

Raimondo Guarino
ALLA MUSA DI FUOCO. INTRODUZIONE
AI CORI DELL'ENRICO V

I cori dell'*Enrico V* di Shakespeare sono frequentemente citati e adottati come l'espressione più intensa ed eloquente di un assetto della scena e di una misura del rapporto tra drammaturgia e spazio del teatro. Proprio in quanto rappresentativi di una convenzione, si tratta di testi che inducono a spostare l'attenzione da ciò che essi presuppongono al loro significato autonomo, che non è meno, e che è anzi più profondamente rivelatore di un vincolo tra operazione letteraria e situazione teatrale.

Più che esprimere icasticamente una convenzione altrimenti nota, la strategia dei cori appare a una lettura più aderente al suo dettato, e ai presupposti propriamente letterari, come una ridefinizione dei valori della scrittura drammatica alla luce delle condizioni materiali vigenti nelle sedi dello spettacolo, luoghi di aperto concorso e variabile attenzione. Nell'esperienza di un terreno vago (i teatri che erano la rete dell'opinione, della fama e dell'impiego del tempo libero e del pensiero a Londra sul finire del Cinquecento), la posta in gioco non è solo ribadire e esaltare la povertà e la libertà di mezzi e l'ampiezza potenziale della mimesi. In un testo che è marginale, complementare, ma sostanzialmente autonomo rispetto alla struttura del dramma, un giovane scrittore di provenienza provinciale, solide protezioni e inusitata confidenza con i *common players*, che è ormai poeta di fama indiscussa e scrittore di drammi di successo, espone e saggia gli strumenti del suo potere con uno stile sensibile a situazioni correnti e repertori scolastici. Nel larvato platonismo, e negli ingenti ricorsi alla retorica, alla poesia latina e contemporanea, si intrecciano i disegni della sapienza e i motivi dell'efficacia.

Invocazione alla Musa

O, for a Muse of Fire, that could ascend
The brightest heaven of imagination,
A kingdom for a stage, princes to act,
And monarchs to behold the swelling scene.

L'esordio non descrive il mondo che lo spettatore potrà immaginare, ma i requisiti del mondo immaginario: la diretta presenza delle idee, prima della deriva delle imitazioni. Scomparendo nella durata della rappresentazione, e allontanandosi nella progressione lineare della scrittura, i primi versi illuminano di una luce fuggevole ma definitiva tutta la lettura, tutto il dramma. La sfera ignea del cielo dell'immaginazione viene enunciata e negata, eppure orienta l'attenzione e determina il valore di quanto si vede e si ascolta.

Il prologo s'impenna a toccare *loci* eccelsi (la musa, e l'elemento del fuoco), e poi digrada nella ricognizione discendente del teatro per risalire nella visione del quinto elemento, della quintessenza che è il punto d'appoggio della narrazione rappresentativa, cioè l'appello ai processi mentali che trascendono i limiti del visibile. La visione invocata nell'ascensione della musa di fuoco, poi eclissata nella richiesta indulgenza per la povertà degli apparati, riemerge, in termini di compensazione, cambiando sede e stato. L'*imagination* del verso 2 ritorna negli appelli del v. 18: «On your imaginary forces work» e del v. 25, «And make imaginary puissance». I versi del primo coro seguono una scansione corrispondente alla *recusatio*, cioè all'evocazione e negazione dei generi e degli argomenti alti, frequentemente inserita nei generi minori nella poesia latina di età augustea. La connessione al genere epico è uno dei significati impliciti nel richiamo alla musa, e il riferimento alle virtù ascendenti del fuoco era una nozione derivata alla *vulgata* della cosmologia medievale e rinascimentale dal *Timeo* e dalla fisica stoica. Paralleli più stringenti e ravvicinati apparentano l'invocazione a motivi ricorrenti della poesia contemporanea.

Se si estende l'area dei prelievi oltre il limitato compasso delle schermaglie dei prologhi (ma ritorneremo su uno scandaglio più appropriato e indicativo di quelle soglie testuali), il vortice della musa di fuoco trascende le obiezioni ed eccezioni alle regole e accende le metafore del fare poesia, secondo risonanze che richiamano gli accenti platonici della *Defence of Poesy* di Sidney, ma soprattutto seguendo una filiera di luoghi e motivi che connettono l'intervento dello scrittore di drammi alla ricognizione dei generi poetici vista dal teatro, e alla scrittura per il teatro come terreno di riflessione simultanea sulla rappresentazione, sull'identità e sui generi.

Il testo di più immediata affinità, per motivi di consonanza e di datazione, è l'invocazione al fuoco dell'intelletto poetico, connesso con la memoria di Marlowe, nella *Third Sestiad* che apriva la continuazione da parte di George Chapman dell'incompiuto poemetto

Hero and Leander, pubblicata nell'ottobre del 1598. L'enfasi dei versi è giustificata dall'occasione, per cui Chapman riprende, mutandone la cifra stilistica, il lavoro incompiuto del poeta tragicamente scomparso nel 1593.

Then Thou, most strangely intellectual Fire,
That proper to my soul, hast power t'inspire
Her burning faculties, and with the wings
Of thy unsphered flame, visits't the springs
Of spirits immortal; now (as swift as Time
Doth follow Motion), find th'eternal clime
Of his free soul, whose living subject stood
Up to the chin in the Pierean flood
And drunk to me up half this Musean story,
Inscribing it to deathless Memory.

(*Third Sestiad*, vv. 183-94¹)

Qualche anno più tardi, la connessione tra Marlowe e il fuoco, e l'esaltazione della «divine madness», ritornano nell'elegia sulla poesia e i poeti dedicata da Michael Drayton a Henry Reynolds, il traduttore dell'*Aminta*. Il testo di *Of Poets and Poesie* è contenuto in una raccolta mista intitolata *The battaile of Agincourt* (1627). Il memorabile incipit ritrae Drayton e Reynolds mentre, nei pomeriggi d'inverno, accanto al fuoco, recitano i loro versi, poi quelli trascritti di altri poeti, poi a memoria quelli composti per la scena («Spoke our owne verses 'twixt our selves, if not /Other mens lines, which we by chance had got,/Or some Stage Pieces famous long before,/Of which your happy memory had store»). I versi su Marlowe lo associano a una fonte Tespia (quella Pieria, già evocata da Chapman, è invece riservata a Ben Jonson).

Neat Marlowe bathed in the Thespian springs
Had in him those brave translunary things,
That the first Poets had, his raptures were
All ayre and fire, which made his verses cleere,
For that fine madness still he did retaine,
Which rightly should possess a Poets braine.

