10; 272)

Entrambi i messaggi annunciano, infatti, la ritrovata armonia interna e indicano la via da battere per conservare la stabilità raggiunta, esprimendo ancora la rassicurante certezza di un futuro felice.

In conclusione, si può affermare che Shakespeare, lungi dall'assemblare senza coerenza caratteri contrastanti, ha creato con meticolosa cura il personaggio di Faulconbridge, disegnandone l'evoluzione lungo l'asse del linguaggio e servendosi della sua figura per veicolare la sua innovativa visione del rapporto che intercorre tra i due corpi del re. Focalizzando la sua attenzione sul corpo politico e attribuendogli un forte slancio patriottico, l'autore sembra anche rielaborare in modo personale gli spunti di quella propaganda Tudor che aveva dato a Giovanni Senzaterre un volto positivo dopo tre secoli di attacchi cattolici. Secondo l'opinione di V. Villa « risultato di tale vasta operazione propagandistica fu l'identificazione dell'immagine di Giovanni con una serie di valori propri della politica Tudor, quali odio per il papa, obbedienza al re, resistenza all'intervento straniero, intolleranza di ogni forma di dissenso ci-

vile »⁸²; non si può fare a meno di notare, tuttavia, che nel *King John* questi valori non sono legati alla figura del sovrano, che anzi, rischia di infrangerli continuamente, ma a Faulconbridge, e sono quindi da attribuire all'essenza stessa del popolo inglese, al di là della persona del re.

⁸² V. Villa, art. cit., p. 119.

' HISTORY PLAYS ' COME SCENA DELLA SOTTRAZIONE
DEL DISCORSO POPOLARE

Laura Di Michele
(Napoli)

Quando si passano in rassegna le opere che costituiscono il grande ' teatro dei re ' con cui Shakespeare illustra e contemporaneamente riscrive la storia della nazione inglese, ci si rende subito conto della mancanza di un discorso popolare autonomo e consapevole, capace di modificare le relazioni di potere vigenti fra i vari strati della società rappresentata. Crediamo, infatti, che si possa parlare di sostanziale assenza del discorso popolare dal tessuto drammatico delle *histories* shakespeariane; anzi, si potrebbe sostenere che materiali e personaggi popolari vengano ' espunti ' dai testi, quasi a testimonianza del fatto che l'autore — dopo averne consentito l'affioramento più o meno protratto — desideri mostrare le diverse procedure di egemonizzazione, ideologica e testuale, che rendono innocua la potenziale spinta eversiva del discorso popolare.

Per esempio, nella seconda parte di *Henry VI*, gli artigiani della città di Londra in rivolta contro il potere dispotico dell'autorità costituita vengono degradati, in sintonia con gli stilemi e le tecniche proprie dell'abbassamento parodico, a svolgere funzioni carnascialesche; la loro protesta si configura come una sorta di improvvisato carnevale; il loro condottiero, Jack Cade, diviene un estemporaneo e istrionico re per burla; il loro minaccioso assembramento — che li conduce da Blackheath a Cannon Street, fino a London Bridge e a Smithfield, nel cuore della città — giunge ad assumere tutti i tratti festivi, pertinenti a uno

spettacolo da fiera. In tal modo, le tensioni sociali si allentano e i confini fra il dramma cruento dell'azione rivoltosa si obliterano nella divertente, grottesca, mascherata dell'intrattenimento popolare.

Può anche accadere — come è nel caso del *King John* — che i ceti popolari siano coinvolti nell'operazione idealizzante di innalzamento a un livello superiore, generico e comunque deprivato di qualsiasi connotato di appartenenza di classe: essi vengono assorbiti e confinati — insieme a tutti gli altri — nell'ampia, amorfa e rassicurante categoria dei 'sudditi leali', i quali trovano poi una loro sublimazione ideale nella persona e nella voce del *bastard* Philip Faulconbridge, allo stesso tempo espressione della *vox populi* e della *vox dei*.

L'esempio discusso nelle due parti di *Henry IV* attraverso le mutevoli, prevedibili, vicende del rapporto fra il principe Hal e il popolano Sir John Falstaff offre lo spunto per vedere all'opera un'ulteriore — più complessa, forse — pratica discorsiva realizzata dal potere dominante, che egemonizza la scena sociale e testuale e impone le norme che stabiliscono le gerarchie fra i vari discorsi che l'attraversano, rendendo i testi che ne derivano reticenti, restii a parlare e a far sentire tutte le voci che ne sono parte integrante. A meno che non li si interpelli capillarmente.

Si capirà, quindi, come sia importante interrogare un testo, costringendolo in certo qual modo a lasciar libere di esprimersi tutte le sue componenti, anche quelle che sono state sottratte e tacitate, in ultima analisi rese *latenti* (Starobinski, 1975: 315-6). Far parlare un testo significa cooperare alla costruzione del suo senso complessivo, partecipare all'atto di conferimento di significato anche a ciò che non è detto esplicitamente e, anche, a ciò che è interdetto.

In tale prospettiva, il teatro storico-politico di Shakespeare viene a configurarsi come un sistema testuale e culturale che iscrive e reca iscritti nel suo tessuto, fra le sue intercapedini, discorsi molteplici e assai differenziati, conflittuali. Di più, i testi di questo tipo di teatro istitui-

scono — in un serrato gioco drammatico (tragico e comico, s'intende) — una rete significativa di relazioni attraverso la scelta di episodi, di personaggi, di sistemi di valori e attraverso l'organizzazione della struttura drammaturgica stessa del discorso politico. Il tutto pare verificarsi secondo un processo di gerarchizzazione testuale e ideologica insieme, che proclama la priorità e le abilità egemonizzanti di un discorso — quello della regalità — rispetto agli altri che, pure, attraversano il suo spazio.

Se intese in tale ottica, le opere che formano le *histories* shakespeariane possono più legittimamente vedersi come 'teatro delle storie della nazione inglese', piuttosto che come 'teatro dei re': un teatro in cui s'intrecciano voci dominanti e voci alternative, toni alti e toni bassi, stile epico e stile comico, esplicito e latente testuale.

Le *histories* vanno pertanto interrogate attentamente nella direzione indicata, onde rendere visibile ciò che a prima vista non lo è, onde rendere evidente ciò che « *controinforma* rispetto a uno o più piani logici — e semantici, ideologici, attanziali — della manifestazione discorsiva » (Serpieri, 1986: 22). Si vedrà che le *histories* mettono in primo piano un complicato intrico di relazioni che — sebbene possa essere trascurato o non percepito chiaramente — lascia indizi più o meno visibili anche in aree apparentemente insignificanti della realtà. Tale dinamica di forze viene variamente esplorata da Shakespeare, il quale riesce forse anche inconsapevolmente a mettere in luce la molteplicità delle intersezioni che si verificano fra differenti punti di vista e che producono senso nella cultura e nella società a lui coeve.

Potrà non apparire impertinente attribuire alle *histories* così intese il ruolo, fra i molti altri cui assolvono, che — secondo il punto di osservazione dell'antropologia teatrale — Barba rintraccia ad esempio come potenziale nello spettacolo teatrale. Scrive Barba:

Lo spettacolo può essere la rappresentazione non della « realtà » della superficie e dei colori della storia, ma dei suoi muscoli e dei suoi nervi; del suo scheletro, di ciò che si vede soltanto in una

storia scarnificata; i rapporti di forza, le spinte socialmente centrifughe e centripete, la tensione fra libertà e organizzazione, fra uguaglianza e potere (Barba, 1981: 65).

In effetti, si potrebbe immaginare il teatro storico-politico delle *histories* come 'scarnificato' meccanismo articolatorio delle *storie* di molti nella *Storia* di pochi, come modello compositivo armonizzante voci e suoni dissonanti all'interno di un tessuto testuale e ideologico dominato dalla logica del potere regale che tutte le altre logiche soggioga, reprime, rimuove. Fermo resta, tuttavia, che i testi sono percorsi da avvallamenti, da scissioni e fratture, da fasci di discorsi variamente annodati secondo le regole delle diverse realtà che vi si incontrano, vi si confrontano anche non pacificamente e, infine, scompaiono di scena.

Ora, soprattutto se si riflette sulla presenza, marginale e circoscritta, del discorso popolare nei drammi di storia inglese, si ha la netta sensazione che esso — a mano a mano che si procede diacronicamente fra le *histories* e si giunge fino ai drammi di storia romana del *Julius Caesar* e del *Coriolanus* — lotti per affermarsi, per rendersi ben visibile e pregnante nella sua valenza oppositiva, nei due testi dedicati a *Henry IV* più che in altri. Quasi che nell'ultimo scorcio del Cinquecento il mondo popolare possa finalmente ottenere una sorta di riconoscimento ufficiale e di esso possa farsi, in ultima istanza, 'discorso'. Come osserva Foucault:

[...] suppongo che in ogni società la produzione del discorso è insieme controllata, organizzata e distribuita tramite un certo numero di procedure che hanno la funzione di scongiurarne i poteri e i pericoli, di padroneggiarne l'evento aleatorio, di schivarne la pesante, temibile materialità (Foucault, 1972: 9).

È la « pesante, temibile materialità », corporea e politica, del beffardo e del sempre sbeffeggiato Sir John Falstaff che va schivata e padroneggiata, attraverso la messa in ordine del discorso, limitando cioè la proliferazione potenziale di discorsi alternativi espliciti, imponendo il divieto e la sanzione della legge dello stato. Questo, come pratica

di potere e come attuazione di una logica razionale e consapevole quale è quella che guida i comportamenti del principe Hal.

È pertanto la « pesante, temibile materialità » di Falstaff e del mondo popolare da lui rappresentato che il principe ereditario sa di dover conoscere, dominare e, infine, rifiutare. Seguiamo le riflessioni del principe in quel segmento della prima parte di *Henry IV* in cui egli, solo sul palcoscenico, intreccia un intenso rapporto con il pubblico degli spettatori, come se intendesse prepararlo alla successiva *reformation* di cui sarà sommo e indiscusso protagonista.

I know you all, and will awhile uphold
The unyok'd humour of your idleness;
Yet herein will I imitate the sun,
Who doth permit the base contagious clouds
To smother up his beauty from the world,
That, when he please again to be himself,
Being wanted, he may be more wond'ring at
By breaking through the foul and ugly mists
Of vapours that did seem to strangle him.

(I, 2, 190-198)

È evidente la chiarezza di idee di questo personaggio il quale esibisce razionalità, perspicacia politica e sagacia nel distinguere fra l'apparire e l'essere, fermezza nel decidere con tempestività quale sarà il momento propizio per svelare che egli 'non è ciò che è'. Certo, possono venire in mente le parole di Iago quando dice « I am not what I am » (*Othello*, I, 1, 65), riconoscendosi come perverso simulatore: molti degli atteggiamenti e dei comportamenti di Hal, infatti, potrebbero confermare tale suggestione. Tuttavia, cogliere esclusivamente il volto machiavellico di questo personaggio significherebbe svolgere una lettura riduttiva delle funzioni cui adempie nel dramma e della sua caratterizzazione di stratega politico aggiornato, ben più moderno del re suo padre e ben più consapevole della qualità simbolica del nuovo titolo di monarca che dovrà di lì a poco ricoprire. In realtà, durante il suo apprendistato

(che è politico e teatrale insieme, come spesso gli ricorda suo padre, Henry IV) per diventare a pieno titolo re d'Inghilterra, il principe Hal sa di dover impersonare magistralmente i ruoli che le situazioni di volta in volta gli richiederanno. In senso assoluto, è la carica di re a imporgli la pianificazione e l'esecuzione delle parti che correranno alla realizzazione dell'intero progetto politico. Fin dal primo soliloquio egli rende partecipi di ciò i suoi interlocutori privilegiati, gli spettatori i quali, messi a parte delle sue intenzioni, possono successivamente raffrontarle con le azioni che si snoderanno nelle sequenze della vicenda drammatica. Dice Hal:

So when this loose behaviour I throw off,
And pay the debt I never promised,
By how much better than my word I am,
By so much shall I falsify men's hopes.
And like bright metal on a sullen ground,
My reformation, glittering o'er my fault,
Shall show more goodly, and attract more eyes
Than that which hath no foil to set it off.
I'll so offend, to make offence a skill,
Redeeming time when men think least I will.
(I, 2, 203-212)

Queste riflessioni, ricche come sono di voci che evocano il mondo della contraffazione teatrale (*throw off, falsify, show, attract, skill*), anticipano quella fase del dramma in cui Hal, spogliandosi degli abiti indossati fino a quel punto e rinunciando a comportarsi come figlio scapestrato e disubbediente, promette al re: « I shall hereafter, my thrice-gracious lord, / Be more myself » (III, 2, 93-94). Le parole non soltanto rassicurano il sovrano profondamente addolorato dall'idea di non poter contare su un figlio capace — come, per contrasto, sembrava mostrargli Hotspur — di reggere le sorti del regno che gli sarebbe toccato in eredità (I, 1, 77-90); esse riecheggiano quasi testualmente quelle pronunciate da Henry IV in altra occasione:

I will from henceforth, rather be myself,
Mighty and to be fear'd, than my condition.
(I, 3, 5-6)

La promessa di Hal si prospetta come una sorta di perfezionamento dell'intenzione manifestata da suo padre, quasi a voler indicare che ormai il momento del trapasso dei segni del comando dal sovrano al principe ereditario è giunto: Hal dimostra di sapere ciò che implica una corona indossata con piena responsabilità; si prepara pertanto a procedere verso il nuovo ruolo che gli spetta recitare:

For God doth know, so shall the world perceive,
That I have turn'd away my former self.

(2 Henry IV, V, 5, 57-58)

È nella scena seconda del terzo atto di *1 Henry IV* che il principe si adopera a convincere il re di essere all'altezza del compito che la sua futura carica gli imporrà e di essere in grado di vendicare il suo onore macchiato dalle diffamazioni altrui sconfiggendo Hotspur:

Do not think so; you shall not find it so;
And God forgive them that so much have sway'd
Your Majesty's good thoughts away from me!
I will redeem all this on Percy's head,
And in the closing of some glorious day
Be bold to tell you that I am your son,
When I will wear a garment all of blood,
And stain my favours in a bloody mask,
Which, wash'd away, shall scour my shame with it;
And that shall be the day, whene'er it lights,
That this same child of honour and renown,
This gallant Hotspur, this all-praised knight,
And your unthought-of Harry chance to meet.

(III, 2, 125-141)

Naturalmente, l'abito e la maschera grondanti del sangue di Hotspur possono far pensare al rituale del sacrificio necessario alla purificazione e alla rinascita di Hal, il quale in tal modo soltanto potrà essere restituito alla regalità autentica. Però, le parole del principe possono essere interpretate anche come manifestazione esplicita della consapevolezza di Hal circa le funzioni della teatralizzazione e della ritualizzazione che devono accompagnarlo nel suo itinerario verso la corona. Pochi versi più sotto Hal dirà:

This, in the name of God, I promise here;
The which, if He be pleas'd I shall perform.

(III, 2, 152-153)

Oltre che produrre e portare a compimento qualcosa, il termine *perform* significa eseguire un ordine, un dramma, un progetto: che Hal scelga tale voce pare oltremodo significativo e certamente non causale. Egli mostra di sapere che la vita sociale (e, per analogia, quella teatrale) si articola in una serie continua di tensioni e di movimenti che hanno luogo nel tempo e nello spazio e si risolvono in trasformazioni ininterrotte e in passaggi di status.

Questi mutamenti sono generati anche dai rituali; qui, a questo stadio del dramma, i rituali vengono soltanto narrati e se ne individuano alcune importanti funzioni simboliche; più tardi, i rituali preannunciati verranno drammatizzati, dando origine a una vera e propria *performance* culturale: Hal recita, infatti, in una messinscena che attua la promessa fatta al re suo padre e dà vita a quei 'riti di violenza' che gli consentiranno di redimersi e di prepararsi ad assumere il comando. Sul cadavere dell'ormai vinto Hotspur, Hal pronuncia le parole che sigillano il giuramento fatto al padre:

If thou wert sensible of courtesy
I should not make so dear a show of zeal;
But let my favours hide thy mangled face,
And even in thy behalf I'll thank myself
For doing these rites of tenderness.

(V, 4, 94-98)

Sulla solenne atmosfera della cerimonia che Hal conclude con un non trionfale epitaffio in onore del bellicoso Hotspur si diffonde un'ombra che offusca il valore della celebrazione: accanto al corpo di Hotspur, il principe scorre d'un tratto la « pesante, temibile materialità » del corpo apparentemente senza vita di Falstaff. Allora, anche per lui il generoso principe ha parole di affettuoso cordoglio (V,

4, 101-105) che, tuttavia, vengono quasi del tutto svuotate del loro significato da quelle che il principe pronuncia subito dopo:

Death hath not struck so fat a deer today,
Though many dearer, in this bloody fray.
Embowell'd will I see thee by and by,
Till then in blood by noble Percy lie.

(V, 4, 106-109)

La serie di *puns* aperta forse inconsciamente dalla voce *deer* rinvia al mondo cruento della caccia e, inevitabilmente, alla divisione di ruoli evocata: se Falstaff è un grasso cervo, Hal è uno spietato cacciatore, impassibile spettatore dello sventramento della sua preda. Il fatto è che Falstaff — almeno in questa fase del dramma — non resta immobile a terra in attesa di essere sbudellato; egli non è ancora morto e, infatti, si ergerà come simbolica negazione — nella sua corpulenta comicità — di quell'eroismo raffigurato dal nobile Hotspur e riappropriato da Hal nella simbolica cerimonia funebre officiata sul campo di battaglia. Il codardo Falstaff infierisce quindi selvaggiamente sul corpo di Hotspur, dissacrando così il senso del rituale cui Hal ha appena finito di dar corso. Ancora una volta, è la « pesante, temibile materialità » del corpo e della voce di Falstaff a opporsi a Hal: « Embowelled? If thou embowell me today, I'll give you leave to powder me and eat me too tomorrow » (V, 4, 110-111). Eppure, le parole, le contraffazioni di Falstaff, le sue bugie non sortiranno mai un effetto eversivo; a conclusione dell'episodio in cui Lancaster e Hal smascherano le millanterie di Falstaff, il principe si rivolge direttamente a lui in un *aside* dicendogli:

For my part, if a lie may do thee grace,
I'll gild it with the happiest terms I have.

(V, 4, 156-157)

La scoperta della finzione realizzata da Falstaff convince Hal che è ormai tempo di rompere ogni indugio e di

esplicitare (già in privato a Falstaff stesso) le sue doti di uomo di potere, capace di inscrivere un nuovo ordine nel corpo politico che egli ha in mente.

Se si tengono presenti tali momenti cruciali della prima parte delle vicende di *Henry IV*, si possono forse meglio comprendere i significati complessivi delle parole con cui Hal — divenuto ormai Henry V — inaugura il suo regno. Egli si rivolge al Lord Chief Justice, sua nuova guida spirituale e padre adottato, invitandolo a far valere il suo volere sovrano e la sua parola regale di contro al desiderio e alla parola scomposta di Falstaff:

Be it your charge, my lord,
To see perform'd the tenour of our word.
Set on. (*2 Henry IV*, V, 5, 71-73)

Agli albori del regno del re nuovo, la voce *perform* può significare soltanto *eseguire un ordine*.

Colui che parla non è più l'irresponsabile principe, traviato dalle cattive compagnie, bensì l'eroico sovrano, modello di tutta la cristianità, colui che ostentatamente domina la scena sociale e teatrale e colui che, in quanto rappresentante della maestà regale e incarnazione del potere della legge e della giustizia, deve vietare formalmente la formazione di discorsi eversivi. Anche in questa scena del 'ripudio di Falstaff' (come in quella che annunciava la *reformation* di Hal), le parole di Hal-Henry V sono informate al paradigma della conoscenza e della razionalità:

I know thee not, old man. Fall to thy prayers.
How ill white hairs becomes a fool and jester!
I have long dreamt of such a kind of man,
So surfeit-swell'd, so old, and so profane;
But being awak'd I do despise my dream.

(*2 Henry IV*, V, 5, 47-51)

Così esordisce il re nuovo nell'interscambio diretto con Falstaff: eleva il tono, che diviene formale, e innalza il registro linguistico, ponendolo fuori dalla portata di Falstaff: il linguaggio solenne del re rende concretamente palpabile

una barriera che è sempre esistita e che ora si manifesta con spietata logica nelle sue funzioni di esclusione. Non è certo casuale che — a questo punto del rituale di stato che si sta celebrando e a conclusione dell'omelia pronunciata perché Falstaff si 'ravveda' — il nuovo monarca si rivolga al Lord Chief Justice affinché impedisca all'antico compagno di baldoria di penetrare nello spazio simbolico della regalità e di sfuggire al controllo esercitato nel perimetro che ne circoscrive eventuali azioni, sovversive della legge e dell'ordine.

D'altro canto, il sovrano non può comportarsi altrimenti: egli è esposto — come un attore e un *governour* — allo sguardo e al giudizio generali; pertanto, sarà opportuno che egli segua suggerimenti e norme di comportamento di comprovata efficacia, quali sono quelle che, per esempio, suggerisce fin dal 1531 *The Boke Named The Governour*; qui, Sir Thomas Elyot mette in guardia dall'assumere atteggiamenti non consoni alla posizione di privilegio occupata dall'uomo di stato:

[...] by their pre-eminence they sitte, as it were, on a pillar on the toppe of a mountaine, where all the people do beholde them, not only in their open affaires, but also in their secrete passetimes, privie daliaunce, or other improfitable or wanton conditions (Elyot, 1907: 119).

Proprio perché è cosciente della sua posizione di preminenza e di visibilità, il re apprende presto che è necessario dominare la scena per poter controllare l'ordine sociale e culturale di cui egli è, in ultima istanza, il massimo responsabile. Però, la padronanza della scena va dimostrata e costantemente esibita, messa alla prova: come accade, per l'appunto, nella sequenza drammatica che conduce all'emarginazione di Falstaff nel dramma shakespeariano e come accade a Elizabeth I in molte occasioni pubbliche, durante le quali si ha la sensazione che la sovrana Tudor, per più d'un verso, si 'specchi' nella figura esemplare di Henry V.

