IRIS AperTO

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

Metadiscorsi shakespeariani: la storia nella trilogia di Enrico VI

This is the author's manuscript

Original Citation:

Availability:

This version is available http://hdl.handle.net/2318/1652587 since 2019-02-04T12:24:19Z

Publisher:

il Mulino

Terms of use:

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

28 April 2024

Daniele Borgogni

Metadiscorsi shakespeariani: la storia nella trilogia di Enrico VI

Il presente contributo discute alcuni aspetti del metadiscorso storico in Shakespeare, soffermandosi sulla trilogia dedicata al re Enrico VI[1]. Essa comprende alcuni tra i primissimi testi del drammaturgo[2], composti e rappresentati tra la fine del 1591 e l'inizio del 1592, che vengono solitamente bollati come «i drammi meno apprezzati e meno rappresentati di Shakespeare»[3]. Eppure essi non solo riscossero un notevole successo di pubblico all'epoca[4], ma di fatto rivoluzionarono il genere dei drammi storici che, pur essendo ancora in via di definizione, aveva imboccato la strada del didatticismo esemplare, mettendo in scena personaggi spesso standardizzati che pronunciavano lunghi e retorici discorsi all'interno di vicende e strutture drammaturgiche che sostanzialmente emulavano quelle senechiane[5].

I testi della trilogia, invece, pur nelle loro evidenti debolezze strutturali, presentano una certa originalità non solo grazie alla scelta di comprimere, condensare, stravolgere con grande disinvoltura le fonti e gli eventi[6], ma alla capacità di coinvolgere un pubblico avido di una materia «nuova» a teatro come la storia nazionale. La decisione di dedicarsi al dramma storico, insomma, non ha nulla a che vedere con l'amata fantasia dello scrittore-genio che grazie a una felice intuizione inventò un nuovo genere letterario: piuttosto, riflette la volontà di cimentarsi con un tipo di opera che offriva sì ampi margini di rielaborazione, ma soprattutto garantiva buoni incassi.

Analizzare la dimensione metadiscorsiva nella trilogia dedicata a Enrico VI significa innanzitutto considerare il problematico rapporto fra verità storica e finzione in testi nei quali le fonti diventano azione drammatica e, reciprocamente, episodi puramente inventati vengono fatti coesistere con eventi reali acquistando a loro volta lo statuto di fatti storici. Nonostante l'incerto statuto degli eventi presentati, infatti, il linguaggio teatrale che Shakespeare presta alle sue fonti porta alla creazione di una messinscena della storia che poteva diventare un modello per analizzare e rappresentare gli effetti esiziali dei conflitti civili, investendo la discussione sulla storia e la sua narrazione.

---

[1] I riferimenti ai testi shakespeariani e alle loro denominazioni si basano su *The Oxford Shakespeare. The Complete Works,* a cura di S. Wells e G. Taylor, Oxford, Clarendon Press, 2005[2]; le traduzioni sono di chi scrive.

[2] È noto che la trilogia dell'Enrico VI è frutto di una collaborazione; il New Oxford Shakespeare (di prossima pubblicazione) indica esplicitamente C. Marlowe come coautore.

[3] Così scrive M. Taylor nella sua introduzione a W. Shakespeare, *Henry VI, Part One,* Oxford, Oxford University Press, 2003, p.15.

[4] In base alle testimonianze dirette e indirette, il dramma riscosse un notevole successo di pubblico: l'impresario Philip Henslowe, per esempio, riporta nel suo *Diary* il lauto incasso che aveva realizzato il 3 marzo 1592 al Rose Theatre per la rappresentazione di *Enrico VI, prima parte*.

[5] Si ha notizia di una quarantina di tragedie di argomento storico rappresentate prima della trilogia shakespeariana, incentrate sul tema delle lotte intestine, il disordine sociale e il conflitto armato nello stato: tra le più note, che costituirono una possibile fonte di ispirazione per Shakespeare, *Cambyses*, *King of Persia* attribuito a T. Preston (1561), *The Wounds of Civil War* di T. Lodge (pubblicata nel 1594 ma composta nel decennio precedente), *The Misfortunes of Arthur* (1587) di T. Hughes, e soprattutto *Gorboduc* di T. Sackville e T. Norton (1561-62).

[6] Come è noto, Shakespeare rimaneggiava con grande disinvoltura le fonti e gli eventi stessi: per esempio, *La vera tragedia di Riccardo duca di York* si apre unendo gli eventi della prima battaglia di Saint Albans (1455) con quelli successivi alla battaglia di Northampton (1460) e presentando come adulto Riccardo di Gloucester, il futuro Riccardo III, che era nato nel 1452.

