

UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE DI MILANO

Dottorato di ricerca in Scienze Linguistiche e Letterarie

Ciclo XXXII

S.S.D.: L-LIN/10

Dalla profezia alla scadenza: l'evoluzione della
temporalità nel teatro di Shakespeare

Tesi di Dottorato di:
Marta ZANINELLI
Matricola n. 4612236

Anno Accademico 2018/2019



UNIVERSITÀ
CATTOLICA
del Sacro Cuore

Università Cattolica del Sacro Cuore – Milano

Dottorato di ricerca in Scienze Linguistiche e Letterarie

Ciclo XXXII

S.S.D.: L-LIN/10

Dalla profezia alla scadenza:
l'evoluzione della temporalità
nel teatro di Shakespeare

Coordinatore: Ch.mo Prof. Dante José Liano

Tesi di Dottorato di: Marta ZANINELLI

Matricola: 4612236

Anno Accademico 2018/2019

Indice

Introduzione	1
Capitolo I	4
Tempo e Modello	4
Il Modello in discussione	7
Il tempo dal teatro medievale a quello elisabettiano	11
La misura del tempo	14
Il tempo dell'orologio nel teatro elisabettiano	16
Tempo e orologio nei drammi shakespeariani	21
Capitolo II	27
Un nuovo approccio verso il tempo a teatro: la scadenza	27
La scadenza nei drammaturghi precedenti e coevi di Shakespeare	30
La scadenza in Marlowe e il precedente di <i>Everyman</i>	34
<i>Everyman</i> vs. <i>Faustus</i>	43
Evoluzione di una temporalità antica: dalla profezia alla scadenza in Shakespeare	46
Un futuro sfuggente e ambiguo: la profezia	52
Una predizione esatta: la scadenza profetica	70
Il tempo dell'orologio entra a teatro: la scadenza	76
Scadenze legali	81
<i>The Taming of the Shrew</i>	81
<i>A Midsummer Night's Dream</i>	85
<i>The Merchant of Venice</i>	88
Scadenze arbitrarie	91
<i>Love's Labour's Lost</i>	91
<i>Romeo and Juliet</i>	95
<i>Pericles</i>	97
Scadenze teatrali	99
<i>The Comedy of Errors</i>	100
<i>Romeo and Juliet</i>	102
<i>The Tempest</i>	104
Bibliografia	109

Have you not done tormenting me with your accursed time!
It's abominable! When! When! One day, is that not enough
for you, one day like any other day, one day he went dumb,
one day I went blind, one day we'll go deaf, one day we were
born, one day we shall die, the same day, the same second,
is that not enough for you?

Samuel Beckett – *Waiting for Godot*

Introduzione

Nel suo studio sulla nascita del romanzo Ian Watt, parlando delle caratteristiche del genere e confrontandole con quelle di generi precedenti, si sofferma sul trattamento del tempo e sulle novità introdotte in questo campo dal romanzo stesso. Menzionando Shakespeare come termine di paragone, sostiene che il rapporto degli elisabettiani con il passato e con la storia era molto diverso da quello moderno, rappresentato appunto dal romanzo, e che la tendenza era quella di uniformare tutto il passato storico, cioè di considerare allo stesso modo e senza differenziazioni formali Troia e Roma, i Plantageneti e i Tudor. Continua poi affermando:

«This a-historical outlook is associated with a striking lack of interest in the minute-by-minute and day-to-day temporal setting, a lack of interest which has caused the time scheme of so many plays both by Shakespeare and by most of his predecessors from Aeschylus onwards, to baffle later editors and critics»¹.

Watt ha senz'altro ragione nel dire che l'approccio degli elisabettiani con il passato era tendenzialmente a-storico, soprattutto se confrontato con il realismo estremo caratteristico di molti romanzi, ma anche leggendo i drammi teatrali come dei testi letterari, occorre non dimenticare che il loro obiettivo finale era quello della rappresentazione e che quindi il trattamento di questo fondamentale elemento a teatro non può essere del tutto equiparato a quello del romanzo.

Scopo del presente lavoro è dimostrare che per William Shakespeare, come per molti altri drammaturghi coevi, il tempo non era un elemento di puro *background*, cioè di rilievo secondario, ma che, al contrario, in molte delle sue opere (e di quelle elisabettiane in

¹ Ian Watt, *The Rise of the Novel*, Chatto & Windus, London, 1957, pp. 22-23.

generale) si possono già riscontrare i segni di una riflessione sistematica relativamente alla trattazione di questa importante categoria.

Si vedrà infatti come nel teatro shakespeariano sia molto spesso presente un uso del tempo affatto moderno e connesso con le nuove tecnologie, e come una concezione del tempo – forse non del tutto nuova, ma indubbiamente differente dal teatro precedente – traspaia in una parte molto consistente del canone. Per quanto sia inadeguato parlare del tempo rinascimentale come un tempo moderno *tout court*, poiché spesso risulta complicato porre dei confini troppo netti tra le idee e le percezioni del tempo in epoche contigue, è comunque riscontrabile una decisa differenza dell'uso dell'elemento temporale tra le due tradizioni teatrali medievale ed elisabettiana in Inghilterra. Nell'ambito del teatro elisabettiano² si è voluta considerare come moderna la presenza di una temporalità che fosse realistica e cadenzata dal movimento delle lancette dell'orologio, vero oggetto rivoluzionario del nuovo modello temporale. Si è notato che – al contrario di quanto sostiene Watt – Shakespeare si preoccupa spesso nelle sue opere di creare un «minute-by-minute and day-to-day temporal setting», e che anzi egli sfrutta sovente il “tempo dell'orologio”, inserendolo in vari modi all'interno della struttura drammatica.

Tra i tanti strumenti che Shakespeare impiega per la manipolazione dell'elemento temporale a livello di drammaturgia, uno è sembrato particolarmente innovativo e rilevante: la scadenza. Si è pensato che la presenza di questo elemento in circa un quarto della produzione shakespeariana potesse rappresentare, anche solo dal punto di vista quantitativo, un dato interessante e meritevole di esame approfondito. Si è infatti ritenuto che l'imposizione di un limite di tempo preciso all'interno del dramma fosse testimone non soltanto della sussistenza di un nuovo approccio alla temporalità, ma anche della familiarità del pubblico con un nuovo modo di pensare il tempo.

La presenza piuttosto massiccia di una rappresentazione temporale di questo tipo potrebbe infatti essere un segnale rivelatore dell'assimilazione della nuova visione della realtà da parte del pubblico. Poiché il teatro elisabettiano era, per le sue particolari caratteristiche, una tipologia teatrale con un rapporto molto stretto e scambievolmente contenuto drammatici e realtà degli spettatori, la nuova realtà teatrale, fatta di un tempo quasi cronometrato e nel quale l'imposizione di una scadenza risulta normale, poteva essere un

² La locuzione “teatro elisabettiano” sarà molto spesso usata impropriamente in questo lavoro per riferirsi non a tutto il teatro del periodo (che, come noto, va dal 1576 al 1642, e attraversa il regno di tre diversi sovrani), ma solamente al lasso temporale entro il quale andarono in scena le opere di William Shakespeare, vale a dire dalla fine degli anni '80 del 1500 al 1613.

segnale di cambiamento rispetto alla percezione di questo elemento, una dimensione nuova nella quale il pubblico dimostrava di potersi facilmente riconoscere.

Si è considerato inoltre che il legame tra la scadenza e una nuova concezione del tempo potesse risultare con maggiore evidenza mettendola a confronto con un altro elemento, rappresentativo invece di un pensiero più tradizionale: la profezia. Nella profezia si è infatti voluto vedere una sorta di antecedente della scadenza stessa, a causa di alcuni aspetti formali che le accomunano; allo stesso modo, tuttavia, ci si è concentrati sull'aspetto che le differenzia, operante proprio sul piano temporale e tale da renderle emblematiche di due tradizioni culturali e teatrali vicine ma fondamentalmente differenti. La profezia infatti, pur condividendo con la scadenza la medesima tensione verso il futuro, manca di una precisa localizzazione temporale, quella stessa precisione che si può identificare con la temporalità dell'orologio.

Prima di passare all'analisi delle profezie e delle scadenze dell'opera shakespeariana (di cui ci si occuperà nel secondo e ultimo capitolo) è però sembrato necessario soffermarsi su una serie di elementi rilevanti che danno forma al percorso che si è individuato e che dalla profezia conduce alla scadenza, marcando il passaggio da una concezione temporale ancora legata ad un modello antico, seppure non superato, ad una temporalità nuova. Nel primo capitolo si fornirà quindi una breve panoramica del pensiero sul tempo, volta a far meglio comprendere l'importanza e l'uso dell'elemento temporale nel Rinascimento, e in particolare nel teatro rinascimentale inglese e shakespeariano. Saranno quindi presi brevemente in considerazione i due modelli culturali principali dell'epoca, quello tradizionale medievale e quello rinascimentale, e si vedrà come nel teatro inglese si verifici una transizione dal primo al secondo, per passare infine all'analisi e al confronto di profezie e scadenze nell'opera shakespeariana.

Capitolo I

Tempo e Modello

Il Rinascimento in Europa rappresenta un momento di forte transizione e, rispetto ad alcuni aspetti del sapere, di grande cambiamento. Non fa eccezione la fondamentale categoria del tempo: se da una parte non è certamente possibile sminuire l'influsso, ancora presente, del Medioevo, dall'altra è innegabile che «the assumption that time was conceived in a different way by those living in the Renaissance as compared to their medieval predecessors seems to be a matter of consensus, primarily among historians»³. I Rinascimentali sembrano infatti sviluppare, in materia di tempo, un nuovo tipo di contezza e un nuovo approccio: il tempo, da sempre parte integrante della vita di ogni essere umano in ogni epoca, passa gradualmente dall'essere un elemento di *background* su cui l'uomo non può (o non ha interesse a) esercitare alcun potere, a cui spesso si arrende, limitandosi a sfruttarne il carattere ricorrente (come ad esempio in agricoltura), all'essere uno dei tanti aspetti della vita che, complice anche lo sviluppo di nuove tecnologie, può essere razionalizzato, calcolato e quindi, in una certa misura, dominato.

Il pensiero filosofico medievale sul tempo, certamente molto articolato, complesso, e parte integrante della cultura dell'epoca, vede probabilmente in Sant'Agostino da Ippona il suo rappresentante principale. La tematica temporale è presente in vari punti delle sue *Confessioni*, e le è in particolare dedicato tutto il Libro XI. Nella definizione di Agostino del tempo, che spesso procede come tentativo di risolvere dei paradossi a riguardo, è naturalmente non solo presente, ma basilare la componente religiosa. Il tempo è creato da Dio, e uno non può esistere né essere concepito senza l'altro: «mai dunque, in nessun tempo, tu sei rimasto senza fare nulla, perché il tempo stesso sei tu che l'hai fatto. E non c'è periodo di tempo che possa dirsi a te coevo, perché tu permani: ma un tempo permanente non sarebbe tempo»⁴.

La speculazione teologica agostiniana non tralascia gli aspetti più pratici, uno su tutti la misura del tempo, ma anche in questi casi tutto viene riletto alla luce di un tempo che, pur

³ Simona Cohen, *Transformations of Time and Temporality in Medieval and Renaissance Art*, Brill's Studies in Intellectual History, Brill, Boston, 2014, p. 27.

⁴ Agostino, *Confessioni*, a c. di Roberta de Monticelli, Garzanti Milano, 2014, Libro XI, 14.17, p. 394.

essendo fondamentalmente umano, è comunque emanazione del divino, e in quanto tale è sempre caratterizzato da una natura duale che in qualche modo comprende o si confronta con l'eternità, per cui «nulla passa, ma tutto è presente»⁵. Pur ammettendo che il tempo possa essere misurato infatti, con strumenti appositi od osservando i movimenti delle stelle, Agostino sostiene che la misura non determini la natura del tempo: «nessuno dunque mi venga a dire che sono tempi i moti dei corpi celesti, perché quando il sole si fermò su preghiera di un uomo, per consentirgli di portare vittoriosamente a compimento una battaglia, il sole stava fermo, ma il tempo passava. Per tutto il tempo necessario, ne più né meno, quella battaglia fu combattuta, fino al suo termine. Il tempo dunque è qualcosa come un protrarsi, ora lo vedo. [...] Il tempo non è dunque il movimento dei corpi»⁶.

Leggendo le *Confessioni* si nota quindi come nel ragionamento sul tempo di Agostino «l'impostazione del problema è data ancora dal confronto fra un presente temporale, che passa, e un presente eterno, che permane: si tratta dunque dei diversi modi d'essere di ciò che è transeunte e di ciò che è permanente»⁷. Non manca un'attenzione verso il presente dell'uomo, cioè verso un tempo concreto e reale, ma questa non si discosta mai dal ragionamento sul, e dalla comparazione con, il presente eterno di Dio: il primo esiste solo in relazione all'altro, in un rapporto di dipendenza univoca.

Il pensiero agostiniano contribuisce a plasmare quello medievale sul tempo, ma coesiste con molti altri, cioè con quella che Lewis chiama una «heterogeneous collection of books»⁸, dove i libri rappresentano appunto gli influssi culturali alla base della tradizione medievale: «Judaic, Pagan, Platonic, Aristotelian, Stoical, Primitive Christian, Patristic. Or (by a different classification) chronicles, epic poems, sermons, visions, philosophical treatises, satires»⁹. Questa forte commistione culturale va a formare quello che lo stesso Lewis definisce «il Modello» medievale, «an amalgam of Plato and the Old Testament, invented by the Jews of Alexandria and vivified by the new religion of Christ»¹⁰.

Il Modello si applica a vari ambiti della cultura e aiuta a comprendere quale potesse essere la visione dell'uomo medievale su ognuno. Per quanto riguarda il tempo, può essere utile rifarsi all'aspetto cosmografico. Al giorno d'oggi la cosmografia è un elemento che non incide particolarmente sulle vite degli uomini o sulla loro concezione della posizione che

⁵ *Ivi*, Libro XI, 11.13, p. 391.

⁶ *Ivi*, Libro XI, 23.30/24.31, pp. 402-403.

⁷ *Ivi*, Libro XI, nota 66, p. 693.

⁸ C.S. Lewis, *The Discarded Image. An introduction to medieval and renaissance literature*, Cambridge University Press, Cambridge, 1964, p. 11.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ E.M.W. Tillyard, *The Elizabethan World Picture*, Harmondsworth: Penguin Books, London, 1963, p. 2.

ricoprono nel mondo; nel pensiero medievale invece essa aveva un ruolo molto più incisivo in questo senso. La struttura cosmologica di tale modello risaliva principalmente alla filosofia greca, in particolare ad Aristotele, a cui era stato dato appoggio e ulteriore credito scientifico ¹¹ in epoca romana da Claudio Tolomeo. Il modello cosmologico aristotelico-tolomeaico prevedeva che al centro dell'universo fosse posta la Terra, sferica, e attorno a questa si sviluppasse una serie concentrica di globi trasparenti (e quindi invisibili ad occhio nudo), le cosiddette "sfere", sede delle stelle fisse (i pianeti). All'esterno di tutti gli strati delle stelle fisse si situava il *Primum Mobile*, che nella tradizione cristiana diventa la sede di Dio. Tale struttura fisica ha un impatto assai importante sull'organizzazione mentale delle culture in cui questa si applica, in particolar modo quella medievale.

Nel Medioevo si ha infatti a che fare con un modello di universo finito, oltre al quale spazio e tempo cessano di esistere e di avere un senso ¹², ma all'interno del quale invece lo spazio ha un forte rimando simbolico: la posizione dei pianeti e delle sfere non è casuale, ma risponde ad una logica ferrea, soprattutto quando il modello pagano viene riletto in chiave cristiana. Dio sta in alto mentre l'uomo sta in basso, fisicamente lontano. La Terra però è il punto più alto della creazione, e in quanto tale è anche posta al centro. La lettura simbolica e gerarchica dello spazio si consolida fortemente durante il Medioevo, e soprattutto non rimane confinata alla speculazione concettuale o filosofica, ma si trasmette con forza anche alla cultura popolare.

L'impostazione concettuale del Modello medievale agisce sicuramente in primo luogo sullo spazio, ma lascia delle tracce anche sull'idea di tempo. La fissità della Terra contrastava con il moto perenne della sfera di Dio e la visione del tempo era completamente improntata sull'eternità: tutto il tempo, anche quello della vita umana, apparteneva a Dio e a lui ritornava al momento della morte. L'uomo quindi viveva nella dimensione terrena quella che era solo una parentesi temporale, parte di un percorso molto più grande. Questo dava vita anche ad una serie di credenze basate sull'idea di eterna circolarità temporale,

¹¹ Il concetto di "scienza" nel pensiero antico, ma anche in quello rinascimentale, era molto diverso da quello moderno: la *scientia* si identificava infatti con la conoscenza generale di ogni aspetto della realtà, non necessariamente legata a quelle che oggi chiamiamo *hard sciences*. Anche chi si occupava di campi oggi a tutti gli effetti scientifici, come la fisica, la cosmologia, l'astronomia ecc., seguiva un metodo speculativo molto più affine a quello della filosofia. Figure importanti nel campo della cosmologia, come Aristotele o Tolomeo, godevano quindi di un ampio credito scientifico, ma a tutti gli effetti erano più filosofi che scienziati.

¹² Questo è vero, ad esempio, in Aristotele, che nel *De Caelo* dice che «Outside the heaven there is neither place nor void nor time. Hence whatever is there is of such a kind as not to occupy space, nor does time affect it» (citato in C.S. Lewis, *op. cit.*, p. 96). È vero però anche molto più tardi, nella tradizione cristiana e medievale, culture presso le quali spazialità e temporalità risultano annullate nella dimensione divina (si veda come esempio il movimento di Dante in tutta la cantica del *Paradiso*).

come ad esempio quella della Ruota della Fortuna, che continuava a girare all'infinito dispensando, a seconda del caso, favori o disgrazie ¹³.

Il tempo per l'uomo medievale era dunque certamente un'entità più legata alla dimensione divina che a quella umana e, pur esistendo, naturalmente, nell'ambito della vita di ogni giorno, il tempo quotidiano e terreno, questo era probabilmente vissuto e percepito in maniera differente da quanto non lo sia da un uomo moderno, ma anche, in realtà, da quanto lo fosse da un rinascimentale. In questo senso torna utile ancora una volta rivolgersi alla tematica della misura temporale, così dominante nella nostra società, ma che comincia a prendere forma e importanza appunto nel Rinascimento: «One of the peculiarities revealed in many surviving documents from the Middle Ages is the lack of precision with which the times of events and measurements of duration were recorded. [...] If we seek the origins of our modern quantitative-mindedness, we must concentrate on the last decades of the sixteenth century. Earlier we find little trace of it generally, and so we ought not to be surprised to find it missing from the ordinary person's consciousness of time in those days» ¹⁴. La situazione comincia a cambiare solo dalla metà del XIV secolo, e in questo saranno fondamentali, come si vedrà sotto, la comparsa e la diffusione degli orologi.

Il Modello medievale e le idee riguardo a spazio e tempo connesse a questo perdurarono in buona parte anche nel Rinascimento. Fu forse anche grazie alla sopravvivenza del Modello che cominciò a svilupparsi una nuova visione, poiché il desiderio di contrapporsi e di mettere in discussione una struttura culturale che non riusciva più a rispondere a tutte le domande fornì un'importante spinta verso una «deep revolution which changed the very framework and patterns of our thinking and of which modern science and modern philosophy are, at the same time, the root and the fruit» ¹⁵.

Il Modello in discussione

Dal punto di vista storico e culturale, il Rinascimento si presenta come un'epoca di grande fermento. Gli avvenimenti che determinarono una metamorfosi nella percezione del tempo furono molti e molto diversi, e tra questi vi furono degli eventi che segnarono profondamente la cultura occidentale, cambiandola per sempre. Per tracciare solo un breve panorama storico si può iniziare col dire che ci troviamo in un periodo di enormi cambiamenti che si

¹³ Cfr. Jacques Le Goff, *Medieval Civilization*, Blackwell, Oxford, 1988, parte II, cap. 6.

¹⁴ G. J. Whitrow, *Time in History: Views of Time From Prehistory to the Present Day*, Oxford University Press, Oxford, 1988, p. 176.

¹⁵ Alexandre Koyré, *From the Closed World to the Infinite Universe*, The John Hopkins Press, Baltimore, 1957, p. vii.

verificarono in svariati ambiti e che mutarono visibilmente, per non dire sconvolsero, il volto dell'Europa. In poco più di due secoli il Vecchio Continente fu testimone di due scismi religiosi e di innumerevoli guerre, civili o no, che cominciarono a dare forma agli stati nazionali. Nel 1453 cadde l'Impero Romano d'Oriente, ultimo baluardo culturale cristiano in quella parte di mondo, lasciando via libera all'instaurarsi della cultura ottomana e islamica. Ma per delle terre perse, altre furono conquistate: a meno di 10 anni dalla fine di questo secolo così pieno di eventi ci fu il primo grande viaggio di scoperta di Colombo, a cui seguì il periodo della colonizzazione del continente americano, con quattro grandi potenze europee, Spagna, Portogallo e poi Francia e Inghilterra, a spartirsi questo abbondante banchetto.

Anche l'Inghilterra fu scossa in quel periodo da una serie di vicende storiche ed economiche che ebbero un forte impatto sulla società e la cultura dell'epoca. Nel 1485 la vittoria di Enrico Tudor nella battaglia di Bosworth da una parte risolse un conflitto civile che si era protratto per anni, la Guerra delle due Rose, e dall'altra decretò l'instaurarsi di una nuova dinastia la cui stabilità e il cui potere furono, per un lungo periodo, indiscussi. Tale sicurezza fu positiva per il paese, che infatti si trovò in buone condizioni economiche per tutto il regno di Enrico VII e per buona parte di quello di Enrico VIII. Lo scisma anglicano del 1534 e la successiva crisi dinastica furono invece elementi fortemente destabilizzanti. Nonostante l'ascesa al trono di Elisabetta I garantì un nuovo periodo di solidità, ci sarebbero voluti anni prima che questa mostrasse il suo influsso favorevole sulla situazione economica e politica del paese. In questo senso un forte impulso positivo fu probabilmente rappresentato dalla vittoria inglese del 1588 sull'*Invencible Armada* spagnola. Il trionfo inglese cambiò infatti gli equilibri di tutto il continente europeo, con un effetto concreto sulla prosperità del paese.

Un impulso decisivo per l'imposizione di una nuova visione del mondo venne poi certamente dalla scoperta e successiva esplorazione del continente americano. Si tratta di un avvenimento fondamentale per la storia d'Europa che, tra le molte altre cose, interviene profondamente nella ridefinizione del concetto di spazio. A seguito di queste infatti, l'uomo europeo si trovò improvvisamente a far parte di una realtà che era molto più vasta di quello che si immaginava. Questo causò, come prevedibile, un forte senso di instabilità. L'apertura fisica dello spazio fu causa, più o meno direttamente, anche di una risposta dal punto di vista concettuale. Instaurandosi su un filone che era già nato durante l'Umanesimo italiano, furono molti i filosofi e i pensatori che ragionarono sullo spazio e che provarono a distaccarsi dalla tradizione precedente, proponendo una struttura diversa da quella aristotelica. Con questo

non si sta dicendo che la scoperta dell’America sia stata la diretta responsabile della concezione delle varie teorie eliocentriche e del successivo cambiamento della visione del mondo, ma semplicemente che si trattò del primo e sicuramente principale tra i tanti avvenimenti che contribuirono a cambiare il clima culturale, tendenzialmente reazionario in questo senso, dei secoli precedenti.

In poco meno di un secolo assistiamo infatti all’elaborazione e alla pubblicazione di una serie di opere che, gradualmente e con fatica, riusciranno infine a portare ad una rielaborazione generale del Modello medievale. Si inizia nel 1543 con *De Revolutionibus Orbium Coelestium*, per passare nel 1584 alla *Cena delle Ceneri* e a *De l’infinito, universo e mondi*, e approdando, nel nuovo secolo, ad *Astronomia Nova* nel 1609 e infine *Dialogo sopra i due Massimi Sistemi del Mondo* nel 1632. Nel giro di meno di un secolo sulla scena europea compaiono Copernico, Giordano Bruno, Keplero e Galileo. Proprio al centro di questo periodo, in un arco temporale di poco più di vent’anni, dalla fine degli anni ’80 del ‘500 al 1613, si colloca la carriera di William Shakespeare, il cui lavoro non poté non essere in qualche modo influenzato da questo fermento culturale. Molti dei pensieri dei filosofi sopracitati approdano infatti negli ambienti intellettuali dell’Inghilterra di fine ‘500 attraverso il contributo di una serie di figure molto importanti, ad esempio lo scienziato John Dee e lo stesso Giordano Bruno, che proprio a Londra pubblicò i due fondamentali lavori del 1584.

Le idee derivanti dal modello medievale che approdano al Rinascimento ci parlano di uno spazio e di un tempo chiusi e finiti, che esistono solo nella dimensione mondana e hanno quindi un limite che la filosofia antica non ha ritenuto necessario valicare. La spinta principale portata dalla cultura rinascimentale va nella direzione opposta: si comincia infatti a mettere in dubbio, in primo luogo tra i filosofi, ma poi in maniera più dilagante, il modello aristotelico-tolemaico proponendone uno che non sia diverso solo strutturalmente (da cui l’approdo graduale all’eliocentrismo), ma che consideri il concetto di infinità anche nella dimensione umana, nella Terra stessa e nell’universo fisico di cui questa è parte, al di là della già riconosciuta infinità divina. Questa spinta nasce già dalle idee di alcuni filosofi medievali, uno su tutti Niccolò Cusano, e porta a mettere in discussione la finitezza di un mondo costruito secondo gli stilemi precedenti e ad elaborare un’idea di infinito che contribuisce a trasformare molto profondamente la maniera in cui l’uomo rinascimentale guardava allo spazio e percepiva il tempo: «L’applicazione dell’idea di infinito al mondo, se anche fatta in chiave metafisica, svuota di senso il sistema tolemaico, spezza e abbatte per la prima volta – come dirà Giordano Bruno – le muraglie del mondo, rompe l’opposizione

fra terra e cielo, mette in crisi il geocentrismo; in altri termini elimina la visione classica del cosmo»¹⁶.

Uno dei pensatori che ebbe se non maggior influenza, quantomeno più ampia risonanza tra i poeti e i drammaturghi elisabettiani è proprio Giordano Bruno. Sebbene molti altri filosofi precedenti, contemporanei e successivi a lui formularono dei pensieri probabilmente più sistematici e forse con un peso maggiore nell'ambito della trasformazione del modello medievale, Bruno è certamente il migliore esempio della transizione che alcune idee, tra cui quella di tempo, attraversarono in epoca rinascimentale e della nuova forma a cui approdarono. La filosofia bruniana si occupò infatti della categoria temporale, giungendo a delle conclusioni che, seppure affatto individuali, possono comunque essere viste come rappresentative dell'ideale rinascimentale in generale. Una parte fondamentale dell'attività di Bruno si svolse a Londra nel penultimo decennio del 1500; la sua prossimità fisica e cronologica alla drammaturgia elisabettiana risultò quindi in una maggiore circolazione del suo lavoro rispetto a quello di altri negli ambienti della poesia e del teatro dell'epoca. Bruno sicuramente conobbe, solo per citare alcuni personaggi rilevanti, John Dee, matematico e astrologo, membro della corte di Elisabetta I e il poeta Philip Sidney, oltre ad aver probabilmente incontrato personalmente in qualche occasione Christopher Marlowe e forse (ma questo è meno certo) addirittura William Shakespeare¹⁷.

In ambito temporale, Bruno propone un ideale di duplicità che è già presente nel pensiero medievale (si veda a proposito Sant'Agostino), ma che a un tempo che ha le caratteristiche dell'eternità, ne affianca un altro che «se divide in tanti secoli ed anni»¹⁸. È la doppiezza del tempo che prende però in considerazione anche la quotidianità, che «è per un lato un "semper" che è anche atomo, per l'altro è un trascorrere che, se dà luogo a una continuità, diviene durata»¹⁹. È il primo seme di un'idea moderna di tempo, che non considera solo, a differenza di quella medievale, l'infinità divina, ma che si concentra anche su ogni istante del quotidiano, dimensione dell'uomo. È molto improbabile che l'uomo rinascimentale medio avesse da subito accettato le idee bruniane o in generale le speculazioni su un universo infinito, né la rivoluzione concettuale rappresentata da tale pensiero si verificò da un giorno con l'altro, ma di sicuro fu un'idea che, trasportata nella

¹⁶ Eugenio Garin, *La cultura del Rinascimento*, il Saggiatore, Milano, 2012.

¹⁷ Saverio Ricci, *Giordano Bruno nell'Europa del Cinquecento*, Salerno editrice, Roma, 2000.

¹⁸ Giordano Bruno, *Gli eroici furori*, parte I, dialogo V, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano, 1999, p.113.

¹⁹ Nicola Badaloni, *Sulla struttura del tempo in Giordano Bruno*, in *Bruniana e Campanelliana*, vol. 3, n. 1, 1997, p. 35.

dimensione drammatica, esercitò un certo fascino sui drammaturghi dell'epoca, primo fra tutti Marlowe ²⁰.

Nel Rinascimento si affacciarono quindi nell'ambiente culturale inglese delle idee che tennero davvero fede al nome che fu poi attribuito al periodo. È però importante comprendere che la presenza di nuove spinte concettuali non ebbe come conseguenza l'abbandono completo del modello medievale, motivo per cui qui si è continuato a parlare di epoca di transizione e non di innovazione *tout court*: le impronte della precedente tradizione culturale persistettero numerose, per lungo tempo e in diversi ambiti, uno su tutti il teatro.

Il tempo dal teatro medievale a quello elisabettiano

Nella filosofia, e forse in parte nella vita quotidiana, gli uomini del Medioevo e del Rinascimento avevano degli atteggiamenti tendenzialmente differenti nei confronti del tempo, come si è visto. È interessante notare come, almeno in Inghilterra, le tipologie teatrali più importanti nei rispettivi periodi rispecchiassero questo aspetto, e come sul palco si potesse quindi assistere a due approcci fondamentalmente diversi nei confronti dell'elemento temporale. In questo senso, il lavoro shakespeariano (e in parte quello di Marlowe) rappresenta un fondamentale spartiacque in quanto: «the clock striking at the end of Marlowe's *Faustus* is an impressive intrusion of successive time upon a great crisis; but a modern novelist would find some disparity in the fact that *Faustus* gets through only fifty lines of verse between eleven and twelve o'clock. But of course temporal realism, and also the high organization of the tick-tock interval, belong to the modern novel, not to Homer or Greek romance or Elizabethan drama before Shakespeare» ²¹. Sebbene il teatro medievale abbia una forte influenza su quello elisabettiano (i due peraltro coesistono nella parte finale del XVI secolo), in materia di tempo è possibile apprezzare massimamente la novità rappresentata dal teatro rinascimentale inglese (e da quello shakespeariano in particolare) mettendolo a confronto con il suo antenato e predecessore.

Il teatro medievale inglese ²² si caratterizza di un insieme di tipologie teatrali piuttosto eterogenee per luoghi e modalità di rappresentazione, ma tutte accomunate da un

²⁰ Harry Levin, *The Overreacher. A Study of Christopher Marlowe*, Harvard University Press, Cambridge, MA, 1952. Per l'influenza del pensiero bruniano su Marlowe si veda anche Hilary Gatti, *Bruno Heroic Searcher and Marlowe's «Faustus»*, in *Rinascimento*, n. 26, 1986, pp. 99-138.

²¹ Frank Kermode, *The Sense of an Ending*, Oxford University Press, Oxford, 1968, p. 55.

²² In merito alla definizione di "teatro medievale inglese" bisogna puntualizzare che: «Medieval English theatre' is an expression which possesses more the virtues of custom and convenience than those of strict descriptive accuracy. Of its three components, the least satisfactory is undoubtedly the first, and it is with good

fondamentale punto di partenza: il carattere pedagogico-religioso. La Chiesa non è solamente il luogo da cui questo tipo di teatro si è generato, ma ne ha anche caratterizzato i modi e soprattutto le forme fino alla sua conclusione. Pur con questa ingerenza della dimensione religiosa, la produzione teatrale dell'epoca si configura come molto variegata dal punto di vista sia tematico che drammaturgico: le rappresentazioni all'aperto nell'ambiente urbano si dividevano tra *pageant wagons*, grossi carri semoventi su cui era montato una sorta di palcoscenico, e *place-and-scaffold*, alte strutture fisse sistemate in uno spiazzo (spesso di forma circolare). Vi erano però anche spettacoli, prevalentemente di carattere liturgico, all'interno, in sale adibite. Sebbene esistessero delle forme di teatro laico, in particolar modo *festivals*²³, la grande maggioranza del dramma era di natura religiosa, diviso tra drammi liturgici, cicli misterici, *morality plays* e *saints' plays*.

Questa varietà piuttosto consistente era caratterizzata da una natura comune. Tutti i drammi erano infatti parte di una «systematic campaign on the part of the Church to instruct the laity, in their own language rather than the Latin of the clergy or the Anglo-Norman French of the nobility, as to the essential features of their faith. These included the submerged narrative of the spiritual relationship between God and mankind, revealed by patristic exegetes in the articulation of the New to the Old Testament, which found compelling expression in the Fall-Redemption-Doomsday structure of the mystery cycles. Equally arresting was the perpetual struggle between the forces of good and evil for possession of the individual soul, naturally coupled with the urgent imperatives implied in the facts of death and an imminent eternal afterlife in heaven or hell, which give shape to the morality plays»²⁴.

Tale caratteristica connaturata al teatro medievale inglese ne determina il trattamento del tempo. Guardando in particolare alle due tipologie rappresentative più frequenti, numerose e prossime (dal punto di vista cronologico ma non solo) al teatro elisabettiano, i cicli misterici e le *Moralities*, possiamo notare che, ferme restando le differenze formali non solo tra le due categorie, ma anche tra i diversi drammi all'interno delle stesse, la modalità di impiego dell'elemento temporale è quasi la medesima. Nel caso dei Misteri «opening

justification that many prefer to speak of 'early' English theatre, since the major genres of dramatic composition that came into being during the later medieval period — cycles of biblical drama (or 'mystery plays'), moralities and saints' plays — all sustained a vigorous life until well into the sixteenth century, often into its latter half. 'Medieval' drama, then, continued as a potent cultural force through many decades of what historians tend to call the 'early modern period', and literary scholars 'the Renaissance'». Richard Beadle (a c. di), *The Cambridge Companion to Medieval English Theatre*, Cambridge University Press, Cambridge, 1994, p. xiii.

²³ Cfr. Edmund K. Chambers, *The Mediaeval Stage*, Oxford University Press, Oxford, 1925, vol. I.

²⁴ William Tydeman, *An introduction to Medieval English Theatre*, in R. Beadle (a c. di), *op. cit.*, p. 2.

before God's creation of the world and closing after His final judgement of mankind»²⁵ troviamo la necessità di rappresentare di un tempo universale, cosmico, una cronaca esemplificativa. Il tempo di tali drammi deve quindi, per forza di cose, rimanere indefinito, universalmente valido: «the cycle, by its very nature, has no defined middle, but only a fixed beginning and end, with intervening scenes or episodes forming a set of variables that give the art its unique degree of elasticity»²⁶.

I *morality plays*, a differenza dei *Misteries*, mancano del carattere episodico e si incentrano sulla storia di un singolo personaggio, rappresentante dell'umanità. La presenza di una storia unica, che abbia quindi un inizio, uno svolgimento e una fine, potrebbe far pensare ad una maggiore concentrazione su un tempo quotidiano o quantomeno meglio definito; al contrario «what these plays have in common most obviously is that they offer their audiences moral instruction through dramatic action that is broadly allegorical. Hence they are set in no time, or outside historical time, though their lack of historical specificity is generally exploited by strategically collapsing the eternal with the contemporary»²⁷. Il tempo che si prefigura in questi casi è comunque il medesimo delle altre categorie teatrali medievali, vale a dire il tempo dell'eternità, che si spera abbia le caratteristiche della salvezza. Non è infatti necessario porre l'interesse sul tempo mondano, *in primis* perché non è questo che importa, se non in relazione al tempo divino, e in secondo luogo perché anche questi drammi necessitano di avere una valenza generale: come il protagonista «generally a figure of all men, reflected in his name, Everyman or Mankind»²⁸, anche il tempo dev'essere un tempo qualunque, adattabile a chiunque e in ogni luogo. L'unica eccezione in questo senso è rappresentata, come si vedrà di seguito, da *Everyman*.

La specificità temporale, la misura, la scadenza sono concetti che non rientrano nella visione del tempo del teatro medievale inglese, di qualsiasi tipologia esso sia, semplicemente perché in quell'ambito non hanno nessuna rilevanza o valore. Ciò non significa necessariamente che le persone che si recavano a vedere gli spettacoli avessero una visione del tempo esclusivamente religiosa anche nella vita quotidiana: nel Medioevo esistevano commerci, appuntamenti, scadenze e persino orologi. Il teatro di quell'epoca però dava maggior rilievo a una temporalità di tipo trascendente ed escatologico, che indubbiamente non è del tutto assente né dal teatro né dalla vita degli elisabettiani, ma che in un periodo successivo perde di importanza sul palco, per cedere il passo ad una concezione affatto

²⁵ David Staines, *The English Mystery Cycles*, in Eckehard Simon (a c. di), *The Theatre of Medieval Europe*, Cambridge University Press, Cambridge, 1991, p. 80.

²⁶ *Ivi*, p. 92.

²⁷ Pamela M. King, *Morality Plays*, in R. Beadle (a c. di), *op. cit.*, p. 240.

²⁸ *Ibidem*.

differente, molto più incentrata sulla realtà secolare di quanto non lo fosse prima. Gli spettatori del teatro medievale inglese non si sarebbero, con buona probabilità, sentiti rappresentati da un tempo incarnato dall'orologio e da tutti gli ideali che questo si porta dietro (ora precisa, misurazione, limite, scadenza), mentre gli elisabettiani, se si può giudicare dal numero di riferimenti di questo genere nei testi teatrali, vi si identificano molto di più.

Il teatro rinascimentale inglese, nato alla fine degli anni '70 del XVI secolo, ha quindi un approccio radicalmente diverso nei confronti del tempo. L'allontanamento sempre più netto della dimensione drammatica da quella religiosa contribuisce ad un cambiamento di visione: nei drammi elisabettiani, che comunque hanno un legame con quelli precedenti ²⁹, «the principles that give order and meaning to the plays spring from deeper sources: they have to do with the very shape of Renaissance thought» ³⁰. Il tempo di questi drammi non è più incentrato sulla dimensione sacra e sull'importanza della vita quotidiana vista alla luce dell'eternità oltremondana, ma si introduce una visione laica che mette in risalto una nuova temporalità fondata su valori diversi: «we can reasonably conceive of theatrical time as being characterized first as dissonant, and second as a present moment that contains powerful elements of the past and future [...]. Both of these temporal characteristics find particular traction in Shakespeare's England, theatrically and otherwise, as his was a culture which was rife with temporal conflict» ³¹. Uno degli elementi che contribuisce in maniera più dilagante e incisiva all'instaurarsi, nel Rinascimento, di una nuova visione del tempo che viene ripresa dal teatro è sicuramente l'orologio.