Sotto questo riguardo, meritano forse alcune brevi riflessioni le due entrate trionfali nella città di Londra di

Henry V, nella seconda parte di *Henry IV*, e di Elizabeth I il giorno precedente alla sua incoronazione. In entrambi i casi, i due sovrani percorrono in corteo le strade di Londra assiegate di gente; in entrambi i casi, il loro tragitto li porta verso la presa del potere nell'Abbazia di Westminster; in entrambi i casi, i due personaggi regali vengono a trovarsi in una situazione imbarazzante, non prevista, che rischia di inficiare la sofisticata autocelebrazione del potere regale e mettere in crisi i significati encomiastici dell'avvenimento dell'incoronazione. Nella seconda parte di *Henry IV*, la scena quinta del quinto atto si apre su una strada londinese nei pressi dell'Abbazia di Westminster: gli inservienti sono affaccendati a stendere altre stuoie lungo il percorso (V, 5, 1-4); successivamente la didascalia avverte: « Trumpets sound, and the King and his train pass over the stage: after them enter Falstaff, Shallow, Pistol, Bardolph, and the Page »: l'occhio del pubblico segue il corteo regale che entra nell'Abbazia e si ferma poi sugli 'amici della Taverna'. Il maleodorante Falstaff, con i suoi umili compagni, si dispone lungo il percorso in attesa ansiosa del ritorno di Henry. Dapprima, egli si dimostra sicuro dell'influenza che potrà avere sul nuovo re: « Stand by me, Master Robert Shallow, I will make the King do you grace. I will leer upon him as a comes by, and do but mark the countenance that he will give me » (V, 5, 5-8). Successivamente, si rammarica di non essersi fatto fare nuovi abiti in onore del sovrano, trovando subito dopo una giustificazione accettabile sul piano affettivo e per gli effetti che può sortire su Henry sul piano pratico: « But 'tis no matter, this poor show doth better, this doth infer the zeal I had to see him » (V, 5, 13-14). A questo punto Falstaff rincarà la dose, richiedendo anche il sostegno di Shallow che, interrompendo il discorso di Falstaff con il suo reiterativo « It doth so », mette sull'avviso il pubblico circa la qualità dell'incontro fra Hal/Henry V e Falstaff che si verificherà di lì a poco:

Shal. It doth so.

Fal. It shows my earnestness of affection —

Shal. It doth so.

Fal. My devotion —

Shal. It doth, it doth, it doth.

Fal. As it were, to ride day and night, and not to deliberate, not to remember, not to have patience to have patience to shift me —

Shal. It is best, certain.

Fal. But to stand stained with travel, and sweating with desire to see him, thinking of nothing else, putting all affairs else in oblivion, as if there were nothing else to be done but to see him.

(V, 5, 15-27)

Falstaff resterà deluso nel vedere il suo re, perché davanti a lui si esibirà una figura del tutto sconosciuta; il sovrano non vorrà neanche ascoltarlo:

Fal. God save thy Grace, King Hal, my royal Hal!

Pist. The heavens thee guard and keep, most royal imp of fame!

Fal. God save thee, my sweet boy!

King. My Lord Chief Justice, speak to that vain man.

Ch. Just. Have you your wits? Know you what 'tis you speak?'

Fal. My King! My Jove! I speak to thee, my heart!

(V, 5, 41-46)

Falstaff ricerca invano lo scambio verbale diretto con l'interlocutore che egli predilige; ché, anzi, il sovrano sembra ignorarlo e si rivolge invece al suo intermediario privilegiato, il Lord Chief Justice, perché faccia tacere « that vain man ». La gioia, l'irruenza dei sentimenti e la spontanea familiarità che traboccano dalle parole dell'eccessivo Sir John Falstaff sono tuttavia arginate *non* dall'intervento del Chief Justice, *bensì* da quello agghiacciante e vincente del sovrano. È come se il re fosse chiamato direttamente in causa, dal momento che Falstaff — sordo alle ingiunzioni del Chief Justice — continua a rivolgersi a Henry V; Henry V, è in ultima istanza, costretto a parlare a Falstaff con quel celebre discorso che comincia con la dichiarazione di rinnegamento:

I know thee not, old man. Fall to thy prayers.

How ill white hairs becomes a fool and jester.

(V, 5, 47-48)

Il re, dopo il disprezzo iniziale, procede a dissuadere l'antico compagno dal rispondere, dall'usare cioè un linguaggio non consono alla situazione cerimoniale:

Reply not to me with a fool-born jest.
(V, 5, 55)

Per l'antico Hal non è più tempo di promesse e di giuramenti; ora è tempo di imposizioni (*Make*, v. 52; *Leave e know*, v. 53; *Reply not*, v. 55; *Presume not*, v. 56); ora è tempo di giungere all'azione esemplare che richiede solo il silenzio e la scomparsa dalla scena di Falstaff:

Till then I banish thee, on pain of death,
As I have done the rest of my misleaders,
Not to come near our person by ten mile.
(V, 5, 63-65)

Quando Elizabeth I attraversa le strade della città di Londra per essere formalmente riconosciuta regina d'Inghilterra con la cerimonia dell'incoronazione nell'abbazia di Westminster, ella si trova dinanzi a una situazione difficile da padroneggiare, difficile quasi quanto quella che l'Enrico V shakespeariano ha saputo magistralmente dominare. In questo caso, secondo quanto è descritto nel resoconto cronachistico che dell'occasione cerimoniale fornisce Richard Mulcaster nel suo *The Passage of our most dread Sovereign Lady Quene Elyzabeth through the citie of London to Westminster...* (1559), è la City a lanciare una vera e propria sfida alla sovrana, per metterla alla prova e per imporle un suo chiaro messaggio. Quando Elizabeth, giunta nei pressi del penultimo *pageant*, chiede di conoscere in anticipo cosa verrà rappresentato su quel palcoscenico:

And it was told Her Grace, that there was placed TIME. «TIME», quoth she, «and TIME hath brought me hither». And so forth the whole matter was opened to Her Grace, as hereafter shall be declared in the description of the pageant. But when in the opening, Her Grace understood that the *Bible* in English, should be delivered unto her by TRUTH (which was therein represented

by a child), she thanked the City for that gift, and said that she would oftentimes read over that book; commanding Sir John PARRAT, one of the knights which held up her canopy, to go before, and to receive it: but learning that it should be delivered unto Her Grace, down by a silken lace, she caused him to stay (Mulcaster, 1882: 232).

L'episodio è particolarmente interessante, se lo si legge non unicamente come manifestazione della spettacolarità specifica di questo genere di ' testo ' che descrive la presa del potere regale: se lo si legge, cioè, anche come segnale che la City indirizza innanzitutto alla nuova regina. La Bibbia dovrà essere ricevuta personalmente da Elizabeth: è evidente che, con una materia così infida quale è quella religiosa rappresentata iconograficamente dal testo della Bibbia, la City è intenzionata a porre un quesito arduo al quale, tuttavia, la giovane sovrana sa rispondere con la consumata abilità di un'attrice protagonista, professionalmente capace di improvvisare gesti e battute utili a salvare lo spettacolo e niente affatto intimorita dall'imponente e significativo schieramento delle corporazioni di Londra, le quali si interpongono fra lei e il testo della Bibbia. La Bibbia, così maestosamente presentata dalla City, è ancor più segno di una pratica discorsiva altra che è lì presente e minacciosa, su quello stesso spazio storico e temporale in cui Elizabeth dovrà insediarsi con la sua carica di monarca. Allora, la forza sovversiva di quel testo sacro dovrà essere neutralizzata secondo una liturgia contemporaneamente accettabile a spettatori (compresi i membri delle ghilde della City) e regina. Commenta Mulcaster:

But she, as soon as she had received the book, kissed it; and with both her hands held up the same, and so laid it upon her breast; with great thanks to the City therefore (Mulcaster, 1882: 235).

Elizabeth è divenuta padrona della scena e occupa ormai pienamente lo spazio della pratica della rappresentazione: il pericolo di una tensione sociale è stato opportunamente sventato e ora si celebra il rito della comunione armoniosa che organizza simbolicamente la coesione fra sudditi e corona.

Come Henry V, anche Elizabeth I dimostra che il potere è, in effetti, una questione di egemonia della e nella *performance* culturale, la quale si manifesta come serie sistematica di imposizioni di 'narrazioni' e di 'metacommenti sociali' sul sistema socioculturale e come reiterazione, talvolta fastidiosamente insistente, della loro autenticità.

Diversamente da Elizabeth, Henry V procede a un'operazione di espulsione dal corpo dello stato di quei ceti popolari raffigurati da Falstaff nelle due parti di *Henry IV*, sbeffeggiati e ridotti al silenzio da Hal; la *history play* si mostra così come genere che sottrae dal suo tessuto superficiale il discorso presente, ma ancora inefficace, del popolare. Nel caso dei due testi dedicati a *Henry IV*, la tensione fra il potere regale e il potere trasgressivo dei ceti popolari incarnati da Sir John Falstaff si risolve nell'indiscussa affermazione del principe Hal e nell'allontanamento del pingue cavaliere dalla corte. In *Henry V*, il processo di distruzione e poi di scomparsa dalla scena dell'ingombrante corpo di Falstaff (con la « pesante, temibile materialità » del senso racchiuso nella sua persona) si esaurisce rapidamente fra la prima e la terza scena del secondo atto. Dapprima, apprendiamo dal fedele paggio che egli è « very sick, and would to bed » (II, 1, 82-83); subito dopo, è l'ostessa a renderci partecipi del fatto che « The king has killed his heart » (II, 1, 88), individuando così la causa della grave malattia di Falstaff; tale tesi viene ulteriormente esplorata alcuni versi dopo dalla scalcinata compagnia degli amici della taverna, quando la responsabilità della lenta consunzione di Falstaff è fatta ricadere sul sovrano:

Host. As ever you come of women, come in quickly to Sir John. Ah, poor heart! he is so shaken of a burning quotidian tertian, that it is most lamentable to behold. Sweet men, come to him.

Nym. The king hath run bad humours on the knight; that's the even of it.

Pist. Nym, thou hast spoke the right; His heart is fractured and corroborate.

[16]

Nym. Te king is a good king; but it must be as it may; he passes some humours and careers.

Pist. Let us condole the knight; for, lambkins, we will live.

(II, 2, 117-127)

D'altra parte, il comportamento del sovrano viene giustificato e visto come necessario da Nym, il quale definisce Henry V un buon re, un re adeguato a far rispettare l'autorità che egli rappresenta attraverso l'esercizio del potere (Danby, 1961: 95), anche a costo del sacrificio della vita di un suo amico. Nella scena che segue — apparentemente non legata a quella appena commentata — il re continua a rivelarsi un buon re, colto nel momento drammatico del processo per alto tradimento dei nobili Cambridge, Scroop e Gray (II, 2): l'intera scena, punteggiata dalle lunghe arringhe omiletiche di Henry V contro i tre « English monsters » (II, 2, 85), si prospetta come ulteriore elaborazione delle virtù cardinali (prudenza, temperanza e giustizia) che — già esplicitate nella vicenda del rapporto con Falstaff — ora sono il corredo indispensabile del buon re che si pone a modello esemplare per l'intera cristianità: « the mirror of all Christian kings » è la definizione che di lui dà il secondo Coro, al verso 6. L'episodio della congiura, scoperta e punita con l'esecuzione capitale, riscatta completamente la 'colpa' di Hal verso Falstaff. È inevitabile — in tale processo di elevazione di Hal da principe a sovrano — che la scena immediatamente seguente (III, 3) non faccia più alcuna menzione della responsabilità del re senza cuore per la morte, per crepacuore, di Falstaff. In questa scena — che ha naturalmente luogo in una strada di Londra, situata appropriatamente nei pressi di una taverna — i suoi amici autentici (l'ostessa, Nym, Pistol, Bardolph) pronunciano l'elogio funebre e celebrano le avventure, a base di *sack* e di *women*, della vita sregolata di Falstaff. All'ostessa è poi affidato il compito di ricordare gli ultimi suoi istanti:

[...] a' parted ev'n just between twelve and one, ev'n at the turning o' th' tide: for after I saw him fumble with the sheets and play with flowers and smile upon his fingers' end, I knew there was but one way; for his nose was as sharp as a pen, and a' babbled of green fields (II, 3, 12-17).

[17]

Siamo ormai al balbettio indistinto di un Falstaff che, giunto nella valle delle ombre (la « green pasture » del salmo 23), è incapace di articolare suoni e parole significanti. Solo il termine « God » — ripetuto tre o quattro volte, ci informa ancora l'ostessa (II, 3, 21-22) — sembra pronunciato ancora con desta coscienza; poi, il suo corpo si raffredda emanando un messaggio di morte:

So a' bade me lay more clothes on his feet: I put my hand into the bed and felt them, and they were as cold as any stone; then I felt to his knees, and so upward, and upward, and all was as cold as any stone (II, 3, 23-27).

Pur essendo indubbiamente presentata in termini melodrammatici, la scena della morte di Falstaff può far riflettere sulle modalità che segnano la scomparsa dalla scena della « temibile, pesante materialità » del corpo massiccio e della voce roboante, oltre ogni misura, di Sir John Falstaff: corpo e voce sono divenuti sottili, sfrondata anche quantitativamente del vigore che li aveva sostenuti per tutta la durata della vicenda da *Henry IV* a *Henry V*. Perdendo la sua dimensione corpulenta e venendogli a mancare il dominio sulla parola, Falstaff deve rinunciare a ogni possibilità di contrastare il potere dell'autorità regale che egemonizza, con la sua forte presenza, l'intero spazio teatrale e ideologico delle *histories*.

Il processo di indebolimento di Falstaff prende l'avvio già nella prima parte di *Henry IV*, come si può vedere soprattutto attraverso il gustoso episodio del 'play extempore' (II, 4), quando Falstaff non può portare a termine la rappresentazione nel momento in cui egli, nel ruolo del principe Hal, dovrebbe concludere l'arriga in favore di se stesso: « Out, ye rogue! Play out the play! I have much to say in the behalf of that Falstaff » (II, 4, 478-479). La forza sovversiva di Falstaff viene ulteriormente fiaccata nella seconda parte di *Henry IV*, quando il principe si rammarica di non poter dare libero corso ai suoi sentimenti di dolore filiale per la grave malattia del re e ne incolpa Falstaff e i suoi compagni di Eastcheap:

[18]

Prince. Marry, I tell thee it is not meet that I should be sad now my father is sick; albeit I could telle to thee, as to one it pleases me for fault of a better to call my friend, I could be sad, and sad indeed too.

Poins. Very hardly, upon such a subject.

Prince. By this hand, thou thinkest me as far in the devil's book as thou and Falstaff, for obduracy and persistency. Let the end try the man. But I tell thee, my heart bleeds inwardly that my father is so sick; and keeping such vile company as thou art hath in reason taken from me all ostentation of sorrow (II, 2, 38-48).

Successivamente, sempre nella stessa scena, il principe s'indigna con Falstaff che impudentemente ha osato inviargli una lettera nella quale si rivela — pur attraverso la parodia della formalità stilistica propria dell'epistola (122-123) e di espressioni idiomatiche da puritano (« by yea and no », 124) e facendo ricorso alla sfrontatezza da *miles gloriosus* (125-127) — pericolosamente al di sopra del rango di appartenenza. Anche per tale ragione il principe Hal decide di punirlo: ancora una volta (l'ultima volta, in verità) il principe organizzerà una burla ai suoi danni con la complicità degli attori secondari Poins, Bardolph e il paggio di Falstaff stesso. In questa occasione, il principe comparirà travestito da cameriere, invertendo così quella gerarchia sociale che Falstaff aveva ignorato anche nella lettera. Dice Hal:

From a god to a bull? A heavy descension! It was Jove's case. From a prince to a prentice? A low transformation, that shall be mine, for in everything the purpose must weigh with the folly (II, 2, 166-169).

Nella quarta scena del secondo atto, quella in cui ha luogo la burla, il principe ha ormai preso le distanze dalla vecchia compagnia della Taverna della Testa di Cinghiale e può quindi recarsi, senza ulteriori indugi, a Westminster, ove lo attendono le sue responsabilità di erede al trono. Accomiatandosi da Falstaff e dagli altri oziosi frequentatori della taverna, Hal osserva:

By heaven, Poins, I feel me much to blame,
So idly to profane the precious time,

[19]

When tempest of commotion, like the south
Borne with black vapour, doth begin to melt
And drop upon our bare unarmed heads.

Give me my sword and cloak. Falstaff, good night.
(II, 4, 357-363)

In realtà, la buona notte augurata a Falstaff corrisponde a un addio: questa è infatti l'ultima volta che i due personaggi s'incontrano nel mondo amichevole, gioioso e vitale, della taverna: in questo mondo, i due personaggi erano dotati di una statura che li rendeva, per così dire, 'uguali', abili nell'imbastire con 'uguale' forza inventiva scherzi e burle che sembravano rovesciare ruoli e situazioni. Quando i due personaggi si troveranno di nuovo faccia a faccia, non solo sarà trascorso molto tempo (è nel quinto atto che ciò accadrà): l'incontro avverrà su un terreno con il quale Falstaff non è affatto familiare: la corte è il regno incontrastato di Hal e, a corte, Hal — divenuto Henry V — dovrà far riconoscere pubblicamente (a Falstaff, in primo luogo) che le differenze sociali vanno rispettate; a corte, poi, Hal metterà in pratica le abilità che gli derivano dal re suo padre (il 'cold blood') e quelle che ha appreso frequentando il mondo umile dei suoi sudditi (il 'fertile sherris'). È ironico che sia stato proprio Falstaff, nel celebre elogio della libagione (IV, 3, 84-123), a notare tale conciliazione e a desiderarla, lui che sta per perdere il 'figlio' Hal, in ipotetici suoi figli:

[...] and this valour comes of sherris. So that skill in the weapon is nothing without sack, for that it a-work, and learning a mere hoard of gold kept by a devil, till sack commences it and sets it in act and use. Hereof comes it that Prince Harry is valiant; for the cold blood he did naturally inherit of his father he hath like lean, sterile, and bare land manured, husbanded, and tilled, with excellent endeavour of drinking good and good store of fertile sherris, that he is become very hot and valiant. If I had a thousand sons, the first human principle I would teach them should be to forswear thin potations, and to addict themselves to sack (IV, 2, 111-123).

Con la sua ascesa al trono, Hal non solo dimostra di aver saputo mettere a frutto quanto Falstaff osservava;

[20]

egli sanziona la sua superiorità indiscussa, che gli consente di evitare che il suo regno (e il suo testo drammatico) decada e si trasformi in quella Babele linguistica, annunciata dal diffamatore Rumour della « Induction » di 2 *Henry IV* (1-10) e costruita dalle calunnie di Falstaff che, per molti versi, fa da eco allo stesso Rumour. Colpisce l'immaginazione che, iconograficamente, Rumour sia rappresentato con un costume ornato di lingue (ma non di lingue e di occhi, come era nella tradizione: Humphreys, 1966: 4) e che Falstaff, emblematicamente e drammaticamente, appaia come una incarnazione di Rumour, quando calunnia il re (I, 2, 101-102), quando getta discredito sul principe Hal che entra travestito nella taverna (II, 4, 220-252) e quando si descrive a Coleville of the Dale come un famoso cavaliere che possiede « a whole school of tongues in this belly of mine » (IV, 3, 18): allo stesso modo, colpisce l'immaginazione che il principe Hal sia difeso da Warwick nel modo seguente:

The Prince but studies his companions
Like a strange tongue, wherein, to gain the language,
'Tis needful that the most immodest word
Be look'd upon and learnt; which once attain'd,
Your Highness knows, comes to no further use
But to be known and hated. So, like gross terms,
The Prince will, in the perfectness of time,
Cast off his followers, and their memory
Shall as a pattern or a measure live
By which his Grace must mete the lives of others,
Turning past evils to advantages.

(IV, 4, 68-78)

Il mondo del linguaggio viene metaforicamente evocato per indicare la necessità, per Hal, di divenire il re poliglotta abile nel tradurre i diversi dialetti — che rischiano di generare un caos generale — in una lingua armoniosa e armonizzante, espressione allo stesso tempo della volontà di comunicare e di ascoltare (Porter, 1979) e spinta — per tutti i personaggi — a tessere relazioni significanti che si intrecciano in modo da dar vita a un'unità drammatica analoga a quella unità sociale che l'autentica arte del governatore deve saper conseguire. In *Henry V* è Exeter a osservare:

[21]

For government, though high and low and lower,
Put into parts, doth keep in one consent,
Congreeing in a full and natural close,
Like music.

(I, 2, 180-183)

In un regno polifonico quale è quello dominato da Henry V ormai non c'è più posto per stili, linguaggi, atteggiamenti e pose popolari che possono sottrarsi allo sguardo vigile del potere: per apprezzare opportunamente il sistema politico proposto dall'eroico sovrano, si deve però poter ricordare, fuggevolmente se si vuole, la presenza — nel recente passato della storia della nuova monarchia — di figure come Falstaff, le quali trovavano la loro forza dirompente e la simpatia accattivante che le caratterizzava nel saper divenire *jesters* e *fools*. La loro presenza, però doveva essere effimera, proprio come quella dei *fools* e dei *clowns* che rallegravano tanta parte della vita di corte, del teatro popolare e del dramma comico dell'età di Elizabeth I. Non è forse inopportuno richiamare alla mente che, nella scena del ripudio di Falstaff, il nuovo re gli si rivolge, dicendogli:

I know thee not, old man. Fall to thy prayers.
How ill white hairs becomes a fool and jester!

(2 *Henry IV*, V, 5, 47-48)

E, più sotto, Hal gli impone:

Reply not to me with a fool-born jest.

(V, 5, 55)

Hal non fa altro che ricordare, a Falstaff e al pubblico, che il pingue vecchio è soltanto un attore dilettante, che nulla può e nulla deve contro le arti dell'attore di mestiere, esperto in tutte le arti, in tutti i trucchi della recitazione. Contro l'acuta perspicacia di Hal nulla può l'ingenua e divertente, talvolta beffarda, recitazione di Falstaff: con la medesima maestria di un Dick Tarlton, Falstaff può dimostrarsi veramente bravo nell'organizzare azioni teatrali im-

provvisate e nell'inventare scherzose burle ai danni di Hal; il fatto è che Hal si rivela ben presto più abile di Falstaff nel dar vita a facezie e a burle, che possono anche essere crudeli, nei riguardi di Falstaff, il *clown* di Hal.