In effetti, dai drammi storici shakespeariani emergono aspetti e problemi che apparivano assolutamente attuali per il pubblico dell'epoca. Già *Gorboduc* di Thomas Norton e Thomas Sackville (1561-1562), la prima opera in *blank verse* della grande stagione elisabettiana, si concludeva con la guerra civile provocata dalle lotte per la successione al trono e, nonostante la vicenda fosse ambientata nella Britannia altomedioevale, conteneva un evidente ammonimento per la regina Elisabetta affinché valutasse i potenziali problemi che sarebbero sorti se avesse continuato a non sposarsi e a non avere un erede[7]. Analogamente, la trilogia di Enrico VI presentava al pubblico elisabettiano l'incerto scenario politico che si profilava per un paese che pullulava di nobili litigiosi e doveva costantemente guardarsi dalle minacce, anche ideologiche, che provenivano da altre nazioni europee, soprattutto dalla Francia e dalla Spagna[8]. In *Enrico VI, parte prima*, per esempio, traspare un evidente atteggiamento anticattolico, in cui ai francesi, ironicamente presentati come decadenti e dediti al miracoloso, si contrappone la virtù e la retorica protestante dell'eroe inglese Talbot, nonostante all'epoca dei fatti non esistesse ancora alcuna distinzione confessionale tra i due popoli.

Ancora più significativo, però, è il fatto che le situazioni e i personaggi proposti nella trilogia non siano incasellabili in ruoli predefiniti, né in alcuna prospettiva provvidenziale, ma finiscano per presentare l'assai più cupo determinismo che domina i rapporti tra il singolo e la storia[9]. Pur con tutti i suoi limiti, la trilogia enriciana presenta infatti delle notevoli intuizioni drammaturgiche che rendono il dramma storico molto più variegato e complesso: per esempio, i testi si distaccano nettamente dall'idea di giustizia retributiva basata su un rigido schema provvidenzialistico[10] e svincolano l'indagine storica da quella prospettiva encomiastica finalizzata a celebrare la dinastia Tudor che era particolarmente evidente in una delle fonti storiche principali, *The Union of the Two Noble and Illustre Families of Lancastre and York* (1548-50) di Edward Hall. Piuttosto, la trilogia riflette sulla guerra civile come evento storico mediato, oggetto di memoria storica ma al contempo ricreato attraverso la finzione teatrale. Non a caso, mescolando il fascino dell'azione marziale alla rappresentazione delle conseguenze sociali delle lotte intestine, Shakespeare mostra una marcata tendenza ad utilizzare le convenzioni simboliche dei *pageant* che la stessa regina Elisabetta aveva

---

[7] In effetti, ferma restando la necessità di non incorrere nella censura facendo riferimenti troppo espliciti a situazioni politiche contingenti, molti drammi dell'epoca contenevano allusioni critiche alla sovrana. Su questo argomento cfr. *Dissing Elizabeth: Negative Representations of Gloriana*, a cura di J.M. Walker, Durham and London, Duke University Press, 1998. Anche L. Montrose, *The Purpose of Playing: Shakespeare and the Cultural Politics of the Elizabethan Theatre*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1996, p. 167, suggerisce possibili paralleli tra la Pulzella di *Enrico VI, parte prima* e la regina Elisabetta.

[8] Nell'immaginario nazionale, era ancora forte l'impressione per la vittoria sull'*Armada* spagnola del 1588 e proprio a cavallo degli anni Novanta il sentimento antifrancese era molto forte, visto che l'Inghilterra era impegnata militarmente in Francia a sostegno degli ugonotti di Enrico di Navarra e per assediare la città di Rouen.

[9] Cfr. G. Holderness, *Shakespeare Recycled: The Making of Historical Drama*, Hemel Hempstead, Harvester Wheatsheaf, 1992, p. 15.

[10] In realtà il dibattito sull'atteggiamento nei confronti della storia da parte di Shakespeare è tutt'altro che sopito. Le introduzioni di E. Burns, *King Henry VI, Part I,* The Arden Shakespeare 3, London, Thomson Learning, 2000, e M. Taylor, cit., offrono utili compendi al riguardo.

imparato a sfruttare così bene[11] e che dimostravano come fosse possibile teatralizzare la realtà presentando eventi storici come azioni drammatiche.

