

L'ANALISI LINGUISTICA E LETTERARIA

FACOLTÀ DI SCIENZE LINGUISTICHE E LETTERATURE STRANIERE
UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE

2

ANNO XXVI 2018

EDUCATT - UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE

L'ANALISI
LINGUISTICA E LETTERARIA

FACOLTÀ DI SCIENZE LINGUISTICHE
E LETTERATURE STRANIERE

UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE

2

ANNO XXVI 2018

PUBBLICAZIONE QUADRIMESTRALE

L'ANALISI LINGUISTICA E LETTERARIA
Facoltà di Scienze Linguistiche e Letterature Straniere
Università Cattolica del Sacro Cuore
Anno XXVI - 2/2018
ISSN 1122-1917
ISBN 978-88-9335-391-5

Comitato Editoriale

GIOVANNI GOBBER, Direttore
MARIA LUISA MAGGIONI, Direttore
LUCIA MOR, Direttore
MARISA VERNA, Direttore
SARAH BIGI
ELISA BOLCHI
ALESSANDRO GAMBA
GIULIA GRATA

Esperti internazionali

THOMAS AUSTENFELD, Université de Fribourg
MICHAEL D. AESCHLIMAN, Boston University, MA, USA
ELENA AGAZZI, Università degli Studi di Bergamo
STEFANO ARDUINI, Università degli Studi di Urbino
GYÖRGY DOMOKOS, Pázmány Péter Katolikus Egyetem
HANS DRUMBL, Libera Università di Bolzano
JACQUES DÜRRENMATT, Sorbonne Université
FRANÇOISE GAILLARD, Université de Paris VII
ARTUR GAŁKOWSKI, Uniwersytet Łódzki
LORETTA INNOCENTI, Università Ca' Foscari di Venezia
VINCENZO ORIOLES, Università degli Studi di Udine
GILLES PHILIPPE, Université de Lausanne
PETER PLATT, Barnard College, Columbia University, NY, USA
ANDREA ROCCI, Università della Svizzera italiana
EDDO RIGOTTI, Università degli Svizzera italiana
NIKOLA ROSSBACH, Universität Kassel
MICHAEL ROSSINGTON, Newcastle University, UK
GIUSEPPE SERTOLI, Università degli Studi di Genova
WILLIAM SHARPE, Barnard College, Columbia University, NY, USA
THOMAS TRAVISANO, Hartwick College, NY, USA
ANNA TORTI, Università degli Studi di Perugia
GISÈLE VANHESE, Università della Calabria

*I contributi di questa pubblicazione sono stati sottoposti
alla valutazione di due Peer Reviewers in forma rigorosamente anonima*

© 2018 EDUCatt - Ente per il Diritto allo Studio universitario dell'Università Cattolica
Largo Gemelli 1, 20123 Milano | tel. 02.7234.2235 | fax 02.80.53.215
e-mail: editoriale.dsu@educatt.it (*produzione*); librario.dsu@educatt.it (*distribuzione*)
web: www.educatt.it/libri

Redazione della Rivista: redazione.all@unicatt.it | web: www.analisinguisticaeletteraria.eu

Questo volume è stato stampato nel mese di settembre 2018
presso la Litografia Solari - Peschiera Borromeo (Milano)

INDICE

Metafora e ideologia in Hamlet: il discorso mercantile <i>Renato Rizzoli</i>	5
Esotismo, antischiavismo, colonialismo: <i>Adventures in Borneo</i> di Catherine Gore <i>Luca Brezzo</i>	29
“La parola di un uomo onesto significa ciò che dice” Romano Guardini lettore di Rilke. <i>Lucia Mor</i>	45
La narrazione lecléziana e il pluralismo dei procedimenti espressivi <i>Marilena Genovese</i>	67
Come scrivono i politici italiani su Facebook Appunti per un’analisi linguistica comparativa <i>Yahis Martari</i>	81
La <i>corpus revolution</i> russa e il <i>corpus</i> parallelo italiano-russo: storia, criteri di compilazione e usi <i>Valentina Noseda</i>	115
<i>The Home of the Brave</i> . Sezione monografica a cura di G. Segato <i>Hard, Stoic, Isolate, and a Killer</i> . Appunti sul carattere americano <i>Giulio Segato</i>	133
<i>A Man of Honor</i> . Note sulle origini dell’eroe del romanzo poliziesco americano <i>Giulio Segato</i>	137
Eroismo e femminile, un binomio difficile: il caso di Margaret Fuller <i>Anna De Biasio</i>	145
“Una silenziosa litania operaia”. L’America di Carl Sandburg <i>Franco Lonati</i>	155
Recensioni	165

METAFORA E IDEOLOGIA IN HAMLET: IL DISCORSO MERCANTILISTA

RENATO RIZZOLI

Il saggio si propone di analizzare l'*imagery* economica in *Hamlet*, un dramma in cui il linguaggio economico si insinua non solo sotto forma di riferimenti oggettivi, ma soprattutto in forma figurata, all'interno di metafore, similitudini, giochi di parole. Al di là dell'uso contingente delle immagini economiche, è possibile delineare un vero e proprio modello concettuale che si configura come riproduzione del discorso mercantile e della sua concezione ambivalente del mercato, divisa fra pulsioni egemoniche nazionalistiche e istanze universali cosmopolite. Tale ambiguità contribuisce a sottolineare sul piano storico e ideologico l'*impasse* etica ed epistemica di Amleto, riconducendo il suo fallimento nel ruolo di *revenger* non già all'eclissi dell'ordine tardo-medievale (secondo la nota tesi di Carl Schmitt), bensì collocandolo interamente nell'alveo di una modernità in transizione cui storicamente appartiene il discorso mercantile.

The purpose of this essay is to analyse the economic imagery in *Hamlet* as it occurs in the play mainly in the form of similitudes, puns and metaphors. My point is that the economic images reproduce (and reaffirm) the central tenets of a mercantile discourse along with its ambivalent notion of the market, which wavers between hegemonic, nationalistic attitudes and cosmopolitan and universal ones. This ambiguity plays an important role in underlining Hamlet's ethical and epistemological deadlock in the role of *revenger* by tracing it, rather than to the eclipse of the late medieval order (according to Carl Schmitt's famous thesis), to the contradictions of a modernity in progress to which the mercantile discourse belongs.

Keywords: Mercantilism, money, goods exchange, Puritanism, Christian Humanism

The Prince with his subjects, the Master with his servants,
one friend and acquaintance with another, the Captain with
his soldiers, the Husband with his wife, Women with and among
themselves, and in a word, all the world chops and changes, runs
and raves after Marts, Markets and Merchandising, so that all
things come into Commerce and pass into traffic

(John Wheeler, *A Treatise of Commerce*, London, 1601)

Gloucester. O! let me kiss that hand.
Lear. Let me wipe it first; it smells of mortality.

(William Shakespeare, *King Lear*, IV, vi, 128-29)

Nel suo saggio su *Hamlet*, Carl Schmitt sostiene che tramite il personaggio di Amleto, tragicamente minato dai suoi turbamenti e dalle sue incertezze, la Storia irrompe nel dramma¹. L'allusione indiretta è alla figura del monarca, James I, il difensore del diritto divino del re, incapace di orientarsi negli inediti scenari del nuovo mondo alle soglie del XVII secolo. Schmitt coglie riflessa nell'esitazione di Amleto l'incapacità del sovrano di scegliere la modernità, ovvero di assumere la decisione necessaria perché l'Inghilterra diventasse a tutti gli effetti una potenza marittima e imperiale. Un passaggio, aggiungiamo, fondato implicitamente sull'economia mercantile, che rappresenta la nuova *facies* del potere a cui si rivolge il nascente Stato moderno quale sua potenziale fonte di accrescimento e di legittimazione. In virtù di questo stretto legame fra economia mercantile, politica e potere è allora possibile affermare che l'irruzione dell'elemento storico-politico è già presente nel dramma, e segnatamente proprio nella *imagery* economica che, ancorché poco indagata dalla critica, nondimeno pervade il *play*. Quell'elemento ineffabile a cui, secondo Schmitt, il *play* allude solo indirettamente in realtà si manifesta in forma figurata allorché il dramma, pur non trattando tematiche mercantili, ne mobilita il discorso. A differenza di ciò che sostiene Schmitt, dunque, è lecito ipotizzare che in *Hamlet* la soglia epocale non agisca dall'esterno ma dall'interno, laddove la modernità si palesa nell'immaginario mercantilista che connota l'azione, il pensiero e la morale dei personaggi, in particolare di Amleto². In questa pro-

¹ C. Schmitt, *Hamlet oder Hekuba. Der Einbruch der Zeit in das Spiel*, Eugen Diederichs Verlag, Düsseldorf-Köln 1956 (tr. it. *Amleto o Ecuba. L'irrompere del tempo nel gioco del dramma*, Il Mulino, Bologna 2012²). Come rileva C. Galli nella sua *Presentazione* all'edizione italiana (*Ibid.*, pp. 7-31), in quest'opera Schmitt affronta da un'ottica differente il problema dello Stato – nella situazione storica del dissolversi dell'ordine tardo-medievale e del problematico affermarsi del nuovo *nomos* giuridico e spaziale moderno –, intersecandolo con il fecondo dibattito tedesco (a partire da Benjamin) sull'essenza del tragico e sulla funzione del gioco.

² Sebbene la letteratura mercantilista raggiunga in Inghilterra la sua piena maturità nei primi anni Venti del '600, in concomitanza con la prima grave crisi economica dell'Inghilterra moderna, le teorie mercantiliste iniziano a diffondersi a partire dalla metà del '500, con l'espansione del commercio su scala globale. Il primo tentativo di elaborazione di una concezione secolare, e dunque economica, dello Stato appartiene ad alcuni intellettuali riformatori del periodo Tudor, fra i quali spicca la figura di Sir Thomas Smith, autore del *Discourse of the common weal of this realm of England*, redatto nel 1549 ma pubblicato postumo nel 1581. In questo trattato l'azione politica di governo è concepita fondamentalmente come intervento in campo economico, con lo scopo di assicurare le condizioni di sicurezza e stabilità alla produzione e al commercio. Le sue raccomandazioni in materia rappresentano il primo esempio di teoria mercantilista; egli sollecita infatti particolare attenzione verso il commercio estero, introducendo il concetto analitico di bilancia commerciale: "we must always take heed that we buy no more of strangers than we sell them (for we should empowerish ourselves and enrich them)", *A discourse*, E. Lamond ed., Cambridge University Press, Cambridge 1893, p. 63. Alla fine del secolo gli assunti mercantilisti rappresentano la definitiva affermazione di un discorso specificamente economico, non subordinato a ragioni più propriamente morali o giuridiche ma dotato di leggi autonome, così sintetizzato da Gerard de Malynes (che sarà uno dei protagonisti della trattatistica degli anni Venti) nel suo *pamphlet* dal titolo *A Treatise of the canker of England's commonwealth* (London, 1601), "containing the way of preservation and augmentation of the wealth of this realme": "the Prince [...] ought to keep a certaine equality in the trade or trafficke betwixt his realme and other countries, not suffering an overbalancing of forreine commodities, or in buying more than he selleth. For thereby his treasure and the wealth of the realme doth decrease, and as it were his expenses become greater, or do surmount his incomes or revenues", pp. 2-3. Osserva in proposito A. Finkelstein: "*Balance* was a term borrowed from the Italian invention of double-entry bookkeeping [...] these works [i trattati mercantilisti] were actually popularizing a new meaning of the word *balance*, because

spettiva, la sua figura non si rivela, così come ritiene Schmitt, espressione del paradigma teologico-metafisico e della sua eclissi, emblema della catastrofe dell'ordine tradizionale, ma si colloca già interamente nell'alveo di una modernità in transizione cui storicamente appartiene l'ideologia mercantilista, nella quale il retaggio classico e umanista di un'economia universale e cosmopolita convive instabilmente con le nuove esigenze assolutiste dello Stato moderno. L'indecisione e il turbamento di Amleto, il fallimento del suo piano di vendetta sono allora interpretabili anche alla luce di questa transizione, ovvero iscritti nel paradigma mercantilista e nelle sue ambiguità.