La misura del tempo

Gli orologi, in particolare quelli meccanici, rappresentano non solo uno strumento per controllare e gestire il tempo, ma anche un importante simbolo di un mondo che cambia, l'attestazione di una società che sta subendo una metamorfosi e che da puramente agricola sta cominciando il cammino che la porterà, nel giro di due secoli, all'industrializzazione e all'urbanizzazione. Se identifichiamo nella macchina il rappresentante primario e imprescindibile della nuova società (pre)industriale, possiamo certamente affermare che

²⁹ «Morality plays, either full-scope or particularized, form a very extensive element in Tudor drama. Romantic plays with morality contamination are still more numerous, and morality plays, moreover, continued to be written throughout the whole Tudor period». Hardin Craig, *Morality Plays and Elizabethan Drama* in *Shakespeare Quarterly*, vol. 1, n. 2, 1950, p. 68.

³⁰ Mark Rose, *Shakespearean Design*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge (MA), 1972, p. 1.

³¹ Matthew D. Wagner, *Shakespeare, Theatre and Time*, Routledge, New York, 2012, p. 33.

l'orologio ³² è forse tra i primi, se non il primo, dei macchinari costruiti dall'uomo, la prima manifestazione di un nuovo ordine mondiale (o almeno europeo) basato sull'applicazione di un metodo quantitativo che «had its first manifestation in the regular measurement of time» ³³. L'impatto che gli orologi ebbero sulla vita e sulla cultura europee è molto forte: essi non furono semplicemente degli strumenti innovativi e utili, ma rappresentarono un cambiamento sociale, culturale e concettuale estremamente rilevante di un pensiero filosofico antico quale quello della percezione del tempo.

La capacità di padroneggiare completamente il tempo ha delle conseguenze dirette sia dal punto di vista speculativo che da quello pratico: a partire dalla fine del Medioevo si impone quello che Jacques le Goff ³⁴ chiama “il tempo dei mercanti”. Per questa nuova categoria sociale il tempo corrispondeva veramente al denaro: ogni momento che non si impiegava nel commercio risultava in una perdita effettiva di lavoro e di guadagno. Se nella società tardomedievale questa visione si presentava come problematica, perché «profit implied a mortgage on time, which was supposed to belong to God alone» ³⁵, e di conseguenza «against the merchant's time, the Church sets up its own time, which is supposed to belong to God alone and which cannot be an object of lucre» ³⁶, nei secoli successivi, con una progressiva secolarizzazione della società, non solo questo tipo di temporalità è accettata con meno remore, ma diventa addirittura quella dominante.

Se l'orologio è figlio del Medioevo e della cultura medievale, con la sua «creatività e innovazione sul piano della meccanica applicata» ³⁷ tipiche della mentalità industriosa del periodo, che permettono la realizzazione della tecnica necessaria per la creazione di questo strumento, è però nel Rinascimento che gli avanzamenti tecnologici permisero di creare strumenti più precisi e comparvero anche le prime lancette dei minuti. La corsa incessante verso una maggiore precisione è l'aspetto che forse più di ogni altro ha caratterizzato l'esistenza di questo strumento, e la comparsa dei minuti non è solamente un progresso dal punto di vista tecnologico, ma rappresenta un importante avanzamento anche per il pensiero sul tempo. Gli uomini cominciano a capire il tempo è frazionabile molto più di quanto credessero, e la presenza dei minuti e addirittura dei secondi (anche se questi solo nella

³² Quando si parla di orologi qui non si intendono tutti gli strumenti finalizzati alla misurazione del tempo, quindi anche meridiane, clessidre o altro, ma solamente in senso stretto gli orologi meccanici, che cominciano a comparire in Europa a partire dal XIV secolo.

³³ Lewis Mumford, *Technics and Civilization*, Routledge & Kegan Paul LTD, London, 1954, p. 12.

³⁴ Jacques le Goff, *Time, work & culture in the Middle Ages*, The University of Chicago Press, Chicago, 1980.

³⁵ *Ivi*, p. 29.

³⁶ *Ivi*, p. 30.

³⁷ Carlo Cipolla, *Le Macchine del Tempo. L'Orologio e la Società 1300-1700*, il Mulino, Bologna, 2011, p. 16.

lingua, e non ancora sui quadranti degli orologi) permette la concezione di una temporalità più complessa.

Il tempo dell'orologio nel teatro elisabettiano

La società inglese a cavallo tra i secoli XVI e XVII era spesso riflessa nel teatro contemporaneo, luogo di aggregazione di tutti gli abitanti della città. Nel teatro elisabettiano si trovano quindi diversi richiami alla cultura dell'epoca, e non è raro che i drammaturghi inseriscano più o meno esplicitamente, riferimenti, ad esempio, a importanti fatti di cronaca. Nella terza scena del secondo atto di *Macbeth*, per esempio, Shakespeare inserisce la figura del portiere, il quale fa un accenno alla Congiura delle Polveri, che si era consumata poco prima della prima rappresentazione dell'opera³⁸. Non stupisce quindi che anche gli orologi compaiano nel teatro di quel tempo.

La Londra della fine del '500 stava diventando un importante centro di orologeria, dopo un periodo in cui erano stati degli artigiani stranieri, in particolare tedeschi e olandesi, a dominare il mercato. La stessa regina Elisabetta aveva un orologiaio personale, Randolph Bull, il quale lavorò a corte fino alla sua morte, servendo sia Elisabetta che Giacomo I, e diventando, nel 1617, custode dell'orologio di Westminster³⁹. Di pari passo con il crescente interesse che nella vita quotidiana investe questo oggetto, vediamo che esso comincia a comparire prima in ambito letterario e successivamente a teatro.

Tra le prime opere in cui si può trovare menzione dell'orologio come oggetto vi è *Euphues: The Anatomy of Wit* (1578) di John Lyly, che ebbe un forte influsso sul successivo teatro elisabettiano. Qui Euphues è descritto come "as cold as a clocke"⁴⁰. È l'unica occorrenza del termine nell'opera, ma non per questo è meno importante o interessante. La scelta di utilizzare l'orologio per una similitudine del genere denota infatti almeno due aspetti rilevanti: in primo luogo che l'autore fosse certo che il suo pubblico conoscesse le caratteristiche dell'oggetto e che potesse quindi capire cosa si stesse dicendo. In secondo luogo, concentrandosi sul tipo di immagine trasmessa dalla figura retorica, possiamo comprendere quale fosse l'aspetto maggiormente interessante dell'orologio per i lettori e soprattutto per l'autore: descrivendo il suo protagonista come "freddo come un orologio" si può dedurre che la parte meccanicistica dello strumento, quella fatta di leve, molle e

³⁸ John B. Harcourt, *I Pray You, Remember the Porter*, in *Shakespeare Quarterly*, vol. 12, n. 4, 1961, pp. 393-402; Henry N. Paul, *The Royal play of Macbeth*, Macmillan & Co. LTD, New York, 1950.

³⁹ Carlo Cipolla, *op. cit.*, p. 36.

⁴⁰ John Lyly, *Euphues: The Anatomy of Wit*, a c. di Edward Arber, Birmingham, London, 1968, p.106.

ingranaggi, era probabilmente quella che, in quel momento, risaltava di più. Ciò che stupiva dell'orologio era quindi, almeno in un primo momento e piuttosto comprensibilmente, la sua tecnologia. L'esempio di *Euphues* risulta importante nonostante, a differenza dei drammi teatrali elisabettiani, questo *romance* in prosa non raggiungesse un pubblico vastissimo ma piuttosto una schiera di lettori selezionati, perché Lyly fu uno degli autori più influenti della sua epoca, e questo *romance* in particolare ispirò tutto un filone di commedie, denominate appunto eufuistiche, tra le quali spiccano un buon numero di quelle di Shakespeare.

L'approdo dell'orologio nel teatro elisabettiano è successivo, ma non immediato: nelle opere del primo decennio sono quasi del tutto assenti riferimenti a questo oggetto. La ragione dietro a questa mancanza potrebbe essere duplice: da una parte, un buon numero di drammi di quel periodo aveva ambientazioni pastorali o comunque storiche, per cui un orologio poteva senz'altro risultare fuori luogo, se non anacronistico; dall'altra, come ci dimostrerebbe anche la menzione da parte di Lyly, poeta altolocato e di corte, è possibile che in Inghilterra tali strumenti fossero ancora percepiti come qualcosa che riguardava solamente gli strati più alti della società, mentre essi cominciarono ad acquisire una dimensione per così dire più popolare in un periodo più tardo, verso l'inizio degli anni '90 del 1500, quando iniziarono appunto a comparire a teatro.

Molto spesso gli orologi non esistono sul palco come oggetti fisici, bensì soprattutto sotto forma del suono dello scoccare dell'ora, o come indicazione, di per sé non necessaria, ma molto usata dai drammaturghi, del momento del giorno in cui ci si trova. Così, ad esempio, in *Every Man in His Humour* (1598), un dramma che, come è tipico di Jonson, presenta un approccio molto "classico" alla temporalità, tanto che «the prologue declares that a play must not show a child growing up, or a long war, or a journey across the sea – in other words, it insists on the unities of time and place. And indeed, the action of *Every Man In His Humour* runs, conspicuously, from the morning to the evening of a single day, and is largely restricted to a few streets in the City of London»⁴¹, troviamo comunque menzioni al tempo dell'orologio: «It's six o'clock: I should have carried two turns by this» (I, iii, 43), o «I must go. What's a clock?» (III, ii, 44).

L'indicazione di un orario preciso ritorna spesso anche nel caso in cui venga messo in scena un appuntamento tra due personaggi, il che può avere una certa rilevanza in opere che trattano di vicende criminali, dove gli orari puntuali incidono in maniera non indifferente sulla trama. È così che in *The Spanish Tragedy* (1588 ca.) ad esempio, quando uno dei personaggi, Lorenzo, vuole uccidere uno dei suoi servi, Serberine, colpevole, secondo lui,

⁴¹ Peter Womack, *English Renaissance Drama*, John Wiley & Sons, Hoboken, 2006, p. 158.

di averlo tradito, egli istruisce un altro servitore dicendogli di far sì che il malcapitato si trovi in un luogo preciso in un momento esatto:

LORENZO: Go, sirrah, to Serberine,
and bid him forthwith meet the Prince and me
at Saint Luigi's Park, behind the house,
This evening, boy!

PAGE: I go, my lord.

LORENZO: But, sirrah, let the hour be eight o'clock:
Bid him not fail. (III, ii, 949-9)

In questo scambio di battute, come nell'intero dramma, non compare fisicamente in scena un orologio, né vi sono menzioni allo strumento in sé e per sé, sebbene in inglese ancora oggi per indicare la puntualità si usi la locuzione "o'clock". In altri momenti del dramma viene sentita questa necessità di precisione e di esattezza temporale, ma in generale questa viene indicata più genericamente con "hour", e solo nel caso esemplificato si parla di "o'clock".

L'orologio di per sé è forse ancora poco presente, ma inizia ad esserlo e soprattutto compare in un dramma che rispecchia pienamente una nuova visione del tempo tempestivo che diventa l'elemento risolutivo della tragedia: «in Time innocence is vindicated, as Bel-Imperia, imprisoned by Lorenzo and Bathazar, is released. In Time, Calumny is unmasked, as Alexandro is cleared of the unfounded accusations lodged against him by the treacherous Villuppo. In Time, secret murder is revealed and revenged, as the identities of Horatio's Killers are brought to light and Hieronimo is provided with the opportunity to avenge his son. And in Time, the providential plan for the punishment of the Spanish royal house is made manifest, as the immediate heirs to Spain's throne perish in a catastrophe which us seemingly the last of a series of interlocking coincidences but is actually the final link in a carefully forged chain of cause and effect»⁴².

Anche in *Arden of Feversham*, opera anonima del 1592, il tempo dell'orologio acquisisce una particolare importanza per i medesimi motivi. La trama del dramma è semplice: la moglie del protagonista, d'accordo con il suo amante, assolda due assassini per

⁴² Ronald Broude, *Time, Truth and Right in The Spanish Tragedy*, in *Studies in Philology*, vol. 2, 1971, p. 132.

uccidere il marito, riuscendo nell'impresa ma venendo poi scoperta e condannata. Anche qui troviamo che l'autore ha ritenuto necessario inserire l'orologio, peraltro in una scena dove questo sembra in realtà collegarsi implicitamente a un discorso più ampio sull'intempestività o sulla fatalità del tempo. Siamo al punto della trama in cui Arden, la vittima designata, è insieme a un amico a Londra, dove la moglie ha deciso di farlo uccidere nel sonno con la complicità del servo del marito. L'amico del protagonista gli dice: «Then stay with me in London; go not home». Al che Arden chiede: «What a-clock is't, sirrah?» (III, i, 29; 37). E, dopo aver saputo l'orario preciso, decide di rimanere, permettendo al servo di mettere in atto il piano della moglie, lasciando la porta aperta agli assassini. A causa del rimorso del servitore, che decide di chiudere la porta all'ultimo, Arden fortunatamente si salva. Il suo destino è solo rimandato, ma nondimeno l'anonimo autore di *Arden of Feversham* giocando più volte sulle coincidenze (o mancate coincidenze) temporali dimostra l'importanza di tale dimensione in un'opera del genere.

In *Doctor Faustus* (1590) l'orologio e la temporalità misurata e cadenzata che questo rappresenta sono centrali. L'opera in sé è infatti basata su una questione temporale: Faustus, dopo aver firmato il suo patto con il Diavolo, ha ventiquattro anni di conoscenza infinita di cui godere. Si tratta di un «richly suggestive temporal frame» che Marlowe ottiene «by combining the twenty-four years of the contract with what appears to be the twenty-four hours of an idealized day»⁴³. La tematica delle ore torna in particolare nell'ultima parte dell'opera, in quella che è effettivamente l'ultima ora di vita del protagonista. In questo momento, quello del compimento della scadenza⁴⁴, si scontrano due realtà temporali fortemente differenti tra loro: da una parte il tempo eterno oltremondano, che nel caso di Faustus prevede la dannazione, e dall'altra il tempo più completamente terreno dell'orologio, che si fa sempre più presente e pressante nel suo scorrere inesorabile proprio quando sta per terminare. Nella scena finale, in cui l'orologio diventa il secondo protagonista, assumendo il ruolo di simbolo tangibile della tirannia del tempo, si crea una temporalità molto densa, in cui ogni minuto pesa molto di più dei lunghi anni che ormai Faustus ha vissuto e concluso. È un tempo molto concreto, misurato, in cui l'uomo moderno non fatica a riconoscersi: «clocks make this possible, and clocks, though not widely manufactured in England, were the increasingly prevalent monitors of human behavior»⁴⁵.

⁴³ Roy T. Eriksen, "What resting place is this?". *Aspects of Time and Place in Doctor Faustus (1616)*, in *Renaissance Drama*, n.16, 1985, p. 54.

⁴⁴ Cfr. capitolo II, pp. 33 e sgg.

⁴⁵ A. Fletcher, *Time, Space and Motion in the Age of Shakespeare*, Harvard University Press, Cambridge (MA), 2007, p. 68.

Nella sua ultima ora Faustus ha quindi accanto a sé quel continuo *memento* della sua tragedia personale, la tragedia del tempo finito. Il tempo, rappresentato dall'orologio, è diventato un pensiero fisso, quasi ossessivo, per il protagonista, e Marlowe ne sottolinea il peso non solo con la presenza fisica dell'oggetto, ma anche con un'insistenza linguistica sull'argomento:

That time may cease, and midnight never come;
Fair Nature's eye, rise, rise again, and make
Perpetual day; or let this hour be but
A year, a month, a week, a natural day,
That Faustus may repent and save his soul!
O lente, lente currite, noctis equi!
The stars move still, time runs, the clock will strike,
The devil will come, and Faustus must be damn'd. (Text A, V, v, 61-68)

In otto versi compaiono undici termini appartenenti al campo semantico del tempo (time, midnight, perpetual day, hour, year, month, week, natural day, noctis, time, clock), alcuni dei quali all'interno di figure retoriche (abbiamo «make / perpetual day» in *enjambement* o «A year, a month, a week, a natural day» in climax discendente con una sorta di polisindeto dato dalla ripetizione dell'articolo indeterminativo). Negli ultimi settanta versi poi, l'orologio in quanto oggetto fisico è nominato quattro volte, come quattro sono le volte in cui l'orologio suona in un'ora, l'ultima ora della vita del protagonista prima della dannazione eterna, la fine del tempo mortale prima di andare incontro al mistero e all'infinità del tempo oltremondano.

Marlowe compone certamente *Faustus* con un'attenzione particolare all'elemento temporale in generale, e in particolare alla creazione di una temporalità nuova, che colpisce particolarmente nel momento in cui si mescola con una già conosciuta, in un'opera di cui si dice «the debt of *Faustus* to the morality has long been acknowledged»⁴⁶. Seppure il tempo trascendente più tipico del teatro medievale è presente in *Faustus* nella preoccupazione per la dannazione, Marlowe crea, dal punto di vista temporale, un assetto del tutto differente, dove si impone la figura dell'orologio insieme a ciò che esso rappresenta: «the fact that Marlowe invents a final soliloquy that is made to coincide with the last hour of the compact

⁴⁶ David M. Bevington, *From Mankind to Marlowe. Growth of Structure in the Popular Drama in Tudor England*, Harvard University Press, Cambridge (MA), 1962, p 245.

further illustrates how Marlowe consciously aligns a textual unit with a well-defined unit of time. Thus the initial thirty lines of the soliloquy are made to parallel its first thirty minutes. When the second half-hour is considerably shorter linewise than the first, this seems designed to produce an effect of accelerated time and shock. The speech provides a good example of “the idea of speed”. The important point here, however, is the insistent presence of the clock which increases our awareness of the passage of time and its symbolic overtones»⁴⁷.

Dal punto di vista della resa drammatica il soliloquio finale di *Faustus* rappresenta sicuramente un passaggio verso un teatro moderno: «at this vital point in *Doctor Faustus* readers of the play must approach the text dramatically. In other words, they must try to recreate for themselves what is inescapable for an audience in the theatre: they must imagine an extended period of time in which absolutely nothing occurs on stage and all that is heard are the eleven successive strokes of the clock. A reader of the play can pass over the stage direction 'The clock strikes eleven' in an instant, but an audience in the theatre must sit and listen for perhaps thirty or forty seconds until the eleven strokes are completed with the appropriate silent pause between them that is typical of a striking clock. As we all know, for example, from any of Samuel Beckett's plays, a short period of silence without speech, especially when we are used to speech or expecting speech, can seem to last much longer than in fact it does. Such is exactly the effect achieved here»⁴⁸. Infine, l'aver scelto di insistere sul tempo scandito dall'orologio e sull'orologio stesso per trasmettere il *pathos* e la tragedia del momento finale vuol dire che molto probabilmente quello doveva essere il modo migliore, e l'immagine migliore, per colpire ed emozionare il pubblico, che quindi cominciava a conoscere e a prendere confidenza con questo nuovo modo di rappresentare il tempo a teatro.

Tempo e orologio nei drammi shakespeariani

Il tempo è un elemento fondamentale del teatro shakespeariano: «time – multi-faceted, dissonant, thick, material, present and elusive – is constitutive of the ways meaning and sensation are generated in Shakespearean drama. Shakespeare, in other words, understood theatre as a temporal art, and his dramatic writing draws upon, and draws out, this understanding»⁴⁹. Usi diversi del tempo caratterizzano anche i diversi generi del canone, o

⁴⁷ Roy T. Eriksen, *op. cit.*, pp. 54-55.

⁴⁸ Joseph Candido, *Marking Time in Doctor Faustus* 5.2, in *Early Theatre*, vol. 12, n.1, 2009, p. 138.

⁴⁹ Matthew D. Wagner, *op. cit.*, p. 68.

quantomeno diversi periodi della vita produttiva del drammaturgo. In generale, le cosiddette “early comedies” presentano una serie di sperimentazioni in materia temporale, come ad esempio l’uso di una cornice (*The Taming of The Shrew*), il rispetto delle tre unità e comunque una struttura spazio-temporale molto contenuta (*The Comedy of Errors*), ma anche forte varietà di spazi e di tempi (*The Two Gentlemen of Verona*). I drammi storici tendono invece, come prevedibile, ad avere una struttura temporale basata sulla cronologia, mentre nelle tragedie prevale un tempo contratto, che «responds more to the limitations of the successful and the strengths of the doomed. Tragedy is the necessary stage of contracted time. [...] In contracted time, the infinite will and the boundless desire are constrained. The lovers seek in depth the experience denied them in length»⁵⁰. Nei *romances* invece il tempo tende ad essere molto esteso: «twelve, fourteen, sixteen, twenty years – these are durations that enable men to look at their passions and wrongs, suffered or committed, with new understanding and feeling. In his speech, Time is an absolute master. His hour being self-born, he has no delimiting parentage, no antecedents, no spouse. Time is present at the origin and at the end of even the most ancient social order or custom. His nature is unchanging; he is always in the present. He is the great “I am”»⁵¹.

Su questa base di tempo complesso e sfaccettato, si innesta l’orologio, che compare trentacinque volte in ventuno opere shakespeariane diverse. Già solo il dato numerico testimonia una rilevanza non indifferente. Si tratta, in una quindicina di casi, ancora di occorrenze del tipo «I was born about three of the clock [...]» (*Henry IV Part I*, I, ii, 237), in cui il drammaturgo sente quindi il bisogno di indicare il tempo “nuovo” e preciso. In tutti gli altri casi però è proprio l’oggetto a comparire sulla scena, fisicamente o nelle parole degli attori. Tra questi ultimi esempi ve ne sono di massimamente interessanti, in particolar modo quando Shakespeare usa l’orologio per costruire articolate metafore o in generale immagini.

In *Love’s Labour’s Lost* ad esempio, si trova una divertente battuta che suona così:

A woman, that is like a German clock,
Still a-repairing, ever out of frame,
And never going aright, being a watch,
But being watched that it may still go right! (III, i, 183-186)

⁵⁰ Ricardo J. Quinones, *Views of Time in Shakespeare*, in *Journal of the History of Ideas*, vol. 2, n. 3, 1965, pp. 336/343.

⁵¹ *Ivi*, p. 348.

Il discorso dispregiativo nei confronti delle caratteristiche delle donne non solo usa l'immagine dell'orologio, ma si riferisce anche alla storia dell'orologeria dell'epoca: gli orologi tedeschi, fino a pochi anni prima prodigi di tecnica, ora stavano scadendo qualitativamente, e cedevano il passo a quelli inglesi. Il significato della frase è evidentemente talmente condivisibile e accurato da diventare proverbiale e, dopo Shakespeare, si trova anche in Dekker, Webster, Fletcher, Middleton e Jonson ⁵². La presenza di battute o comunque riferimenti agli orologi nel teatro dell'epoca era giustificata dal fatto che, indubbiamente, il pubblico non solo poteva cogliere le allusioni alle specifiche di questi strumenti, ma essi erano anche materia d'interesse.

In *All's Well That Ends Well*, durante un discorso in cui il Re di Francia descrive il defunto padre di Bertram, egli usa le seguenti parole:

[...] and his honour,
Clock to itself, knew the true *minute* when
Exception bid him speak, and at this time
His tongue obey'd his hand. (I, ii, 44-47, corsivi miei)

Per dire che il padre di Bertram era in grado di controllarsi e di trovare il momento giusto per esprimere i suoi pensieri, Shakespeare usa l'immagine dell'orologio e dei minuti. L'idea generale trasmessa dalla metafora è quella di controllo, meticolosità e rigore: il pensiero associato all'orologio e al nuovo tempo. Nello stesso dramma troviamo che, singolarmente, quando l'indicazione è invece qualcosa di sbagliato, impreciso, la frase usata è: «Then my dial goes not true: I took this lark for a bunting» (II, v, 5). Anche in questo caso è una metafora, il personaggio non sta parlando di un'effettiva meridiana, ma sta solo dicendo di essersi sbagliato; è però curioso che l'oggetto associato allo sbaglio non sia l'orologio, bensì il suo predecessore.

In generale, il tempo dell'orologio è percepito come qualcosa che ha a che fare con la dimensione urbana, e più di una volta questo si dilata e si dissolve quando i personaggi escono dai confini delle città. Un esempio magistrale di questo si trova nei boschi shakespeariani, come per esempio quello di *A Midsummer Night's Dream*, dove il tempo degli uomini si ferma per cedere il passo a quello delle fate, ma anche nella foresta di Arden

⁵² Morris Palmer Tilley, *A Dictionary of the Proverbs in England in the sixteenth and seventeenth centuries*, University of Michigan Press, Ann Arbor, 1950, p. 744.

di *As You Like It*, dove i rifugiati, esiliati più o meno volontari dalla città, si sdoppiano, diventando degli altri sé, e anche il tempo non può che cambiare:

ROSALIND: I pray you, what is't o'clock?

ORLANDO: You should ask me what time o' day; there's no clock in the forest.

ROSALIND: Then there is no true lover in the forest, else sighing every minute and groaning every hour would detect the lazy foot of Time as well as a clock.

ORLANDO: And why not the swift foot of Time? Had not that been as proper?

ROSALIND: By no means, sir. Time travels in divers paces with divers persons. I'll tell you who Time ambles withal, who Time trots withal, who Time gallops withal, and who he stands still withal. (III, ii, 290-301)

Orlando fa una interessante distinzione, che non è un mero cavillo linguistico, tra il tempo del giorno, quello della foresta, e il tempo dell'orologio, che non appartiene a quel luogo. Rosalind, che in quel momento non è nemmeno lei, ma il suo "doppio" Ganymede, comprende però in maniera più profonda la natura del tempo, che è mutevole, e rigira la battuta di Orlando intavolando una discussione assai più complessa. L'orologio serve quindi da pretesto per un approfondimento sulla sostanza della categoria temporale, che è portato avanti con la leggerezza della battuta, ma nondimeno offre al pubblico degli spunti di riflessione utili anche per comprendere la temporalità del dramma.

Per finire, l'esempio forse più magistrale dell'uso dell'orologio nel canone shakespeariano si trova in *Richard II*: nel monologo finale, poco prima di morire, il re ripercorre le sue vicissitudini e pensa alla sua fortuna avversa. Un discorso sul tempo di una melodia che ode, lo porta, con una bellissima polisemia, a parlare di un tempo di natura diversa, quello della sua vita:

I wasted time, and now doth time waste me;
For now hath time made me his numbering clock:
My thoughts are minutes; and with sighs they jar
Their watches on unto mine eyes, the outward watch,

Whereto my finger, like a dial's point,
 Is pointing still, in cleansing them from tears.
 Now sir, the sound that tells what hour it is
 Are clamorous groans, which strike upon my heart,
 Which is the bell: so sighs and tears and groans
 Show minutes, times, and hours: but my time
 Runs posting on in Bolingbroke's proud joy,
 While I stand fooling here, his Jack o' the clock.
 This music mads me; let it sound no more. (V, v, 49-61)

La metafora del re è articolata e complessa e contiene tre diversi tipi di orologi. In primo luogo, Riccardo compara sé stesso a un orologio (meccanico, «numbering clock») nelle mani del tempo: i suoi pensieri scorrono con la cadenza e l'inesorabilità dei minuti, e le dita che asciugano le lacrime diventano lancette della meridiana, il secondo tipo di orologio che compare. Il re è e il tempo sono ormai un tutt'uno e, come accadeva per Faustus, questo tempo implacabile è sentito ancora di più nel momento in cui sta finendo. Il primo orologio che Riccardo diventa è quindi inevitabile ed è quello che accomuna tutti gli esseri umani, che non sono che orologi, o forse meglio ancora clessidre, che cominciano a contare il tempo dalla nascita, fino all'ultimo granello di sabbia. Quello che è più interessante però è il terzo tipo di orologio a cui il re si sente legato, il «Jack o' the clock». Si tratta di quegli strumenti automatici dove un personaggio, una sorta di marionetta, usciva allo scoccare dell'ora, o del mezzogiorno. È un orologio artificioso, che si adatta bene al tipo di situazione qui descritta: il vecchio re è infatti ormai diventato un semplice burattino, un «Jack o' the clock» appunto, nelle mani di Bolingbroke. Il suo scaltro nemico, da capace burattinaio qual è, è stato in grado di ridurlo così: detronizzato e a un passo da una morte solitaria. Come si diceva, si tratta di un discorso molto denso, che però evidentemente Shakespeare era convinto che il pubblico riuscisse a seguire guidato dalla metafora dell'orologio.

L'idea che sta alla base dell'uso dell'orologio in Shakespeare, come si può vedere dagli esempi sopra riportati, è quella di un tempo ineluttabile, scandito dalle ore e dai minuti, che diventano un continuo monito al suo trascorrere inesorabile. Anche nei sonetti troviamo che questa tematica ritorna periodicamente, a dimostrazione che si tratta di un pensiero ricorrente e che era già presente nel primo Shakespeare, che si preoccupava di: «[...] count the clock that tells the time, / And see the brave day sunk in hideous night» (Sonnet 12, vv. 1-2). Il termine “time” compare in ben trentasei sonetti ed è quasi sempre descritto secondo

questi termini. È ad esempio “never-resting” (Sonetto 5), “wasteful” (Sonetto 15), “Bloody tyrant” (Sonetto 16), “Devouring” (Sonetto 19), “Sluttish” (Sonetto 55) ma, per questi motivi, naturalmente anche “Precious” (Sonetto 57). Shakespeare quindi ritorna svariate volte sulla tematica del tempo, e quella dell’orologio risulta essere un’immagine che si adatta molto bene al suo pensiero sull’argomento, e che quindi sfrutta più volte.

Altri drammaturghi, sia ancora durante gli anni di attività di Shakespeare che dopo, seguono l’esempio del Bardo, o comunque la sua stessa linea, e utilizzano qua e là l’orologio, sebbene lo facciano più che altro come indicatore di un orario preciso, e non tanto all’interno di metafore. Si tratta comunque di un segnale importante: la ripetizione continua dell’orario in cui ci si trova all’interno del tempo drammatico presuppone appunto che ci sia stato un cambiamento nelle abitudini del pubblico, che ormai ritenga quindi normale e realistico, oltre che necessario, che dei personaggi durante la rappresentazione si informino spesso sull’ora. È così che, ad esempio, in *The Alchemist* (1610) di Ben Jonson troviamo personaggi che puntualizzano di aver sentito qualcosa «just this day three weeks, at two a Clock» (V, i, 24). Anche in altri lavori di importanti drammaturghi giacobiniani come Thomas Middleton o Francis Beaumont vediamo una continua preoccupazione di situare l’azione ad un momento preciso, cosa che non succedeva affatto nel primo teatro elisabettiano. Troviamo quindi affermazioni come «I know I shall find it upon the Table at six o’clock» (*The Knight of the Burning Pestle*, 1607, IV, i, 502) oppure «Hark by my horrors, / Another clock strikes two» (*The Changeling*, 1622, V, i, 10-11). La concezione del tempo è quindi cambiata, e questo a teatro si percepisce bene. A parte l’uso più o meno stabile degli orologi come strumenti per indicare un orario preciso, è in generale l’ambientazione temporale dei drammi che diventa meno vaga: l’era del tempo indeterminato e indefinito sta giungendo a termine, per lasciare il posto all’età del tempo rigoroso, misurato e cadenzato dell’orologio.

Capitolo II

Un nuovo approccio verso il tempo a teatro: la scadenza

Se l'orologio come oggetto, insieme con l'idea di misura e precisione temporale che questo incarna, possono dirsi due rappresentanti di una percezione del tempo che comincia a cambiare, si è visto come il teatro elisabettiano abbia recepito questo mutamento inserendo entrambi in un numero sempre maggiore di opere, spesso con un ruolo importante per l'economia della scena o del dramma intero. Gli esempi concreti dell'introduzione di questa nuova temporalità nei drammi sono numerosi, e la presenza dell'orologio come oggetto o dell'ora "o'clock", che i drammaturghi si preoccupano spesso di indicare durante l'azione, è sempre più dilagante. La comparsa degli orologi sul palco può inoltre essere un indicatore di come il pubblico avesse maggiore familiarità con lo strumento rispetto al passato, e le battute basate sulla struttura dell'oggetto ci mostrano che tutti ne coglievano, più o meno dettagliatamente, il funzionamento. La manifestazione a teatro di una temporalità diversa dal passato, sempre più scandita e precisa, potrebbe quindi considerarsi come un elemento indicativo di una nuova concezione e percezione del tempo che si stava instaurando sempre di più nella vita degli inglesi in età elisabettiana.

Da parte dei drammaturghi si può riscontrare una maggiore attenzione alla dimensione temporale in generale, e alla misurazione in particolare, ed è quindi sembrata rilevante la ricerca di altre manifestazioni effettive della presenza di un nuovo tempo a teatro. Una in particolare è apparsa altamente significativa, ed è su quella che si vuole incentrare questo lavoro. Si tratta della scadenza. L'uso della scadenza, o in generale del limite temporale, è infatti una rappresentazione profondamente indicativa di una temporalità già fortemente condizionata dalla dimensione dell'orologio: è una concezione del tempo non come flusso continuo e indeterminato che scorre con regolarità, portando cambiamenti ciclici e sempre uguali a sé stessi, ma come unità scandita e rigidamente regolata, che può essere suddivisa in sezioni sempre più piccole. Questa segmentazione è necessaria appunto nel momento in cui si vuole portare a termine qualcosa entro un certo limite di tempo: per fare ciò è infatti indispensabile avere un'idea molto precisa del tempo di cui si dispone e porsi degli obiettivi che tengano conto di questo.

Quello di scadenza è un concetto dalle molte sfumature. Se in italiano queste sono implicite, e non vengono espresse da una molteplicità di sinonimi (infatti l'unico sinonimo

accettabile è forse “limite temporale”, che rimane comunque piuttosto generico), in inglese esistono invece più termini per esprimere le sfaccettature del concetto. Nel linguaggio odierno, la prima traduzione proposta sarebbe probabilmente “deadline”: «a time by which material has to be ready for inclusion in a particular issue of a publication»⁵³. Si tratta però di un concetto connesso alla scadenza editoriale o comunque legato all’idea di una consegna, e che, soprattutto, non compare nella lingua prima degli anni Venti del ‘900. Anche per “time limit”, «a limit or bound in time; a limit which has been set or which applies in relation to the time during which a task is to be carried out, a condition obtains, etc.»⁵⁴, l’Oxford English Dictionary indica che non sono stati trovati esempi di uso prima della metà del XIX secolo, e comunque li segnala solo in testi scientifici o di manualistica, mentre il primo esempio in letteratura è del 1891 («‘What is my time-limit, avoiding all strain and worry?’ ‘Perhaps one year.’» - R. Kipling).

Nell’opera shakespeariana invece, i termini utilizzati per esprimere il concetto sono prevalentemente tre: “expiration”, “term” e “limit”⁵⁵, e i loro significati potrebbero chiarire il tipo di idea espressa nelle scene dei drammi in cui questi compaiono. Il senso di “expiration” sembrerebbe essere legato più che altro al campo semantico giuridico-economico; la definizione recita infatti: «the fact of coming to an end; termination, end, close: of a period of time, or of something made to last a certain time, as a law, truce, etc.»⁵⁶, anche se Shakespeare, che pure ricorre a questo uso, ne fa comunque uno più ampio. Più esteso e preciso invece il significato di “term”, cioè «a fixed point of time at which something is to be done, or which is the beginning or end of a period; a set or appointed time or date»; «a portion of time having definite limits»⁵⁷. L’ultimo termine che chiarisce il significato di scadenza nel canone shakespeariano è appunto “limit” («any of the fixed points between which the possible or permitted extent, amount, duration, range of action, or variation of anything is confined»⁵⁸), che Shakespeare utilizza in forma sostantivale o verbale, e che viene usato ben venti volte e in diciassette lavori⁵⁹, ma solo in una minoranza di casi con

⁵³ <https://0-www-oed-com/view/Entry/47657?redirectedFrom=deadline#eid>, ultima consultazione agosto 2020.

⁵⁴ <https://0-www-oed-com/view/Entry/202117?redirectedFrom=time+limit#eid>, ultima consultazione agosto 2020.

⁵⁵ Si tratta di un “limit” utilizzato in accezione temporale, ma che non ha ancora assunto la forma dell’espressione completa “time limit” che, come si è già detto, compare successivamente.

⁵⁶ <https://0-www-oed-com/view/Entry/66579?redirectedFrom=expiration#eid>, ultima consultazione agosto 2020.

⁵⁷ <https://0-www-oed-com/view/Entry/199409?rskey=Gb5X6e&result=1#eid>, ultima consultazione agosto 2020.

⁵⁸ <https://0-www-oed-com/view/Entry/108477?rskey=sZRBYG&result=1#eid>, ultima consultazione agosto 2020.

⁵⁹ In quattordici casi si tratta di opere teatrali, ma vi è anche un’occorrenza in *Venus and Adonis*, una in *Rape of Lucrece* e una nei sonetti.

accezione specificamente legata alla scadenza (ad esempio «Therefore, merchant, I'll limit thee this day», *The Comedy of Errors* I, i, 150).

L'imposizione di un limite temporale preciso entro il quale un evento deve verificarsi potrebbe essere un segnale di inizio di una metamorfosi nella percezione maggiormente religiosa e trascendente del tempo, per la quale la presenza di una limitazione temporale concreta ha meno senso di esistere. In un'interpretazione del tempo come elemento nelle mani di Dio infatti, l'uomo non ha bisogno di preoccuparsi o concentrarsi sul *quando*, che diventa un elemento superfluo o comunque non in suo controllo. Tale tendenza a quella che Marc Bloch chiama «imperfessione oraria», più tipica della società puramente medievale, viene da lui stesso definita come uno dei sintomi di «una vasta indifferenza nei confronti del tempo»⁶⁰ tipica di parte di quel periodo, ma è qualcosa che nel Rinascimento inglese sta senz'altro già cambiando.