Unire poesia e storia nella forma teatrale non era certo un'operazione scontata, visto che il problema del rapporto tra poesia e storia (già discusso da Aristotele nella *Poetica*) era ancora aperto nel Rinascimento e le due discipline venivano separate, contrapposte e, alternativamente, esaltate l'una a discapito dell'altra. In Shakespeare, la combinazione di storia e narrazione non avviene in modo teorico ma pragmatico, anche perché le *artes historicae* con la relativa valorizzazione dei documenti erano ancora in una fase iniziale e, dal punto di vista stilistico-formale, il genere storiografico era decisamente spurio[12]: in esso confluivano molti altri generi, dai racconti romanzeschi alle agiografie, dai martirologi alle leggende, dalle raccolte di *exempla* come *The Mirror of Magistrates* (1559, ma con molte integrazioni successive) ai *Morality plays* medievali. In particolare, un volume come gli *Acts and Monuments* di John Foxe (1563, poi ampliato nel 1570) aveva reso la storia «spettacolarmente disponibile» [13] per il pubblico elisabettiano, ma presentandola pur sempre come ideologicamente vincolata alla prospettiva salvifica protestante.

Di fronte a un materiale storico molto eterogeneo e a un pubblico non erudito ma curioso e bramoso di forme nuove, la trilogia shakespeariana rispondeva con testi multiformi, caratterizzati da intrecci multipli, ruoli instabili, generi antitetici mescolati senza alcuno scrupolo. Il teatro, insomma, diventava a tutti gli effetti fonte di conoscenza storica e del resto spesso il pubblico conosceva la storia solo attraverso la mediazione delle rappresentazioni pubbliche. La novità e l'originalità di Shakespeare consiste, però, soprattutto nel presentare allo spettatore questa storia come un fenomeno non più unitario, teleologico e interpretabile in base a categorie ben definite, ma come un fenomeno assai variegato e caratterizzato da ambizioni e passioni i cui effetti esiziali investono tutta la società.

L'adattamento e stravolgimento delle fonti, la compattazione o l'ellissi degli eventi, l'inserimento di episodi inventati ma plausibili lasciano insomma intravedere un testo che avoca a sé non solo la libertà di organizzare i materiali storici per una maggiore efficacia scenica, ma anche la capacità di interpretare una realtà sempre più complessa attraverso i mezzi che gli sono propri. Basti pensare alla celebre scena del roseto in *Enrico VI, parte prima* (II, 4): Riccardo Plantageneto e il duca di Somerset, impegnati in una disputa di cui non viene neppure spiegato l'argomento, chiedono agli altri nobili presenti di esprimersi a sostegno dell'uno o dell'altro. Poiché nessuno parla, Riccardo di York coglie una rosa bianca e invita coloro che lo ritengono nel giusto a manifestare tacitamente il loro pensiero in modo analogo; a sua volta Somerset coglie una rosa

---

[11] Propriamente i *pageant* erano i carri che in epoca medievale venivano usati come palcoscenici ambulanti per le sacre rappresentazioni, ma il termine passò poi a indicare i complessi apparati scenografici impiegati in epoca Tudor per i *masque*, elaborati intrattenimenti di corte caratterizzati da recite, canti e danze. Per il loro impianto allegorico e l'elaborata scenografia essi furono anche sfruttati dalla regina durante le visite che ella effettuava con la corte in varie zone del paese per consolidare il proprio prestigio.

[12] Prova ne sia il fatto che anche nella produzione shakespeariana una storia è presentata come tragedia (*The True Tragedy of Richard Duke of York and the Good King Henry the Sixth*), una tragedia è presentata come storia (*The History of King Lear*), un dramma romanzesco come tragedia (*The Tragedy of Cymbeline King of Britain*).

[13] L'espressione è di D. Kastan, *Shakespeare and English History* in *The Cambridge Companion to Shakespeare*, a cura di M. De Grazia e S. Wells, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, pp. 167-182.

rossa chiedendo a chi è dalla sua parte di fare altrettanto. Un episodio del genere poteva essere storicamente inaccurato o (come in questo caso) addirittura inventato, ma sicuramente aveva la capacità di imprimersi fortemente nelle menti degli spettatori e spiegare con grande vivacità dinamiche e implicazioni dell'agire umano, presentandosi come evento reale a tutti gli effetti. Al pubblico doveva essere spiegata l'origine del conflitto che poi avrebbe portato alla guerra tra la casata degli York, il cui simbolo era appunto la rosa bianca, e quella dei Lancaster, rappresentata dalla rosa rossa, ma doveva anche essere proposta un'azione scenica coinvolgente ed efficace. Così il dramma crea una scena falsa da un punto di vista storico, ma vera e di forte impatto simbolico per gli effetti che avrà sulla storia inglese. Così Shakespeare inventa simbolicamente le origini del conflitto, ne fissa icasticamente il significato e le implicazioni, conferisce dignità alla forma teatrale rendendola capace di presentare l'essenza profonda degli eventi e delle azioni senza alcun didatticismo.

