

Introduzione

Shakespeare e il mestiere del teatro

Le premesse

L'ultimo ventennio ha visto una radicale revisione dell'atteggiamento critico verso l'opera di Shakespeare. Non più (o, piuttosto, non solo) il grande poeta universale da porre accanto a Dante o a Goethe, a Cervantes o a Rabelais, e neppure il bardo della nazione inglese; la sua grandezza sta piuttosto nell'essere un uomo di teatro, nel suo impegno totale nel mestiere da lui intrapreso; come del resto aveva ben visto uno dei maggiori critici shakespeariani di questo secolo, Muriel Bradbrook, intitolando nel 1968 un suo memorabile ciclo di lezioni *Shakespeare the Craftsman* — ossia «l'artigiano Shakespeare».

L'essere uomo di teatro nell'Inghilterra elisabettiana comportava una partecipazione piena e intensa alla vita sociale del tempo. Basti ricordare le forme di quel teatro, che se da una parte poteva servire la corte (la compagnia di cui faceva parte Shakespeare passò addirittura alle dipendenze dirette del sovrano), dall'altra era praticamente l'unico mezzo di intrattenimento collettivo per tutti gli strati della popolazione — anzi, accanto al predicatore, era l'unico veicolo di informazione e di comunicazione di massa. Come tale la sua funzione andava ben al di là dello spettacolo ed era indissolubilmente inserita nel contesto sociale come in quello politico.

In tempi recenti, dopo le esperienze dello strutturalismo e del post-strutturalismo, del marxismo, della psicanalisi, del femminismo, degli studi culturali e via dicendo, si è verificato, almeno in apparenza, un mutamento radicale nel modo di affrontare l'opera di Shakespeare. Con caratteristico rigore dottrinario, qualsiasi approccio estetico o «umanistico» è stato bandito; ma se è vero che la critica neo-storica, cultural-materialista, femmi-

nista e 'generica' (ossia basata sulla distinzione dei generi teatrali) ha aperto prospettive nuove alla lettura, o meglio al confronto con Shakespeare, è altrettanto vero che essa è tutt'altro che incompatibile con le forme di critica più tradizionali, che parlano della sua felicità poetica, del miracoloso uso della parola, della sua inesauribile capacità di creare personaggi a tutto tondo, tanto più ricchi quanto più ambigui e contraddittori; come contraddittorio e complesso è il contesto sociale e ideologico in cui egli li fa vivere — che è poi quello in cui egli stesso, l'uomo Shakespeare, esercitava il suo mestiere di teatrante.

Il teatro elisabettiano

Il contesto entro il quale si svolge l'intera parabola della vita e dell'opera di Shakespeare è tutt'altro che univoco e uniforme. È ancora frequente designare con la definizione di «teatro elisabettiano» l'intera produzione drammatica del periodo che va dagli anni 1570-1590 (quando furono costruiti a Londra i primi edifici adibiti esclusivamente a rappresentazioni teatrali) al 1642 (allorché il Parlamento puritano dispose la chiusura dei teatri). Si perde così la prospettiva storica di quei settant'anni che videro un'evoluzione radicale della struttura socio-economica dell'Inghilterra, determinando anche in campo teatrale almeno due fasi ben distinte: le opere prodotte durante il regno di Elisabetta I, ossia fino al 1603, hanno caratteri ben diversi anche a livello linguistico, strutturale, e dello spazio scenico utilizzato, da quelle apparse nei regni di Giacomo I (1603-1625) e di Carlo I (1625-1642). Naturalmente la transizione, dall'una all'altra fase non fu brusca e improvvisa, e l'equivoco di una costante nel teatro di tutto il periodo è rafforzato dal fatto che la figura dominante, Shakespeare, attivo dal 1590 circa al 1616, si colloca al suo centro fungendo da cerniera più che da ponte fra i due momenti. La storia della teatro inglese distingue ora perfino nella sua opera un periodo propriamente elisabettiano, che comprende la maggior parte dei drammi di storia inglese, una decina di commedie e talune tragedie in qualche modo sperimentali quali *Titus Andronicus* e *Romeo and Juliet*, e una fase definita *Jacobean*, giacomiana (dal re Giacomo I), che va dalle grandi tragedie, attraverso un gruppo di tragicommedie amare, fino ai drammi romanzeschi de-

gli ultimi anni della sua carriera. L'utilità di una tale distinzione, pur tanto approssimativa, sta nel suo rimando all'evoluzione del contesto storico, che converrà ora illustrare sommariamente.