A differenza di altri drammi shakespeariani, le problematiche del mercato non costituiscono un tema predominante in *Hamlet*; e tuttavia, come documenta Fischer, il linguaggio economico si insinua non solo sotto forma di riferimenti oggettivi, ma soprattutto in forma figurata, all'interno di metafore, similitudini, giochi di parole³. Ciò testimonia, insieme alla progressiva influenza sociale e culturale del nuovo modello mercantile, la natura marcatamente interdisciplinare del linguaggio shakespeariano, capace di creare "networks of verbal associations [...] by crossing the boundaries among Renaissance intellectual, social, or cultural domains"⁴. Contrariamente a quanto afferma Spurgeon⁵, vi sono nel *play* numerosi esempi di immagini economiche relative al nuovo sviluppo capitalistico che sono applicate ai diversi campi dell'esperienza e che coinvolgono una pluralità di personaggi e di situazioni drammatiche. Come si vedrà, al di là del loro uso contingente, è possibile delineare un vero e proprio *network of images* che, in quanto contraddistinto da una precisa coerenza semantica riconducibile a un vero e proprio modello concettuale – il mercato e le pratiche che lo governano –, assicura al dramma un contributo originale. Il presente articolo si propone di indagare questo campo semantico e definire la sua funzione sia in

what they wished to see was actually a permanent *imbalance* in which exports exceeded imports", *Harmony and the balance. An intellectual history of seventeenth-century English economic thought*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2000, p. 90. La dottrina mercantilista prescrive dunque una bilancia commerciale in attivo in quanto postula come finalità dello scambio l'arricchimento della nazione nella forma di tesaurizzazione di moneta pregiata. Tuttavia, le interpretazioni più aggiornate del fenomeno del mercantilismo (cfr. *Mercantilism reimagined. Political economy in early modern Britain and its empire*, P.J. Stern – C. Wennerlind ed., Oxford University Press, Oxford 2014) tendono a leggerlo non come mera teoria economica ma, in prospettiva foucaultiana, come discorso culturale caratterizzato da precise strategie di significazione che circola all'interno della società e si mescola inevitabilmente ad altri discorsi, religiosi, politici, scientifici, da cui è influenzato e che a sua volta influenza. La sua ricorrenza in *Hamlet* testimonia tale circolazione; il testo teatrale funge in questo caso da catalizzatore, ovvero luogo di 'ibridazione' di tali discorsi.

³ S. Fischer, *Econolinguua. A glossary of coins and economic language in renaissance drama*, University of Delaware Press, Newark 1985, p. 14.

⁴ P. Blank, *Shakespeare and the mismeasure of renaissance man*, Cornell University Press, Ithaca 2006, p. 5. Le *imageries* in particolare costituiscono un esempio di ridefinizione di "artistic authority o agency, assigning greater responsibility for artistic choices to [...] shared cultural assumptions, and other contemporary ideas, discourses and social practice", R. McDonald, *Shakespeare and the arts of language*, Oxford University Press, Oxford 2001, p. 4.

⁵ "the great bulk of Shakespeare's metaphors and similes are drawn from the simplest everyday things seen and observed [...] The most marked omissions in this range of images [...] are those from town life and scenes – taverns, shops, streets, marts", C. Spurgeon, *Shakespeare's imagery and what it tells us*, Cambridge University Press, Cambridge 1958², pp. 44-45.

rapporto alle immagini dominanti, sia ai temi principali del *play*. Sottolineare l'importanza e la funzione dell'isotopia economica quale espressione di precise dinamiche storiche e culturali contribuisce a sottrarre lo studio delle *imageries* al vizio di fondo del formalismo che ha rivoluzionato la critica shakespeariana negli anni Trenta e Quaranta del secolo scorso, ossia, nelle parole di Weimann, "an approach to Shakespeare's meaning which is sought outside both the mimetic and expressive functions of drama", alla ricerca del "true core of poetic significance which was no longer temporal, or moral, or even rational, but simply some kind of autonomous entity"⁶.

La funzione del linguaggio economico nel *play* è dunque quella di rappresentare le dinamiche di azione/interazione dei personaggi attraverso gli esempi della nuova economia di mercato. In particolare, il paradigma del commercio, nel suo duplice aspetto di transazione regolata dalla moneta e di tecnica contabile (computo delle entrate e delle uscite), emerge quale modello per connotare le diverse modalità di relazione delle *dramatis personae*; sia in rapporto a se stessi (è il caso del bilancio morale in ottica religiosa che prima il fantasma e poi Claudio intentano), sia in rapporto alle cose (la riflessione di Amleto sulle finalità materiali dell'esistenza e sulle pratiche di arricchimento, l'indagine di Polonio su Laerte, l'acquisto del veleno da parte di quest'ultimo per realizzare il suo disegno di vendetta) e sia, infine, in rapporto agli altri (i dialoghi sull'amore fra Polonio e Ofelia e fra Amleto e la madre).

Tuttavia, il *play* non si limita a impiegare in forma figurata il discorso mercantile ma ne registra allo stesso tempo le ambiguità, le contraddizioni quali si palesano nella contemporanea teoria mercantilista che emerge dal contesto della nascente globalizzazione commerciale e che elabora un'idea del mercato divisa fra accettazione e rifiuto, opportunità e minaccia, desiderio di accumulo di moneta e diffidenza nei confronti della merce⁷.

⁶ R. Weimann, *Shakespeare and the study of metaphor*, "New Literary History", 6, 1974, pp. 154-155. Ciò presuppone un'interpretazione dell'immagine non quale "autonomous entity", ma come "part of a pattern which informs or even determines the structure of the play", p. 158. Precisa in questo senso R.A. Foakes: "The poetic image in a play is set in a context not of words alone, but of words, dramatic situation, interplay of character, stage-effect, and is also placed in a time-sequence", *Suggestions for a new approach to Shakespeare's imagery*, "Shakespeare Survey", 5, 1952, pp. 85-86.

⁷ Il discorso mercantilista elabora per la prima volta una definizione analitica del mercato in base ai suoi elementi distintivi: "all the trade and trafficke of the realme is performed under three simples; namely commodities, money and exchange", G. de Malynes, *A treatise of the canker*, p. 6. E tuttavia nel discorso mercantilista lo scambio assume una doppia, ambigua valenza. Da un lato, con riferimento all'ideale classico di un'economia universale cosmopolita, viene inteso come fenomeno naturale di soddisfazione dei bisogni attraverso il libero flusso di merci, secondo quanto afferma ancora de Malynes: "God caused nature to distribute her benefits, or his blessings to severall climates, supplying the barrenesse of some things in our country, with the fruitfulness and store of other countries, to the ende that enterchangeably one common-weale should live with another", *Ibidem*; dall'altro, è concepito come strumento di acquisizione di ricchezza monetaria, considerata una quantità finita, da gestire sagacemente in base al concetto di bilancia commerciale, e dunque in un contesto di inevitabile rivalità fra le nazioni. Il paradosso, ovvero la contraddizione intrinseca, consiste nel fatto che la concezione agonistica del mercato, che in ogni caso prevale, presuppone la necessità dello scambio e la comune condivisione delle regole universali del commercio. Su questo punto si veda in particolare J.G. Harris, *Sick economies. Drama, mercantilism, and disease in Shakespeare's England*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 2004, pp. 3-13.

Tale paradigma si rivela funzionale a evidenziare le motivazioni contrastanti della morale e dell'azione di Amleto, che rappresentano la causa della sua tragica *impasse* e del suo sostanziale fallimento nel ruolo di *revenger*.

1. *Moneta e giudizi di valore*

Per dare conto dell'influenza dell'*imagery* economica nel problematizzare gli assunti della *revenge*, conviene partire dalla scena del confronto fra Amleto e Gertrude (III, iv), dove il linguaggio moralizzatore di Amleto, ansioso di condannare e allo stesso tempo riformare il comportamento dissoluto della madre, è contrappuntato da riferimenti monetari. Per nulla turbato dall'improvvida uccisione di Polonio ("Dead for a ducat, dead", v. 23, che peraltro anticipa la successiva simbologia monetaria)⁸, egli ripropone alla madre quello stesso paragone fra il defunto re e lo zio articolato in precedenza ("So excellent a king, that was to this/Hyperion to a satyr", I, ii, 139-140), mostrando alla regina i ritratti in miniatura (*portable pictures*, secondo l'usanza della messinscena elisabettiana) dei due fratelli: "Look here upon this picture, and on this,/The counterfeit presentment of two brothers" (III, iv, 53-54)⁹. Una serie di lessemi che ricorrono nel corso del dialogo (*picture, stamp, seal, coinage, counterfeit, use, angel, change, pursy*) indicano come il confronto di Amleto fra le due immagini sia connotato dalla simbologia monetaria, tanto più giustificata in quanto nella realtà dell'Inghilterra rinascimentale le monete spesso riportavano effigiata l'immagine del sovrano, che si presentava proprio in guisa di particolare miniatura (il cosiddetto *testone*)¹⁰. Amleto stesso in precedenza si è riferito alla effigie in miniatura del nuovo sovrano (*picture in little*) quale bene sul mercato, con una possibile allusione alla moneta di nuovo conio, che in quanto tale può avere inizialmente un valore di scambio superiore a quello nominale: "those that would make mouths at him while my father lived give twenty, forty, fifty, a hundred ducats apiece for his picture in little" (II, ii, 360-362). *Picture*, riporta infatti Fischer, nel gergo elisabettiano è sineddoche di "coin, from the portrait of the sovereign that it often bore"¹¹. L'affermazione di Gertrude subito dopo circa l'apparizione del fantasma ad Amleto, "This is the very coinage of your brain" (III, iv, 139), che contrappone implicitamente il *coinage* metaforico di una fantasia senza corpo ("This bodyless creation ecstasy", v. 140) alla realtà materiale della moneta (tanto che si potrebbe addirittura ipotiz-

⁸ Le citazioni del testo sono tratte dall'edizione a cura di H. Jenkins, Methuen, London 1982.

⁹ Osserva H. Jenkins: "When pictures are produced without forewarning and, failing other indication, apparently from the person, the probabilities point to miniatures, which hence may have been used in *Hamlet*", *Ibid.*, pp. 517-518.

¹⁰ Come documenta D. Landreth, "the use of mimetic portraiture on coins was a novel and specifically Tudor phenomenon. The image of kingship that had been stamped on Plantagenet coins [...] had no mimetic ambitions [...] Henry VII began around 1504 to replace it with his own beaky profile. In this gesture he followed the latest numismatic fashions of the Continent", *The face of Mammon: the matter of money in English renaissance literature*, Oxford University Press, Oxford 2012, p. 17. Questa tendenza è inaugurata da Francesco Sforza intorno alla metà del '400, a imitazione delle antiche monete romane, e seguita di lì a poco dalla maggior parte dei sovrani europei.

¹¹ S. Fischer, *Econolingua*, p. 105.

zarne l'uso stesso in questa scena quale 'cornice' dei ritratti in miniatura), e, ancora prima, l'immagine declinata da Amleto degli dei che appongono il loro sigillo sugli attributi del padre (vv. 61-62, equivalente all'atto del *coining*), delincono con evidenza questa *imagery*.

Il confronto tentato da Amleto acquista ulteriore significato con l'analogia implicita fra il valore della moneta e la qualità, l'essenza morale dei due sovrani, condensata nella loro immagine. Un'analogia tanto più giustificata in virtù del nesso oggettivo fra sovranità e moneta nella prospettiva della moderna formazione statale, in quanto l'essenza della sovranità, la sua autorità è contenuta nella moneta proprio in virtù dell'effigie del sovrano: "The coin's face and the ruler's face were the same, through representation and even by law, for the coinage shared with the royal seal the legal privileges of the monarch's person"¹².

