

Un assolutismo ‘ben temperato’. Sovranità e teologia politica in *Measure for Measure* di W. Shakespeare

Renato Rizzoli

God gives not Kings the stile of Gods in vaine,
For on his throne his Scepter do they swey:
And as their Subjects ought them to obey,
So Kings should feare and serve their God again.
If then ye would enjoy a happie raigne,
Observe the statutes of your heavenly King.
And from his Lawe, make all your Lawes to spring:
Since his Lieutenant here ye should remaine
[...]
And so ye shall in Princely virtues shine,
Resembling right your mightie King Divine.

(James I, *Basilikon Doron*, 1603)

[...] he that can handle men aright in their affections
& knowes at what times, in what manner, and by what
means they may best be stirred up, may rest assured,
that before his mind be thoroughly known, he is alreadie
Mauster of what his heart desires.

(D. Tuvil, *Essaies Politicke and Morall*, 1608)

ABSTRACT A ‘Well-Tempered’ Absolutism: Political Theology in *Measure for Measure*

This essay analyses the figure of the Duke Vincentio in W. Shakespeare’s *Measure for Measure*, by drawing on Carl Schmitt’s concept of the ‘political’ as secularized theology, as well as on Walter Benjamin’s and José Antonio Maravall’s works on Baroque literature and culture. I contend that *Measure for Measure* represents the eclipse of the idea of sacred sovereignty. The Duke’s absolutism, that is, his decision on the exception, is the symbol of a completely secular political theology. The protagonist tries to accomplish his project by fraudulently making use of highly refined religious instruments of consent, such as the Counter-reformed practice of confession. His aim is to manipulate and control his subjects’ consciences, in order to consolidate and reinforce his power, according to the prescriptions of the new, baroque arts of government. The dark finale of the play, however, calls into question the success of his effort to establish, as a last stage of his political theology, a messianic Reign in the city of Vienna. His final decisions as well as the puzzled reactions of Angelo and Isabella rather highlight the limits and the contradictions of this political project.

KEYWORDS Absolutism, political theology, exception, Counter-Reformed confession, messianism.

I. *I due Corpi del Re*

Nel suo ormai classico studio sulla regalità, Ernst Kantorowicz muove dalla definizione della maestà e delle prerogative regali formulata dai giuristi Tudor e incen-

trata sulla singolare teoria dei due Corpi del Re¹. In aggiunta al suo corpo mortale («a Body natural»), il sovrano dispone anche di un corpo politico («a Body politic»), non soggetto alla decadenza e alla morte, che si conserva intatto nella successione dinastica e che garantisce la continuità dell'ufficio regale². In esso, ovvero in tale finzione giuridica, che attesta la natura eterna e di assoluta perfezione della figura del monarca, è racchiusa secondo i giuristi Tudor l'essenza della sovranità.

Kantorowicz mostra come la dottrina Tudor fosse mutuata dalla speculazione teologica – il corpo politico della regalità concepito, in virtù della sua immutabilità nel tempo, a somiglianza degli «holy sprites and angels»³, e più in generale del corpo mistico della Chiesa e della società cristiana al cui vertice sta il Cristo, dalla doppia natura di uomo-Dio – e rintraccia la sua origine e la sua evoluzione nel pensiero e nella teoria politica medievale. Secondo la concezione altomedioevale della regalità, il re appariva come *persona mixta*, ossia giuridicamente non comune (*alius vir*), che riuniva in sé una serie di poteri temporali e di prerogative spirituali derivanti dalla sua unzione e dal rito della consacrazione. Il sovrano cristiano rappresentava l'immagine vivente del Dio dalla duplice natura, insieme re e *Christus* per mezzo della grazia, al quale veniva attribuita nello scenario terreno la stessa essenza e sostanza del potere di Dio: «Unde et rex Deus et Christus est [...] et quicquid facit non homo simpliciter, sed Deus factus et Christus per gratiam facit»⁴.