L'avvento al trono d'Inghilterra della regina Elisabetta nel 1558 non era avvenuto senza contrasti: c'era stato infatti durante il breve regno della sorellastra Maria, che l'aveva preceduta, un sanguinoso tentativo di restaurazione del cattolicesimo contro la Riforma protestante già operante nel paese. Elisabetta, perseguendo con fermezza una politica di espansione commerciale oltramarina che territoriale all'estero, e di sviluppo economico accelerato all'interno, sembrò impersonare le aspirazioni dell'intero paese, specialmente dopo la distruzione, nel 1588, della *Invincible Armada* spagnola, che rese l'Inghilterra la maggiore potenza mondiale sul mare. Ma proprio questo straordinario sviluppo della potenza soprattutto economica inglese creava nuove tensioni all'interno del paese. La classe mercantile che si veniva formando aggrediva il potere tradizionalmente nelle mani dell'aristocrazia terriera; la Chiesa d'Inghilterra, che faceva capo alla persona della sovrana, doveva confrontarsi non soltanto con una piccola minoranza cattolica legata alla Chiesa di Roma, ma con le forze crescenti delle varie denominazioni di origine calvinista e puritana diffuse nel ceto medio, e particolarmente fra gli artigiani e i commercianti che costituivano la maggioranza della popolazione della City londinese. Alla fine del Cinquecento sorsero anche altre preoccupazioni: la vecchia regina nubile non aveva eredi diretti, e gruppi di potere interni all'aristocrazia entrarono in conflitto fra loro per assicurarsi posizioni privilegiate al momento della successione. Lo sfortunato tentativo di ribellione del conte di Essex, già favorito della regina, nel 1601, nel quale fu coinvolta anche la compagnia teatrale di cui faceva parte Shakespeare, è l'episodio più significativo e clamoroso di questo conflitto; ed è anche la conferma di quanto si è detto sulla funzione del teatro come unico mezzo di comunicazione di massa: la compagnia dei Chamberlain's Men era stata indotta a rappresentare nel giorno fissato per la rivolta il *Richard II* di Shakespeare (che mostrava la deposizione di un sovrano inglese) per preparare l'animazione popolare all'evento.

Alla morte di Elisabetta nel 1603 il problema della successione venne risolto richiamando al trono d'Inghilterra il re di Scozia Giacomo VI (figlio di quella regina Maria Stuarda che Elisabetta

aveva fatto decapitare), il quale poteva vantare consanguineità con la regina scomparsa in quanto pronipote di una sorella di Enrico VIII. La scelta parve felice perché realizzava l'unione dei due regni d'Inghilterra e di Scozia, da secoli in conflitto, e sembrava promettere anche la pace religiosa, dato che il sovrano discendeva dalla dinastia Stuart nota per le simpatie cattoliche. Tanto maggiore fu la delusione dei cattolici inglesi quando il nuovo sovrano, che aveva assunto il titolo di Giacomo I, confermò la rigida politica religiosa di Elisabetta; tale delusione è all'origine del complotto di esponenti cattolici per uccidere il re e i membri del Parlamento, noto col nome di Congiura delle Polveri (1605). Ma, dopo la repressione anticattolica, l'ostilità maggiore al sovrano venne dal suo stesso Parlamento, composto da esponenti della nuova borghesia di orientamento puritano, che, conscia della propria forza, non tollerava le continue pressioni fiscali del re che aveva trovato le casse dello Stato depauperate e voleva mantenere una corte che potesse competere con quelle degli altri Stati d'Europa. È un conflitto che durò per alcuni decenni anche sotto Carlo I, succeduto a Giacomo nel 1625, e portò alla rivoluzione borghese che depose questo sovrano — un conflitto che vide fin dall'inizio il progressivo distacco dell'aristocrazia dalla borghesia.