Nel discorso di Amleto l'immagine esteriore, ovvero l'aspetto fisico, corrisponde alla moralità interiore. Ai suoi occhi le fattezze del volto del padre richiamano per grazia, dignità e grandezza quelle degli dei, segno delle virtù divine a lui trasmesse che facevano del defunto re l'uomo ideale e insieme il sovrano perfetto. Tutto ciò conferisce al suo valore uno statuto ontologico assoluto in quanto riflesso del trascendente.

Questa visione metafisica è ribadita dall'isotopia monetaria. La moneta simbolica che contiene la sua effigie (ma, in origine, anche quella degli dei)¹³ in quanto corrisponde perfettamente alla persona del re nella forma e alla sostanza della regalità nel contenuto (l'oro e l'argento in quanto materia sublime) assume lo stesso valore assoluto, immutabile. In tal modo, la concezione del valore intrinseco, ovvero nominale che Amleto mostra di avere di essa, dato dall'immagine del sovrano e dal metallo prezioso in essa contenuto (forma e sostanza coincidono in virtù del conio regale impresso sul metallo), legittima ulteriormente quella qualità ontologica assoluta che Amleto attribuisce alle virtù del padre¹⁴.

E tuttavia la stessa concezione assoluta, questa volta negativa, della moralità dello zio vacilla nel momento in cui Amleto usa nel confronto una misura numerica per rappresentare la differenza dello zio rispetto al padre: "A murderer and a villain, / A slave that is not twentieth part the tithe / Of your precedent lord" (vv. 96-98). Ciò presuppone un parametro uniformato in base al quale stimare il valore della moralità dei due secondo un modello di quantificazione antitetico rispetto al giudizio fondato sulle 'essenze', ovvero sulla perfe-

¹² D. Landreth, *The face of Mammon*, p. 17. Aggiunge S. Deng: "the establishment of coinage control went hand in hand with formation of state as a source of authority [...] the physical characteristics of coins, including stamped portraits of monarchs [...] served a political function beyond the assumed purpose of facilitating economic exchange", *Coinage and state formation in Early Modern English literature*, Palgrave, New York 2011, p. 2.

¹³ S. Deng (*Ibid.*, p. 53) ricorda come nelle prime monete arcaiche l'immagine del monarca si confondeva, ovvero coesisteva con quella degli dei.

¹⁴ Il legame fra poteri divini, regalità e moneta si manifestava anche nell'immaginario popolare del tempo, in questo caso in forma estrema, giacché le prerogative assolute, sovranaturali di James I si riflettevano nelle virtù attribuite alla moneta d'oro (*angel*). Come riporta S. Deng, "James Maxwell praised the 'Excellencie of our Sovereigne King James His Hand, that giveth both health and wealth, instanced in his curing of the Kings evill by touching the same, in hanging an Angell of Gold about the neck of the diseased'", *Coinage and State formation*, p. 5. La moneta assumeva il carisma del monarca e a sua volta la sua funzione di *healing token* ribadiva il potere assoluto del sovrano.

zione o imperfezione assoluta, in quanto non si tratta più di due ordini di moralità distinti ma di un grado variabile misurato sulla stessa scala. Il sottotesto monetario – qui ancora in evidenza sia nel riferimento numerico, sia in quello alla tassa del dieci per cento imposta dal sovrano (*tithe*) – approfondisce il concetto. Alla precedente, implicita concezione intrinseca della moneta detenuta da Amleto si contrappone qui quella estrinseca, per cui la moneta simbolica di nuovo conio raffigurante lo zio, a parità di forma e sostanza rispetto a quella del defunto re, assume un valore effettivo inferiore a quello nominale (svalutazione), motivato proprio dalle circostanze – in questo caso negative rispetto all’analogo esempio in II, ii prima citato e formulato dallo stesso Amleto. La teoria estrinseca della moneta evidenzia le implicazioni del giudizio morale di Amleto, del tutto opposte rispetto alla visione precedente: così come il valore della moneta è relativo poiché basato sulla contingenza, e dunque suscettibile di essere modificato, invertito, a seconda delle dinamiche virtuose o meno dello scambio, così anche quello di un uomo (di un sovrano) non è statico e assoluto ma in quanto processo dinamico, contempla necessariamente la reversibilità in base al comportamento, ovvero alla scelta individuale, che si contrappone a una presunta ‘essenza’ di natura legittimata da una concezione metafisica dei valori.

È dunque possibile affermare che nella riflessione morale di Amleto confliggono due distinte idee del valore, il cui paradigma più immediato è rinvenibile nella contemporanea, duplice teoria della moneta elaborata nell’ambito del discorso mercantile¹⁵. Essa connota non solo i contrastanti giudizi di valore formulati da Amleto ma, sottese ad essi, due concezioni dell’uomo e dell’etica radicalmente differenti che caratterizzano sul piano ideologico il pensiero di Amleto quale esempio della transizione storico-culturale fra Cinque e Seicento. Una concezione cristiano-umanista, che si sostanzia nel principio del libero arbitrio, e una concezione manichea, calvinista all’insegna degli assoluti morali trascendenti, che si riassume nell’idea di predestinazione. Tuttavia la metafora monetaria non ha solo una giustificazione logico-formale. Poiché la sua doppiezza riflette l’ambivalenza del discorso mercantile nei confronti del mercato, inteso da un lato come libero flusso di beni e di denaro regolato dal valore di scambio, e dall’altro come realtà perturbante da governare attraverso un’attenta politica dirigista ispirata all’idea del valore quale essenza immutabile, la metafora monetaria veicola anch’essa, sottesa a tale rappresentazione, un’analogia visione dell’uomo e della morale scissa fra libertà e costrizione, flessibilità e normatività¹⁶. Una vi-

¹⁵ Teorie intrinseche ed estrinseche del valore coesistevano all’epoca, a seconda che si attribuisse valore alla moneta in base alla percentuale di metallo prezioso contenuto in essa, oppure a quello assegnatogli dal conio di stato, o, nel caso del commercio internazionale, dal mercato stesso, in base alla sua abbondanza o scarsità. Le due posizioni si delineano con maggiore evidenza nel dibattito degli anni Venti del ‘600, in cui alla tesi tradizionale dei ‘bullionisti’, fra cui de Malynes, assertori del valore intrinseco e immutabile della moneta determinato dalla percentuale di metallo prezioso e dal decreto regio, si affianca quella di Mun e Misselden (i cosiddetti *balance of traders*), che affermavano il valore variabile della moneta in base al movimento delle merci, ovvero alla bilancia commerciale in attivo o in passivo. Su questi punti si veda J.O. Appleby, *Economic thought and ideology in seventeenth-century England*, Princeton University Press, Princeton 1980.

¹⁶ È opportuno rilevare come nell’articolazione del discorso mercantile concezioni ‘forti’ e ‘deboli’ della moneta e del mercato non coincidono necessariamente. Ovvero, a fronte di un’idea del mercato sempre ambivalente, il valore della moneta può variare da intrinseco (de Malynes) a estrinseco (i *balance of traders*). Ciò che è

sione che, in quanto riconducibile alle differenti radici culturali della concezione ambivalente del mercato propria del discorso mercantile – l'una permeata dalla nozione classica di un'economia universale cosmopolita, rafforzata dagli ideali umanisti di dignità e libertà dell'uomo, l'altra dal disegno egemonico nazionalistico di matrice protestante –¹⁷, si rivela significativamente espressione di quella stessa transizione in cui si dibatte il pensiero di Amleto, contribuendo dunque a declinarlo ulteriormente all'interno di tale quadro. Non solo; poiché il discorso mercantile, in virtù della sua concezione dogmatica dello scambio e della ricchezza quale essenza immutabile concentrata nella moneta, segna da ultimo l'imporre del nuovo paradigma assolutista, il rimando ad esso attraverso la simbologia monetaria evidenzia l'analogo atteggiamento di Amleto nel momento in cui privilegia infine una visione metafisica dell'uomo e della morale che si traduce nell'affermazione ultima del valore intrinseco.

Amleto, infatti, pur di conservare la sua immagine idealizzata del padre quale depositario di tutti i valori, rimuove ciò che gli rivela il *Ghost* nel loro primo colloquio a proposito dei "foul crimes done in my days of nature" (I, v, 12) e della sua situazione al momento dell'assassinio, "in the blossoms of my sins" (v. 76). Affermazioni che all'opposto indicano una condizione terrena in cui convivono vizi e virtù e il cui bilancio (significativamente la metafora è quella mercantile dell'*account book*) rimane incerto sino alla fine, o peggio, come nel caso della sua morte improvvisa, pendente: "No reck'ning made, but sent to my account/With all my imperfections on my head" (I, v, 78-79); a tal punto che anche nell'oltretomba egli si trova in una situazione 'sospesa', purgatoriale¹⁸. L'evidenza di tale rimozione risiede nel giudizio che Amleto stesso esprime sul padre nel dialogo iniziale con Horatio: "A was a man, take him for all in all:/I shall not look upon his like again" (I, ii, 187-188). L'immagine del re come campione di un'umanità imperfetta, e per questo tanto più apprezz-

importante sottolineare ai fini della mia tesi è l'omologia fra mercato e moneta in quanto elementi appartenenti allo stesso discorso e come la loro 'doppiezza' si traduca sempre in qualche modo in una visione 'forte', sia per quanto riguarda lo scambio (la bilancia in attivo), sia per quanto riguarda la moneta. Anche i cosiddetti *balance of traders*, infatti, sebbene abbiano un concetto 'debole' della moneta, nel momento in cui, al pari dei bullionisti, teorizzano una bilancia in positivo, attribuiscono alla moneta stessa un valore 'essenziale' in quanto deposito di ricchezza sotto forma di metallo prezioso.

¹⁷ La nozione di un'economia cosmopolita è rintracciabile in tutta la tradizione di pensiero greco-romana (da Plutarco a Plinio il Giovane, da Filone di Alessandria a Seneca) e si fonda su una visione positiva del commercio quale strumento di soddisfazione dei bisogni e su un'idea di solidarietà e comunanza universale fra gli uomini di ascendenza stoica. Si veda in proposito D.A. Irwin, *Against the tide. An intellectual history of free trade*, Princeton University Press, Princeton 1996, pp. 11-25. Tale nozione viene implicitamente legittimata in età moderna dal pensiero umanista che, insieme alla dignità e libertà dell'uomo, esalta la *vita activa*, il *negotium* (si pensi a *I libri della famiglia* [ca. 1441] di Leon Battista Alberti), che si traducono di conseguenza nell'elogio del piacere e nell'invito a consumare le ricchezze e i beni terreni, così come esortano nei loro dialoghi Poggio Bracciolini (*De avaricia*, 1428) e Lorenzo Valla (*De voluptate*, 1431). Sul contributo del pensiero umanista alla riflessione economica, cfr. C. Perrotta, *Consumption as an investment. I. The fear of goods from Hesiod to Adam Smith*, Routledge, London 1993, pp. 87-111.

¹⁸ Al contrario, quando Amleto mette in dubbio l'identità e la natura del *Ghost*, la sua supposizione è sempre di natura assoluta, metafisica: "Be thou a spirit of health or goblin damn'd" (I, iv, 40).

zabile, lascia subito spazio a un modello ineguagliabile di eccellenza quale somma di tutte le perfezioni¹⁹.