La scadenza a teatro si può quindi configurare come uno degli esempi della nuova categoria del tempo dell'orologio, forse meno scontato o comunque meno immediato rispetto alla presenza fisica dell'oggetto sul palco. Perché ci sia una scadenza è infatti necessario considerare l'elemento temporale nella sua dimensione più concreta e terrena, una dimensione che non può prescindere dalla misura. Questo non vuol dire, naturalmente, che prima dell'invenzione degli orologi meccanici non esistessero scadenze. Già da molti secoli prima del Rinascimento il tempo veniva misurato, e una serie di azioni più o meno quotidiane (firme di contratti, appuntamenti, attività che si svolgevano a orari precisi) implicavano necessariamente una scadenza. Occorre però dire che tali azioni, seppur abituali nella vita di tutti, rientravano molto raramente – se non mai – nella dimensione teatrale, perché questa tendeva a concentrarsi su una temporalità diversa, meno radicata nella concretezza quotidiana e più preoccupata di una visione trascendente del tempo. La fondamentale differenza del periodo elisabettiano e del suo teatro rispetto a quelli precedenti sembra quindi configurarsi non tanto in un uso pragmatico del tempo terreno, cosa che accadeva anche nei secoli precedenti, quanto piuttosto in un cambiamento graduale ma stabile nella concezione del tempo, che porta a privilegiarne sul palco gli aspetti più concreti. La rilevanza di una temporalità trascendente, che non era affatto scomparsa nel Rinascimento inglese, si affianca ad una nuova visione che acquisisce un'importanza sempre maggiore con il passare dei secoli.

Date la peculiarità e la pluralità del concetto di scadenza, e la possibilità di definirla come una rappresentazione iniziale di un rapporto con il tempo in graduale cambiamento, è

⁶⁰ Marc Bloch, *La Società Feudale*, Einaudi, Torino, 1999, p. 92.

sembrato interessante sviluppare un'analisi delle scadenze presenti nel lavoro del più importante drammaturgo elisabettiano: William Shakespeare. Nel suo teatro infatti, sono presenti un numero non indifferente di limitazioni temporali, tra cui appaiono degli esempi di scadenze *stricto sensu*, vale a dire basate su una temporalità precisa e limitata (un numero preciso di giorni o, addirittura di ore) e resa chiara ai personaggi e al pubblico. Vi sono poi altrettanti esempi di scadenze con una temporalità meno definita (cioè più dilatate nel tempo, mesi o addirittura anni), ma che comunque il drammaturgo inserisce nella trama come elemento cardine. Risulta altresì interessante, ai fini di tale analisi, che la maggior parte delle scadenze presenti nel canone shakespeariano non compaiano nelle fonti, ma siano state inserite da Shakespeare stesso nel processo di riscrittura, facendo quindi emergere una precisa volontà del drammaturgo rispetto alla loro presenza nelle sue opere. Per questi motivi si ritiene che lo studio della scadenza nell'opera di Shakespeare possa essere importante per comprendere l'uso di questo strumento in relazione alla costruzione di un nuovo tempo nel teatro.

Considerando il concetto di scadenza nell'opera shakespeariana si è però compreso come tale strumento drammaturgico non fosse approdato alla tradizione teatrale dal nulla. Se infatti l'uso del limite temporale può essere rappresentativo di una concezione del tempo in fase di cambiamento, si è pensato che si potesse rintracciare almeno un altro rappresentante di una visione del tempo differente, meno incentrata sul rigore della misura; un elemento presente nel mondo religioso, culturale e letterario dall'alba dei tempi: la profezia. Se si guarda alla natura più basilare del concetto stesso di scadenza, vale a dire se la si pensa nei termini di un limite posto ad un avvenimento che si deve verificare in un futuro più o meno quantificabile, e il cui verificarsi o non verificarsi dia origine a delle conseguenze, allora è possibile tracciare un paragone tra i due fenomeni, con la sola ma fondamentale differenza del trattamento della dimensione temporale: generalmente vago e impreciso nella profezia, chiaramente delimitato e quantificabile nella scadenza.

La scadenza nei drammaturghi precedenti e coevi di Shakespeare

La nuova temporalità rappresentata dalla scadenza arriva sul palco del teatro elisabettiano attraverso un percorso graduale che sembra trovare un importante sbocco nelle opere di Shakespeare. Nel teatro del Bardo il numero delle scadenze è, in proporzione al numero delle opere nel canone, piuttosto elevato, e sono presenti soprattutto scadenze "originali", vale a dire introdotte spontaneamente perché non presenti nelle fonti.

Cionondimeno non si può affermare che Shakespeare sia stato il primo ad inserire un limite temporale come elemento fondamentale di un'opera teatrale. Bisogna però notare che, generalmente, le scadenze presenti nelle opere dei drammaturghi a lui precedenti o coevi sono molto poche, e tra queste ancora meno ricoprono dei ruoli importanti all'interno della strutturazione temporale del dramma in cui compaiono.

Guardando al primo teatro elisabettiano, si evidenzia che durante il decennio 1580-1590, le scadenze (intese come l'introduzione di una limitazione temporale precisa e circoscritta) presenti nelle trame dei drammi sono, in percentuale rispetto ai drammi prodotti all'epoca, un numero alquanto esiguo. Si è scelto di guardare a questo decennio poiché, sebbene la data ufficiale di inizio di questa nuova tipologia teatrale sia il 1576, è necessario considerare che i drammi del primissimo periodo, vale a dire quelli degli anni '70, sono in questo senso meno rilevanti. Gli anni '80 del '500 sono il periodo in cui spopolano i cosiddetti *university wits*, ma nei loro drammi non si riscontra una presenza rilevante di scadenze, né un loro peso sulla strutturazione temporale del dramma.

Tra i drammaturghi attivi in questo primo periodo le eccezioni in tal senso sono poche: in due opere di John Lyly, *Gallathea* ed *Endymion* si può riscontrare la presenza di limiti temporali, ma solo nel primo caso si può parlare di una scadenza effettiva che interviene sulla trama. In *Gallathea* (1585/88) compare infatti una sorta di scadenza cadenzata che dà inizio all'azione, poiché il dio Nettuno si deve presentare ogni cinque anni dai pastori protagonisti del dramma per avere in sacrificio una vergine, quale riparazione di un'offesa da loro perpetrata anni prima:

«The condition was this, that at every five / years day, the fairest and chastest virgin
in all the / Country, should be brought unto this / Tree, and here being bound, (whom
neither parentage shall excuse / for honor, nor virtue for integrity) is left for a peace
/ offering unto Neptune» (I, i, 52-57).

Sebbene l'elemento temporale diventi quindi il pretesto che dà inizio all'azione drammatica, questo non è il costituente principale dell'opera. L'avvicinarsi dell'arrivo del dio vendicativo spinge due padri a nascondere le belle figlie, Gallathea e Phillida, nel bosco, dove travestimenti e fraintendimenti creeranno scompiglio, ma la scadenza non può considerarsi una parte integrante dell'opera stessa, che infatti si apre con Tityrus, il padre di Gallathea, che è già in procinto di nascondere la figlia, seguito a breve da Melebus, l'altro padre. La scadenza è quindi presente, ma non incide sull'azione drammatica che comincia

già *in medias res*, senza mostrarci la reazione dei personaggi a questo limite temporale, ma solo le conseguenze.

La scadenza poi non è un elemento ricorrente del testo: i personaggi sono inizialmente mossi da questa, ma durante il dramma il *focus* dell'azione si sposta su tutt'altro, tanto è vero che, dopo la menzione dell'inizio, si torna a parlarne solamente nel quarto atto:

«This is the day wherein you must satisfy / Neptune and save yourselves, call together / your fair Daughters and for a Sacrifice take the / fairest, for better it is to offer a Virgin than to suffer ruin» (IV, i, 1-4).

La comparsa di Nettuno nel giorno e all'ora prestabilita non comporta nemmeno particolari conseguenze: la rabbia del dio viene placata dall'intervento di Diana e Venere, e il dramma si risolve con la trasformazione in uomo di una delle due giovani nascoste che, nel frattempo, credendo ciascuna che l'altra fosse un ragazzo, si erano innamorate.

Risulta quindi evidente come l'opera di Lyly non si concentri sulla tematica temporale, che qui assume i tratti di una cornice. È vero però che si tratta di una cornice dai risvolti interessanti, soprattutto se si considerano il drammaturgo e il tipo di dramma: Lyly era infatti tra i drammaturghi più importanti della sua epoca, ed ebbe un'influenza non indifferente sul lavoro di Shakespeare, tanto che, nella classificazione di alcune delle commedie di quest'ultimo, la critica ha coniato il termine di "commedie eufuistiche", vale a dire con richiami allo stile di *Euphues: the Anatomy of Wit*, scritto da Lyly nel 1578. *Gallathea* sembra inoltre allontanarsi, anche nell'uso dell'elemento temporale, dai drammi di corte tipici di Lyly, i quali hanno come caratteristiche principali «mythology as their matter, plotlessness as their dramatic technique and allegory as their mode of meaning»⁶¹, per avvicinarsi invece di più a quel *popular drama*⁶² in voga più avanti nel teatro elisabettiano.

In *Endymion* (1588-1591), troviamo che l'omonimo protagonista è maledetto dalla strega Dipsas, su ordine della sua ex amata Tellus, con un sonno lunghissimo, perché si è innamorato della Luna, Cynthia. Le parole della strega quando maledice il protagonista sono:

⁶¹ Peter Saccio (1969) citato in Kent Cartwright, *The Confusions of Gallathea: John Lyly as a popular dramatist*, in *Comparative Drama*, vol. 32, n. 2, 1998, p. 209.

⁶² *Ivi*, *passim*.

«Little dost thou know, Endymion, when thou shalt wake. [...] Thou that layest down with golden locks shalt not wake until they be turned to silver hairs; and that chin, on which scarcely appeareth soft down, shall be filled with bristles as hard as broom. Thou shalt sleep out thy youth and flowering time and become dry hay before thou knowest thyself green grass, and ready by age to step into the grave when thou wakest, that was youthful in the court when thou laidst thee down to sleep» (II, ii).

La scadenza in questo caso si riferisce a un tempo talmente prolungato e dilatato da non venire nemmeno definito in termini temporali, ma solo in base agli effetti che il trascorrere degli anni avrà sul corpo del protagonista. Molti dei personaggi, Cynthia ed Eumenides *in primis*, si prodigano affinché il sonno di Endymion abbia una fine certa, e quindi per trovare una scadenza precisa e più prossima nel tempo alla maledizione. Gli altri personaggi si rifiutano di arrendersi ed accettare la scadenza di Dipsas, che manca appunto di un limite temporale definito, e sono determinati invece a cercare il modo per cambiare il destino di Endymion. Il limite della scadenza si identifica infine con il bacio che Cynthia deve dare al giovane, ormai invecchiato nel sonno, per svegliarlo:

«When she, whose figure of all is the perfectest and never to be measured, always one yet never the same, still inconstant yet never wavering, shall come and kiss Endymion in his sleep, he shall then rise; else never» (III, iv).

In Lyly si può quindi apprezzare una prima introduzione di elementi che sintomatici di una temporalità che comincia a diventare, e ad essere presentata al pubblico come, più complessa e meno lineare. Sebbene non si possano trovare nel suo lavoro esempi di scadenze in cui appaia evidente il tempo dell'orologio, o che comunque costituiscano una parte fondamentale della strutturazione drammatica, si può dire che già nel primo teatro elisabettiano vengono introdotti degli elementi destinati ad essere poi ripresi e sviluppati maggiormente in seguito, in particolar modo nelle opere di Marlowe e, soprattutto, di Shakespeare, dove la scadenza non solo comincia ad essere quantitativamente molto più presente, ma acquisisce anche un ruolo primario nell'economia dei drammi in cui fa la sua comparsa.

La scadenza in Marlowe e il precedente di Everyman

Il drammaturgo, oltre a Shakespeare, che utilizza in maniera più innovativa la scadenza innestando su questa l'intera trama di un'opera, è Christopher Marlowe, con particolare riferimento a *Doctor Faustus* (ca. 1588-89). L'intera tragedia è infatti costruita su una scadenza, che dall'inizio determinerà la fine dell'opera, vale a dire i ventiquattro anni di conoscenza sterminata che Faustus baratta in cambio della sua anima. Sebbene nel testo non vi siano indicazioni certe in questo senso, alcuni esponenti della critica ⁶³ hanno pensato che nel numero degli anni scelti dal protagonista marloviano riecheggiasse il numero di ore presenti in una giornata. A ben pensarci, il giorno, cioè le ventiquattro ore, sono una delle scadenze più immediate e ricorrenti nella vita quotidiana di ogni essere umano e rappresentano un tempo che unisce in sé la ciclicità dell'eterno ritorno e la diversità intrinseca di ogni nuovo giorno. Nell'ambito delle ventiquattro ore (trasformate poi in anni) utilizzate come scadenza, è sembrato interessante tracciare un parallelo tra *Doctor Faustus*, opera in cui per prima si può parlare di un uso completo della scadenza nel teatro elisabettiano, e un altro lavoro non appartenente a questa tradizione, ma ad essa senz'altro legato: *Everyman*, un *morality play* anonimo della fine del '500.

Tra le due opere, *Everyman* è senz'altro quella che stupisce di più nella sua applicazione del tempo, sia per la precocità con cui manifesta la presenza di una scadenza, sia perché si discosta molto dalla tradizione teatrale a cui appartiene. *Everyman* è infatti un *morality play* risalente agli anni 20 del XVI secolo ⁶⁴. Si tratta, con tutta probabilità, di una traduzione rimaneggiata dell'opera olandese *Elckerlijc*, scritta attorno al 1470 ⁶⁵. Come molte delle Moralità, anche questa è un racconto allegorico dell'eterna lotta tra bene e male, tra mondanità e spiritualità, che deve affrontare l'anima di ogni uomo, *Everyman* appunto, che è trascinata verso la dannazione dalla sua attitudine al peccato, ma che, grazie all'infinita misericordia di Dio, ha sempre la possibilità di pentirsi e redimersi e quindi di guadagnare la beatitudine, anche nell'ultimo istante della sua vita terrena.

Ciò che caratterizza questo testo, e lo rende differente da tutte le Moralità precedenti e contemporanee, è la temporalità entro la quale si compie il percorso di conversione tipico

⁶³ A. Fletcher, *op. cit.*, p. 59.

⁶⁴ La prima versione stampata (e incompleta) del testo risale agli anni tra il 1510 e il 1525, ad opera del tipografo Richard Pynson.

⁶⁵ Reinder P. Meijer, *Literature of the Low Countries: A Short History of Dutch Literature in the Netherlands and Belgium*, Martinus Nijhoff, Den Haag, 1978, pp. 54 e sgg.

di tutti i *morality plays*. Se lo schema generale prevede di solito di mostrare l'intera vita del protagonista, dalla nascita alla morte, per far vedere al pubblico come il peccato punteggi tutta l'esistenza di un uomo, e come la redenzione, sebbene tarda, sia salvifica, l'autore di *Everyman* sceglie di cominciare *in medias res*, quando la morte compare davanti al protagonista, che però naturalmente non è redento, e quindi non è pronto.

L'esistenza del termine ultimo della morte, che di per sé è già una scadenza sicura e universale quanto quella delle ventiquattro ore del giorno, è un elemento fondamentale della trama che accomuna tutti i *morality plays*, perché è la spinta necessaria ad innescare il momento cardine di questo tipo di drammi: il pentimento⁶⁶. Nelle altre Morality, tuttavia, questa scadenza ultima è data per scontata, è riconosciuta sin dall'inizio come il momento finale del dramma, come lo è della vita. In *Everyman* invece, questa si intreccia con i temi dell'intemperatività e della mancanza di tempo: «O Death! Thou comest when I had thee least in mind!» (v. 121)⁶⁷. La reazione di *Everyman* è quindi quella di cercare di ritardare il momento, chiedendo più tempo, e creando quindi, all'interno della scadenza finale della morte, un altro limite temporale con caratteristiche differenti: la proroga richiesta alla morte crea un lasso di tempo delimitato, e quindi misurabile e controllabile, all'interno del quale avviene finalmente la conversione.

La costruzione stessa della richiesta di più tempo alla Morte da parte di *Everyman* è strutturata in modo da formare un climax discendente basato sulla relatività della percezione temporale (concetto teorizzato ben più tardi, ma di certo non estraneo al teatro e al pubblico medievale, abituato a ragionare in termini di tempo terreno e ultraterreno). Inizialmente si tratta di una pretesa vaga, accompagnata da un risibile (e indicativo della natura di *Everyman* in quel momento) tentativo di corruzione: «Yea, a thousand pound shalt thou have, / And Defer this matter till another day» (Vv. 122-123), dove questo «altro giorno» potrebbe corrispondere a un qualsiasi momento, si suppone in un futuro molto lontano.

Subito dopo il primo diniego della Morte la richiesta si fa più precisa e relativamente più contenuta nel tempo: «But twelve year and I might have abiding, / My counting-book I would make so clear / That my reckoning I should not need to fear» (Vv. 135-137). Dopo un ulteriore rifiuto della Morte, che ricorda al protagonista che «the tide abideth no man» (v.

⁶⁶ Esistono anche drammi in cui, come in *Everyman*, la Morte compare direttamente in scena a chiamare direttamente il protagonista. È il caso, ad esempio, di *The Pride of Life*, *The Castle of Perseverance* e *The Death of Herod*, un *mystery play* appartenente al ciclo *Ludus Coventriae*. È solo in *Everyman* però che si può parlare di una vera e propria *deadline*, poiché l'appuntamento con la morte viene rimandato a un momento futuro.

⁶⁷ Tutte le citazioni di *Everyman* sono prese da G. A. Lester (a c. di), *Three Late Medieval Morality Plays. Mankind, Everyman, Mundus et Infans*, A & C Black, London, 1999.

143), Everyman, ormai disperato, ridimensiona ancora e notevolmente la sua richiesta: «Now, gentle Death, spare me till tomorrow [...]» (V. 173). Di fronte all'ineluttabilità della morte e all'angoscia dettata dalla mancanza di tempo, Everyman sembra ridefinire la sua percezione di quest'ultimo, e si accontenta di guadagnare “solamente” un giorno ⁶⁸. È a questo punto che il protagonista comincia a sentire il peso della scadenza.

Da questo momento in poi la sua percezione temporale cambia sensibilmente. Messo alle strette da una un limite temporale che si fa sempre più vicino, comincia ad affannarsi per trovare una soluzione, ma ancora una volta sente la tagliola del tempo, e lo comunica a gran voce: «The time passeth. Lord, help, that all wrought! / For though I mourn it availeth nought. / The day passeth and is almost ago» (Vv. 192-194), o «I lose my time here longer to abide» (V. 386). Everyman si trova diviso a metà tra tempo umano e tempo ultraterreno, con il primo che stringe e il secondo che si fa sempre più presente, e il confine tra i due è rappresentato naturalmente dalla presenza della scadenza.

Il peso della scadenza si fa però più lieve verso la metà del dramma, la cui struttura potrebbe essere concepita come una parabola temporale ascendente: «The prologue and epilogue clearly distinguish a two-part structure. One movement, a falling action, occupies approximately the first half of the play; it traces Everyman's decline in fortune from Death's entrance, which shatters the apparent serenity of his life, to the depth of his despair, where he can foresee only eternal damnation. The second movement, a rising action, carries him from this nadir to his final salvation, symbolized by the words of the welcoming Angel» ⁶⁹. A circa metà della storia, il protagonista inizia un percorso di presa di coscienza che lo porterà alla conversione e quindi alla salvezza. A questa svolta drammatica corrisponde un'ulteriore variazione nella percezione del tempo: paradossalmente, più si avvicina il momento effettivo della morte, più per Everyman, questa volta nel pieno della sua trasformazione, il tempo rallenta e si fa indefinito. Quando comprende il modo giusto per salvare la sua anima, l'angoscia si dissipa e la prospettiva dell'eternità (non più di dannazione) è accolta senza troppo turbamento: «time thus changes to a redemptive force,

⁶⁸ Questa richiesta, ancor più disperata, riecheggia anche in Shakespeare, nel tentativo di Desdemona di dissuadere Othello dall'ucciderla:

D.: Kill me tomorrow, let me live tonight!
O.: Nay, if you strive –
D.: But half an hour!
O.: Being done, there is no pause –
D.: But while I say one prayer
O.: It is too late (V, ii, 79-84).

⁶⁹ Thomas F. Van Laan, *Everyman: A Structural Analysis*, in *PMLA*, vol. 78, n. 5, 1963, p. 466.

for within it Everyman purges both his despair and his guilt»⁷⁰. Anche Knowledge, il personaggio rappresentativo dell'autocoscienza, gli ricorda: «Everyman, God give you time and space!» (V. 608). Il tempo non è dimenticato, come non lo sono le paure terrene del protagonista, ma è percepito diversamente, più come un elemento necessario alla crescita che come un'angosciosa scadenza.

In *Everyman* troviamo quindi degli elementi di grande novità rispetto all'uso del tempo in ambito drammatico, ma l'opera, pur distinguendosi per questo dalle tante Moralità dell'epoca, è ancora fortemente intrisa della visione della vita medievale, la quale fa sì che siano il rapporto con il divino e la redenzione a determinarne la temporalità.

In *Doctor Faustus* invece, presenta indubbiamente una serie di punti di contatto con il precedente medievale, tanto da essere considerato come una tarda Moralità, o meglio come un *morality play* rinascimentale⁷¹ a causa delle tematiche trattate, in particolare quella del peccato (o comunque del rapporto con il diabolico) e quella della necessità di redenzione, ma su una struttura temporale simile si innesta un percorso differente. Il dramma marloviano infatti ha delle affinità con quello medievale, ma è in realtà una somiglianza invertita. Come dice Hardin Craig: «The play has unmistakable features of the morality – the Good and the Evil Angels, the Seven Deadly Sins, and a definite contest for the soul of Faustus. *Doctor Faustus* is a morality play which lacks Shrift, Intercession, and Salvation, although in the end the hero cries out loudly for these things. In *Doctor Faustus* the morality play has become a romantic tragedy»⁷². Il percorso di Faustus è sostanzialmente opposto a quello di uno qualsiasi dei protagonisti delle Moralità: non è più un cammino che porta dal peccato alla salvezza, passando attraverso dei cruciali momenti di crisi della coscienza e di paura della dannazione, bensì un viaggio cosciente verso la dannazione stessa. Faustus, a differenza dei protagonisti dei *morality plays*, è pienamente consapevole del suo peccato e si rende conto fin da subito della distinzione fra bene e male, ma sceglie intenzionalmente di ignorarla. *Doctor Faustus* si presenta quindi nella sostanza come una sorta di anti-moralità o “moralità oscura”⁷³, e questa difformità si presenta anche nella trattazione della questione temporale, in cui interviene anche, attraverso Marlowe, il peso della nuova cultura e della visione del mondo rinascimentali.

Nel trattamento del tempo in *Faustus* si può individuare una temporalità dualistica,

⁷⁰ *Ivi*, p. 471.

⁷¹ C. Marlowe, *Doctor Faustus and Other Plays*, a c. di David Bevington; Eric Rasmussen, Oxford University Press, Oxford, 2008, pp. xii/xviii.

⁷² H. Craig, *op. cit.*, p. 71.

⁷³ C. Marlowe, *The Complete Plays*, a c. di Robert Lindsey, Frank Romany, Penguin Classics, London, 2003, p. xxi.

tipica anche dei *morality plays*, con la presenza di due estremi temporali in contrapposizione tra loro: da una parte il tempo terreno, e dall'altra quello trascendente e divino. La differenza introdotta da Marlowe consiste in una maggiore insistenza sul tempo terreno, tanto da creare, con la scadenza, non presente nelle fonti, una cornice temporale determinata dal tempo "nuovo" dell'orologio. La dimensione temporale trascendente è rappresentata invece dalla dannazione che il protagonista dovrà subire a seguito del compimento della scadenza, che è indubbiamente una realtà sentita nel corso della tragedia, ma mai effettivamente rappresentata, e che, nel momento finale, perde di importanza di fronte ad un peso maggiore del tempo umano, che si traduce in una rappresentazione minuziosa di questo.

Il contrasto tra il tempo oltreumano dell'eternità e l'estremo pragmatismo del tempo dell'orologio viene reso chiaro a partire dal prologo ⁷⁴, nel quale compare già un quadro temporale piuttosto preciso e che rientra certamente nell'ambito del tempo terreno, con il riassunto della vita di Faustus che «Now is he born», «Of riper years to Wittenberg he went» (Prologo, 11; 12), ma subito dopo contrasta questo quadro introducendo la trascendenza, rappresentata dal verso «his chiefest bliss» (Prologo, 27) che Faustus sta perdendo: la questione della salvezza dell'anima, che implica il tempo non mortale dell'eternità, è da subito uno dei due poli temporali presenti nel dramma. A questo si oppone, come è normale, il tempo limitato della vita umana. In *Faustus* però questo limite ha una rappresentazione fisica e una data ben definita, incarnate appunto dalla scadenza.

La scadenza si pone quindi come una linea di divisione netta tra due tempi opposti, come sempre succede quando interviene la morte, che termina il tempo dell'umano per dare inizio a quello ultraterreno; la differenza in quest'opera sta però nel deliberato frazionamento del tempo a disposizione della vita di Faustus messo in atto con la stipula del contratto. Il contratto fa sì che Faustus possieda una conoscenza illimitata in un tempo limitato, e che quindi di quel suo tempo limitato lui sia padrone incontrastato. La tematica della padronanza del tempo, che viene visto come qualcosa che si può effettivamente possedere al pari di qualsiasi altro bene, non sembra essere un retaggio della cultura e della tradizione medievali, ma al contrario una rappresentazione inedita, coronata dalla presenza della scadenza, che permette, di fatto, il possesso del tempo.

⁷⁴ Parrebbe interessante notare anche che il dramma marloviano si svolge in ambito protestante (Faustus si trova all'università di Wittenberg, la stessa in cui insegnò Martin Lutero), forse più precisamente calvinista, e tracce della dottrina calvinista sempre nello scontro tra due temporalità differenti vengono ritrovate proprio nel prologo stesso del dramma: «Calvinists are weird about time. This Prologue, likewise, is weird in the way it manipulates time. We are uncertain whether we are being given a linear causal sequence (with recapitulation and back-tracking) or something eerily timeless». Da A.D. Nuttall, *The Alternative Trinity, Gnostic Heresy in Marlowe, Milton and Blake*, Oxford University Press, Oxford, 1998, p. 33.

Le scadenze presenti nei contratti, come quella di *Faustus*, sono sempre esistite, perché l'idea di termine, di scadenza, è intrinseca nella natura di un contratto. Se il linguaggio e i termini del contratto non sono una novità, l'oggetto è però affatto peculiare: «Such legalism is as ubiquitous as business dealings ever were, and its archetypes can be found in the Bible, or ancient Greece; but for some reason the tone of the contract, treating the soul as a real thing, rings oddly modern, while an uncanny contradiction of metaphysics gives to the event its tone of the forbidden and its secret aspect»⁷⁵. In questo particolare contratto la scadenza dei termini coincide con la fine della vita del personaggio e con l'inizio della dannazione eterna, acquisendo quindi per forza di cose un significato molto più forte e una valenza differente da quella di una semplice limitazione temporale.

Marlowe con *Doctor Faustus* crea quindi un'opera con molti punti di contatto con le Moraltà medievali inglesi, ma apporta delle novità straordinarie proprio nel trattamento del tempo, e in particolare nella creazione di un tempo fortemente basato sui nuovi ritmi umani. «When turning to Marlowe's tragedy we first notice the exploitation of a richly suggestive temporal frame which comprises the whole of the play. [...] He achieves this by substantially altering and synopsisizing the time references found in the source»⁷⁶. In questa nuova cornice, il tempo della trascendenza non viene dimenticato, rimane l'elemento che rende insopportabile il peso della scadenza. Nel momento stesso in cui viene fissata la scadenza, ad esempio, i due tempi sono chiaramente messi a confronto. Prima della firma del contratto, Mephistopheles spiega a Faustus il fardello del tempo eterno:

FAUSTUS: How comes it then, that thou art out of hell?

MEPHISTOPHELES: Why, this is hell, nor am I out of it.

Think'st thou that I, who saw the face of God

And tasted the *eternal* joys of heaven

Am not tormented with ten thousand hells

In being deprived of *everlasting* bliss? (I, iii, 76-81, corsivi miei⁷⁷)

La risposta del dottore, che ancora non comprende appieno, è però quella di fissare immediatamente «four-and-twenty years / [...] To give me whatsoever I shall ask» (I, iii, 92; 95).

L'avvicinarsi della scadenza è l'elemento che determina il sopravvento del tempo

⁷⁵ *Ivi* p. 60.

⁷⁶ Roy T. Eriksen, *op. cit.*, p. 54.

⁷⁷ Tutte le citazioni di *Doctor Faustus*, dove non indicato altrimenti, sono prese dal testo A.

terreno sull'altro, venendo percepito dal protagonista come una presenza sempre più invadente e angosciata. Faustus diventa molto preciso nella misurazione e molto conscio del tempo in generale, e di quello che gli rimane in particolare:

FAUSTUS: Now, Mephistopheles, the restless course

That time doth run with calm and silent foot,
Short'ning my days and thread of vital life,
Calls for the payment of my latest years. (IV, i, 92-95)

What art thou, Faustus, but a man condemned to die?

Thy fatal time doth draw to final end.

Despair doth drive distrust unto my thoughts. (IV, i, 126-128)

Da padrone del tempo, Faustus si rende conto di essere, in realtà, una vittima del suo trascorrere. «Faustus is a [...] gambler betting against the absolute latering of time – a gambler betting against Thomas Hardy's grim “dicing Time”»⁷⁸.

Lo scontro finale tra tempo trascendente e tempo terreno si verifica, prevedibilmente, allorché sopraggiunge la scadenza, momento in cui «the twenty-four years of pseudo-divinity that seem like such a long period of time to Faustus at the beginning of the play evaporate in what now seems to him a mere instant when measured against the open-endedness of eternity»⁷⁹. Si è già visto come l'orologio ricopra un ruolo fondamentale nel momento finale di Faustus⁸⁰, rendendo di fatto predominante in questa scena non solo il tempo umano, ma una temporalità specifica il cui peso viene trasmesso al pubblico attraverso lo strumento e la misura.

La novità della scadenza di *Faustus* in ambito teatrale spicca ancora di più se messa a confronto con un'altra opera dello stesso autore, in una situazione che implica sempre una limitazione temporale. In *Tamburlaine the Great*, nella prima scena del quarto atto, si assiste all'assedio di Damasco da parte del condottiero. Il sultano riceve un messaggero che gli spiega il sistema di scadenze messo in atto dallo stesso Tamburlaine:

MESSENGER: The first day when he pitcheth down his tents,
White is their hue, and on his silver crest

⁷⁸ A. Fletcher, *op. cit.*, p. 57.

⁷⁹ Joseph Candido, *op. cit.*, p. 137.

⁸⁰ A questo proposito si veda sopra, pp. 19 e sgg.

A snowy feather spangled white he bears,
To signify the mildness of his mind,
That, satiate with spoil, refuseth blood:
But, when Aurora mounts the second time,
As red as scarlet is his furniture;
Then must his kindled wrath be quenched with blood,
Not sparing any that can manage arms:
But, if these threats move not submission,
Black are his colours – black pavilion;
His spear, his shield, his horse, his armour, plumes,
And jetty feathers, menace death and hell;
Without respect of sex, degree, or age,
He razeth all his foes with fire and sword. (IV, i, 49-63)

Una volta posto un assedio, la strategia di Tamburlaine è quella quindi di imporre una scadenza, che però non ha nessuna delle caratteristiche di quella faustiana.

In primo luogo, tale scadenza viene stabilita su un criterio poco oggettivo: una volta montate le tende per l'assedio, gli assediati hanno due giorni prima che queste diventino rosse, per poi trasformarsi in nere, segnalando quindi l'attacco imminente, in un momento non meglio specificato, ma comunque molto vicino, probabilmente determinato anche dall'umore del condottiero. In secondo luogo, Tamburlaine sceglie di segnalare il trascorrere del tempo e l'avvicinarsi della scadenza (che corrisponde all'attacco agli assediati) con un metodo certamente efficace e di sicuro effetto scenico, come il mutare del colore delle sue tende, ma che in termini di misurazione temporale è piuttosto primitivo. Non vi sono infatti, nemmeno nelle parole del messaggero che descrive tale procedimento, riferimenti precisi alla misura del tempo o al suo trascorrere, e anche il passaggio dei due giorni che determina il cambiamento delle tende da bianche a rosse non è segnalato con immagini legate all'orologio o ad altri strumenti di precisione, bensì con un'immagine mitologica, appartenente quindi a un mondo in qualche modo atemporale («when Aurora mounts the second time»).

La mancanza di un tempo preciso non vanifica la forza della scadenza. Al contrario l'inesorabile chiarezza del sistema di Tamburlaine colpisce e terrorizza gli assediati:

We see his tents have now been altered
With terrors to the last and cruelest hue;
His coal-black colours, everywhere advanced,
Threaten our city with a general spoil;
And, if we should with common rites of arms
Offer our safeties to his clemency,
I fear the custom proper to his sword,
Which he observes as parcel of his fame,
Intending so to terrify the world,
By any innovation or remorse
Will never be dispensed with till our deaths. (V, i, 7-17)

La scadenza si è quasi compiuta, ma il trascorrere del tempo non è stato calcolato minuto per minuto, come accadeva per l'ultima ora di Faustus, bensì mostrato al pubblico attraverso la potenza del simbolo.

Marlowe, autore senz'altro legato alle forme e alla cultura medievale, che inserisce e integra nel contesto "moderno" del suo teatro ⁸¹, sceglie in questo caso di avvalersi di un sistema di misurazione del tempo diverso da quello che userà in seguito in *Doctor Faustus*, un sistema che si basa su valori altri rispetto a quelli di precisione e calcolo, forse più legato all'immaginario medievale, il quale, come si è detto più volte, è ancora ampiamente presente e non affatto superato nel teatro rinascimentale inglese. Alcuni studiosi ⁸² ad esempio, hanno voluto vedere nella progressione dei colori delle tende un parallelismo, probabilmente chiaro al pubblico elisabettiano, con la progressione della morte e della dannazione, con il bianco che rappresenta l'assenza di peccato e la possibilità di salvezza e il nero finale che diventa invece certezza di dannazione. Un percorso del genere, seppure con diverse modalità, era peraltro quello alla base di tutte le Moralità del teatro inglese, con cui il pubblico aveva certamente familiarità. In un sistema del genere la misura del tempo passa in secondo piano, e l'attenzione è spostata verso le conseguenze, non verso il quando, esattamente come accadeva nei generi tipici del teatro medievale.

Tale differenza nel trattamento della scadenza sembra del resto rispecchiarsi nella differenza di base tra i due drammi. Se l'oggetto fondamentale per Tamburlaine, il cui scopo

⁸¹ Cfr. Phoebe S. Spinard, *The Summons of Death on the Medieval and Renaissance English Stage*, Ohio State University Press, Columbus, 1987, cap. VI e D. M. Bevington, *From Mankind to Marlowe. Growth of Structure in the Popular Drama in Tudor England*, Harvard University Press, Cambridge (MA), 1962.

⁸² John P. Cutts, *The Ultimate Source of White, Red; Black and Death?* e Charles G. Masinton, *Cristopher Marlowe's Tragic Vision: A Study in Damnation* citati in P.S. Spinard, *op. cit.*, p. 129.

è la conquista di spazi, è senz'altro la mappa⁸³, Faustus, che mira a impadronirsi del tempo, deve per forza fare i conti con l'orologio: «[...] in the largest sense the Faustian contract creates an entrance into modernity, for it proposes the complete freedom to use and to possess one's own time. All modern activities requiring this freedom are bound to make time into an artificially clocked possession»⁸⁴. Quando si tratta di tempo e di scadenza i due eroi marloviani si comportano, prevedibilmente, in maniera assai diversa.

Everyman vs. Faustus

I protagonisti di *Everyman* e *Faustus* sono accomunati dal fatto di trovarsi entrambi di fronte a un lasso temporale ben definito. Marlowe però, rispetto all'anonimo autore di *Everyman*, sovverte la sostanza drammatica: in primo luogo, il tempo a disposizione di Faustus è esponenzialmente più lungo rispetto a quello rimasto a Everyman; ancora, Everyman ottiene il giorno in più (forse ventiquattro ore precise?⁸⁵) come una proroga che riesce a strappare alla morte con una supplica disperata, ma naturalmente vorrebbe più tempo⁸⁶, mentre Faustus non contratta mai e stabilisce fin dall'inizio un termine di ventiquattro anni, che inizialmente gli sembrano abbastanza.

La parabola temporale percorsa da Everyman e Faustus differisce non solo nel punto di arrivo, diametralmente opposto, e nella velocità con cui esso viene raggiunto, ma nella percezione stessa del tempo a disposizione. Sia l'anonimo autore di *Everyman* che Christopher Marlowe lavorano infatti su uno schema temporale doppio, quasi un precursore dei *double time schemes* di tipo shakespeariano, che vede l'uso non solo del tempo effettivo, ma anche di quello percepito. Come si è già visto, la prima reazione di Everyman di fronte alla chiamata della morte è una tragica presa di coscienza della mancanza di tempo, che conduce a dei sentimenti di angoscia e paura, mentre, paradossalmente, più egli si avvicina alla morte con l'anima ormai quasi redenta, più il tempo si fa lento e indefinito; di fronte alla prospettiva di una beatitudine infinita il tempo mortale, che pure poco prima era la fonte di tutti i problemi, perde d'importanza. Come sostiene David Kaula: «once he discovers a true companion in Good Deeds and receives instruction from Knowledge, Everyman is no longer

⁸³ Cfr. Ethel Seaton, *Marlowe's Map*, in *Essays and Studies*, n. 10, 1924, pp. 13-35 ed Emyr Jones, *A World of Ground: Terrestrial Space in Marlowe's "Tamburlaine" Plays*, in *The Yearbook of English Studies*, vol. 38, n. 2, 2008, pp. 168-182.

⁸⁴ A. Fletcher, *op. cit.*, p. 63.

⁸⁵ L'eco numerica di ventiquattro ore nei ventiquattro anni di Faustus sembrerebbe un elemento interessante, ma come si è visto, la richiesta di Everyman alla morte non è così specifica, egli chiede infatti più genericamente "un giorno". La mancanza di una specificità oraria è forse un ulteriore segnale di una concezione meno rigida del tempo.

⁸⁶ Cfr. G. A. Lester, *op. cit.*, vv. 122-173.

obsessed with time in the negative sense. His passive waiting for death changes into a voluntary pilgrimage, a journey in which he sets his own pace and hopefully anticipates a benevolent end. [...] Time in the latter part of *Everyman* is not negated; instead it becomes the medium of spiritual regeneration and fulfilment»⁸⁷.

Faustus sperimenta invece il percorso opposto: seppure anche per lui l'avvicinarsi della fine corrisponda al montare di un'angoscia profonda, egli è in realtà sempre stato perfettamente conscio dello scorrere del tempo, del «*clock, or astronomical time*»⁸⁸, e di quello rimastogli a disposizione, che rimane un elemento fisso fino alla fine. La sua considerazione logica e razionale di questo elemento, che lo aveva spinto, all'inizio, a porre un termine temporale per lui del tutto soddisfacente di ventiquattro anni, si indebolisce sempre di più con l'avvicinarsi della scadenza, fino a crollare completamente nell'ultima, cruciale ora.