Accade, infatti, che anche questa dimensione teatrale — che connota il mondo popolare di Falstaff — è incorporata e sconfitta dalla magistrale interpretazione di Hal. L'improvvisazione dell'azione teatrale non può essere incoraggiata, perché è sconveniente e pericolosa: lo dimostra la celebre scena del 'play-in-the-play' che ha luogo nella prima parte di *Henry IV*, quando Falstaff ancora gode dei favori del principe ereditario e può impunemente varcare i confini fra il lecito e l'illecito, proprio come faceva il Dick Tarlton dei Queen's Men, che impunemente si muoveva fra il mondo del teatro popolare e delle taverne-teatro (il Bell e il Bull erano le due taverne in cui Tarlton e la sua compagnia avevano licenza di recitare) a quello della Banqueting Hall, spesso provocando — oltre a ilarità e divertimento — imbarazzo e preoccupazione. Certo, il Lord Mayor poteva rendere illegali tali recitazioni che nell'improvvisazione trovavano la massima popolarità; è del 1574, per esempio, l'ordinanza che vietava agli osti di: « suffer to be interlaced, added, mingled or uttered in any such play, interlude, comedy, tragedy or show any other matter that such as shall be first perused and allowed » (in Chambers, IV, 1923: 274).

Ma Tarlton godeva della protezione regale, proprio come Falstaff: a nulla valsero le nuove norme che regolavano la censura teatrale, quando il Master of the Revels, Henry Tilney, ottenne il permesso di imporre gli emendamenti necessari a rendere i testi teatrali accettabili legalmente (1581). Però, i suoi *jests* e i suoi ammiccamenti al pubblico potevano suscitare reazioni inattese, pericolose proprio per quell'atmosfera di intima partecipazione che Tarlton — come Falstaff e diversamente da Hal — richiedeva agli astanti. E non c'è dubbio che, nella scena della recita nella taverna di Eastcheap, il grassone millantatore indossi il 'mantello' di Tarlton e, come lui, si comporti da « tavern fool or table-side jester » (Wiles, 1987: 15). Nel mondo basso

di Eastcheap, nella taverna della Testa di Cinghiale governata da una malfamata Mrs Quickly — la taverna ricorda per molti versi la Christopher Tavern frequentata dal *clown* di Shakespeare, Dick Tarlton, e animata da una certa Emma Ball che non godeva certo di una buona reputazione — il principe Hal accetta il suggerimento-supplica di Falstaff che, con il suo *play extempore*, promette allegria e divertimento per tutti. Come è noto, Falstaff dice: « What, shall we be merry? Shall we have a play extempore? » (II, 4, 275-276). « Extemporal wit », si ricorderà di certo, era ciò che gli Elisabetiani si aspettavano da Tarlton e da Will Kemp che, forse, recitò nel ruolo di Falstaff all'epoca della rappresentazione dell'opera shakespeariana (Wilson, 1964: 39) e Falstaff sembra possedere molte delle abilità sceniche di Kemp (Wiles, 1987: 128-129).

Ma vediamo come si snoda la scena del 'play-in-the-play': la supplica di Falstaff, che muore dalla voglia di scatenarsi in una improvvisazione teatrale, viene lasciata senza risposta e, però, Falstaff non demorde:

Well, thou wilt be horribly chid to-morrow when thou comest to thy father. If thou love me, practise an answer (II, 4, 368-370).

Finalmente Hal si degna di obbedire, per così dire, e prontamente impartisce direttive a Falstaff:

Do thou stand for my father, and examine me upon the particulars of my life (II, 4, 371-372).

E Falstaff:

Shall I? Content! This chair shall be my state, this dagger my sceptre, and this cushion my crown (II, 4, 373-374).

Il principe non gli concede tregua e, se è certo vero che coopera con Falstaff quasi pariteticamente nell'inventare la situazione e la scenografia, è pur indubbio che egli procede per crudele gioco comico e sarcastico, inteso a svilire — nel mentre ne fa uso — Falstaff:

[24]

Thy state is taken for a join'd-stool, thy golden sceptre for a leaden dagger, and thy precious rich crown for a pitiful bald crown! (II, 4, 375-377).

Con queste parole, Hal rigetta Falstaff nel suo posto sociale, che è quello del *clown*, dell'apprendista artigiano, non del gentiluomo, come del resto proclama il suo stesso nome: « False staff » (Wiles, 1987: 121-122).

Il punto culminante della rappresentazione-nella-rappresentazione — quello che segna la svolta decisiva nella netta e irreversibile separazione dei due corpi simbolici dei sudditi popolari e della regalità — è costituito dalla parte del discorso recitato da Falstaff, quando egli impersona il ruolo di Henry IV:

Fal. [...] This pitch (as ancient writers do report) doth defile, so doth the company thou keepest: for, Harry, now I do not speak to thee in drink, but in tears; not in pleasure, but in passion; not in words only, but in woes also. And yet there is a virtuous man whom I have often noted in thy company, but I know not his name (II, 4, 808-414).

La burla comincia, dunque: il pubblico si prepara ad apprezzare i lazzi, gli scherzosi commenti cui il personaggio Henry IV, quasi dimentico del suo rango e pronto ad accogliere quello che è incarnato nel personaggio di Falstaff e nel *clown* shakespeariano, indica con quel suo « And yet... » e, successivamente, con quel suo furbesco « and now I remember me, his name is Falstaff » (II, 4, 419-420). Il principe, che recita il suo ruolo, è disturbato dalla parte preponderante che sembra conferita al suo grasso e vizioso compagno di bagordi; egli è infastidito dalla benevolenza che il re suo padre, nelle parole pronunciate da Falstaff/Henry IV, mostra a lui piuttosto che a se stesso: « [...] there is virtue in that Falstaff; him keep with, the rest banish. And tell me now, thou naughty varlet, tell me where hast thou been this month? » (II, 4, 424-426). Il principe rimprovera ora Falstaff, l'attore, incapace di comportarsi come il ruolo di re richiederebbe: « Dost thou speak like a king? Do thou stand for me, and I'll play my father » (II, 4, 427-428). Entrambi i personaggi sono bravi

[25]

nell'entrare nel ruolo da cui si liberano, subito dopo; qui, però, il principe accoglie tempestivamente la battuta di Falstaff, sottraendogli il ruolo che fino a quel momento aveva interpretato e che rischiava di deprivare Hal della parte principale.

Fal. Depose me? If thou dost it half so gravely, so majestically, both in word and matter, hang me up by the heels for a rabbitsucker, or a poulter hare (II, 4, 429-431).

L'improvvisazione, che stava per avere la meglio sul personaggio-attore Hal, deve essere sottoposta a controllo autorevole: per un attimo la barriera della finzione teatrale va cancellata; successivamente, essa va recuperata dallo stesso Hal, il quale ormai la domina in tutto e per tutto, capovolgendo il ritratto che di sé aveva tracciato pochi attimi prima Falstaff e mostrando che la messinscena dello spettacolo del potere è sotto la sua legge: l'ordine della recitazione imposto da Hal restaura l'ordine minacciato dalle trasgressioni carnevalesche del temporaneo Lord of Misrule, Sir John Falstaff. Il principe, divenuto nella finzione il re suo padre, non sta più al gioco inventato da Falstaff e ne imbastisce uno che, soltanto alla fine della seconda parte di *Henry IV*, diventerà realtà; qui, Hal/Henry IV sposta la figura di Falstaff in un mondo che è a lui consono e che non potrà avere accesso nel mondo regale, se non temporaneamente, per burla, per assolvere al compito di *clown* e di *fool*, di *Vice*. È, infatti, come malvagio *villain* che Falstaff viene descritto, come figura che attrae ma anche come figura che deve essere *deposta* e *rinnegata*, secondo che richiede la tradizione delle moralità e degli interludi cui il *Vice* (e, quindi, Falstaff) appartiene (Weimann, 1978): Falstaff è definito, secondo i suggerimenti che provengono da quella tradizione popolare, come « *devil* »/« *vice* »/« *iniquity* »/« *ruffian* »/« *Satan* » (II, 4, 441-457): il crescendo, che indubbiamente volge al comico, non manca di suscitare l'associazione fra il mondo della taverna di Eastcheap e il mondo sotterraneo dell'Inferno. Come osserva giustamente Wiles:

[26]

The tavern is a prelude to Hell. Falstaff speaks of the damnation of Dives (I. ii. 34), and Pistol swears he will see Doll damned (II. iv. 153). Falstaff catalogues the damned souls: Bardolph's face is Lucifer's kitchen; the devil attends on the boy; the pox-ridden Doll is 'in hell already, and burns poor souls'; the Hostess will probably howl for breaking Lent (II. iv. 329-73) (Wiles, 1987: 124-125).

Falstaff sa che — una volta fatto rientrare nel mondo infernale, una volta presentato come il cattivo consigliere, l'angelo cattivo, che porta alla perdizione Hal — egli dovrà uscire di scena: sul piano teatrale e sul piano politico, ugualmente. A ciò egli tenta di opporsi; ma la difesa che egli — nelle vesti di Hal — imbastisce di se stesso si rivela del tutto inutile, perdente in partenza:

If to be old and merry be a sin, then many an old host that I know is damned: if to be fat be to be hated, then Pharaoh's lean kine are to be loved. No, my good lord; banish Peto, banish Bardolph, banish Poins — but for sweet Jack Falstaff, kind Jack Falstaff, true Jack Falstaff, valiant Jack Falstaff, and therefore more valiant, being as he is old Jack Falstaff, banish not him thy Harry's company, banish not him thy Harry's company, banish plump Jack, and banish all the world (II, 4, 465-474).

Il principe, puntualmente, promette: « I do, I will » (II, 4, 475). Puntualmente, nella seconda parte di *Henry IV*, la promessa della finzione teatrale diviene realtà. Prima di giungere a quel passo definitivo, però, Falstaff subisce un'ulteriore 'ingiustizia', quella che lo fa scomparire prima ancora della sua morte, raccontata nel testo di *Henry V*. L'epilogo di *2 Henry IV*, che si colloca dopo il ripudio di Falstaff e dopo il suo arresto per mano del Lord Chief Justice, promette la continuazione delle vicende di Falstaff:

[...] where, for anything I know, Falstaff shall die of a sweat, unless already a be killed with your hard opinions; for Oldcastle died martyr, and is not the man. My tongue is weary; when my legs are too, I will bid you good night (Epilogue, 29-33).

Questo Falstaff, suggerisce Shakespeare, non ha alcun tratto sovversivo che potrebbe farlo avvicinare allo scomodo personaggio, simbolo dell'eresia lollarda, presagio puritano e protagonista di *The Life of Sir John Oldcastle*,

[27]

un testo teatrale anonimo perseguitato dalla censura intorno al 1600: *questo* Falstaff è stato trasformato in un patetico Old Lad of the Castle e, poi, nel personaggio di Falstaff che, per codardia, è molto simile al pavido Sir John Falstolfe della prima parte di *Henry VI*; *questo* Falstaff, ci ricorda l'epilogo di *2 Henry IV*, assume su di sé quei tratti popolari, impertinenti, che — propri del *clown* — gli vietano la partecipazione alla processione regale di Henry V e gli precludono l'accesso al mondo del potere. Il posto di Falstaff sembra essere quello della *jig*, con danze e canti, con improvvisazioni e con la ricerca di un rapporto molto stretto con il pubblico degli spettatori:

Here I promised you I would be, and here I commit my body to your mercies. Bate me some, and I will pay you some, and, as most debtors do, promise you infinitely: and so I kneel down before you — but, indeed, to pray for the Queen.

If my tongue cannot entreat you to acquit me, will you command me to use my legs? (Epilogue, 13-19).

Il ruolo e il volto di questa figura somigliano molto a quelli di Will Kemp, pronto alla danza e al canto, alla battuta arguta, al *jest*, purché questi non danneggino la struttura preordinata della trama epica del *history play*. Estromesso dal testo dall'azione del ripudio, pubblicamente officiata da Hal nelle funzioni di nuovo monarca, Falstaff tende a riemergere nel finale recitato nell'epilogo: egli si inchina, è vero, di fronte all'autorità regale, ma è al pubblico che egli chiede di intercedere per liberarlo dalla condanna cui è stato destinato.

Riferimenti bibliografici

- Abrams, R. (1986), « Rumor's Reign in *2 Henry IV*: The Scope of a Personification », *ELR*, vol. 16, n. 3, pp. 467-495.
 Barba, E. (1981), *La corsa dei contrari*, Milano, Feltrinelli.
 Chambers, E. K. (1923), *The Elizabethan Stage*, Oxford, Clarendon Press, vol. IV.
 Danby, J. F. (1961), *Shakespeare's Doctrine of Nature*, London, Faber & Faber.

- Elyot, T. (1531), *The Boke Named The Governour*, a cura di F. T. Watson, London, Dent, 1907.
 Ferrara, F. (1960), *Jests e Merry Tales*, Roma, Edizioni dell'Ateneo.
 Foucault, M. (1972), *L'ordine del discorso*, Torino, Einaudi.
 Mulcaster, R. (1559), *The Passage of our most dread Sovereign Lady, Queen Elizabeth, through the City of London to Westminster, the day before her coronation*, in *An English Garner*, a cura di E. Arber, Birmingham, E. Arber, 1882, vol. IV.
 Porter, J. A. (1979), *The Drama of Speech Acts. Shakespeare's Lancastrian Tetralogy*, Berkeley, University of California Press.
 Serpieri, A. (1986), *Retorica e Immaginario*, Parma, Pratiche.
 Shakespeare, W. (1982), *The Complete Works*, a cura di P. Alexander, London, Collins.
 — (1968), *The First Part of King Henry IV*, a cura di A. R. Humphreys, London, Methuen (The Arden Shakespeare).
 — (1967), *The Second Part of King Henry IV*, a cura di A. R. Humphreys, London, Methuen (The Arden Shakespeare).
 — (1970), *King Henry V*, a cura di J. H. Walter, London, Methuen (The Arden Shakespeare).
 Starobinski, J. (1975), *L'occhio vivente*, Torino, Einaudi.
 Weimann, R. (1978), *Shakespeare and the Popular Tradition in the Theater*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press.
 Wiles, D. (1987), *Shakespeare's Clown*, Cambridge, C.U.P.
 Wilson, J. D. (1943), *The Fortunes of Falstaff*, New York, Macmillan, 1964.

FALSTAFF, PROFETA DISARMATO

Anna Notaro
(Napoli)

Questo mio intervento si apre con alcune considerazioni preliminari di carattere essenzialmente metodologico che certo non pretendono di dare un quadro esaustivo dei complessi problemi ermeneutici che opere come le due parti di *Henry IV* propongono, ma vogliono soltanto chiarire meglio una direzione teorica intenzionata, fra l'altro, a far emergere il senso di alcune tematiche, magari d'ordine più generale, che pure sottendono in maniera determinante i drammi menzionati. A mio parere qualsiasi lettura dei due drammi in questione non può prescindere dall'affrontare il complesso problema dei rapporti fra cultura alta e cultura subalterna. Come sottolineava già nel lontano 1961 Muriel Bradbrook¹, la particolare grandezza delle opere teatrali scritte nell'ultimo decennio del regno di Elisabetta e nei primi dieci anni di quello di Giacomo consisteva essenzialmente nella momentanea fusione della tradizione popolare e di quella alta. Ancora oggi, nonostante i numerosi studi sull'argomento, diversi aspetti della relazione fra le due culture rimangono oscuri, soprattutto perché gli elementi popolari sono stati esaminati attraverso un'ottica puramente evolucionistica, che li ha considerati quali stadi primitivi all'interno di una ideale scala di valori avente ai suoi vertici forme di arte drammatica complesse e riferibili

¹ M. Bradbrook, *The Growth and Structure of Elizabethan Comedy*, London, Chatto & Windus, 1961; ma vedi anche M. D. Bristol, «Carnival and the Institutions of Theater in Elizabethan England», in *ELH*, vol. 50, n. 4 (Winter 1983), p. 638.

solo agli autori più famosi². Una tale visione che relega la tradizione popolare al ruolo quasi di ricettacolo di antichi riti, svisciva per conseguenza il valore di strumento ermeneutico di primaria importanza che il rito stesso può svolgere quale chiave di lettura privilegiata per cogliere uno di quei molteplici sensi che formano il tessuto polivalente di cui l'opera letteraria stessa è costituita.

Personalmente credo che si siano succeduti dei periodi storici in cui la cultura alta è stata particolarmente affascinata da quella popolare, dal suo ottimismo vitalistico e dal suo senso della vita e della morte. Uno di questi periodi è quello che va dal finire del XV secolo ai primi anni del XVI, durante il quale prese eccezionale vigore il sogno del paese di Cuccagna, libero, grasso, egualitario, che idealmente si ricollegava alle mai sopite aspirazioni medievali verso l'Eden primitivo e la nostalgica età di Saturno, interpretato poi dalla *imagerie* popolare quale mito d'affrancazione dal lavoro servile, dalla fame e da tutti gli altri mali economici e sociali della vita quotidiana. Questo mito operava secondo un meccanismo fatto di infiniti congegni mentali, sogni, utopie, fantasie, inganni dell'immaginazione, ma anche riverse sociali, speranze di rinnovamento e di mutazione, per costruire una società migliore, più giusta, umana e meno faticosa. Esso non era creazione nuova ed originale: da secoli infatti trovava effettivo riscontro nelle feste del Carnevale, dove la trasgressione della norma, prefigurata emblematicamente nei vessilli egualitari e mangerecci del paese di Cuccagna, veniva esercitata in concreto con cerimonie alla rovescia, durante le quali insulti oltraggiosi erano indirizzati al simbolo stesso del potere costituito, il « Mocking King », il re per burla³.

² Una tale prospettiva, secondo M. D. Bristol, risulta del tutto controproducente perché, come afferma egli stesso « ... using development as the central theoretical concept makes it a foregone conclusion that the popular elements in themselves will have to be characterized as undeveloped, 'sub-dramatic', or 'naïve' » (art. cit. p. 639).

³ Come ci ricorda puntualmente R. Runcini in un articolo apparso su *Il Manifesto* del 10 giugno 1986.

Questo discorso sul Carnevale appare tanto più pertinente se si considera che, in riferimento a *1 Henry IV*, molti critici si sono compiaciuti nel paragonare il personaggio di Falstaff al « Lord of Misrule » del rituale festivo in questione, pescando nel repertorio carnevalesco alla ricerca delle immagini più consone ad illustrare tale sorprendente similitudine; ebbene, io credo che l'uso del rito in questo senso sia del tutto fuorviante se non tiene conto del fatto che il Carnevale stesso è qualcosa di più di una semplice fonte documentaristica da usare a proprio piacimento; esso infatti fornisce la stessa logica necessaria a sottendere ogni interazione fra il testo drammatico e quell'universo culturale ricco, e sovente contraddittorio, che fu la società inglese fra Cinquecento e Seicento⁴.

Recentemente è stato sostenuto da M. D. Bristol che lo stesso teatro elisabettiano non è altro che una forma altamente professionale ed istituzionalizzata di Carnevale e dell'attività festiva nel suo complesso: entrambi infatti condividono l'esperienza di uno spazio e di un tempo liminali, ben definiti cioè dalla loro marginalità. L'uno, il Carnevale, perché si svolge in uno spazio preciso (la strada) e in un tempo particolare (quello della festa ritualizzata); allo stesso modo la rappresentazione teatrale ha luogo in uno spazio marginale (non dimentichiamo che i primi teatri elisabettiani erano situati al di là della giurisdizione cittadina) e in un tempo anch'esso ben definito, che è appunto quello sottratto alla normale attività lavorativa quotidiana.

Se il teatro quindi non è che questa forma istituzionalizzata di Carnevale, allora è lecito affermare che Falstaff rappresenta il personaggio teatrale/teatrabile per eccellenza, dal momento che della vicenda carnevalesca egli sembra ricoprire tutti i ruoli tipici. Falstaff sarà soprattutto il re di un mondo alla rovescia che eserciterà un potere teso, attraverso l'abbassamento e la desublimazione dell'alto e

⁴ In questo senso condivido appieno quanto scrive M. D. Bristol nel suo *Carnival and Theater*, London, Methuen, 1985, cap. I e, in particolare, pp. 8-15.

del sacro, ad affermare l'altra verità, quella non ufficiale, non aristocratica, fino ad arrivare alla propria morte e rigenerazione che, come vedremo, oltrepasserà l'angusto *limen* caratterizzante la sua vicenda drammatica.

Certo l'importanza che ancora oggi annettiamo al rituale carnevalesco quale categoria epistemologica di primaria importanza deriva innegabilmente dal forte influsso esercitato da Bachtin, anche se già da tempo ormai si è evidenziata la debolezza di una visione troppo spesso permeata da una vena di nostalgia e di utopico ottimismo⁵. Il Carnevale infatti era essenzialmente una sorta di anarchia programmata, una sovversione concessa e sanzionata dalle stesse autorità e, come tale, finiva quindi per sancire quello stesso ordine stabilito che illusoriamente aveva inteso rovesciare.

La vicenda falstaffiana, proprio per le particolari valenze che viene ad assumere può leggersi, a mio parere, non soltanto secondo una logica siffatta, ma anche alla luce di una teoria che intenda il carnevale stesso quale esemplificazione della categoria più ampia della trasgressione⁶, luogo privilegiato di quella inversione simbolica che B. Babcock definisce come qualsiasi atto che inverte, contraddice, abroga, o comunque si presenta come alternativo rispetto alle norme, ai codici e ai valori di una comunità, siano essi linguistici, letterari, artistici, religiosi, sociali o politici⁷.

Una trasgressione quella di Falstaff che comunque rimane relegata, almeno al livello referenziale più immediato, all'usuale opposizione alto/basso, opposizione che però as-

⁵ Cfr. P. Stallybrass e A. White, *The Politics and Poetics of Transgression*, London, Methuen, 1986, pp. 6-26.

⁶ Infatti, come affermano P. Stallybrass e A. White « If we treat the carnivalesque as an instance of a wider phenomenon, of transgression we move beyond Bachtin's troublesome folkloric approach to a political anthropology of binary extremism in class society » (*Idem*, p. 26).

⁷ B. Babcock, *The Reversible World: Symbolic Inversion in Art and Society*, Ithaca, Cornell University Press, 1978.

sume, nell'ottica da me scelta, il valore di una vera e propria struttura binaria capace di svolgere un'utile funzione ermeneutica delle pratiche sociali e dei discorsi agiti durante il periodo in cui l'opera letteraria si colloca. In questo senso quindi il testo non sarà più analizzato allo scopo di scoprirvi elementi residuali dell'epoca in cui fu prodotto, ma si cercherà in esso l'espressione attualizzata del modo in cui questi sistemi nascevano, si riproducevano e soprattutto venivano utilizzati da coloro i quali ritenevano il potere di stabilire ciò che dovesse essere considerato alto e ciò che invece dall'alto si doveva distinguere.