Specularmente, il precedente giudizio contingente su Claudio, benché di segno opposto, è oggetto della stessa rimozione. Amleto trascura del tutto il suo ruolo politico di sovrano (si badi, succeduto al fratello non già per asse ereditario bensì per elezione), le sue doti pragmatiche di governo e di diplomazia, in cui egli si mostra abile e saggio nel predisporre la nazione alla guerra (ricorrendo anche al mercato estero per le forniture militari, come sottolinea Marcellus: “why such daily cast of brazen cannon/And foreign mart for implements of war”, I, i, 76-77) e scongiurarne al contempo la minaccia attraverso il negoziato con il re di Norvegia²⁰. Nella mente di Amleto la sua figura rimane fissata in quella del *villain*, che rimanda, nella sua ontologia negativa, al Vizio delle moralità medievali (“a vice of king”, III, iv, 98) in quanto anch’egli strumento di corruzione e allo stesso tempo emblema di un’umanità dannata, ridotta a mero istinto (si veda il paragone di Amleto con la figura mitologica del Satiro). A causa del suo atto di usurpazione, la sua immagine di moneta svalutata (III, iv, 96-98) si trasforma implicitamente in quella di una moneta falsa, adulterata (“counterfeit”, v, 54, rimanda all’atto del *coining or adulterating of money*), l’opposto del “true-penny” (I, v, 150), termine con il quale Amleto si rivolge al *Ghost*, la cui gravità è espressa ancora una volta tramite l’idea del valore inviolabile della moneta²¹. Allo stesso modo, la persona di Claudio in quanto usurpatore è paragonabile a un “cutpurse [...] That from a shelf the precious diadem stole” (vv. 99-100), una similitudine in cui la metafora economica regredisce a rappresentazione di pratiche illecite, furto patente.

Nel corso della scena, tuttavia, Amleto pare derogare nuovamente dal suo idealismo manicheo nel momento in cui esorta la madre a riformare il suo comportamento vizioso: “Confess yourself to heaven./Repent what’s past, avoid what is to come” (III, iv, 151-152). La concezione di un valore mutevole, contingente, in base alla condotta morale, che è sempre frutto di una scelta individuale, è ancora una volta contrassegnata dalla simbologia monetaria – *stamp, angel, use, custom* (nel senso di *common usage*) – ovvero dalla teoria estrinseca del valore. L’argomento che Amleto utilizza per convincere la madre, ossia che la pratica assidua può imporsi sull’inclinazione modificandola in meglio o in peggio, “For use almost can change the stamp of nature,/And either [logde] the devil or throw him out/With wondrous potency” (III, iv, 170), assume piena rilevanza nell’analogia con le dinamiche fluide dello scambio, che sono in grado di mutare il valore nominale della mo-

¹⁹ In questo senso, C. McMahon sottolinea la volontà di Hamlet di paragonare i due fratelli per dimostrare, paradossalmente, che non sono paragonabili, ovvero che il padre non ha rivali. Ciò significa “the removal of his father from those circuits of exchange where the items take on commodity form”, *Family and the state in early modern revenge drama. Economies of vengeance*, Routledge, London 2012, p. 73.

²⁰ La figura di Claudius, come nota G. Wilson Knight, “is not drawn as wholly evil – far from it. We see the government of Denmark working smoothly. Claudius shows every sign of being an excellent diplomatist and king”, *The wheel of fire. Interpretations of Shakespearian tragedy*, Methuen, London 1949², p. 33.

²¹ Un’immagine di moneta usurata, e dunque non più a corso legale, viene evocata da Hamlet nel contesto del teatro e della *performance*, significativamente il luogo della finzione e dell’artificio: “piece of uncurrent gold [...] cracked within the ring” (II, ii, 424-425). *Crack*, secondo quanto riporta S. Fischer, ha il significato di “to ruin, to spoil the value of a coin”, *Econolinguua*, p. 61.

neta apprezzandola o deprezzandola a seconda delle circostanze. In questo caso, il comportamento virtuoso come abito costante che si sottrae al richiamo della carne può mutare, secondo Amleto, una natura apparentemente corrotta, poiché “That monster, custom [...] is angel yet in this,/That to the use of actions fair and good/He likewise gives a frock or livery/That aptly is put on” (III, iv, 163-166). E tuttavia questa apertura alla dimensione contingente e di scelta individuale della moralità (ancorché mediata dall’abitudine), che il sottotesto mercantile evidenzia, si rivela illusoria. L’intento riformatore di Amleto è in realtà inficiato dal suo atteggiamento accusatorio e allo stesso tempo paternalisticamente pedagogico. Assurgendo a coscienza morale assoluta, Amleto si arroga il diritto di ergersi a giudice supremo, simbolo stesso della Virtù che combatte il Vizio personificato dalla madre e, per estensione, dai tempi crassi e materialisti (con un’evidente allusione all’economia mercantile): “Forgive me this my virtue;/For in the fatness of these pury times/Virtue itself of vice must pardon beg,/Yea, curb and woo for leave to do him good” (vv. 154-157). L’apparente sentimento di *caritas*, di comprensione e di ascolto dell’Altro in accordo agli ideali cristiano-umanisti si stempera in una visione metafisica dei valori che trova il suo corrispettivo non solo nelle moralità medievali, ma anche (o soprattutto) nella dottrina calvinista.

2. La merce, ovvero la carne fra desiderio e corruzione

La contrapposizione fra Bene e Male assoluti, fra valori ideali e mere pulsioni carnali, costituisce parimenti il presupposto etico della volontà di vendetta da parte di Amleto. Egli pertanto interpreta il ruolo di *revenger* prima di tutto come coscienza morale, agente della giustizia divina, nel cui disegno il concetto calvinista di predestinazione si contempera con il volere della provvidenza²². Per Amleto fare il Bene significa possedere e dunque essere quel Bene, che comporta, quale condizione necessaria, trascendere con l’aiuto della grazia la propria natura umana intrinsecamente corrotta, insieme alla dolorosa esperienza di essa. E dunque, se per Amleto la premessa all’azione di vendetta consiste nel rifiuto e nella condanna inappellabile della carne e degli istinti secondo il dettato puritano, la prospettiva destabilizzante della loro legittimità in nome dei valori umanistici del piacere e della tolleranza che si delinea nel suo colloquio/‘confessione’ con Ofelia e che egli sceglie di rimuovere quale verità scomoda, compromette a priori il suo disegno di vendetta.

I termini di questa tragica *impasse* e di questa esclusione sono ulteriormente approfonditi tramite il paradigma mercantilista, con la sua rappresentazione ambivalente della merce quale forma attualizzata del bisogno mediato dal piacere e dal desiderio. Da un

²² “Hamlet maintains his moral integrity by attaining a sense of his election as a divinely sanctioned revenger entrusted with a special providence”, R.M. Hillier, *Hamlet the rough-bewer: moral agency and the consolations of reformation thought*, in *Shakespeare and Renaissance Ethics*, P. Gray – J.D. Cox ed., Cambridge University Press, Cambridge 2014, p. 164. Dello stesso parere A. Sinfield: “Hamlet believes that providence wants Claudius removed, and that he should do it”, *Faultlines. Cultural materialism and the politics of dissident reading*, University of California Press, Berkeley 1992, p. 228. La predestinazione calvinista, precisa Sinfield, prevede che l’individuo debba cooperare con la provvidenza “as far and as eagerly as possible”, *Ibidem*.

lato entità da demonizzare, in accordo a una visione dirigista e agonistica del mercato che prescrive un saldo attivo nella bilancia commerciale sotto forma di accumulo di moneta preziosa, e dall'altro elemento necessario di un'economia universale e di un libero scambio reciprocato²³. Tale contraddizione intrinseca fra realtà e norma, bisogno e dovere, piacere e privazione contribuisce a evidenziare dapprima l'indecisione di Amleto, diviso fra i valori dell'ideologia puritana e quelli classico-umanisti, e quindi la sua scelta ancora una volta di 'chiusura' metafisica e di rimozione, in accordo ai dettami della dottrina mercantilista.

Nel corso del dramma, egli rappresenta discorsivamente ciò che è moralmente spregevole ravvisandolo nel consumo materiale e nei suoi eccessi stimolati dal mercato, segno di una condizione infima e volgare: "What is a man/If his chief good and market of his time /Be but to sleep and feed? A beast, no more" (IV, iv, 33-35)²⁴. Egli identifica tale condizione innanzitutto in Claudio e nei suoi bagordi di corte ("heavy-headed revel", I, iv, 17), cui si sente totalmente alieno: "it is a custom/More honour'd in the breach than the observance" (vv. 15-16). Nella descrizione di Amleto, l'indole viziosa del re, sollecitata dal desiderio smodato, si traduce nell'abuso alcolico – il vino del Reno, bene di lusso importato e destinato alla classe aristocratica – che, accompagnato alle danze sfrenate, costituisce il complemento alla sua lascivia: "The King doth wake tonight and takes his rouse, Keeps wassail, and the swagg'ring upspring reels [...] he drains his draughts of Rhenish down" (vv. 8-10)²⁵. Questa contiguità fra consumo sessuale e consumo di beni è evidenziata anche nelle parole che il Ghost rivolge subito dopo ad Amleto: "Let not the royal bed of Denmark be/A couch for luxury and damned incest" (I, v, 83). *Luxury*, annota Fischer, sta per "[e]xcess, both economic and sexual", ovvero "[c]ostly tastes, usually involving prodigal expense"²⁶, piaceri dissoluti, sottolineati dall'immagine perversa dell'incesto, che insieme a

²³ In ottica mercantilista, l'importazione di merce viene demonizzata a causa del saldo passivo che provoca nella bilancia commerciale. La ricerca del profitto, inteso come accumulo di moneta pregiata attraverso lo scambio, implica di conseguenza la drastica riduzione del consumo interno di beni, che sfocia in una vera e propria demonizzazione della merce. Commenta J.G. Harris: "To varying degrees, both the bullionists and the balance-of-traders tended to rail against the English consumption of 'idle' foreign commodities and luxury goods. Increased national self-sufficiency was proposed as an ideal", *Sick Economies*, p. 8. Una simile demonizzazione trova la sua legittimazione sul piano etico nella tradizione di pensiero ebraico-cristiana, ripresa e attualizzata dal puritanesimo, profondamente avversa all'idea del consumo inteso come trasgressione, peccato. Cfr. su questo punto J. Appleby, *Consumption in early modern social thought*, in *Consumption and the world of goods*, J. Brewer – R. Porter ed., Routledge, London 1993, pp. 162-176.

²⁴ Nota in proposito M. Charney: "By relating hunger to the instinctive needs of animals, this imagery emphasizes man's grossness and sensuality, and there is a familiar association between gluttony and lechery", *Style in Hamlet*, Princeton University Press, Princeton 1969, p. 89. In occasione del discorso al cimitero sul presunto teschio di un avvocato (V, i, 96-110), costruito tutto su un registro linguistico economico-legalistico (ricorrono termini quali *buyer, statutes, recognizances, fines, vouchers, recoveries, purchases, indentures*), la *fear of goods* si trasforma in condanna della *vanitas* poiché la morte cancella le vane cure mondane, la ricerca affannosa della ricchezza, i valori materiali considerati dunque effimeri e transeunti: "Is this the fine of his fines and the recovery of his recoveries, to have his fine pate full of dirt?" (v. 104).

²⁵ "Like the imagery of eating, drinking is also an appetitive theme. Hamlet makes a particular point of his uncle's carousing, which represents for him everything that is 'rank and gross' (I, ii, 136) in the new regime", M. Charney, *Style in Hamlet*, p. 99.

²⁶ *Ibid.*, p. 92.

quella dell'adulterio connota la sensualità e l'incontinenza di Claudio: "Ay, that incestuous, that adulterate beast" (I, v, 42). Nell'opposizione delineata dal *Ghost* fra attività sessuale lecita e illecita vi è un'ulteriore allusione al discorso mercantile legato al consumo di beni, secondo cui l'eccesso deprezza la moneta impoverendo inevitabilmente la nazione. *Royal* rimanda infatti alla moneta d'oro (denominata anche *ryal*), che in epoca elisabettiana recava sul rovescio l'effigie del sole, un riferimento al defunto re paragonato da Amleto a Iperione, il dio del sole²⁷. In questo senso, è possibile interpretare l'affermazione di Amleto citata in precedenza a proposito del valore dell'immagine del neo re ("those that would make mouths at him while my father lived give twenty, forty, fifty, a hundred ducats apiece for his picture in little", II, ii, 360-362), anche come un'accusa a Claudio per aver provocato una svalutazione progressiva e irreversibile della moneta corrente (*ducat*) a causa della sua "rank corruption" (III, iv, 150).