Successivamente, in seguito al prevalere del papato nella lotta per le investiture, il concetto cristologico-liturgico di regalità (una volta che il titolo di *vicarius Christi* è divenuto esclusivo monopolio della Chiesa) è stato sostituito nella sfera politica dall'idea più propriamente teocratico-giuridica di governo, che tuttavia, rileva Kantorowicz, non era priva di un proprio misticismo⁵. La regalità tardo medioevale per diritto divino assumeva a modello il Padre dei cieli piuttosto che il Figlio sull'altare. Essa si fondava su una filosofia del diritto che vedeva nel re l'immagine vivente della giustizia (*rex imago aequitatis*), la personificazione cioè di un'idea anch'essa sia divina (cristiana, con ascendenze classiche, la dea della *religio iuris*), sia umana, a sua volta mediatrice fra le leggi divine e quelle umane, che preesiste a qualsiasi legge e al contempo è in essa presente. La grazia non aveva più alcun ruolo distinto, il principe era vicario di Dio (*deus in terris*) tramite la *iustitia*, inter-

1. E.H. Kantorowicz, *The King's Two Bodies. A Study in Medieval Political Theology*, Princeton U.P., Princeton 1957.

2. Ivi, p. 7. Nei *Reports* (1571) di Edmund Plowden, stilati sotto il regno di Elisabetta, si trovano le prime elaborazioni di questo discorso mistico con cui i giuristi della Corona inglese svilupparono le loro definizioni della maestà e delle facoltà regali.

3. John Fortescue, *The Governance of England* (1471), cit. in Kantorowicz, *The King's Two Bodies*, cit., p. 8. L'analogia rinvenibile nel trattato di Fortescue, considerato per questo un esempio, dimostra come la successiva speculazione giuridica Tudor fosse legata all'idea medievale del *character angelicus* del Re, una rappresentazione dell'immutabile attraverso il tempo.

4. Anon, *De consecratione pontificum et regum*, cit. in Kantorowicz, *The King's Two Bodies*, cit., p. 49.

5. Ivi, p. 188.

mediario fra Dio e il mondo, fra cielo e terra, a sua volta padre e figlio della giustizia, suo signore e ministro in quanto legislatore sopra la legge e in armonia con essa.

2. La teologia politica in *Measure for Measure*

L'indagine storica di Kantorowicz sulla ritualità e la simbologia del potere regale, inestricabilmente legato nella sua evoluzione al discorso teologico, offre lo spunto per un'analisi del testo di *Measure for Measure* incentrata sulla sua dimensione politico-teologica. Essa emerge in relazione al ruolo chiave ricoperto dalla figura del Duca Vincentio all'interno del dramma, la cui azione appare caratterizzata dalla costante commistione fra sfera politica e sfera religiosa, sullo sfondo del tema decisivo della legge e della giustizia.

Debora Shuger, nel suo documentato studio sull'argomento⁶, ravvisa nel disegno concepito e infine realizzato dal Duca il delinearsi di una forma di autorità e di governo che mira all'instaurazione di un ordine sociale all'insegna dei valori cristiani. Il personaggio del Duca di Vienna evoca nell'ambito del discorso politico post-Riforma un ideale di sovranità che Shuger definisce come «high Christian royalism», espressione dell'ortodossia anglicana, imperniato non su una teoria costituzionale bensì sulla convinzione che i sovrani «have or should have not unlike unto God their king», come recita la *Homily against Disobedience*⁷, poiché Dio ha affidato loro il potere quali suoi vicari e ministri (*vestigia Dei*). Tale ideale è storicamente impersonato dalla figura del nuovo monarca, James I, che Shuger considera come l'implicito modello di riferimento del personaggio del Duca e della sua connotazione politico-religiosa⁸. Nel contesto storico post-Riforma, che ha comportato l'istituzionalizzazione del sacro all'interno dello Stato, ovvero l'estensione dell'autorità regia alla sfera spirituale, James, secondo Shuger, ripropone, attualiz-

6. D. Shuger, *Political Theologies in Shakespeare's England. The Sacred and the State in Measure for Measure*, Palgrave, Basingstoke 2001.

7. Ivi, pp. 56-57.

8. Il riferimento storico-politico al sovrano presente nel personaggio del Duca è stato ipotizzato da D.L. Stevenson, *The Role of James I in Shakespeare's Measure for Measure*, in «English Literary History» 26, 1959, pp. 188-208, il quale rileva nella commedia un «rich background of political action and theorizing» (p. 207) e afferma che «Shakespeare's intentions were fairly deliberate, that he created in the Duke a character whose acts and theories of government would be interesting to the new age and its new King because they were so carefully like one which the King had identified as its own», *ibid.* J.W. Bennett, *Measure for Measure as Royal Entertainment*, Columbia U.P., New York 1966, sulla scorta dell'evidenza documentaria secondo cui il drama fu rappresentato a Corte il 26 dicembre 1604 a inaugurare i *Christmas revels*, sostiene che «[t]he whole character of Duke Vincentio was created not to represent, but to please and flatter, the King. For this purpose Shakespeare used the King's own picture of himself as it appears in his most successful and timely literary effort», ovvero il *Basilikon Doron*, usato estensivamente (pp. 80-81). Una critica a tale tesi occasionalista e ai presunti punti in comune tra il *play* e il *Basilikon Doron* si trova in R. Levin, *The King James version of Measure for Measure*, in «Clio», III, 2, 1974, pp. 129-163.