(*To my most dearely-friend Henery Reynolds*, vv. 110-115)

¹ *Elizabethan Narrative Verse*, ed. by N. Alexander («Stratford-upon-Avon Studies», 3), London, Arnold, 1967, p. 83.

Citiamo questi testi per mostrare come, nel territorio di altri generi, la reiterata compresenza dei simboli del fuoco e della follia poetica possa risultare generica, e con essa il tema della fiamma come simbolo della facoltà creativa. Innegabile è la sua ricorrenza, su un piano più concettualmente sostenuto, come cifra del tema prometeico, in numerosi altri testi di George Chapman. Troviamo nella dedica a Thomas Harriot della traduzione di *Achilles Shield* (1598, vv. 31-40) l'allusione alla «sphere of Fire» come cielo della conoscenza generatrice. Ancora un cenno nell'invocazione ad Apollo «King of flames» e al suo «instructive fire» in *Bussy d'Ambois*, V, 2, vv. 39-42 (1604). E nel «Creating Fire that fashions Men», v.152 di *A Piece of Teatrs* (1609). L'espressione più compiuta del nesso tra fuoco e creazione era stata formulata nell'*Hymnus in noctem*, nei versi in cui la forza generativa della fantasia, e il fuoco dell'anima dei poeti, insieme all'inevitabile benedizione delle fonti Pierie, sono collegate al fuoco prometeico.

Therefore Promethean Poets with coles
Of their most geniale, more-than-human soules
In living verse, created men like these,
With shapes of Centaurs, Harpies, Lapithes,
That they in prime of erudition,
When almost savage vulgar men were growne,
Seeing them selves in those Pieriean founts,
Might mend their mindes, ashame'd of such accounts.

(*Hymnus in Noctem*, vv. 131-137)

Ai versi, seguiti dall'evocazione dei poteri di Orfeo, figlio della musa Calliope, si affianca la seguente glossa chiarificatrice del nesso tra Prometeo e i poeti.

He calls them Promethean Poets in this high conceipt, by a figurative comparison betwixt them, that as Prometheus with fire fetch from heaven, made men; so Poets with the fire of their soules are sayd to create those Harpies, and Centaures, and thereof he calls their soules Geniale.

Nella simbiosi dei versi e della glossa, caratteristica della tensione speculativa della poesia di Chapman, possiamo leggere il coacervo di visione didascalica, generazione e giustificazione allegorica dei mostri mitici, frequentazione di luoghi ed enigmi della tradizione neoplatonica. L'*Hymnus in noctem* è, con l'*Hymnus in Cynthiam*, uno dei due *poetical hymns* di *The Shadow of Night* (1594). Sono i te-

sti che, ricondotti alle letture e alle frequentazioni di Raleigh e di Henry Percy, hanno alimentato la personalità collettiva della *School of Night*, che ha goduto di una certa fortuna, oggi tramontata, nelle interpretazioni a chiave di *Love's Labour's Lost* e nelle illazioni sul «poeta rivale» dei sonetti 78-86 di Shakespeare, identificato prevalentemente in Chapman. L'ipotesi del rapporto tra Chapman e il coro del prologo è stata già avanzata, ma limitatamente all'altezza epica del tema e del registro espressivo. Tra i commentatori di *Henry V*, Gary Taylor ha felicemente ricondotto l'afflato epico dei cori alla pubblicazione, nel 1598, della traduzione di Chapman di sette libri dell'*Iliade* (*Seven Books of the Iliads of Homer, Prince of Poets*) e, nello stesso anno, dei versi del XVIII libro contenenti la descrizione dello scudo di Achille (*Achilles Shield. Translated as the other seven books of Homer, out of his eighteenth book of Iliads*)². Bullough aveva suggerito la conoscenza delle traduzioni a proposito delle fonti di *Troilus and Cressida*³. Va ricordato che Samuel Daniel, nel IV libro di *The Civil Wars* (1595) aveva accostato le gesta di Enrico all'*Iliade*⁴. La connessione con Chapman può spiegare anche le tracce omeriche che apparentano la prima parte del quarto atto di *Henry V* (la visita del re in incognito all'accampamento, nella notte che precede la battaglia di Agincourt) alla notte troiana del IX e X canto dell'*Iliade*. Ma sia le implicazioni ermetiche degli inni che l'epicità delle traduzioni arretrano in secondo piano rispetto all'evidenza dell'evocazione della musa che, avanzata per poi essere ritrattata nei termini dell'inadeguatezza della scena, e ripresa e traslata nella facoltà immaginativa dello spettatore, collega il prologo del dramma storico ai *topoi* dell'ispirazione e della forza genetica della poesia. Prima di tracciare parentele e contrasti con altre forme del teatro, prima di discendere nel «wooden O» dell'anfiteatro popolare elisabettiano, le parole del personaggio-coro (ricordiamo che si trattava di un attore singolo) dilatano e affrancano i riferimenti della poesia teatrale. Il testo non argomenta un'opzione di convenzioni rappresentative, ma chiama in causa la forza genetica del linguaggio ispirato, in una tonalità sensibile alla densità di motivi mitici e simbolici degli inni notturni.

² Cfr. l'introduzione a *Henry V*, a c. di G. Taylor, Oxford, Oxford University Press, 1982, pp. 52-56.

³ G. Bullough, *The Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*. VI. *Other 'classical' Plays*, London and New York, Routledge, 1962, pp. 87-89.

⁴ G. Bullough, *The Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*. V. *Later English History Plays*, London and New York, Routledge, 1962, p. 421.

ni e delle traduzioni di Chapman. Dal 1596, George Chapman si era prestato con raffinate proposte alla collaborazione con gli Admiral's Men, la troupe rivale dei Chamberlain's Men che agiva nel Rose.

Translatio Romae

La posta in gioco nella discussa «epicità» dei cori non è soltanto evidentemente l'altezza delle imprese del giovane re e la loro fissazione nella memoria nazionale. I significati del contesto e delle fonti storiche si riducono a occasione del rilancio stilistico, e all'evocazione dei *topoi* epici e pindarici. Nella poesia dell'età augustea, il senso della formula della *recusatio* era la presenza e l'intrusione dei generi alti nei generi minori, il rifiuto della poesia superiore enunciato e violato negli stessi accenti che dichiaravano l'inadeguatezza del contesto dell'egloga, dell'elegia, della satira. Come ha scritto uno studioso del rapporto tra letterati, lettori e pubblico a Roma, le *recusationes* portano «sul piano della letteratura una certa interpretazione del rapporto» tra poeta e dedicatario e «costituiscono comunque un soddisfacimento, per quanto limitato e parziale, dell'esigenza posta dal destinatario, sono in qualche modo una sostituzione del componimento rifiutato (e anzi contengono per lo più almeno qualche spunto di quel carne che rifiutano di concedere)»⁵.