Il Vizio viene dunque collegato alla merce quale forma attualizzata del piacere dei sensi. Il puritanesimo applicato ai temi del mercato non è esclusiva prerogativa di Amleto, ma trova il suo corrispettivo sul terreno religioso nei moralisti della Chiesa riformata²⁸. Al pari di Amleto, essi condannano la merce quale sinonimo di disordine, eccesso, originati dal desiderio di acquisizione, che libera forze incontrollabili e che nel caso emblematico di Claudio culmina simbolicamente nell'atto eversivo per eccellenza, l'assassinio del re e l'appropriazione dei suoi beni: "Murder most foul [...] But this most foul, strange and unnatural" (I, v, 27-28). Il *play* tuttavia non offre solo un'implicita giustificazione storica del puritanesimo anti-mercato di Amleto. Evidenziandone i nessi con la dottrina mercantile, ovvero mettendo in luce gli aspetti morali affini ad entrambi gli ambiti, il *play* legittima l'uso dell'*imagery* mercantile per rappresentare da un punto di vista storico-culturale le questioni etiche sollevate da Amleto; tale legittimazione è fondata sul presupposto che il discorso morale non possa prescindere dal campo economico in quanto esso implica necessariamente una visione etica.

L'immagine negativa della merce ricorre anche nella scena del ripudio di Ofelia. Per Amleto, il simbolo stesso della corruzione, tanto più perturbante in quanto costituisce il maggior ostacolo fra sé e la sua aspirazione all'assoluto, è rappresentato dalla donna. Ofelia in particolare, poiché ai suoi occhi replica in potenza il modello dissoluto di sessualità incarnato dalla regina perpetuandolo, si rivela ora una presenza minacciosa, da rifuggire. L'oggetto idealizzato dell'amore 'cortese' di Amleto, perseguito "With almost all the holy vows of heaven" (I, iii, 114), si è trasformato nel potenziale ricettacolo dei vizi più turpi²⁹. In questo caso egli articola la sua condanna morale attraverso l'immagine della donna

²⁷ Cfr. *Ibid.*, p. 115.

²⁸ Cfr. in proposito R.H. Tawney, *Religion and the Rise of Capitalism. An Historical Study* (1923), John Murray, London 1964, pp. 135-193. I pensatori religiosi riformisti, in continuità con la tradizione ebraico-cristiana, accusavano il mercato di idolatria, ovvero di negazione della teleologia naturale, una confusione fra mezzi e fini che si manifestava sia nel feticismo nei confronti della merce, sia nell'attribuire ad essa un valore di scambio differente rispetto al suo valore d'uso. Su questo punto si veda anche D. Hawkes, *Idols of the Marketplace. Idolatry and Commodity Fetishism in English Literature, 1580-1680*, Palgrave, New York 2001.

²⁹ In questo caso la contrapposizione manichea fra spirito e materia che caratterizza il pensiero etico di Amleto si estrinseca in una visione schizofrenicamente dissociata dello stesso oggetto: "Love, in his mind, has beco-

che, “in the fatness of these pursy times” (III, iv, 155), si rivela al contempo soggetto e oggetto di consumo. Nel dialogo con Ofelia, la misoginia di Amleto assume ancora i tratti del moralismo puritano nella sua demonizzazione della bellezza femminile (“the power of beauty”, III, i, 111), ancora più corrotta per effetto dei cosmetici e dei belletti (“your paintings”, v. 144) a cui le donne ricorrono e che rappresentano la merce per eccellenza nella sua dimensione di mero artificio, al contempo seduttivo e ingannatore. Essi sono indice di vanità, di affettazione (“wantonness”, v. 147) e, uniti al suo abituale portamento (“you jig and amble”, v. 146), fanno della donna un soggetto dalla sessualità esplicita e in quanto tale scandalosa, il cui modello agli occhi di Amleto corrisponde alla figura della prostituta, l’emblema stesso del Vizio e della corruzione femminile letteralmente trasformata in merce (le stesse parole di Claudio, a proposito della sua colpa, richiamano la correlazione fra cosmesi e prostituzione all’insegna dell’immoralità: “the harlot’s cheek beautied with plast’ring art”, III, i, 51). Il dialogo con Ofelia è contrappuntato da riferimenti impliciti al meretricio quali “commerce” (v. 109), “bawd” (v. 112), per finire nell’invito perentorio che Amleto le rivolge: “Get thee to a nunnery” (v. 121), dove il rifugio della castità e dell’onestà assume il sottinteso beffardo di “house of sale” (II, i, 60). Questa potenziale contiguità fra la figura di Ofelia e quella di una prostituta era già stata anticipata da Amleto quando, nella sua apparente pazzia, definisce Polonio “a fishmonger” (II, ii, 174), in senso figurato *bawd*, accostando la figlia all’immagine di “a good kissing carrion” (vv. 181-182), che allude alla carne irrimediabilmente corrotta della prostituta, oggetto di lussuria. Ironicamente, Polonio stesso assume il ruolo di mezzano quando esorta la figlia, sebbene con intento opposto, a concedersi con prudenza ad Amleto: “From this time/Be something scanter of your maiden presence,/Set your entreatments at a higher rate” (I, iii, 120-122)³⁰. Egli reifica in tal modo Ofelia considerandola merce di scambio nell’ambito di un legame inteso come transazione commerciale in cui negoziare un interesse maggiore. Un concetto, quello del mercimonio come regola di tutti i rapporti amorosi, che egli ribadisce nella stessa conversazione: “Think yourself a baby/That you have ta’en these tenders for true pay/Which are not sterling. Tender yourself more dearly/Or [...] you’ll tender me a fool” (I, iii, 105-109) e che qui è condensato nell’intreccio di significati economici e affettivi veicolati da termini quali *tender* (profferta di amore, ma anche offerta di pagamento nell’ambito di un contratto e moneta a corso legale) e *dear*.

me synonymous with sex, and sex with uncleanness. Therefore beauty is dangerous and unclean”, G. Wilson Knight, *The wheel of fire*, p. 25.

³⁰ Polonio subito dopo approfondisce il concetto utilizzando ancora il registro economico per descrivere dal suo punto di vista l’intento di Amleto: “Ofelia,/Do not believe his vows; for they are brokers/Not of that dye which their investments show,/But mere implorators of unholy suits,/Breathing like sanctified and pious bonds/The better to beguile” (I, iii, 126-131). J.H. Anderson così commenta il passo: “‘Vows’ in the passage are pledges, whether of lovers (secular or religious) or borrowers, and ‘brokers’ are reputedly dishonest middlemen or mediators. ‘Dye’, a hue or shade, suggests also the stamp for a coin, and ‘investments’ are either garments or commercial transactions, the whole line suggesting related controversies about clerical morality, the coinage, the cloth trade, and financial exchange that are endemic in the period”, *Translating investments: metaphor and the dynamic of cultural change in Tudor-Stuart England*, Fordham University Press, New York 2005, pp. 31-32.

Tuttavia, il ripudio preventivo di Ofelia da parte di Amleto in realtà attesta la sua avvenuta contaminazione. Nonostante gli sforzi per serbare il suo ideale di integrità e purezza, Amleto, nel drammatico confronto con Ofelia, si dichiara egli stesso pervaso da quei desideri e quelle pulsioni che egli vede oggettivati nella donna: “I am myself indifferent honest,/but yet I could accuse me of such things that it were/better my mother had not borne me [...] with more offences at/my beck than I have thoughts to put them in, imagination to give them shape, or time to act them in” (III, i, 122-127). E in accordo al paradigma mercantilista della merce, raffigurata come una minaccia esterna che si insinua nel corpo sano del *commonwealth* minandolo irreversibilmente, egli riconosce in sé la corruzione in quanto radicalmente Altro, ossia proveniente dalla donna, e come tale assoluta³¹. Non soltanto perché essa la induce perversamente (“for wise men know well enough what monsters/you make of them”, vv. 140-141) ma perché ne rappresenta l’origine, il veicolo di trasmissione, “a breeder of sinners” (vv. 121-122), in quanto il Male, secondo Amleto, analogamente alla condizione ontologica della merce, è per natura radicato in lei³².

Il tema della corruzione che si propaga come un contagio collega allora l’*imagery* mercantile a quella del veleno e della malattia – evidenziata dalla critica quale isotopia principale del *play* – nel dare forma concreta alla presenza del male quale essenza metafisica che si diffonde in tutto il regno contaminando irrimediabilmente Amleto stesso. Entrambe le *imagery* descrivono infatti un’infiltrazione di agenti patogeni provenienti dall’esterno che si rivela fatale. Una dinamica il cui paradigma è rinvenibile nella scena dell’assassinio del re così come viene descritta dal *Ghost*, nella quale il veleno si insinua all’interno del corpo e, propagandosi, causa un’infezione dagli esiti letali: “The leperous distilment [...] That swift as quicksilver it courses through/The natural gates and alleys of the body [...] And a most instant teter bark’d about [...] with vile and loathsome crust” (I, v, 64-72)³³. Le due *imagery* addirittura si fondono in quanto il linguaggio della malattia connota anche il discorso

³¹ Così come nel caso della condanna idolatrata della merce, anche in questa circostanza il discorso mercantilista coincide con il sentire dei moralisti che, a partire dalla seconda metà del ‘500, disapprovano la fascinazione degli inglesi per ciò che proviene dall’estero, le novità (“new-fangles”, nella definizione di William Harrison, *The description of England*, s.e., London, 1587, *passim*), che si identificano con la merce e che minano l’integrità politica, religiosa, sociale e culturale della nazione. Un concetto bene sintetizzato da John Deacon in un *pamphlet* dal titolo *Tobacco Tortured, or, The filthy fume of tobacco refined* (1616) con l’immagine del contagio: “our carelesse entercourse of trafficking with the contagious corruptions, and customes of forreine nations”, cit. in S. Warneke, *A taste for newfangledness: the destructive potential of novelty in early modern England*, «Sixteenth Century Journal», 26, 1995, p. 894.

³² M.W. Ferguson riconduce l’atteggiamento di Amleto a un dato culturale, “the common Renaissance association between female nature in general and the ‘lower’ realm of matter”, *Hamlet: letters and spirits*, in *Shakespeare and the question of theory*, P. Parker – D. Quint ed., Methuen, London 1985, p. 295.

³³ Sulla descrizione dell’avvelenamento da parte del *Ghost*, W. Clemen osserva: “A real event described at the beginning of the drama has exercised a profound influence upon the whole imagery of the play [...] this now becomes the leitmotif of the imagery: the individual occurrence is expanded into a symbol for the central problem of the play. The corruption of land and people throughout Denmark is understood as an imperceptible and irresistible process of poisoning”, *The development of Shakespeare’s imagery*, Methuen, London 1951 p. 113. Rispetto agli altri *plays* shakespeariani, rileva C. Spurgeon, in *Hamlet* ricorre il più alto numero di immagini (20) relative a “sickness and medicine”, *Shakespeare’s imagery*, p. 369.

mercantilista nel momento in cui rappresenta gli esiti nefasti per il *commonwealth* di una bilancia commerciale sfavorevole dovuta a un'eccessiva importazione di merci³⁴. Inoltre, la metafora del veleno, allorché nel *play* si letteralizza, assume altresì la forma esplicita della merce: si veda l'unguento che Laerte acquista da un venditore ambulante per dare seguito al suo proposito di vendetta: "I bought an unction of a mountebank" (IV, vii, 140). Merce e veleno divengono dunque all'interno del dramma sinonimi, a indicare come la figurazione del Male e della corruzione assuma a un tempo una connotazione patologica ed economica. Entrambi esercitano la loro opera di corruzione in maniera subdola, apparentemente invisibile, materializzandosi a un tratto nell'eruzione, ovvero nell'eccesso del corpo, che viene così minato mortalmente, come mostrano le stesse parole di Amleto a commento degli effetti perniciosi della prosperità e della pace: "th'imposthume of much wealth and peace,/ That inward breaks, and shows no cause without/Why the man dies" (IV, iv, 27-29).