zandola, l'immagine medioevale di una regalità sacrale dai tratti quasi sacerdotali⁹. James stesso nel *Basilikon Doron*, rileva Shuger, si richiama alla nozione del re quale *mixta persona*. Rivolgendosi al principe Henry, egli scrive: «by your calling ye are mixed [...] between the ecclesiastical and civil estate: for a king is not mere laicus [...]»¹⁰. Il duplice ruolo ricoperto dal Duca nella vicenda del *play*, argomenta Shuger, rappresenta la trasposizione teatrale di tale peculiare *status* identitario.

L'analogia investe anche l'ambito del diritto. Un aspetto centrale del *high Christian royalism* relativo alla potestà spirituale del monarca è rappresentato dalle prerogative extra-legali in tema di giustizia, in quanto egli deve ispirarsi nel suo governo terreno alla bontà e alla saggezza della monarchia celeste. Dal punto di vista giuridico, tali prerogative, in accordo alla concezione tardomedievale del *rex imago equitatis* illustrata da Kantorowicz, si sostanziano nell'ideale di *equity*, ovvero «the king's right and duty to provide equitable redress if the common law court either cannot or will not make justice happen»¹¹. Shuger utilizza la nozione di sovranità nello stato di eccezione così come è stata elaborata da Carl Schmitt, «sovereign is he who decides on the exception»¹², per rappresentare tale condizione. Il legame fra sovranità e stato di eccezione si traduce nella potestà di trascendere la regola codificata per una finalità superiore. Gli atti di misericordia e di perdono da parte del Duca, che mirano alla redenzione dei trasgressori attraverso un percorso penitenziale, corrispondono, secondo Shuger, a tale criterio di amministrazione della giustizia in deroga alla lettera della legge. Al pari di James, il Duca, nella sua doppia veste politica e religiosa, assumerebbe il ruolo di «king of souls»¹³, in quanto responsabile di fronte a Dio non solo del *bonum commune*, bensì anche della salvezza delle anime, da realizzarsi nel *saeculum*, così come contempla in ottica sacrale la funzione semi-sacerdotale della regalità.

Nell'interpretazione di Shuger, il testo di *Measure for Measure* rispecchia dunque un ideale di sovranità, individuato come «the deep structure of English politics circa 1600»¹⁴, quale espressione dell'ideologia anglicana, in continuità con la tradizione teologico-politica medievale (intesa invece da Kantorowicz unicamente come traccia nel processo di secolarizzazione dell'istituto monarchico). Una simile lettura, se da un lato espunge dalla rappresentazione dell'assolutismo sacrale di James la natura squisitamente politica del suo potere – tale anche quando rivendica diritti simili al Papa quale prototipo perfetto del monarca assoluto –¹⁵, dall'altro

9. Al centro di quello che Shuger definisce come *high Christian royalism* si collocano gli ideali religiosi, tanto più prescrittivi quanto più la Riforma ha sottratto consenso universale alle questioni trattate e che risponde alla domanda «how the sacred was, or should be, institutionalized in the state», *Political Theologies*, cit., p. 42.

10. James I, *Basilikon Doron*, cit. in Shuger, *Political Theologies*, cit., p. 59.

11. Shuger, *Political Theologies*, cit., p. 77.

12. Ivi, p. 78.

13. Ivi, p. 110.

14. Ivi, p. 2.

15. James esercita il suo potere, come da consuetudine plurisecolare, nel Parlamento, secondo lo statuto originario della monarchia inglese quale *dominium politicum et regale*. La definizione è stata

non tiene conto di un consolidato orientamento critico che, in ragione dell'operato ambiguo e controverso del Duca, annovera *Measure for Measure* fra i *problem plays* della produzione shakespeariana¹⁶.