Il «*moral time*»⁸⁹ o tempo interiore di Faustus descrive quindi una parabola antitetica rispetto a quello di *Everyman*: all'inizio troviamo infatti un *Everyman* sopraffatto dalla mancanza di tempo e un Faustus invece del tutto tranquillo e convinto dei suoi piani; nel punto in cui le due parabole immaginarie si intersecano entrambi i personaggi provano gli stessi sentimenti di tormento di fronte allo scorrere inesorabile del tempo e all'avvicinarsi della scadenza, mentre alla fine, come si è visto, *Everyman* affronta pacificamente l'infinità benigna che gli si spalanca davanti, mentre Faustus, al contrario, sente sempre di più l'avvicinarsi di un'infinità indesiderabile, e vorrebbe fermare un tempo avvertito ormai come implacabile:

⁸⁷ David Kaula, *Time and the Timeless in Everyman and Dr. Faustus*, in *College English*, vol. 22, n. 1, 1960, p.12.

⁸⁸ *Ivi*, p. 11.

⁸⁹ *Ivi*, p. 11.

Everyman vs. Faustus

<i>Everyman</i> (parabola temporale ascendente)	<i>Doctor Faustus</i> (parabola temporale discendente)
«The time passeth. Lord, help, that all wrought!» (192)	«This night I'll conjure, though I die therefore» (I, I, 168)
«I lose my time here longer to abide» (386)	«[...] the restless course / That time doth run with calm and silent foot, / Shortening my days and thread of vital life, / Calls for the payment of my latest years» (IV, I, 92-95)
«Everyman, God give you time and space!» (608)	«Stand still, you ever-moving spheres of heaven, / That time may cease, and midnight never come!» (V, ii, 60-61)

In questo uso del tempo e della scadenza, *Everyman* e *Doctor Faustus* mostrano tutta la diversità intrinseca sia delle due opere l'una rispetto all'altra sia, di conseguenza, delle due tipologie teatrali e culturali che esse rappresentano: Faustus è un puro rappresentante del teatro elisabettiano e della nuova cultura rinascimentale, e come tale capisce e sperimenta a fondo l'importanza del limite temporale, che non viene "annullato" grazie all'intervento divino, ma che scade e porta con sé delle conseguenze. Nel tempo trascorso tra le due opere si è verificato un cambiamento di prospettiva: il tempo di *Everyman* è ancora pesantemente influenzato dalla dimensione religiosa e dalla visione che questa comporta, quello di *Faustus* non lo è più, o meglio, c'è ancora un'attenzione ad una temporalità trascendente, rappresentata dalla dannazione, ma quest'ultima, al contrario di ciò che avveniva nello schema consolidato delle Moralità, non viene evitata, né può esserlo.

La presenza della scadenza acquisisce un'importanza nuova per Faustus: il suo avvicinarsi inesorabile rappresenta il concretizzarsi di tutti i suoi timori, acuiti dalla convinzione che per lui il pentimento sia irrealizzabile ⁹⁰. Marlowe usa la scadenza, che peraltro, occorre ricordarlo, non era presente nelle fonti di *Doctor Faustus* e che quindi l'autore inserisce volontariamente, in un modo nuovo, ma appoggiandosi alla tradizione medievale, che pure sovverte. Nell'opera non scompaiono certo le tracce di una temporalità più antica, tanto è vero che la scadenza è legata all'infinità trascendente della dannazione, ma si comincia ad intravedere un nuovo uso del tempo, che assume tratti molto concreti e

⁹⁰ Come dimostrano le numerose scene in cui l'angelo buono cerca invano di fare presa sul Dottore e di portarlo dalla sua parte.

terreni, caratterizzati dalla paura per un futuro ignoto ma il cui inizio è segnato in un momento preciso e che si avvicina sempre di più e inesorabilmente. Le due idee di tempo coesistono; da una parte quella, certamente medievale ancora presente nel Rinascimento, dell'infinità di un tempo ultraterreno su cui l'uomo può interrogarsi ma che comunque non può del tutto capire, né tantomeno regolare o possedere, e dall'altra quella più nuova di un tempo concreto, pesante, che continua ad avanzare inevitabilmente come ha sempre fatto, ma il cui trascorrere è ora misurato e osservato, e per questo, forse, ancora più angosciato

Evoluzione di una temporalità antica: dalla profezia alla scadenza in Shakespeare

Come si è già anticipato, si è pensato di poter considerare la scadenza come un fenomeno connesso ad un nuovo tipo di percezione del tempo, che però non è del tutto avulso da altre rappresentazioni legate ad un modo differente, e più antico, di vivere l'elemento temporale. La profezia presenta infatti degli aspetti molto simili alla scadenza: il punto che le accomuna, e che potrebbe concettualmente rendere la prima una sorta di antenata della seconda, è la condivisa tensione verso il futuro. Entrambe si centrano sul compimento (o sul mancato compimento) di un fatto o di un'azione, che però si verificherà necessariamente in un futuro più o meno prossimo. Un secondo punto in comune riguarda le conseguenze legate al verificarsi (o al non verificarsi) dell'evento in questione: se non ci fossero delle ripercussioni infatti, né profezia né scadenza avrebbero senso di esistere o quantomeno di distinguersi come momento che spicca rispetto alla normalità del flusso drammatico.

Gli aspetti che invece rappresentano le principali differenze tra i due fenomeni, e che potrebbero essere considerati come un interessante indicatore delle due diverse tradizioni culturali sulle quali esse si innestano, sono il legame della profezia con un ambiente spesso religioso o sovranaturale, tendenzialmente assente nelle scadenze, e il trattamento della dimensione temporale futura che entrambe prevedono: nella maggior parte dei casi infatti, le profezie parlano di un avvenimento che si deve verificare, ma omettono di stabilire il *quando*, mancano cioè di definire con precisione questo futuro. La scadenza funziona, dal punto di vista temporale, in maniera opposta: il concetto stesso di scadenza infatti presuppone una definizione precisa del momento futuro. Ciò su cui i due fenomeni divergono radicalmente, vale a dire la natura del futuro al quale entrambe tendono, è quindi forse anche quello che permette di identificarle con diverse visioni dell'elemento temporale. Il futuro della profezia, quasi esclusivamente un tempo vago e indefinito, di cui non si sa

nulla al di fuori del fatto che sia ancora di là da venire, è un tempo caratterizzato dall'incertezza e dall'ambiguità, su cui spesso si gioca tutto il significato della profezia stessa. Il tempo della scadenza è invece fissato in un limite ben preciso, che spesso, e lo si vede bene in Shakespeare, assume i connotati del calendario, o addirittura dell'orologio. È il tempo esatto della modernità.

Profezia vs. scadenza

Punti in comune:	Punti di distacco:
- Tensione verso il futuro	- Patrimonio culturale antico, spesso religioso o sovranaturale
- Conseguenze legate al verificarsi (o non verificarsi) di un evento.	- Assenza di un limite temporale

È certamente possibile associare i due fenomeni con due diversi modi di vivere ed interpretare l'elemento temporale, ma ciò non significa che la profezia sia appannaggio esclusivo della tradizione teatrale e culturale classica o medievale, così come la scadenza non appartiene solo al teatro e alla cultura rinascimentali; semplicemente si tratta di due approcci diversi che comunque continuano a coesistere. Non stupisce quindi che si trovino numerosi esempi di profezia anche in tutto il teatro elisabettiano, e, naturalmente, in un numero piuttosto consistente di opere shakespeariane.

La profezia è figlia di un patrimonio tradizionale molto antico, all'interno del quale assume svariate forme, la più remota delle quali è legata principalmente al mondo divino e religioso ⁹¹. Questo legame è percepito ancora oggi: «In the modern West, prophecy implies public discourse, with a future-oriented social or political message, so that the word can simply mean foretelling the future. The model figure is that of the Old Testament [...] yet [...] if we open up what we mean by *divine* to include all gods and lesser spirits, the world *prophecy* comes to designate a much broader phenomenon» ⁹². Pur essendo legata, nella tradizione cristiana, all'Antico testamento, il termine profezia assume lo stesso significato

⁹¹ Martti Nissinen, *Ancient Prophecy. Near Eastern, Biblical and Greek Perspectives*, Oxford University Press, Oxford, 2017.

⁹² John Leavitt, *Prophecy in Journal of Linguistic Anthropology*, vol. 9, n. 1/2, 1999, p. 201.

che ha anche oggi, vale a dire quello «related to the prediction of the future, the “prophet” being equivalent to a fortune-teller, a soothsayer or whatever designations are used for persons who claim, or are believed, to be able to see future events»⁹³, già nel mondo greco antico⁹⁴.

Questa concezione della profezia e il suo legame con un avvenire che interessa non solamente la sfera religiosa, ma che diventa un fenomeno vasto che incide più in generale sulla società, sopravvive all'antichità, e arriva nell'Inghilterra del XVI e XVII secolo, perdurando, tra l'altro, oltre alla Riforma e al conseguente distacco dalle “superstizioni” di stampo tipicamente cattolico⁹⁵. In epoca Tudor, ad esempio, erano moltissime le profezie politiche o legate ai problemi dinastici che attanagliavano i sudditi inglesi in quel momento: «It would be difficult to draw up a comprehensive list of all the prophecies which are known to have been extant in Tudor and Stuart England, or which still survive in manuscript today. Certainly they run into hundreds»⁹⁶. La genesi mitica della dinastia stessa viene fatta risalire ad una profezia, o meglio a più profezie che originano dalla cosiddetta *Prophetie Merlini* di Geoffrey of Monmouth (XII sec.), la quale parla di due dragoni, uno bianco e uno rosso, che combattono: il trionfo del dragone rosso, poi simbolo dei Tudor ed emblema della loro origine gallese, viene appunto identificato con la gloria della futura dinastia regnante nata alla fine della Guerra delle due Rose dopo aver di fatto sconfitto la dinastia Lancaster, il cui emblema è appunto bianco⁹⁷. La stessa figura di Elisabetta I è spesso collegata al mondo della profezia: «When Elizabeth visited her subjects on progress, she could expect to be greeted by someone eminent [...]. In a number of cases, Elizabeth found that these characters either knew her future or predicted her arrival long ago. Prophecy occurred in a number of different scenarios during progress entertainment»⁹⁸, e lo stesso Shakespeare (o più probabilmente Fletcher, cfr. sotto, p. 65), alla fine di *Henry VIII*, fa recitare all'Arcivescovo di Canterbury mirabolanti profezie rispetto al futuro della neonata Elisabetta.

La profezia non è quindi affatto un fenomeno limitato all'Inghilterra Sassone o medievale: «There are around 40 English prophecy books, where “English” means prophecy

⁹³ M. Nissinen, *op. cit.*, p. 4.

⁹⁴ Geoffrey Ashe, *Encyclopedia of Prophecy*, ABC-CLIO, Santa Barbara, 2001, p. vii.

⁹⁵ Keith Thomas, *Religion and the Decline of Magic*, Penguin, London, 1991, cap. 5.

⁹⁶ *Ivi*, p. 113.

⁹⁷ Hilary M. Carey, *Henry VII's book of astrology and the Tudor Renaissance in Renaissance Quarterly*, n. 3, 2012, pp. 661-710; Victoria Flood, *Henry Tudor and the Lancastrian Prophecy in Wales*, in *Proceedings of the Harvard Celtic Colloquium*, vol. 34, pp. 67-86.

⁹⁸ Rachel Kapelle, *Predicting Elizabeth: Prophecy on Progress*, in *Medieval & Renaissance Drama in England*, n.24, 2011, p. 83.

books produced in England and/or containing prophecies in English or Scots. The prophecy books range in date from the mid-1440s or 1450s to the eighteenth century, but they cluster in the late fifteenth century and the late sixteenth century»⁹⁹. Tali profezie poi, non erano conosciute, e soprattutto credute vere, solo dai diretti interessati, dall'élite politica o, al contrario, dal popolo illetterato ed impressionabile, ma da tutte le categorie citate, perché erano un fenomeno sociale verticale: «In the sixteenth century [...] ancient prophecy appealed to a wide spectrum of society from the elite downwards. Although they might differ as to its specific worth, virtually everyone from the king and his ministers to the poorest of the poor still gave credence to the prophetic traditions which they believed had been handed down to them»¹⁰⁰.

Appare chiaro quindi che profezia e scadenza non sono due fenomeni in conflitto, bensì due diverse facce della stessa medaglia: è vero che, se considerate dal punto di vista temporale, esse presentano due comportamenti apparentemente opposti, ma la profezia trova comunque spazio in epoche in cui il tempo esatto è scandito dall'orologio ha già preso il sopravvento e l'atteggiamento generale è quello di ricercare sempre maggiori precisione e puntualità, così come la scadenza trova posto anche in periodi in cui, a livello storico, l'atteggiamento verso il tempo non privilegia necessariamente gli aspetti di cui sopra. Nella dimensione teatrale la profezia può essere considerata se non come un'effettiva antenata della scadenza, poiché appunto le due realtà hanno sempre convissuto, come un esempio di un diverso atteggiamento nei confronti del tempo in una realtà simile.

La coesistenza di profezie e scadenze nell'immaginario culturale rinascimentale può essere rintracciata anche nel canone shakespeariano. Si trovano infatti profezie, vale a dire effettive enunciazioni profetiche che giocano, più o meno incisivamente, un ruolo nello svolgimento del dramma,¹⁰¹ in undici delle sue opere, vale a dire quasi un terzo del canone. Il dato interessante però è che, in quasi altrettante opere si trovano delle scadenze, secondo la tabella riportata di seguito.

⁹⁹ Eric Weiskott, *English Political Prophecy and the Problem of Modernity*, in *Postmedieval*, vol. 10, n. 1, 2019, p. 13.

¹⁰⁰ Tim Thorton, *Prophecy, Politics and the People in Early Modern England*, The Boydell Press, Woodbridge, 2006, p. 51.

¹⁰¹ Se consideriamo invece la citazione di profezie, i personaggi che si dicono in qualche modo profeti o i discorsi di carattere generalmente divinatorio, il numero diventa sicuramente molto maggiore.

Profezie e scadenze nel canone shakespeariano

Profezia	Scadenza
<i>Henry VI part I</i> (~ 1592)	
<i>Henry VI part III</i> (~1592)	
<i>Richard III</i> (~ 1593/5)	
<i>King John</i> (~1594/5)	<i>King John</i> (~1594/5)
	<i>The Taming of the Shrew</i> (~1594)
	<i>The Comedy of Errors</i> (~1594)
	<i>Love's Labour's Lost</i> (~1593/4)
	<i>A Midsummer Night's Dream</i> (~1593/4)
	<i>Romeo and Juliet</i> (~1593/4)
<i>Richard II</i> (~1594/6)	
	<i>The Merchant of Venice</i> (~1596/97)
<i>Henry IV part II</i> (1598)	
<i>Julius Cesar</i> (1599)	<i>Julius Cesar</i> (1599)
<i>Troilus and Cressida</i> (~1602)	
<i>King Lear</i> (~1605)	
<i>Macbeth</i> (1606)	<i>Macbeth</i> (1606)
	<i>Pericles</i> (1607)
	<i>The Tempest</i> (1611)
<i>Henry VIII</i> (1613)	
11 opere	11 opere

Vediamo che Shakespeare utilizza le profezie e le scadenze come strumento drammaturgico durante tutta la sua carriera, dai primi drammi fino ad arrivare all'ultimo. In secondo luogo, si ravvisa che, a partire dal 1594, le due vengono portate avanti quasi parallelamente, con delle pause non contemporanee, ma comunque simili. Ancora, si può notare che insieme, profezie e scadenze compaiono in diciannove opere su trentotto, la metà dell'intero canone (considerando nel conto anche le attribuzioni parziali di *The Two Noble Kinsmen* e *Henry VII*), ed esse interessano tutti i generi della produzione shakespeariana, poiché le troviamo all'interno di drammi storici, commedie, tragedie, e drammi romanzeschi.

Si nota però come, nonostante questa commistione di generi, la profezia si verifichi maggiormente nei drammi storici. Con questa definizione non si intendono qui solamente quelli che nel *First Folio* vengono catalogati come *Histories*, cioè *King John*, *Richard II*, *Henry I* (parti 1 e 2), *Henry V*, *Henry VI* (parti 1, 2 e 3), *Richard III* e *Henry VIII*, ma anche quei drammi catalogati sotto altri generi ma che comunque hanno una materia di base storica, vale a dire, ad esempio, *Antony and Cleopatra*, *King Lear* o *Julius Caesar*. Nello specifico almeno una profezia compare in tutte le opere catalogate come *Histories* ad eccezione di *Henry V*, oltre che in *King Lear*, *Macbeth*, *Julius Caesar* e *Troilus and Cressida*, tutti drammi che hanno a che fare con vicende storiche, più o meno leggendarie e remote.

Come si può vedere, nel canone shakespeariano non si verificano dei passaggi di consegna tra profezie e scadenze, che continuano a trovarsi parallelamente dall'inizio alla fine della carriera del drammaturgo, anche in drammi diversi nello stesso periodo. In tre casi però, possiamo riscontrare una sorta di sovrapposizione tra profezia e scadenza, un fenomeno che chi scrive ha scelto di nominare "scadenza profetica". Si tratta di un'enunciazione con alcune caratteristiche della profezia, come la presenza di un profeta o veggente di altro tipo, comunque legato all'ambito divinatorio, ma che si intreccia con una dimensione temporale più propriamente tipica della scadenza, introducendo un limite di tempo preciso, già nel testo della profezia oppure successivamente. Gli unici drammi in cui questo si verifica sono *King John*, *Julius Caesar* e *Macbeth*.

Le scadenze "pure" infine, non si trovano in nessuna delle *Histories* propriamente dette né in alcun *play* di tematica storica. Questa assenza potrebbe dipendere dal fatto che tale tipologia di drammi è strettamente legata alle fonti, e non permette quindi di allontanarsi troppo da queste, né lascia in generale al drammaturgo ampia libertà di movimento rispetto all'effettiva realtà dei fatti. Ancora, si trovano scadenze in solo una delle tragedie, *Romeo and Juliet*, la "tragedia lirica" del primo Shakespeare che spesso non viene considerata come

parte del gruppo delle *great tragedies* scritte a cavallo del '600. La scarsa presenza nelle tragedie può essere motivata dal fatto che esse rimangono sempre e comunque un genere maggiormente stilizzato rispetto a tutti gli altri. La presenza più massiccia delle scadenze si ritrova nelle commedie e nei drammi romanzeschi ¹⁰².

Un futuro sfuggente e ambiguo: la profezia

La grande maggioranza delle profezie shakespeariane si trova, come anticipato, nei drammi a tema storico, e più in particolare nelle *Histories*. Soprattutto in queste ultime, la profezia ricopre un ruolo fondamentale che il Bardo decide certamente di non lasciare inesplorato. La dinastia Tudor, come già detto, sfruttava la tematica della profezia per magnificare la propria stessa esistenza, e circondarla dell'alone del mito, oltre ad usarla come un'arma politica di legittimazione. «With the accession of Henry VII the practice of historical writing becomes more complicated, for not only did the methods of history follow the natural growth, but the Tudors, to suit their ends, encouraged their people to look on events that led to their accession in a special way. [...] In the ancient legends the return of Arthur was to bring back the age of gold; and the age of Elizabeth was sedulously called golden not in mere unrelated praise, but to imply that the golden age of prophecy had indeed come in. Nor did the house of Stuart upset the myth» ¹⁰³. Non stupisce quindi che Shakespeare inserisca profezie in tutti i drammi che trattano di sovrani che storicamente precedono la dinastia Tudor, che, si ricorda, comincia con Enrico VII, e che lo stesso capostipite della dinastia sia oggetto di profezia nella terza parte di *Henry VI*.

La prima opera in cui Shakespeare inserisce la profezia è anche, secondo i critici, una delle sue prime in assoluto come drammaturgo indipendente. Gli studi sulla datazione dei lavori shakespeariani situano infatti la prima parte di *Henry VI* nel 1592 ¹⁰⁴, il che la renderebbe la seconda opera del canone, anticipata solo da *Titus Andronicus* ¹⁰⁵. Il legame

¹⁰² Seppure i drammi romanzeschi abbiano meritato di fare categoria a sé secondo moltissimi dei critici shakespeariani, i compilatori del *First Folio* li avevano inseriti tra le commedie, perché essi presentano svariati aspetti comuni con queste. Sebbene si tratti sicuramente di un genere che presenta delle caratteristiche differenti rispetto alle commedie, una sorta di evoluzione di queste ultime se vogliamo, dal punto di vista della sperimentazione, soprattutto temporale, commedie e *romances* sono invece quasi assimilabili, come è dimostrato anche dalla forte presenza delle scadenze in entrambi i generi.

¹⁰³ Eustace M. Tillyard, *Shakespeare's History Plays*, Chatto & Windus, London, 1944, pp. 29-30.

¹⁰⁴ Nel suo *Diary* infatti, Philip Henslowe registra gli incassi dell'opera, che lui segnala come novità, precisamente il 3 marzo 1592. Resta però il fatto che il testo potrebbe essere precedente, e che fornire una datazione precisa dei drammi di quel periodo è, a parte rari casi, estremamente difficile, quindi sebbene si possa porre sicuramente un *terminus ante quem*, dato dal diario di Henslowe, non vi sono altre certezze.

¹⁰⁵ Per le datazioni di tutte le opere shakespeariane, e il conseguente ordine cronologico di queste ultime, in questo lavoro si segue sempre il pensiero di Giorgio Melchiori, *Shakespeare*, Laterza, Bari, 1994.

di *Henry VI* (Part I) e del suo eponimo re Enrico VI di Inghilterra con la profezia è duplice e molto profondo. Il dramma narra infatti della parte finale della Guerra dei Cent'anni, durante la quale le forze francesi avevano riportato una serie lunga e rilevante di vittorie guidati da Giovanna d'Arco. La figura delle Pucelle d'Orléans con la sua missione divina è sicuramente molto adatta per sfruttare il ricorso drammatico della profezia, come infatti Shakespeare fa fin dall'inizio del dramma. Anche la fazione inglese presenta però un personaggio che ha delle caratteristiche di quasi santità: si tratta del re stesso, che nel corso delle tre parti del dramma sviluppa sempre di più questo suo aspetto, fino a morire quasi da martire, non prima di aver vaticinato una profezia.

La prima figura a cui si associa la profezia nell'opera è quindi quella della giovane Joan, Giovanna d'Arco, che viene presentata al re francese dal Bastardo d'Orléans con le seguenti parole:

«A holy maid hither with me I bring,
Which by a vision sent to her from heaven
Ordained is to raise this tedious siege
And drive the English forth the bounds of France.
The spirit of deep prophecy she hath,
Exceeding the nine sibyls of old Rome:
What's past and what's to come she can descry» (I, ii, 55-61).

Shakespeare insiste sul legame della giovane con il sovrannaturale: Joan viene descritta subito come "holy" (v.55) e, per sottolinearlo, la scena dell'incontro tra il re e la Pulzella viene ripresa esattamente da Holinshed, il quale riporta il celeberrimo episodio che vede il re tentare invano di ingannare la ragazza e mettere alla prova i suoi poteri e la sua chiarezza ponendo qualcun altro sul trono al suo posto, ma venendo prontamente scoperto.

La profezia è già fortemente presente in questi primi versi introduttivi, prima ancora quindi che Joan compaia in scena: il Bastardo d'Orléans infatti non trascurava di menzionare lo "spirit of deep prophecy" di cui è dotata, che viene caratterizzato secondo due aspetti principali, vale a dire le radici antiche su cui ogni tipo di profezia si innesta (associate qui alle "nine sibyls of old Rome", facendo appello alla parte mistica e misteriosa di un popolo antico) e soprattutto la parte riguardante il tempo. Il potere sovrannaturale di Joan le dà la possibilità di descrivere gli avvenimenti passati ma anche "what's to come". La tensione

della profezia verso il futuro, caratteristica che la accomuna alla scadenza, è quindi presente, ma a differenza di quello della scadenza, questo futuro è indefinito.

Quando Joan si trova al cospetto del re, finalmente si esplicita il contenuto della profezia che la vede protagonista, pronunciata dalla Madonna:

«God's mother deigned to appear to me
And [...] Will'd me to leave my base vocation
And free my country from calamity:
Her aid she promised and assured success» (I, ii, 85-89).

Il destino di Joan quindi è quello di condurre la Francia alla vittoria. Il tempo in cui questo accadrà è sicuramente futuro, ma su tale futuro non si hanno informazioni di sorta, non è chiaro se sia vicino o lontano. Joan ha quindi una missione, una scadenza che la attende se vogliamo, ma la questione riguarda la temporalità di questo avvenimento: abbiamo indicazioni sull'incarico, ma nessuna precisazione sul tempo. Il tempo della profezia è, per forza di cose, ambiguo e vago.

Nella prima parte di *Henry VI* il re è, per la maggior parte del dramma, troppo piccolo anche solo per recitare una battuta. Storicamente infatti sappiamo che il vecchio re, Enrico V, morì quando il figlio aveva solo pochi mesi di vita, lasciando il regno diviso tra il compianto per la dipartita di un grande sovrano condottiero e la preoccupazione legata agli anni di reggenza e al successivo governo di un monarca giovanissimo ¹⁰⁶. La prima scena in cui il re compare nel dramma eponimo è quella iniziale del terzo atto. In quella situazione si sta svolgendo un'accesa discussione tra il Duca di Gloucester, il Conte di Warwick e il cardinale Winchester, zio del re: la litigiosità dei pari inglesi che pensano ai propri interessi invece che al bene del paese è un'altra delle tematiche principali dell'opera, e a questa si imputa la grave sconfitta subita dall'Inghilterra e la vergognosa perdita dei territori in Francia, con l'eccezione di Calais. I due personaggi in questione, inoltre, rappresentano un pericolo per il trono di Enrico, e saranno due dei protagonisti della Guerra delle due Rose. È questa quindi una scena importante nell'economia dell'opera, ma, invece di essere risolutivo, il giovane re mostra tutta la sua indole mite (il contrario di quello che si richiede al sovrano di uno stato in guerra e, soprattutto, il contrario di quella di suo padre) e, in definitiva, la sua debolezza sia nella politica estera che in quella interna, dove commette il grave errore di

¹⁰⁶ Piuttosto significativamente, il dramma si apre con una lunga scena di lutto per il vecchio re, che sarà poi una delle tematiche principali dell'opera.

restituire al duca di Gloucester tutti i suoi titoli e i suoi privilegi, che quest'ultimo utilizzerà per cercare di detronizzare il sovrano.

Nell'ambito di questa scena così densa compare la profezia; il duca di Exeter, spettatore inerme, commenta così l'operato del sovrano:

«[...] And now I fear that fatal prophecy
Which in the time of Henry named the Fifth
Was in the mouth of every sucking babe;
That Henry born at Monmouth should win all
And Henry born at Windsor lose all:
Which is so plain that Exeter doth wish
His days may finish ere that hapless time» (III, i, 210-216).

Si tratta, naturalmente, di una profezia dai risvolti negativi (come anticipa l'aggettivo "fatal") che ha una serie di caratteristiche interessanti: in primo luogo difetta di un profeta che la pronunci, è invece parte del sapere popolare, tanto da essere sulla bocca persino dei neonati: una cosa risaputa da chiunque, insomma. Il punto più interessante è però la prospettiva temporale in cui essa si situa: la profezia nel momento in cui è nata riguardava il futuro, un futuro, come al solito, non meglio definito, se non per il fatto di doversi verificare durante il regno del presente re («Henry born at Windsor»); ma questo avvenire si è fatto presente, e Exeter si rende conto di stare assistendo all'avverarsi della famosa profezia. Il momento "sfortunato" di cui parla è ormai iniziato, è il presente, e questa profezia mostra chiaramente il momento in cui un futuro indistinto e misterioso si trasforma inevitabilmente nel concreto presente, il momento in cui si compie la scadenza, intrinseca ma non espressa, della profezia.

La profezia ritorna nell'ultima parte della trilogia, e questa volta è completamente legata al personaggio del re. Enrico VI rappresenta una figura chiave sia per la produzione shakespeariana, essendo il protagonista, come è noto, di ben tre opere, tra le prime della carriera drammatica di Shakespeare, sia per la storia del paese, poiché la genesi e molti dei fatti principali della Guerra delle Due Rose si sono svolti durante il suo regno. Si trattava anche però, secondo molte fonti storiche ¹⁰⁷, di un re debole, inadatto a guidare i suoi sudditi

¹⁰⁷ Le fonti di Shakespeare per le tre parti di Henry VI, come del resto per molti dei drammi storici, sono le cronache di Edward Hall (*The Union of the Two Noble and Illustre Families of Lancastre and Yorke*) e di Raphael Holinshed (*Chronicles of England, Scotland, and Ireland*), che hanno il pregio di essere le fonti principali dell'epoca, e quelle temporalmente più vicine, oltre ad essere molto dettagliate. D'altra parte, un difetto che si potrebbe imputare a questo tipo di cronache è di tendere a romanzare alcuni aspetti della storia,

in un periodo politicamente tanto delicato: la sua malattia e la conseguente reggenza di Riccardo di York, narrate appunto nella terza parte del dramma, diedero di fatto l'avvio alle vicende della guerra. Seguendo le fonti e apportando solo lievi cambiamenti, Shakespeare sceglie di non tralasciare, ma anzi forse di insistere sull'aspetto del re santo, quasi profeta, che inserisce (in un caso d'accordo con la fonte e nell'altro autonomamente) in due punti chiave del dramma.

La prima profezia è pronunciata da Enrico VI nel momento cruciale, non tanto per il dramma quanto per la reale storia futura, dell'incontro tra il sovrano e il nipote Enrico di Richmond, che sarà il futuro Enrico VII, nonno della regina Elisabetta, in quel momento sul trono d'Inghilterra. Fosse anche solo per una ragione encomiastica quindi, la scena si presenta come sicuramente importante, ed è proprio in tono elogiativo che si sviluppa la profezia del re:

«Come hither England's hope.
If secret powers
Suggest but truth to my divining thoughts,
This pretty lad will prove our country's bliss.
His looks are full of peaceful majesty,
His head by nature framed to wear a crown,
His hand to wield a sceptre, and himself
Likely in time to bless a regal throne.
Make much of him, my lords, for this is he
Must help you more than you are hurt by me» (IV, vi, 68-76).

Anche in questo caso vediamo rispettati i due criteri principali che si associano alla profezia che, lo ricordiamo, consistono nella presenza di un legame con un patrimonio culturale antico, che può essere pagano o religioso, e in una tensione verso il futuro, che però rimane indefinito. Qui infatti il re parla di «divining thoughts» provenienti da non meglio identificati, ma sicuramente legati al divino, «secret powers», i quali gli assicurano il futuro

o di riportare dei fatti che evidentemente oggi non possono essere creduti reali (in questo senso l'esempio perfetto può essere rappresentato dal racconto dell'incontro di Macbeth con le streghe, riportato da Holinshed). La debolezza politica, fisica e mentale di Enrico è però documentata da tutte le fonti storiche, così come la sua ingenuità e purezza d'animo, che lo resero molto amato dal suo popolo, il quale, dopo la morte del sovrano, lo acclamava quasi come un re-santo. Questa vicinanza alla divinità attribuitagli dal popolo, e rafforzata dal fatto che in vita fosse molto religioso sfocia spesso (come in Hall e in Shakespeare) in un legame presunto con il mondo della profezia, sebbene non ci siano prove storiche accertate che egli ne abbia mai pronunciata una.

radioso del giovane nipote, che però si verificherà «in time», senza una precisa collocazione temporale che non sia, appunto, quella nell'avvenire. Shakespeare recupera questa scena da Hall, che descrive l'incontro tra re e futuro re:

Jasper Earl of Pembroke [...] brought the child to London, to king Henry VI, whom, when the king had a good space by himself, secretly beholden and marked, both his wit and his likely towardness, he said to such princes as were then with him: "lo! Surely this is he to whom both we and our adversaries levying the possession of all things shall hereafter give room and place". So this holy man showed, before the chance that should happen, that this Earl Henry so ordained by God, should in time to come (as he did indeed) have and enjoy the kingdom, and the whole rule of the realm ¹⁰⁸.

Come si può notare, la scena è molto simile, con l'unica differenza che Shakespeare sembra accentuare l'aspetto della preveggenza («divining thoughts») e in generale quello di un potere oltremondano, («secret powers») che Hall citava solo nel suo commento finale riferendosi ad Enrico come «holy», ma senza insistere sulla connessione tra la sua santità e la capacità di indovinare il futuro. La maggiore insistenza su questi aspetti da parte di Shakespeare rende il discorso dell'Enrico drammatico molto più assimilabile a una vera e propria profezia che non a una semplice lungimiranza. Guardando poi all'aspetto puramente temporale, troviamo anche qui un interessante combinazione di tempi che sfociano nel metateatrale: la profezia infatti si riferisce ad un futuro che per il pubblico però è già passato e che, dato il legame di Enrico VII con la regina, ha anche ripercussioni sul presente.

L'identificazione finale di Enrico con la profezia si verifica nell'ultima scena del dramma, quella della sua morte per mano di Riccardo di Gloucester, futuro Riccardo III, nella Torre di Londra. Appare piuttosto significativo che, sebbene questa scena sia naturalmente nelle fonti, queste non presentino la parte relativa alla profezia, che quindi Shakespeare aggiunge intenzionalmente.

«And thus I prophesy: that many a thousand,
Which now mistrust no parcel of my fear,
And many an old man's sigh and many a widow's,

¹⁰⁸ Edward Hall citato in Geoffrey Bullough, *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare Volume III: Earlier English History Plays*, Routledge and Kegan Paul, London, 1960, p. 73, testo modernizzato da me.

And many an orphan's water-standing eye,
Men for their sons, wives for their husbands,
And orphans for their parents' timeless death
Shall rue the hour that ever thou wast born» (V, vi, 37-43).

Se nel caso dell'incontro con Richmond l'assimilazione del discorso del re con la profezia era facilmente intuibile, ma non chiaramente espressa, qui è Enrico stesso a pronunciare direttamente il verbo «prophecy». Se è vero che altrove in Shakespeare tale verbo assume il significato più generico di «To be an early indication of; to foreshadow, presage, prefigure, portend»¹⁰⁹, senza quindi la connotazione specifica legata alla profezia¹¹⁰, qui il legame risulta chiaro da tutto il discorso del re, che peraltro assume appunto tutte le caratteristiche suddette tipiche della preveggenza. Se tali elementi non dovessero risultare sufficienti all'identificazione di re Enrico con un profeta, interviene a fugare ogni dubbio la frase del suo assassino che, interrompendo la profezia, afferma: «I'll hear no more. Die, *prophet*, in thy speech» (V, vi, 57, corsivo mio). La profezia pronunciata da re Enrico prima di morire, assume un significato specifico per il suo assassino e, in particolare, per il pubblico: il dramma immediatamente successivo a *Henry VI (Part III)* vedrà infatti proprio Riccardo come protagonista, e il compiersi di quanto predetto come trama.

La decisione di inserire l'elemento profetico (che, si ricorda, è deliberatamente shakespeariana, data la sua assenza dalle fonti), sembra avere un risultato duplice: da una parte chiude un cerchio, completando sia il profilo di un singolo personaggio, il re bambino, poi santo e profeta, sia ricollegandosi, almeno idealmente e attraverso il filone della profezia, a una serie di vicende, anche storiche, della prima parte. Dall'altra parte invece strizza l'occhio, di nuovo quasi in maniera metateatrale, a *Richard III*, successivo dramma di Shakespeare, dove appunto non solo il pubblico potrà assistere all'avverarsi della profezia in questione, ma la profezia tornerà anche come importante elemento drammaturgico.

Richard III è l'opera che conclude la prima tetralogia storica¹¹¹ shakespeariana e quella in cui la profezia, dopo essere stata introdotta e sviluppata in due delle tre parti di *Henry VI*, interviene in maniera più profonda e radicale: «The individual events in *Richard*

¹⁰⁹ <https://0-www-oed-com/view/Entry/152689?redirectedFrom=prophecy#eid>, Oxford English Dictionary online (ultima consultazione settembre 2020).

¹¹⁰ In *Hamlet* ad esempio, quando Polonius si avvicina per comunicargli dell'arrivo degli attori, cosa di cui lui è peraltro già informato, Hamlet afferma «I will prophesy he comes to tell me of the players.» (II, ii, 323), dove per «prophecy» non si intende nessun tipo di capacità sovranaturale da parte del principe, ma semplice perspicacia.

¹¹¹ Cfr. John Jowett (a c. di), *Richard III*, Oxford University Press, Oxford, 2008, *Introduction*.

III are not simply events in themselves. They are subject to prophecy, prefiguration and repetition. They fall within larger patterns of symbolic meanings»¹¹². La prima di queste profezie, che dà l'avvio all'azione drammatica, si trova nei versi iniziali della prima scena, nel monologo di Riccardo:

«Plots have I laid, inductions, dangerous,
By drunken prophecies, libels and dreams,
To set my brother Clarence and the king
In deadly hate the one against the other» (I, I, 32-35).

La «drunken prophecy» in questione è presente anche nelle fonti¹¹³, dove però questa ha un'origine non meglio definita: in Hall infatti si legge che «The fame was that the King, or the Queen, or both sore troubled with a foolish prophecy, and by reason thereof began to grudge against the duke», come in *A Mirror for Magistrates*, probabile fonte, viene indicato che «A prophecy was found which said a G / Of Edward's children should destruction be»¹¹⁴. Nel dramma shakespeariano invece, Riccardo afferma chiaramente di essere stato lui a mettere in atto «plots», e la profezia, che non a caso definisce «drunken», comparandola quindi a un vaneggiamento di ubriaco, sembra essere stata inventata e diffusa proprio da lui.

Riccardo sparge quindi la voce che esista una «prophecy that says that G / Of Edward's heirs the murderer shall be» (I, i, 39-40). Il suo intento nel fare arrivare alle orecchie dei sovrani tale profezia, è naturalmente quello di eliminare il fratello maggiore, il cui nome, George, inizia appunto per G, il quale, dopo i figli del re, avrebbe avuto la precedenza su di lui nel diritto al trono. Eliminando il fratello maggiore con questo *escamotage*, Riccardo si libera in un colpo solo di un avversario ben temibile (molto più dei due giovani principi) e di un ostacolo non indifferente nel suo percorso verso il trono. Ciò che però rende questa profezia veritiera, malgrado, forse, le intenzioni di Riccardo stesso, è che essa di fatto si avvera quando è lui, Duca di Gloucester (ed ecco la “G”), ad uccidere i nipoti nella Torre.

La profezia è quindi in questo caso un elemento che si intreccia profondamente con il protagonista del dramma: Riccardo diventa, suo malgrado, un vero profeta, poiché in effetti tutto quello che dice si avvera (sarà davvero “G” a causare la distruzione dei figli di Edward). Di certo si tratta però di un profeta *sui generis*, in quanto manca, in questa profezia,

¹¹² *Ivi*, p. 44.

¹¹³ Cfr. G. Bullough, *op. cit.*, vol. III.