E tuttavia Amleto avverte che il contagio della corruzione, proprio perché non solo indotto ma trasmesso dalla donna come retaggio carnale, peccato originale, diviene al contempo radicato in lui in quanto predisposizione naturale, e dunque condizione ineluttabile che non lascia spazio a margini di cambiamento e di autoriforma: "for virtue cannot/so inoculate our old stock but we shall relish of it" (III, i, 117-118). Questo pensiero lo ossessiona fin dall'inizio ed è già espresso *in nuce* nel suo primo monologo con il riferimento a "this too too sullied flesh" (I, ii, 129), che stabilisce un'implicita correlazione fra la sua corruzione quale dato ontologico e quella della madre³⁵. Come sottolinea Gillies, "[t]he

³⁴ Nella prospettiva mercantilista, il discorso patologico media la comprensione di quello economico. Edward Misselden definisce l'acquisto e il consumo eccessivo di merci "a canker that fretteth and wasteth the stocke, in spending the forreine wares, more then it venteth of our owne", *Free trade or the meanes to make trade flourish* (1622), Reprints of Economic Classics, Augustus M. Kelley, New York 1971, pp. 96-97; tale immagine riprende significativamente quella del titolo del *pamphlet* di Malynes. Gli squilibri del mercato sono rappresentati in forma figurata attraverso la metafora organica della malattia e le contromisure suggerite sono intese come 'rimedi'. Cfr. in proposito J.G. Harris, *Sick Economies*, pp. 13-21. Il discorso patologico è parte di una tendenza più generale in cui il funzionamento del corpo umano, così come veniva inteso dalla nuova scienza anatomica, costituisce un immaginario efficace mediante il quale declinare i concetti e le categorie della nascente economia politica (ad es. il denaro e i suoi movimenti sono paragonati al sangue che circola all'interno del corpo umano).

³⁵ Commenta in proposito M.M. Mahood: "a violent realisation of evil, born of his mother's conduct [...]. Her action is Eve's first sin; it has left Hamlet deeply tainted in his own nature in that he is the son of a woman", *Shakespeare's wordplay*, Methuen, London 1957, p. 116. J. Gillies, *The question of original sin in Hamlet*, "Shakespeare Quarterly", 64, 2013, p. 399 sottolinea la "intellectual intuitiveness of original sin in late Elizabethan England, evidenziando altresì "its patently Reformed quality, and its origins in Reformed commentary on Genesis", *Ibid.*, p. 403. Sull'atteggiamento nichilista di Amleto, R.M. Hillier rileva: "the pessimism of *Hamlet* is indeed extreme. It is Calvinist in its allegation of total depravity and a damned world damned forever [...] the *Hamlet* world is an ultra-Calvinist, predestinarian prison, offering no exit, there is no latitude for human liberty or contingency", *Hamlet the rough-bewer*, p. 161. Su Amleto quale simbolo della transizione storico-culturale, A. Fitzmaurice, riferendosi alle sue celebri parole nel dialogo con Rosencrantz e Guildenstern sulla natura dell'uomo (II, ii, 303-308), afferma: "Hamlet follows this transition from the optimistic emphasis upon the dignity of man in the early Renaissance to the misery of man in the post-Reformation Renaissance", *The corruption of Hamlet*, in *Shakespeare and early modern political thought*, D. Armitage – C. Condren – A. Fitzmaurice ed., Cambridge University Press, Cambridge 2013, p. 148.

evils besetting Hamlet from the outside are folded within”³⁶. La sua consapevolezza della sessualità giunge ancora sotto forma di male assoluto che ora percepisce in se stesso: ciò che proviene dall’Altro si tramuta in marchio distintivo del Sé. Ed è proprio a causa di questo stigma che Amleto cade vittima del contagio.

Colui che il destino ha scelto come l’eletto, deputato a combattere il Vizio, si scopre drammaticamente inadatto, oppresso dal peso della corruzione radicata in lui. E tuttavia l’etica calvinista di Amleto non vacilla per questo; anzi, la coscienza della propria corruzione costituisce un’ulteriore conferma del potere salvifico della grazia, sua premessa indispensabile, che in teoria rafforzerebbe ulteriormente il proposito di Amleto inscritto nel disegno provvidenziale e nel suo destino individuale di soggetto predestinato. Ciò che mina il suo puritanesimo è qualcosa di più radicale che emerge proprio dall’isotopia mercantile e dall’immagine della merce che connota l’atteggiamento di Amleto nei confronti della seduzione dei sensi, in particolare per quanto riguarda l’assunto della predisposizione naturale. Riconoscere in sé la realtà della carne, e dunque del desiderio, come condizione intrinseca, rimanda implicitamente alla concezione del mercato quale libero scambio reciproco di beni, giustificato proprio in virtù della presenza e dell’insopprimibilità del desiderio, ovvero del bisogno connaturato all’individuo. Ciò suggerisce un’idea della materia e delle pulsioni intese non calvinisticamente come Male assoluto da rifiutare ma, in quanto legate all’ineludibilità del bisogno, condizione terrena da accettare e da governare umanisticamente secondo ragione e temperanza che apre all’opportunità dell’interazione con l’Altro, alla reciprocità.

L’*impasse* di Amleto, l’impossibilità della sintesi è dunque determinata dalla compresenza di due concezioni contrastanti della sessualità e del desiderio che trovano il loro correlativo oggettivo, sia in termini formali, sia in termini di transizione storico-culturale, nell’ambivalenza, ovvero nelle aporie della dottrina mercantile, nella quale la demonizzazione della merce all’insegna dell’ideale dell’impermeabilità e dell’autosufficienza confligge con la concezione reciproca dello scambio. Tale immagine inconciliata disvela la contraddizione insita nella dinamica del desiderio di Amleto, che riconosce come legittimo l’imperativo dei sensi, e dunque la necessità dell’interazione con l’Altro, e allo stesso tempo li rifiuta in quanto corrotti. Se infatti, nella sua ‘confessione’ a Ofelia, egli pare per un momento accettare i suoi istinti in quanto campione di un’umanità imperfetta che non può essere che mediamente virtuosa (“I am myself indifferent honest”, III, i, 122), da ultimo li interpreta invece come Peccato capitale di cui accusarsi, segno destinale di un Male ineradicabile: “but yet I could accuse me of such things that it were/better my mother had not borne me” (vv. 123-124). Un male e una contaminazione (“foul disease”, IV, i, 21) tanto più insidiosi in quanto la soggezione al richiamo e al retaggio della carne sottende, così come testimonia il modello mercantile del libero scambio, la dipendenza dall’Altro, ovvero l’idea di un’identità che si costruisce nell’interazione con l’Altro³⁷. Tale pensiero risulta per

³⁶ J. Gillies, *Calvinism as tragedy in the English revenge play*, “Shakespeare”, 11, 2015, p. 373.

³⁷ Si veda su questo punto N. Selleck, *The interpersonal idiom in Shakespeare, Donne, and Early Modern Culture*, Macmillan, London 2008, p. 31 la quale afferma come “Renaissance ‘interiors’ [inward self] are more concretely connected to the external world than a modern ‘inner’ self”. Il Sé è inteso “as a strategic representa-

Amleto intollerabile poiché intacca i presupposti stessi del suo disegno di vendetta, fondato per contro su un marcato senso della sua individualità quale ‘eletto’ e predestinato al suo compito; una condizione di eccezione che lo isola e allo stesso tempo lo pone in aperto contrasto con il mondo esterno.

E così come nella prospettiva mercantilista emerge infine, pur nella patente incongruenza, la ‘chiusura’ metafisica, ovvero l’ideale dell’autosufficienza e la demonizzazione della merce, così anche Amleto opera una ricomposizione imperfetta, scegliendo ancora una volta, contro l’evidenza delle proprie inclinazioni, l’integralismo puritano e la difesa ossessiva dalla minaccia dell’Altro, a discapito dei valori di tolleranza e apertura propri dell’umanesimo cristiano. Di qui il suo ostentato distacco nel colloquio con Ofelia, la sua ostinata negazione di aver intrattenuto con lei un rapporto sentimentale, di averle donato pegni d’amore, che ora rifiuta di riprendere, rimuovendo l’atto in sé e ciò che comporta in termini di scambio amoroso: “*Ophelia*. My lord, I have remembrances of yours/That I have longed long to redeliver. I pray you now receive them. *Hamlet*. No, not I./I never gave you aught” (III, i, 93-96). Segno che egli, al pari dell’atteggiamento protezionistico mercantilista, ammette la realtà del desiderio e della sua reciprocità unicamente come minaccia da respingere e negare³⁸. Il cortocircuito di una verità che emerge alla sua coscienza solo come negazione si traduce allora, inevitabilmente, nell’inazione, che prelude al sostanziale fallimento del suo disegno.

3. *Il doppio statuto dello scambio e della finzione*

La condotta adottata da Amleto nel perseguire il suo proposito di vendetta risulta ugualmente segnata da evidenti contraddizioni, sottolineate ancora una volta dalle ambiguità e dalle aporie del discorso figurato mercantilista. La doppia morale di Amleto, ovvero l’utilizzo machiavellico dell’inganno e della dissimulazione per adempiere al compito provvidenziale attribuitogli dal cielo (“That I must be their scourge and minister”, III, iv, 177), riproduce sul piano dell’azione di vendetta l’ideale di profitto della dottrina mercantilista, la bilancia in attivo, che contempla lo sfruttamento oculato, unilaterale dello scambio per fini esclusivamente bullionisti.

Il bullionismo rappresenta dunque metaforicamente il modello etico e comportamentale di Amleto; non solo, come si è visto, in virtù della concezione metafisica del valore che caratterizza i suoi giudizi ma anche, come vedremo, per la ricerca machiavellica del profitto unilaterale nei rapporti con i suoi antagonisti di corte, nel contesto più propriamente politico dell’azione di vendetta (in ossequio alla teoria mercantilista, tale profitto si

tion [...] not as a static essence but as a construct more or less successfully deployed in interaction”, *Ibid.*, p. 55. “Even Hamlet – regularly understood as the herald of a new, modern sense of discrete interiority – is deeply concerned with this concretely interpersonal process of acting”, *Ibid.*, p. 65.

³⁸ A testimonianza di un ripudio forzato, denso di contraddizioni, Amleto in occasione del *play within the play* ammette ancora più esplicitamente e crudamente il desiderio e l’attrazione per Ofelia: “here’s metal more attractive” (III, ii, 108). Si rivolge a lei con linguaggio *bawdy*, disseminato di allusioni sessuali (*lie, lap, head, maids’ legs, country matters*), con un’ulteriore analogia fra *dramatic show* e *female show* (v. 139).

rivela specularmente al rifiuto del 'consumo' nella sfera sentimentale, ovvero al ripudio di Ofelia). Questa operazione comporta la rimozione non solo della nozione del valore relativo nei suoi giudizi, ovvero dell'idea stessa di flessibilità, di accettazione della contingenza, ma anche, come in parte si è già visto in campo affettivo, della necessità dell'interazione con l'Altro, che nell'ambito dell'azione di vendetta significa ricerca del confronto, motivata da un ideale di giustizia che non può che essere terreno.

Il discorso mercantilista evidenzia come il conflitto epocale di valori in cui si dibatte il pensiero di Amleto riguardi anche la sfera etico-politica. E proprio perché nella dottrina mercantilista le finalità politiche non sono disgiunte da quelle etiche, essa indica come nel piano di vendetta di Amleto, a dispetto delle apparenze, questi due ambiti siano strettamente correlati, ovvero come le questioni morali da lui sollevate abbiano sempre implicazioni politiche e viceversa.