L'affinità con le formule della *recusatio* chiama in causa il parallelismo tra biografie letterarie londinesi e letterati romani, nutrito dalla densità delle frequentazioni scolastiche. Un simile parallelismo tocca specialmente la relazione tra generi e identità dei letterati. Il recupero dell'identità del poeta satirico, da Marston a Jonson, è una dimensione parallela alla fortuna del modello ovidiano. Un recente saggio su Marlowe ne ricostruisce il profilo in base all'opposizione, interna al canone scolastico, del repertorio ovidiano al *cursus* virgiliano di Spenser⁶. La tensione tra i generi e i livelli stilistici incontrava

⁵ M. Citroni, *Poesia e lettori in Roma antica*, Roma-Bari, Laterza, 1995, p. 286. E si veda l'analisi del proemio del II libro delle odi oraziane, dedicato a Pollione, dove «la *recusatio* che interrompe il corso della celebrazione può essere intesa come un modo sottile e allusivo di sottolineare la solennità, in quanto rimanda a noti modelli pindarici e soprattutto in quanto ricorda al dedicatario e al lettore che in questo componimento l'autore ha eccezionalmente alzato il tono al di sopra della sua maniera consueta, fino ai limiti più alti che la sua musa gli consente», *ivi*, p. 293.

⁶ P. Cheney, *Marlowe's Counterfeit Profession*, Toronto, Toronto University Press, 1997.

l'incerto status del letterato nel teatro. Il modo in cui si enuncia, e si relativizza nel contesto teatrale, il respiro epico dell'esordio del prologo, è affine all'enumerazione dei luoghi della poesia epica, menzionati per significare la sua distanza e la sua difficoltà, nella satira VII di Giovenale.

...Neque enim cantare sub antro
Pierio thyrsusque potest contingere maesta
Paupertas atque aeris inops, quom nocte dieque
Corpus eget: satur est, cum dicit Horatius «euohe».
Quis lucus ingenio, nisi cum se carmine solo
Vexant et dominis Cirrhae Nysaeque feruntur
Pectora vestra dua non admittentia curas?
Magnae mentis opus nec de Iodice paranda
Attonitae, currus et equos, faciesque deorum
Aspicere et qualis Rutulum confundat Erinys.

(*Sat.* VII, vv. 59 – 68)

«Currus et equos, faciesque deorum aspicere». In questo elenco si declinano le facoltà visionarie sollecitate dal poeta epico, coltivate dai necessari nutrimenti della mania poetica («Orazio è sazio, quando grida 'Evohé'»), o inibite dalla mancanza di tranquillità economica. L'enumerazione dei luoghi epici che esemplificano la potenza della musa di fuoco è costruita da Shakespeare con l'illustrazione del carro di Harry/Marte, accompagnato dai tre flagelli della guerra, la carestia, la spada, ancora il fuoco.

Then should the warlike Harry, like himself,
Assume the port of Mars, and at his heels,
Leashed in like hounds, should famin, sword and fire
Crouch for employment.

Ritroveremo i cavalli della visione di Giovenale qualche verso più avanti. La triade della carestia, della spada e del fuoco distruttore si incontra già nella prima parte di *Henry VI*. Nella fonte storica di Holinshed si trova il riferimento al discorso tenuto da Enrico ai soldati davanti alle mura di Rouen, e in quella *adlocutio* si invocano Bel-lona e le sue ancelle, «blood, fire, and famine»⁷. Ornstein ha indicato simili attributi nella personificazione di War dell'*Induction* alla

⁷ Cfr. *Henry V*, a. c. di A. Gurr, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, p. 70, n. 7.

tragedia di Buckingham, opera di Thomas Sackville, inserita nella seconda edizione del *Mirror for Magistrates*, testo essenziale per la casistica della tragedia storica elisabettiana⁸. Ricordiamo che la VII satira è un'esaltazione del mecenatismo imperiale (Giovenale scrive nei primi decenni del II secolo d. C.), celebrato per contrasto con la progressiva indifferenza degli aristocratici e con la descrizione delle angustie dei poeti privi di un sostegno materiale. La miseria che rende opaca l'epica moderna del dramma storico è la povertà della rappresentazione lamentata, con un'aperta *deprecatio*, nella confessione d'insufficienza che è diventata una delle descrizioni da manuale della scena elisabettiana.

... But pardon, gentles all,
the flat unraised spirits that hath dared
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? (vv. 8-14)

Il successivo appello alle facoltà immaginative del pensiero con-segna le due chiavi distinte e ricorrenti dell'intera sequenza dei testi del coro. L'evocazione topica dei cavalli («And make imaginary puissance./Think, when we talk of horses, that you see them/Printing their proud hooves i'th'receiving earth;/For 'tis your thoughts now that must deck our kings», vv. 25-28) richiama le suggestioni dell'ipotiposi e i poteri dell'ecfrasi. Poi si formula l'autoinvestitura del coro come strumento narrativo di libere escursioni nello spazio e nel tempo: «Carry them here and there, jumping o'er times,/Turning the accomplishment of many years/Into an hourglass, for the which supply/Admit me Chorus to this history».

La successione di musa di fuoco, teatro povero, potenza e duttilità della visione mentale, opera la saldatura tra immaginazione assoluta e immaginazione interiore del destinatario del testo, identificato nell'appello allo spettatore. L'insistente ricorso a «thought» e «imagination» è il sintomo di un'intenzione ostinata nell'intero arco degli

⁸ R. Ornstein, *A Kingdom for a Stage. The Achievement of Shakespeare's History Plays*, Cambridge (Mass.), Harvard U.P., 1972, pp. 177-178. Cfr. *A Mirror for Magistrates*, ed. by L. Campbell, Cambridge, Cambridge University Press, 1938, pp. 311-12.

interventi del coro. La visione indotta è lo strumento per attingere ai cieli negati della pura intuizione, superando la materialità del rappresentare. L'intera configurazione implica l'innesto di motivi platonici su strumenti della tradizione retorica. Rispetto all'eredità dei trattati di retorica, si rintraccia facilmente il riferimento di Quintiliano (*Institutio oratoria*, IX, II, 41, con esplicito rimando ai tipi di *evidentia* esposti nel libro VIII) al passo di un'ignota orazione di Cicerone: «Credite vos intueri haec, quae non vidistis oculis, animis cernere potestis», formula citata come versione esplicita, e quindi stilisticamente attenuata, dell'uso dell'*evidentia* o ipotiposi. Lo scarto vertiginoso tra il volo della musa ignea e il passaggio nel teatro è compensato nel trasferimento delle figure retoriche allo psichismo degli spettatori.