Gli spazi scenici

È in questo contesto storico che va considerata l'evoluzione del teatro inglese fra Cinquecento e Seicento. I caratteri del teatro elisabettiano vero e proprio sono il risultato di una felice fusione fra una tradizione popolare derivante dalle sacre rappresentazioni (che le autorità protestanti avevano soppresses, ma che sopravvivevano in forma di *Interludes* presentati privatamente) e una tradizione colta che coglieva gli ultimi frutti del Rinascimento europeo, con opere di ispirazione classica rappresentate da compositi di ragazzi (studenti, coristi di chiesa) nei *colleges* o nelle dimore aristocratiche. Piccole compagnie di attori professionisti si limitarono dapprima ad offrire di dare spettacolo nei cortili delle locande o nelle case private in occasione di intrattenimenti più o meno solenni, come quello evocato con straordinaria efficacia nel dramma *Sir Thomas More* (1592-94): si immagina (in

una scena nella quale Shakespeare, che pure collaborò alla stesura definitiva del dramma, non ebbe mano) che il cancelliere d'Inghilterra Tommaso Moro ingaggi una compagnia (quattro adulti più un ragazzo per le parti femminili) per intrattenere il sindaco di Londra venuto a fargli visita, e che, a causa dell'assenza di uno degli attori, Moro stesso sostenga, improvvisandola, una della parti.

Il primo edificio adibito esclusivamente a spettacoli teatrali pubblici fu quello denominato appunto *Theatre*, costruito nel 1576 in un sobborgo settentrionale di Londra, poiché le autorità puritane della City vietavano i pubblici spettacoli nel territorio sotto la loro giurisdizione. Ad esso seguirono il Curtain nel 1577 e poi due teatri sulla sponda meridionale del Tamigi, il Rose nel 1587 e lo Swan nel 1595. Il ritrovamento a quattro secoli di distanza, nel 1988, delle fondamenta del Rose, ha permesso di chiarire ulteriormente le strutture di questi spazi scenici, finora documentati solo da un disegno dell'olandese Aernout van Buchell rappresentante l'interno dello Swan, sulla base di un originale perduto del viaggiatore Johannes De Witt, che lo aveva visto nel 1596. Si tratta di un'arena circolare o ottagonale, scoperta, circondata per tre quarti da tre ordini di gallerie; l'altro quarto era adibito a retroscena, e una piattaforma rettangolare rialzata si estendeva da esso fino al centro dell'arena; era questo il cosiddetto *apron stage*, letteralmente «palcoscenico a grembiule» (circondato da tre parti dal pubblico in piedi nell'arena e da quello nelle gallerie) sul quale si svolgeva la maggior parte dell'azione scenica. Il palcoscenico era in parte coperto da un'alta tettoia, sorretta da due colonne di legno, che ne formava il 'cielo'. Sulla parete di fondo, oltre a due porte che permettevano l'accesso degli attori al palco, si apriva — in alcuni teatri ma non allo Swan — un vano centrale che poteva essere celato da una tenda e fungere da stanza interna o *discovery place* (nascondiglio o spazio per le apparizioni). Sovrastava le due porte una galleria praticabile, utilizzata anch'essa per l'azione scenica o per ospitare piccoli complessi di musicisti. Uno spazio, dunque, antinaturalista, senza possibilità di mutamenti di scena o di effetti di luce (la rappresentazione avveniva di giorno), così da privilegiare esclusivamente la parola e il gesto, ai quali era affidato il compito di orientare l'attenzione dello spettatore. D'altra parte lo spettatore non era separato dall'attore da alcun diaframma: la comunicazione

era immediata, il monologo e l'*aside* trasformavano l'ascoltatore non tanto in un anonimo destinatario di un messaggio fittizio, quanto in interlocutore diretto o addirittura in confidente.