L'analogia fra scambio e modalità di relazione all'interno della corte è stabilita dalla presenza di metafore mercantili che connotano a vario titolo situazioni drammatiche e rapporti tra le *dramatis personae* nel corso del *play*. Amleto, dopo aver ricevuto l'invito da parte di Rosencrantz e Guildenstern a incontrare la regina nei suoi appartamenti per un colloquio privato, si rivolge a loro chiedendo: "Have you any further trade with us?" (III, ii, 325). In questa prospettiva, il linguaggio, poiché rappresenta il principale strumento di interazione, è paragonato alla moneta che rende possibile lo scambio; Horatio, a proposito del comportamento di Osric al cospetto di Amleto, osserva: "His purse is empty already, all's golden words are spent" (V, ii, 130). Esempi di dinamiche commerciali più circostanziate applicate ai rapporti interpersonali sono rinvenibili negli ammonimenti di Polonio a Ofelia in campo amoroso citati in precedenza, così come nelle parole di Claudio rivolte a Laerte, che suggellano la loro alleanza contro Amleto: "Now must your conscience my acquittance seal" (IV, vii, 1), dove la quietanza per la remissione di un debito (*acquittance*) certifica un atto di assoluzione morale.

È significativo che nello stesso dialogo il re descriva l'esecuzione del piano criminoso e il ruolo di *villain* assunto da lui e Laerte utilizzando il tropo del teatro: "Weigh what convenience both of time and means/May fit us to our shape. If this should fail,/And that our drift look through our bad performance,/It were better not assayed" (IV, vii, 148-152)³⁹. Questa non è l'unica occorrenza di *imagery* metateatrale; al contrario essa, a partire dal *play within the play*, pervade il dramma – basti pensare alla ricorrenza di termini quali *seem*, *assume*, *put on*, *shape*, *show*, *act* e *play*⁴⁰ – e si somma dunque a quella mercantile nel connotare le dinamiche di azione/interazione delle *dramatis personae* all'interno della corte. E tuttavia il legame fra le due isotopie si rivela ancora più profondo in quanto la tradizionale metafora del teatro (*theatrum mundi*) è impiegata nella letteratura sociologica e didattica coeva per descrivere l'inedita, perturbante fluidità sociale e la conseguente 'crisi di rappresentazione' nelle relazioni interpersonali innescata a livello economico dal progressivo

³⁹ "The imagery is theatrical, and Claudius uses the familiar trope of the villain as an actor, who plays his role according to his ingenious and aesthetically satisfying plot", M. Charney, *Style in Hamlet*, p. 144.

⁴⁰ Su questo punto, cfr. M. Mack, *The world of Hamlet*, "Yale Review", 41, 1951-52, pp. 502-523.

imporsi del sistema capitalistico mercantile⁴¹. Ad assumersi un simile compito è in prima istanza la stessa istituzione teatrale elisabettiana e giacomiana che, oltre a essere espressione tangibile del mercato – si veda il dialogo di Amleto con Rosencrantz e Guildenstern sui teatranti e sulla concorrenza al teatro professionale rappresentata dalle compagnie dei ragazzi (II, ii, 326-358) –, mette in scena quale caratteristica strutturale dei suoi drammi quella ‘crisi di rappresentazione’ indotta dalle nuove pratiche mercantili di scambio che investe la società e i rapporti fra gli individui, contribuendo a definirne i risvolti e le problematiche. Come rileva acutamente Agnew⁴², i temi dell’affidabilità e della reciprocità in un contesto di minore trasparenza, l’incognita delle molteplici e talvolta nascoste intenzioni, della manipolazione opportunistica, divengono per il nuovo teatro gli ingredienti essenziali della moderna costruzione della trama e dei personaggi. Il modello di una identità precaria, mutevole, soggetta a eventi e rivelazioni inaspettate, e dunque costruita nella contingenza, che scaturisce dai rivolgimenti culturali innescati dalla graduale affermazione dell’economia di mercato, trova il suo corrispettivo nelle caratteristiche mobili del personaggio, che a sua volta rimanda alla figura stessa dell’attore professionale, archetipo di questa inedita fluidità sociale e psicologica. Significativamente, è contro di esso che si concentra la polemica antiteatrale puritana, nel tentativo di risolvere “the complex problematic of market exchange by repressing its most vivid figurative expression: the stage”⁴³.

Hamlet costituisce l’esempio paradigmatico di questa moderna visione della teatralità, in cui la ‘crisi di rappresentazione’ che investe i protagonisti non corrisponde solo a una caratteristica formale, ma si rivela il tema stesso del *play*. Il *revenge plot*, infatti, si articola proprio intorno a una serie di situazioni drammatiche connotate da incertezza, ambiguità, dissimulazione, nelle quali l’*imagery* metateatrale si combina con quella mercantile dello scambio per evidenziare le ambigue, precarie dinamiche di interazione dei personaggi all’interno della corte⁴⁴. In questo senso, il *play* ribadisce indirettamente il legame storico-culturale fra ‘crisi della rappresentazione’, ‘teatralità’, incognita nei rapporti sociali e il modello capitalistico mercantile, la cui funzione metaforica viene in tal modo legittimata da questo preciso nesso deterministico.

Nel concepire e portare avanti il piano di vendetta, tuttavia, Amleto cerca idealmente, a partire dall’*inquiry* volta a verificare l’attendibilità del *Ghost*, di esorcizzare questa crisi di rappresentazione, questa diminuita trasparenza: non già dissipandola, bensì utilizzandola a suo favore. E lo fa tentando di manipolare opportunisticamente gli altri attraverso l’inganno e la finzione, ovvero secondo un disegno strategico che ricalca quello mercantile

⁴¹ Si veda in proposito J.C. Agnew, *Worlds apart. The market and the theater in Anglo-American thought, 1550-1750*, Cambridge University Press, Cambridge 1986, il quale rintraccia il legame fra teatro e mercato in generi popolari contemporanei quali *jest books*, *character collections*, *courtesy manuals*: “The new liquidity of mercantile relations, like the growing fluidity of social relations in general, made itself more vividly felt in those literary genres devoted to social description and moral instruction. Most conspicuous among these popular literary forms were the literature of estates, the literature of rogues and vagabonds, the literature of characters, the literature of conduct and courtesy, and the ‘philosophical’ anatomies of passions and physiognomies”, p. 59.

⁴² *Ibid.*, pp.109-110.

⁴³ *Ibid.*, p.104.

⁴⁴ G. Wilson Knight definisce tali sequenze una “comedy of masks”, *The wheel of fire*, p. 89.

in quanto è finalizzato a egemonizzare in modo strumentale lo scambio interpersonale e a piegarlo esclusivamente ai suoi scopi assoluti. Tutto ciò all'interno di uno scenario di conflitto latente che richiama ancora quello indotto dalla teoria mercantile, nel quale anche i suoi antagonisti, il re e la regina tramite Rosencrantz e Guildenstern e Polonio tramite Ofelia, perseguono, con pari dissimulazione, lo stesso obiettivo, alla ricerca della verità su Amleto⁴⁵.

Il dubbio e la conseguente indagine sull'attendibilità del *Ghost* lo induce ad adottare la finzione dell'*antic disposition* (I, v, 180). L'istrionismo clownesco tipico del ruolo si rivela in tal modo funzionale al disegno di vendetta, per cui il linguaggio densamente figurato del *fool*, fatto di *puns*, *nonsense*, equivocazioni, diviene a un tempo strategia investigativa e garanzia di sopravvivenza⁴⁶. La parola di Amleto, al limite dell'oscurità, dominata dalle figure della litote, dell'ellissi e della reticenza, è una parola deliberatamente autoreferenziale che monopolizza lo scambio secondo i suoi interessi, ovvero si rivolge ironicamente all'Altro per non significare, o meglio per significare in modo unilaterale⁴⁷. E quando diviene a sua volta oggetto del tentativo di manipolazione da parte di Rosencrantz e Guildenstern, egli si sottrae al dialogo fittizio chiudendosi ermeticamente, ossia, come lui stesso dichiara con ironia, ripagandoli con cattiva moneta: "And sure, my friends, my thanks are too dear a halfpenny" (II, ii, 274). Amleto non sfrutta il proprio *wit* per aprire un confronto dialettico con il potere e i suoi servi, bensì per confermarne ai suoi occhi l'endemica corruzione quale riprova delle parole del *Ghost* e necessaria premessa alla sua azione catartica. Il linguaggio figurato, questa volta in forma di rappresentazione teatrale, di *play within the play*, è analogamente alla base dello snodo decisivo della sua *inquiry*, in cui il dubbio, l'interrogativo non è posto sotto forma di domanda bensì di affermazione, sovvertendo nuovamente lo schema dialogico. Tale affermazione, sebbene diretta all'Altro per comunicare, provoca tuttavia una chiusura, o meglio uno scacco, dal quale, paradossalmente, Amleto ricava la massima informazione, la prova che cercava. Ed egli non esita a quantificare immediata-

⁴⁵ Afferma H. Levin: "the court is the realm of Machiavellian policy, where falsehood is the habitual instrument, and where the devious modes of procedure are set by the Chamberlain, who boasts of using 'indirections' to 'find directions out' (II, i, 66)", *The question of Hamlet*, Oxford University Press, Oxford 1959, p. 30.

⁴⁶ Come chiarisce R. Weimann, "the paradox being that Hamlet, who knows no "seems" has to develop his *platea*-like *Figurenposition* within the "seems", that is, the illusionistic frame of the Renaissance play. So he is made to use the most traditional conventions of *platea*-like embodiment – here the verbal modes of his *antic disposition* – as a deliberate "show", a psychological illusion, a strategy for discovery and survival. Hamlet's madness has a function in the play only because he *seems* mad. The resulting contradictions are obvious", *Shakespeare and the popular tradition in the theater. Studies in the social dimension of dramatic form and function*, R. Schwartz ed., Johns Hopkins University Press, Baltimore 1978, p. 233.

⁴⁷ Sostiene in merito A. Serpieri: "La retorica di Amleto, sostanzialmente metalogistica è fatta, non solo e tanto a livello psicanalitico, ma anche e soprattutto sul piano epistemologico, dei procedimenti tipici della elaborazione immaginaria: lo spostamento, la sovradeterminazione e l'ellissi o reticenza. Lo spostamento fa sì che il quadro del reale, o il segmento del reale, sia per lui sempre diversamente centrato rispetto alla ricezione convenzionale-simbolica-pragmatica che ne hanno gli altri. La sovradeterminazione funziona sul piano semantico e tropico, quando la parola diventa connettore pluriisotopico e quindi vortice di molteplici linee di senso: nelle equivocazioni, nei *puns*, nei dirottamenti metaforici e metonimici", *Potere e follia in Shakespeare. L'esempio di Amleto*, in Id. ed., *Shakespeare: la nostalgia dell'essere*, Pratiche, Parma 1985, pp. 80-81.

mente in moneta corrente un simile profitto simbolico assoluto, così come impone l'ideologia mercantilista: "O good Horatio, I'll take the ghost's words for a thousand pound. Didst perceive?" (III, ii, 280-281).

Amleto si serve dunque del linguaggio, ossia della parola figurata in quanto sua massima espressione, nello stesso modo in cui l'ideologia mercantilista si serve della merce, ovvero facendone strumento di profitto rivolto a un fine assoluto ma allo stesso tempo demonizzandola. Egli infatti mostra nei confronti del linguaggio un atteggiamento di diffidenza, se non di aperta ostilità, che rivela anche in questo ambito la sua indole puritana. A corte, dopo la morte del padre, Amleto fa esperienza di una parola inaffidabile, veicolo di ipocrisia e finzione, al cui fondo si cela la corruzione. Per questo egli associa le parole alla figura mercificata della prostituta ("Must like a whore unpack my heart with words", II, ii, 588), istituendo in tal modo un'ulteriore analogia fra queste e i belletti femminili ("paintings", III, i, 144), a loro volta merce simbolo non solo dell'immoralità della prostituta ma della donna in generale, che al pari delle parole seducono e ingannano per mezzo dell'artificio occultando una realtà di abiezione.