Il rapporto inverso tra occhi della mente e occhi del corpo non è una proposta nuova della scrittura alle platee. Lo troviamo già tra le menzioni di Amore cieco in *Midsummer Night's Dream* («Love looks not with the eyes, but with the mind/And therefore is wing'd Cupid painted blind», I, vv. 234-5). E nello stesso dramma la follia di lunatici, amanti e poeti («of imagination all compact») occupa il posto rilevante che sappiamo, nel problematico scambio tra Teseo e Ippolita che si richiama al *Fedro* di Platone all'inizio della sequenza finale. La portata della stesura dei cori è comprensibile solo nell'insistenza delle categorie platoniche sulle figure della palestra retorica. La novità è che simili innesti parlino apertamente al teatro in cui risuonano, rendendolo, grazie al traslato tra mania poetica e immaginazione dell'udienza, impari eppur necessaria cornice dei suoi concetti. Nella letteratura satirica e specialmente nelle epistole oraziane, la dignità dello scrittore rispetto alle contraddittorie direzioni del pubblico, della committenza e della fissazione dei valori, si misurava e si lacerava nella tipologia complessa di forme della pubblicazione del lavoro letterario. E si cimentava in ambienti eterogenei come le scuole di retorica, le *aedes* allestite per le letture pubbliche, l'imponderabile consenso delle scene e il vaglio dei pochi intenditori. Il ricorso ai modelli e alle loro norme si situava e si modulava nella consapevolezza di concrete configurazioni. La *translatio* di Roma a Londra, e il coinvolgimento della gamma dei generi e dei registri espressivi nel teatro come contesto specifico, segnano la consapevolezza che le questioni di identità, di funzione, di tecnica si giocavano nella costellazione delle diverse forme di presenza e di riproduzione della parola letteraria e di emanazione dell'identità dell'autore. Si trattava di una svolta realistica, di fronte al potere delle compagnie protette e alla fortuna

dei teatri autorizzati, rispetto alla commistione di riluttanza, attrazione e repulsione che aveva segnato negli anni Novanta il coinvolgimento teatrale degli *university wits*; e che aveva ispirato l'invettiva contro il commercio teatrale e la recriminazione di estraneità contro lo «Shake-scene» e il «cuore di tigre in una pelle di attore», cioè l'invadente *parvenu* William Shakespeare, pronunciate in *A groatsworth of wit bought with a million of repentance* dal morente Robert Greene, nel 1592.

La questione centrale è la ridefinizione del valore letterario in un terreno di consumo e di scambio basato su parametri difficilmente controllabili e riscontri inconsueti. I poeti di Londra possono constatare che nel loro campo d'azione, come a Roma nel tempo dei poeti eletti tutori di uno *status* incerto, il teatro sia divenuto un terreno di verifica impropria ma inevitabile. Le mosse della retorica del prologo propongono un patteggiamento su cui si basa il gioco espressivo dell'intera sequenza. Lo propongono nel significato, se è vero che evocazione e *recusatio* della musa di fuoco e del suo afflato epico nel teatro vengono risarcite nell'immaginazione degli spettatori. Lo risolvono nella forma, poiché questo testo intermittente, esterno nell'economia della costruzione drammatica, traccia della diegesi «semplice» nel campo della mimesi (per usare in termini volutamente equivoci le categorie della *Repubblica* di Platone), è anche il nesso che avvinca la narrazione orale della cronaca storica al contesto materiale del teatro. La mente dello spettatore affiora come luogo determinante del teatro. La potenza delle figure del testo si esalta nell'ecfrasi dei processi cognitivi che essa stessa instaura, esalta e documenta. Scrittore e pubblico teatrale si annodano e si magnificano reciprocamente. La prassi teatrale corrente rivendica la dilatazione dello sguardo interiore.

Altri prologhi

Stiamo leggendo la sequenza dei cori come un testo complementare ma autonomo. Bisogna ricordare che i cori nel loro complesso sono una delle molte parti del testo assenti nell'in-quarto pubblicato nel 1600 da Thomas Creede e presenti nell'in-folio del 1623. Gary Taylor sostiene che le omissioni sono dovute alla fisionomia di *abridgement* per la scena del manoscritto alla base della stampa (uno dei *bad quartos*, secondo la definizione invalsa), che quindi si riferirebbe alla ricostruzione mnemonica di una versione abbreviata destinata a

recite con mezzi ridotti⁹. Si potrebbe avanzare l'ipotesi che agli occhi dello stampatore, o nella memoria del *reporter* o degli attori che lo avevano ricostruito, il supplemento dei cori apparisse superfluo per l'intelligenza e la compiutezza del dramma, sia in forma di rappresentazione che in forma di libro. Non va tuttavia dimenticato che, almeno per la rimozione del quinto coro, la disgrazia di Essex sarebbe stata un motivo sufficiente per espungere la menzione trionfale della spedizione irlandese. In ogni caso la presenza dei cori identifica una versione più estesa e complessa del testo, contaminata e ridimensionata dagli usi teatrali o dalle mediazioni tipografiche, e poi ripresa nella versione d'autore che i testi dell'in-folio, in molti casi, ambiscono a restituire.