Muovendo da questi rilievi, è possibile individuare nel testo una dimensione teologico-politica più problematica, intesa non come semplice rispecchiamento dell'ideale ortodosso di *high Christian royalism*, riconducibile alla figura del sovrano Stuart, ma al contrario come crisi e dissoluzione (entro un orizzonte non esclusivamente insulare)¹⁷ della funzione sacrale del potere regale nel momento in cui viene evocata. Tale potere assume alle soglie dell'età barocca forme e tecniche di governo sempre più complesse e sofisticate quale effetto della compiuta secolarizzazione della politica ed esemplificate nella condotta del Duca di Vienna. Essa si ispira alla nuova temperie assolutista, per cui l'istanza teologica (il diritto divino) si configura come mero strumento di legittimazione della politica di potere del sovrano. Una politica che, in quanto dominio autonomo, assurge essa stessa, secondo la tesi di Carl Schmitt, a *locus* sacro, ovvero imitazione – più o meno dissimulata – della teologia, e pertanto senza più alcun nesso ontologico con essa¹⁸.

Tale transizione epocale si delinea dunque come possibile chiave di lettura dell'ambigua figura del Duca e della sua teologia politica, di cui il *play*, quale inedito *speculum principis*, evidenzia non solo le dinamiche, bensì anche i limiti e

formulata da John Fortescue, *De Laudibus Regnum Angliae* (1470 ca.), a sottolineare l'imprescindibile legame storico fondativo dell'istituto monarchico con il Parlamento. E.H. Kantorowicz, *Mysteries of State: An Absolutist Concept and Its Late Medieval Origins*, in «The Harvard Theological Review», 48, 1, 1955, pp. 65-91, definisce la posizione ideologico-politica di James in merito alla rivendicazione delle stesse prerogative del capo supremo della Chiesa di Roma, come «Pontificalism» (p. 67). Secondo Kantorowicz, il Pontificalismo fu il tratto più notevole delle monarchie europee del Cinque e Seicento. Tale atteggiamento si inserisce nell'ambito della riedizione delle lotte fra lo Stato e la Chiesa, caratterizzata dalle mutate condizioni imposte dalla nascita delle monarchie nazionali e dallo scisma prodotto dalla Riforma. I principi mostrarono una tendenza ad ascrivere a sé diritti non inferiori a quelli goduti dal loro antagonista politico con cui disputavano. James, secondo Kantorowicz, fu tra i principi più pontificali. Su questo punto si veda anche G. Sacerdoti, *Sacrificio e sovranità. Teologia politica nell'Europa di Shakespeare e Bruno*, Einaudi, Torino 2002, pp. 119-126.

16. A partire dal pionieristico studio di F.S. Boas, *Shakespeare and His Predecessors*, Murray, London 1896, e poi a seguire W.W. Lawrence, *Shakespeare's Problem Comedies*, Frederick Ungar, New York 1931, e E.M.W. Tillyard, *Shakespeare's Problem Plays*, Chatto & Windus, London 1950, si sono succedute le interpretazioni che hanno messo in rilievo la problematicità del testo e della figura del Duca.

17. Sullo sguardo transnazionale adottato da Shakespeare in tema di pensiero politico, A. Hadfield osserva: «Shakespeare looked towards Europe and European thinkers' re-use of their classical political legacy. These included supporters of republican and absolutist forms of government, as well as proponents of a more 'mixed' constitution», *Shakespeare and Renaissance Politics*, Thomson, London 2004, p. 34.

18. C. Schmitt, *Teologia politica. Quattro capitoli sulla dottrina della sovranità*, in Id., *Le categorie del 'politico'. Saggi di teoria politica*, a cura di G. Miglio, P. Schiera, Il Mulino, Bologna 1972, pp. 29-86 (ed. or., *Politische Theologie, Vier Kapitel zur Lehre der Souveränität*, Dunker & Humblot, München-Leipzig 1922). Secondo Schmitt, i concetti della dottrina moderna dello Stato, in particolare quelli che discendono dal sistema della scienza giuridica, non sono autonomi bensì impregnati nel corso della secolarizzazione della concettualità teologica, a partire da quello di sovrano assoluto. L'operato del duca Vincentio ne offre un'immagine plastica sul piano della prassi politica.

le contraddizioni nel momento in cui essa giunge alla sua acme nel controverso finale¹⁹.

3. La decisione sullo stato di eccezione

Il significato e i risvolti del disegno del Duca sono già tutti contenuti nei due atti sovrani che inaugurano il dramma, la decisione di delegare temporaneamente il suo potere (I, I, 53) e di vestire in incognito, durante la sua presunta assenza, i panni del religioso (I, III, 45-48)²⁰.