¹¹⁴ *Ivi*, p. 249 e p. 302, testo modernizzato da me.

non solo la volontà profetica, ma anche un legame di chi la pronuncia con un ambiente magico o divino. Nel dramma però sono molto gli elementi trascendenti ¹¹⁵, spesso legati o riconducibili proprio al protagonista: la profezia continua a tornare come elemento ricorrente, quasi rimbalzando da un personaggio a un altro, ma finendo sempre per sfiorare Riccardo. L'ex regina Margaret, vedova di Enrico VI, si definisce «prophetess» (I, iii, 301) quando anticipa a tutti non solo le disgrazie che capiteranno al regno per colpa di Riccardo, ma addirittura la sua futura quanto insospettabile ¹¹⁶ alleanza con il Duca di Buckingham, oltre alla rovina che ne conseguirà. Il campo semantico della profezia ritorna spesso a riguardare anche il personaggio di Buckingham: ad esempio dopo la morte del re, evento che mette definitivamente in moto i piani di Riccardo, questi si rivolge al duca, non ancora suo alleato, con i seguenti epiteti:

«My other self, my counsel's consistory,
My oracle, my *prophet*, my dear cousin!» (II, ii, 120-121, corsivo mio)

L'uso di «prophet» sembrerebbe inspiegabile, se non fosse che Buckingham ha appena consigliato a Riccardo di correre a Ludlow, dove sono i figli del re appena deceduto, per impadronirsi dei principi prima di tutti, permettendo di fatto l'avverarsi della prima profezia, quella riguardante la morte dei due bambini per mano di "G". Di nuovo ci troviamo in presenza di un profeta involontario, per così dire, o quantomeno ignaro della veridicità delle proprie parole, e ancora una volta Shakespeare sfrutta appieno l'ambiguità insita nel futuro della profezia, che non si svela se non nel momento in cui si avvera. È un tipo di tempo che non può essere cadenzato o scandito, altrimenti perderebbe questa sua fondamentale caratteristica di oscurità.

L'ambiguità della profezia si riversa su Riccardo alla fine, colpendolo con tutte le forze, e quando il re arriva a coglierne il meccanismo è ormai troppo tardi:

«As I remember, Henry the Sixth
Did prophesy that Richmond should be king
When Richmond was a little peevish boy.
A king – perhaps, perhaps» (IV, ii, 96-99).

¹¹⁵ Cfr. Kristian Smidt, *Unconformities in Shakespeare's History Plays*, Macmillan Press LTD, London, 1982, in particolare il cap. 4 *Plots and Prophecies - The Tragedy of King Richard the Third*.

¹¹⁶ La moglie del Duca di Buckingham era infatti Margaret Beaufort, cugina di Enrico VI e madre del futuro Enrico VII, il che rendeva il nobile un alleato quasi naturale della fazione Lancaster, e non certo del figlio del Duca di York.

Da burattinaio, Riccardo comincia a scoprirsi burattino di una forza più grande di lui ¹¹⁷, e quando si rende conto di stare perdendo il controllo sulla situazione, inizia a preoccuparsi del tempo. Dopo essersi ricordato della profezia di Enrico VI, per ben due volte in pochi versi chiede a Buckingham – il quale peraltro viene chiamato «jack» (IV, ii, 116), un tipo di orologio meccanico ¹¹⁸, per le sue richieste insistenti – «What's o'clock?» (IV, ii, 111 e 113). È come se, investito dal tempo oscuro della profezia, Riccardo si aggrappasse a qualcosa di concreto, il tempo preciso dell'orologio, che comunque sente scivolargli via.

L'insistenza sull'ora esatta, sul tempo preciso, tornerà nuovamente nelle scene precedenti la battaglia di Bosworth:

«What is o'clock?» (V, iv, 26)

«Tell the clock there. Give me a calendar.

Who saw the sun today?» (V, v, 6-7)

La ricerca di stabilità di Riccardo è ormai disperata, ma la natura stessa gli si rivolta contro, destabilizzandolo ulteriormente: il sole non sorge e la sua notte è infestata dagli spiriti di coloro che hanno perso la vita per mano sua, che lo tormentano con presagi di sconfitta e, ancora una volta, con la profezia, una favorevole in questo caso, ma per il suo avversario:

GHOST OF HENRY VI: «Henry that prophesied thou shouldst be king
Doth comfort thee in thy sleep. Live and flourish»
(V, iv, 108-109).

Il tempo e la natura si rivoltano contro Riccardo, ormai sempre più prossimo alla fine, mentre, al contrario, sembrano arridere a Richmond che, come viene sottolineato, dorme invece un sonno pacifico («The sweetest sleep and fairest-boding dreams», V, iv, 206). Secondo Tiffany Stern in queste ultime scene Shakespeare usa in maniera molto sottile la tematica temporale per simboleggiare i destini opposti dei due sovrani, uno in declino e l'altro in ascesa: «Shakespeare rotates through a series of literal measurers of time in order

¹¹⁷ A questo punto Shakespeare recupera da Holinshed un'ennesima profezia, mostrando quanto ormai Riccardo ne abbia compresa l'importanza e quanto egli stia cominciando a capire, mettendo insieme i pezzi: «[...] a bard of Ireland told me once / I should not live long after I saw Richmond» (IV, ii, 106-107).

¹¹⁸ Si veda sopra capitolo 2, p. 25.

to illustrate that the temporal order, lost through Richard, will be re-established through Richmond. Chronographia shows how, at this point in the play, time, a major aspect of Richard's concept of himself, is no longer under the king's control»¹¹⁹.

Richard III sembra quindi un dramma in cui il potenziale della profezia rispetto all'ambiguità generale e temporale che la caratterizzano viene sfruttato per la prima volta appieno da Shakespeare. È interessante notare come, nel momento in cui Riccardo si rende finalmente conto di essere stato vittima di questa indefinitezza, quando invece partiva dal presupposto contrario, come inventore di profezie false, egli cerchi un riparo nel tempo sicuro e definito dell'orologio e del calendario. Questo si potrebbe leggere come un segnale del fatto che questo secondo tipo di temporalità è ormai quello più congeniale al pubblico elisabettiano, che teme la vaghezza del tempo profetico, visto come oscuro e ingannatore, e si riconosce invece nel rigore temporale rappresentato dall'orologio, che anche Shakespeare inserisce nell'opera come simbolo di solidità e sicurezza.

La seconda tetralogia storica sui re d'Inghilterra è composta da *Richard II*, *Henry I (Part I e Part II)* e infine *Henry V*, che viene seguito, cronologicamente ma non nell'ordine shakespeariano, da *Henry VI*, che comprende anche il regno di Edoardo IV, e poi da *Richard III*. Nel teatro shakespeariano è quindi narrata consecutivamente (ma non in ordine) la storia del regno di ben sei sovrani, coprendo non solo tutto il periodo della Guerra delle Due Rose, ma anche la sua genesi. Solo due dei quattro drammi di questa seconda (ma prima, se si considera la cronologia della storia) tetralogia presentano delle profezie.

In *Richard II*, dramma in cui, lo ricordiamo, si verifica in scena un ragionamento sottile sul tempo e sull'orologio¹²⁰, la profezia compare in una sola scena, quella in cui John of Gaunt, zio del re e padre del futuro re/usurpatore, Enrico IV, è sul letto di morte. Si tratta ancora una volta di una profezia classica: il legame con l'oltremondano è garantito dal fatto che John of Gaunt, ormai a un passo dalla morte, dice che, come tutti gli uomini in quella situazione, le sue parole sono più sagge e la sua capacità di "visione" è più acuta. L'ispirazione profetica gli viene fornita insomma dal suo prossimo spirare, con un gioco di parole che lui stesso pronuncia:

«Methinks I am a prophet new inspired
And thus, expiring, do foretell of him:

¹¹⁹ Tiffany Stern, *Time for Shakespeare: Hourglasses, sundials, clocks, and early modern theatre*, in *Journal of British Academy*, n. 3, 2014, p. 28.

¹²⁰ V. sopra, pp. 25 e sgg.

His rash fierce blaze of riot cannot last
For violent fires soon burn out themselves» (II, i, 31-34).

La profezia è in generale poco sorprendente, poiché la futura rovina del paese per mano del re, di cui continua a parlare poco dopo questi versi, è piuttosto facile da intuire anche senza velleità da profeta. L'utilità della scena, non presente nelle fonti, potrebbe risiedere più che altro nella seconda parte di questa, che vede il re al cospetto dello zio morente. Come Riccardo III, anche il secondo non comprende il valore della profezia, e se ne prende gioco:

«A lunatic lean-witted fool,
Presuming on an ague's privilege,
Dar'st with thy frozen admonition
Make pale our cheek, chasing the royal blood
With fury from his native residence» (II, i, 115-119).

La profezia sulla caduta di Riccardo naturalmente si rivelerà vera, ma quando il re capirà la veridicità delle parole dello zio morente, sarà ormai troppo tardi per rimediare. Nel già citato monologo finale, quando ormai comprende i suoi errori e l'impossibilità di correggerli, Riccardo però non si sente vittima del machiavellico cugino, dei cortigiani traditori o, banalmente, della sorte ma, e questo è interessante, del tempo, che lui non ha compreso e ha usato male, a differenza di Bolingbroke.

Anche Enrico di Bolingbroke però, ormai diventato re Enrico IV nel dramma a lui dedicato, si trova a sua volta vittima di profezia pronunciata proprio dal cugino Riccardo. Le parole del suo predecessore, che Enrico riporta quasi esattamente, acquisiscono per lui toni profetici:

«Northumberland, thou ladder by the which
My cousin Bolingbroke ascend the throne»
(*Richard II* V, i, 55-56; *Henry IV Part II* III, i, 69-70).

«'The time shall come' – thus did he follow it –
'The time will come that foul sin, gathering head,
Shall break into corruption»

(*Henry IV Part II* III, i, 74-76, quasi uguale in *Richard II* V, i, 57-59 ¹²¹).

Nel momento in cui il suo regno è nel caos e Northumberland è in aperta ribellione, il re riflette su quelle stesse parole «now proved a prophecy», ed è interessante come tale riflessione acquisisca delle caratteristiche temporali. Dopo essersi, piuttosto significativamente, comparato a un «watch case» (III, i, 17) e dopo che i nobili da lui convocati per prima cosa si sono premurati di ricordargli l'ora («'Tis one o'clock and past», III, i, 33), Enrico si chiede infatti quanto fedele gli possa essere stato Northumberland quando:

«'Tis not *ten years* gone
Since Richard and Northumberland, great friends,
Did feast together; and in *two year* after
Were they at wars. It is but *eight years* since
This Percy was the man nearest my soul,
Who like a brother toil'd in my affairs» (III, i, 56-61, corsivi miei).

La paura del re, la profezia e il tradimento si intrecciando quindi tutti in un discorso che torna continuamente sul tempo: per cercare di capire la logica di Northumberland, o quantomeno le ragioni dietro al suo tradimento, il re ripensa alla sua vita guardandosi indietro e ragionando sugli anni.

In risposta alle argomentazioni del re, impaurito in qualche modo dalla veridicità della profezia, interviene il conte di Warwick per dare una sua interpretazione dell'argomento:

«There is a history in all men's lives, / Figuring the natures of the times deceased;
/The which observed, a man may prophesy, / With a near aim, of the main chance of
things / As yet not come to life, who in their seeds /And weak beginning lie
entreated. / Such things become the hatch and brood of time; / And, by the
necessary form of this, King Richard might create a perfect guess / That great
Northumberland, then false to him, / Would of that seed grow to a greater falseness;
/ Which should not find a ground to root upon / Unless on you» (III, i, 79-91).

¹²¹ «The time shall not be many hours of age / More than it is, ere foul sin gathering head / Shall break into corruption».

L'immagine che Warwick usa per parlare dell'avverarsi della profezia, che lui identifica con un'acuta osservazione delle trame della storia che permette di prevedere cosa succederà in futuro, è legata al tempo, «the hatch and brood of time»: è una metafora di ineluttabilità, che viene confermata dal successivo «the necessary form of this». Ancora una volta, come nel caso di *Henry VI Part I*, Shakespeare presenta una profezia al momento del suo avverarsi, della sua scadenza se vogliamo, e mette i personaggi di fronte al tempo ormai compiuto: il futuro indefinito si definisce e si fa presente quando ormai il tempo è stato gestito male, ed è troppo tardi.

Shakespeare però decide di non concludere così la presenza della profezia nel dramma, e oltre a tenere dalle fonti ¹²² quella riguardante la morte del re a «Jerusalem», che si rivelerà essere non la città santa, ma una stanza così nominata del palazzo di Westminster, decide anche di far nominare la profezia al nuovo re nel suo primo monologo da sovrano. Enrico V assicura di essere cambiato e di voler regnare con la serietà del padre «To mock the expectation of the world, / to frustrate prophecies» (V, II, 125-126). Quello che intende dire è che vuol dimostrare di non essere più il giovane Hal, e che quindi tutte le “profezie” (indubbiamente negative) che lo riguardano saranno vanificate. Tornando alla prima tetralogia storica e guardando l'unica effettiva profezia che riguarda Enrico V, che presumibilmente il pubblico si ricordava, vediamo però che in realtà questa si avvererà completamente: «That Henry born at Monmouth should win all» (*Henry VI Part I*, III, i, 213).

L'ultimo dramma propriamente storico in cui appare una profezia è *Henry VIII*. È importante considerare che il testo non è completamente shakespeariano, in quanto i critici sono quasi unanimi nel concordare che fu scritto in collaborazione con John Fletcher. Sebbene risulti difficile attribuire le varie scene a un drammaturgo piuttosto che all'altro, l'ultima scena dell'ultimo atto, quella in cui appare la profezia, è quasi sicuramente di Fletcher ¹²³. Si tratta di una predizione (facile da pronunciare *a posteriori*) sul futuro fulgido della regina Elisabetta, appena nata nel dramma. Lo scopo per cui viene inserita è quindi puramente encomiastico e di fatto non presenta spunti di grande interesse, ma continua la lunga tradizione di profezie dinastiche e politiche da sempre legate ai Tudor a cui si è accennato sopra.

¹²² Geoffrey Bullough, *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare Volume IV: Later English History Plays*, Routledge and Kegan Paul, London, 1960, p. 278.

¹²³ Cfr. G. Melchiori, *op. cit.* 1994, p. 642.

Anche in *Troilus and Cressida*, primo dei due drammi non strettamente storici ¹²⁴ dove compare la profezia, questa non è degna di particolare nota e quindi non ci si dilungherà nel commento. Il dramma è infatti ambientato a Troia durante la guerra, e la profezia che compare è legata al personaggio di Cassandra: poiché la figlia di Priamo è passata alla storia con l'etichetta di profetessa, sarebbe stato piuttosto sorprendente se Shakespeare non avesse inserito una predizione legata al suo personaggio. La profezia di Cassandra ha tutte le caratteristiche di quelle antiche, cioè quelle dei famosi oracoli del mondo greco, e si sposa bene con l'ambientazione del dramma. Anche in questo caso quindi la giovane non smentisce la sua reputazione, avvisando tutti con predizioni funeste che puntualmente si rivelano veritiere.

Non altrettanto scontata è invece l'unica profezia che si trova in *King Lear*, la cui originalità è però molto dibattuta ¹²⁵. Questa non è presente nel primo *In Quarto* del 1608 ¹²⁶ né nel secondo del 1619, ma solo nel *First Folio*. È possibile quindi che la profezia sia spuria, frutto di un'interpolazione successiva, o che invece Shakespeare abbia deciso di inserirla in una versione posteriore alle prime due: *King Lear* è una delle opere scritte in pieno periodo giacomiano, e non è insolito che Shakespeare scegliesse alcune tematiche piuttosto che altre per compiacere o, al contrario, non dispiacere il sovrano, soprattutto perché le opere di questo periodo venivano appunto recitate a Whitehall e quindi dovevano tener conto del diverso tipo di pubblico rispetto al Globe ¹²⁷. Allo stesso modo è quindi possibile che per una prima *performance*, avvenuta dinnanzi al re nel Natale del 1606, come confermato dallo *Stationers' Register*, Shakespeare abbia deciso di eliminare i riferimenti ad una futura rovina del regno: «Then shall the realm of Albion / Come to great confusion. / Then comes the time, who lives to see it, / That going shall be used with feet» (III, ii, 91-95) perché «in 1606 Shakespeare may have not risked the offense inherent in the Fool's prophecy inasmuch as the intention seems one of touting, not tarnishing the King's image» ¹²⁸. Ciò che risulta certo invece, è che la profezia, a differenza del personaggio del *Fool*, rintracciabile in una delle fonti del testo, l'anonimo *The True Chronicle Historie of King Leir and His Three Daughters*

¹²⁴ Si ricorda che con “non strettamente storici” si intendono quelle opere che hanno come oggetto degli avvenimenti storici, più o meno reali, ma non sono catalogati, né nell'*In Folio* né dopo, come *Histories*.

¹²⁵ Sheldon P. Zitner, *The Fool's Prophecy in Shakespeare Quarterly*, vol. 18, n. 1, 1967, pp. 76–80.

¹²⁶ Q1 è la versione spesso considerata più affidabile dagli studiosi, che si basano su questo testo per le edizioni critiche. Così fa l'edizione di riferimento di chi scrive (“The Oxford Shakespeare” a c. di Stanley Wells, 2000), in cui appunto la profezia non è presente né menzionata.

¹²⁷ In *Macbeth*, ad esempio, la presenza delle streghe come elemento sovranaturale e la profezia riguardante Banquo e la casa Stuart sono state indubbiamente inserite come omaggio al nuovo sovrano.

¹²⁸ Joseph Wittreich, ‘Image of that horror’: *The Apocalypse in King Lear* in C.A. Patrides; J. Wittreich (a c. di), *The Apocalypse in English Renaissance thought and literature*, Manchester University Press, Manchester, 1984, p. 180.

del 1605¹²⁹, non è presente nelle fonti, ed è quindi, nel caso si voglia riconoscere l'originalità del testo, un'aggiunta shakespeariana.

Diversamente da tutte le altre opere di cui si è detto, la fonte che pronuncia la profezia in *King Lear* non è un personaggio da subito collegato con l'ambito divino o sovrannaturale, bensì il Buffone, il *Fool*. Tale personaggio ha però comunque un legame piuttosto forte con il mondo della profezia: «The madman is not always regarded as an object of commiseration. On the contrary there is a widespread notion which is not yet quite extinct that the lunatic is an awe-inspiring figure whose reason has ceased to function normally because he has become the mouthpiece of a spirit, or power external to himself, and so has access to hidden knowledge – especially to knowledge of the future»¹³⁰. Il ruolo del *Fool* nel teatro elisabettiano e shakespeariano in particolare consiste spesso nel rivelare verità grandi ma semplici, che i personaggi (e il pubblico) magari sfiorano senza realmente vederle o capirle. Inoltre, nel testo della profezia è il *Fool* stesso a collegarsi ad un'altra figura mitica, con un forte collegamento con il mondo della profezia soprattutto, come si è visto, in ambito Tudor: «This prophecy Merlin shall make, for I live before his time» (III, ii, 96).

La *Fool's Prophecy* rispetta quindi il primo parametro tipico della profezia, poiché viene recitata da una figura legata ad un patrimonio antico con velleità di chiaroveggenza. Nel caso specifico di *King Lear* poi, la figura del Buffone acquisisce un'importanza non irrilevante nell'ambito drammatico. A differenza degli altri buffoni “comici”, Feste e Touchstone, rispettivamente di *The Twelfth Night* e *As You Like It*, il *Fool* di Lear sviluppa con il protagonista uno stretto rapporto di dualità, che gioca sulla trasformazione del Re nel Buffone e anticipa la finale caduta in disgrazia di Lear, che vagherà nella tempesta pazzo e disperato:

FOOL: Yes. Thou wouldst make a good fool.

LEAR: To take't again perforce – monster ingratitude!

FOOL: If thou wert my fool, nuncle, I'd have thee beaten for being old before thy time.

LEAR: How's that?

FOOL: Thou shouldst not have been old before thou hadst been wise.

LEAR: O, let me not be mad, sweet heaven!

I would not be mad.

¹²⁹ Cfr. Geoffrey Bullough, *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare Volume VII: Major Tragedies*, Routledge and Kegan Paul, London, 1960.

¹³⁰ Enid Welsford, *The Fool. His Social and Literary History*, Farrar & Rinehart, New York, 1935, p. 76.

Keep me in temper. I would not be mad. (Sc. 5, 35-41)

«[Lear's] relationship with the Fool is no mere static pictorial contrast, but part of the tragic movement of the play; the movement downwards towards that ultimate exposure and defeat when the King is degraded to the status of the meanest of his servants. We watch the royal sufferer being progressively stripped, first of extraordinary worldly power, then of ordinary human dignity, then of the very necessities of life, deprived of which he is more helpless and abject than any animal»¹³¹.

Anche per quanto riguarda le caratteristiche temporali, la profezia di *King Lear* presenta dei risvolti interessanti. Si situa a conclusione di un punto importante del dramma, la scena della tempesta, e offre una chiusura a metà strada tra il canzonatorio e l'apocalittico. Il *focus* del discorso sul tempo è da subito reso chiaro dai sei "when" in undici versi, in anafora:

FOOL: This is a brave night to cool a courtesan. I'll speak a
prophecy ere I go:
When priests are more in word than matter;
When brewers mar their malt with water;
When nobles are their tailors' tutors,
No heretics burn'd, but wenches' suitors;
When every case in law is right,
No squire in debt nor no poor knight;
When slanders do not live in tongues,
Nor cutpurses come not to throngs;
When usurers tell their gold i' th' field,
And bawds and whores do churches build (III, ii, 79-90)

L'ambiguità tipica della profezia in questo caso è duplice: è certamente presente un'indeterminatezza temporale, poiché si parla di una serie di avvenimenti che dovranno verificarsi, ma non si dice quando, o meglio il "quando" diventa un primo termine di una serie di temporali che assomigliano quasi a delle consecutive. Il secondo motivo di incertezza rispetto al testo della profezia è senz'altro legato al suo significato, poco intellegibile: «These two jarring sets of 'when' clauses are followed in turn by two

¹³¹ *Ivi*, p. 262.

apparently incompatible 'then' clauses, one politically alarmist ('Then shall the realm of Albion / Come to great confusion') and one ironically quotidian ('Then comes the time, who lives to see't, / That going shall be used with feet'). The passage as it stands in the Folio yields no easy interpretation and even seems to defy basic legibility»¹³². L'assidua ripetizione della congiunzione temporale costruisce indubbiamente una sorta di climax che si dovrebbe risolvere con la spiegazione di cosa succederà quando questa serie di improbabili eventi avrà luogo, ma la conclusione lascia molti dubbi. Ciò che sembra interessante è che, sebbene il tempo della realizzazione della profezia sia sicuramente future e ambiguo, ma con conseguenze concrete e alquanto sinistre, la decisione di non inserire la profezia nella rappresentazione davanti alla corte potrebbe significare che c'era il rischio che il pubblico riconoscesse nelle premesse del *Fool* dei riferimenti alla propria contemporaneità, di fatto trasformando il futuro della profezia in presente.

La profezia del Buffone ha avuto una storia editoriale travagliata, ed è stata eliminata, accettata o modificata nelle edizioni critiche per secoli. Quel che è certo è che rispetta i criteri tipici della profezia e della profezia shakespeariana in particolare, e che presenta degli elementi interessanti dal punto di vista della concezione del tempo.

Per concludere il quadro sull'uso della profezia in Shakespeare è importante ricordare come essa venga introdotta, e soprattutto sperimentata, quasi esclusivamente nei drammi storici. Come si è visto, questo potrebbe essere spiegato anche tenendo conto della rilevanza che le profezie avevano effettivamente nella storia e per alcuni dei personaggi che Shakespeare avrebbe poi messo in scena. Se i drammi storici sono, per la loro tematica, quelli più realistici e strettamente connessi con la realtà ed il vissuto del pubblico, allora si può comprendere quale importanza avesse la profezia anche al di fuori dell'ambito letterario o teatrale.

In relazione alla temporalità, si può sicuramente dire che la profezia presenta degli aspetti di grande interesse. Essa interviene nell'asse temporale introducendo il futuro, che, trattandosi di storia, per il pubblico è un futuro già passato. La linearità temporale in questo tipo di drammi è quindi complicata dall'introduzione della profezia, che alle volte Shakespeare riprende dalle fonti, ma spesso rielabora o addirittura introduce dal nulla. Dopo una prima presentazione di questo strumento drammatico in *Henry VI*, Shakespeare lo sviluppa notevolmente in *Richard III*, dove per la prima volta compare un confronto tra il tempo della profezia, caratterizzato da vaghezza e ambiguità, e quello dell'orologio (che

¹³² Misha Teramura, *Prophecy and Emendation: Merlin, Chaucer, Lear's Fool*, in *Postmedieval: a Journal of Medieval Cultural Studies*, n. 10, 2019, p. 52.

contraddistingue invece la scadenza). La contrapposizione tra queste due temporalità differenti e tra le realtà che esse rappresentano (da una parte un tempo che appartiene più al passato, mistico e destabilizzante, dall'altra il tempo della modernità, sicuro e affidabile) compare sempre più spesso anche nei drammi successivi: *Richard II*, dove la profezia non ricopre un ruolo centrale ma vi è un importante monologo sull'orologio, e la seconda parte di *Henry IV*, che chiude il cerchio dei drammi storici, rimandando, in chiusura, ad una profezia pronunciata nel primo di questi, *Henry VI (Part I)*.

Una predizione esatta: la scadenza profetica

Tra le profezie che compaiono nell'opera shakespeariana, tre casi si distinguono da tutti gli altri. Si è affermato che le due caratteristiche principali della profezia sono in generale un legame con il sovrannaturale o l'oltremondano insieme ad una tensione verso un futuro, che però rimane indefinito. Questi attributi sono entrambi necessari per qualificare la profezia nel suo nucleo fondamentale: i personaggi devono infatti essere portati a credere alle predizioni, e una fonte autorevole o addirittura divina è spesso il miglior modo per convincerli; inoltre, se la profezia stabilisse un punto esatto nel futuro per il suo avverarsi, crollerebbe così uno dei suoi principali tratti distintivi, cioè quell'aura di mistero, indeterminatezza e vaghezza che la caratterizzano.

Quando una di queste due proprietà viene meno, in particolar modo la seconda, c'è da chiedersi se si possa ancora parlare di profezia. Se il profeta inserisce nel suo vaticinio un limite temporale ben preciso e stabilito, la natura profonda delle sue parole cambia, così come dovrebbe cambiare l'effetto che queste hanno su chi lo ascolta. Se questa non è più una profezia, non si può però ancora parlare di scadenza, perché come si è visto la scadenza è tendenzialmente una manifestazione del mondo moderno, e non ha quindi alcun tipo di collegamento con una realtà trascendentale. Per categorizzare questa sorta di fenomeno ibrido, a metà strada tra profezie e scadenze, si è scelto, come già anticipato, di coniare il nome di scadenza profetica. Le tre opere shakespeariane in cui questa si riscontra sono, in ordine cronologico, *King John*, *Julius Caesar* e, in modo un po' particolare, *Macbeth*.

King John

King John fu probabilmente composto ¹³³ dopo *Richard III*, opera in cui la temporalità antica della profezia e quella moderna della scadenza cominciano per la prima volta a intrecciarsi, senza però mai fondersi in una scadenza profetica. La prima di queste particolari profezie si trova appunto in *King John*, e viene enunciata da un profeta, portato in scena per l'occasione ¹³⁴:

«ere the next Ascension Day at noon
Your highness should deliver up your crown». (IV, ii, 151-152)

Come si può ben vedere, il futuro a cui questa profezia si rivolge non solo non è affatto vago, ma ha una precisione tale che si spinge fino all'indicazione dell'ora del giorno.

Shakespeare non riprende la predizione dalla fonte principale usata per *King John*, vale a dire le cronache di Holinshed, dove questa non è menzionata; la recupera invece da una fonte secondaria, che Bullough cataloga solo come "probabile": *Acts and Monuments of Martyrs* ¹³⁵, di John Foxe, dove è scritto che un "soothsayer" preannuncia al sovrano che questi non regnerà mai più dopo il giorno dell'Ascensione. La profezia è altresì presente in *The Troublesome Reign of John King of England*, testo anonimo del 1591 che parte della critica attribuisce a Shakespeare stesso, e che può quindi considerarsi una fonte, ma tenendo conto di questa possibilità. Sebbene la profezia che si trova in Foxe e quella del testo anonimo sembrerebbero identiche a quella shakespeariana, compreso il fatto di presentare un'inusuale precisione temporale, in realtà quella riportata nel testo drammatico presenta delle piccole ma fondamentali differenze.

In primo luogo, Shakespeare non dice che il re non regnerà più dopo quel giorno, ma semplicemente che entro allora avrà consegnato la sua corona. Questa piccola modifica ha il risultato di rendere la profezia da falsa, com'era quella nella fonte, tanto che chi l'ha pronunciata è etichettato come "false prophet", a vera: John cederà la sua corona a Pandulph, delegato papale, solo per vedersela poi restituita. Si tratta di un dettaglio, che però Shakespeare sottolinea operando un'ulteriore differenziazione rispetto alla fonte: se il profeta di questa non sa rispondere e giustificare il perché della sua previsione, quello

¹³³ Per il criterio seguito qui rispetto alla datazione delle opere shakespeariane, si veda nota 105 a p. 52.

¹³⁴ La profezia di Peter the Prophet viene in realtà riportata al re da Philip the Bastard, figlio illegittimo di Riccardo Cuor di Leone, nonostante il veggente sia in scena, e quest'ultimo pronuncia solo una frase in tutto il dramma.

¹³⁵ G. Bullough, *op. cit.*, vol. IV, p. 52.

shakespeariano, quando gli si chiede «wherefore didst thou so?», nell'unica battuta che pronuncia risponde «Foreknowing that the truth will fall out so» (IV, ii, 153-154). In secondo luogo, Shakespeare ci tiene a rendere il tempo della scadenza profetica ancora più specifico: alla data, già di per sé molto precisa, aggiunge anche un'ora altrettanto determinata: mezzogiorno. Pur provenendo dalle fonti e non essendo un'ideazione shakespeariana, la prima scadenza profetica presenta quindi una prospettiva interessante, soprattutto per la sua specificazione estrema del tempo.

Se si guarda alla struttura drammaturgica di *King John* e la si confronta con quella delle fonti, si può notare che la tendenza di Shakespeare nel trattamento dell'elemento temporale in questo dramma è stata quella dell'estrema compressione. Come sottolinea Melchiori infatti, «*King John* presenta una struttura particolarmente compatta, articolando gli eventi svoltisi nel giro di sedici anni in tre sequenze drammatiche corrispondenti a tre giornate poco distanti l'una dall'altra, precedute da una lunga scena introduttiva [...] e con una scena intermedia fra la prima e la seconda sequenza»¹³⁶. È vero che la contrazione temporale è una necessità nei drammi storici, ma se si guarda alle strutture di ognuna delle tre parti di *Henry VI*, probabilmente i drammi appena precedenti, si vede che Shakespeare aveva agito diversamente, dilatando comunque i tempi. La profezia che diviene scadenza profetica potrebbe quindi essere letta come un elemento che ben si sposa con questa idea di forte compressione del tempo: in un dramma in cui tutto viene accelerato una profezia forse non avrebbe sortito lo stesso effetto e la precisazione temporale si confà quindi di più alla trattazione generale del tempo nel dramma.

Julius Caesar

La seconda scadenza profetica, che si trova in *Julius Caesar*, presenta delle caratteristiche per certi versi molto simili alla prima. In entrambi i casi infatti, la profezia è assai specifica e viene indirizzata in maniera molto diretta agli interessati, che però la ignorano con risposte anche piuttosto simili: King John chiama il profeta «idle dreamer» (IV, ii, 153), così come Cesare dice «He is a dreamer. Let us leave him» (I, ii, 24)¹³⁷. Il non prestare fede alle profezie, di qualunque tipo esse siano, è un aspetto comune a quasi tutti i drammi e a quasi tutti i personaggi, ma quando la loro temporalità si fa così precisa, l'errore di valutazione del soggetto in questione risulta, se possibile, ancora più macroscopico: è più difficile credere

¹³⁶ G. Melchiori, *op. cit.*, p. 135.

¹³⁷ Jess M. Lander e J.J.M. Tobin, che curano l'edizione Arden Shakespeare di *King John*, citano questo parallelismo a p. 276.

ad un avvertimento su un futuro ignoto e lontano che non ad un monito che riguarda un momento preciso. Anche in *Julius Caesar*, come in *King John* la profezia è presente nella fonte, che nel caso del dramma sul condottiero romano è *Vite Parallele* di Plutarco, tradotto nel 1579 da Thomas North (*Lives of the Noble Grecians and Romanes*). Nella *Vita di Cesare* troviamo infatti scritto:

«Furthermore, there was a certain Soothsayer that had given Caesar warning long time before to take heed of the day of the Ides of March (which is the fifteenth of the month), for on that day he should be in great danger»¹³⁸.

La profezia shakespeariana è quasi del tutto identica a quella narrata da Plutarco: in scena troviamo il suddetto *soothsayer* che dice a Cesare

«Beware the Ides of March». (I, ii, 17)

In questo caso quindi, il drammaturgo non opera né aggiunte né cambiamenti temporali, anzi, se North sottolinea ancora di più l'esattezza temporale, specificando che con "Idi di Marzo" si intende il quindici del mese¹³⁹, Shakespeare sceglie di tralasciare questo dettaglio.

La motivazione per cui il drammaturgo decide di non intervenire ulteriormente nella temporalità della scadenza profetica potrebbe essere duplice: da una parte, la data delle Idi di Marzo era talmente rinomata e nota da non richiedere altre specificazioni. Anche chi tra il pubblico non aveva familiarità con le modalità di funzionamento del calendario romano poteva comunque capire che si trattava di una data precisa, e tanto bastava. Se quindi non cambia o aggiunge nulla ad una data che faceva quasi parte del mito, Shakespeare comunque non lascia inalterata la temporalità della fonte riguardo alla profezia. Egli interviene infatti pesantemente nell'intreccio temporale di Plutarco e North, ponendo la profezia in un momento successivo. Se il biografo la introduce nel momento dei Lupercali, ma specifica che Cesare l'aveva sentita molto tempo prima, Shakespeare decide di inserire la figura dell'indovino che vaticina il suo destino a Cesare di fronte a molti altri personaggi (tra cui Bruto) proprio durante la festa dei Lupercali, momento della sua incoronazione. «In *Caesar* the soothsayer's warning about the Ides of March is mentioned, later that the Lupercalia, as

¹³⁸ Geoffrey Bullough, *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare Volume V: The Roman Plays*, Routledge and Kegan Paul, London, 1960, p. 83, testo modernizzato da me.

¹³⁹ La specificazione è un'aggiunta della traduzione di North, assente in Plutarco (i cui lettori probabilmente non avevano bisogno di questa precisazione), come si può vedere consultando Domenico Magnino (a c. di), *Vite di Plutarco*, Volume IV, UTET, Torino, 1996, p. 600.

uttered ‘long time afore’: in the play, transferred to Caesar’s hour of triumph, it has an electrifying effect»¹⁴⁰. Con questi cambiamenti temporali Shakespeare giustappone la scadenza profetica, che come si è detto ha una forza premonitrice ancora maggiore della semplice profezia, perché indica un preciso limite temporale, al trionfo. Pur avendo trovato la scadenza profetica nelle fonti, e pur essendo questa data tanto nota da essere probabilmente già proverbiale, Shakespeare non la inserisce nel dramma senza un’ulteriore elaborazione, ma, non potendo modificare in alcun modo la data, lavora sull’intreccio.

Macbeth

L’ultimo caso in cui appare una scadenza profetica è quello di *Macbeth*, nel quale questa assume delle caratteristiche del tutto peculiari che la rendono, per certi versi, differente da quelle degli altri due drammi. Bisogna innanzitutto dire che, a prima vista, quella di *Macbeth* sembrerebbe avere tutte le caratteristiche della profezia classica. Essa è infatti pronunciata da esseri con un sicuro legame con il soprannaturale, le streghe¹⁴¹, e soprattutto non presenta un’indicazione temporale precisa, pur trattando di un momento sicuramente futuro:

«All hail Macbeth, that shalt be king hereafter». (I, iii, 50)

Il futuro sottinteso da «hereafter» rimane infatti del tutto generico, come succede sempre nella profezia. Nonostante ciò, per una serie di motivi basati proprio sulla temporalità, si ritiene che quella di *Macbeth* sia una scadenza profetica, e non una profezia.

La manipolazione temporale di Shakespeare in questo dramma è una delle più incisive tra quelli di materia storica. La tendenza generale in *Macbeth*, costruito basandosi non su una o due fonti principali, come fa solitamente, ma mescolando almeno sette testi diversi¹⁴², è quella di una forte accelerazione temporale, che fa percepire l’ascesa al trono come velocissima, e la successiva caduta come ancor più rovinosa e ineluttabile. In questo clima di accelerazione forzata del tempo si inserisce la profezia delle streghe: prima di dire

¹⁴⁰ William Shakespeare, *Julius Caesar*, a c. di Arthur Humphreys, Oxford World’s Classics, Oxford, 2008, p. 11.

¹⁴¹ Streghe che comunque sembrano avere con lo spazio e il tempo precisi una familiarità insolita per esseri che dovrebbero abitare una dimensione superiore e lontana da entrambi. Nella prima scena del dramma, che quindi piuttosto significativamente è aperto nel segno delle streghe, troviamo che le tre pongono una serie di domande chiedendo con insistenza «when» (ripetuto in anafora tre volte nei primi quattro versi) per poi passare al «where».

¹⁴² Cfr. Geoffrey Bullough, *op. cit.*, vol. VII. I sette testi provengono da quelle che sono catalogate come fonti certe, a cui se ne aggiungono altri nove solo “probabili”.

a Macbeth che diventerà re, le sorelle fatali gli comunicano che sarà barone di Cawdor (I, iii, 49). Nella scena immediatamente successiva, dopo quelli che possono essere una manciata di minuti, sia del tempo reale che di quello drammatico, questa predizione si avvera. La realizzazione quasi immediata della prima profezia è uno degli elementi che trasforma la seconda in una scadenza profetica. Non appena si rende conto che le parole delle streghe sono veritiere – e a differenza di quasi tutti gli altri oggetti di profezie Macbeth non solo non è restio a crederci dall’inizio, ma ne è convinto subito dopo aver ricevuto una prova – è lui stesso a forzare il tempo della profezia, trasformandola di fatto in scadenza

Nella sua forzatura temporale Macbeth non è solo, e si avvale della fondamentale complicità della moglie. Quando scrive a Lady Macbeth, senza indugio lei afferma che il marito «shalt be what thou are promised» (I, v, 15). Il verbo usato da Lady Macbeth è senz’altro interessante: mai in Shakespeare, prima di *Macbeth*, la profezia era stata interpretata come una promessa. Accecati dall’ambizione, i due personaggi, che pure al contrario di tutti gli altri credono alle parole profetiche, dimostrano comunque di non comprendere a fondo la natura della profezia, che è quasi sempre un avvertimento rispetto a pericolo o rovina, e quasi mai promessa di gloria. Sebbene esistano profezie di questo genere in Shakespeare (si vedano ad esempio quella su Enrico V in *Enrico VI*, o quella su Enrico VII in *Riccardo III*), queste sono sempre negative, perché non sono comunicate a coloro ai quali si riferiscono direttamente, ma a chi a causa o al confronto di questi perderà tutto.