La simbologia della merce emerge ancora una volta nel testo a evidenziare come la degenerazione morale della corte, e insieme la repulsione di Amleto verso di essa, assuma non solo una connotazione materiale ma anche linguistica, ovvero come i due aspetti si compenetrino. E in sintonia con l'ideale mercantilista di sobrietà e autarchia, che prescrive lo sfruttamento della merce all'esterno e al contempo inibisce la sua infiltrazione all'interno, Amleto, pur utilizzando per ragioni strumentali un linguaggio allusivo, densamente figurato, aspira in assoluto a una parola che sia rigorosa ed essenziale: "We must speak by the card or equivocation will undo us" (V, i, 133-134), che si conformi cioè al suo alto compito e lo guidi nella sua azione palinogenetica⁴⁸.

Questa dissociazione peculiarmente mercantilista fra mezzi e fini, tuttavia, non si limita a porre in luce le modalità del disegno di vendetta di Amleto ma, in quanto esempio in campo economico della nuova concezione barocca della politica e della morale, evidenzia di tale disegno la dimensione politica e, insieme ad essa, l'impronta tipicamente barocca, contraddistinta dall'uso deliberato di artifici machiavellici quali l'astuzia, la dissimulazione nel perseguimento di scopi assoluti⁴⁹. La dottrina mercantilista, con la sua impossibilità di coniugare il metafisico e l'immanente se non attraverso una politica di potenza che è la continuazione del machiavellismo in campo economico, sottolinea la doppia morale di Amleto – da un lato lo slancio puritano, le passioni, il *furor* seneciano istigato dal *Divine*

⁴⁸ Commenta in proposito L. Danson: "The injunction to Hamlet to revenge includes the implicit demand for a new, expressive language", *Tragic alphabet. Shakespeare's drama of language*, Yale University Press, New Haven 1974, p. 26. "Hamlet has before him [...] the task of uniting the proper action with his words, of informing his words with meaning through gesture", *Ibid.*, p. 45.

⁴⁹ Come spiega H. Grady, "The 'dark' aura of its revenge tragedy *ethos* signals and intensifies the darkening view of Machiavellian politics", *Shakespeare, Machiavelli and Montaigne: power and subjectivity from Richard II to Hamlet*, Oxford University Press, Oxford 2002, p. 246; "the result is that he adopts the same 'Machiavellian' dissembling as has the Claudius who can "smile and smile and be a villain" – that is, he adopts the expedient of covering over his true aims and knowledge with a false exterior of apparent virtue, friendliness, – and madness", *Ibid.*, p. 249.

command, e dall'altro il freddo calcolo machiavellico, il cinico realismo della finzione – e indica come la sua aspirazione metafisica, una volta calata nella realtà della corte, si trasforma in disegno autoincentrato e solipsistico, perseguito attraverso lo strumento tipico della politica di corte, il machiavellismo⁵⁰. E analogamente all'atteggiamento mercantilista nei confronti della merce, il puritanesimo 'secolarizzato' di Amleto giustifica l'utilizzo dissimulato del linguaggio figurato e della teatralità come espediente inevitabile, corrotto ma necessario, con la convinzione tipica della logica mercantilista di poter utilizzare tali strumenti solo in maniera univoca, ovvero solo in quanto finzione, mantenendo la sua individualità incontaminata, un nocciolo duro che non si lascia significare dalle mere apparenze: "I have that within which passes show" (I, ii, 85).

Ma anche in questo caso il conflitto, la contraddizione quale sintomo della transizione storico-culturale non risparmia Amleto. In accordo alla concezione ambivalente del mercato propria del discorso mercantilista, la metafora del linguaggio come merce veicola parimenti una visione alternativa, umanistica del linguaggio e della retorica quale elemento essenziale, imprescindibile della comunicazione e dell'interazione sociale che apre alla dialettica, al confronto con l'Altro. Ciò che Amleto considera alterità assoluta, la finzione retorica e teatrale, in realtà non è solo un *escamotage* machiavellico, bensì anche l'unica dimensione possibile dell'azione e della parola. Tale verità emerge alla sua coscienza in negativo come malessere, turbamento, angosciosa ricerca della parola e dell'azione taumaturgica. A partire dalla risposta alla madre circa il suo perseverare nel lutto (I, ii, 76-86), Amleto si appella a un nucleo forte dell'essere al di là delle apparenze, "an inner core of essential being"⁵¹; e tuttavia, ogni volta che invoca nel corso del *play* questo fondamento metafisico, la parola definitiva, il gesto essenziale, egli trova solo e sempre la realtà del linguaggio nella sua dimensione retorica: "That I [...] Must like a whore unpack my heart with words" (II, ii, 578-580).⁵² Questo è il motivo per cui si ritrova solo e silenzioso all'inizio del *play*, "nursing that inner core of unexpressed truth which alone was trustworthy"⁵³, per il timore che ciò che egli possiede di più vero e autentico divenga inevitabilmente artefatto nel momento in cui cerca di esprimerlo; segno della drammatica coscienza dell'impossibilità di oltrepassare la mediazione del linguaggio in quanto sempre rappresentazione, artificio. E se l'essere è

⁵⁰ A. Fitzmaurice inquadra il comportamento di Amleto come sintomatico di una precisa temperie storico-culturale: "Late Elizabethans, like most post-Reformation Europeans, believed that the world they inhabited was in decline, that it had abandoned virtue and given itself over to the treacherous politics of the court. The wars of religion had eroded the notion of a common good, Europeans increasingly abandoned humanist teaching that emphasised virtuous action undertaken for the common good and they sought the wisdom of Tacitus and Seneca and their recent interpreters, including Lipsius and Montaigne, as guides to survive in a world abandoned by virtue", *The corruption of Hamlet*, p. 142. "This so-called 'new humanism' abandoned the commitment to virtuous action in the pursuit of the common good and elevated survival and self-interest as guides for the behaviour of subjects", *Ibid.*, p. 155.

⁵¹ L. Danson, *Tragic alphabet*, p. 47.

⁵² Ciò che Amleto fa in senso dissacratorio, demistificante con i *puns* e i *nonsense*, ovvero, come nota M.W. Ferguson (*Hamlet: letters and spirits*, p. 292), "expose the arbitrariness, as well as the fragility, of the bonds that tie words to agreed-upon significations", lo ritrova tragicamente come scacco nel momento in cui vuole rappresentare con le parole la verità, soggetta dunque allo stesso processo arbitrario di significazione.

⁵³ L. Danson, *Tragic alphabet*, p. 45.

fondamentalmente linguaggio e dunque rappresentazione, di conseguenza anche i gesti e i comportamenti si rivelano “actions that a man might play” (I, ii, 84), che trovano il loro modello epistemico nel teatro, non a caso *imagery* pervasiva del *play*. La conferma ironica emerge dallo stesso monologo/riflessione sull'attore (II, ii, 542-600), dove Amleto, nonostante contrapponga nel suo discorso l'azione quale prerogativa degli animi eroici al linguaggio artificioso quale caratteristica dei soggetti dalla dubbia moralità come la donna e l'attore, ricerca le motivazioni per agire attraverso la mediazione dell'esempio attoriale: “What would he do/Had he the motive and cue for passion/That I have” (II, ii, 553-555). Come osserva Danson, “what Hamlet finds is that this action must be accomplished as the players accomplish theirs”⁵⁴, a tal punto che risulta problematico distinguere fra il suo approccio al *role playing* dell'*antic disposition* e le modalità con le quali ora si autoesorta all'azione, che significativamente prenderà le mosse proprio dal *play within the play*, a testimonianza dell'impossibilità di separare nettamente il piano della realtà da quello della finzione: “The play is the thing/Wherein I'll catch the conscience of the king” (vv. 599-600).

Ciò che ai suoi occhi appare come falso, ingannevole costituisce in realtà il suo atteggiamento costante sotteso alla ricerca della parola e dell'azione moralizzatrice. Prenderne coscienza avrebbe significato la possibilità di una soluzione alternativa alla vendetta personale ricorrendo alla politica intesa in senso classico-umanista come *officium* (dovere), ricerca del bene comune attraverso un esercizio di razionalità che gli avrebbe consentito di affrontare quale erede legittimo al trono la questione dell'eliminazione del tiranno con le armi della giustizia terrena⁵⁵. In quest'ottica la ‘crisi di rappresentazione’ come dato culturale del mercato che investe le relazioni sociali, condensata nella metafora del teatro, assume una valenza positiva; l'incognita e la diminuita trasparenza divengono le premesse per una ricerca del confronto dialettico, della negoziazione, in una parola della mediazione della politica, che si delinea sempre come contingente e dunque imperfetta, in assenza di un significato trascendentale e di una morale assoluta. Da questo punto di vista la metafora mercantilista opera anche a livello di genere, evidenziando in *Hamlet* non solo la problematizzazione e dunque la crisi della *revenge convention*, ma attraverso di essa anche la ‘traccia’ implicita di una soluzione alternativa al gesto cruento anticristiano perseguito in solitudine, che risiede

⁵⁴ *Ibid.*, p. 48. V. Kahn, afferma a proposito del monologo di Hamlet su Ecuba e della dimensione metateatrale del *play*: “Hamlet learns that action and play-acting are not necessarily opposed [...] the sequence of Hamlet's responses to the player king unsettles any simple distinction between the players and Hamlet [...] theatrical representation is not simply at odds with political action”, *The future of illusion. Political theology and early modern texts*, University of Chicago Press, Chicago 2014, pp. 46-47.

⁵⁵ Come sottolinea R.M. Hillier, “Hamlet's princely vocation dictates that, in all conscience, he may not carve for himself, but must safeguard the good of the Danish polity”, *Hamlet the rough-hewer*, p. 178. Tale concetto viene esplicitato da Laerte (significativamente un beniamino del popolo) nel dialogo con Ofelia: “He may not, as unvalu'd person do/Carve for himself, for on his choice depends/The sanity and health of this whole state;/ And therefore must his choice be circumscrib'd/Unto the voice and yielding of that body/Whereof he is the head” (I, iii, 19-24).

nel valore della politica e del linguaggio intesi in senso umanistico come luogo di mediazione dei conflitti⁵⁶.

E tuttavia, così come accade nell'esempio precedente del desiderio, Amleto, nel solco della volontà di potenza sottesa al discorso mercantile, rimuove la possibilità di un linguaggio e di una politica dall'ontologia 'debole', che emerge nella sua coscienza solo come rifiuto, negazione, ovvero come agognata, e da ultimo infruttuosa, ricerca della parola e dell'azione assoluta. Per questo motivo la sua *quest* si conclude con il fallimento, che si manifesta progressivamente attraverso i segni inequivocabili del dubbio, della crisi dell'Io, della resistenza all'azione e culmina in una vendetta che si compie come mera casualità, resa possibile solo in seguito all'insuccesso del piano di Claudio e Laerte. Il fallimento di Amleto, la sua tragedia consiste nel cercare una ricomposizione impossibile fra istanze antitetiche, nel perseguire cioè nel suo disegno di vendetta l'ideale barocco di una metafisica 'terrena' pur constatandone l'irrealizzabilità. Un disegno cui difettano non solo le premesse morali, ma anche, più radicalmente, quelle epistemiche.

⁵⁶ In questo consiste la sua funzione 'sovversiva', per parafrasare L. Woodbridge, *English revenge drama. Money, resistance, equality*, Cambridge University Press, Cambridge 2010. La strada che segue è quella della vendetta privata (la cosiddetta *clan-based blood feud*), così come è nelle modalità del genere. K. Eisaman Maus definisce il *revenger* come "someone who prosecutes a crime in a private capacity", *Introduction*, in *Four Revenge Tragedies*, Clarendon Press, Oxford 1995, p. ix. Come sottolinea J.S. Jenkins, "the revenge principle [...] prioritizes one clan's interests (the father's will to be remembered, the emphasis on his particular family 'honor') over those of the polity as a whole", *Inheritance law and political theology in Shakespeare and Milton: election and grace as constitutional in early modern literature and beyond*, Routledge, London 2016, p. 59.