La delega predisposta dal Duca è una decisione politica e come tale investe la macchina burocratico-giuridica dello Stato («Our city's institutions», I, I, 10) e con essa norme e ordinamenti che non osservano più solo le leggi di Dio, bensì sono emanati nella pienezza dei poteri del sovrano tramite «the organs / Of our own power» (I, I, 20-21), di cui egli dispone come membra del proprio corpo. Il Duca agisce secondo diritto nella misura in cui è la sua azione che crea diritto: «There is our commission / From which we would not have you warp» (I, I, 13-14), intima a Escalus in merito alle sue disposizioni. Sullo Stato, sulla legge e sull'ordine regna la decisione sovrana del principe, che in virtù di questo elemento di indeterminazione nelle sue mani – e per ciò stesso di intrinseca violenza – li può non solo porre, ma anche, come in questo caso, sospendere (e finanche distruggere)²¹. Come fa notare Daniel Gil, «One of the central effects of *Measure for Measure* is to make the technical process of the law seem inseparable from the personal and even ar-

19. Similmente, R. Battenhouse, sulla scia del giudizio espresso da E.M. Pope, *The Renaissance Background of Measure for Measure*, in «Shakespeare Survey», 2, 1949, pp. 66-82, che elogia il *play* per la sua visione sulla giustizia e sulla misericordia più penetrante e coerente di quella di molti teologi rinascimentali, opta per l'interpretazione del testo come *speculum principis*, ma in senso ortodosso, ossia come prescrizione di comportamenti e azioni ispirati ai più nobili precetti morali di stampo cristiano: «Shakespeare's *Measure for Measure* is a gift-fable which models for James an ideal of kingship he might achieve, if James could but integrate and complete his own inadequate understanding of Scripture and of himself. Indirectly, the play is corrective», *Measure for Measure and King James*, in «Clio», VII, 2, 1978, p. 211. Per contro, secondo A. Lombardo, il testo, in quanto commedia oscura, più che uno specchio per il sovrano in cui riconoscersi, pare un avvertimento, e insieme addirittura una beffa: «un serio messaggio politico e una irridente sfida del teatrante ai poteri costituiti», *L'onesto Duca*, in *Measure for Measure: dal testo alla scena*, a cura di M. Tempera, Clueb, Bologna 1992, p. 12.

20. Le citazioni e i riferimenti al testo sono tratti da W. Shakespeare, *Measure for Measure*, a cura di A.R. Braunmuller, R.N. Watson, Arden Shakespeare, London 2020.

21. Secondo Schmitt, *Teologia politica*, cit., nel potere del sovrano è insita una dimensione di violenza permanente che sta all'interno del rapporto potere costituente/potere costituito; questa violenza permanente rende tanto l'uno quanto l'altro a disposizione del sovrano. Anche secondo W. Benjamin, *Per la critica della violenza* (1920-1921), in Id., *Angelus Novus. Saggi e Frammenti*, a cura di R. Solmi, Einaudi, Torino 1995², pp. 5-30, esiste una dialettica fra violenza e potere, che egli ritiene insuperabile e che si sostanzia proprio nel diritto, il cui carattere di violenza creatrice gli è proprio fin dalle origini. Sul concetto schmittiano di decisione, N. Irti osserva: «Decisione e accadimento politico *non sono due ma uno*: ciò che politicamente accade è, appunto, la presa di decisione», *Note schmittiane*, in Id., *Nihilismo giuridico*, Laterza Roma-Bari 2004, p. 127.

bitrary authority of an acting sovereign who is above the law»²². Il potere del Duca, in quanto assoluto («My absolute power and place here in Vienna», I, I, 13), assume pertanto carattere di eccezionalità, ribadito nella tempistica della deliberazione, che apre il dramma in maniera improvvisa e inaspettata («Our haste from hence is of so quick condition / That it prefers itself» (I, I, 53-54). Se l'azione del Duca ha a che fare con l'eccezione, così come è teorizzata da Schmitt in relazione al concetto di sovranità, è piuttosto qui che essa si rende evidente, nella decisione di assentarsi e di nominare un sostituto, e non (o non solo) nel giudizio finale all'insegna del criterio dell'*equity*, come sostiene Shuger. O meglio, tale deroga alla legge, anziché rinviare alla dimensione semi-sacerdotale della sovranità, si rivela in sintonia con la natura squisitamente politica del potere del Duca, che emerge fin dall'inizio secondo le modalità dello stato di eccezione.