Appena dopo le parole di Lady Macbeth, entra in scena il pretesto per cui la profezia assume i contorni della scadenza quando le viene comunicato che «The king comes here tonight» (I, v, 29, corsivo mio). È questa l’irruzione nella indefinitezza della profezia del tempo concreto della scadenza, che trova espressione nelle parole che Lady Macbeth rivolge al marito quando lo incontra per la prima volta dopo aver saputo della predizione:

LADY MACBETH: Great Glamis, worthy Cawdor,
Greater than both, by the all-hail hereafter,
Thy letters have transported me beyond
This ignorant present, and I feel now
The future in the instant» (I, v, 53-57).

Lady Macbeth più ancora del marito trasforma la profezia in scadenza sfruttando e soprattutto definendo questo “futuro nell’istante”, trasformando l’«hereafter» delle streghe (I, iii, 50) in «tonight» (I, v, 29) e «this night» (I, v, 66). Quando il marito le comunica che

il re ha intenzione di partire il giorno successivo, lei annuncia infatti: «O never / shall the sun that morrow see» (I, V, 59-60). La profezia diviene scadenza nel momento in cui i personaggi ne forzano la natura per prendere in mano le redini del proprio destino e impongono un tempo preciso a ciò che, per sua natura, non dovrebbe averlo.

Quella di *Macbeth* sembra essere la profezia, o meglio la scadenza profetica, più interessante del canone proprio a causa della forte manipolazione temporale di cui Shakespeare la rende protagonista. La predizione delle streghe è presente nelle fonti, ma è l'intervento del drammaturgo che decide di velocizzarne il compimento e di comprimere la temporalità dell'opera ¹⁴³, a cambiarne i connotati e a renderla molto più vicina ad una scadenza. Se nei primi due casi erano presenti delle rielaborazioni rispetto alla fonte, a cui comunque il drammaturgo si era attenuto abbastanza fedelmente, qui si nota un intervento molto più consistente che differenzia con più chiarezza profezia e scadenza sul piano del trattamento del tempo.

Il tempo dell'orologio entra a teatro: la scadenza

Riguardando la tabella a pagina 50 possiamo notare che le scadenze identificate nel canone shakespeariano, escluse quelle profetiche, sono presenti in otto opere. Se aggiungiamo le scadenze profetiche in numero sale a undici. Dal punto di vista esclusivamente quantitativo si tratta di un dato piuttosto interessante: circa un terzo dell'opera shakespeariana presenta infatti almeno una scadenza che ricopre un ruolo rilevante nella trama, mentre se guardiamo al teatro elisabettiano coevo, a quello pre-shakespeariano o addirittura a quello medievale inglese, vediamo che i numeri diminuiscono sensibilmente. Oltre alle opere riportate nella tabella e di cui si dirà a breve, esistono però molti altri drammi in cui Shakespeare inserisce una scadenza, che non gioca un ruolo altrettanto consistente nell'economia dell'opera, ma risulta comunque importante all'interno della scena in cui appare, o si lega invece a un concetto più ampio che ha maggiore rilevanza nel dramma.

Le scadenze secondarie più numerose sembrano essere quelle di ambito legale, contrattuale o giuridico, vale a dire quel tipo di scadenze che da sempre sono state parte integrante della vita quotidiana. Nel caso dei drammi storici, molto spesso queste coincidono con editti reali o contratti matrimoniali. In *Richard II*, ad esempio, la scadenza è legata alla tematica dell'esilio. Quella dell'esilio è certamente una questione importante in un'opera

¹⁴³ In Holinshed non vi era traccia di tirannia nel regno di Macbeth per dieci anni, Shakespeare invece fa precipitare la situazione fin da subito. Cf. G. Bullough, *op. cit.*, vol. VII.

che tratta del declino di un re a causa, tra le altre cose, del ritorno di un rivale dall'esilio. Il verdetto del re è che il cugino Bolingbroke sia esiliato «Till twice five summers have enriched our fields» (I, iii, 141), mentre il duca di Norfolk è condannato a vita:

«The sly slow hours shall not determinate
The dateless limit of thy dear exile;
The hopeless word of 'never to return'
Breathe I against thee, upon pain of life» (I, iii, 150-153).

In ogni esilio è implicita la presenza di una scadenza (o di una non scadenza, un *dateless limit*, come nel caso del duca di Norfolk) che l'esiliato è tenuto a rispettare. Il momento più interessante non è dunque il pronunciamento reale, nel quale ci si aspetta che venga comunicato un limite temporale, ma il mancato rispetto del limite in questione. Shakespeare evidenzia questo momento con un dialogo non presente nelle fonti ¹⁴⁴ in cui si vede il Duca di York, zio del re, che affronta Bolingbroke con queste parole:

«Thou art a banished man and here art come,
Before the expiration of thy time,
In braving arms against thy sovereign» (II, iii, 109-111).

Il non aver rispettato l'«expiration of thy time» comporta una serie di conseguenze sul piano morale e legale, di cui si trovano echi nello scambio di battute tra i personaggi: «Bolingbroke repositions York's moralist language in a legalistic register» ¹⁴⁵. Questa infrazione da parte di Bolingbroke rappresenta un passaggio rilevante: oltre a macchiarsi del mancato rispetto di una legge infatti, egli forza e rompe un *time limit* entro il quale lui non dovrebbe essere presente sul suolo inglese; il superamento di questo limite che gli era stato posto come invalicabile dice molto sul personaggio, e avrà dei risvolti capitali nell'economia del dramma.

Un altro riferimento a una scadenza non fondamentale ma interessante e nuovamente legata all'ambito legale o giuridico si trova in *King Lear*. Questa compare in relazione alla divisione del regno con cui si apre il *play*, che prevede che il re passi un mese da ciascuna

¹⁴⁴ Il ritorno di Bolingbroke è un fatto storico e, come tale, è certamente presente nelle fonti usate da Shakespeare per *Richard II* (cfr. G. Bullough, *op. cit.*, vol. III), ma nei testi non vi è traccia di questo dialogo.

¹⁴⁵ William Shakespeare, *Richard II*, a. c. di A. B. Dawson e P. Yachnin, Oxford University Press, 2011, p. 197.

delle due figlie a cui ne ha assegnata una porzione, Goneril e Regan ¹⁴⁶. Ben presto questo patto comincia a mostrare le sue pecche, e Lear si ritrova rifiutato dalle figlie, che scaricano di continuo l'una sull'altra l'onere di ospitare il padre. A un certo punto Regan, con un linguaggio certamente giuridico, che ricorda quasi quello usato nei casi di affidamento dei figli, ma con prospettiva qui ribaltata, e con parole nelle quali sembrano riecheggiare quelle del Duca di York (tanto che il termine usato per riferirsi alla scadenza è lo stesso, *expiration*) lo prega di rimanere dalla sorella «till the expiration of your month» (II, iv, 233), e gli dice che, in caso volesse invece andare da lei, dovrebbe rinunciare a una buona parte della sua scorta d'onore. La rigidità delle figlie nel rispettare questa scadenza, seppure decretata da Lear stesso, diventa motivo di afflizione per il vecchio padre, che infatti subito dopo decide di rompere questo schema e di andarsene.

Un esempio di scadenza contrattuale si può trovare invece in *Henry VI (Part II)*, che si apre con il re che accoglie la sua sposa francese, e con lei un trattato di pace della durata di diciotto mesi con il paese di provenienza della nuova regina. Conseguentemente a questo trattato, il re comanda al duca di York, futuro pretendente al suo trono, di allontanarsi dalla Francia «till term of eighteen months / Be full expired.» (I, i, 73-74). Si tratta, ancora una volta, di una scadenza di un termine di legge, ma che ha di nuovo un peso non indifferente sulla trama: la presenza di York in Inghilterra è fondamentale per la creazione di una serie di alleanze che porteranno alla detronizzazione di Enrico e alla fine della dinastia Lancaster.

Ancora, in *As you like it*, viene usato lo stesso termine, *term*, nel contesto di uno scambio di battute tra Rosalind/Ganymede e Orlando, che affronta la tematica del tempo e in cui, oltre a nominare più volte l'orologio, Rosalind ritrae con molta lucidità la tematica della relatività temporale: «Time travels in divers paces with divers persons. I'll tell you who time ambles withal, who time trots withal, who time gallops withal, and who he stands still withal». (III, ii, 297-301). Di nuovo Shakespeare lo lega al mondo della giurisprudenza, lo usa infatti parlando degli avvocati, i quali sembrano vivere solo nel lasso di tempo in cui lavorano: «they sleep between term and term, and then they perceive not how time moves.» (III, ii, 318-319).

Infine, in *Hamlet*, troviamo ancora dei riferimenti a scadenze di legge, anche se in questo caso la legge in questione sembra essere più di natura morale. Claudio, riferendosi al prolungato cordoglio di Amleto, ammette che, per una legge morale appunto, si dovrebbe portare il lutto per la morte di un padre, ma solo «for some term»:

¹⁴⁶ «Ourself, by monthly course, / With reservation of a hundred knights, / By you to be sustain'd, shall our abode / Make with you by due turns» (I, i, 137-140).

«'Tis sweet and commendable in your nature, Hamlet,
To give these mourning duties to your father:
But, you must know, your father lost a father;
That father lost, lost his, and the survivor bound
In filial obligation *for some term*
To do obsequious sorrow: but to persever
In obstinate condolement is a course
Of impious stubbornness» (I, ii, 87-93, corsivo mio)

Lo stato d'animo del nipote e la sua «empia testardaggine» preoccupano il re per vari motivi (primo tra i quali l'incomodo manifesto attaccamento per un re che ormai è morto e di cui lui ha preso, in tutto e per tutto, il posto), ed è interessante che per convincere Amleto egli giochi proprio sul *term*, sulla scadenza legale, come se si trattasse di una motivazione sufficiente per smetterla di piangere un padre, una sorta di giustificazione ufficiale. L'altra occorrenza di *term* si deve invece proprio al defunto re, che parla della sua punizione semi-purgatoriale che non potrà concludersi fino a che non avrà espiato i suoi peccati:

«I am thy father's spirit,
Doomed for a certain *term* to walk the night,
And for the day confined to fast in fires,
Till the foul crimes done in my days of nature
Are burnt and purged away [...]» (I, v, 9-13 corsivo mio).

Entrambi i *term* sono indefiniti («some», «a certain»), ma decretano comunque due scadenze, sebbene di tipo diverso: la prima è infatti legata a un momento nel tempo, seppure vago mentre la seconda è determinata da una serie di azioni (l'espiazione dei peccati di Amleto padre). È interessante notare quanto una scadenza di questo secondo tipo, una scadenza d'azione, per così dire, pesi nell'economia del dramma, poiché tutto sarà deciso solo nel momento in cui Amleto metterà in atto la sua vedetta, scegliendo di agire.

Come si è potuto notare, le scadenze sopracitate appaiono in una o due scene di drammi in cui spesso il concetto di scadenza in sé non ricopre un ruolo fondamentale, sebbene possa essere importante nell'economia della singola scena. In otto dei drammi del canone però l'intervento della scadenza, intesa come limitazione temporale che può essere

stabilita per legge o arbitraria, mette moto dei meccanismi molto importanti a livello di trama. In questi drammi l'ingiunzione di una scadenza o la forzatura di questa, non rispettandola, implicano spesso un cambiamento dell'azione che ha un forte peso sulla trama. L'esistenza di queste limitazioni temporali, e l'importanza che esse arrivano a ricoprire a teatro, possono essere interessanti segnali dell'imposizione della nuova temporalità nella realtà quotidiana della fine del XVI secolo.

Guardando alle scadenze di questi otto drammi, si è deciso di classificarle in tre grandi categorie: la prima, più realistica e storicamente remota delle scadenze, è quella legale: si tratta di casi in cui il limite temporale è stabilito dalla legge, sia essa dettata da una norma giuridica o da una morale. Rientrano tra queste anche i limiti temporali legati al mondo degli affari, come ad esempio quelli sanciti da contratti o altri accordi mercantili. Come si diceva, la scadenza legale fa parte della quotidianità già da prima del periodo rinascimentale, ma il presentarla a teatro può essere uno dei segnali dell'adozione di un nuovo tipo di temporalità legata anche all'ascesa della società commerciale o mercantile. È il tipo di limite temporale più basilare, dal quale scaturiscono tutti gli altri.

Il secondo tipo di scadenza, che si potrebbe definire "arbitraria", è un'emanazione diretta di questa prima categoria. Si tratta di limitazioni temporali imposte non da un'autorità o da un accordo scritto, ma da uno dei personaggi. Se nella prima categoria non risultava sorprendente che la temporalità delle limitazioni fosse estremamente precisa, in quanto questa precisione è necessaria in ambito legale, per poter avere la sicurezza incontrovertibile che una legge sia stata rispettata o meno, risulta invece interessante vedere come anche la seconda categoria presenti degli esempi di limiti temporali ugualmente esatti, sebbene le circostanze non lo richiedano. È forse la scadenza più importante perché è quella che più rispecchia il nuovo tipo di realtà avvezza al tempo dell'orologio.

L'ultima delle categorie può essere definita quella della scadenza teatrale. È una tipologia più complessa delle precedenti, perché si innesta su una dimensione metateatrale, a metà tra la realtà e il dramma: si tratta di limiti temporali posti all'azione drammatica all'interno dell'opera stessa, ma che hanno una ripercussione sulla temporalità effettiva dello svolgimento dello spettacolo teatrale, o che comunque presentano un richiamo con dei tempi canonici del mondo del teatro.

Nell'analizzare le opere del drammaturgo si è scelto non solo quali scadenze far rientrare nelle diverse categorie, ma anche cosa considerare o non considerare come una scadenza. Come si è visto sopra, spesso Shakespeare introduce scadenze in ambito legale (esili, editti, contratti...), che alle volte non intervengono neanche a livello di trama, ma sono

citare di sfuggita in una scena o due. Questo tipo di scadenze sono spesso legate a delle realtà per cui il limite temporale è, per forza di cose, implicito. Tale principio base ovviamente non cambia con il tempo e non subisce nessuna modifica concettuale nelle varie epoche, semplicemente perché non è legato al pensiero sul tempo ma semplicemente alla prassi. Non così le scadenze “legali” che, pur avendo alla base lo stesso tipo di concezione, vale a dire una legge che prevede già di per sé un limite temporale, hanno molte più sfumature e incidono maggiormente sulla trama dell’opera, oltre ad essere spesso, e a differenza dei vari esili o editti che compaiono nelle opere, inserite intenzionalmente da Shakespeare per determinare la struttura del dramma.

Scadenze legali

Le opere che imperniano la propria trama su una scadenza legale sono tre, *The Taming of the Shrew*, *The Merchant of Venice* e *A Midsummer Night’s Dream*. In questi tre casi la scadenza diventa il motore principale dell’azione drammatica, il motivo fondamentale alla base delle scelte e dei movimenti dei personaggi. La differenza con i casi visti sopra è che in quelle opere la scadenza legale determinava, in maniera più o meno incisiva, lo svolgimento di una parte di trama, ma non di tutta. Sebbene la natura intrinseca della scadenza rimanga la medesima, poiché nei tre drammi si verificano due contratti matrimoniali e uno commerciale, in queste opere essa non è più un mero riferimento, ma un fondamentale elemento di costituzione della struttura drammatica.

The Taming of the Shrew

The Taming of the Shrew potrebbe essere, in ordine cronologico, la prima opera in cui compare una scadenza legale. La datazione delle opere shakespeariane in generale risulta essere piuttosto problematica, ma in questo caso specifico lo è ancora di più. Il testo dell’opera compare infatti per la prima volta nell’*In Folio*, ma una versione precedente con svariate differenze, *The Taming of A Shrew*, era già stata registrata nello Stationers’ Register nel 1594. La critica è ancora divisa su come considerare *A Shrew*, se una fonte, scritta quindi da altri drammaturghi ¹⁴⁷, un *bad quarto* o una prima versione poi migliorata. In un caso o nell’altro, vediamo che la scadenza si presenta nel dramma già a partire dalla sua struttura.

¹⁴⁷ Sebbene molti ritengono che la prima versione sia shakespeariana, sono stati fatti altri nomi, come quello di Christopher Marlowe, v. John Dover Wilson (a c. di), *The Taming of The Shrew*, vol. 32, The Cambridge Dover Wilson Shakespeare, Cambridge, 2009.

Entrambe le versioni sono infatti accomunate dalla presenza di una cornice metateatrale, con la differenza che in effetti è solo nel primo testo che si può parlare propriamente di cornice, in quanto in quello del 1623 la parte riguardante l'ubriacone Sly apre l'opera ma non torna a chiuderla. In entrambi i casi la prima parte della cornice vede Sly preso in giro dai suoi compari della taverna, che gli fanno credere di essere un Lord addormentato da molti anni, quando invece si è appena risvegliato da un breve sonno da ubriaco. Per tenerlo calmo e intrattenerlo, i suoi finti servitori gli consigliano di guardare un *play*, che sarà poi quello del titolo.

La scadenza entra quindi nell'opera implicitamente: tra il livello drammatico e quello reale se ne frappone un altro, quello della cornice appunto, che in qualche modo determina un tempo destinato a concludersi presto: ogni dramma presuppone una scadenza, vale a dire la sua fine, ma in questo caso la fine è doppia perché oltre a quello dello spettacolo vi è quella, precedente, del *play within the play*. Normalmente è solo il pubblico a sapere che l'opera finirà (ovvero "scadrà"), e quando questo succede, succede nella dimensione reale, mentre in questo caso la scadenza si trasmette anche a quella drammatica, raddoppiandosi appunto. Questa dinamica è naturalmente più visibile nella prima versione, con il ritorno di Sly che commenta la chiusura del *play within the play*. La scadenza legata alla cornice metateatrale si innesta sulla tematica dello sdoppiamento, una delle caratteristiche fondamentali del dramma, come del resto di molte commedie shakespeariane: in questa commedia in particolare, oltre alla doppia scadenza (quella intrinseca della cornice e quella legale del dramma), troviamo una doppia ambientazione (l'Inghilterra della cornice e l'Italia del dramma principale), una doppia trama (Katherina/Bianca) e, a livello testuale addirittura un doppio dramma (*A Shrew / The Shrew*) con tutte le problematiche di attribuzione e datazione che la presenza dei due testi genera.

Al di là della scadenza metateatrale, che è sempre interessante a livello di drammaturgia ed è comune a tutte le opere che presentino un *play within the play*, ma che in questo caso è ancora più rilevante perché il *play within the play* in realtà corrisponde al dramma stesso, *The Taming of The Shrew* presenta un'importante scadenza legale, rappresentata da uno dei contratti più antichi, il matrimonio. È infatti sulla necessità di concludere non uno, bensì due contratti matrimoniali che viene instaurata quasi tutta la trama: i corteggiatori di Bianca, sorella minore, cercano un marito per la maggiore, ma difficile, Katherina. La scadenza che si presenta a questo punto è duplice: da una parte vi è la necessità, legata forse più al costume che alla legge, che la sorella maggiore sia sposata prima che possa farlo la minore, il che significa che fino a che Katherina non sarà sistemata,

Bianca dovrà rimanere nubile. Chi stabilisce la scadenza è appunto un'autorità legale che ha la caratteristica della tradizione, e che è incarnata dalla figura del padre delle due, che ai corteggiatori della figlia minore comunica:

«Gentlemen, importune me no farther,
For how firmly I am resolved you know:
That is, not to bestow my youngest daughter
Before I have a husband for the elder» (I, i, 48-51).

L'autorità paterna ha comunque un'importanza non indifferente e soprattutto incontrovertibile: è infatti Baptista ad avere la massima giurisdizione quando si tratta della famiglia, e il suo verdetto è molto chiaro.

La necessità per Katherina di adempiere al più presto a questa scadenza è sentita in particolar modo dalla sorella minore, i cui desideri sono frustrati a causa sua:

BIANCA: Good sister, wrong me not, nor wrong yourself,
To make a bondmaid and a slave of me.
That I disdain. But, for these other goods,
Unbind my hands, I'll put them off myself,
Yea, all my raiment, to my petticoat;
Or what you will command me will I do,
So well I know my duty to my elders. (II, i, 1-7)

La condizione di nubilato della giovane sembra quindi essere avvertita come un peso da chi la circonda. È come se la necessità legale per Katherina di sposarsi prima di Bianca trascinasse con sé un'ulteriore scadenza ad essa connaturata che riguarda la sola Katherina: al di là del matrimonio della sorella minore, la protagonista ha mancato, fino a quel momento una scadenza necessaria, quella della cessazione della sua condizione di donna nubile: «In all these representations the idea of marriage as a central institution of Protestant society in early modern England is inherent. Marriage within society operated at the shifting boundary between the public and the private; it was a 'model of social order' and also a place where 'power is exerted privately in the interests of public order'. The threat posed to this institution when normative order is disrupted by the unruly conduct of the inferior partner is

therefore dangerous on several levels, and the underlying assumption is that masculine dominance must be assured for the proper functioning of society»¹⁴⁸.

Il matrimonio infatti, oltre a sistemare la condizione di Bianca, risolve anche il problema di Katherina, che dopo aver sposato Petruchio viene appunto domata e cessa di essere una *Shrew*, rispettando la scadenza che la società le ha imposto. La tematica del cambiamento di Katherina è centrale nel dramma, come si evince dal titolo, e sebbene la condizione di *shrewiness* non debba essere necessariamente legata alla mancanza di un marito¹⁴⁹, la presenza di quest'ultimo sicuramente elimina questa condizione, comunque si voglia leggere questo voltafaccia della protagonista:

The last scene of the play with Katherina's great speech on the subordination of wives readily accommodates itself to whatever notions we have acquired in the course of reading the play. It may display her as the dutiful slave of her wedded lord, repeating mechanically the lore he has imposed on her; it may display her, now a sensible social Elizabethan, uttering the commonplaces of conservative opinion of the age [...]; it may continue the game of acting a part which Katherina, her eyes once open, enjoys doing and does well, or, in Charles Brooks's words, 'She plays her part so well that only she and Petruchio know how much is serious and how much put on'¹⁵⁰.

La doppia scadenza incarnata dal matrimonio, che rappresenta la libertà per Bianca, ma in qualche modo anche per la sorella maggiore, manca però di un dettaglio fondamentale: la fissazione di un limite temporale. La condanna di Bianca al nubilato è infatti potenzialmente infinita, se non fosse per l'intervento di Petruchio, che compare nella scena immediatamente successiva all'editto di Baptista. L'assenza di un tempo preciso viene quindi rettificata dall'arrivo di Petruchio e ancora di più dal suo incontro con Katherina, durante il quale viene stabilito «That upon Sunday is the wedding-day» (II, i, 298). Con anche l'elemento temporale, si può dire che la prima scadenza shakespeariana è completa. Guardando al ruolo drammaturgico che ricopre, vediamo che essa diventa il motore di tutta

¹⁴⁸ Sandra Clark, *Shrew, Marriage and Murder*, in G. Holderness; D. Wootton (a c. di), *Gender and Power in Shrew-Taming Narratives 1500-1700*, Palgrave Macmillan, London, 2010, p. 31.

¹⁴⁹ «She is a girl of spirit, yet has to endure a father who has openly made a favourite of her sly younger sister, and who is willing, even more openly, to sell his daughters to the highest bidder... Thus environed, what choice has Katerina but to show her disdainful temper if she is to keep her self-respect?». Nevill Coughill citato in E.M.W. Tillyard, *Shakespeare's Early Comedies*, The Athlone Press, London, 1992, p. 81.

¹⁵⁰ *Ivi*, p. 84.

la trama: senza quella, Hortensio, corteggiatore di Bianca, non avrebbe proposto all'amico Petruchio, in cerca di una sposa, il matrimonio con Katherina, che a sua volta non sarebbe stata "domata".

A Midsummer Night's Dream

Molto simile ma per certi versi anche assai più complessa è la scadenza che compare in *A Midsummer Night's Dream*. Anche in questo caso la scadenza legale si innesta su un contratto matrimoniale, e anche in questo caso il matrimonio rappresenta il problema centrale dell'opera ¹⁵¹, ma se in *The Taming of The Shrew* il punto focale era l'urgenza che si celebrassero delle nozze, in *A Midsummer Night's Dream* la scadenza si instaura proprio sulla posizione contraria. Il problema infatti nasce quando la giovane Hermia vuole sposare Lysander andando contro alla volontà di suo padre, che per lei preferirebbe Demetrius. La scadenza non è quindi determinata tanto dal desiderio di Hermia (il matrimonio con Lysander), quanto dal suo rifiuto della volontà paterna ¹⁵², rifiuto che prevede, secondo le leggi ateniesi, che Egeus possa obbligarla a scegliere se «be either to this gentleman / Or to her death» (I, i, 43-44).

La "legalità" della scadenza in questione è certamente determinata dalle parole di Egeus, che invoca chiaramente a sostegno della sua pretesa «the ancient privilege of Athens» (I, i, 41), e, a maggior ragione, dall'intervento del duca Theseus, che oltre ad intercedere con un supplemento di autorità, essendo il rappresentante del potere legale di Atene, ha anche il ruolo, fondamentale, di determinare la scadenza dal punto di vista temporale, poiché è lui a fissare concretamente i termini della scadenza stessa, intrecciandola nuovamente con la tematica del matrimonio:

THESEUS: Take time to pause, and by the next new moon –
The sealing day betwixt my love and me
For everlasting bond of fellowship –
Upon that day either prepare to die
[...] Or else to wed Demetrius (I, i, 83-88).

¹⁵¹ In quest'opera, l'importanza della tematica matrimoniale si rispecchia anche nella realtà al di là del dramma: è molto probabile infatti che la prima rappresentazione sia avvenuta a corte a un matrimonio aristocratico, o che addirittura l'opera sia stata scritta apposta per questo evento. Cfr. Paul N. Siegel, *A Midsummer Night's Dream and the Wedding Guests*, in *Shakespeare Quarterly*, vol. 4, n. 2, 1953, pp. 139-144.

¹⁵² L'autorità paterna è un altro punto in comune tra le prime due opere in cui compaiono le scadenze legali: se la volontà di Baptista di obbligare Katherina a sposarsi prima di Bianca determina la vita della figlia, quella di Egeus metterebbe addirittura fine a quella di Hermia.

Il matrimonio forzato di Hermia coinciderebbe quindi con quello dello stesso duca con l'amazzone Hyppolita.

Se l'elemento più proprio e maggiormente distintivo della scadenza nel teatro è la fissazione di un tempo preciso, che corrisponde al tempo dell'orologio, in *A Midsummer Night's Dream* questa caratteristica è fortemente presente. Sebbene nel momento dell'imposizione della scadenza il quadro temporale non sembri particolarmente preciso («by the next new moon», I, i, 83), Theseus specifica che quello sarà appunto il giorno del suo matrimonio («the sealing day betwixt my love and me»), e tale giorno era stato delineato con estrema e incontrovertibile precisione temporale qualche verso prima: «Four happy days bring in / Another moon» (I, i, 2-3), «Four days will quickly steep themselves in night; / Four nights will quickly dream away the time» (I, i, 7-8). La scadenza per Hermia ha quindi un limite temporale ben chiaro fissato in quattro giorni.

La scadenza diventa quindi il propulsore che mette in moto tutta l'azione drammatica: viene introdotta all'inizio del dramma, ne determina la parte centrale e si risolve alla fine. Se infatti Hermia deve decidere entro quattro giorni se obbedire al padre o morire a causa di una legge, è, o così parrebbe, sufficiente uscire dalla portata di quella legge per risolvere ogni problema. È così che entra in scena il bosco. Oltre ad essere il luogo di passaggio¹⁵³ che permette di eludere la legge e di sfuggire quindi alla scadenza, il bosco si trasforma, grazie soprattutto alla presenza delle fate, in qualcosa di molto più articolato, un luogo in cui non solo la scadenza, ma il tempo stesso (e lo spazio) si disfano e trasfigurano: «evanescenza del *Sogno*, suo sfaldamento per gradi di senso sfumati, ritmi rallentati che invitano gli spettatori a sciogliersi dalla fascinazione scenica per entrare nella notte e nel sogno in attesa»¹⁵⁴.

La presenza del bosco è fondamentale per il dramma, non solo perché vi si svolgono i tre quarti dell'azione, ma perché è unicamente attraverso il passaggio in questo luogo che è possibile arrivare ad una chiusura felice, con le coppie sistemate nella maniera corretta, concludendo in commedia e non in tragedia, elemento sempre presente e possibile, come suggerisce la rappresentazione metateatrale. «It is by traveling in the woods that the lovers are able to reconcile with one another and Athens, and marry, not illicitly, but rather, in an Athens renewed by what has happened in the woods. And it is upon entering the woods, so

¹⁵³ A I, i, 156-163, Lysander spiegava ad Hermia che per sfuggire alla «sharp Athenian law», i due si sarebbero dovuti sposare nella casa di una sua zia, distante sette leghe dalla città e quindi fuori dalla giurisdizione di Theseus. La meta degli amanti doveva essere quindi quella, mentre dal bosco dovevano solo passare.

¹⁵⁴ Viola Papetti, *Anatomie metateatrali: il sogno e la prova* in Mariangela Tempera (a. c. di) *A Midsummer Night's Dream dal testo alla scena*, Clueb, Bologna, 1991, p. 110.

to speak, that the audience sees the rich reality of this shadowy place and its role in engendering the harmony at the play's end. The woods are an antithesis of sorts to Athens, the place of philosophy, law, constancy and absolutes. In this way the woods function as what Michel Foucault terms a heterotopia»¹⁵⁵.

La permanenza delle due coppie nel bosco determina anche la dissociazione dei due tempi presenti nel dramma: da una parte quello rigoroso della scadenza iniziale, i quattro giorni, che evidentemente rappresentano il tempo degli umani, e dall'altra il tempo caleidoscopico e indefinito del bosco. I due tempi si incontrano, o meglio si scontrano, nel momento del compimento della scadenza: i quattro giorni dettati da questa, resi espliciti dall'inizio, dovrebbero essere stati quasi tutti trascorsi nel bosco, poiché i giovani vi entrano la sera successiva alla sentenza¹⁵⁶ e vi escono il giorno del matrimonio, ovvero quello della decisione¹⁵⁷. Sapendo però che gli amanti trascorrono una sola notte nel bosco, ci troviamo con un totale di tre giorni, e ne manca quindi uno al conto finale: nella notte magica, insomma, si "perde" una giornata intera. Non è chiaro se questo salto temporale sia frutto di una dimenticanza del drammaturgo, ma sembra più probabile che invece Shakespeare abbia deciso di operare un vistoso cambiamento alla struttura temporale del dramma per sottolineare la diversità intrinseca, anche in termini di tempo, tra il bosco e la città. In effetti, «could Shakespeare really have included so many references to time without some sort of dramatic design? Genius may be subject to error and carelessness, but would it make such a point of it? Whatever grudging concession one makes to chameleon logic, instinct shies away from the suggestion that Shakespeare failed, in a work very likely scheduled for court performance, to catch such "inconsistencies." Surely a dramatic purpose suggests itself in the obvious fact that the "frame" scenes of the play contain specific time references which enable us to date events, whereas the magic wood scenes abound in night images which create confusion and suggest one long uninterrupted dream»¹⁵⁸.

L'idea di un tempo alterato associato ad un'atmosfera incantata non era peraltro nuova agli elisabettiani; per fare un esempio, durante la visita della regina Elisabetta al castello di Kenilworth nel 1575 venne infatti dato ordine che tutti gli orologi del palazzo

¹⁵⁵ Laurel Moffatt, *The Woods as Heterotopia in a Midsummer Night's Dream* in *Studia Neophilologica*, n. 76, 2004, p. 182.

¹⁵⁶ Lysander dopo che il duca è uscito di scena dà chiaramente appuntamento a Hermia per «tomorrow night» (I, i, 164).

¹⁵⁷ «But speak, Egeus: is not this the day / That Hermia should give answer of her choice?» (IV, i, 134-135).

¹⁵⁸ Anne Paolucci, *The Lost Days in A Midsummer Night's Dream*, in *Shakespeare Quarterly*, Vol. 28, n. 3, 1977, p. 317.

venissero fermati, per dare vita a «un momento idilliaco, una stasi»¹⁵⁹. Il tempo su cui si innesta la scadenza di *A Midsummer Night's Dream*, il cui stesso titolo sembra indicare una scadenza, il tempo preciso di una singola notte, è indubbiamente duplice, e sulla dualità, o meglio ancora sulla molteplicità (degli spazi, dei tempi, delle coppie, dei matrimoni) è basata tutta l'opera. Lo spazio di Atene e il suo tempo sono sconvolti dal bosco e dalle fate, di fronte al potere delle quali anche le rigide scadenze di legge vengono meno.

Nonostante le fonti per i differenti aspetti della trama di *A Midsummer Night's Dream* siano eterogenee, rimangono facilmente individuabili¹⁶⁰. Se ogni episodio del dramma, o quasi, è riconducibile a una fonte, non lo è però la ricombinazione di questi, né lo è tutta la parte connessa ai giovani amanti, ivi compresa la scadenza. L'introduzione del limite temporale dei quattro giorni sembra quindi essere di matrice completamente shakespeariana il che, non avendo la certezza della paternità di *A Shrew*, renderebbe questa scadenza la prima di sicura invenzione del drammaturgo.

The Merchant of Venice

L'ultima delle scadenze legali shakespeariane si trova in *The Merchant of Venice*. Sebbene questa presenti tutte le caratteristiche tipiche della categoria di cui fa parte (un ruolo fondamentale nell'economia dell'intero dramma, un legame con un contratto e la fissazione di un tempo preciso), a differenza delle altre due essa è presente nelle fonti, in più di una fonte, a ben vedere, e non è quindi originariamente shakespeariana. La tematica della libbra di carne richiesta come interesse sul prestito è presente da millenni sia nella tradizione orientale (nell'epica indiana *Mahābhārata*) sia in quella occidentale (il *Talmud*), e si ritrova in numerose opere, comprese nelle fonti dirette shakespeariane¹⁶¹. In due in particolare, *Il Pecorone*, novella italiana della metà del XVI secolo, e *The Orator*, raccolta di discorsi francesi tradotti in inglese nel 1596¹⁶², oltre alla descrizione del truculento patto tra usuraio e debitore, compare la fissazione di un limite temporale: entro la notte di San Giovanni nel primo caso ed entro quattro mesi nel secondo.

¹⁵⁹ Patricia Ann Kennan *Discordia concurs: la poetica di Sidney e A Midsummer Night's Dream* in Mariangela Tempera (a c. di), *op.cit.*, p. 88.

¹⁶⁰ Kenneth Muir, *The sources of Shakespeare's plays*, Methuen & Co LTD, London, 1977, p. 66 e sgg; Geoffrey Bullough, *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare Volume I: Earlier comedies, Poems, Romeo and Juliet*, Routledge and Kegan Paul, London, 1957.

¹⁶¹ Cfr. G. Bullough, *op. cit.*, vol. I.

¹⁶² Non è possibile determinare con chiarezza se questo secondo testo sia una fonte shakespeariana o se l'argomento vi si trovi semplicemente perché era presente nell'immaginario europeo dell'epoca. Se infatti *The Merchant of Venice* esisteva sicuramente prima del 1598 (era presente in Meres e registrato il 22 luglio di quell'anno nello *Stationer's Register*), meno facile è stabilire quanto prima fosse stato scritto il testo.

La presenza della scadenza nelle fonti, e quindi la sua non originalità, non deve necessariamente voler dire che non possa trovare posto nella presente lista. Shakespeare, come spesso succede anche per dei singoli elementi, apporta delle modifiche alle fonti, anche se in questo caso non sono così cospicue: il limite temporale della scadenza, ad esempio, diventa di tre mesi, uno in meno di quello di *The Orator*. Questa diminuzione del tempo rispetto alla fonte non è di per sé estremamente significativa, ma può esserlo di più il modo in cui il limite temporale viene inserito nel testo: vi è infatti una forte insistenza sui «three months», ripetuto sette volte in meno di cento versi, ripetizione dovuta anche all'abitudine quasi canzonatoria di Shylock di ripetere le parole di Bassanio:

BASSANIO: Ay, sir, for three moths

SHYLOCK: For three months. Well.

BASSANIO: For which, as I told you, Antonio shall be bound.

[...]

SHYLOCK: Three thousand ducats for three months and Antonio bound.

(I, iii, 2-10)

In generale, il limite dei tre mesi nella scena in cui viene imposto sembra essere molto importante per entrambe le parti: Shylock ci tiene a puntualizzare con estrema precisione che esigerà il pagamento dell'interesse «If you repay me not on such a day, / In such a place, such sum or sums as are / Expressed in the condition» (I, iii, 143-145), mentre Antonio, il garante, è forte della convinzione che «Within these two months – that's a month before / This bond expires – I do expect return of thrice three times the value of this bond» (I, iii, 154-156), introducendo di fatto una sorta di seconda scadenza, quella entro la quale dovrebbero arrivare le sue merci, che, al contrario della prima, è inventata da Shakespeare¹⁶³. I tre mesi diventano quindi una sorta di garanzia sia per l'usuraio, che mette in chiaro che nel momento esatto della scadenza potrà pretendere il suo pagamento, compiendo quindi finalmente la sua vendetta, sia per Antonio che, come tutti i mercanti, è perfettamente in grado di maneggiare scadenze e numeri. Gli eventi naturalmente si svolgeranno diversamente, mettendo in luce la fragilità della scadenza legale usata come scudo, soprattutto, e prevedibilmente, per l'ebreo.

¹⁶³ In *Il Pecorone* infatti era Giannetto, il corrispettivo di Bassanio, a perdere tutti gli averi del suo garante, ma prima che questi chiedesse il prestito all'usuraio.

La scadenza legale di questo dramma è al contempo di origine antica e con un forte legame al mondo rinascimentale. Sia la scadenza centrale, quella legata a un prestito di denaro e al relativo interesse, sia quella secondaria introdotta da Antonio, vale a dire l'arrivo previsto di un carico di merci, sono infatti tipiche di una qualsiasi società mercantile a partire dall'alba dei tempi, ma lo sono in particolare della società nella quale vivevano gli spettatori di Shakespeare: «[Mercantilism] represented the dominant economic ideology of the Early Modern period. Mercantilism is more accurately seen not as a coherent economic system, but rather a set of ideas shared by many early modern economic thinkers»¹⁶⁴. La particolare importanza della società mercantile nell'opera sembra essere confermata anche dal titolo: pur non essendo, di fatto, il protagonista del dramma, questo prende comunque il nome del Mercante di Venezia, vale a dire Antonio, «the harbinger of modern capitalism»¹⁶⁵.