La presenza del coro o del prologo è nel corpus shakespeariano una soluzione rara, se si eccettuano le figure narranti degli ultimi drammi. I due sonetti enunciati dal coro per il prologo e il secondo atto di *Romeo and Juliet* sono uno degli esiti delle contaminazioni di linguaggio lirico e materia tragica della storia dei due amanti. L'apparizione di Rumour (la Diceria) in apertura della seconda parte di *Henry IV* si raccomanda come precedente, pur nella specificità del ricorso alla personificazione allegorica, perché contiene un elemento affine alle contraddizioni del nesso tra coro e dramma segnalate da molte interpretazioni di *Henry V*¹⁰. Nella seconda parte dell'*Enrico IV* lo scarto tra diceria e verità impersonato dal prologo è motivato all'avvicinarsi di attese e delusioni nell'intreccio delle congiure contro la corona. Rispetto alla figura di Enrico V nel dramma omonimo, si è avvalorata una dialettica tra le due verità della storia del re-eroe e della cronaca collettiva. La differenza tra la narrazione epica per lo sguardo della mente e la narrazione teatrale, drammatica, basata sulla varietà dei registri, e articolata nella molteplicità dei moventi e delle ragioni, è stata collegata alla necessaria esaltazione, e all'obiettiva contraddittorietà del protagonista. Ma vi sono fattori più intrinseci, a partire dalla complessità retorica che segna la distanza del coro dal decorso del tempo scenico. Continuamente il coro celebra la velocità del pensiero (cfr. «Our swift scene flies/in motion of not less celerity/than that of thought», III, vv: 1-3; «your eyes advance/after your thoughts», V, v. 45). E nello stesso tempo le sue

⁹ G. Taylor, introduzione a *Henry V*, ed. cit., p. 22.

¹⁰ Cfr. M. Hammond, *It must be your imagination*, in *Fanned and Winnowed Opinions. Shakespearean Essays presented to Harold Jenkins*, ed. by J. W. Mahon, and T. A. Pendleton, London, Methuen, 1987, pp. 133-150.

entrate coltivano l'indugio dell'amplificazione descrittiva, come nel poema marino del secondo atto e nel paesaggio notturno del quarto. Sono le due anime dell'ecfrasi e della mobilità già racchiuse nel prologo. E sono i fattori che creano una profondità inusitata allargando lo spazio di una convenzione che non era affatto singolare.

La ricognizione dei repertori londinesi consente di esplorare le coordinate della cronologia e della topografia, percorrendo le breve distanza che separava il Globe dei Chamberlain's Men dal Rose di Henslowe e degli Admiral's Men. Tra i rari documenti sull'uso dei testi nei teatri si contano gli *stage plots* trascritti e commentati da W. W. Greg, residui dell'attività della compagnia gestita da Henslowe. Si tratta degli scenari redatti dai copisti nella loro funzione di stage-manager, per schematizzare le entrate e le uscite richieste dall'azione e dalle battute. Tramandano la struttura di drammi che in buona parte non ci sono pervenuti e fanno sospettare che la convenzione del discorso al pubblico fosse più diffusa di quanto non testimonino le stampe dei drammi conservati. Tra gli *stage plots* studiati da Greg *The dead man's fortune* (1590) e *Frederick and Basilea* (1597) richiedono la presenza di un prologo. *Tamar Cam*, ripresa nel 1602 di un dramma rivale del *Tamburlain* di Marlowe, prevede un coro all'inizio e nell'intervallo tra gli atti. Mentre registra un *presenter* all'inizio, e nel commento delle azioni mute dei *dumb shows*, lo schema di *The Battle of Alcazar* di George Peele, di cui è stampato un in-quarto nel 1594 e nel 1597, studiato come caso di *abridgement*¹¹, e la cui rappresentazione riferita al *plot*, in base all'identità degli attori, dovrebbe collocarsi nel 1599¹².

Nelle riprese dei drammi popolari, il problema delle convenzioni sceniche, del vecchio e del nuovo, si materializzava nella presenza del coro negli snodi della narrazione drammatica, o del *presenter* che commentava l'azione muta del *dumb show*¹³. C'era in quelle appendici e avvertenze l'occasione di manierismi e di soluzioni speculative ed entusiastiche come quella del prologo di *Henry V*. Il ritorno sulle

¹¹ *Two Elizabethan Stage Abridgements. The Battle of Alcazar & Orlando Furioso*, Malone Society Reprints, Oxford, Oxford University Press, 1922.

¹² Cfr. W. W. Greg, *Dramatic Documents from the Elizabethan Playhouses. Commentary*, Oxford, Clarendon Press, 1931, pp. 138-139; cfr. la discussione delle datazioni in R. A. Foakes and R. T. Rickert, *Henslowe's Diary edited with supplementary material, introduction and notes*, Cambridge, Cambridge University Press, 1968, pp. 326-333.

¹³ D. Mehl, *The Elizabethan Dumb Show*, London, Methuen, 1965.

antiche storie classiche ed esotiche richiedeva la varietà e il ricorso di forme che in modo diverso plasmavano con la parola le funzioni della scena, prima e oltre l'immissione di questa connessione nel dibattito regolistico sulla verosimiglianza delle convenzioni rappresentative. L'uso del coro per la ripresa del *chronicle play*, e, ricordiamolo, per la rielaborazione di un successo di più di dieci anni prima quale era stato *The Famous Victories of Henry V* dei Queen's Men di Tarlton (già più volte riproposto e variato nei teatri londinesi, e già alla base delle due parti di *Henry IV*), riprendeva con particolari e studiate soluzioni una prassi non eccezionale, rispondente alla consapevolezza critica dei diagrammi di parola, narrazione e azione. Nella nozione del contesto emergono l'eccezionalità delle scelte di *Henry V* e il senso primo delle sue ricercate contraddizioni. Con una singolare interpretazione dell'*officium virile* oraziano (*Ars poetica*, v. 193), si restaurava in posizioni canoniche, come per una segmentazione in cinque atti, una convenzione neoclassica, e la si impiegava per rafforzare ed esaltare le strutture tradizionali e anticlassiche della narrazione drammatica. Con studiata consapevolezza di strumenti retorici si coniavano aforismi e metafore sulla percezione degli spettacoli contemporanei.

Il testo parziale, autonomo, degli interventi del coro non parla di convenzioni rappresentative, ma afferma alcuni poteri della poesia teatrale nel difetto di potenza della mimesi teatrale. L'invocazione alla musa è una partenza ascendente scelta per evidenziare la parola discendente che descrive la scena e poi compensa quello scarto nel predicare il rapporto tra occhio e pensiero. Tutta la sequenza dei cori affronta varianti di questa radice retorica, e li sviluppa in esercizi di ecfrasi che trascendono la funzionalità narrativa anche quando ne assecondano i movimenti nel tempo e nello spazio.