Quello descritto è lo spazio teatrale per cui composesero le loro opere la maggior parte dei drammaturghi elisabettiani, compreso Shakespeare, la cui compagnia si era fatta costruire nel 1599 un teatro, il Globe, che riproduceva queste caratteristiche e raggiungeva una capacità di tremila spettatori. Va tenuto conto però che, accanto al teatro pubblico, non cessò mai di esistere un tipo di teatro privato, di dimensioni assai più ridotte, in locali chiusi che potevano essere il salone del palazzo patrizio, il refettorio del *college*, o l'ex refettorio del convento requisito dopo la Riforma. Anche questo spazio, benché forse più sontuoso, non offriva grandi possibilità di effetti scenografici, salvo l'uso della luce artificiale; ma la discriminante era data dalla limitazione del numero degli spettatori, limitazione operante a livello di selezione sociale. Dapprima infatti si trattò di un pubblico di invitati, sia docenti e studenti dei *colleges*, sia ospiti delle case patrizie; ma quando, alla fine del Cinquecento, i ragazzi attori in questi spettacoli non furono più studenti o coristi, ma giovinetti appositamente addestrati da abili impresari che si erano assicurati l'uso di questi locali 'privati', la selezione del pubblico avveniva sulla base del prezzo relativamente elevato di accesso alla sala. Già dunque all'inizio del Seicento, benché l'impianto scenico dei due tipi di teatro fosse analogo, cominciò a manifestarsi una distinzione nel pubblico, e tale distinzione, che andò poi sempre più accentuandosi, non poté non influire sulla produzione drammatica.

La produzione intesa per il teatro pubblico, date la struttura di quello spazio scenico, la composizione estremamente aperta e varia dell'uditorio e la gestione in forma cooperativa delle compagnie, è sostanzialmente opera di collaborazione. Il drammaturgo è semplicemente un fornitore di copioni soggetti a continue rielaborazioni da parte degli attori. Gli spettatori del teatro privato tendevano invece, seguendo gli schemi di una cultura elitaria, a considerare il testo teatrale come opera letteraria, opera 'd'autore', non tanto realtà drammatica (tragica o comica) in cui immergersi, quanto invenzione fantastica, sensazionalismo o satira allusiva. Su questi ultimi due elementi si basarono soprattutto le opere presentate dalle nuove compagnie di ragazzi, scatenando, nel primo Seicento, quella 'guerra dei teatri' così effica-

amente sintetizzata in poche battute di *Hamlet*: quando Amleto chiede come mai la più importante delle compagnie stabili non reciti più in città, Rosencrantz gli risponde che

c'è una covata di ragazzini, falchetti che strillano a squarciagola, e ot- tengono per questo i più strepitosi applausi. Sono loro che vanno di mo- da ora, e mettono alla berlina i teatri pubblici (così li chiamano) al punto che certi che portano tanto di fioretto [ossia hanno il rango di *gentle- men*] hanno paura delle penne d'oca [di chi fornisce i testi ai ragazzi] e quasi non osano più frequentare quei teatri.

Sta di fatto che le compagnie di ragazzi si spinsero tanto oltre sulla via della satira da provocare violente reazioni censorie che portarono intorno al 1608-10 a provvedimenti repressivi tali da paralizzare praticamente la loro attività.