Questo mette in luce un altro aspetto importante della riflessione sul discorso storico della trilogia enriciana, il fatto che alla finzione teatrale venga esplicitamente attribuito il compito di esplorare verità storica attraverso il coinvolgimento del pubblico. Alle compilazioni storiche strutturate cronologicamente Shakespeare riesce a dare una efficace organizzazione non negando la radicale differenza fra poesia e storia, ma al contrario esibendola e chiedendo la complicità dello spettatore perché con la sua fantasia supplisca alle mancanze e imperfezioni della rappresentazione. In questo modo un linguaggio che a tratti poteva anche suonare esagerato o ancora imperfetto, appariva duttile e audacemente creativo, prismatico e smascherabile nei suoi abissi opachi e nelle sue ambiguità.

Per esempio, in *La vera tragedia di Riccardo duca di York* (il dramma solitamente indicato come *Enrico VI, parte terza*) la parola «corona» viene menzionata oltre 60 volte e in tal modo essa perde la sua unicità anche simbolica e diventa un oggetto fantasmatico che nel dramma viene svuotato del suo significato. Questa perdita semantica diventa la spia evidente di un'incertezza generale che investe tutto l'universo dei segni. Il concetto stesso di regalità viene caricato di tensioni e complessità[14] e la storia nazionale diventa a sua volta un prisma di interpretazioni, non di fatti. L'unica coerente «verità» è la nuova prospettiva esistenziale dell'uomo moderno, machiavellico e senza scrupoli nel raggiungere cinicamente i suoi obiettivi. Una consapevolezza che è già pienamente rivelata al pubblico in *La vera tragedia di Riccardo duca di York* nei monologhi del gobbo Riccardo di Gloucester, la cui eloquenza risalta ancora di più perché si accompagna alla lucida consapevolezza dei limiti di quella stessa eloquenza e, più in generale, della parola. Come egli riassume alla fine del suo celebre monologo nell'atto terzo:

[14] Già W. Sanders, *The Dramatist and the Received Idea*, Cambridge, Cambridge University Press, 1968, p. 76, sosteneva che Shakespeare, scegliendo quel turbolento periodo della storia inglese, si muoveva in un ambito in cui «il concetto stesso di regalità era caratterizzato dalle complessità più profonde».

I'll play the orator as well as Nestor, / Deceive more slyly than Ulysses could, / And, like a Sinon, take another Troy. / I can add colours to the chameleon, / Change shapes with Proteus for advantages, / And set the murderous Machiavel to school. / Can I do this, and cannot get a crown? / Tut, were it farther off, I'll pluck it down[15]. (III, 2, vv. 188-195)

Lo stesso difetto fisico di Riccardo assurge a emblema della sua corruzione linguistica e morale, offrendo una potentissima incarnazione di quella scandalosa commistione di umano e bestiale che Machiavelli aveva individuato come caratteristica centrale del principe. Il teatro rivendica insomma per sé non solo la facoltà di manipolare e riorganizzare la realtà storica ma di riversare sul linguaggio quella incertezza generale che rende la verità sempre incerta e imperscrutabile, e le azioni umane non riconducibili ad alcuna logica o significato stabile.

Tutto ciò induce a rivedere la tradizionale interpretazione storicista della trilogia, secondo la quale essa costituirebbe l'elemento fondante del mito Tudor e sarebbe stata composta da uno Shakespeare fondamentalmente conservatore e autoinvestitosi di una missione didascalica per denunciare i mali della guerra civile e fornire una lezione morale per il presente[16]. Senza dubbio, la storia era un formidabile strumento di legittimazione del potere e le cronache che più influenzarono i drammi shakespeariani erano proprio di due storici di fede Tudor, il già citato Edward Hall e Raphael Holinshed (*The Chronicles of England, Scotland and Ireland*, 1577 e 1587). Tuttavia, è azzardato ritenere la trilogia un'epica provvidenzialistica, anche perché se Shakespeare avesse avuto uno scopo principalmente encomiastico avrebbe probabilmente scelto un sovrano diverso da Enrico VI[17].