Il rapporto tra i cori e il testo dei drammi è segnato dalle varie incongruenze rilevate nella letteratura critica. «In varying degrees, the events of each act belie the claims made by the Chorus that introduces it. [...] The Chorus is a great painter of pictures, but the pictures are never the same that are shown on stage»¹⁴. Sono state notate, talvolta motivate con ragioni di superiore coerenza, le contraddizioni che caratterizzano l'introduzione alla seconda parte, con il laborioso e repentino ripiego dal trasferimento a Southampton alla taverna de-

¹⁴ A. Gurr, introduzione a *Henry V*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, pp. 8-9.

gli amici di Falstaff¹⁵. O la discrepanza tra il «touch of Harry» del quarto coro e l'aggrarsi furtivo del sovrano nell'accampamento alla vigilia della battaglia. La disarmonia che il dettato persegue è una strategia della dismisura, creata per allargare la presenza della sostanza letteraria nella sede dello spettacolo. L'effetto di questi testi è ciò che per un poeta elisabettiano poteva significare l'espressione a noi familiare «il teatro oltre lo spettacolo». E la mente che guida l'inseguimento dei luoghi e il ritmo dei tempi non è solo la somma delle abitudini percettive dello spettatore, ma la dilatazione retorica delle facoltà normalmente attive nella relazione teatrale. Gli scarti testimoniano che la dilatazione e la normalità sono contraddittorie ma non incompatibili. E lo scarto tra l'ascolto e la visione è la soluzione problematica e l'indizio, e lo sfruttamento in termini di energia espressiva, del concorso di forze contrastanti, che sono entrambe enunciate. In termini di valore, e nel caratteristico connubio di ironia e enfasi che è il virtuosismo dominante dell'intero testo del coro, tale coesistenza è leggibile nella formula conclusiva del quarto intervento. «Yet sit and see/Minding true things by what these mockeries be». La verità della rappresentazione viene suggerita a fronte dello scherzo della contraffazione evidente («mockeries») del rappresentare. L'implicazione di indegnità e di accredito dei simboli materiali dell'intelligibile apparteneva alla continuità della tradizione platonica della *fabula*¹⁶ come alle tensioni e alle pratiche delle scene moderne.

La relazione teatrale emerge dalla retorica del coro come una situazione limite toccata e rigenerata dalla scrittura, che nello stesso tempo la contiene e la supera, la esige e la esalta. L'incrocio dei riferimenti umanistici mostra che la preoccupazione del poeta di teatro, oltre la rivelazione dell'abilità associativa dello spettatore medio, presupposto delle pratiche correnti, puntava all'elevazione delle pratiche correnti all'altezza di fonti ed esiti impensabili. Il movimento del testo è il continuo sussulto che percorre un altro luogo paradigmatico dell'elogio dell'immaginazione: «The poet's eye, in a fine

¹⁵ Cfr. G. Taylor in *Henry V*, ed. cit. (Oxford), *Appendix B*, p. 291, a proposito dei primi due cori: «In both cases, Shakespeare arouses an expectation and then (temporarily) frustrates it, using the expectation not only as a contrast to the foreground scene, but as a means of sustaining our interest, assuring us of the main line of development, during an intermediate and subordinate action».

¹⁶ Cfr. P. Dronke, *Fabula. Explorations into the uses of myth in medieval Platonism*, Leiden, Brill, 1974.

frenzy rolling/Doth glance from heaven to earth, from earth to heaven» (*Midsummer Night's Dream*, V, I, vv. 12-13).

Il tempo del Globe

Le questioni di datazione e localizzazione della stesura del testo e della prima rappresentazione dell'*Enrico V* s'intrecciano con una svolta dell'attività dei Chamberlain's Men: la costruzione del Globe e l'inizio della sua attività. Le ipotesi sull'inaugurazione del nuovo spazio la collocano tra l'estate e l'autunno del 1599, dunque nei mesi intorno al *terminus ante quem* della datazione di *Enrico V*, fissato intorno alla primavera-estate dello stesso anno, per il cenno del coro che introduce l'atto V all'auspicato ritorno trionfale di Essex dalla spedizione irlandese, rivelatasi già dall'estate un fallimento. La prima notizia certa sulle rappresentazioni al Globe è quella di Thomas Platter, che in settembre vi assiste al *Julius Caesar*. Le ipotesi sulla prima rappresentazione di *Enrico V* non hanno sciolto l'alternativa tra il Curtain, il teatro di Shoreditch usato dai Chamberlain's dopo la chiusura del Theatre, tra l'aprile del 1597 e l'apertura del Globe; e le prime settimane di attività del nuovo edificio teatrale¹⁷. La nuova percezione delle antiche usanze e convenzioni del teatro pubblico può derivare anche dalle ambizioni e dalle premesse della nuova localizzazione. Un contributo recentissimo di A. Gurr invita a ricostruire e considerare i nessi tra logistica, protezioni e repertorio, nella progressiva restrizione delle compagnie alle imprese di Henslowe e dei Burbage, nella fase cruciale della costruzione e dell'attivazione del Globe e nel fallimento, per l'ostilità delle autorità, del tentativo delle principali compagnie di assicurarsi luoghi di rappresentazione stabili al coperto. Quando i Chamberlain's Men approdano al Globe, questa conquista è anche una parziale ritirata rispetto all'intenzione, osteggiata dalle autorità e anche dai protettori, di sfruttare dopo la perdita del terreno del Theatre la proprietà della sala del convento dei Blackfriars detenuta da James Burbage e passata in ere-

¹⁷ E. K. Chambers, *The Elizabethan Stage*, Oxford, Oxford University Press, 1923, 4 voll., II, p. 415: «Whether the Globe or its predecessor the Curtain was the 'wooden O' of *Henry V*, I, prol. 13, must be more doubtful, as the prologue to Act V of the same play contemplates the triumphal return of Essex from Ireland, and in fact Essex left England on 27 March and returned, not triumphant, on 28 September 1599».

dità a Richard alla sua morte, nel 1597. Quel teatro al chiuso sarà ceduto in affitto nel 1600, e utilizzato dai Children of the Royal Chapel fino al 1608¹⁸. I documenti sull'intenzione di James Burbage di trasformare la sala del Blackfriars in un teatro pubblico al chiuso all'interno della City risalgono al 1596¹⁹. In ogni caso il nodo tra la ricerca di spazi alternativi, ricostruzione di anfiteatri all'aperto, permanenza e riprese di un repertorio creato per quegli spazi, alimenta la riflessione sulla forma, i poteri e i limiti degli assetti scenici prevalenti. La differenza tra gli spazi negati e concessi è certamente tra i presupposti dei cenni alla concorrenza delle compagnie dei ragazzi che, dopo l'inizio delle attività al Blackfriars, attraggono alcune battute di *Hamlet* nella Poetomachia e nell'aperta sfida tra aule della City e teatri di Southwark.