Ne consegue che in *MfM*, a differenza di quanto teorizza Schmitt, la logica binaria norma-eccezione, che vede alternarsi sull'asse temporale ora l'una ora l'altra al primato del 'politico', non si presenta in questi termini²³. L'eccezionalità permane come tratto distintivo del potere del Duca, che si legittima instaurando, mediante le sue decisioni, un perpetuo stato di eccezione: esso non è solo lo strumento, bensì anche il fine (inconfessato) dell'arte di governo – questo forse il vero motivo (altrettanto inconfessato) della sua iniziale riluttanza a «Of government the properties to unfold» (I, I, 1). Sotto la sua autorità, la norma si trasforma in eccezione e l'eccezione diviene la norma (così sarà anche per le sue decisioni finali). Il Duca è infatti colui che ha di fatto sospeso la legge vigente da lui emanata («We have strict statutes and most biting laws [...] Which for this fourteen years we have let slip», I, III, 19-21) e che ora a sua volta si autosospende dalla carica per ristabilirne l'applicazione tramite un sostituto («I have on Angelo imposed the office, / Who may, in th'ambush of my name, strike home», I, III, 40-41). Tale atto è la risposta del sovrano a una crisi endemica provocata dal suo atteggiamento indulgente («for we bid this be done / When evil deeds have their permissive pass», I, III, 37-38), così da invocare il suo intervento straordinario, che alla fine tuttavia non si risolverà nella restaurazione della legge (il sostituto Angelo fallirà nell'intento), bensì nell'affermazione di un ordine ancora una volta frutto della sua decisione autocratica.

In apparenza, la strategia del Duca è quella di ristabilire, in assenza e per interposta persona, la cogenza della legge (soprattutto in materia di condotta sessuale) dopo un periodo di lassismo e di eccessi, conservando così intatti prestigio e popolarità («my nature never in the fight / To do in slander», I, III, 42-43). Ciò corri-

22. D.J. Gil, *Shakespeare's Anti-Politics. Sovereign Power and the Life of the Flesh*, Palgrave, Basingstoke 2013, p. 45.

23. Riguardo alla teoria di Schmitt, C. Galli parla di «una logica spezzata e interrotta (ed efficace proprio perché interrotta) [...] È vero che l'eccezione è più intensa e originaria, e spiega più cose della norma, ma è anche vero che la norma, l'ordinamento, è l'orizzonte unitario entro il quale Schmitt, giurista, pensa la politica, così che l'eccezione è, in realtà, un nulla-di-ordine», *Emergenza ed eccezione: Machiavelli e Carl Schmitt*, in «Filosofia politica», 2, 2021, p. 208.

sponderebbe a una variante machiavellica della teoria schmittiana, secondo cui il sovrano è colui che mette ordine nel caos, proclamando lo stato di eccezione ogniqualvolta egli reputi che la situazione di crisi lo richieda. Nei fatti, tuttavia, la strategia del Duca è opposta, e ancora più sottilmente machiavellica: ribadire il suo potere assoluto attraverso il fallimento della supplenza di Angelo, da lui messo alla prova e infine smascherato nella sua ipocrita condotta. «Hence shall we see, / If power change purpose, what our seemers be» (I, III, 53-54), chiosa il Duca dopo aver rivelato a Friar Thomas il suo piano, prefigurandone l'esito.

La decisione sull'eccezione non si configura allora come l'occasione per (ri)affermare la forza giuridica della norma, di cui, nella visione di Schmitt, è insieme antitesi e premessa²⁴. Al contrario, essa diviene criterio permanente di condotta politica volto a perseguire un ordine autocratico che si configura come eccezione rispetto all'ordinamento giuridico. A sua volta la norma, l'invocazione della legge, appare, nel sofisticato disegno machiavellico del Duca, come espediente utilizzato per dar vita all'eccezione, ovvero all'esercizio arbitrario di un potere non sottoposto a regole in quanto, come dimostra la sua doppia decisione iniziale e, specularmente, quella finale, non preordinabile e prevedibile.²⁵ Il paradosso schmittiano della sovranità viene qui riformulato: il sovrano è al contempo dentro e fuori la legge non in quanto egli segna il limite dell'ordinamento giuridico, il principio e la fine mediante lo stato di eccezione, bensì nel senso della completa subordinazione delle norme alla sua decisione, che significa la sostanziale identità fra norma ed eccezione.

Norman Holland ha avanzato l'ipotesi che il piano machiavellico del Duca discenda direttamente da Cesare Borgia²⁶. Holland riporta l'episodio descritto nel *Principe* (che Shakespeare avrebbe appreso per il tramite di Gentillet)²⁷, in cui, dopo aver conquistato la Romagna e trovandola «tutta piena di latrocini, di brighe e di ogni altra ragione d'insolenza», il duca Valentino, allo scopo di pacificare la

24. Afferma Schmitt: «L'ordinamento giuridico posa su una decisione e non su una norma», *Teologia politica*, cit., p. 37. «In senso normativo la decisione è nata da un nulla. Essa non si spiega con l'aiuto di una norma, ma viceversa è solo grazie a un punto di riferimento che si stabilisce che cosa sia una norma», *ivi*, p. 56.