Inoltre, il fatto che i drammi storici successivi lascino la storia nazionale dopo il 1599 (*Enrico V*) e siano invece ambientati nell'antica Roma o in nazioni più o meno immaginarie dimostra che in fondo l'interesse di Shakespeare non era quello meramente celebrativo: l'indisciplina del testo e il suo disinvolto uso delle fonti rivelano piuttosto la volontà di presentare allo spettatore la storia come un fenomeno non più unitario e interpretabile in base a categorie ben definite, bensì come un fenomeno articolato i cui effetti non sono più controllabili dall'uomo, anzi lo disgregano lasciandolo in balia di dubbi lancinanti e complessità insolubili. In fondo, ciò che i drammi storici denunciano non è tanto l'esistenza di ambizioni ed errori nelle vicende umane, ma piuttosto la legittimazione di tale innaturale stato di cose, la «razionalizzazione» del torto, della capziosità nei ragionamenti, dell'universalizzazione del delitto.

In un mondo in cui tutto diventa lecito e giustificabile, Riccardo di Gloucester e la sua futura conquista della corona non rappresentano allora lo stadio finale della «malattia» dello stato, come spesso è stato detto, ma semplicemente la sua vera natura: la sopraffazione, l'inganno e l'assenza di

---

[15] «Farò la parte dell'oratore come Nestore, ingannerò con più astuzia di Ulisse e, come Sinone, prenderò con l'inganno un'altra Troia. Posso aggiungere sfumature a un camaleonte, cambiare forma meglio di Proteo e dare lezioni all'efferato Machiavelli. Posso fare tutto questo e non posso raggiungere la corona? Figuriamoci, fosse anche più lontana la prenderò.»

[16] Cfr. i celebri studi di E.M.W. Tillyard, *Shakespeare's History Plays*, London, Chatto and Windus, 1944, o L.B. Campbell, *Shakespeare's 'Histories': Mirrors of Elizabethan Policy*, San Marino, The Huntington Library, 1947.

[17] Cfr. D.G. Watson, *Shakespeare's Early History Plays: Politics at Play in the Elizabethan Stage,* Athens GA, University of Georgia Press, 1990, p. 39.

scrupoli non sono l'eccezione, ma la regola. In tal senso, le voci della sovversione, come la lunga parentesi dedicata alla ribellione popolare guidata da Jack Cade in *La prima parte della contesa tra le due famose casate di York e Lancaster* (ovvero *Enrico VI, parte seconda*), finiscono per rivelarsi come istanze prodotte dall'affermazione di un potere che non viene mai realmente intaccato, neppure quando appare evidente che l'autorità legittima è a ben vedere quanto mai illegittima.

Quindi, sebbene la trilogia enriciana non presenti una compiuta teoria della storia, essa non appare poi così lontana dalle concezioni attuali[18]; Paola Pugliatti addirittura vede in Shakespeare uno storico maturo che con le sue opere compie un deliberato gesto critico che riflette «la necessità di mettere in discussione la tradizione storiografica ufficiale»[19]. Certo, Shakespeare non si interessava tanto a ciò che era avvenuto realmente quanto alla sua rappresentabilità scenica, ma la profonda ambivalenza e perplessità che attraversavano la società elisabettiana alla fine degli anni '90[20] trovano esemplare espressione in questi drammi così irregolari e tumultuosi e privi di prospettive consolanti e ordinatrici, perfetti esercizi di «desiderio nostalgico e sobria riflessione»[21].

Proprio per queste caratteristiche, la storia nelle tre parti dell'Enrico VI diventa una sorta di racconto etnoanalitico, cioè una narrazione che si interroga su (e permette di elaborare) i grandi concetti collettivi come le relazioni sociali, i rapporti intergenerazionali e ciò che li mette in crisi. Non a caso, a differenza dei drammi «individuali» di Marlowe o di storie successive come *Riccardo III*, la trilogia di Enrico VI propone drammi «sociali» e polifonici con moltissimi personaggi. Del resto, uno scenario come quello della guerra civile spingeva inevitabilmente a cercare nuove categorie di narrazione e di sistemazione a livello simbolico per comprendere eventi che avevano ripercussioni sui singoli ma anche sulle istituzioni e su chi era chiamato a guidarle.