Riflessi di un agone

Enrico V non coincide soltanto con un passaggio cruciale dell'attività dei Chamberlain's Men e della vita dei teatri londinesi. Honigmann ha indicato nel 1598, in base alle prime menzioni nei frontespizi delle stampe dei drammi e in *Palladis Tamia* di Meres, l'anno del riconoscimento pieno di Shakespeare come poeta nel teatro²⁰. Le risonanze della vita teatrale e la problematica dei luoghi dello spettacolo sostanziano e rafforzano la rete delle connessioni, delle obiezioni e delle polemiche. Le scene stanno diventando sedi e postazioni personalizzate di discussione critica dei valori letterari. I cori dell'*Enrico V* occupano una posizione inaugurale nel confronto tra Shakespeare e Ben Jonson. La riflessione sugli abusi del tempo e dello spazio, sull'«abuse of distance» esemplato e invocato dal secondo coro, costituisce una parte importante e decisiva di un testo tardo come il prologo di *Every Man in his Humour* (rappresentato nel 1598), riscritto da Jonson e apparso nella ristampa nell'in-folio del 1616. Già il primo successo conseguito da Jonson nell'invenzione della commedia satirica, *Every Man Out of his Humour*, rappresenta-

¹⁸ A. Gurr, *The Authority of the Globe and the Fortune in Material London, ca. 1600*, ed. by L.C. Orlin, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2000, pp. 251-267.

¹⁹ E. K. Chambers, *The Elizabethan Stage*, cit., IV, pp. 319-320.

²⁰ E. A. J. Honigmann, *Shakespeare's Impact on his Contemporaries*, London, Macmillan, 1982, p. 29.

to al Globe dai Chamberlain's Men verso la fine del 1599, costituiva un'aperta presa di distanza da Shakespeare. Era la distanza del poeta erudito e moralista con cui Jonson intendeva costruire la sua identità. Questa strategia fa leva su espliciti rilievi alla licenze e alla mobilità immaginaria magnificate dai cori dell'*Enrico V*. I due passi sono le considerazioni sull'alterazione dell'unità di luogo nel dialogo teorico che indugia «after the second sounding», cioè dopo il secondo dei tre squilli di tromba che segnavano l'inizio della recita (ll. 281-286); e la fulminea *pointe* del quarto atto, VIII scena, indirizzata alla rapidità dell'immaginazione («let your imagination be swifter then a pair of oares»)²¹. La presenza di queste allusioni negli in-quarto di *Every Man Out of his humour* del 1600 dimostra che il testo dei cori era stato attentamente ascoltato e probabilmente letto da Jonson, e che i cori non appartengono a una revisione ulteriore. *Every Man Out* fu rappresentato dagli stessi Chamberlain's Men nel Globe, probabilmente nell'autunno del 1599. I margini di ironia corrente erano i presagi di una rivalità destinata a precisarsi nei mesi successivi. Qui come altrove le grammatiche generali nascondono tattiche personali. E in quei frangenti, ciò che i Poloni del Novecento hanno chiamato «metateatro» è il momento in cui la drammaturgia si confronta con pratiche omogenee e concorrenti e le discute. Appare evidente che il riferimento alla questione delle unità era uno dei corollari dell'autocoscienza della drammaturgia letteraria nella sua situazione specifica di consumo. I relativi pronunciamenti corrispondono a diverse collocazioni e autodefinizioni degli scrittori nell'ambito della vita teatrale. Jonson intendeva riscattarsi dal teatro correggendolo sulla base di valori stilistici ed etici, che ne qualificavano, secondo l'aderenza a dettami umanistici, la missione e la funzione. L'intelligenza teatrale di Shakespeare tendeva a scorrere all'interno di un sistema autoregolantesi, che assorbiva fattori politici, criteri etici, strumenti letterari; valorizzando pertanto gli aspetti problematici della stessa eredità umanistica. Nei preliminari di una situazione agonistica, che avrebbe dato voce con la guerra dei poeti anche ad altre riluttanti (Marston) o solidali (Dekker) militanze, si chiude anche il cerchio dell'invocazione alla musa. Sia nel frontespizio dell'in-quarto del 1601 di *Cynt-*

²¹ Ben Jonson, ed. by C. H. Herford and P. Simpson, III, Oxford, Clarendon Press, 1927, p. 303 (*Every Man in his Humour*); p. 438 (*Every Man Out of his Humour*), cfr. J. P. Bednarz, *Shakespeare and the Poets' War*, New York, Columbia University Press, 2001, pp. 71-79.

bia's Revels, recitata dalla compagnia dei ragazzi del Blackfriars nel 1600, che nel frontespizio dell'in-quarto (1601) di *Every Man in His Humour*, Jonson adotta come motto due versi tratti dalla già menzionata satira VII di Giovenale sulla latitanza dei protettori, susseguenti alla menzione della poesia epica che abbiamo citato a proposito del prologo. Si tratta dei versi in cui si profila come rimedio all'indifferenza dei mecenati la committenza dei teatri, e la si propone all'indulgenza, e alla tollerante commiserazione dei lettori. «Quod non dant proceres, dabit Histrio [...] Haud tamen invidias vati, quem pulpita pascunt». Il ricorso al repertorio e al formulario dei poeti satirici era il sintomo della sensibilità alle asprezze del mercato letterario. Le stesse invocazioni alla musa erano state oggetto di ironici rimbalzi nei prologhi «armati»²² di quelle contese.

L'apogeo della leggibile *translatio* dei casi romani nella letteratura londinese, la restituzione letterale dell'ambito di riferimenti latini, si fissa nel conflitto tra Virgilio e Ovidio, arbitro Orazio, del *Poetaster* di Jonson (1601). Ma la sfera delle implicazioni oraziane, e dell'ossessivo riferimento etico prima che estetico nella costruzione dell'identità di Jonson, si motiva più ampiamente in un confronto fittissimo tra sedi dell'espressione letteraria. Le citazioni di Giovenale richiamano la rilevanza e gli spostamenti della *facies* satirica nella definizione del letterato elisabettiano²³. Il clima delle *recitationes* e dei teatri era la situazione di confine, il limite dell'arbitrio del gusto e della degenerazione dei valori di cui la riflessione oraziana, tra epistole e satire, incideva già nei programmi delle *grammar schools* un parallelo indelebile alle escursioni del consumo di letteratura nel presente. L'accensione della musa epica a contatto con la materia del *chronicle play* appariva l'occasione di uno scorcio ardito tra l'inadeguatezza della mimesi teatrale e l'ambizione della poesia eroica. Creava un pretesto di meditazione sulla *coniunctio oppositorum* tra ispirazione e contesti di parola teatrale.