25. La metamorfosi della legge, ovvero la sua negazione come norma, è scandita nell'operato del Duca dalla norma che in principio, anche se in vigore, non viene rispettata per volontà (non dichiarata) del Duca; ciò corrisponde a uno stato di eccezione di fatto, non proclamato. La volontà di ripristino della norma è all'opposto annunciato dalla proclamazione di uno stato di eccezione formale, che si traduce tuttavia nell'impossibilità (o non volontà) di ristabilire la norma poiché considerata troppo severa e perversamente applicata dal sostituto. Infine, nello scioglimento finale, la norma è sostituita dall'ulteriore decisione arbitraria del Duca; ancora uno stato di eccezione di fatto, non apertamente proclamato, tuttavia veicolato come Legge trascendentale al di sopra la legge.

26. N.N. Holland, *Measure for Measure: the Duke and the Prince*, in «Comparative Literature», II, 1959, pp. 16-20.

27. A proposito della presunta fonte di Shakespeare, Holland afferma: «It is rather more likely that he read the so-called "Anti-Machiavel" of Innocent Gentillet (1576), which had been published in an English translation in 1602, somewhat over a year before Shakespeare began *Measure for Measure*», *ivi*, p. 17. Gentillet cita tre volte l'episodio.

regione, nomina un luogotenente, «messer Rimirro de Orco, uomo crudele ed espedito al quale dette plenissima potestà»²⁸. Portata a termine la repressione, il Duca, «per purgare li animi di quelli populi e guadagnarseli in tutto»²⁹, decide di addossarne la responsabilità al suo ministro e di metterlo a morte, esibendone teatralmente il corpo sulla pubblica piazza – mentre Vincentio, dal canto suo, si limita a minacciare di far giustiziare Angelo in un'udienza pubblica altrettanto efficace e spettacolare.

Steven Mullaney, per contro, non riduce la questione alle fonti: «Machiavelli is less a literary source for Shakespeare than a cultural locus, recollected in order to define a historical continuum whose origin is assigned to *The Prince* and whose culmination is, in *Measure for Measure*, located on the boards of the English popular stage»³⁰. Tuttavia, se è vero che, come afferma Mullaney, nella genealogia politica del Duca Vincentio si profila la riflessione machiavelliana su «the workings and limits of exemplary power»³¹ e sulla sua connotazione teatrale, è altrettanto vero che, a differenza di Shakespeare, Machiavelli, come sottolinea Carlo Galli³², pensa la politica al di fuori e prima delle guerre di religione, e quindi della teologia politica assolutistica. Per questo motivo il machiavellismo del Duca, ovvero la sua condotta astuta e dissimulatrice, non è pensabile al di fuori di un'idea di regalità tipicamente barocca. Ciò risulta evidente dalla distanza fra la machiavelliana emergenza entro la quale si muove il Principe e lo stato di eccezione predisposto dal Duca, che non è propriamente la politica come contatto immediato con la contingenza, disseminata di accidenti, difficoltà e inconvenienti, così come è intesa da Machiavelli. Nell'orizzonte emergenziale machiavelliano vi è la consapevolezza che il Principe non può andare oltre al porre rimedio a crisi e catastrofi, senza certezza di successo³³. Il contesto nel quale matura la decisione del Duca di Vienna, al contrario, non corrisponde alla sfida dei «venti della fortuna e la variazione delle cose» che si presenta incessantemente all'agire del Principe³⁴, proteso alla ricerca della gloria. Piuttosto, il Duca ambisce a tenere in pugno l'accadere storico come uno scettro, per usare l'espressione di Walter Benjamin³⁵, a conferma di un potere e di una gloria intangibili, attribuitigli per definizione dal diritto divino. Lo stato di eccezione è la risposta del sovrano barocco (succeduto al Principe) alla machiavelliana emergenza, là dove si esercita e si conferma il suo potere dispotico mondano sul palcoscenico della Storia; tuttavia, come si vedrà, non per esaltarne la *dynamis*, bensì per esorcizzarla definitivamente nell'idea del Regno come restaurazione.

28. N. Machiavelli, *Il Principe* (1532), a cura di U. Dotti, Feltrinelli, Milano 1979, p. 113.

29. Ivi, pp. 113-114.

30. S. Mullaney, *The Place of the Stage. Licence, Plays, and Power in Renaissance England*, U. of Michigan P., Ann Arbor 1995, p. 92.