Il Carnevale giovanile di Falstaff

Già dal primo momento in cui Falstaff compare sulla scena Hal sottolinea l'inusitata e quindi trasgressiva dimensione del suo enorme corpo che vive seguendo ritmi temporali scanditi unicamente da bisogni fisiologici e naturali. La citazione del testo a questo punto risulterebbe addirittura pleonastica, tanto il brano in questione è conosciuto; conviene comunque rimandare ad esso almeno con la memoria, anche perché proprio gli undici versi che costituiscono la battuta del principe ci presentano un ampio ventaglio di elementi atti a caratterizzare la figura e la personalità del personaggio in questione. Prima di ogni altro vi è l'elemento del corpo grottesco di Falstaff, del suo amore per il cibo, il vino, della sua condotta lasciva ed infine, ultimo, ma non meno importante, l'elemento temporale.

Direi che è proprio in questo corpo che meglio s'incarna (nel senso più pregnante del termine) quel principio bachtiniano del realismo grottesco, un corpo che nel corso del dramma si andrà sempre più rivelando veicolo prezioso di profondi significati sociali, oltre che strumento rivelatore della stessa fisionomia interiore del personaggio. Certo l'universo in cui si muove Falstaff è quello corporale della pancia, del mangiare e del dormire, della soddisfazione dei bisogni primari; in questo senso egli è il « Re dei mangiatori » uscito dal ventre di Cuccagna, o meglio nel suo caso si dovrebbe dire « Re dei bevitori », data la predilezione

per il vino. Falstaff è quindi personaggio da festa popolare che nel suo grottesco iperbolizzante ben esprime la tendenza verso l'abbondanza, anzi la sovrabbondanza e la profusione. Tipico uomo del Carnevale, eroe dell'intemperanza, della dismisura e della corpulenza, che si trova a proprio agio soprattutto davanti ad un buon bicchiere di *sack*, nel suo piccolo regno, la taverna (un *limen* quello della taverna che egli desidera comunque oltrepassare per penetrare, come vedremo, nel regno più prestigioso della corte).

Restando ancora nell'ambito delle usuali categorie carnevalesche diremo che Falstaff non solo è l'uomo-pancia, archetipo e prototipo di questa festa per eccellenza, ma è anche l'uomo maiale che dietro la maschera dell'animale nasconde però il viso paffuto di un bambino. Per quanto detto fin'ora le esemplificazioni testuali potrebbero essere moltissime, mi limiterò perciò a ricordarne solo un paio⁸. La prima si riferisce ad una battuta del principe (1 *HIV*, II, 4, 446-447) il quale paragona Falstaff ad un « roasted Mannintree ox with the pudding in his belly », la successiva invece si trova in 2 *HIV*, II, 4, 227) laddove Falstaff viene definito da Doll Tearsheet un « whoreson little tidy Bartholomew boar pig ». In entrambi i casi il richiamo è ad una fiera, luogo privilegiato, secondo Bachtin, dell'opposizione simbolica popolare all'ordine costituito, fiera che comunque era anche un utile veicolo di diffusione a livello periferico di certi valori economici e sociali dettati dal potere centrale. Dicendo questo non si vuol affatto affermare che la carica contestativa così bene espressa da Bachtin viene del tutto a mancare, quanto piuttosto che il grottesco stesso tende a svolgere una funzione critica nei confronti dell'ideologia dominante, la quale però ha già provveduto a fissare i confini di questa azione.

Per quanto concerne invece la figura del maiale, al quale più volte Falstaff viene paragonato, conviene ricordare che esso durante il periodo carnevalesco poteva rap-

⁸ Tutte le citazioni presenti in questo articolo sono tratte dalla edizione Arden dei seguenti drammi di W. Shakespeare: *King Henry IV Part I*, *King Henry IV Part II*, *Henry V*.

presentare emblematicamente significati differenti. Se da una parte attraverso il maiale si celebravano implicitamente i piaceri del cibo e della carne, dall'altra esso era anche una specie di capro espiatorio simbolico sul quale veniva esercitata una violenza che, non potendo necessariamente indirizzarsi verso i detentori del potere, si accaniva allora sui più deboli (donne, ebrei, animali) secondo un meccanismo definito di « displaced abjection »⁹.

In realtà la stessa scena famosa del ripudio di Falstaff è spesso stata interpretata quale momento in cui il grasso cavaliere diviene capro espiatorio immolato per far sì che l'Inghilterra abbia il suo più degno monarca: Enrico V; essa in realtà risponde a delle motivazioni che sono insite nella logica stessa del fenomeno rituale carnevalesco, una logica della quale sembra essersi perfettamente impadronito il principe Hal, autore ed attore, direi, di una propria personalissima inversione di ruolo; « From a prince to a prentice » (2 *HIV*, II, 2, 167) dirà egli stesso, finché non arriverà alla propria rigenerazione finale, una rigenerazione affatto casuale, quanto piuttosto costruita abilmente giorno dopo giorno. Sempre nella medesima scena del ripudio Hal, riferendosi al suo passato di gozzoviglie, parlerà di un sogno. Il sogno in Shakespeare ha spesso valore profetico; in questo caso invece potremmo dire che Hal è il profeta di se stesso, perché quel sogno di cui parla è stato fatto ad occhi aperti, e, soprattutto, con la coscienza della veglia.

Forse più che di sogno, si potrebbe parlare di un viaggio di Hal verso il basso, un viaggio durante il quale la monarchia si purificherà proprio grazie all'inversione dei ruoli e alla contaminazione degli strati sociali. Si potrebbe dire che con Hal quel potere che da sempre aveva temuto il mutamento come esiziale al proprio status egemonico, ora accetta la metamorfosi quale strumento di conservazione. Hal comunque è profeta di se stesso anche e soprattutto perché è l'unico personaggio delle due parti di *Henry IV* ad essere realmente padrone del proprio tempo, a differenza del padre Enrico e dei personaggi della ta-

⁹ Vedi P. Stallybrass e A. White, *op. cit.* pp. 44-59 e *passim*.

verna che, in un certo senso, anche del tempo saranno vittime.

Si è detto in precedenza della particolare inversione operata da Hal: l'osservazione appare tanto più pertinente se si considera che il sole al quale egli si paragona durante il suo famosissimo monologo è simbolo dalla duplice valenza. Esso può infatti rappresentare sia il potere regale al suo massimo splendore, sia il carnevale stesso che come il sole è appunto creatore e distruttore. In un frammento di Pietro Aretino si racconta del sole che entrato in una taverna ne esce ubriaco dopo otto giorni¹⁰; per converso diremo che il sole/Hal, entra pure nella taverna, per uscirne però del tutto sobrio. Si tratterà solo di una sbornia passeggera, perché, come afferma egli stesso, « If all the year were playing holidays, / To sport would be as tedious as to work » (1 *HIV*, I, 2, 199-200). In questo senso credo che vada leggermente rettificata l'opposizione riscontrata da Barber¹¹, tra Falstaff (Holiday) e Hal (Every day), perché se Hal è padrone del tempo egli, come risulta evidente anche dal brano di monologo citato, riuscirà a controllare entrambe le dimensioni temporali. Anzi, si potrebbe dire che Hal in questo dramma è il rappresentante di un nuovo modello di festa che si andrà affermando in seguito, per nulla contestataria, quanto piuttosto strumento effettivo del potere. Un modello questo che troverà una delle sue teorizzazioni più concrete nel Settecento con Rousseau, secondo il quale ad essa spetta il compito di veicolare un discorso politico-pedagogico, traducendo concetti come Nazione e Amor patrio nel linguaggio energico delle immagini e dei segni, onde stimolare e controllare l'immaginazione individuale e collettiva¹².

¹⁰ Cit. in P. Camporesi, *La maschera di Bertoldo*, Torino, Einaudi, 1976, p. 198.

¹¹ C. L. Barber, *Shakespeare's Festive Comedy*, Princeton, Princeton University Press, 1959.

¹² Vedi M. De Marinis, « La festa fra utopia e politica in Jean-Jacques Rousseau », in AA.VV., *Forme dell'utopia*, Milano, La Pietra, 1979, pp. 85-125 e *passim*.

Ma torniamo a discutere del sole, per dire che c'è un altro elemento altrettanto emblematico della nuova vita che vede la luce: si tratta del vino, il prezioso nettare così amato da Falstaff da essere parte preponderante della sua dieta. Anche il vino è metafora della rigenerazione della natura e della vita; infatti — come ci ricorda P. Camporesi¹³ — la bevuta rituale, l'ebbrezza collettiva e la follia dionisiaca che ne derivavano assolvevano una funzione molto importante nell'ambito del rito carnevalesco.

Nel famoso monologo dedicato al vino (2 *HIV*, IV, 3, 83-123) Falstaff sostiene che esso ha molte virtù, tra l'altro anche quella d'infondere valore e coraggio: il principe Hal ne sarebbe la prova più evidente; allora vien spontaneo chiedersi come mai il prezioso nettare non abbia sortito lo stesso miracoloso effetto anche sul vecchio cavaliere che codardo si definisce per istinto. Il codardo, secondo Frye, è colui il quale sente che il centro della vita non sta nel leader o nella società, ma in lui stesso. Gli altri lo temono, oltre a disprezzarlo, perché sanno che se non vien coperto d'ignominia, il suo comportamento potrebbe apparire quello dell'unico savio in mezzo alla follia collettiva. Un'idea del genere, continua Frye, la si può accogliere solo per riderci su, come si ride dei discorsi di Falstaff sull'onore e sulle finzioni. Ma il Falstaff che parla così non è tanto un buffone, quanto il portavoce della visione ironica che sopravvive a quella tragica¹⁴.

Falstaff, a mio parere, è soprattutto il portavoce di quella mentalità popolare manichea che interpreta il mondo secondo una serie di opposizioni, considerando la vita stessa una sorta di conflittualità permanente. In questo tipo di prospettiva egli finisce per incarnare il principio del corporale e del naturale e, soprattutto, dell'anti-spirituale o anti-eroico rappresentando la voce della cultura subalterna che non conosce i falsi valori delle ideologie

¹³ P. Camporesi, *op. cit.*, p. 146.

¹⁴ N. Frye, *Tempo che opprime, tempo che redime*, Bologna, Il Mulino, 1986, p. 80.

dominanti e del Nomos, la legge, che Falstaff definisce una vecchia pagliacciata. Si tratta di una cultura abituata da millenni a combattere contro i nemici naturali dell'uomo: la fame, il freddo e, nel caso di Falstaff, si potrebbe dire senz'altro la sete.

In questo senso quindi è possibile affermare che attraverso di lui opera la tipica dissacrazione carnevalesca dei miti, delle forme e delle immagini della cultura dominante: l'onore, il coraggio, la purezza virginale, il galateo¹⁵. Tale operazione si attua essenzialmente con la parodia che agisce sul testo in questione fornendogli una funzione nuova ed originale, invertendo in altre parole il messaggio che in prima istanza esso conduceva.

Avviene allora una vera e propria metamorfosi del segno e del significato che ha come conseguenza più immediata la stessa frantumazione delle usuali norme stilistiche e grammaticali; ed abbiamo così quella che Bachtin definisce la « grammatica jocosa ». Non si vuole qui entrare nel merito di questioni che esulano dalla competenza specifica di chi scrive, anche se il testo in esame direi che esiga un confronto su questo piano, proprio perché questo è il terreno sul quale Falstaff stesso sembra in grado di mietere i migliori successi, grazie a quella che egli definisce la sua « dexterity of wit ». L'edificio verbale falstaffiano nasce dalle leggi dell'enumerazione, della sovrabbondanza, secondo un canone tipico della fantasia grottesca che nell'eccessivo, nell'abnorme e nell'iperbolico trovava la propria espressione più riuscita. Questa lingua viveva nelle piazze, nei mercati, agli angoli delle strade, dove si sofferiva e si rideva di un riso che era anche un inno all'ideale uguaglianza di tutti gli uomini, costituenti il corpo immenso dell'umanità. È stata già ampiamente sottolineata¹⁶ la presenza nei cosiddetti 'Falstaff Plays' di varie

¹⁵ Una simile concezione del fenomeno carnevalesco, pur se riferita ad un contesto culturale non specificamente anglosassone, è espressa anche da P. Camporesi (*op. cit.*, p. 239).

¹⁶ K. Elam, *La grande festa del linguaggio*, Bologna, Il Mulino, 1986.

parlate, (il gergo dei ladri, il linguaggio della taverna e molti altri termini del 'bawdy English'): l'effetto comunque, viene giustamente sottolineato, non è solo quello della copiosità lessicale, ma anche dell'ulteriore evocazione di un mondo clandestino pieno di riferimenti cifrati (ma si suppone facilmente decifrabili) alla trasgressione in tutte le sue forme.

Una di queste forme è senz'altro quella religiosa; non bisogna dimenticare infatti che dietro il vecchio irriverente Falstaff si cela un altro eroe tipico della protesta e della beffa medievale: l'eretico (in questo caso si tratta ovviamente dell'eresia lollarda), un demone che s'inserisce perfettamente nell'ambito della parodia carnevalesca. Dire eretico allora equivaleva certamente a dire diavolo; ma il diavolo/Falstaff non si configura affatto come un demone alla Bosch, orrido e ripugnante, quanto piuttosto come quello di Bruegel, che suscita il riso, o comunque fa pensare.

Ma torniamo al problema della trasgressione linguistica, per dire che non si può convenire con la Kristeva quando sostiene l'assoluta identità che esisterebbe tra il sovvertire i codici linguistici e lo sfidare al tempo stesso la legge ufficiale¹⁷. Certo è vero che Falstaff condivide con Hal l'abilità di adoperare i modi espressivi peculiari di ogni livello sociale; ma mentre Hal usa questa capacità in maniera funzionale, in vista cioè di un progetto (conoscere, controllare e conquistare il consenso del proprio popolo), la trasgressione verbale di Falstaff, lungi dal costruire un anti-modello coerentemente organizzato, finisce per esaurirsi in quella sorta di narcisistico piacere che il momento meramente contestativo sembra procurarle.

¹⁷ J. Kristeva, *Desire in Language*, ed. by L. S. Roudiez, New York, Columbia University Press, 1980. Concordo, invece, perfettamente con le tesi di P. Stallybrass e A. White i quali ribaltando le argomentazioni della Kristeva affermano che: « Only a challenge to the hierarchy of sites of discourse, which usually comes from groups and classes 'situated' by the dominant in low or marginal position carries the promise of politically transformative power » (*op. cit.*, p. 201).

Falstaff è un profeta disarmato anche perché proprio il linguaggio, che di ogni profeta è l'arma per eccellenza, diventa nelle sue mani come un cannone dalla gittata potente, ma caricato inesorabilmente a salve. Si potrebbe anche dire che Falstaff è come uno di quei predicatori improvvisati che in periodo carnevalesco intonavano sermoni ricchi di profezie egualitarie e mangerecce, tutte parole destinate a scomparire in un piacere viscerale, labile ed illusorio surrogato di una pur genuina brama d'azione diretta sul reale.

Il Carnevale senile di Falstaff

In precedenza si è detto che Hal è il profeta di se stesso anche perché è padrone del proprio tempo; a questo punto s'impone definire con maggior chiarezza ciò che è invece il tempo per Falstaff. Se è vero che nel teatro shakespeariano la relazione dell'uomo con il tempo non è mai univoca¹⁸, quest'affermazione si rivela particolarmente efficace se riferita ad un personaggio come lui.

Il tempo in cui egli vive è quello tipicamente carnevalesco, permeato da un illusorio ottimismo e da una vena utopistica (la proiezione verso il futuro di cui parla Bachtin), dove la sensazione dell'attesa e della speranza assumeva anche la forma di un ritorno al passato, un passato che è sempre più confuso col futuro e col presente. Ci troviamo quindi davanti ad una spinta utopica bivalente (se di vera utopia si può parlare): da una parte essa è orientata verso il futuro, dall'altra è « retrorsa », nel senso che finisce per idoleggiare una stagione felice ormai scomparsa, evidenziando quindi il proprio rapporto col mito della caduta. Falstaff è propriamente quest'uomo caduto, l'uomo della natura bassa, istintuale; anche Hal, come si è detto, scende temporaneamente a questo livello così infimo, salvo poi ad uscirne emendato ed a diventare addirittura un novello Adamo prima della caduta, come ci

¹⁸ F. Ferrara, « Il tempo sintetico del *Macbeth* », in *Anglistica - AION*, vol. XXVIII, 1 (1985), p. 56.

conferma il vescovo di Canterbury « Consideration like an angel came, / And whipp'd th'offending Adam out of him » (*HV*, I, 1, 28-29).

L'utopismo, avverte uno studioso di questi problemi, è qualcosa di molto diverso dall'illusione, perché l'utopista non è un sognatore, bensì una persona dotata di estremo realismo; chi non ha chiaro il senso dei rapporti di forze esistenti non è un utopista, ma piuttosto quello che Machiavelli avrebbe chiamato un « profeta disarmato »¹⁹. L'utopia carnevalesca, di cui Falstaff pure è portatore, naufraga infatti in un mare illusorio di *sack*, in un'ebbrezza alcolica che gli solleva il cuore, ma gli appanna la vista, creando un velo impercettibile che gli impedisce di scorgere e quindi di comprendere la realtà nei suoi veri termini.

Nella seconda scena del primo atto, Falstaff chiede a Hal se ci saranno ancora forche in Inghilterra quando diventerà re, e se il coraggio sarà defraudato dal morso arrugginito di quella pagliacciata che si chiama la legge. « Guardati dall'impiccare un solo ladro », ammonisce il grassone. Ebbene, in questo momento attraverso la sua bocca parla quel popolo al quale era presentato con estrema frequenza lo spettacolo delle punizioni esemplari, molto comuni in epoca elisabettiana e rispondenti ad una strategia politica da tempo codificata, secondo la quale incutere timore significava assicurare l'ordine e il controllo, stroncando sul nascere ogni pericolo derivante da ribelli, eretici, poveri, vagabondi e quanti altri potessero essere considerati « spreaders of seditious rumors ». I riferimenti alla forca sono ricorrenti per tutto il dramma, ed è anche logico che nella sua illusoria raffigurazione di un futuro migliore Falstaff immagini un mondo esente dal tremendo castigo e nel quale i « gentlemen of the shade » possano operare indisturbati. Hal comunque si affretta a ridimensionare subito la portata trasgressiva di quella proposta offrendo a Falstaff una carica, non certo di giudice, come il vecchio cavaliere

¹⁹ Cfr. L. Firpo, « Appunti sui caratteri dell'utopismo », in AA. VV., *L'utopia e le sue forme*, a cura di N. Matteucci, Bologna, Il Mulino, 1982.

aveva in un primo momento inteso, ma addirittura quella di boia, l'aguzzino del potere, figura vituperata e temuta per eccellenza. Falstaff accetta perché dice « In some sort it jumps with my humour as well as waiting in the court » (1 *HIV*, I, 2, 66-67). Entrare nel mondo della corte e del potere è in realtà la sua vera aspirazione, per cui si accontenta anche di un misero surrogato. Hal con la sua risposta ha invece ristabilito il *limen*: l'inversione è stata stroncata sul nascere: Falstaff non diventerà mai boia; il ladro non diventerà uomo di giustizia; non può essere, perché non rientra nell'ordine naturale delle cose dove tutto ha un suo posto. È pur vero che nelle battute seguenti Falstaff chiederà al suo principe di non tormentarlo più con la tentazione delle cose vane, facendoci credere quindi che tutto ciò che si è appena detto è stato affermato solo per il gusto (meglio, direi, per quel piacere di cui parlavo prima) nell'usare la parola, un piacere dal quale lo stesso principe non è immune.

Noi sappiamo comunque che già nel corso di questo dramma, e poi soprattutto nella seconda parte di *Henry IV* Falstaff comincerà a credere sempre di più nella propria illusione, tanto da affermare alla vigilia del proprio ripudio « I know the young king is sick for me [...] the laws of England are at my commandment. Blessed are they that have been my friends, and woe to my Lord Chief Justice! » (2 *HIV*, V, 3, 131-134). Chi conosce *Henry V* sa benissimo quale tipo di benedizione è destinata a cadere sui suoi amici: Bardolph e Nym infatti saranno impiccati per furto, Pistol deserterà l'esercito per diventare un ruffiano e Mistress Quickly morirà di mal francese. Un pezzo della vecchia Inghilterra che fino ad allora era sopravvissuto all'ombra della corte, nutrendosi del cibo e del vino della modesta taverna di Eastchip, è destinato così a morire.

Un passato in cui avevano regnato quegli ideali cavalereschi scomparsi insieme alle figure di John of Gaunt, Richard e Hotspur, un passato fatto di storie e di leggende che alimentavano il mito di eroi come Artù o Robin Hood. Proprio Artù ha per protagonista il ritornello che Falstaff canta (2 *HIV*, II, 4, 33-34) ed Artù di nuovo ritorna in

Henry V allorché l'ostessa rievoca — con delle parole che, a mio parere, sono tra le più belle mai dedicate da Shakespeare ad un personaggio morente — la morte di Falstaff dicendo: « Nay, sure, he's not in hell: he's in Arthur's bosom » (*HV*, II, 3, 9-10).

In realtà, nella seconda parte di *Henry IV* ci sono molti segni che precorrono la sua fine imminente; fin dal primo momento in cui il grasso cavaliere compare sulla scena, l'accento è posto sulla sua salute: « What says the doctor to my water? » (2 *HIV*, I, 2, 1) chiede Falstaff al paggio; più avanti nella stessa scena a Falstaff che osa ancora porsi nel novero dei giovani il Lord Justice risponderà con aria sprezzante:

[...] Have you not a moist eye, a dry hand, a yellow cheek, a white beard, a decreasing leg, an increasing belly? Is not your voice broken, your wind short, your chin double, your wit single and every part about you blasted with antiquity and will you yet call yourself young?

(2 *HIV*, I, 2, 179-183)

Credo che questa battuta sia rivelatrice di un vero e proprio processo di disgregazione e di degenerazione di quel realismo grottesco che in Falstaff si era incarnato. A poco a poco il senso del festoso si va spegnendo, il riso collettivo s'inaridisce, la fiamma dell'allegria è coperta da una manciata di cenere, il Carnevale è diventato senile. Falstaff stesso si avvia a diventare una figura logora e senescente, dal corpo in disfacimento, come sottolinea impietosamente il Lord Chief Justice. La stessa carica della *renovatio carnevalesca* di cui pure era stato portatore finisce per esaurirsi nella rievocazione dei tempi giovanili insieme a Shallow e Silence (2 *HIV*, III, 2). Proprio Silence nella terza scena del quinto atto canta per ben sei volte; nei primi due casi si tratta di canti carnevaleschi, uno dei quali recita così:

Do nothing but eat, and make good cheer,
And praise God for the merry year,
When flesh is cheap and females dear,
And lusty lads roam here and there
So merrily,
And ever among so merrily.