²² Cfr. J. P. Bednarz, *ivi*, pp. 258-59; e la seconda scena del primo atto del *Satirromastix* di Dekker (1601), con la balbettante e laboriosa ispirazione di Horace/Jonson.

²³ Cfr. T. W. Baldwin, *William Shakspeare's Small Latine and Lesse Greeke*, Urbana, University of Illinois Press, 1944, 2 voll., II, pp. 526-548, su Giovenale e Persio; e pp. 497-525, su Orazio.

De nuptiis

Letti in controluce, i cori di *Henry V* diventano un antecedente della cosiddetta Poetomachia del 1599-1601 e ne rivelano moventi profondi. Non tanto perché oppongono la difesa delle convenzioni prevalenti e popolari, da parte di Shakespeare, alla loro oppugnazione nei prologhi di Jonson; quanto perché, nell'uno e nell'altro caso, la questione della verosimiglianza nasconde una visione e un'incarnazione distinta delle prerogative dello scrittore di drammi. In un certo senso si deve dare ragione a chi collega questi testi ai modelli di composizione drammaturgica e alla discussione sulle unità pseudo-aristoteliche. Il dibattito sui precetti non ha un peso determinante nell'ideazione e nella relazione con la scena, ma al contrario i testi affidati alla declamazione del coro fanno capire quale fosse la vera posta in gioco nei dissidi e nelle speculazioni sulle regole.

Tra la fiamma della mania poetica e il fumo delle schermaglie, si manifesta l'ibridazione tra grammatica e taumaturgia come fondamento del teatro dei letterati. Per intuirlo dobbiamo approfondire le ambiguità del latino implicito o sbandierato nei sottotesti e nei paratesti delle risse drammatiche, e indicare come la geometria delle regole e dei discrimini, nei suoi testi-matrice, indicava già margini e segni di contraddizione, localizzati nella regione del teatro. Secondo un testo contiguo all'*Ars poetica*, l'epistola di Orazio ad Augusto, la prima del secondo libro, lo scrittore di teatro era il funambolo e il *magus* che scatenava sentimenti contrari e trasgrediva il sano presupposto dell'unità di luogo:

Ille per extantum funem mihi posse videtur
Ire poeta meum qui pectus inaniter angit,
Inritat, mulcet, falsis terroribus implet,
Ut magus, et modo me Thebis, modo me ponit Athenis.

(*Ep.*, I, vv. 210-213)

Si sa che assaporare fino in fondo le sfumature oraziane le rende un alimento indigesto ai cercatori di principi. La *coniunctio* tra la Musa di fuoco e il teatro non è soltanto l'occasione delle contese, ma, in quanto occasione delle contese, indica un'evidenza determinante: la rottura della barriera tra pratiche e teorie, la negazione del valore neutro, autonomo e genetico dei discorsi teorici, la restituzione delle norme all'opportunità degli scopi e all'intuizione del momento e del contesto, la parentela della violazione geniale con il cini-

smo della sregolatezza. Più concretamente le ascese e le discese dei cori movimentano uno scambio tra campi e postazioni del valore teatrale. Lo spirito che vi aleggia è lo stesso che pervade un testo capitale di pochissimi anni più tardo, l' *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* di Lope de Vega (stampato nel 1609). Mentre si delinea nella scrittura, nelle rivendicazioni di integrità letteraria preposte ai drammi pubblicati, la postazione del testo stampato come territorio di legittimazione e seconda vista sul fatto teatrale, i cori installano, nelle argomentazioni, nelle immagini e nell'articolazione di un intervento sul campo, l'osservatorio della scena come sguardo ulteriore sui modi e gli effetti della letteratura, come verifica estrema dei suoi poteri.

L'appello alla vista interiore è il ponte sospeso su questo passaggio determinante, tra la concentrazione della lettura e l'emozione della presenza. La scelta della musa di fuoco (fertile associazione, misconosciuta perché rapita a un altro stato della letteratura), il suo passaggio nel teatro degli umili apparati e dello spettatore cooperativo, corrispondono dunque a un intento polemico che successivamente prenderà corpo nell'agone della Poetomachia ma che già ne determina il senso saliente: la congiunzione per necessaria affinità, e per esigenze di efficacia, del valore immaginativo e «demoniaco» dell'ispirazione poetica all'indole visionaria del pubblico degli anfiteatri londinesi. Il ribaltamento, quindi, dei reiterati decreti d'incompatibilità tra qualità della poesia e consenso dei teatri. Non è un caso che la direzione contraria della costruzione dell'identità teatrale e letteraria di Jonson, e i relativi sviluppi delle polemiche teatrali, siano in embrione presenti nelle obiezioni di *Every Man Out of his Humour*. Prima di sfociare nell'aperta rivalità personale, nella competizione tra le compagnie degli adulti e dei ragazzi, e interna alle compagnie dei ragazzi tra i Children of Paul's e i Children of the Royal Chapel attivi nella sala del Blackfriars, le penne si erano incrociate su questioni inerenti ai limiti dell'immaginazione poetica, proiettando sulla dispersa attenzione delle scene il dilemma secolare del *dictum Horatii*, la questione della liceità, della potestà e dell'audacia della creazione artistica, e della generazione dei mostri fantastici («Pictoribus atque poetis / Quidlibet audendi semper fuit aequa potestas», *Ars poetica*, vv. 9-10)²⁴. Le spericolate allusioni di un poeta consacra-

²⁴ A. Chastel, *Le dictum Horatii «quidlibet audendi potestas» et les artistes (XIIIe-XVIe siècles)*, in Id., *Fables, Formes, Figures*, Paris, Flammarion, 1978, 2 voll.,

to dall'iniziazione alla tribù dei teatranti rifluivano nella corrente di repertori e polemiche, nella concorrenza tra imprese di spettacolo che erano centri di autorità informale, e tra intellettuali che erano agrimensori di un terreno vago. L'elaborazione dei testi per la scena rilanciava, nei mesi della costruzione del Globe, come un blasone d'identità, un'inclinazione ai simboli platonici, sorretta dai *loci* ciceroniani (gli occhi del corpo, gli occhi della mente), forzando e trasfigurando la persistenza delle comuni convenzioni. Lo stato materiale delle scene pubbliche diventava il campo di amplificazione dell'immaginazione letteraria in un altro elemento, e poi il terreno e la materia della contesa con altre, contrastanti ipotesi di teatro letterato.

I, pp. 363-376 (trad. it. in A. Chastel, *Favole Forme Figure*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 85-99).