In una situazione storica come quella descritta, nella quale la classe borghese puritana, contraria ad ogni forma di spettacolo, andava aumentando la propria potenza economica e faceva della propria religione un'arma di lotta di classe contro le istituzioni ufficiali — la corte e l'aristocrazia —, le compagnie di attori adul- ti operanti nei teatri pubblici (che già per agire con una certa mi- sura di libertà erano costrette a cercare la protezione dei potenti, designandosi come «servitori», ovvero *Men*, del sovrano o di questo o quel nobile) vennero a trovarsi in una posizione falsa. I teatri all'aperto vanno perdendo gran parte del loro pubblico, e le compagnie di adulti preferiscono assicurarsi i teatri privati re- lativamente disponibili in seguito alle difficoltà censorie incontrate dalle compagnie di ragazzi. Il caso dei King's Men, la compagnia sotto la protezione del sovrano e di cui faceva parte anche Shakespear, è sintomatico: dopo aver rappresentato le opere di maggior successo nel teatro pubblico del Globe che si era fatta costruire nel 1599 fuori dal perimetro della City, a partire dal 1608 riutil- lizzò la sala privata del Blackfriars, un ex convento abbandonato nella City, che già possedeva ma che, a causa della sua ubicazio- ne, aveva dovuto lasciare in mano ad una compagnia di ragazzi. Il Globe, distrutto da un incendio nel 1613 ma subito ricostruito, rimase aperto solo nei mesi estivi, quando la corte e l'aristocrazia si allontanavano da Londra. Ciò comportava un riorientamento del repertorio della compagnia, che doveva soddisfare contem- poraneamente le esigenze di due tipi di pubblico che andavano sempre più nettamente differenziandosi. L'ultimo teatro pubbli-

co costruito a Londra nel 1614, lo Hope, venne progettato in modo da poter ospitare intrattenimenti di altro genere, come i combattimenti fra cani e orsi, e infatti in capo a quattro anni venne adibito esclusivamente a tale funzione e non vi furono più rappresentati drammi. Del resto, dei circa duecento drammi nuovi rappresentati fra il 1627 e il 1642, solo diciassette vennero dati in prima nei teatri pubblici (e si trattava in genere di farse o testi non ritenuti degni di pubblicazione), mentre tutti gli altri furono presentati nei teatri privati che ospitavano le grandi compagnie regali dei King's Men, Queen's Men e Prince's Men.

Nel periodo giacomiano dunque cambia la struttura stessa dello spazio teatrale: al grande O di legno di cui parla Shakespeare nel prologo di *Henry V*, si sostituisce il ricco salone del palazzo barocco, e la scena fissa che serve da sfondo è costituita da due ordini di archi e colonne di legno decorate da elaborate volute di stucco. Ai due lati del palcoscenico non c'è più spazio per il pubblico in piedi nella platea; c'è invece, in questa struttura rettangolare, una sorta di 'baracche' per pochi privilegiati, i quali del resto protestano perché hanno la visuale impedita dai cortigiani che hanno acquistato le costosissime sedie disposte lateralmente sul palcoscenico. A questo sfondo male si adattano le corti semibarbariche del dramma elisabettiano — la Danimarca di *Hamlet*, l'antica Britannia di *King Lear*, la Scozia di *Macbeth*. Ad esse si sostituiscono progressivamente le raffinate e corrotte corti rinascimentali italiane delle tragedie o tragicommedie di Marston, di Webster, di Middleton, di Ford.

Testi e pre-testi

Se questa è, nelle sue linee generali, l'evoluzione della scena inglese sotto i regni di Elisabetta e di Giacomo I, evoluzione condizionata tanto da fattori storici quanto dallo sviluppo di spazi teatrali diversificati e dal variare della composizione del pubblico, si dovrà comunque tener conto di un ulteriore fattore di capitale importanza: salvo nel caso di alcuni scrittori colti che composesero le loro opere più per la lettura che per la rappresentazione, e in quello dell'autodidatta Ben Jonson con il suo culto quasi superstizioso per la pagina stampata, i testi — o meglio i copioni — dei drammi non venivano considerati opere letterarie. La

straordinaria vitalità che essi hanno tuttora, la loro modernità stiano proprio nel fatto che erano nati come pretesti per un evento scenico che si rinnovava di giorno in giorno, mai uguale a se stesso. È questo carattere di impermanenza, di continua mutabilità che accentua e quasi impone la qualità poetica ai testi drammatici: un teatro senza possibilità scenografiche è costretto ad esercitare la sua suggestione sul pubblico esclusivamente attraverso la magia della parola e lo stretto contatto fra l'attore e quel pubblico, un contatto fisico per cui lo spettatore, come si diceva, diviene il confidente e l'interlocutore privilegiato dell'attore. In tali condizioni il testo scritto del dramma è solo appunto un 'copione', una partitura, un pre-testo, che si realizza soltanto mediante la collaborazione e la partecipazione di attore e spettatore. Il testo vero, insomma, è la rappresentazione, lo spettacolo.