(III, 2, 17-22)

È l'ultima possibilità forse per far festa, prima della lunga quaresima che sta per sopravvenire con l'ascesa al trono di Enrico V²⁰.

Il vecchio cavaliere non riuscirà a trasformare i propri malanni in vantaggi come afferma fiducioso (2 *HIV*, I, 2, 249-250).

La sua impotenza, ad esempio, è e rimarrà raffigurazione emblematica del suo non potere che è reale e non simbolico, gli resterà solo un desiderio che sopravvive all'atto per dirla con Poin, e non è poi così strano che ciò avvenga, se consideriamo che Falstaff, come si è detto, è uomo di quella natura caduta dove, tra l'altro, dimora secondo la dottrina cristiana una delle pulsioni più pericolose: l'Eros, un Eros che solo la gelida morte può spegnere, come confermerà Mistress Quickly « I put my hand into the bed [...] then I felt to his knees, and so up'ward, and up'ward, and all was as cold as any stone » (*HV*, II, 3, 24-25)²¹.

La metamorfosi del vecchio diavolo contestatore si è ormai compiuta; è morto come un bambino tra le dodici e le tredici, proprio al riflusso della marea, quella marea che ha i suoi alti e i suoi bassi come il destino, aveva detto il principe Hal alludendo a se stesso e a Falstaff quali uomini della luna. Certo il nostro cavaliere ha vissuto seguendo la propria « vocazione »: come afferma egli stesso infatti « 'tis no sin for a man to labour in his vocation » (1 *HIV*, I, 2, 110-111) cercando di soddisfare i propri bisogni e seguendo una condotta lontana da qualsiasi regola del vivere civile. Tutto ciò nella seconda parte di *Henry IV* gli verrà continuamente rimproverato dai rappresentanti del mondo alto. « The other must be the same », secondo la logica assimilativa e fogacitante per cui tutti devono

²⁰ Per un'analisi delle canzoni presenti in 2 *HIV*, vedi P. J. Seng, « Songs, Time and the Rejection of Falstaff », in *Shakespeare Survey*, 15 (1962), pp. 31-40.

²¹ Cfr. C. G. Thayer, *Shakespearian Politics*, Athens, Ohio University Press, 1983, pp. 99-100.

sottostare ad una disciplina sociale, avvertire gli stessi obblighi morali ed accettare necessariamente la legge.

Mostrare sulle scene la vicenda drammatica di Falstaff ed in particolare il suo ripudio significava attuare un vero e proprio processo di negazione, attraverso il quale il mondo elisabettiano cercava di ribadire la sua identità ideologico-culturale, in un particolare momento di transizione come quello a cavallo tra il XVI e il XVII secolo.

È chiaro che la funzione svolta dal teatro risulta in questo senso determinante, in quanto esso diviene veicolo e produttore di una serie infinita di significati.

Ma torniamo nuovamente al nostro Falstaff; lo abbiamo lasciato morente nel racconto di *Mistress Quickly*, e lo ritroviamo risuscitato nelle *Merry Wives of Windsor* per volere della regina che desiderava tanto, così almeno narra la leggenda, di vedere « Sir John in love ». La morte di Falstaff quindi non era stata altro che un exitus simulato; il Carnevale, l'eterno ritornante, avrà il proprio reditus immancabile, così come immancabile è il susseguirsi del giorno alla notte. Ma, forse, la vera rigenerazione di questo personaggio non coincide con l'ultima scena delle *Merry Wives* durante la quale in un'atmosfera magica Falstaff, dopo aver superato l'ennesimo rito d'iniziazione (il bagno nel Tamigi), sarebbe finalmente accettato nel mondo degli adulti. Essa probabilmente ha luogo solo nel momento in cui dal mondo del dramma ci trasferiamo, grazie ad una operazione transculturale, in quello del melodramma (alludo naturalmente al *Falstaff* di Verdi), quel giovane/vecchio maestro che, alla non più verde età di settantanove anni, decise di chiudere la sua carriera con un'opera buffa.

Siamo nel 1893, sono passati circa tre secoli da quando questo personaggio ha cominciato a calcare le scene teatrali, ma solo ora Falstaff, l'eterno mutante, può superare finalmente quel *limen* entro il quale si era dibattuto per tutto l'arco della sua vicenda drammatica. Ed è curioso notare come questo superamento avvenga proprio grazie alla musica che per gli elisabettiani era sinonimo di ordine e di armonia. Siamo davanti ad una delle ultime ironie. Non voglio soffermarmi sui dettagli della rielabora-

zione dei tre testi shakespeariani (1,2 *HIV*, M.W.W.) fatta da Boito col suo libretto²⁷; dirò solo che Falstaff viene presentato sotto una luce migliore e dalla dignità profondamente restaurata, quasi a conferire maggiore credibilità al suo ultimo messaggio: « Noi siamo tutti gabbati, perché tutto nel mondo è burla », un messaggio al quale ormai non possiamo fare a meno di credere perché Falstaff ci ha insegnato a ridere, a ridere di noi stessi e della nostra realtà, di quella stessa realtà che per Prospero è soltanto un'illusione che dura un po' più a lungo.

²² Vedi in proposito R. B. Fazakerly, « Verdi's Falstaff and the Merry Wives of Windsor », in *The Upstart Crow* (Fall 1982), vol. IV, pp. 6-17.

LA METAMORFOSI COME STRATEGIA EGEMONICA IN *HENRY V*

Stefania Tondo
(Napoli)

0. *Henry V* dalla storia al teatro

Non c'è dubbio che fra le *histories* shakespeariane *Henry V* occupi un posto assai privilegiato, non sia altro che per il fatto di aver sempre impegnato la critica, nel passato e ancora oggi, nell'arduo compito di decifrare la qualità effettiva e il valore definitivo che questo dramma dovette avere per i contemporanei del drammaturgo elisabettiano. Non si vogliono qui ripercorrere i sentieri tortuosi per cui alcuni critici hanno descritto senza alcuna esitazione *Henry V* come il grande canto epico della nazione inglese¹; né si vogliono inseguire i punti di vista di coloro

¹ Basti qui ricordare due studi differenziati fra loro ma concordi nella visione generale che offrono di questo dramma: il fondamentale, ma ormai da più parti giustamente discusso, testo di E. M. W. Tillyard, *Shakespeare's History Plays*, (Harmondsworth, Penguin 1986, la cui prima edizione risale al 1944) e le pagine che il patriottico E. Powell ha dedicato all'argomento (« Politics in Shakespeare », in AA.VV., *Shakespeare, The Comprehensive Soul*, London, B. B. C., 1965, pp. 23-38). Si può, tuttavia, concordare con la posizione di G. Greer, quando — nel commentare i Cori, il Prologo e l'Epilogo del dramma — sostiene: « The unsteadiness of the tone, with its odd combination of didactic superiority and deprecation of the talents of playwright and players, could indicate the nearest thing we have to a self-defence mounted by Shakespeare, or at any rate a defence of the epic theatre. *Henry V* is the last play to be written in a spectacularly successful series. It is the centrepiece of the sequence; all the plays look forward and back to the emergence of the quintessential British hero, King Harry » (G. Greer, *Shakespeare*, Oxford, O.U.P., 1986, p. 70).

che hanno individuato nel testo — nel gioco di contrappunto che si sviluppa fra i personaggi sublimi e quelli comici² e nell'impalcatura retorica dell'eloquio — l'intenzione della scrittura dialogica di Shakespeare, il quale non assumerebbe quindi una visione monocorde su Henry di Monmouth e sulle sue gesta³.

Naturalmente, non si può sottovalutare il fatto che il grande drammaturgo di Stratford ha dedicato a questa figura ben tre drammi: il che deve far meditare sulle eventuali pene che Shakespeare dovette soffrire nel tentativo di riabilitare un sovrano che, dopotutto, non appariva circondato da un'aureola divina ed eroica. Fu soprattutto la campagna militare di Harfleur che, agli occhi dei contemporanei, gettò più di un'ombra sulle imprese militari di Henry V. La mattina del 25 ottobre del 1415 Henry V guidava un esercito di circa seimila soldati: egli era deciso ad assediare il villaggio di Agincourt⁴ e a impadronirsi della corona di Francia che, secondo quanto lo stesso Shakespeare dice⁵, gli spettava di diritto. Dunque Henry aveva bisogno di una base militare (Harfleur) da cui far partire le azioni di attacco su Agincourt: un mese prima, il 22 set-

² Si rinvia a questo punto al discorso svolto da A. Serpieri nel saggio dedicato ai drammi storici shakespeariani, intitolato « Polifonia shakespeariana », in *Retorica e immaginario*, Parma, Pratiche, 1986, p. 172-180 in particolare, ma l'intero saggio.

³ Su questo aspetto si vedano: l'articolo di R. Battenhouse, « *Henry V as Heroic Comedy* », in *Essays in Shakespeare and Elizabethan Drama*, a cura di R. Hosley (Columbia, University of Missouri Press, 1962, pp. 163-182); l'interessante studio di R. W. Bovard, « Mockery and Mangling in Shakespeare's *Henry V* », in *Themes in Drama*, a cura di J. Redmond (numero monografico su « Historical Drama »), vol. 8°, 1986, pp. 67-78; R. Ornstein, *A Kingdom for a Stage. The Achievement of Shakespeare's History Plays*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1972, pp. 125-202.

⁴ P. Saccio, « Henry V the King Victorious », in *Shakespeare's English Kings*, London, O.U.P., 1977, pp. 83-84.

⁵ *Henry V*, I, 2, dove l'alto clero e i dignitari di Francia discutono con Henry del problema della legittima ereditarietà della corona francese per il re d'Inghilterra. Si veda, per una discussione esaustiva sull'argomento, P. Saccio, *op. cit.*, pp. 65-89.

tembre 1415, l'esercito di Henry era ridotto nei ranghi, le condizioni dei suoi uomini erano ben lungi dall'essere perfette e influivano negativamente sulla marcia verso Calais⁶. Pur tuttavia la vittoria arrise a Henry; ecco come veniva commentata però da un anonimo abitante della città di Parigi che annotava nel suo diario: « Never since God was born did anyone, Saracens or any others, do such destruction in France »⁷ e ancora, più oltre, egli così continuava dicendo che gli inglesi « devastated and robbed all the countryside. So did the French troops; they did as much harm to the poor people as the English did and that was all they did do »⁸.

La censura dell'anonimo francese investiva francesi e inglesi ugualmente; tuttavia, non c'è dubbio che la battaglia di Agincourt, nella realtà, e la presa di Harfleur nelle parole minacciose di Henry V, nel dramma di Shakespeare, gettano perplessità sulla qualità eroica dei successi militari del condottiero d'Inghilterra; la battaglia di Agincourt è

⁶ Come si legge in *The Chronicles* di Enguerrand De Monstrelet: « The English nevertheless were able to roam the countryside, taking prisoners and capturing booty, while outside the town they set up their heavy engines of war in suitable positions, and had soon done considerable damage to the walls... They [the French] protected the country so effectively that the English, with the siege of Harfleur on their hands, were unable to capture any other towns or fortress, though they did not spare their efforts to do so. They often rode over the plain in search of food supplies and also to seek encounters with their enemies. In the course of these sallies they did great damage and often returned with much plunder; but because the constable and his men protected the land so effectively the English were often short of food, since what they had brought from their own country had for the most part been spoiled by the sea air. Added to this, an outbreak of dysentery had killed two thousand or more in the English camp, among them some of their leaders, the Earl of Stafford, the Bishop of Norwich and several other nobles » (in *Contemporary Chronicles of the Hundred Years War*, a cura di P. E. Thompson, London, The Folio Society, 1966, pp. 268-269).

⁷ *A Parisien Journal: 1405-1449*, trad. di J. Sherley, Oxford, O.U.P., Clarendon Press, 1968, p. 96, cit. in R. W. Bovard, *op. cit.*, p. 67.

⁸ *Ibidem*.

vista in termini che si addicono alla descrizione di un mattatoio piuttosto che a quella di un leale campo di battaglia⁹.

L'eventuale distruzione che si abatterà sugli abitanti di Harfleur non potrà, quindi, essere attribuita, nella versione che ne dà Shakespeare, alla responsabilità del sovrano inglese, bensì alla irresponsabilità degli insensibili cittadini del villaggio francese:

Therefore, you men of Harfleur,
Take pity of your town and of your people,
While yet my soldiers are in command;
Whiles yet the cool and temperate wind of grace
O'er blows the filthy and contagious clouds
Of heady murder, spoil, and villany.

(III, 3, 27-32)¹⁰

Facendo pesare il suo ruolo di generale in campo e di re, Henry fa prevedere il terribile risultato, apocalittico, della mancata resa di Harfleur:

If not, why in a moment look to see
The blind and bloody soldier with foul hand
Defile the locks of your shrill-shrieking daughters:
Your fathers taken by the silver beards,
And their most reverend heads dash'd to the walls;
Your naked infants spitted upon pikes,
Whiles the mad mothers with their howls confus'd
Do break the clouds, as did the wives of Jewry
At Herod's bloody-hunting slaughtermen.

(III, 3, 33-41)

Le immagini evocate ad arte dalla magniloquenza di Henry non risparmiano alcuna sfera degli affetti familiari: gli anziani padri non saranno trattati con la dovuta reverenza bensì con irrispettosa furia omicida; le vergini figlie saranno ferocemente violate; le mogli e le madri saranno

⁹ Cfr. J. Keegan, *The Face of Battle*, New York, The Viking Press, 1976, p. 76.

¹⁰ Tutte le citazioni dalle opere di Shakespeare sono tratte dalla 'Arden Edition'.

portate alla follia dalla strage degli innocenti figlioletti. Ora Henry può concludere il suo discorso minaccioso, che è già realistica e profetica descrizione, con un'incalzante serie di domande che non attendono che un'ovvia risposta:

What say you? will you yield, and this avoid?
Or, guilty in defence, be thus destroy'd?

(III, 3, 42-43)

* Alla figura di un re crudele e inumano Shakespeare doveva contrapporre quella di un sovrano che fosse in grado di far accettare al pubblico elisabettiano quella illusione circa l'armonia della società inglese difficilmente conseguibile intorno al 1600. Dopotutto il drammaturgo, che attingeva a eventi e personaggi della storia d'Inghilterra, anche se fornita dalla *Union of the Two Noble and Illustre Families of Lancastre and York* (1548) di E. Hall e dalle *Chronicles of England, Scotland and Ireland* (1577-1587) di R. Holinshed, doveva rispondere al compito di orchestrare opportunamente il materiale cronachistico in modo tale da « unite his audiences in their duty to God and the crown » e di rendere efficacemente la lezione storica che il dramma doveva impartire, riservandosi però anche di « discard, distort, and invent in order to present his own version of the meaning of history »¹¹.

* — È per tale ragione che in *Henry V* Shakespeare mette a punto una particolare strategia drammaturgica, sperimentale¹², che, pur rispondendo all'idea dell'elaborazione di un dramma epico e cioè monologico¹³, non evita di pro-

¹¹ Cfr. G. Greer, *op. cit.*, pp. 75-76).

* ¹² È da notare, infatti, già da ora, la particolare struttura drammatica e metadrammatica di questo *play*, dove peculiari sono soprattutto i Cori, il Prologo e l'Epilogo che, come si vedrà oltre, si collocano in una doppia struttura — rigida (monocorde) e fluida (polifonica) — del dramma, dando luogo a una singolare caratterizzazione non tanto formalistica quanto ideologica di *Henry V*.

¹³ Il riferimento è, ancora una volta, all'interpretazione complessa e suggestiva della « Polifonia shakespeariana » di A. Serpieri, *op. cit.*, pp. 109-192.

porre voci dialetticamente contrastanti. L'intreccio del discorso epico con il discorso *altro* consente, a Shakespeare e al suo protagonista, di servirsi abilmente del tema della metamorfosi che pervade tutti gli aspetti di questo dramma e che, crediamo, può vedersi come parte di una più ampia strategia di egemonizzazione attuata da « the Mirror of all Christian Kings » (*Chorus*, II, 6) nel corso della rappresentazione teatrale.

In primo luogo, è l'idea stessa di regalità a essere sottoposta a un procedimento di completa trasformazione, per cui, come si vedrà in seguito, la nuova immagine della monarchia che alla fine emergerà in tutto il suo magnifico splendore sarà caratterizzata da efficientismo, da quel rigore strategico nella prassi politica ispirato al pensiero politico e morale del Rinascimento¹⁴, da una costante accettazione dell'umanità del sovrano che si 'avvicina' ai sudditi al punto da considerarli suoi pari¹⁵. In ultima analisi Henry V è, nelle parole di Z. Stribrny, « the new national king, the herald of the Tudor monarchy, which is no longer a monarchy of the old type but different and necessary »¹⁶.

In secondo luogo, il Coro contribuisce a dar conto del processo di mutamento del testo e del protagonista contemporaneamente: infatti, nelle sue varieguate funzioni il Coro sembra voler mettere in evidenza — proprio attraverso la sua regolare presenza — la fluidità dell'intreccio, la necessaria lettura polifonica del testo che orienta lo spettatore a decifrare il senso della Storia e a superare un'interpretazione ideologica semplificata di un dramma che è oltremodo complicato. Come si vedrà successivamente, i Cori assolvono almeno a una doppia funzione: contribuiscono

¹⁴ Sul pensiero politico rinascimentale in *Henry V* si veda la « Introduction » di J. H. Walter a W. Shakespeare, *Henry V*, Arden Edition, London, Methuen, 1985, pp. XIV-XVII.

¹⁵ Per uno studio recente dell'umanizzazione del re in *Henry V*, si rinvia a R. Ciocca, *Il cerchio d'oro: i Re sacri nel teatro shakespeariano*, Roma, Officina, 1987, pp. 153-167.

¹⁶ Z. Stribrny, « Henry V and History », in *Henry V: A Selection of Critical Essays*, a cura di M. Quinn, Nashville and London, Aurora, 1969, p. 187.

alla produzione del discorso epico mentre ironicamente ne negano la realtà:

Patriotism, heroism, chivalry, the romance of war, can induce admiration and delight only when detached from their actual historical context and safely recreated in the security of the theatre purely as ideological entities. Once the real historical foundations of these ideologies are recognised, they lose their power to charm the imagination. The play is concerned both to isolate these ideologies and to extract from them the maximum aesthetic and theatrical effect¹⁷.

Nel gioco di relazione fra i discorsi recitati dai Cori e quelli svolti nell'intreccio aulico s'insinuano, causando una ulteriore metamorfosi, le parti dei personaggi comici, i quali istituiscono con le loro serie controparti un tipo di interscambio ambivalente che contamina la ricezione univoca del testo nel suo complesso e getta ombre sul protagonista.

L'umanizzazione del re, ad esempio, è sottoposta a giudizio critico dall'abbassamento parodico realizzato dall'ormai sparuto — ma ancora efficace, a livello di opposizione alle convenzioni etiche e politiche dello stato — gruppo della « taverna » ai danni del sovrano: l'effetto che ne consegue è di trasformazione, ancora una volta, dell'immagine della sovranità eroica che così viene demitizzata.

— Le ironie, gli sberleffi, la parodizzazione che qui è affidata a Pistol, come (nell'*Henry IV* era attribuita a Falstaff), non rimandano soltanto a quella pietra di paragone che è Henry V; l'immagine che rimane, almeno parzialmente, nella mente di chi osserva il dramma è quella di Pistol il quale, ogni tanto, sembra irrompere nel testo disegnato attorno all'eroico Henry, prendere il ruolo di re, ma nei modi comici e grotteschi che, non appartenendo all'universo epico, vanno sottoposti a controllo, inglobamento e riarti-

¹⁷ G. Holderness, *Shakespeare's History*, Dublin, Gill and Macmillan, 1985, p. 139.

colazione. La sostituzione simbolica del re con Pistol¹⁸, codardo e soldato millantatore, contribuisce al trascorrere della trama epica in quella comica, accentuando così l'ironia già palese di Shakespeare. Nel quarto atto — che sottolinea il raggiungimento del massimo successo politico da parte di Henry V, suggellato dal matrimonio con Caterina di Francia alla fine del dramma — il successo di Pistol è una sorta di scrittura alla rovescia di quello del suo re, sia per la sostanza degli accadimenti che lo coinvolgeranno che per l'adozione di una dizione alta del tutto dissonante dalla vicenda. Lo stesso Pistol dice:

Doth Fortune play the huswife with me now?
News have I that my Doll is dead i' th' spital
Of malady of France;
And there my rendezvous is quite cut off.
Old do I wax, and from my weary limbs
Honour is cudgell'd. Well, bawd I'll turn,
And something lean to cut-purse of quick hand
To England will I steal, and there I'll steal:
And patches will I get unto these cudgell'd scars,
And swear I got them in the Gallia wars.

(V, 1, 84-93)

La scomparsa di Pistol dalla scena¹⁹ sembra anche eliminare le voci discordanti nel quadro sociale che l'illusione teatrale shakespeariana riproduce e preparare al rito di comunione generale che segna la metamorfosi definitiva dei singoli individui in una comunità nazionale non più inscindibile nelle sue parti²⁰.

1. La nuova monarchia

La lunga trattazione shakespeariana del tema della regalità giunge, in *Henry V*, a importanti conclusioni nel proporre l'immagine di nuova monarchia, per descrivere la quale sembra appropriata la metafora della metamorfosi

¹⁸ Si veda sotto, pp. 31-39.

¹⁹ Da notare l'ironia delle parole di Pistol sul re in IV, 1, 35-62 e in V, 1, 1-93.

²⁰ Su tale aspetto si veda sotto, pp. 39-42.

legata all'atteggiamento che il principe Hal adotta nel celebre monologo finale del primo atto della prima parte di *Henry IV*:

I know you all and will awhile uphold
The unyok'd humour of your idleness.
Yet herein will I imitate the sun,
Who doth permit the base contagious clouds
To smother up his beauty from the world,
That when he please again to be himself
Being wanted, he may be more wonder'd at,
By breaking through the foul and ugly mists
Of vapours that did seem to strangle him.