In proposito, la problematizzazione del concetto di regalità che propone *La vera tragedia di Riccardo duca di York* è particolarmente significativa: la scena 1 dell'atto III si chiude con le parole di Enrico VI posto sotto arresto e la scena 2 si apre con le parole di un altro re, l'appena incoronato Edoardo IV di York, del quale però viene mostrata la propensione a lasciarsi dominare dagli istinti passionali (e ad essere per questo deriso dai fratelli). Nel successivo atto IV, Edoardo IV viene a sua volta catturato di notte ed è portato in scena in vestaglia mentre dorme, sconcertando il pubblico che sicuramente non era abituato a vedere un sovrano in questa situazione e in questi panni. Ma il dramma non si ferma qui: Enrico VI, il legittimo monarca deposto dagli York, è ancora in vita e infatti subito dopo questo episodio viene rimesso sul trono. Inoltre uno dei protagonisti del dramma, presente anche lui in queste scene dell'atto IV, è Riccardo di Gloucester, fratello di Edoardo IV, che, come il pubblico sa bene, diventerà re Riccardo III dopo essersi liberato di fratelli e nipoti. Infine, nella scena 7 dell'atto IV viene presentato il giovane Enrico, conte di Richmond, del quale viene profetizzato il radioso futuro (infatti diverrà re Enrico VII, il primo monarca della dinastia

---

[18] Come sostiene P. Saccio, *Shakespeare's English Kings. History, Chronicle and Drama*, Oxford, Oxford University Press, 2000[2], p. vii.
[19] P. Pugliatti, *Shakespeare the Historian*, New York, St. Martin's Press, 1996, p. 54
[20] Si veda in proposito W.J. Bouwsma, *The Waning of the Renaissance 1550-1640*, New Haven and London, Yale University Press, 2000.
[21] G. Holderness, *Shakespeare: The Histories*, New York, St. Martin's Press, 2000, p. 110.

Tudor). Nel giro di poche scene, dunque, il dramma presenta ben quattro sovrani inglesi in atto o in potenza, mostrando quanto sia labile e precario il concetto di potere, quanto sia incontrollabile il passaggio dell'autorità.

Il teatro ambisce così a presentare una messa fuoco e un bilancio delle accelerazioni della storia per presentarle al pubblico, facendosi garante di un principio di extraterritorialità simbolica in cui vengono presentate le sedimentazioni degli eventi passati e le incertezze che essi portano con sé. Questo significa che talvolta i drammi si concentrano su alcuni personaggi e momenti seguendo l'idea rinascimentale della storia come serie di *exempla*, ma nello stesso tempo incoraggiano il pubblico a sperimentare un legame emotivo con i personaggi senza vedere necessariamente in ognuno di essi un modello morale da seguire o evitare. E se nel XVII secolo la narrativa storica diverrà più chiaramente caratterizzata da analogie e paragoni espliciti, con una maggiore trasparenza nel lodare o criticare[22], nella trilogia siamo ancora in una fase transitoria in cui l'allusione è ancora obliqua e non mira a creare paralleli più o meno generali in chiave didattica. La varietà dei modi di approcciarsi al passato, ora in modo cronachistico ora in modo romanzesco[23], favorisce piuttosto la fusione di *chronicle history* e *romance history*: per esempio, in *La prima parte della contesa tra le due famose casate di York e Lancaster*, episodi come l'evocazione dello spirito (I, 4) o il finto miracolo (II, 1) formano una specie di *double plot* che amplifica in modo allusivo e non «storico» aspetti e problemi assolutamente reali, presentandoli in chiave grottesca e tragica al tempo stesso. Ma si tratta, ancora una volta, di eventi, personaggi, usi del linguaggio che non si propongono come strutture affidabili basate sul principio di causa-effetto, bensì come fenomeni i cui irreversibili effetti condizionano ineluttabilmente gli individui e la società intera.

---

[22] Su questi aspetti si vedano P. Kewes, *History and Its Uses: Introduction*, in «Huntington Library Quarterly», 68, 2005, nn. 1-2, pp. 1-31, e D.R. Woolf, *From Hystories to the Historical: Five Transitions in Thinking about the Past, 1500-1700*, in «Huntington Library Quarterly» 68, 2005, nn. 1-2, pp. 33-70.

[23] Su questo si veda D. Goy-Blanquet, *Shakespeare's Early History Plays: From Chronicle to Stage*, Oxford, Oxford University Press, 2003.