È questa la ragione per cui, salvo rarissime eccezioni, i drammaturghi elisabettiani e giacomiani non si curavano di veder pubblicate le loro opere. I copioni, spesso scritti a più mani, e comunque continuamente modificati dagli interventi degli attori in base alle condizioni obiettive dello spettacolo e all'atteggiamento del pubblico, rimanevano di proprietà della compagnia, che spesso non aveva interesse a pubblicarli nel timore che compagnie rivali potessero riprendere i suoi spettacoli di maggior successo. I librai-editori londinesi facevano invece a gara per assicurarsene la pubblicazione, e se ne garantivano il *copyright* facendoli registrare nell'albo della corporazione dei cartolibrari (*Stationers' Register*); ma accadeva di frequente che editori di pochi scrupoli, anziché ottenere direttamente dalla compagnia i testi da stampare, se li procurassero per vie traverse, pubblicando testi messi insieme avventurosamente con l'aiuto di attori infedeli che mettevano a disposizione le loro singole parti e tentavano, con altri pennaioli disponibili, di fornire ricostruzioni mnemoniche dei drammi. Sono queste le cosiddette edizioni piratesche o, nel caso di Shakespeare, *bad Quartos*, cioè 'cattive' edizioni nel formato in-quarto — fra cui figurano le prime stampe di *Romeo and Juliet* (1597), *Henry V* (1600), *The Merry Wives of Windsor* (1602) e *Hamlet* (1603). Del resto, anche quando era la compagnia stessa a fornire il testo all'editore, non si trattava quasi mai del prezioso copione in uso per la rappresentazione; il testo stampato era la riproduzione, con varianti più o meno arbitrarie, o di prime stesure manoscritte (*foul papers*) dall'autore, piene di correzioni e

riscritture, scartate dalla compagnia dopo che da esse era stato ricavato il copione (*prompt-book*) da usare nelle prove; oppure di una bella copia ad opera di un amanuense professionista preparata per compiacere qualche intenditore di teatro.

Paradossalmente, la nuova immagine di Shakespeare non più come poeta o addirittura come bardo nazionale, ma come mestiere di teatro, si fonda non tanto sulle scoperte delle recenti metodologie della critica letteraria di cui si è detto, quanto sul più arido e rigorosamente scientifico metodo di avvicinare la sua opera: la critica testuale. Infatti, in vista delle pratiche sopra descritte, non c'è da meravigliarsi che, della quarantina di drammi che egli scrisse o alla cui stesura collaborò, soltanto quattordici apparvero a stampa durante la sua vita — dapprima senza neppure il suo nome sul frontespizio, e sempre in forme molto approssimative e casuali. La maggior parte furono pubblicati sette anni dopo la sua morte da due attori della compagnia; ma la loro affermazione, nella prefazione al famoso volume in-folio del 1623, secondo cui i testi erano presentati «così come egli li aveva concepiti», è risultata non più che velleitaria. Anche in tal caso si tratta di drammi giunti in tipografia nelle tante maniere avventurose che si sono indicate più sopra.

Insomma, i cosiddetti «testi» dei drammi shakespeariani stampati nel tardo Cinquecento e nel Seicento non sono testi letterari, ossia opere pubblicate in una forma che vuol essere definitiva e permanente, ma semplici documenti teatrali sopravvissuti casualmente alla distruzione cui erano destinati. Da allora una schiera di filologi e studiosi si è adoperata a ricostruire quei testi per presentarli al lettore secondo le convenzioni letterarie e teatrali dei rispettivi tempi, fino a che in questo secolo la scuola dei «nuovi bibliografi», con grandi studiosi come Walter W. Greg, John Dover Wilson, R.B. McKerrow, Fredson Bowers, grazie a nuovi procedimenti filologici, ha permesso di appurare con ragionevole certezza che tipo di manoscritto sia dietro a ciascuna stampa di un dramma. Ma lo scopo ultimo di questi studiosi è rimasto pur sempre quello di fornire testi definitivi dei drammi «secondo le intenzioni originarie dell'autore». Solo in anni molto recenti si è fatta strada, sia pure fra molte resistenze, la consapevolezza che i drammi shakespeariani sono, dal punto di vista testuale, opere aperte.