(I H4, I, 2, 216-225)

Qui Hal anticipa sentimenti e preoccupazioni su cui suo padre, il re Henry IV, si soffermerà spesso nelle due parti del dramma a lui dedicato quando, per esempio, nell'incresciosa ricognizione del suo fallito corso politico, auspicherà il rinnovamento che il regno di suo figlio apporterà²¹. Secondo l'anziano sovrano, infatti, la risoluzione delle contraddizioni interne allo stato potrà avvenire soltanto se il futuro re elaborerà un'attenta strategia politica e se il giovane muterà nel comportamento e nel carattere finora apparentemente riprovevoli. Ma Hal, dal canto suo, non sembra affatto discostarsi dalla visione paterna e, prima da prin-

²¹ « Come hither, Harry: sit thou by my bed; / And hear, I think, the very latest counsel / That ever I shall breathe. God knows, my son, / By what by-paths and indirect crook'd ways / I met this crown; and I myself know well / How troublesome it sat upon my head: / To thee it shall descend with better quiet, / Better opinion, better confirmation; / For all the soil of the achievement goes / With me into the earth. [...] and now my death / Changes the mode: for what in me was purchas'd, / Falls upon thee in a more fairer sort; / So thou the garment wear'st successively. / Yet, though thou stand'st more sure than I could do, / Thou art not firm enough, since griefs are green; / And all my friends, which thou must make thy friends, / Have but their stings and teeth newly ta'en out; / By whose fell working I was first advanc'd, / And by whose power I well might lodge a fear / To be again displac'd » (2 H4, IV, 5, 180-189; 197-207).

cipe e poi da re, è fermamente deciso a combinare in perfetto dosaggio gli ingredienti previsti nella ricetta del buon governo. Le parole nel monologo citato colpiscono proprio per la razionalità e la determinatezza del Principe: *I know, I will, Then... when* denotano la progettualità e l'intenzionalità che muovono le azioni di Hal, la licenziosa condotta giovanile e le sue future imprese; l'eccessiva libertà del Principe è cioè programmata in vista del successo e della popolarità derivanti dal contratto che egli stabilisce abilmente con i sudditi, dal grado di conoscenza che egli ha degli altri e dalla capacità che mostra di possedere nel capire gli altri. Di qui la strategia di adattamento e di fusione con i vari strati sociali di cui è composto lo stato; la compromissione giunge fino al punto di acconsentire a un temporaneo offuscamento e a un contagio infetto con « nuvole basse e fetide », al mescolarsi con ladri e accattoni, al frequentare ritrovi popolari, al partecipare alle avventure di Falstaff e dei suoi comparì.

Ma l'identificazione è solo temporanea. Hal supera i limiti del decoro regale senza mai effettivamente negare la propria identità di erede al trono d'Inghilterra; anzi, come può leggersi sempre nel monologo citato, rimane forte in lui la consapevolezza che un giorno improvvisamente egli irromperà prepotente fra quelle perfide nuvole che osavano coprire la sua luce di Re-Sole²². La strategia è evidente: Hal ha frequentato compagni dissoluti, osceni nella loro carnevalesca libertà morale e nell'opposizione all'autorità politica, per conoscere linguaggi, mentalità e culture molteplici da controllare e contenere in nome dell'autorità sovrana che egli rappresenta:

²² Il riferimento è al già menzionato monologo di Hal (*IH4*, I, 2, 216-239) dove il Principe evoca l'identificazione del sovrano e del sole rintracciabile anche nella ritrattistica elisabettiana. In particolare, immediato è il richiamo a « The Ditchley Portrait » in cui la regina Elisabetta I è rappresentata nel suo corpo fulgido, imponente e dominante sull'Inghilterra, e su uno sfondo di contrastanti effetti cromatici: oscurità tempestosa, da un lato, luminosità solare, dall'altro, simbolicamente potratte verso quest'ultima (« The Ditchley Portrait », c. 1592 M. Gheeraerts the Younger).

So, when this loose behaviour I throw off,
And pay the debt I never promised,
By how much better than my word I am,
By so much shall I falsify men's hopes.
And like bright metal on a sullen ground,
My reformation, glittering o' er my fault,
Shall show more goodly, and attract more eyes,
Than that which hath no foil to set it off.
I'll so offend, to make offence a skill,
Redeeming time when men think least I will.

(*I H4*, I, 2, 230-239)

Il carattere repentino della futura 'conversione', smentito fin d'ora dallo stesso Principe, sarà ulteriormente negato non appena Hal cingerà la corona regale, dando vita a un miracolo prodigioso e attivando l'immagine di re nuovo, secondo Adamo redento e tornato a vivere sulla terra per il bene dello stato. Il ricordo di quell'ozioso e licenzioso passato costituirà il fondamento primario su cui si innesteranno le aspettative di un'intera nazione. Basti pensare alla prima scena di *Henry V* dove i due vescovi, Canterbury e Ely, parlano del nuovo re:

Consideration like an angel came,
And whipp'd th' offending Adam out of him,
Leaving his body as a Paradise,
To envelop and contain celestial spirits.

(I, 1, 28-31)

L'« orazione » encomiastica pronunciata dai due uomini di chiesa prosegue fino a raggiungere uno stile retorico alto, adeguato alla declamazione delle virtù che formano un sovrano nuovo, perfetto e completo:

Hear him but reason in divinity,
And, all-admiring, with an inward wish
You would desire the king were made a prelate:
Hear him debate of commonwealth affairs,
You would say it hath been all in all his study:
List his discourse of war, and you shall hear
A fearful battle render'd you in music:
Turn him to any cause of policy,
The Gordian knot of it he will unloose,

Familiar as his garter; that, when he speaks,
The air, a charter'd libertine, is still,
And the mute wonder lurketh in men's ears,
To steal his sweet and honey'd sentences.

(I, 1, 38-50)

- * Significativa è la metafora dell'aria, libertina privilegiata, muta e immobile dinanzi al sovrano: l'ordine cosmico indica l'abbandono del libertinaggio del Principe ma, soprattutto, la disciplina sociale che Henry instaurerà nel suo stato. L'antico piano sembra attuato: a questo punto di maturazione, Henry brilla di una luce più fulgida, profferisce parole suggestive, è padrone di ogni sfera del sapere e di ogni tipo di discorso. L'esperienza pratica della vita gli è stata maestra nella costruzione della propria immagine e nella progettazione del corso politico da inaugurare; lo stesso elogio di Canterbury smentisce il miracolo meraviglioso del suo attuale contegno giacché, come osserva l'Arcivescovo, « miracles are ceas'd; And therefore we must needs admit the means/How things are perfected » (I, 1, 67-69): è, dunque, evidente il carattere premeditato di ogni azione trasgressiva di Hal:

So that the art and practic part of life
Must be the mistress to this theoretic:
Which is a wonder how his grace should glean it,
Since his addiction was to courses vain,
His companies unletter'd, rude, and shallow,
His hours fill'd up with riots, banquets, sports,
And never noted in him any study,
Any retirement, any sequestration
From open haunts and popularity.

(I, 1, 51-59)

Al mancato distacco dai luoghi pubblici è dovuta l'attuale popolarità del re, contrariamente a quanto potevano aver previsto i suoi severi censori; anzi, Henry stesso non disdegna la sua precedente vita, riconoscendone, invece, l'utilità. Ad esempio, quanto egli dice in risposta all'ambasciatore francese, portavoce delle offese e delle beffe del Delfino, può leggersi proprio come rivelazione dell'osserva-

[12]

zione, dell'approfondimento e dello studio che avevano motivato la sua insolita condotta:

And we understand him well,
How he comes o' er us with our wilder days,
Not measuring what use we made of them.

(I, 2, 266-268)

Nel processo di formazione del re così rappresentato sulla scena, lo spettatore elisabettiano poteva rintracciare gli elementi fondamentali di una problematica allora cruciale e attuale concernente l'origine e la natura dell'autorità politica²³ e poteva forse considerare Henry V figura di compromesso, anche se non soluzione definitiva per lo meno abile fusione di concezioni obsolete e più recenti del potere regale proposta da Shakespeare nelle tre *histories* dedicate a questo sovrano. Il drammaturgo, come è noto, visse e scrisse in un periodo in cui fiorirono teoricizzazioni di dottrine politiche più moderne che superassero, in qualche modo, l'antica concezione della sacertà regale conciliandola con quella ormai profondamente sentita della qualità e della natura umana del potere politico²⁴. Ma in

²³ J. W. Allen, *A History of Political Thought in the Sixteenth Century*, London, Methuen, 1960, offre un completo resoconto delle dottrine politiche nel Cinquecento; utile lo studio recente di R. H. Wells, *Shakespeare, Politics and the State*, London, Macmillan, 1986.

²⁴ È la classica concezione dei due corpi del re su cui dibattevano i contemporanei di Shakespeare: « The king has in him two bodies, viz. a body natural, and a body politic. His natural (if it be considered in itself) is a body mortal, subject to all infirmities that come by nature or accident, to the imbecility of infancy or old age, and to the like defects that happen to the natural bodies of other people. But his body politic is a body that cannot be seen or handled, consisting of policy and government, and constituted for the direction of the people, and the management of the public weal, and this body is utterly void of infancy, and old age, and other natural defects and imbecilities which the body natural is subject to... » [E. Plowden, 'Report of a Case in the Court of the Duchy of Lancaster', in *The Commentaries and Reports of Edmund Plowden* (1578), vol. II, fols 212a-213, cit. in R. H. Wells, *op. cit.*, pp. 103-104].

[13]

questo dramma il passaggio dal re sacro al re umano è piuttosto ambiguo e cauto, rinnovamento anziché rivoluzionamento, metamorfosi di antichi valori della regalità feudale e attenta combinazione di essi con le innovazioni che tempi e mentalità mutate richiedevano. In effetti Shakespeare sottopose la vecchia visione del potere monarchico a una vera e propria crisi in *Richard II* e a impietosa analisi nelle due parti di *Henry IV*²⁵ per giungere, grazie all'apporto dei grandi pensatori rinascimentali, a una sintesi in *Henry V* il cui sovrano protagonista è caratterizzato non solo da connotati tipicamente medioevali ma anche dal determinismo storico-politico e dall'imponente e concreto carattere della figura storica.

Accettando quanto riconosce G. Holderness²⁶ nel suo studio sul rapporto fra la versione shakespeariana della storia feudale e le *histories*, si può dire che in *Henry V* Shakespeare risolve la scissione fra ideologie monarchiche feudali e rinascimentali, rappresentando un re forte e dall'autorità risoluta, dotato della diplomazia conciliatoria tipica del sovrano medioevale, di astuzia machiavellica, di eroismo marziale da nobile guerriero, di una coscienza storica profonda e moderna, capace cioè di accettare la

²⁵ A proposito di tale aspetto osserva R. Ciocca: « Iniziatore e vissuto da Richard, accennato da Henry IV ed espanso da Henry V, il tema della doppia natura regale come motivo di infelicità per il sovrano, riflette di ciascuno dei suoi oratori il carattere e le personalità. Le considerazioni pessimistiche sulla sorte dei re, riunendo le tre figure in un unico atteggiamento rivendicativo, contribuiscono allo stesso tempo, infatti, a costruire il profilo caratteriale e psicologico, ma, soprattutto, esse costituiscono parte essenziale di quel piano di espressione drammatica in cui si esprime la trattazione shakespeariana della problematica della natura del potere » (*op. cit.*, p. 166).

²⁶ « To control such a society the monarch must perforce accept the contradictory character required by history: he must display the resolute authority of a strong monarch, the conciliatory diplomacy of a feudal king, the machiavellian subtlety of a successful prince, and the martial heroism of a noble warrior. The product of this unlikely recipe, and a consummation of a rigid historical determinism, is Henry V » (G. Holderness, *op. cit.*, pp. 78-79).

realtà di cui suo padre si era sentito impotente spettatore²⁷ e di controllare e manipolare gli eventi, attento a cogliere i mutamenti del momento.

Sacro e politico si fondono in questo re shakespeariano i cui connotati umani vengono riconosciuti dal drammaturgo questa volta non per rappresentare un re debole o incapace, come Richard II o Henry VI, ma significativamente per mettere in scena colui che nella memoria storica elisabetiana poté affermarsi come re ideale, il re con cui evidentemente la sovrana Elizabeth I poteva meglio identificarsi ed essere identificata. Tuttavia, l'umanità di Henry V rischia di attribuire severe critiche alla monarchia e di negarle la coerenza e la perfezione apparentemente assegnate da questo dramma. Il tributo di Shakespeare alla monarchia Tudor diviene effettivamente incerto se, ad esempio, si considerano i travagliati conflitti interiori di Henry il quale fin dall'inizio del dramma, pur ostentando sicurezza e fermezza, conformi alla leggenda e alle notizie storiche dell'epoca, lotta per cercare consensi, per superare sensi di colpa e paure che la coscienza dal profondo e la realtà effettiva obiettivamente generano in lui incrinandone il coraggio. È certamente inconfutabile che anche nel più spietato politico, sensibile alle circostanze contingenti, come Henry V, la decisione di intraprendere una guerra cruenta e per giunta ingiusta implichi una notevole consapevolezza anche delle responsabilità che tale impresa prevede e che, dunque, in questo dramma il re ricerchi continuamente confronti, conferme e consensi dagli altri, in maniera diretta o indiretta, come quando si traveste con il mantello e indaga sui sentimenti dei suoi soldati con l'intenzione di rassicurare se stesso e di persuadere gli altri circa la rettitudine dei suoi atti invitandoli a unirsi a lui incondizionatamente:

²⁷ « O God, that one may read the book of fate, / And see the revolution of the times / Make mountains level, and the continent / Weary of solid firmness, melt itself / Into the sea, and other times to see / The beachy girdle of the ocean / Too wide for Neptune's hips; how chances mocks / And changes fill the cup of alteration / With divers liquors! » (2 H4, III, 1, 45-53).

... the king is not bound to answer the particular endings of his soldiers, the father of his son, nor the master of his servant; for they purpose not their death when they purpose their services. Besides there is no king, be his cause never so spotless, if it come to the arbitrement of swords, can try it out with all unspotted soldiers.

(IV, 1, 159-165)

Henry V, eroe dall'ingegno multiforme, oltre a mostrarsi coraggioso e prode in battaglia, possiede una mente duttile e pronta ad architettare piani; in questo caso egli arde dal desiderio di scrollarsi dalle accuse dei figli ribelli, argomenta per ricondurli sulla giusta strada e, ricorrendo a tutti gli espedienti persuasivi di cui dispone, conclude:

Then, if they die unprovided, no more is the king guilty of their damnation than he was before guilty of those impieties for the which they are now visited. Every subject's duty is the king's; but every subject's soul is his own.

(IV, 1, 179-184)

La nuova coscienza storico-politica suggerisce a Henry di non ignorare coloro che internamente ed esternamente possono ostacolare i piani del re, minacciando così di smembrare lo stato di cui è sovrano; con i rappresentanti della Chiesa e degli aristocratici, i cui antichi conflitti con la Corona sono sempre latenti, con la sbandata e sovversiva compagnia di Pistol, con i tre capitani Fluellen, Macmorris e Jamy, rappresentanti diverse nazionalità interne all'Inghilterra sovrana, il re cerca di comunicare nel dramma, procedendo nelle pratiche di egemonizzazione già attuate in *Henry IV*; con le controparti ribelli Henry tenta di realizzare l'unione per combattere contro la Francia, estendere il regno e conseguire la fama. Il progetto egemonico di Henry implica, dunque, la capacità di articolare interessi personali e altrui in un discorso nazionale unico e collettivo, di formare una volontà comune, una solidarietà che va però di volta in volta provata, riaffermata, mediata anche quando essa pare costituita; il successo di Henry è cioè legato alla flessibilità e inclinazione della persona a trasformare se stessa e gli altri, alla negoziazione con il

proprio io e con altre individualità da cui dipende la stabilità dello stato.

Non è certamente sorprendente che Shakespeare nelle prime due scene rappresenti l'incontro fra Corona, Chiesa e Aristocrazia sul cui accordo lo stato si sostiene²⁸. I due prelati, Canterbury e Ely, riconoscono come legittimo il potere di Henry, in Inghilterra e in Francia, fondandosi su miti della medioevale visione del mondo ancora vitali per la dinastia Tudor e rielaborati alla luce del nuovo assolutismo regale: si tratta della già citata metafora del Paradiso e del corpo celestiale che connotano il nuovo re; della perfetta corrispondenza fra la rigogliosa maturazione del Principe e i processi di crescita naturale delle fragole, delle bacche salutari e delle erbe estive che garantisce le qualità positive del sovrano:

The strawberry grows underneath the nettle,
And wholesome berries thrive and ripen best
Neighbour'd by fruit of baser quality:
And so the prince obscur'd his contemplation
Under the veil of wilderness; which, no doubt,
Grew like the summer grass, fastest by night,
Unseen, yet cresce in his faculty.

(I, 1, 60-66)

Il fatto che sì grande e stupita reverenza venga espressa dai due interlocutori nella prima scena del dramma per ottenere la protezione della Corona nella conservazione dei beni ecclesiastici sminuisce il potere del re; Shakespeare però dimostra che in realtà si sta effettuando uno scambio

²⁸ Sul rivoluzionamento dei rapporti di forza fra Corona e Parlamento dice R. H. Wells: « In the light of the new emphasis which many writers of the period place on the importance of consultation between a ruler and his parliament, it is no doubt significant that the first action of Shakespeare's more successful king on ascending the throne is to summon parliament and 'choose such noble limbs of noble counsel / That the great body of our state may go / In equal rank with the best govern'd nation'. As Hal announces to the court his intended reformation of character, he promises to accept his former enemy the Lord Chief Justice as his political mentor » (R. H. Wells, *op. cit.*, pp. 66-67).

di favori reciproci, giacché la Chiesa in cambio sosterrà la politica bellica di Henry, legittimandone le pretese in Francia. Il confronto fra i protagonisti delle due scene iniziali non è altro che uno dei modi in cui le forze dominanti costruiscono l'adesione nazionale facendo confluire singoli obiettivi in una direzione comune, la guerra contro un nemico nazionale, come suggerisce il nesso causale *therefore* nelle parole di Canterbury — « Therefore to France, my liege » (I, 2, 213) — esemplificativo della logica assimilativa con cui Henry stesso conclude l'atto:

Therefore, my lords, omit no happy hour
That may give furth'rance to our expedition;
For we have now no thought in us but France,
Save those to God, that run before our business.
Therefore let our proportions for these wars
Be soon collected.

(I, 2, 300-305)

Ma l'accordo che si cerca di realizzare non è completo se ad esso non partecipano anche i ceti aristocratici, partecipazione che è qui rappresentata dal fedele duca di Exeter il quale concretizza l'immaginaria coesione evocando la metafora dell'armonia musicale:

For government, though high and low and lower,
Put into parts, doth keep in one consent,
Congreeing in a full and natural close,
Like music.

(I, 2, 180-183)

A questo Canterbury aggiunge l'antica favola delle api²⁹: mondo divino e mondo naturale convergono, nella simbo-

²⁹ « Therefore doth heaven divide / The state of men in divers functions, / Setting endeavour in continual motion, / To which is fixed, as an aim or butt, / Obedience: for so work the honey-bees » (H5, I, 2, 183-187); ma soprattutto si veda il seguito della descrizione di Canterbury dell'organizzazione gerarchica nell'alveare.

logia dell'alveare, per conferire alla società politica lo stesso ordine gerarchico naturale stabilito da Dio.

Le celebrative ed encomiastiche argomentazioni che si possono leggere nei discorsi dei due uomini di Chiesa, dei nobili cortigiani e del re segnano il trionfo della *obedience*, del *one purpose* e del *one consent* di contro allo spettro di una moltitudine, che possa operare contrariamente agli interessi dominanti, ridestato da Canterbury:

I this infer,
That many things, having full reference
To one consent, may work contrariously;
As many arrows, loosed several ways,
Come to one mark; as many ways meet in one town;
As many fresh streams meet in one salt sea;
As many lines close in the dial's centre;
So may a thousand actions, once afoot,
End in one purpose, and be all well borne
Without defeat.

(I, 2, 204-213)

Come preannuncia il primo atto, Henry mirerà a trasformare gli interessi di singole individualità, sociali, politiche e culturali, in una uniforme volontà nazionale; tuttavia, è evidente l'irriverenza di Shakespeare il quale, nel rappresentare l'intera vicenda politica di questo re, non pare affatto celebrare le gesta di Henry e proporre in lui il modello del principe rinascimentale; al contrario lo sottopone a severa revisione³⁰. Troppo vistosamente Henry si rifà ancora alla residuale ideologia feudale del padre, considerando la guerra, sia essa la Crociata cristiana, sia essa la

³⁰ Alcuni critici [A. Gurr, « 'Henry V' and the Bees' Commonwealth », in *Shakespeare Survey*, 30 (1977), pp. 61-63; R. H. Wells, *op. cit.*, pp. 61-90] osservano che nel ritratto shakespeariano di Henry V certamente echeggia *The Education of a Christian Prince* (1516), ma dalle stesse teorizzazioni erasmiane muove una severa critica al principe assetato solo di estendere il territorio e il potere sovrano.

più moderna conquista imperiale, unico modo per stabilire la pace del regno³¹.

Il drammaturgo espone dubbi sul tipo di unione che Henry realizza con la campagna di Francia e, più in generale, su questa visione della guerra: una pace così raggiunta è inconsistente, eppure per Henry, è questo l'unico modo per armonizzare il suo stato e l'intera vicenda verte sulla guerra e sui suoi esiti. Il sovrano con tenacia porta a termine il progettato consolidamento del diritto dinastico, smussando le discordie del regno: la guerra e la conquista della terra straniera, la sottomissione della Francia, convalidata con il patto matrimoniale, uniranno il regno e getteranno sicuri presupposti per future guerre dinastiche all'estero, come del resto mostrano i noti episodi del regno di Henry VI.

Interessante, a questo punto, è anticipare la scena finale del dramma in cui si svolgono le trattative di pace soprattutto perché qui l'ironia di Shakespeare è evidente nella scelta di un discorso drammatico che fuoriesce dal canone serio della *history* e richiama invece la commedia per rappresentare il momento culminante della conquista di Francia: il corteggiamento e il successivo matrimonio³².

In questo vistoso abbassamento di livello il conflitto bellico non è però completamente sostituito dalla meno cruenta lotta amorosa fra Henry e Kate e la metafora

³¹ Anche per Henry la guerra pare essere una condizione inevitabile e la pace una temporanea e breve parentesi fra una serie di guerre; la sua campagna di Francia realizza quanto il vecchio re morente gli consigliò in alcuni versi che collegano tutti e quattro i drammi e connettono gli eventi dalla deposizione di Richard II alla conquista di Henry V: « Therefore, my Harry, / Be it thy course to busy giddy minds / With foreign quarrels that action hence borne out, / May waste the memory of former days » (2 H4, IV, 5, 211-214).