La *forma mentis* mercantile dei personaggi si rispecchia anche nel modo in cui alcuni di loro parlano del tempo, al di là della scadenza. Il dramma si apre all'insegna della preoccupazione per le merci («Your mind is tossing on the ocean / There were your argosies with portly sail, / [...] Do overpeer the petty traffickers / That curtsy to them» (I, i, 8-13)) che quasi subito i mercanti veneziani associano al tempo, incarnato dalla clessidra: «I should not see the sandy hourglass run / But I should think of shallows and of flats» (I, i, 25-26). La clessidra qui funziona peraltro meglio dell'orologio, sebbene sia meno moderna. Nessun altro oggetto come la clessidra mostra visivamente lo scorrere lento del tempo, percepito come ancora più insostenibile da chi aspetta. Inoltre, poiché si parla di ambiente marino e della paura che le navi facciano naufragio arenandosi nella sabbia (come specificato nel verso successivo, «And see my wealthy Andrew docked in sand»), la clessidra è lo strumento di misurazione temporale più adatto da citare in questa scena per il richiamo allo stesso campo semantico.

In *The Merchant of Venice* la scadenza, pur essendo di foggia antica, si intreccia quindi con una serie di tematiche molto rilevanti nel momento il cui il dramma andava in scena, peraltro in una città dedita ai commerci come Londra. La scadenza riguarda infatti sia più in generale il mondo mercantile che nello specifico quello del prestito e dell'usura, tematica trattata spesso dalla morale e dalla legge nel periodo elisabettiano e giacobino, presente, ad esempio, sia nella Bibbia che in atti del Parlamento, come quello del 1571. «The controversy over usury, lending money at interest, raged throughout early modern Europe

¹⁶⁴ Mark Netzloff, *The Lead Casket: Capital, Mercantilism and The Merchant of Venice* in Linda Woodbridge (a c. di), *Money and the Age of Shakespeare, Essays in New Economic Criticism*, Palgrave Macmillan, New York, 2003, p. 160.

¹⁶⁵ Walter Cohen, *The Merchant of Venice and the Possibilities of Historical Criticism*, in *ELH*, vol. 49, n. 4, 1982, p. 771.

and became especially acute during the Renaissance. Usury was regarded as unchristian, and insofar as the Church exerted its influence and considerable power, it was prohibited for centuries, until the rise of capitalistic enterprise during the Continental Renaissance felt the need for interest bearing loans to foster trade and other business enterprises»¹⁶⁶. Per questi motivi si ritiene quindi che, nonostante una certa presenza nelle fonti, anche in questo caso la scadenza si configuri come un segnale importante di una nuova tipologia di tempo a teatro.

Scadenze arbitrarie

Nelle scadenze legali l'imposizione di un limite temporale preciso non è una caratteristica sorprendente in quanto, come si è già ripetuto, situazioni come contratti, editti, leggi, prestiti... presentano un'intrinseca necessità di una limitazione, di una scadenza appunto. Se nella vita quotidiana questo aspetto è sempre e da sempre stato presente, Shakespeare lo porta definitivamente, inserendolo nelle opere con un ruolo significativo, anche a teatro. La seconda categoria di scadenze presente nelle opere shakespeariane, qui definite "scadenze arbitrarie", è particolare, poiché non prevedrebbe di per sé un connaturato bisogno di un'imposizione di un limite temporale. A differenza delle scadenze legali, quindi, quelle arbitrarie non presentano una motivazione di base che renda la scadenza indispensabile.

Con la dicitura di "arbitrarie" non si intende quindi dire che queste siano fuori dalla logica, o che il limite temporale sia posto in maniera casuale (nessun tipo di scadenza prevede infatti un limite temporale prefissato, e questo viene sempre scelto quasi casualmente), bensì che i personaggi all'interno del dramma decidono senza un'apparente ragione (morale, legale, economica...) di imporre o di imporsi una scadenza. A volte questa interviene nel dramma in maniera, sembrerebbe, del tutto casuale, altre volte dipende esclusivamente dalla volontà dei personaggi in questione, che decidono di porre un limite temporale quando potrebbero altrettanto facilmente non farlo.

Love's Labour's Lost

In *Love's Labour's Lost* la scadenza si innesta su una struttura spazio-temporale di per sé complessa: «three overlapping temporal frameworks that render the comedy's unfolding plot at times cyclical and slow, at times measured and moderate, at times linear and fast. These frameworks are accompanied by such spatial juxtapositions as private study vs. public

¹⁶⁶ Jay L. Halio, *Understanding The Merchant of Venice*, Greenwood Press, London, 2000, p. 115.

ceremony, bucolic nature vs. courtly artifice, and monastic asceticism vs. worldly pleasures»¹⁶⁷. Tra queste strutture giustapposte poi, si inseriscono delle incoerenze in termini di tempo: l'intero dramma si dovrebbe svolgere in tre giorni (un tempo comunque piuttosto compresso, considerando il numero di personaggi e di avvenimenti), ma ci sono elementi che rimandano a un tempo più lungo, uno su tutti la gravidanza di Jaquenetta, già di due mesi, sembrerebbe ad opera di Armado¹⁶⁸ («She is two months on her way», «'Tis Yours», V, ii, 663/667).

In un quadro tanto particolare compaiono ben due scadenze arbitrarie, con una natura tanto diversa tra loro che si può affermare che una faccia quasi da contraltare all'altra. Le scadenze, che “racchiudono” l'opera, in quanto la prima viene presentata nei primi versi mentre la seconda negli ultimi, ne modellano l'intera struttura drammaturgica, ben accordandosi anche con le contraddizioni che questa presenta, rappresentate soprattutto dal «play's larger shift from romantic comedy, seemingly headed for a quadruple wedding, to something more like satire or comedy manqué, in which the couples separate for a year before reassessing the prospect of marrying»¹⁶⁹.

La prima scadenza è introdotta dall'editto del re di Navarra, il quale stabilisce che lui stesso e altri tre cortigiani vivranno per un periodo di tre anni dedicandosi solo allo studio e rimanendo lontani dalle distrazioni, *in primis* le donne. Lo scopo alla base di questa bizzarra imposizione risiede nella speranza che, così facendo, i quattro possano arricchire i loro spiriti tanto da diventare «heirs of all eternity» (I, i, 7), al confronto della quale eternità i tre anni di sacrifici non sono che «th'endeavour of this present breath» (I, i, 5). La struttura temporale dei tre anni della scadenza sarebbe rigidamente regolata da «statutes / that are recorded in this schedule here» (I, i, 17-18), e vi è una forte insistenza linguistica sulla durata («three years» è ripetuto dieci volte nel primo atto).

La scadenza iniziale, che si ripete essere arbitraria perché non è richiesta da nessuna condizione o situazione, ma è imposta arbitrariamente da uno dei personaggi, si dimostra problematica fin dall'inizio per la sua intrinseca insensatezza, sebbene tra i personaggi coinvolti solamente Biron sembri comprendere la sostanziale impossibilità del compito che si sono autoimposti, mettendone in luce, con un ragionamento retorico, gli aspetti più ridicoli:

¹⁶⁷ Philip Collington; Tara Collington, "The Time When... The Place Where": Chronotopes and Chronologies in *Love's Labour's Lost*, in *Studies in Philology*, vol. 111, n. 4, 2014, p. 789.

¹⁶⁸ Cfr. Dorothea Kehler, *Jaquenetta's Baby's Father: Recovering Paternity in Love's Labor's Lost*, in *Renaissance Papers*, 1990, pp. 45-54.

¹⁶⁹ Cynthia Lewis, "We know what we know": *Reckoning in Love's Labour's Lost*, in *Studies in Philology*, vol. 105, n. 2, p. 246.

But there are other strict observances:
As not to see a woman in that term,
Which I hope well is not enrolled there;
And one day in a week to touch no food
And but one meal on every day beside,
The which I hope is not enrolled there;
And then, to sleep but three hours in the night,
And not be seen to wink of all the day [...]
Which I hope well is not enrolled there.
O, these are barren tasks, too hard to keep,
Not to see ladies, study, fast, not sleep» (I, i, 36-48).

Nonostante ciò, Biron accetta la prescrizione del re, che però definisce «penance» (I, i, 115), parola che «underscores how unnecessary this agreement is (what exactly did the men do that needs repenting?); and his repetition of the phrase "three years' space" (lines 52 and 149) collapses time and space into a chronotopic image of self-imposed confinement»¹⁷⁰.

La scadenza arbitraria del dramma impone un ragionamento sul valore del tempo: molto lontano dal pragmatismo di una scadenza come quella di *The Merchant of Venice*, vediamo qui per la prima volta un limite temporale utilizzato in maniera arbitraria e in un modo che non solo non rispecchia il tempo moderno, ma che appunto non sa neanche dargli un valore. Il re di Navarra dimostra fin da subito di non aver ben compreso il peso del tempo; il limite che ha stabilito sembra certo risibile di fronte all'eternità, ma mentre questa è parte di una dimensione temporale trascendentale, a malapena concepibile dall'umano, i suoi tre anni sono molto più concreti, e risultano quindi, paradossalmente, molto più lunghi e difficili da affrontare. Un discorso del genere sul tempo, che non è espresso esplicitamente nel dramma, se non con il ragionamento canzonatorio di Biron, ma è reso immediatamente chiaro dal fatto che la scadenza non sussiste ed è prontamente eliminata dall'arrivo della principessa di Francia, è antitetico rispetto a quello che avrebbe potuto addirsi, ad esempio, a una Moralità medievale, dove il tempo più importante e, paradossalmente, consistente sarebbe stato quello dell'eternità.

La decisione del re ha quindi un'importanza fondamentale per l'impianto drammatico, poiché tutta la trama si basa appunto sull'impossibilità di rispettare la scadenza e sulla tentazione di rompere il patto: «si intende subito che il quartetto maschile che

¹⁷⁰ P. Collington; T. Collington, *op. cit.*, p. 798.

compare all'inizio non potrà tener fede all'impegno [...], soprattutto quando viene annunciato l'arrivo di un simmetrico quartetto femminile. Lo svolgimento è dunque del tutto prevedibile; eppure, quando ormai lo spettacolo volge alla fine, la conclusione scontata è bruscamente interrotta e rinviata da un annuncio di morte»¹⁷¹.

È in questo momento che interviene la seconda scadenza, completamente contrapposta alla prima: tanto quella era arbitraria, quanto questa è motivata da una legge morale (la necessità di portare il lutto per il padre), tanto quella era fondamentalmente insensata, quanto questa ha delle motivazioni profonde e comprensibili e tanto quella era destinata a fallire dall'inizio, tanto si può prevedere che questa sarà rispettata fino all'ultimo secondo. È solo con la comparsa di questa seconda scadenza che il re comprende definitivamente sia quanto inutile fosse la prima da lui posta, sia il vero valore del tempo, un tempo che non ha più le caratteristiche vaghe dell'"eternity" iniziale, ma che viene finalmente vissuto in chiave moderna, tanto che, alla notizia della morte del padre della principessa lui chiede alle donne: «Now, at the latest minute of the hour, / Grant us your loves» (V, ii, 776-777). È però troppo tardi:

« No, no, my lord, your grace is perjured much,
Full of dear guiltiness, and therefore this:
If for my love – as there is no such cause –
You will do aught, this shall you do for me:
Your oath I will not trust; but go with speed
To some forlorn and naked hermitage,
Remote from all the pleasures of the world.
There stay until the twelve celestial signs
Have brought about the annual reckoning.
[...] Then, at the expiration of the year,
Come challenge me, challenge me by these deserts,
And, by this virgin palm now kissing thine,
I will be thine; and till that instant shut
My woeful self up in a mourning house,
Raining the tears of lamentation
For the remembrance of my father's death» (V, ii, 778-798).

¹⁷¹ G. Melchiori, *op. cit.* 1994, p. 187.

Sentendosi quasi presa in giro da una scadenza fin troppo arbitraria, la principessa, ormai regina, decide di imporne una seria. Seguendo il suo esempio anche le tre dame imporranno ai loro corrispettivi amati scadenze simili, tutte con la medesima durata. E se all'inizio tre anni parevano brevi («'Tis but a three years' fast», I, i, 24), uno solo sembra invece, paradossalmente, molto lungo: «I'll stay with patience; but the time is long» (V, ii, 817), addirittura «too long for a play» (V, ii, 860). La natura della scadenza ha cambiato la percezione del tempo.

Romeo and Juliet

Romeo and Juliet è l'opera in cui compaiono il maggior numero di scadenze: si apre con una scadenza teatrale (di cui si parlerà in seguito), Romeo viene poi bandito (l'esilio, come si è detto, può essere considerato una scadenza legale, anche se qui la sentenza è a vita, e quindi non è presente un limite temporale) e infine ve n'è una arbitraria, quando il padre di Juliet impone alla giovane il matrimonio con Paris. La presenza di tante scadenze si inserisce in un quadro temporale ben specifico, determinato peraltro dalla prima di queste, la scadenza teatrale ¹⁷²; a partire dall'indicazione iniziale delle due ore, la tendenza durante tutto il dramma è quella non solo ad una forte accelerazione temporale, ma in generale ad una necessità di tenere precisamente controllato il tempo drammatico: «Romeo and Juliet contains no less than 103 references to the time of the action – that is, 103 references which inform the audience what day things take place, what time of day it is, what time some earlier action happened, when something later will happen, etc.[...] In addition to the 103 chronological references 51 references to the idea of speed and rapidity of movement» ¹⁷³.

La scadenza arbitraria del dramma è una manifestazione di questo orientamento verso l'estrema velocità del tempo; dopo la morte del cugino Tybalt, Capulet si rivolge a Paris e, quasi dal nulla, gli offre la mano della figlia, precisamente per il giovedì successivo:

CAPULET: Sir Paris, I will make a desperate tender
Of my child's love. [...]
[...] Wife go you to her ere you go to bed,
[...] And bid her, mark you me, on Wednesday next –
But soft, what day is this?

¹⁷² Si veda di seguito, pp. 102 e sgg.

¹⁷³ Tom F. Driver, *The Shakespearian Clock: Time and the Vision of Reality in Romeo and Juliet and the Tempest*, in *Shakespeare Quarterly*, vol.15, n.4. 1964, pp. 364-365.

PARIS: Monday, my lord.

CAPULET: Monday! Ha, ha. Wednesday is too soon.

A' Thursday let it be, a' Thursday tell her,

She shall be married to this noble earl. (III, iv, 12-21)

L'accelerazione temporale shakespeariana viene confermata anche da un confronto tra il testo della tragedia e quello della fonte, *The Tragical History of Romeus and Juliet*, traduzione di Arthur Brooke della novella di Matteo Bandello. Se la *Tragical Historye* indica che il matrimonio tra i giovani dura per tre mesi ¹⁷⁴ prima che su di loro si abbatta la tragedia, Shakespeare lo fa durare una notte e, ancora, se in Bandello il padre aspetta un tempo indefinito prima di proporre il matrimonio alla figlia, e comunque non specifica quando si terrà la cerimonia ¹⁷⁵, in *Romeo and Juliet* Capulet impone una scadenza di soli tre giorni.

Anche in questo caso, la scadenza rappresenta un momento chiave per la trama, poiché innesca i meccanismi della tragedia. Entro tre giorni infatti Juliet dovrà trovare il modo di scampare a un matrimonio che peraltro non può contrarre, essendo già sposata, e la mancanza di tempo, stabilita appunto dalla scadenza imminente, è la causa di tutti gli imprevisti che porteranno alla morte dei due amanti. In un dramma in cui il tempo è contato ossessivamente, come se il drammaturgo, e con lui il pubblico, non perdesse mai di vista l'orologio, una sorta di Bianconiglio carrolliano *ante litteram*, la scadenza diventa l'elemento che precipita i tempi della tragedia e che segna il limite. Se i tempi non fossero stati così stretti forse le cose sarebbero andate diversamente, ma *Romeo and Juliet* è la tragedia del tempo, quella dell'intempestività e del momento mancato per un soffio, e ovviamente il tempo non è amico degli *star-crossed lovers*, e si rivolta loro contro.

In aggiunta, la temporalità determinata dalla scadenza è ulteriormente complicata nella percezione del pubblico dalla presenza di un *double time scheme*, che vede dei fatti che la trama presenta come paralleli svolgersi apparentemente su piani temporali diversi: «Romeo has hardly gone when Juliet instigates plans for his return, but at the same time he travels to Mantua, acquires accommodation, waits for a messenger, and misses the messenger: 'Romeo-and-Juliet' and 'Romeo' occupy different realities. Exploiting

¹⁷⁴ G. Bullough, *op. cit.*, vol. I, p. 286.

¹⁷⁵ *Ivi*, p. 334.

chronographia lets two or more separate time-frames operate within one overarching narrative, so that time as personal experience and time as chronology need not tell the same story»¹⁷⁶.

In *Romeo and Juliet* Shakespeare sfrutta quindi sicuramente tutta la potenzialità drammaturgica del tempo dell'orologio, e lo fa appunto con l'inserimento di una scadenza arbitraria, che si dimostra essere ancora una volta un aspetto molto rilevante di un nuovo modo di usare il tempo a teatro.

Pericles

L'ultima scadenza arbitraria compare molto più in là nella produzione shakespeariana, in *Pericles*, databile tra il 1607 e il 1608. Il testo di *Pericles* presenta una serie di problemi (primo fra tutti l'assenza dal *First Folio*) che hanno portato una parte della critica a metterne in dubbio l'attribuzione, e anche la versione in *Quarto* del 1609 è fortemente corrotta, con passaggi riportati male o del tutto mancanti. Cionondimeno la scadenza presente nell'opera risulta di per sé interessante e meritevole di essere menzionata in questo elenco, soprattutto se confrontata con la scadenza arbitraria presente in *Romeo and Juliet*: se la prima è infatti una tragedia giovanile che vuole trasmettere l'idea di tempo limitato e di urgenza, e la scadenza rispecchia e incarna questa necessità, quella di *Pericles* è invece una scadenza lunga e, a ben vedere, non così incisiva sul dipanamento dell'azione drammatica. Il confronto permette quindi di intravedere come la scadenza si modelli sulla modalità con cui il drammaturgo tratta il tempo nel dramma: la tendenza generale nei cosiddetti *romances*, di cui *Pericles* fa parte, è quella della dilatazione temporale che, a volte, come in questo caso, si fa estrema.

In quanto *romance*, il dramma presenta una serie di caratteristiche comuni ad alcune opere della tarda produzione shakespeariana, una su tutte «the narrative [...] far flung in both space and time»¹⁷⁷: i numerosi viaggi di Pericles si compiono in un tempo lunghissimo, e ad un certo punto interviene addirittura un salto di quattordici anni, un lasso temporale superato solo dai sedici di *The Winter's Tale*. Tempo e spazio diventano, sul modello odissiaco, particolarmente ostili al protagonista, trascinato da queste due forze senza essere in grado di contrapporvisi e diventando un eroe passivo, che «undergoes loss and exile

¹⁷⁶ T. Stern, *op. cit.*, p. 27.

¹⁷⁷ Roger Warren (a c. di), *Pericles*, Oxford Worlds's Classics, Oxford, 2003, p. 8.

without guilt, but without any dramatic starch in his innocence, either; he is merely a receptacle for Providence, suffering and receiving»¹⁷⁸.

La scadenza compare all'inizio del lungo percorso di Pericles: il dramma si apre con il protagonista che si trova di fronte a un indovinello postogli da Antiochus, re di Siria. Chiunque darà la risposta giusta potrà prendere in matrimonio sua figlia, chi sbaglierà però sarà mandato a morte. Pericles capisce che si tratta di una trappola e che, se anche desse la risposta giusta, sarebbe ucciso, perché smaschererebbe il rapporto incestuoso tra i due. Quando il re lo spinge a rispondere, Pericles gli fa capire che sa quale sia il suo segreto e questo, per non perdere la faccia davanti alla sua corte, gli concede una proroga per la risposta.

ANTIOCHUS: Young Prince of Tyre,

Though by the tenor of our strict edict

[...] We might proceed to cancel of your days,

[...] Forty days longer we do respite you. (Sc. I, 153-159)

La scadenza era già presente nella fonte shakespeariana, la *Confessio Amantis*¹⁷⁹, e già in Gower aveva un tempo lungo: un mese. Shakespeare però non solo mantiene la scadenza, ma aumenta anche il tempo di ulteriori dieci giorni.

Il tempo della proroga diventa quindi la scadenza arbitraria la cui durata, ben quaranta giorni, presenta un aspetto rilevante: il re avrebbe potuto anche concedere ventiquattro ore, o una settimana, ma decide invece, peraltro inutilmente, di dare a Pericles un tempo lunghissimo. I quaranta giorni sono quindi del tutto ingiustificati, anche perché vediamo che Antiochus dà subito l'ordine di uccidere Pericles, il quale invece, conscio del pericolo, scappa immediatamente per tornare verso casa. Shakespeare avrebbe potuto quindi indicare un qualsiasi altro lasso temporale ai fini dell'azione drammatica ma, come si diceva, tutto nel dramma, scadenza inclusa, contribuisce a trasmettere al pubblico l'idea di un tempo che si dilunga eccessivamente, e che, a suo modo come in *Romeo and Juliet*, anche se al contrario, è nemico del protagonista il quale, novello Ulisse, ci metterà molto più del previsto a tornare a casa.

La scadenza di *Pericles* oltre a presentare una limitazione temporale precisa, per quanto eccessiva, ha un ruolo piuttosto interessante nello svolgimento dell'azione

¹⁷⁸ L. G. Salingar, *Time and Art in Shakespeare's Romances*, in *Renaissance Drama*, n. 9, 1966, p. 24.

¹⁷⁹ Cfr. Geoffrey Bullough, *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare Volume VI: Other 'Classical' Plays*, Routledge and Kegan Paul, London, 1960, p. 380.

drammatica «the initial adventure, the solving of the riddle, is, of course, the beginning of our interest in the action of the play, and this means at first our interest in Pericles' success in evading the death Antiochus prepares for him now that his secret has escaped. But the presentation of Pericles' state of mind soon becomes a matter of still greater concern as we wonder who has committed his hopes to the thought of a maiden entirely beautiful and who is now suddenly deprived of her»¹⁸⁰. Nonostante manchi di una caratteristica fondamentale, vale a dire la conseguenza legata al rispetto o meno del tempo imposto dalla scadenza, questa diventa comunque l'azione che mette in moto i viaggi del protagonista, vero fulcro del dramma, per quanto questi poi si distaccano dalla scadenza, proseguendo indipendentemente da essa. È però certamente la scadenza a dare inizio a quel «travel» il cui significato letterale e metaforico nell'opera, è «intertwined with that of travail»¹⁸¹.

Scadenze teatrali

Le scadenze teatrali non costituiscono categoria a sé perché presentano delle differenze formali o sostanziali rispetto a quelle legali o arbitrarie, vale a dire che una scadenza di questo tipo potrebbe benissimo rientrare in una delle due categorie sopracitate, se non fosse che il limite temporale imposto si instaura nella dimensione metateatrale o presenta comunque un forte rimando, che il pubblico può chiaramente cogliere, al mondo del teatro. La maggioranza dei drammi del teatro elisabettiano tende a non preoccuparsi delle regole del teatro classico (in particolare quella delle tre unità), che quindi spesso non venivano seguite, a differenza di quello che accadeva in altri teatri più o meno coevi, in particolar modo quello francese. Per questo motivo, le scadenze che comportano il rispetto di una di queste regole, l'unità di tempo evidentemente, risultano particolarmente interessanti, perché sono molto poche nel teatro elisabettiano in generale, e pochissime, solo due, in Shakespeare.

Come si è visto, la scadenza shakespeariana tende spesso a rispecchiarsi nella struttura temporale del dramma in cui compare, di cui ribadisce o incarna determinate caratteristiche. È interessante notare che in ciascuno dei due soli drammi che rispettano l'unità di tempo nel canone shakespeariano compare una scadenza e che, prevedibilmente, è

¹⁸⁰ John Arthos, *Pericles Prince of Tyre: A Study in the Dramatic Use of Romantic Narrative*, in *Shakespeare Quarterly*, vol. 1, n. 3, 1953, p. 258.

¹⁸¹ Dyiani Johns Taff, *Precarious Travail, Gender, and Narration in Shakespeare's Pericles, Prince of Tyre and Margaret Cavendish's The Blazing World*, in Patricia Akhimie; Bernadette Andrea (a.c. di) *Travel and Travail: Early Modern Women, English Drama, and the Wider World*, University of Nebraska Press, Lincoln, 2019, p. 273.

la scadenza stessa a determinare il rispetto delle unità: sono quindi scadenze che impongono chiaramente ai personaggi (e rendono chiaro altrettanto chiaramente al pubblico) che l'azione drammatica si dovrà concludere nel giro di ventiquattro ore, tempo limite concesso dall'Unità aristotelica.

Oltre a *The Comedy of Errors* e *The Tempest*, che si situano agli antipodi della produzione del drammaturgo e che rispettano pedissequamente il limite canonico delle ventiquattro ore, si è deciso di inserire nel gruppo anche *Romeo and Juliet*, che presenta già una scadenza di altro tipo, perché le famose «two hours' traffic of our stage» (I, i, 12) del Coro iniziale sono sembrate un rimando troppo forte alla dimensione metateatrale per non citare l'opera in questa categoria, sebbene l'azione drammatica si svolga poi effettivamente in più giorni.

The Comedy of Errors

The Comedy of Errors è la sola opera shakespeariana che si svolge precisamente in ventiquattro ore¹⁸², all'interno di una struttura drammaturgica molto lineare, dovuta in gran parte alla fonte latina. Nel suo intervento sulle fonti Shakespeare non intacca questa linearità strutturale, ma agisce sull'intreccio mescolando due testi plautini, i *Menaechmi* e *Amphitruo*, per «perfezionare e arricchire il meccanismo degli scambi di persona [...] introducendo non una ma due coppie di *simillimi*»¹⁸³. All'interno del rigoroso impianto classico quindi troviamo un'azione doppiamente ingarbugliata che la scadenza iniziale sembra amplificare, in quanto vengono introdotti molti personaggi, equivoci e vicende in un quadro temporale che il pubblico sa dall'inizio essere piuttosto limitato: «Time shapes *Errors*'s plot and orchestrates its sense of immediacy and speed, since events transpire in one day, with all narrative lines converging at 5 p.m., the time scheduled for Egeon's execution»¹⁸⁴.

La scadenza interviene infatti all'inizio del dramma, cristallizzandone la struttura temporale: Egeon, mercante di Siracusa, è condannato a morte per aver messo piede nella nemica città di Efeso. Dopo aver sentito le motivazioni che hanno portato il mercante a presentarsi a Efeso, Solinus, duca della città, decide di concedergli esattamente un giorno per trovare aiuto e salvarsi:

¹⁸² L'altra opera che rispetta l'Unità di Tempo, *The Tempest*, si svolge in sole tre ore.

¹⁸³ G. Melchiori, *op. cit.*, p. 170.

¹⁸⁴ Kent Cartwright (a c. di), *The Comedy of Errors*, Bloomsbury Arden Shakespeare, London, 2017, p. 45.

«Therefore, merchant, I'll limit thee this day
To seek thy hope by beneficial help» (I, i, 150-151).

Il personaggio di Egeon, e quindi tutta la parte a lui strettamente connessa non sono presenti nelle fonti, e sono introdotti direttamente da Shakespeare, che sceglie perciò volontariamente di strutturare la sua commedia (genere che, peraltro, non lo richiederebbe secondo i dettami aristotelici, riguardanti più che altro la tragedia) all'interno della famosa "gabbia" di ventiquattro ore. Per la sua natura si tratterebbe quindi di una scadenza arbitraria (Solinus avrebbe potuto altrettanto facilmente decidere di concedere a Egeon tre ore, oppure quattro giorni), che però si trasforma in teatrale proprio a causa di questo rimando così preciso.

Una volta introdotto il limite temporale, e avendo quindi resa nota al pubblico necessità di non perdere tempo, Shakespeare presenta le due coppie di gemelli/servitori che, essendo del tutto all'oscuro della sorte del padre, paradossalmente non fanno che perdere tempo. Il drammaturgo però non permette al pubblico di dimenticarsi della scadenza iniziale, scandendo con precisione il movimento dell'orologio: «*Errors* mentions the advancing hours repeatedly and contains more time references than any other of Shakespeare's comedies, references not only to the specific hours but to temporal urgency, lateness and earliness»¹⁸⁵. Nella scena immediatamente successiva all'imposizione della scadenza, ad esempio, vediamo la coppia siracusana venire informata che un generico «Syracusan merchant» sarà giustiziato «ere the weary sun sets in the west» (I, ii, 7). Da questo momento in poi i riferimenti temporali cominciano a diventare non solo numerosi, ma anche molto precisi, fino a comunicare l'ora esatta della giornata in cui si trovano i personaggi: «soon at five o'clock» (I, ii, 26). Anche l'introduzione della coppia di Efeso è accompagnata da nuove indicazioni temporali dello stesso tipo («The clock hath stricken twelve upon the bell» (I, ii, 45), «It is two o'clock» (II, i, 3)) e in generale il drammaturgo non lascia mai in sospeso il discorso del tempo, ricordando continuamente al pubblico in che momento della giornata si trovano i personaggi, e alludendo quindi implicitamente ma continuamente alla scadenza.

La tematica su cui si incentra la scadenza, e a maggior ragione una scadenza così restrittiva in termini temporali, è quella della mancanza di tempo e dell'impossibilità di recuperare il tempo perduto. Questa si intreccia doppiamente con le vicende dei personaggi sul palco: da una parte infatti c'è il tempo agli sgoccioli del padre, che fa da contrappunto a quello perduto e irrecuperabile delle due coppie di fratelli e in generale della famiglia costituita da Egeon, dai due Antipholus e da Emilia, ritrovata alla fine della commedia

¹⁸⁵ *Ivi*, p. 46.

chiudendo il cerchio del tempo. «Time cannot be commanded or manipulated, and the best response to the changes that time brings is the acknowledgement of Time's power. The Syracusan Antipholus is also correct, however, when he says that "there's a time for all things" (II, ii, 65). This play is built on the Syracusans' desire to restore lost time and to recapture the lost years when twins and parents were divided from one another. To do so, however, Egeon's family needs to recognize that their task is that of recovering time»¹⁸⁶.

Il tempo è quindi un costituente fondamentale della commedia, ed è la scadenza a determinare questo tempo. Sulla struttura classica ripresa dal teatro latino Shakespeare sembra innestare degli elementi di sperimentazione, che si adattano al genere comico molto più che a quello tragico, dal punto di vista delle strutture temporali o del trattamento dell'argomento in generale. *The Comedy of Errors* parte da uno stampo latino ma sembra introdurre un nuovo modo di vedere lo stesso tipo di tempo a teatro.

Romeo and Juliet

Le ultime due scadenze teatrali presenti nel teatro shakespeariano, a differenza della prima, entrano in contatto diretto con la realtà del pubblico. Sono scadenze più che teatrali quasi metateatrali, perché sollecitano direttamente gli spettatori. La prima di queste, presente in *Romeo and Juliet*, si inserisce appunto in un momento metateatrale, che è quello del coro. La presenza di tali momenti all'interno di un'opera è già di per sé un segnale di una previa riflessione sullo spazio e sul tempo da parte del drammaturgo. Inserendo scene come quella del coro appunto, egli allinea le due realtà spazio-temporali (quella del pubblico, vale a dire la realtà effettiva della *performance*, e quella del dramma) e fa sì che il teatro "sospenda" per un attimo il suo tempo per entrare in quello reale. Se oltre a tutto questo troviamo anche una scadenza, il momento diventa molto pregno dal punto di vista temporale. Quando nel sonetto di apertura del dramma, affidato appunto al Coro (che richiama peraltro una tradizione teatrale antica), si parla di «two hours' traffic of our stage» (I, i, 12), vediamo che questa scadenza interviene a strutturare tutto il dramma che, come si è visto parlando della scadenza arbitraria, è articolato attorno al concetto di tempo fugace e intempestivo.

¹⁸⁶ Jennifer A. Low, *Door Number Three. Time, Space, and Audience Experience in The Menaechmi and The Comedy of Errors*, in Jennifer A. Low; Nova Myhill (a. c. di), *Imagining the Audience in Early Modern Drama, 1558–1642*, Palgrave Macmillan, New York, 2011, pp. 81-82.

Il dibattito sull'effettività di queste due ore è molto acceso: è stato calcolato ¹⁸⁷ che sarebbe stato effettivamente possibile recitare alcuni drammi (e tra questi *Romeo and Juliet*) nel giro di due ore o poco più, a patto però di recitare tutte le battute piuttosto velocemente. La scadenza metateatrale di due ore non è presente solo in questo *play*, e non solo in Shakespeare: «The prologue to *Romeo and Juliet* famously refers to “the two hours’ traffic of our stage” (line 12). *The Two Noble Kinsmen* speaks of “two hours’ travail” (Prologue, line 29) while *Henry VIII* is said to last “two short hours” (Prologue, line 13). Earlier and later non-Shakespearean references corroborate this evidence. Exasperated by the English players’ disrespect of the unity of time, Sidney, in his *Apology for Poetry*, complains about all the absurd complications that were dramatized “in two hours’ space.” As late as the 1630s, the prologue in William Davenant’s *The Unfortunate Lovers* (1638) promises an acting time of “two hours”. It has been shown that, during the period of Shakespeare’s theatrical activities in London, “Shakespeare, Jonson, Fletcher, Beaumont, Percy, Middleton, Barry, Taylor, Beeston, and Dekker all speak of ‘two hours’ as the time spent in the representation of a play» ¹⁸⁸.

La conclusione più probabile è che in realtà «the various references to two hours’ playing time in Shakespeare or elsewhere correspond to no more than a convention and that no great importance must be attributed to the precise duration» ¹⁸⁹. Ciò che sembra più interessante di questa scadenza è la segnalazione del drammaturgo al pubblico che le vicende della tragedia, con il loro tempo drammatico (cinque giorni) si svolgeranno durante circa due ore del tempo reale, quello del pubblico. Con l'imposizione di questa scadenza egli sfonda il muro immaginario che divide realtà e teatro, almeno per quanto riguarda l'aspetto temporale, e stabilisce una corrispondenza.

Come si è già visto parlando della scadenza arbitraria, forse nessuna opera come in *Romeo and Juliet* Shakespeare mette in scena il tempo dell'orologio, preoccupandosi di darne continuamente conto al pubblico, con cento tre riferimenti al tempo dell'azione, e oltre cinquantuno all'idea di rapidità e movimento ¹⁹⁰. La scadenza iniziale si accorda quindi perfettamente con l'idea che il drammaturgo cerca continuamente e metodicamente di trasmettere durante tutta l'opera, quella di un tempo vorace, veloce, che travolge tutto e non lascia scampo. Non è questa idea di tempo, che potrebbe corrispondere a quella del *Χρόνος*

¹⁸⁷ Gli studi e gli esperimenti in questo senso sono tanti, a titolo esemplificativo si veda Andrew Gurr, *Maximal and Minimal Texts: Shakespeare v. the Globe*, in *Shakespeare Survey*, vol. 52, 1999, pp. 68-87 o Irwin Smith, *Dramatic Time versus Clock Time in Shakespeare*, in *Shakespeare Quarterly*, vol. 20, n. 1, 1969, pp. 65-69.

¹⁸⁸ Lukas Erne, *Shakespeare as literary dramatist*, Cambridge University Press, Cambridge, 2013, p. 161.

¹⁸⁹ *Ibidem*.

¹⁹⁰ Tom F. Driver, *op. cit.*, p. 364.

greco, a risultare nuova, ma la scelta di declinarla a teatro attraverso l'orologio e la scadenza. Si tratta peraltro di una proiezione dell'elemento temporale molto in linea con quella che traspare dai sonetti ¹⁹¹, molti dei quali vennero scritti contemporaneamente alla tragedia. Che le due ore fossero reali o no, esse in ogni caso trasmettono al pubblico dall'inizio un'idea di tempo limitato e breve, e ciò viene pienamente confermato con l'avanzare della trama. Se la prima scadenza teatrale era un riferimento alla tradizione, questa è pura modernità, quasi cronometrata.

The Tempest

L'ultima scadenza teatrale e ultima a comparire nel canone shakespeariano è quella di *The Tempest*, ed essa rappresenta quasi un *unicum* sicuramente nel teatro elisabettiano, e molto probabilmente anche nel teatro moderno. L'unità di tempo è assicurata, all'inizio, dall'imposizione di una scadenza teatrale. Come si è già ripetuto, le scadenze teatrali formano una categoria a sé solo per il modo in cui incidono sulla dimensione drammatica, non perché abbiano delle caratteristiche strutturali differenti rispetto alle altre sopracitate. La scadenza di *The Tempest*, in particolare, sarebbe classificabile come arbitraria: «There is no reason why he [Prospero] should use four hours to effect his labours on the day we see him. He could have performed them all in a trice if he wished. The period of an afternoon is arbitrary» ¹⁹². Tale arbitrarietà temporale assume però di fatto un significato particolare quando si nota che, grazie ad essa, il dramma rispetta pienamente non solo la regola delle tre Unità, ma il tempo drammatico, quello in cui si svolge l'azione teatrale, e il tempo in cui gli spettatori assistono allo spettacolo praticamente coincidono.

La scadenza di *The Tempest* contribuisce fortemente a modellare l'intera struttura drammaturgica del *romance*, che peraltro differisce da quella di tutti i drammi coevi, oltre che di quelli classificabili sotto il medesimo genere: «Unlike the time of the other late romances, the dramatic time of *The Tempest* is carefully limited, and precisely defined, as everyone readily notices. By using classical principles of structure and limited time, Shakespeare has given the time theme a special focus and significance in *The Tempest*. Time is involved in the classical design of the play and in the total context of its conflict, poetry, and themes. In short, time is a central element of the form and meaning of the play» ¹⁹³.

¹⁹¹ V. sopra pp. 25-26.

¹⁹² Tom F. Driver, *op. cit.*, p. 367.

¹⁹³ James E. Robinson, *Time and "The Tempest"*, in *The Journal of English and Germanic Philology*, vol. 63, n. 2, 1965, p. 255.

L'elemento temporale sembra infatti essere fondamentale in *The Tempest*, e presenta degli aspetti paradossali, incarnati in primo luogo dalla scadenza; se si considera che il dramma dovrebbe essere quasi fuori dallo spazio e dal tempo, poiché sull'isola di Prospero regnano sicuramente più il tempo della magia e degli spiriti che non quello dell'orologio, il vecchio mago è sorprendentemente preciso quando decide di stabilire una scadenza:

PROSPERO: What is the time o'th'day?

ARIEL: Past the mid-season

PROSPERO: At least two glasses. The time 'twixt six and now
Must by us both be spent most preciously. (I, ii, 238-241)

Prospero sta quindi dicendo che sono da poco passate le due (la risposta approssimativa di Ariel non lo soddisfa e vuole specificare), e che entro le sei tutto dovrà essere concluso.