La prima presa di coscienza di questo fatto risale a un libro

che, al suo apparire nel 1965, non ebbe la risonanza che meritava, forse anche per il carattere ingannevole del suo titolo: *The Stability of Shakespeare's Text*, di Ernst Honigsmann. In effetti il libro dimostrava esattamente il contrario di quanto il titolo sembrava suggerire: metteva in luce l'instabilità del testo shakespeariano, l'impossibilità di fornirne una versione univoca che non fosse frutto di un labile compromesso fra le varie alternative di lettura filologica che ciascun testo offre. In altre parole, se è vero che il cosiddetto «testo» drammatico è sempre null'altro che un pretesto per la rappresentazione e si realizza solo in quanto spettacolo, nel caso delle opere di Shakespeare le forme stesse di trasmissione dei testi rivelavano la loro natura di pre-testi. Come ha osservato acutamente Stanley Wells, il principale curatore, fra il 1980 e il 1987, della monumentale edizione oxfordiana di tutto Shakespeare, i testi shakespeariani sopravvissuti al tempo «presentano quei drammi in vari stadi di composizione», ciascuno di essi non è che «l'istantanea scattata, fra le tante altre possibili che non furono invece mai scattate». Il curatore moderno può soltanto «sperare di identificare lo stadio di composizione rappresentato dal singolo testo», ma non può certo credere di fornire un testo «definitivo», come si faceva un tempo, magari contaminando fra loro i vari stadi in cui un dramma ci è pervenuto.

Per questa ragione l'edizione oxfordiana presenta giustamente due testi, o meglio due istantanee del pre-testo, del *King Lear*, l'una basata sull'edizione del 1608, l'altra su quella del 1623. Ma lo stesso non si è voluto o potuto fare per altri drammi di cui ci è pervenuta più di una versione secentesca, come *Hamlet*, *Troilus and Cressida*, *Othello*. Si è preferito credere che in questi casi la versione pubblicata nel 1623 rappresentasse una revisione da parte dello stesso autore delle versioni apparse a stampa precedentemente, e la si è adottata come quella finale voluta da Shakespeare, in contrasto con l'antico criterio secondo cui sarebbe compito del curatore di ricostruire le intenzioni dell'autore nell'atto di concepire la sua opera. Ma l'applicazione rigida del criterio cosiddetto «revisionista» in contrasto con quello sprezzantemente definito «conflazionista» (che presenta cioè testi che fondono insieme le varie versioni dello stesso dramma pervenute fino a noi) contraddice proprio il principio ispiratore dell'uomo di teatro Shakespeare: la scelta del testo spetta sempre in ultima analisi e di volta in volta non all'autore, non all'uomo di lettere

nel suo studio, ma all'attore, al regista e ai suoi collaboratori che realizzano quel testo in quanto creazione collettiva.

La «re-invenzione» di Shakespeare (come è stata baldanzosamente definita da taluni, e sdegnosamente deplorata da altri) da parte dell'ultima generazione di critici si fonda su una verità elementare che i letterati meno avveduti avevano troppo a lungo dimenticato, mentre era rimasta sempre presente ad attori, impresari e pubblico: il fatto appunto che Shakespeare è soprattutto Teatro, e del Teatro ha tutta l'impermanenza, in quanto lo spettacolo offerto varia continuamente a seconda dell'interpretazione, dell'impegno degli attori, dell'atteggiamento del pubblico, del tempo e del luogo ove viene presentato. Il fatto, in altre parole, che, grazie al suo grande mestiere, Shakespeare sapeva meglio di ogni altro che i testi che egli forniva agli attori si sarebbero realizzati solo in quanto spettacolo, e nel corso di questa realizzazione avrebbero subito necessariamente alterazioni di ogni sorta.