³² Interessante, per l'intenzione politica che motiva la scelta dei generi drammatici nelle opere di Shakespeare, è lo studio di L. Tennenhouse, *Power on Display*, London, Methuen, 1986, in particolare pp. 68-71.

dell'amore come scontro fra le insistenti passioni dell'amato e le pudiche resistenze dell'amata, mentre viene riproposta, è in realtà inadeguata alla situazione giacché Kate rappresenta la Francia e a lei non è concesso vincere. Anzi la ferocia bellica e la violenza sessuale che Henry aveva assimilato nel brutale discorso indirizzato al governatore di Harfleur³³ appaiono ancora una volta interscambiabili nelle parole del re intento a sedurre Kate:

Put off your maiden blushes; avouch the thoughts of your heart with the looks of an empress; take me by the hand, and say, « Harry of England, I am thine »: which word thou shalt no sooner bless mine ear withal, but I will tell thee aloud, « England is thine, Ireland is thine, France is thine, and Henry Plantagenet is thine ».
(V, 2, 247-253)

Tuttavia alle violente contese di guerra subentrano una stasi e un'inversione comica di forze poiché in questa scenetta romantica Henry appare sottomesso e disperato nel suo desiderio non corrisposto mentre Kate è investita di un potere insolito per una donna:

Come, I know thou lovest me: and at night, when you come into your closet, you'll question this gentlewoman about me; and I know, Kate, you will to her dispraise those parts in me that you love with your heart: but, good Kate, mock me mercifully; the rather, gentle princess, because I love thee cruell. If even thou beest mine, Kate, as I have a saving faith within me tells me thou shalt, I get thee with scrambling, and thou must therefore needs prove a good soldier-breeder.

(V, 2, 205-215)

Nel linguaggio di Henry Kate e France condividono uno stesso significato: Kate non può effettivamente burlarsi di Henry e fasulla è la remissiva supplica che il re le rivolge; anche lei, come la Francia, è amata e desiderata senza pietà e sarà militarmente conquistata:

³³ « The gates of mercy shall be all shut up / And the flesh'd soldier, rough and hard of hearth, / In liberty of bloody hand shall range / With conscience wide as hell, moving like grass / Your fresh-fair virgins » (H5, III, 3, 10-14).

No; it is not possible you should love the enemy of France, Kate; but, in loving me, you should love the friend of France, for I love France so well that I will not part with a village of it; I will have it all mine: and Kate, when France is mine and I am yours, then yours is France and you are mine.

(V, 2, 176-182)

Il corteggiamento di cui Henry è protagonista esula dunque dalle usuali convenzioni amorose e mantiene, pur nel suo insolito carattere, i rapporti fra l'uomo e la donna gerarchicamente fondati: a Kate, infatti, Henry ricorda la funzione di futura madre che dovrà svolgere. Il sovvertimento del rituale amoroso, se avviene, è a vantaggio di Henry il quale riesce a sedurre la principessa, anticipando verbalmente la fase procreativa successiva alla loro unione matrimoniale:

Shall not thou and I, between Saint Denis and Saint George, compound a boy, half French, half English, that shall go to Constantinople and take the Turk by the beard?

(V, 2, 215-218)

La violazione della morale sessuale è simboleggiata anche dal bacio prematrimoniale che Henry riesce a ottenere da Kate non solo come pegno d'amore, ma soprattutto perché esso convalida il patto politico:

Oh Kate! nice customs curtsy to great kings. Dear Kate, you and I cannot be confined within the weak list of a country's fashion: we are the makers of manners, Kate; and the liberty that follows our places stops the mouth of all find-faults, as I will do yours, for upholding the nice fashion of your country in denying me a kiss: therefore, patiently and yielding

[kissing her].

(V, 2, 284-291)

Henry giustifica quello che a Kate appare peccato e che per lui è una normale pratica di egemonizzazione, appellandosi alla privilegiata libertà dei potenti di abbattere le barriere create da usanze obsolete, di trasformare le tradizioni e, sulla base di queste, inventarne di nuove e più effi-

caci per rafforzare i vincoli nazionali in mutati momenti congiunturali più recenti³⁴.

2. La duplice epicità dei Cori

Le contraddizioni e i limiti dell'unità rappresentata nel dramma possono affiorare, a livello drammaturgico, da un'attenta analisi dei Cori regolarmente presenti in *Henry V* tanto da stimolare molteplici e contrastanti interpretazioni critiche³⁵ e due visioni della loro funzione: quella di produrre il discorso epico; quella di negare l'epicità facendo irrompere elementi dialogici e sofisticate ironie, contravvenendo, dunque, alla supposta unità, drammaturgica e ideologica, cui parrebbero, invece, destinati. Se si accetterà l'ipotesi di simultaneità di entrambe le due funzioni, il Prologo, i Cori e l'Epilogo riveleranno una tendenza innovatrice di Shakespeare rispetto alla drammatica tradizionale, ironica rispetto alla vicenda storica di Henry.

La considerazione della continua insistenza dei Cori sull'inadeguatezza dello spazio scenico a rappresentare materialmente un evento così grandioso, ha motivato il riconoscimento della loro funzione epica; i Cori, così intesi, operano una trasformazione della *history* in poema epico, celebrativo delle gesta dell'eroe protagonista e del glorioso passato nazionale³⁶:

³⁴ L'invenzione della tradizione, fondata su materiali antichi, come pratica per rinsaldare vincoli nazionali e per legittimare la storia più recente cercando artificiosamente radici nel passato, è stata studiata da E.J. Hobsbawm, H. Trevor-Roper, P. Morgan, D. Cannadine, B.S. Cohen, T. Ranger, *The Invention of Tradition*, Cambridge, C.U.P., 1983, particolarmente utile il sostegno teorico dell'introduzione al libro di E.J. Hobsbawm.

³⁵ Per una esauriente sistematizzazione di tali interpretazioni, cfr. G. P. Jones, « 'Henry V': the Chorus and the Audience », in *Shakespeare Survey*, 31 (1978), pp. 33-104.

³⁶ Nella sua recente analisi delle *histories* shakespeariane, G. Holderness nota che in *Henry V* « The Chorus urges the audience to supply, by a sustained imaginative participation, the kind of scale and realistic narrative detail possible in epic poem and novel, but not in drama » (*op. cit.*, p. 137).

O, for a Muse of fire, that would ascend
The brightest heaven of invention;
A kingdom for a stage, princes to act
And monarch to behold the swelling scene!
Then should the warlike Henry like himself,
Assume the port of Mars, and at his heels,
Leash'd in like hounds, should famine, sword, and fire
Crouch for employment.

(Prologue, 1-8)

Nel Prologo e nei successivi interventi, la poesia dei Cori esprimerebbe tutto da sé, eleverebbe lo spettacolo, produrrebbe un'unità collettiva e trasformerebbe il palcoscenico in campo di battaglia. Lo spettatore, conquistato dalla suggestiva poesia dei Cori subordinerebbe tutto sé stesso a un'idea, allo spazio e alle azioni epiche in cui viene immerso.

In tale visione, i Cori soddisfano cioè l'esigenza di coinvolgere lo spettatore nell'azione scenica, di indurlo ad immedesimarvisi, in virtù di illusione ed emozioni provocate e vissute come in uno stato ipnotico tale da annullare qualunque tentativo di discutere e criticare i contenuti della rappresentazione, da alimentare l'ammirazione e l'emulazione di ciò che gli viene posto dinanzi o di auspicare una possibile ripetizione di quelle azioni eroiche³⁷:

Now all the youth of England are on fire,
And silken dalliance in the wardrobe lies:
Now thrive the armourers, and honour's thought
Reigns solely in the breast of every man.
They sell the pasture now to buy the horse,
Following the mirror of all Christian kings,
With winged heels, as English Mercuries.

(Chorus, II, 1-7)

³⁷ « For those who recognise only the old National-Antem-in-Five-Acts version of the play, the Chorus is simply its quintessence. He takes to the highest pitch of rhetoric the view of the action that the ordinary patriotic Englishman will take anyway » (R. Berry, *The Shakespearean Metaphor*, London, Macmillan, 1978, p. 49).

Questi versi, ad esempio, evidenziano l'idealizzazione della vicenda di Henry e l'attualizzazione dello spirito eroico nazionale che i Cori determinano ma confortano anche il giudizio di quanti sostengono che essi, portatori della versione ufficiale, così come veniva consegnata dai cronachisti Tudor, presentando *la* versione ufficiale della storia e costringono a una partecipazione meccanica e obbligata³⁸. Particolarmente esemplificativa può apparire la descrizione che il V Coro fa del corso degli accadimenti per coloro che non hanno letto la storia e comunque non vedranno tutto rappresentato sulla scena:

Now we bear the king
Toward Calais: grant him there; there seen,
Heave him away upon your winged thoughts
Athwart the sea. Behold, the English beach
Pales in the flood with men, with wives, and boys,
Whose shouts and claps out-voice the deep-mouth'd sea,
Which, like a mighty whiffler, 'fore the king
Seems to prepare his way: so let him land,
And solemnly see him set on to London.

(Chorus, V, 6-14)

In tale operazione forte è, in ogni modo, nei Cori la consapevolezza della natura teatrale degli eventi mostrati, della metamorfosi che la realtà storica subisce nella codificazione teatrale, argomento che mette in crisi l'epicità e da cui si può evincere un grado di innovazione più particolare nella produzione teatrale shakespeariana in termini che quasi anticiperebbero la rivoluzione teatrale di Brecht³⁹.

³⁸ « ... a disparity between Chorus and events now exists. The Chorus represents the Official Version of the events culminating in Agincourt, and the play-text contains a blend of official and unofficial versions ... Between the two there is incomplete identity » (*Ibidem*).

³⁹ Di notevole contributo nell'analisi dei Cori secondo i canoni della drammatica epica moderna è B. Brecht, *Scritti teatrali*, trad. di E. Castellani, R. Ferbonani e R. Mertens, Torino, Einaudi, 1962,

I Cori, infatti, è vero che incoraggiano l'ammirazione, ma nello stesso tempo ostacolano anche l'identificazione spontanea, ponendosi come intermediari fra lo spettatore e l'evento:

But pardon, gentles all,
The flat unraised spirits that hath dar'd
On this unworthy scaffold to bring forth
So great an object: can this cockpit hold
The vasty fields of France? or may we cram
Within this wooden O the very casques
That did affright the air at Agincourt?
O, pardon! since a crooked figure may
Attest in little place a million;
And let us, ciphers to this great accompt,
On our imaginary forces work.

(Prologue, 8-18)

Qui, ad esempio, il tono umile e apologetico del Prologo ha un effetto straniante rispetto al contenuto epico celebrativo inizialmente esposto nell'invocazione alla Musa, limitandone per così dire ogni credibilità. I Cori, nel loro insieme, costituiscono dunque un secondo testo rispetto all'intero dramma che, evidenziando aspetti non riscontrabili nelle scene successive e nella complessa articolazione del dramma, svolge una funzione non necessariamente di sostegno ma anche di demistificante negazione:⁴⁰

da cui si cita quanto segue: « Per non permettere allo spettatore di 'sprofondarsi', per combattere le sue 'libere' associazioni di idee, si possono collocare nella sala dei piccoli Cori che gli mostrino il giusto modo di comportarsi, lo incitano a formarsi un'opinione, a valersi della propria esperienza, a controllare. Cori simili fanno appello al senso dello spettatore, gli intimano di emanciparsi dal mondo rappresentato e anche dalla rappresentazione stessa » (pp. 50-51).

⁴⁰ La disparità fra i Cori e il dramma non va dunque vista, come ad esempio sostiene R. Berry citato sopra (note 37 e 38), solo a sostegno del contenuto epico.

Vouchsafe to those that have not read the story,
That I may prompt them: and of such as have,
I humbly pray them to admit th'excuse
Of time, of numbers, and due course of things,
Which cannot in their huge and proper life
Be here presented.

(Chorus, V, 1-6)

Il Coro si scusa per la manipolazione del tempo, dei numeri e del corso degli accadimenti non appropriatamente rappresentati e, in questo modo, non solo chiede al pubblico di accettare le convenzioni drammatiche, ma, sottolineando la realtà fittizia degli eventi, pone anche limiti al libero rapporto referenziale fra questi e la realtà quotidiana, non confonde lo spazio fittizio e lo spazio reale della rappresentazione, e, dunque, invita lo spettatore a non immergersi e immedesimarsi bensì a partecipare con distacco⁴¹.

In effetti che lo scenario bellico e l'immagine eroica del re vengano creati e negati simultaneamente è dimostrato dalla linea immaginaria posta fra la realtà teatrale e quella storica, nel riduttivo riconoscimento, da parte dei Cori, che 'so great an object', le imprese di Francia, la gloria e il successo conseguiti con stermini e violenze appartengono solo al palcoscenico, 'the unworthy scaffold', al teatro, 'wooden O', 'cockpit' (Prologue); ulteriore riprova del sovvertimento dell'epica può venire dal IV Coro che conclude la descrizione delle gesta di Agincourt ponendo l'accento sulla differenza fra i fatti veri e la loro parodizzazione nella versione teatrale eccessivamente pomposa:

Yet sit and see;
Minding true things by what their mock'ries be.
(Chorus, IV, 52-53)

⁴¹ « Shakespeare dramaturgy in *Henry V* is like that of Brecht: it promotes admiration, yet placing obstacles in the path of spontaneous identification; it induces empathy and objectivity, but not in a mutually cancelling relationship, since the objectivity is a

Sulla base di tali considerazioni pare lecito supporre che con la consapevolezza dell'illusione scenica, prodotta dai Cori, Shakespeare mutò la prospettiva storica e offrì una più matura e meditata riflessione sulla rappresentazione del potere; trasformò la *history*, inserendovi un gioco di prospettive che rompe l'equilibrio fra la realtà storica e quella teatrale, generando un peculiare rapporto fra gli spettatori e il dramma a vantaggio del pubblico. La fruizione infatti diviene attività creativa, come dimostrano le puntuali esortazioni, all'inizio di ogni atto, a emanciparsi dalla rappresentazione, ricreare il dramma e il personaggio in base alle singole considerazioni indipendentemente da quanto viene immediatamente offerto:

For 'tis your thoughts that now must deck our kings,
Carry them here and there, jumping o'er times,
Turning th'accomplishment of many years
Into an hour-glass: for the which supply,
Admit me Chorus to this history;
Who prologue-like your humble patience pray,
Gently to hear, kindly to judge, our play.

(Prologue, 28-34)

Questa nuova forma di dinamismo ritorna puntualmente negli inviti a pensare, a vedere, a sentire, a immaginare, a dare cioè libero corso alle molteplici elaborazioni della mente, a oltrepassare i limiti della rappresentazione e a procedere per spazi, tempi e realtà immaginari; particolarmente incidenti sono ad esempio le espressioni verbali imperative con cui il III Coro stimola l'esercizio di immaginazione del pubblico: *suppose, play with your fancies, behold, follow, follow!, work, work your thoughts*, seguite dalla conclusiva richiesta di completare col pensiero la rappresentazione, « Still be kind, / And eke out our performance with your mind » (Chorus III).

Henry V è oggetto d'indagine, mutabile a seconda delle

way of self-consciously perceiving of the empathy. The spectator thinks feelingly, and feels with thought » (G. Holderness, *op. cit.*, p. 137).

rielaborazioni fantastiche del singolo e di questa figura storica il Coro stesso offre immagini contraddittorie e variegate: nel Prologo è « the warlike Harry »; nel Coro II è il capo di un'Inghilterra « on fire » e « model of inward greatness »; condottiero di una « fleet majestical », nel Coro III; « royal captain » di una « ruin'd band », nel Coro IV, il quale, pur conservando le eccezionali qualità di re-sole, democraticamente, come vedremo, « goes and visits all his host, / Bids them good-morrow with a modest smile, / And calls them brothers, friends and countrymen »; è il « conqu'ring Caesar », nel Coro V, ma « free from vainness and self-glorious pride ». Nell'Epilogo le connotazioni ambivalenti di Henry persistono giacché, pur parlando di lui come di un astro (« this star of England »), vengono riconosciuti il disastro e il disordine che conseguentemente scaturiranno dalle sue 'eroiche' gesta:

Small time, but in that small most greatly lived
This star of England: Fortune made his sword,
By which the world's best garden he achieved,
And of it left his son imperial lord.
Henry the Sixth, in infant bands crown'd King
Of France and England, did this king succeed;
Whose state so many had the managing,
That they lost France and made his England bleed.

(Epilogue, 5-12)

Il declino e la tragedia espressi dall'Epilogo sono analogamente presenti nella scena iniziale della prima parte di *Henry VI*, quella del funerale di Henry V, dove torna il tema della trasformazione del re in astro, trasformazione che, nella preghiera di Bedford, renda favorevole lo spirito di Henry V e che invece profetizza un nefando futuro, richiamando il mitico Cesare trasformato da Ovidio in cometa, negativa nei suoi influssi, e ambivalentemente considerato dagli elisabettiani⁴².

⁴² « Henry the Fifth! Thy ghost I invoke: / Prosper this realm, keep it from civil broils! / Combat with advers planets in the

Nelle brutali rivelazioni dell'Epilogo, l'eroismo di Agincourt e i miti che informano la memoria storica elisabetiana cadono in un'evidente infondatezza: Henry V lascerà ai posteri un 'giardino' facilmente mutabile in terra sanguinante, una « *England's damnosa hereditas* »⁴³.

Lo scontro dialettico fra le due visioni è evidente nella spaccatura prospettica che i Cori creano all'interno del dramma anche per quanto riguarda le immagini contraddittorie dell'Inghilterra da essi offerte. Il Coro, ad esempio, potrebbe essere diviso in almeno due parti di cui quella iniziale costruisce la visione della grandezza e della superiorità nazionale; l'altra contrappone, invece, il minaccioso pericolo della congiura aristocratica; esso è poi seguito dalla scena comica che inserisce la presenza dell'altrettanto temibile pericolo popolare; quasi a voler sminuire l'armonia del regno, decantata nel precedente atto, il Coro II pone cioè l'accento sull'episodio dei traditori, Cambridge, Scroop

heavens! / A far more glorious star thy soul will make, / Than Julius Caesar, or bright — » (1 H6, I, 1, 52-56); né immacolato è Henry nel ricordo del figlio in *Henry VI*: « But Clifford, tell me, didst thou never hear / That things ill got had ever bad success? / And happy always was it for that son / Whose father for his hoarding went to hell? / I'll leave my son my virtuous deeds behind; / And would my father had left me no more! » (3 H6, II, 2, 45-50). Nelle *Cronache* (1547) di Hall si ritrova la stessa funesta simbologia: Henry V è 'the blazing comet', incoronato il 9 Aprile, Sabato Santo, per giunta piovoso; un intero contesto astrologico-atmosferico negativo e preoccupante salutava l'inizio di quel regno. Quanto a Cesare, ad esempio, R. H. Wells, *op. cit.*, pp. 103-106, ricorda che Shakespeare soprattutto in *Julius Caesar* rispecchiò entrambe le visioni che gli elisabetiani avevano di lui, quale tiranno attentatore della libertà e dei diritti del popolo oppure governante giusto a torto ucciso dai congiurati repubblicani; altrettanto ambiguo è il riferimento evidenziato nel Coro V e nelle parole di Bedford in *Henry VI*.

⁴³ L'espressione è di C. T. Allman, sostenitore dell'eccessivo e disumano costo della storica campagna di Agincourt (*Henry V*, London, The Historical Association, 1968, p. 23). Si rimanda inoltre a H. Hutchinson, *King Henry V: A Biography*, New York, John Day, 1967; R. W. Boward, *art. cit.*, *passim*.

e Grey, 'a nest of hollow bosoms', cui farà immediatamente seguito l'avventurosa vicenda dei 'drones of the Commonwealth'⁴⁴, di Pistol, e dei suoi compagni, che sicuramente minano il discorso epico, affidandolo alle 'fair minds' degli spettatori (*Epilogue*, 13-14): come nel moderno teatro epico brechtiano, in *Henry V* l'efficacia della rappresentazione e dei suoi eventuali insegnamenti non è dunque immediata bensì mediata da vari elementi — aulici e comici — stranianti.

3. La mediazione comica

La polifonia del testo si attua attraverso un complicato intreccio di generi drammatici, attraverso l'intersezione dell'epica e del comico in *Henry V*, dove cospicua è la componente popolare e dove, dunque, il conflitto di differenti livelli culturali non è risolto o taciuto. L'ipotesi di metamorfosi della *history* trova allora conforto, nel caso di questo dramma, non solo nelle ambivalenti caratteristiche e funzioni dei Cori, ma anche nell'irruzione del comico nell'impalcatura rigida, epica, del dramma storico che assume aspetti di genere misto in cui è previsto anche il registro dialettico, comico⁴⁵.

Il secondo atto di *Henry V* presenta, infatti, la litigiosa compagnia di Pistol che costituisce parte dell'esercito na-

⁴⁴ « When the Chorus in act II solemnly declares that 'honour's though / Reigns solely in the breast of everyman', he goes on in the next lines to give himself the lie by describing the 'nest of hollow bosom', in which the rebels are catching their French crowns. After the Chorus there follows on the stage the 'nest of ruffians', the drones of the Commonwealth, from the Boar's Head. They proudly address one another by their military titles while rubbing their hands at the prospect of picking in France. 'I shall subtler be / Unto the camp', says Pistol, 'and profits will accrue' » (A. Gurr, *art. cit.*, p. 70).

⁴⁵ Cfr. R. Battenhouse il quale individua il contributo critico di A. C. Bradley, J. Palmer, H. C. Goddard e A. Gilbert sugli elementi eroicomici in *Henry V*, su cui si basa anche il suo approccio.

zionale in Francia: si tratta, in ordine di successione, della prima scena, in cui si attua il fantomatico duello fra Pistol e Nym per Nell Quickly e in cui viene annunciata la grave e fatale malattia di Falstaff, e della terza scena, quella del lamento per la morte di Sir John e del sentimentale addio di Pistol alla moglie, considerata da Tillyard 'del tutto episodica'⁴⁶, sottovalutata, quindi, rispetto al tenore altisonante del dramma. In opposizione a tale opinione, queste scene risultano, invece, molto incisive, soprattutto nella collocazione fra quella della scoperta della congiura aristocratica e della condanna dei tre traditori ad opera dell'onnisciente sovrano (II, 2), preannunciando quanto egli analogamente realizzerà per contenere il pericolo popolare.