La scadenza delimita quindi un tempo determinato, quasi cronometrato, che situa tutta l'azione drammatica in un presente specifico. Prima di questa però, e ancora durante la tempesta che dà il nome all'opera, il dialogo tra Prospero e la figlia Miranda ci proietta in un passato lontano, con un salto temporale di dodici anni che sembrerebbe più vicino a quello degli altri *romances*, se non fosse che gli avvenimenti qui sono riportati, e non sono quindi parte integrante della struttura drammatica. Prospero chiede alla figlia di ricordare «a time before we came unto this cell» (I, ii, 39), di riguardare «In the dark backward and abysm of time» (I, ii, 50), e infine le svela la verità sulla loro storia, situandola appunto nel passato «Twelve year since, Miranda, twelve year since» (I, ii, 54).

Il passato raccontato da Prospero può essere vendicato grazie alla «most auspicious star» (I, ii, 182), rappresentata dal passaggio della nave del fratello e del Re di Napoli vicino alla sua isola, che può portare ad un futuro migliore, «my zenith» (I, ii, 181). «The play speaks of the wrongful past, the rectifying present, and the harmonious future»¹⁹⁴. Il concreto presente, reso tale anche e soprattutto dalla corrispondenza tra tempo drammatico e tempo reale, e determinato dalla scadenza, si instaura quindi al centro di una struttura temporale ben più complessa e “aperta” di quanto un limite tanto rigido e preciso potrebbe far pensare: il presente stabilito della scadenza è originato dal passato e teso verso il futuro.

¹⁹⁴ Tom F. Driver, *op. cit.*, p. 367.

A causa della scadenza, che prevede un limite temporale circoscritto e preciso, sembra quasi che «the author is under obligation to be as faithful to the clock as possible. He must show one thing happening after another, according to its proper time, and he must keep the audience informed as to how the clock and the calendar are turning»¹⁹⁵. Nel corso del dramma troviamo infatti una serie di indicazioni che dimostrano quanto il tempo dell'orologio, imposto dalla scadenza iniziale, sia continuamente considerato e, alla fine, rispettato. Già dall'inizio, quando Prospero racconta a Miranda la loro vicenda: «The hour's now come / The very minute bids thee ope thine ear»¹⁹⁶ (I, ii, 37-38). Sempre Prospero, al contempo padrone e vittima del limite da lui stesso imposto, si ricorda costantemente (e lo ricorda al pubblico) che il tempo fugge «I'll to my book, / For yet ere supertime must I perform / Much business appertaining» (III, i, 94-96), o che tutto sta per terminare «At this hour / Lies at my mercy all mine enemies. / Shortly shall all my labours end, and thou / Shalt have the air at freedom» (IV, i, 262-265).

Nel quinto atto poi, Shakespeare, attraverso Prospero, ci tiene a far sapere che la scadenza è stata onorata:

PROSPERO: How's the day?

ARIEL: On the sixth hour, at which time, my lord,

You said our work should cease. (V, i, 2-4)

Sono passate meno di quattro ore dalla tempesta che ha dato inizio all'azione, e tutti i tempi (compresa l'unità di tempo) sono stati rispettati, e si è quasi concluso il parallelo temporale tra la realtà e il dramma: è come se durante quelle quattro ore scarse il pubblico fosse uscito dalla realtà per immergersi in tutto e per tutto nel teatro. La dimensione metateatrale è poi richiamata dall'epilogo, uno di quei momenti (come prologhi e cori) in cui la dimensione del teatro va incontro a quella reale, e il tempo drammatico diventa il presente degli spettatori.

¹⁹⁵ Ivi, p. 364. L'autore dell'articolo si sta qui riferendo a *Romeo and Juliet*, ma queste parole sono sembrate adattarsi altrettanto bene alla situazione creata dalla scadenza di *The Tempest*.

¹⁹⁶ Sebbene oggi sia molto comune sentir parlare di "minuti", non era così al tempo di Shakespeare. Quando questi compaiono nei drammi, quindi, la concezione di tempo che essi incarnano non va letta, con i canoni odierni, come qualcosa di diffuso. «The very concept of 'hour' was always somewhat fluid. Minutes were less definable still» T. Stern, *op. cit.*, p. 25.

I *romances*, gli ultimi drammi della produzione shakespeariana ¹⁹⁷, presentano sicuramente degli spunti interessanti dal punto di vista del trattamento del tempo in generale: «his [Shakespeare's] treatment of the factor of time in these late plays shows sensitive experimentation, with an increasing or renewed awareness of the special nature of romance and of the general problems of dramatic form» ¹⁹⁸. Che sia l'ennesimo esperimento temporale o il modo più degno di concludere il suo percorso di scadenze teatrali, *The Tempest* rappresenta sicuramente un punto di arrivo, non solo per questo particolare aspetto ma, forse, per tutta l'esperienza di Shakespeare nel teatro, come peraltro il famoso epilogo sembrerebbe testimoniare.

La dimensione temporale è evidentemente di massima importanza per il teatro elisabettiano in generale e per William Shakespeare in particolare. Se nelle sue opere persistono, soprattutto in quelle di matrice storica, dei ricorsi drammatici legati a una concezione di tempo indefinito, che non ci si preoccupa di quantificare, che sembrano essere più tipici della tradizione teatrale medievale o comunque precedente, si è visto come in altrettanti drammi, in particolare nelle commedie, egli sperimenti l'introduzione di un tempo nuovo che è stato qui identificato con la sua misurazione mediante l'orologio. L'uso della scadenza, con la sua intrinseca necessità di porre un limite temporale massimamente preciso, è uno degli esempi di come quella temporalità nuova e puntuale viene inserita nei drammi, spesso in maniera tanto incisiva da determinare tutta la struttura drammaturgica.

Confrontando le opere in cui questa è presente, vediamo che Shakespeare sceglie sempre di recuperarla dalle fonti quando possibile, e in ben cinque casi (*Love's Labour's Lost*, *A Midsummer Night's Dream*, *Romeo and Juliet*, *The Comedy of Errors* e *The Tempest*) questa viene introdotta intenzionalmente, dando prova di essere un elemento che il drammaturgo ha voluto sperimentare in forme diverse nel corso degli anni. La scadenza finale di *The Tempest* poi rappresenta un punto d'arrivo per il ragionamento sulla dimensione temporale, perché la sua coincidenza quasi perfetta tra realtà e teatro parifica l'orologio drammatico con quello reale forse per la prima volta nella storia.

Nel percorso che vede nel teatro di Shakespeare l'uso di elementi differenti sul piano del tempo, ma concettualmente simili, quali profezia, scadenza profetica e scadenza, si nota quanto il drammaturgo abbia sperimentato varie manipolazioni del tempo drammatico, per

¹⁹⁷ Se non si considerano *The Two Noble Kinsmen* e *Henry VIII*, di cui però Shakespeare è solo coautore.

¹⁹⁸ L.G. Salingar, *op. cit.*, p. 6.

finire poi con il farlo coincidere a quello reale: il teatro è realtà e la realtà è teatro. Anche per quanto riguarda il tempo.

Bibliografia

Libri:

- **Abel Lionel**, *Metatheatre: A new view of dramatic form*, Hill and Wang, New York, 1963.
- **Ackroyd Peter**, *Shakespeare. Una biografia*, Neri Pozza, Vicenza, 2011.
- **Adam Antoine**, *Histoire de la littérature française au XVIIe siècle*, Éditions Albin Michel, Paris, 1997.
- **Adam Antoine**, *Le théâtre classique*, Presses Universitaire de France, Paris, 1970.
- **Akhimie Patricia; Andrea Bernadette** (a.c. di) *Travel and Travail: Early Modern Women, English Drama, and the Wider World*, University of Nebraska Press, Lincoln, 2019.
- **Allegri Luigi**, *Prima lezione sul teatro*, Laterza, Bari, 2012.
- **Anzi Anna**, *Storia del teatro inglese dalle origini al 1660*, Einaudi, Milano, 1997.
- **Ashe Geoffrey**, *Encyclopedia of Prophecy*, ABC-CLIO, Santa Barbara, 2001.
- **Attali Jacques**, *Histoires du temps*, Librairie Arthème Fayard, Paris, 1982.
- **Baldini Gabriele**, *Manualetto shakespeariano*, Einaudi, Torino, 1964.
- **Baugh Albert C.**, *A literary history of England*, Routledge & Kegan Paul LTD, London, 1967, vol. 1.
- **Baugh Albert C.**, *A literary history of England*, Routledge & Kegan Paul LTD, London, 1967, vol. 2.
- **Beadle Richard** (a c. di), *The Cambridge Companion to Medieval English Theatre*, Cambridge University Press, Cambridge, 1994.
- **Bernardi Claudio; Susa Claudio**, *Storia essenziale del teatro*, Vita e Pensiero, Milano, 2005.
- **Bevington David M.**, *From Mankind to Marlowe – Growth of structure in the popular drama of Tudor England*, Harvard University Press, Cambridge (MA), 1962.
- **Birkholtz Daniel**, *The King's two maps. Cartography and Culture in Tirthteenth century England*, Routledge, Abingdon-on-Thames, 2004.
- **Black Jeremy**, *Visions of the World. A History of Maps*, Mitchell Beazley, London, 2003.
- **Bloch Marc**, *La Società Feudale*, Einaudi, Torino, 1999.

- **Bloom Harold**, *Shakespeare and the Invention of the Human*, Riverhead Books, New York, 1998.
- **Blum Paul Richard**, *Bruno lettore di Aristotele. Ricezione e critica*, Agorà & Co., Lugano, 2016.
- **Bond Warwick R.**, *The Complete Works of John Lyly*, Volume III, Oxford University Press, Oxford, 1902.
- **Bowers Fredson** (a c. di), *The dramatic works in the Beaumont and Fletcher canon*, Cambridge University Press, Cambridge, 1998.
- **Bradley Andrew C.**, *Shakespearean Tragedy. Lectures on Hamlet, Othello, King Lear, Macbeth*, Macmillan Education, New York, 1992.
- **Bruno Giordano**, *Cena de le Ceneri*, Excelsior, Milano, 2011.
- **Bruno Giordano**, *Gli eroici furori*, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano, 1999.
- **Bullough Geoffrey**, *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare Volume I: Earlier comedies, Poems, Romeo and Juliet*, Routledge and Kegan Paul, London, 1957.
- **Bullough Geoffrey**, *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare Volume II: The Comedies 1597-1603*, Routledge and Kegan Paul, London, 1958.
- **Bullough Geoffrey**, *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare Volume III: Earlier English History Plays*, Routledge and Kegan Paul, London, 1960.
- **Bullough Geoffrey**, *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare Volume IV: Later English History Plays*, Routledge and Kegan Paul, London, 1960.
- **Bullough Geoffrey**, *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare Volume V: The Roman Plays*, Routledge and Kegan Paul, London, 1960.
- **Bullough Geoffrey**, *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare Volume VI: Other 'Classical' Plays*, Routledge and Kegan Paul, London, 1960.
- **Bullough Geoffrey**, *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare Volume VII: Major Tragedies*, Routledge and Kegan Paul, London, 1960.
- **Bullough Geoffrey**, *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare Volume VIII: Romances*, Routledge and Kegan Paul, London, 1960.
- **Cavallini Concetta; Desan Philippe** (a c. di), *Le texte en scène: littérature, théâtre et théâtralité à la Renaissance*, Classiques Garnier, Paris, 2016.
- **Cawley Arthur C.** (a c. di), *Everyman and Medieval Miracle Plays*, J. M. Dent & Sons LTD, London, 1970.
- **Cawley Arthur C.** (a c. di), *Everyman*, Manchester University Press, Manchester,

- 1961.
- **Chambers Edmund K.**, *The Mediaeval Stage*, Oxford University Press, Oxford, 1925, vol. 1.
 - **Chambers Edmund K.**, *The Mediaeval Stage*, Oxford University Press, Oxford, 1925, vol. 2.
 - **Cipolla Carlo M.**; *Le macchine del tempo. L'orologio e la società 1500-1700*, Il Mulino, Bologna, 2011.
 - **Cohen Simona**, *Transformations of Time and Temporality in Medieval and Renaissance Art*, Brill's Studies in Intellectual History, Brill, Boston, 2014.
 - **Crystal Ben; Crystal David**, *Shakespeare's words: a Glossary and Language companion*, Penguin Books, London, 2002.
 - **D'Amico Masolino**, *Scena e parola in Shakespeare*, Einaudi, Roma, 2007.
 - **Desan Philippe** (a c. di), *Humanism in crisis: the decline of the French Renaissance*, University of Michigan Press, Ann Arbor, 1991.
 - **Dohrn-van Rossum Gerhard**, *History of the Hour. Clocks and Modern Temporal Orders*, The University of Chicago Press, Chicago, 1996.
 - **Domenico Magnino** (a c. di), *Vite di Plutarco*, UTET, Torino, 1996.
 - **Dominguez Véronique** (a c. di), *Renaissance du théâtre médiéval: contributions au XIIIe colloque de la Société internationale du théâtre médiéval*, Presses Universitaires de Louvain, Louvain, 2007.
 - **Drumbl Johann** (a c. di), *Il teatro medievale*, il Mulino, Bologna, 1989.
 - **Eliot Thomas S.**, *Selected essays, 1917-1932*, Harcourt, Brace and Company, New York, 1950.
 - **Eliot Thomas S.**, *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*, Alfred A. Knopf, New York, 1921.
 - **Erne Lukas**, *Shakespeare as literary dramatist*, Cambridge University Press, Cambridge, 2013.
 - **Farnham William**, *The Medieval Heritage of Elizabethan Tragedy*, Basil Blackwell, Oxford, 1956.
 - **Fiorentino Francesco**, *Il teatro francese del Seicento*, Laterza, Bari, 2008.
 - **Fischer Gehrard; Greiner Bernhard** (a c. di), *The Play Within the Play: The Performance of Meta-Theatre and Self-Reflection*, Rodopi, Amsterdam-New York, 2007.
 - **Fletcher Angus**, *Time, Space and Motion in the Age of Shakespeare*, Harvard

University Press, Cambridge (MA), 2007.

- **Frye Northrop**, *A Natural perspective, the Development of Shakespearean Comedy and Romance*, Columbia University Press, New York, 1965.
- **Garin Eugenio**, *La cultura del Rinascimento*, Il Saggiatore, Milano, 2012.
- **Gatti Hilary**, *Giordano Bruno e la Scienza del Rinascimento*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2001.
- **Gay Penny**, *The Cambridge Introduction to Shakespeare's Comedies*, Cambridge University Press, Cambridge, 2008.
- **Genette Gérard**, *Figure III. Discorso del racconto*, Piccola biblioteca Einaudi, Torino, 1972.
- **Gillies John; Vaughan Virginia** (a c. di), *Playing the globe: genre and geography in English Renaissance drama*, Associated University Presses, London, 1998.
- **Gillies John**, *Shakespeare and the geography of difference*, Cambridge University press, Cambridge, 1994.
- **Gordon Donald J.**, *L'immagine e la parola: cultura e simboli del Rinascimento*, Il Saggiatore, Milano, 1987.
- **Grantley Darryll; Roberts Peter** (a c. di), *Christopher Marlowe and English Renaissance Culture*, Ashgate Publishing, Aldershot, 1999.
- **Greenblatt Stephen**, *Hamlet in Purgatory*, Princeton University Press, Princeton, 2013.
- **Greenblatt Stephen**, *Renaissance self-fashioning: from More to Shakespeare*, University of Chicago press, Chicago, 1984.
- **Guarino Raimondo**, *Shakespeare: la scrittura nel teatro*, Carocci, Roma, 2010.
- **Gurr Andrew**, *Playgoing in Shakespeare's London*, Cambridge University Press, Cambridge, 1996.
- **Halio Jay L.**, *Understanding The Merchant of Venice*, Greenwood Press, London, 2000.
- **Harp Richard; Stewart Stanley**, *The Cambridge Companion to Ben Jonson*, Cambridge University Press, Cambridge, 2000.
- **Hoelzel Alfred**, *The paradoxical quest: a study of Faustian vicissitudes*, Peter Lang Publishing, New York, 1988.
- **Holderness Graham; Wootton David** (a c. di), *Gender and Power in Shrew-Taming Narratives 1500-1700*, Palgrave Macmillan, London, 2010.
- **Innocenti Loretta** (a c. di), *Il teatro elisabettiano*, il Mulino, Bologna, 1994.

- **Jonson Ben**, *Three comedies: Volpone; The Alchemist; Bartholomew Fair*, Penguin, London, 1983.
- **Kehler Dorothea**, *Jaquenetta's Baby's Father: Recovering Paternity in Love's Labor's Lost*, in *Renaissance Papers*, 1990.
- **Kermode Frank**, *The Sense of an Ending*, Oxford University Press, Oxford, 1968.
- **Kott Jan**, *Shakespeare nostro contemporaneo*, Feltrinelli, Milano, 2015.
- **Kowzan Tadeusz**, *Théâtre miroir: Métathéâtre de l'antiquité au XXIème siècle*, Harmattan, Paris, 2006.
- **Koyré Alexandre**, *From the closed world to the infinite universe*, The Johns Hopkins Press, Baltimore, 1957.
- **Krippendorff Ekkehart**, *Le commedie di Shakespeare. Il regno della libertà*, Fazi Editore, Roma, 2014.
- **Kyd Thomas**, *The Spanish Tragedy*, Bloomsbury, London, 2013.
- **Landes David S.**, *L'orologio nella storia: gli strumenti di misurazione del tempo e la nascita del mondo moderno*, Mondadori, Milano, 2009.
- **Le Goff Jacques**, *Medieval Civilization*, Blackwell, Oxford, 1988.
- **Le Goff Jacques**, *Time, work & culture in the Middle Ages*, The University of Chicago Press, Chicago, 1980.
- **Lester G. A.** (a c. di), *Three Late Medieval Morality Plays. Mankind, Everyman, Mundus et Infans*, A & C Black, London, 1999.
- **Levin Harry**, *The Overreacher. A Study of Christopher Marlowe*, Harvard University Press, Cambridge, MA, 1952.
- **Lewis S. Clive**, *The Discarded Image. An introduction to medieval and renaissance literature*, Cambridge University press, Cambridge, 1964.
- **Lippincott Kristen** (a c. di), *The story of time*, Merrel Holberton, London, 1999.
- **Lombardo Agostino**, *Il dramma pre-shakeaspeariano. Studi sul teatro inglese dal Medioevo al Rinascimento*, Neri Pozza Editore, Venezia, 1957.
- **Lovejoy Arthur O.**, *The great chain of being. A Study of the History of an Idea*, Harvard University Press, Cambridge (MA), 2001.
- **Low Jennifer A.; Myhill Nova** (a c. di), *Imagining the Audience in Early Modern Drama, 1558– 1642*, Palgrave Macmillan, New York, 2011.
- **Lyly John**, *Euphues: The Anatomy of Wit*, a c. di Edward Arber, Birmingham, London, 1968, p.106.
- **Mac Gregor Neil**, *Il mondo inquieto di Shakespeare*, Adelphi, Milano, 2017.

- **Marlowe Christopher**, *Doctor Faustus and Other Plays*, a c. di Bevington David; Rasmussen Eric, Oxford University Press, Oxford, 2008.
- **Mason Palmer Philip; Pattison More Robert**, *The Sources of the Faust Tradition: From Magus to Lessing*, Oxford University Press, Oxford, 1936.
- **Meijer Reinder P.**, *Literature of the Low Countries: A Short History of Dutch Literature in the Netherlands and Belgium*, Martinus Nijhoff, Den Haag, 1978.
- **Melchiori Giorgio**, *Shakespeare*, Laterza, Bari, 1994.
- **Muir Kenneth**, *The sources of Shakespeare's plays*, Methuen & Co LTD, London, 1977.
- **Mumford Lewis**, *Technics and Civilization*, Routledge & Kegan Paul LTD, London, 1954.
- **Nissinen Martti**, *Ancient Prophecy. Near Eastern, Biblical and Greek Perspectives*, Oxford University Press, Oxford, 2017.
- **Noble Wilford John**, *I Signori delle Mappe. La storia avventurosa dell'invenzione della cartografia*. Garzanti, Milano, 2018.
- **Nuttall Anthony David**, *The alternative Trinity. Gnostic Heresy in Marlowe, Milton and Blake*, Oxford University Press, Oxford, 2007.
- **Palmer Tilley Morris**, *A Dictionary of the Proverbs in England in the sixteenth and seventeenth centuries*, University of Michigan Press, Ann Arbor, 1950.
- **Patrides Costantinos A.; Wittreich Joseph** (a c. di), *The Apocalypse in English Renaissance thought and literature*, Manchester University Press, Manchester, 1984.
- **Paul Henry N.**, *The Royal play of Macbeth*, Macmillan & Co. LTD, New York, 1950.
- **Pricoco Salvatore** (a c. di), *La Regola di San Benedetto e le Regole dei Padri*, Fondazione Lorenzo Valla/Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1995.
- **Ricci Saverio**, *Giordano Bruno nell'Europa del Cinquecento*, Salerno editrice, Roma, 2000.
- **Rose Mark**, *Shakespearean Design*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge (MA), 1972.
- **Rossi Sergio** (a c. di), *Science and imagination in XVIIIth-century British culture*, Edizioni Unicopli, Milano, 1987.
- **S. Agostino**, *Confessioni*, a c. di Roberta de Monticelli, Garzanti, Milano.
- **Serpieri Alessandro** (a c. di), *Nel laboratorio di Shakespeare: dalle fonti ai drammi*, Pratiche, Parma, 1988.

- **Simon Eckehard P. H.** (a c. di), *The Theatre of Medieval Europe*, Cambridge University Press, Cambridge, 1991.
- **Smidt Kristian**, *Unconformities in Shakespeare's History Plays*, Macmillan Press LTD, London, 1982.
- **Smith Emma; Sullivan Garreth A.** (a c. di), *The Cambridge companion to English Renaissance Tragedy*, Cambridge University Press, Cambridge, 2010.
- **Southern Richard**, *The Medieval Theatre in the Round*, Faber and Faber Limited, London, 1975.
- **Spinard Phoebe S.**, *The Summons of Death on the Medieval and Renaissance English Stage*, Ohio State University Press, Columbus, 1987.
- **Taylor Gary; Wells Stanley**, *William Shakespeare: a textual companion*, Oxford University Press, Oxford, 1987.
- **Tempera Mariangela** (a c. di), *A Midsummer Night's Dream dal testo alla scena*, Clueb, Bologna, 1991.
- **Tempesti Piero**, *Il calendario e l'orologio*, Gremese Editore, Roma, 2006.
- **Thomas Keith**, *Religion and the Decline of Magic*, Penguin, London, 1991.
- **Thomas Vivien; Tydeman William**, *Cristopher Marlowe: the Plays and Their Sources*, Routledge, Abingdon-on-Thames, 2003.
- **Thorthon Tim**, *Prophecy, Politics and the People in Early Modern England*, The Boydell Press, Woodbridge, 2006.
- **Tillyard Eustace M.**, *Shakespeare's Early Comedies*, The Athlone Press, London, 1992.
- **Tillyard Eustace M.**, *Shakespeare's History Plays*, Chatto & Windus, London, 1944.
- **Tillyard Eustace M.**, *The Elizabethan world picture*, Harmondsworth: Penguin Books, London, 1963.
- **Tolomeo Claudio**, *Geografia*, traduzione di Girolamo Ruscelli, Venezia, 1561.
- **Tydeman William**, *English Medieval Theatre 1400-1500*, Routledge & Kegan Paul, London, 1986.
- **Vince Ronald W.** (a c. di), *A Companion to the Medieval Theatre*, Greenwood Press, New York, 1989.
- **Wagner Matthew D.**, *Shakespeare, Theatre and Time*, Routledge, New York, 2012.
- **Warwick Bond Richard** (a c. di), *The Complete Works of John Lyly*, voll. 1-3, Oxford University Press, Oxford, 1973.

- **Watt Ian**, *The Rise of the Novel*, Chatto & Windus, London, 1957.
- **Welsford Enid**, *The Fool. His Social and Literary History*, Farrar & Rinehart, New York, 1935.
- **White Martin** (a c. di), *Arden of Feversham*, A & C Black, London, 2000.
- **Whitrow Gerald J.**, *Time in History: Views of Time From Prehistory to the Present Day*, Oxford University Press, Oxford, 1988.
- **Wickham Glynne**, *Shakespeare's Dramatic Heritage*, Routledge & Kegan Paul, London, 1969.
- **Womack Peter**, *English Renaissance Drama*, John Wiley & Sons, Hoboken, 2006.
- **Woodbridge Linda** (a c. di), *Money and the Age of Shakespeare, Essays in New Economic Criticism*, Palgrave Macmillan, New York, 2003.
- **Yates Frances Amelia**, *Giordano Bruno e la cultura europea del Rinascimento*, Laterza, Bari, 2006.
- **Zacchi Romana; Mullini Roberta**, *Introduzione allo studio del teatro inglese*, Liguori, Napoli, 2003.

Edizioni critiche delle opere shakespeariane:

- **Ackroyd Peter** (a c. di), *The Complete Works of William Shakespeare*, Harper Collins, London, 2006.
- **Melchiori Giorgio** (a c. di), *Shakespeare – I Drammi Classici*, i Meridiani, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 2010.
- **Melchiori Giorgio** (a c. di), *Shakespeare – I Drammi Dialettici*, i Meridiani, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1977.
- **Melchiori Giorgio** (a c. di), *Shakespeare – I Drammi Romanzeschi*, i Meridiani, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1981.
- **Melchiori Giorgio** (a c. di), *Shakespeare – I Drammi Romanzeschi*, i Meridiani, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1981.
- **Melchiori Giorgio** (a c. di), *Shakespeare – I Drammi Storici*, tomo I, i Meridiani, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 2008.
- **Melchiori Giorgio** (a c. di), *Shakespeare – I Drammi Storici*, tomo II, i Meridiani, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 2010.
- **Melchiori Giorgio** (a c. di), *Shakespeare – I Drammi Storici*, tomo III, i Meridiani, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 2006.
- **Melchiori Giorgio** (a c. di), *Shakespeare – Le Commedie Eufuistiche*, i Meridiani, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1990.
- **Melchiori Giorgio** (a c. di), *Shakespeare – Le Commedie Romantiche*, i Meridiani, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 2005.
- **Melchiori Giorgio** (a c. di), *Shakespeare – Le Tragedie*, i Meridiani, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 2013.
- **Shakespeare William**, *A Midsummer Night's Dream*, a c. di Holland Peter, The Oxford Shakespeare, Oxford, 2008.
- **Shakespeare William**, *Antony and Cleopatra*, a c. di Wilders John, The Arden Shakespeare, London, 2014.
- **Shakespeare William**, *As you like it*, a c. di Brissenden Alan, The Oxford Shakespeare, Oxford, 2013.
- **Shakespeare William**, *Hamlet*, a c. di Taylor Neil; Thompson Ann, The Arden Shakespeare, London, 2006.

- **Shakespeare William**, *Henry IV – part II*, a c. di Weis René, The Oxford Shakespeare, Oxford, 2014.
- **Shakespeare William**, *Henry VI – part III*, a c. di Randall Martin, The Oxford Shakespeare, Oxford, 2017.
- **Shakespeare William**, *Julius Caesar*, a c. di Humphreys Arthur, The Oxford Shakespeare, Oxford, 2013.
- **Shakespeare William**, *King John*, a c. di Lander Jesse M.; Tobin J.J.M., The Arden Shakespeare, London, 2018.
- **Shakespeare William**, *King Lear*, a c. di Wells Stanley, The Oxford Shakespeare, Oxford, 2013.
- **Shakespeare William**, *Love's Labour's Lost*, a c. di Hibbard G.R., The Oxford Shakespeare, Oxford, 2008.
- **Shakespeare William**, *Macbeth*, a c. di Brooke Nicholas, The Oxford Shakespeare, Oxford, 2008.
- **Shakespeare William**, *Measure for Measure*, a c. di Hawcutt N.W., The Oxford Shakespeare, Oxford, 2008.
- **Shakespeare William**, *Othello*, a c. di Honigmann E.A.J, The Arden Shakespeare, London, 1997.
- **Shakespeare William**, *Pericles*, a c. di Warren Roger, The Oxford Shakespeare, Oxford, 2003.
- **Shakespeare William**, *Richard II*, a c. di Dawson Anthony B.; Yachnin Paul, The Oxford Shakespeare, Oxford, 2011.
- **Shakespeare William**, *Richard III*, a c. di Jowett John, The Oxford Shakespeare, Oxford, 2008.
- **Shakespeare William**, *Romeo and Juliet*, a c. di Weis René, The Arden Shakespeare, London, 2013.
- **Shakespeare William**, *Telfth Night*, a c. di Elam Keir, The Arden Shakespeare, London, 2008.
- **Shakespeare William**, *The Comedy of Errors*, a c. di Cartwright Kent, The Arden Shakespeare, London, 2017.
- **Shakespeare William**, *The Merchant of Venice*, Halio Jay L., The Oxford Shakespeare, Oxford, 2008.
- **Shakespeare William**, *The Taming of the Shrew*, a c. di Oliver H.J., The Oxford Shakespeare, Oxford, 2008.

- **Shakespeare William**, *The Taming of The Shrew*, a c. di John Dover Wilson, The Cambridge Dover Wilson Shakespeare, Cambridge, 2009.
- **Shakespeare William**, *The Tempest*, a c. di Vaughan Alden T.; Vaughan Mason Virginia, The Arden Shakespeare, London, 2015.
- **Shakespeare William**, *The two Gentlemen of Verona*, a c. di Warren Roger, The Oxford Shakespeare, Oxford, 2008.
- **Shakespeare William**, *The Winter's Tale*, a c. di Orgel Stephen, The Oxford Shakespeare, Oxford, 2008.
- **Shakespeare William**, *Titus Andronicus*, a. c. di Bate Jonathan, The Arden Shakespeare, London, 2018.
- **Shakespeare William**, *Troilus and Cressida*, a c. di Muir Kenneth, The Oxford Shakespeare, Oxford, 2008.

Articoli:

- **Adams Barry B.**, *The Audiences of "The Spanish Tragedy"*, in *The Journal of English and Germanic Philology*, vol. 68, n. 2, 1969, pp. 221-236.
- **Anoop Pappali Dilip**, *Sundials: Ancestors of our clocks*, in *Resonance*, n. 16, 2011, pp- 29-37.
- **Arthos John**, *Pericles Prince of Tyre: A Study in the Dramatic Use of Romantic Narrative*, in *Shakespeare Quarterly*, vol. 1, n. 3, 1953, pp. 257-270.
- **Badaloni Nicola**, *Sulla struttura del tempo in Giordano Bruno*, in *Bruniana e Campanelliana*, vol. 3, n. 1, 1997, p. 11-45.
- **Berry Ralph**, *Hamlet's Doubles*, in *Shakespeare Quarterly*, vol. 37, n. 2, 1986, pp. 204-212.
- **Broude Ronald**, *Time, Truth and Right in The Spanish Tragedy*, in *Studies in Philology*, vol. 2, 1971, pp. 130-145.
- **Calderwood James L.**, *A Midsummer Night's Dream. The Illusion of Drama*, in *Modern Language Quarterly*, vol. 26, n. 4, 1965, pp. 506-522.
- **Callaway Carl D.**, *Cosmogony and prophecy: Maya era day cosmology in the context of the 2012 prophecy*, in *International Astronomical Union.Proceedings of the International Astronomical Union 7*, 2011, pp. 192-202.
- **Candido Joseph**, *Marking Time in Doctor Faustus 5.2*, in *Early Theatre*, vol. 12, n.1, 2009, pp. 137-140.
- **Carey Hilary M.**, *Henry VII's book of astrology and the Tudor Renaissance*, in *Renaissance Quarterly*, n. 3, 2012, pp. 661-710.
- **Cartwright Kent**, *The Confusions of Gallathea: John Lyly as a popular dramatist*, in *Comparative Drama*, vol. 32, n. 2, 1998, pp. 207-239.
- **Cohen Walter**, *The Merchant of Venice and the Possibilities of Historical Criticism*, in *ELH*, vol. 49, n. 4, 1982, pp. 765-789.
- **Collington Philip; Collington Tara**, *"The Time When ... The Place Where": Chronotopes and Chronologies in Love's Labour's Lost*, in *Studies in Philology*, vol. 111, n. 4, 2014, pp. 786-820.
- **Craig Hardin**, *Morality Plays and Elizabethan Drama*, in *Shakespeare Quarterly*, vol. 1, n. 2, 1950, pp. 64-72.

- **Driver Tom F.**, *The Shakespearian Clock: Time and the Vision of Reality in Romeo and Juliet and The Tempest*, in *Shakespeare Quarterly*, vol. 15, n. 4, 1964, pp. 363-370.
- **Eriksen Roy T.**, “What resting place is this?”. *Aspects of Time and Place in Doctor Faustus (1616)*, in *Renaissance Drama*, n.16, 1985, p. 49-74.
- **Flood Victoria**, *Henry Tudor and the Lancastrian Prophecy in Wales*, in *Proceedings of the Harvard Celtic Colloquium*, vol. 34, pp. 67-86.
- **Gatti Hilary**, *Bruno Heroic Searcher and Marlowe’s «Faustus»*, in *Rinascimento*, n. 26, 1986, pp. 99-138.
- **Gilleard Chris**, *Old age in the Dark Ages: the status of old age during the early Middle Ages*, in *Ageing & Society*, n. 29, 2009, pp. 1065-1084.
- **Gurr Andrew**, *Maximal and Minimal Texts: Shakespeare v. the Globe*, in *Shakespeare Survey*, vol. 52, 1999, pp. 68-87.
- **Harcourt John B.**, *I Pray You, Remember the Porter*, in *Shakespeare Quarterly*, vol. 12, n. 4, 1961, pp. 393-402.
- **Hawkins Harriett**, *Fabulous Counterfeits: Dramatic Construction and Dramatic Perspective in The Spanish Tragedy, A Midsummer Night's Dream, and The Tempest*, in *Shakespeare Survey*, n. 6, 1970, pp. 53-54.
- **Homan Sidney**, *The Uses of Silence: The Elizabethan Dumb Show and the Silent Cinema*, in *Comparative Drama*, vol. 2, n. 4, 1968, pp. 213, 228.
- **Homan Sidney**, *When the theatre turns to itself*, in *New Literary History*, vol. 2, n. 3, 1971, pp. 407- 417.
- **Jones Emrys**, “A World of Ground”: *Terrestrial Space in Marlowe’s “Tamburlaine” Plays*, in *The Yearbook of English Studies*, vol. 38, n. 1/2, Tudor Literature, 2008, pp. 168-182.
- **Kapelle Rachel**, *Predicting Elizabeth: Prophecy on Progress*, in *Medieval & Renaissance Drama in England*, n.24, 2011, pp. 83-105.
- **Kaula David**, *Time and the Timeless in Everyman and Dr. Faustus*, in *College English*, vol. 22, n. 1, 1960, pp. 9-14.
- **Leavitt John**, *Prophecy*, in *Journal of Linguistic Anthropology*, vol. 9, n. 1/2, 1999, pp. 201-204
- **Lewis Cynthia**, “We know what we know”: *Reckoning in Love’s Labour’s Lost*, in *Studies in Philology*, vol. 105, n. 2, pp. 245-265.
- **Loewenstein Joseph**, *Plays Agonistic and Competitive: The Textual Approach to*

- Elsinore*, in *Renaissance Drama*, n. 19, 1988, pp. 63-96.
- **Moffatt Laurel**, *The Woods as Heterotopia in a Midsummer Night's Dream* in *Studia Neophilologica*, n. 76, 2004, pp. 182-187.
 - **Paolucci Anne**, *The Lost Days in A Midsummer Night's Dream*, in *Shakespeare Quarterly*, vol. 28, n. 3, 1977, pp. 317-326.
 - **Quinones Ricardo J.**, *Views of Time in Shakespeare*, in *Journal of the History of Ideas*, vol. 2, n. 3, 1965, pp. 327-352.
 - **Richardson Brian**, *"Time Is Out of Joint": Narrative Models and the Temporality of the Drama*, in *Poetics Today*, vol. 8, n. 2, 1987, pp. 299-309.
 - **Robinson James E.**, *Time and "The Tempest"*, in *The Journal of English and Germanic Philology*, vol. 63, n. 2, 1965, pp. 255-267.
 - **Ryan Lawrence V.**, *Doctrine and Dramatic Structure in Everyman*, in *Speculum*, vol. 32, n. 4, 1957, pp. 722-735.
 - **Salingar L. G.**, *Time and Art in Shakespeare's Romances*, in *Renaissance Drama*, n. 9, 1966, pp. 3-35.
 - **Seaton Ethel**, *Marlowe's Map*, in *Essays and Studies*, n. 10, 1924, pp. 13-35.
 - **Siegel Paul N.**, *A Midsummer Night's Dream and the Wedding Guests*, in *Shakespeare Quarterly*, vol. 4, n. 2, 1953, pp. 139-144.
 - **Smith Irwin**, *Dramatic Time versus Clock Time in Shakespeare*, in *Shakespeare Quarterly*, vol. 20, n. 1, 1969, pp. 65-69.
 - **Sproule Albert Frederick**, *A Time Scheme for Othello*, in *Shakespeare Quarterly*, vol. 7, n. 2, 1956, pp. 217-226.
 - **Stein Suzanne H.**, *Hamlet in Melanchthon's Wittenberg*, in *Notes and Queries*, vol. 1, n. 56, 2009, pp. 55-57.
 - **Stern Tiffany**, *Time for Shakespeare: Hourglasses, sundials, clocks, and early modern theatre*, in *Journal of British Academy*, n. 3, 2014, pp. 13-33.
 - **Sugar Gabrielle**, *'Falling to a deuilish exercise': The Copernican Universe in Christopher Marlowe's Doctor Faustus*, in *Early Theatre*, n. 12.1, 2009.
 - **Teramura Misha**, *Prophecy and Emendation: Merlin, Chaucer, Lear's Fool*, in *Postmedieval: a Journal of Medieval Cultural Studies*, n. 10, 2019, pp. 50-67.
 - **Van Laan Thomas F.**, *Everyman: A Structural Analysis*, in *PMLA*, vol. 78, n. 5, 1963, pp. 465-475.
 - **Weiskott Eric**, *English Political Prophecy and the Problem of Modernity*, in *Postmedieval*, vol. 10, n. 1, 2019, pp. 8-21.

- **Westfall Alfred**, *Why did Shakespeare send Hamlet to Wittenberg*, in *Western Humanities Review*, vol. 6, n. 3, 1952, pp. 229-234.
- **Zerubavel Eviatar**, *The Benedictine Ethic and the Modern Spirit of Scheduling: on Schedule and Social Organisation*, in *Sociological Inquiry*, n. 50, 1980, p. 157-169.
- **Zitner Sheldon P.**, *The Fool's Prophecy*, in *Shakespeare Quarterly*, vol. 18, n. 1, 1967, pp. 76–80.