L'alternanza di scene elevate e scene leggere, comiche, i cui protagonisti rappresentano i ceti popolari, non ha semplicemente importanza episodica, ma indica invece le differenziate strategie messe a punto dal mondo alto dei potenti per conservare la propria egemonia. In effetti, Pistol e i suoi compagni dimostrano che ancora forti sono le resistenze della vitalità popolare alla cultura ufficiale, le opposizioni interne alle strutture politiche, all'autorità, alla corte e allo stato, rappresentate dal re. L'intreccio drammatico di discorsi alti e bassi inserisce visioni differenti, il conflitto dialettico di energie culturali incompatibili e contraddittorie ed evidenzia il confronto che pure deve avvenire fra la cultura popolare e quella ufficiale, gerarchica, realistica e storicistica.

Volendo individuare le strategie politiche attraverso l'uso dei generi⁴⁷, non pare affatto sorprendente che Shakespeare faccia irrompere in *Henry V* una comicità differente da quella delle due parti di *Henry IV*: Pistol, Bardolph e Nym, privati del loro capo, sono denunciati dal coscienzioso Ragazzo, il quale rivela severamente le loro disonestie

⁴⁶ E. M. W. Tillyard, *op. cit.*, p. 317.

⁴⁷ Il riferimento è all'impostazione metodologica di L. Tennenhouse, *op. cit.*, pp. 1-16.

intenzioni⁴⁸, e perdono comunque la carica trasgressiva della carnevalesca comicità pur conservando potenzialità eversive della burla. La compagnia di Pistol innesta nel dramma il comportamento buffonesco che parodizza l'azione principale e lascia trasparire una contrastante visione della guerra e del re. Spesso, infatti, questa fascia sbandata, parassita e accattona dell'esercito di Henry capovolge l'ideologia patriottica del 'one purpose' proclamata nel primo atto e, al sacrificio per la patria, contrappone il desiderio di bighellonare nelle osterie di Londra; oppure, all'elevata visione eroica della guerra, oppone considerazioni e finalità materiali. Esempio è, in tal senso, l'esortazione del vanaglorioso Pistol a partire per la Francia, in un gergo che meglio si addice a un borseggiatore dell'*underworld* londinese piuttosto che a un eroico soldato:

Yoke-fellows in arms,
Let us to France; like horse-leeches, my boys,
To suck, to suck, the very blood to suck!

(II, 3, 55-57)

L'abbassamento di livello non risparmia neanche il re il quale, nel confidenziale e familiare linguaggio con cui viene descritto e nelle allusioni alla dissipata vita giovanile ad Eastcheap, appare quasi un Re del Carnevale, un Lord of Misrule: Nym lo definisce, infatti, « *a good king*: but it must be as it may; he passes some humours and careers » (II, 1, 125-126); Pistol ne parla come di « *a bawcock, and a heart of gold, / A lad of life, an imp of fame; / Of parents good, of fist most valiant / ... / the lovely bully* » (IV, 1, 44-48)⁴⁹. Eppure, di fronte ad azioni concrete, l'inversione non trova spazio, la forza dirompente di Pistol, Nym e Bar-

⁴⁸ « I did never know so full a voice issue from so empty a heart: but the saying is true, « The empty vessel makes the greatest sound ». Bardolph and Nym had ten times more value this roaring devil i' th' old play [Pistol], that every one may pare his nails with a wooden dagger; and they are both hanged; and so would this be if he durst steal any thing adventurously » (*H5*, IV, 4, 69-76).

⁴⁹ Il corsivo è mio.

dolph svanisce e la parodia da loro attuata non oltrepassa il livello puramente verbale: il codardo Bardolph, ad esempio, osa emulare la magniloquente eloquenza di Henry ad Harfleur — « Once more unto the breach, dear friends, once more » (III, 1, 1) — con l'iperbolico grido « On, on, on, on, on! to the breach, to the breach! » (III, 2, 1-2). Ma presto il mondo popolare da questi espresso viene dolorosamente represso e ridicolizzato: Nym e Bardolph, indegni o incapaci di assimilarsi alla nazione, scompaiono dalla scena condannati a morte per furto (III, 6); Pistol, al contrario, sopravvive e svolge un ruolo significativo, offrendo l'unica scena della monumentale battaglia di Agincourt (IV, 4): egli è riuscito, contando sulle sue uniche capacità truffaldine, a catturare un soldato francese, inseguendo un ideale d'onore concepito ovviamente in termini di danaro e proponendosi, con i suoi scudi — *crowns* — e con le superlative qualità attribuitegli dal pavido e generoso Le Fer — *chevalier, le plus brave, vaillant, et très distingué seigneur d'Angleterre* —, un altro Henry, l'anti-eroe della battaglia⁵⁰. Nella penultima scena del dramma, infine, anch'egli viene espulso e ricacciato in uno spazio delineato da emarginazione e alienazione (V, 1).

— Quanto alla figura regale, è doveroso sottolineare che, come giustamente osserva L. Tennenhouse⁵¹, essa si scompone in differenti ruoli e dialetti, viene mediata dal punto di vista comico senza per questo perdere la sua carica; Henry ricorre al travestimento e a certe inversioni tipiche dell'atmosfera ludico-carnevalesca per occupare varie pose (dell'innamorato, del Re per burla, del soldato) che gli consentono di dilatare i confini del corpo politico. Infatti, la figura del sovrano non può affatto dirsi svilita giacchè, oltre all'onniscienza, Henry ha il dono dell'ubiquità: è contemporaneamente presente ovunque, è padrone di ogni am-

⁵⁰ R. W. Bovard, art. cit., pp. 72-74.

⁵¹ L. Tennenhouse, *op. cit.*, in particolare il capitolo « Rituals of the State, History and Elizabethan strategies of power », pp. 72-101, sulla carnevalesizzazione del 'body politic' e le sue implicazioni politiche.

bito sociale. Di conseguenza, egli, (quale corpo che contiene tutto), rappresenta uno stato centralizzato e coerente; inoltre, da tale inglobamento, deriva che i vari gruppi sociali perdono la loro pericolosa autonomia per acquisire una identità ideale, riflessa appunto nell'autorevole corpo politico. Significativo è, a tale proposito, il travestimento di Henry nella prima scena del quarto atto, in un momento particolare del dramma, cioè la notte prima della battaglia definitiva. Se dal punto di vista comico il travestimento di un sovrano simboleggia il temporaneo abbattimento delle barriere sociali e genera l'immagine del re democratico, il quale si avvicina agli strati popolari, ponendosi sullo stesso piano dell'uomo comune⁵², Henry lo concepisce solo per infiltrarsi e scoprire eventuali dissensi e resistenze interne. Anche in questo caso, infatti, si scoprirà che l'intenzione del re è di tenere conto delle attese dei soldati, di adeguarsi

⁵² P. Burke (*Popular Culture in Early Modern Europe*, London, Temple Smith, 1978), parla del motivo del 'king in disguise to learn the secrets of his subjects' ricorrente in molte miscellanee storiche su Riccardo II, Giacomo IV, Edoardo I, Enrico VIII. Importante è ricordare che nella memoria popolare Henry V vive come Lord of Misrule, tanto che non pare esclusa l'ipotesi che nella quinta scena del quinto atto del dramma di T. Dekker, *The Shoemakers' Holiday* (1600), il *bully king* che, nel disordine sfrenato del Martedì Grasso, opera una carnevalesca inversione di ruoli, si associa a S. Eyre e promuove l'armonia sia proprio Henry V: « The unnamed king of the play, who mingles so freely with his subjects, and who stands for a great national victory against the French, ought clearly to suggest Henry V, although historically Eyre's appointment as Scheriff in 1434 and as Lord Mayor in 1445 took place in the very different circumstances of the reign of Henry VI. Dekker therefore manipulated the historical background to suit his own dramatic purposes, perhaps because the Battle of Agincourt was fought on the feast of Saint Crispian, a shoemakers' holiday that was currently being celebrated by a rival company in the newly-opened Globe playhouse » (T. Dekker, *The Shoemakers' Holiday*, ed. by D. J. Palmer, London, New Mermaids, 1975, p. xi). Sul rapporto fra il corpo politico e la sua rappresentazione comica cfr. M. Axton, *The Queen's Two Bodies: Drama and Elizabethan Succession*, London, Royal Historical Society, 1977; M. D. Bristol, « Carnival and the Institutions of Theater in Elizabethan England », in *ELH*, vol. 50, No. 4 (Winter 1983), pp. 637-654.

a loro ma riservandosi sempre un certo distacco; tale riserva è il mantello, la barriera che lo distanzia, non lo rende riconoscibile. In questa occasione Henry incontra * personaggi che, differentemente dalle beffe di Pistol, lanciano accuse all'autorità e denigrano il potere più feroce-mente: Williams, Bates e Court, i soldati comuni dell'esercito, gli propongono inquietanti riflessioni sulla guerra e sulla responsabilità di un monarca nel disporre della vita dei sudditi. Dai discorsi di Henry è comunque evidente che egli ha adottato i costumi dei soldati comuni per meglio convertirli alle sue idee e per imporre il proprio punto di vista, contando sulle sue doti di elasticità e di improvvisazione. Con destrezza risolve un'importante questione politica e propone un'immagine rinnovata di re:

I think the king is but a man, as I am: the violet smells to him as it doth to me; the element shows to him as it doth to me; all his senses have but human conditions: his ceremonies laid by, in his nakedness he appears but a man; and though his affections are higher mounted than ours, yet when they stoop, they stoop with the like wing. Therefore when he sees reason of fears, as we do, his fears, out of doubt, be of the same relish as ours are: yet, in reason, no man should possess him with any appearance of fear, lest he, by showing it, should dishearten his army.

(IV, 1, 101-113)

La capacità di adattamento e di assorbimento gli consentono persino di proiettare una visione egualitaria, utile per il potere ma Henry vive la differenza nell'uguaglianza secondo un amore e una conoscenza che non unificano bensì differenziano e separano.

Il travestimento e poi il monologo finale presentano Henry come un uomo qualunque il quale, però, nella sua ostentata ordinarietà gode di un massimo privilegio, quello cioè di agire per il Bene Comune: il corpo politico, mascherato, non si è cancellato ma ha conservato lineamenti precisi. Nel soliloquio, infatti, Henry denuda la falsa e vuota cerimonia che non può più costituire l'unica essenza della regalità e fonde la sacertà della carica con il concreto operare dell'uomo politico:

[36]

And, but for ceremony, such a wretch,
Winding up days with toil and nights with sleep,
Had the fore-hand and vantage of a king.
The slave, a member of the country's peace,
Enjoys it; but in gross brain little wots
What watch the king keeps to maintain the peace,
Whose hours the peasant best advantages.

(IV, 1, 284-290)

Il corpo regale, svuotato da Richard II, si colma di nuovi e concreti significati con Henry V; è la soluzione al dilemma politico posto in *Richard II*.

Nel mantello Henry ha esteriormente assunto le comuni sembianze, penetrando così in un mondo altro; analogamente, con le vesti giovanili egli si era inoltrato nel mondo di Falstaff, assorbendolo, divorandolo, 'uccidendone il cuore'⁵³, in un contesto di carnevalesca assenza di gerarchie.

La polifonia è, a questo punto del dramma, generata non solo dal dialogo del re con le altre parti, ma anche con la propria coscienza, come Henry stesso aveva del resto annunciato all'inizio del quarto atto: « I and my bosom must debate awhile, / And then I would no other company » (IV, 1, 31-32); travestito egli, dunque, non maschera ma rivela pubblicamente sentimenti privati e intimi: in tale confessione egli esce allo scoperto e si appropria degli spazi, incorpora terre, lingue, genti.

A livello comico, il processo di assorbimento coinvolge anche i rappresentanti delle nazionalità britanniche, pure internamente conflittuali⁵⁴. I tre capitani, gallese, scozzese,

⁵³ Significativa è l'accusa diretta di Mrs Quickly contro il re, « the king has killed his heart », a proposito della morte di Falstaff (H5, II, 1, 87); l'uccisione diretta o indiretta dell'amico viene ricordata anche da Fluellen e da Gower alla ricerca di elementi di paragone che accomunino Henry e Alessandro Magno (H5, IV, 7, 44-53). Si rimanda alla nota 55 per le implicazioni di tale confronto.

⁵⁴ « Henry V is among other things the story of national identity, the fusing of English, Irish, Scots and Welsh into British. To this theme is assimilated the personal identity of the English (or Anglo-Welsh) leader, Henry » (R. Berry, *Shakespearean Structures*, London, Macmillan, 1981, p. 24).

[37]

irlandese, pur integrati nell'esercito inglese, conservano i loro accenti regionali e, almeno linguisticamente, danno luogo a un confronto di identità nazionali, comico rispetto al dramma e per questo non necessariamente vantaggioso per la salvaguardia della *Englishness*. Non univoco è il sentimento nazionale di Fluellen il quale appare fedele al suo re e all'Inghilterra; è il capitano pedante e 'a little out of fashion' (IV, 1, 83-84) che bene si ingloba nel corpo politico del sovrano con cui tra l'altro divide lo stesso sangue, il 'Welsh plood', e propone una nuova immagine di Henry, monarca amico, consanguineo e compatriota dei gallesi (IV, 1, 51-59; IV, 7, 94-119), come del resto sostenevano i Tudor. A Fluellen, devoto capitano, è affidato anche il compito di disciplinare Pistol e di umiliarlo definitivamente nel quinto atto, dove tra l'altro, è un inglese, Gower, a riconoscere il valore gallese (V, 1, 72-83).

Ma Fluellen non tralascia la difesa delle tradizioni che differenziano un gallese da un inglese, come dimostra la vicenda del *leek*, emblema del Galles deriso dal furfante Pistol e sostenuto, invece, dagli inglesi più dignitosi che vedono nel Galles un fiero alleato; equivoco è il confronto di Henry con *Alexander the Great* che, data la similarità fonologica dell'inglese *big* e del gallese *pig*, diviene *Alexander the Pig* (IV, 7, 1-56) e capovolge il rispetto di Fluellen per il re e abbassa il livello epico del dramma, lasciando trasparire severe insinuazioni a danno di Henry⁵⁵.

* A rendere ancora più vacillante il corpo nazionale corre la perturbante voce irlandese nell'aggressiva e inquietante domanda che il capitano Macmorris pone a Fluellen:

⁵⁵ *Alexander the Great* è, come ricorda P. Burke (*op. cit.*), immagine ricorrente nella visione popolare del re; la sua menzione in *Henry V* può invece dare adito a ironiche insinuazioni giacché, come osservano molti, mette in luce l'implacabile crudeltà dell'Eroe macedone che, del resto, fu collocato da Dante nel girone infernale dei violenti contro il prossimo [R. P. Merriam, « The Alexandrian Allusion in Shakespeare's 'Henry V' », in *English Literary Renaissance*, 2 (Autumn 1972), pp. 321-333; N. Rabkin, *Shakespeare and the Problem of Meaning*, Chicago, C.U.P., 1981, p. 55; R. Battenhouse, art. cit., p. 168].

Of my nation! What ish my nation? Ish a villain, and a bastard, and a knave, and a rascal? What ish my nation? Who talks of my nation?

(III, 2, 125-127)

* La risposta si rinviene nell'allusione del Coro V alla scottante questione irlandese nell'epoca elisabettiana con la spedizione inglese contro il ribelle Essex (*Chorus*, V, 29-34)⁵⁶.

Increscioso e discriminatorio è, del resto, anche quanto, nella seconda scena del primo atto, Henry e i suoi cortigiani dicono del popolo scozzese, riconosciuto unanimemente « *giddy neighbour* » dagli inglesi (I, 2, 145); l'armonia nazionale viene, infatti, infranta col ricorso a una simbologia animale che definisce un nemico, « *the weasel Scot* » (I, 2, 170), eternamente in agguato per attaccare e divorare « *the eagle England* » (I, 2, 169).

4. 'Henry', metamorfosi di un testo

I punti finora considerati riconoscono a *Henry V* e al suo autore un intento demistificante, analitico, se si accetta che, in definitiva, il leggendario protagonista muta nel ri-

⁵⁶ « Whatever it was that Fluellen was going to ask Macmorris, Macmorris flies off the handle at the sense of discrimination shown by Fluellen's phrase 'your nation' » (P. Edwards, *Threshold of a Nation*, Cambridge, C.U.P., 1979, pp. 75-76). Viene qui proposta un'interpretazione univoca della domanda di Macmorris in risposta all'espressione 'your nation' di Fluellen; non si può sostenere che Macmorris reagisca rifiutando il proprio 'Irish birth-rate' a favore di un'interpretazione inglese, piuttosto è vistosa la difesa della propria nazionalità irlandese; del resto gli epiteti *villain*, *bastard*, *knave*, *rascal* potrebbero sia ingiuriosamente rivolgersi a Fluellen, sia riflettere luoghi comuni con cui venivano qualificati gli irlandesi: entrambe le ipotesi, comunque, smentiscono l'unione nazionale. Non meno offensive erano anche le affermazioni ufficiali della stessa regina Elisabetta I: nel 1598, ad esempio, lamentando le eccessive spese militari per placare l'Irlanda, ella espresse risentiti sentimenti anti-irlandesi: « We will not suffer our subjects any longer to be oppressed by those vile rebels » (Elisabeth I, 1 December 1598, cit in R. Kee, *Ireland. A History*, London, Weidenfeld & Nicolson, 1981, p. 15).

tratto che Shakespeare ne fece: Henry V non realizza l'unione del regno ma solo un fortunato successo bellico, non uno stato armonioso ma un caotico groviglio di dissensi interni.

Non così dissacranti sono stati però i contemporanei del drammaturgo che vissero Henry V come grande mito, re ideale e capo di una nazione perfetta, magnificarono il dramma come spettacolo di una stirpe vincente; ciò, a ben vedere, valse non solo per l'Inghilterra elisabettiana afflitta dai pericoli che Shakespeare ha espresso nelle controvoci, comiche ed epiche, del dramma, ma anche per i tempi più recenti in cui i ceti dominanti si sono adoperati a ridestare l'antico eroismo epico, ad attualizzare il sentimento di solidarietà nazionale. In tali momenti congiunturali difficili l'enfasi non poteva evidentemente non cadere sulla confluenza delle discordie nella « band of brothers », così come viene proclamata da Henry trionfante nel celebre discorso di San Crispino (IV, 3), recitato in occasione della vittoria inglese.

I versi sono suggestivi e non tradiscono la logica assimilativa che ha sempre caratterizzato il re, presentando ora la verbale e ideale metamorfosi della nazione divisa in una comunità di fratelli. Ancora una volta, infatti, Henry annulla i particolarismi e incorpora tutti nella nazione, ricreando un ricercato e artificioso contesto festivo: il sovrano, *maker of manners*⁵⁷, istituisce una festa nazionale, Saint Crispian's Day, che proprio l'unione nazionale sta a simboleggiare:

This story shall the good man teach his son;
And Crispin Crispian shall ne'er go by,
From this day to the ending of the world,
But we in it shall be remembered;
We few, we happy few, we band of brothers;
For he today that sheld his blood with me
Shall be my brother; be he ne'er so vile
This day shall gentle his condition:

⁵⁷ Sul tema delle tradizioni inventate e il ruolo politico del sovrano in tale operazione, vedi sopra pp. 21-23 e nota 34.

And gentlemen in England now a-bed
Shall think themselves accurs'd they were not here,
And hold their manhoods cheap whiles any speaks
That fought with us upon Saint Crispian's day.

(IV, 3, 56-67)

La gloria e l'onore conseguiti quel giorno meritano il riconoscimento ufficiale e, in virtù del ricordo così socializzato, rinsaldano e rigenerano nelle future generazioni il sentimento nazionale, energia totalizzante che muove tutti in un'unica direzione: il messaggio di Henry è rivolto al futuro, all'anniversario della vittoria in cui la festa commemorativa, rituale rito di comunione, sancirà la rinascita e il rinnovamento della vitalità nazionale così come aveva fatto in passato.

Questo tipo di politica ha motivato la trasformazione di Henry V in grande epica della nazionale: lo dimostra la più celebre metamorfosi del testo nella storia inglese contemporanea⁵⁸, ossia la versione filmica di L. Olivier. Un confronto tra Shakespeare e Olivier è plausibile in quanto entrambi attinsero dalla storia per attualizzare il passato ma, nel caso della versione novecentesca, vistosa risulta l'intenzione di manipolare l'opera originaria per creare un manifesto nazionalistico, efficace strumento di propaganda bellica: l'eliminazione della sconveniente congiura aristocratica e l'aggiunta di una dettagliata e compiaciuta visione della morte di Falstaff; l'esaltazione di un militarismo non limitato al comico scontro fra Pistol e le Fer; la riduzione delle conflittualità britanniche a vantaggio dell'eroismo nazionale e della monarchia costituiscono alcuni esempi di metamorfosi di Henry V in cui sono proprio gli elementi eroicomici e ironici, quelli cioè che smuovono la rigida im-

⁵⁸ Per uno studio di Henry V, emblema nazionale nell'Inghilterra degli anni Quaranta, della sua oratoria bellica citata, insieme ai retorici discorsi di John of Gaunt, dai leaders nazionali del momento — W. Churchill, il re Giorgio VI — per incitare gli inglesi alla vittoria, cfr. « Introduction », di J. H. Walter a W. Shakespeare, *op. cit.*, p. XXVII; G. Holderness, « Shakespeare in History », *op. cit.*, 147-233; A. Calder, *The People's War*, London, Granada, 1969.

palcatura epica del dramma, minandone anche la coerenza ideologica, che diventano secondari, « quite episodic », oppure scompaiono completamente⁵⁹.

⁵⁹ Come osserva nel suo studio C. H. Hobday, « After the heroic of the Crispian's day speech, the first we see of the actual battle is Pistol exorting a ransom from his prisoner. This is to reduce Agincourt to a 'brawl ridicule' » [« Imagery and Irony in 'Henry V' », in *Shakespeare Survey*, 21 (1968), p. 111]: proprio questo tipo di riduzione e ridicolizzazione comica dell'eroismo di Agincourt non è presente nel film di L. Olivier. D'altra parte uno studio attento dei rapporti fra le fonti e i drammi di storia shakespeariani permetterebbe di giungere chiaramente alle intenzioni del drammaturgo. Un primo importante risultato in tale direzione è dato dalla ricerca svolta presso l'Università di Firenze sotto la direzione di A. Serpieri: A. Serpieri *et al.*, *Nel laboratorio di Shakespeare*. Dalle fonti ai drammi, Parma, Pratiche Editrice, 4 voll., in corso di stampa.



Reg. Francesco Gallo

Via Mezzocannone, 39 - NAPOLI

finito di stampare nel mese di novembre 1989

Tip. F.lli MIRELLI di V.zo s.n.c.

NAPOLI 1989