31. *Ibid.*

32. Galli, *Emergenza ed eccezione*, cit.

33. Ivi, pp. 202-203.

34. Machiavelli, *Il Principe*, cit., p. 179.

35. W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, Einaudi, Torino 1999² (ed. or., *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Rowohlt, Berlin 1928), p. 39.

Sotto questo aspetto, la condotta politica del Duca rimanda alle considerazioni di Benjamin sullo stato di eccezione che, a differenza di Schmitt, egli intende quale concetto storicamente determinato, esito in qualche modo naturale della teoria seicentesca della sovranità (dalle origini controriformiste) e delle sue implicazioni assolutistiche³⁶. E tuttavia, mentre Benjamin riconduce tale condizione alla figura del tiranno quale protagonista del dramma luttuoso (*trauerspiel*) e alla sua incapacità ultima di decidere nonostante le sue prerogative³⁷, in *MfM* l'antitesi restaurazione/catastrofe su cui si fonda lo stato di eccezione, e con esso l'azione del Duca, si risolve in favore dell'idea della piena restaurazione, della stabilità assoluta (anch'essa di stampo controriformista, secondo Benjamin), conseguente all'affermazione dell'ordine autocratico e della sua aspirazione utopica.

Machiavellismo e stato di eccezione si concretano da ultimo nel travestimento del Duca nei panni del frate: «Supply me with the habit and instruct me / How I may formally in person bear / Like a true friar» (I, III, 46-48); un atto non meramente convenzionale (in ossequio al modello del *disguised ruler play* in voga in quegli anni) ma ideologicamente rilevante. Se per Schmitt politica significa esorcismo contro il disordine, decisione sovrana per la forma, e dunque artificio³⁸, in *MfM* essa si configura allora come doppio artificio, finzione nella finzione («a mad fantastical trick of him», III, I, 357, nella vulgata di Lucio), di cui lo stesso meccanismo teatrale diviene, oltre che veicolo, metafora.

Il travestimento del Duca nei panni del frate, per citare ancora le parole di Benjamin, riflette sì «quella tensione irrisolta verso la trascendenza che sta alla base del Barocco e dei suoi accenti provocatoriamente mondani»³⁹, ma solo nella forma dell'ironia, ovvero come teologia politica secolarizzata, che prevede finanche l'uso strumentale della religione quale involucro fittizio. Il doppio ruolo del Duca evoca unicamente per contrasto l'immagine sacrale del re medioevale quale *persona mixta*, in quanto ne costituisce la versione ironica. La *mystic fiction* si volge in trucco machiavellico, la sintesi delle due nature in sostituzione temporanea, frutto della decisione del sovrano. Condensata nella figura del frate, la dimensione spirituale della regalità è degradata a pura rappresentazione («How I may formally in person bear / Like a true friar», I, III, 48, chiede il Duca a Friar Thomas), ovvero mero simulacro al servizio del potere secolare (di cui sottolinea la natura di artificio) e non più sua finalità superiore⁴⁰.

36. Ivi, p. 40.

37. Ivi, p. 45.

38. Cfr. M. Nicoletti, *Trascendenza e potere. La teologia politica di Carl Schmitt*, Morcelliana, Brescia 1990, pp. 28-29.

39. Benjamin, *Il dramma barocco*, cit., p. 40.

40. Shuger giustifica quello che appare senza dubbio come una finzione con una debole motivazione, asserendo che nessuno dei protagonisti, tantomeno Friar Thomas o Friar Peter, accusa o critica il Duca per la sua scelta: «Since English kings were not clergymen, his disguise is literally sacrilegious imposture, yet [...] the play nowhere suggests that the Duke's actions are improper; the point of his taking on a friar's role and garb seems to be rather to indicate, to gesture toward, the sacerdotal nature of royal authority», *Political Theologies*, cit., p. 60. Aggiunge poco dopo: «sacral kingship entails that

La strategia del Duca testimonia di un potere che si appresta a divenire del tutto autonomo, che nondimeno (o proprio per questo) mutua modalità e risorse dall'immaginario teologico; l'asservimento del sacro attraverso il suo utilizzo dissimulato ne è insieme strumento e simbolo. Sotto le mentite spoglie del frate, il Duca tesse la sua trama in incognito e nella segretezza, versione mondana del *deus absconditus*. L'imperscrutabilità della potenza divina si traduce nell'esercizio terreno del potere quale disegno occulto, inaccessibile (*arcana imperii*), che riproduce le forme proprie dell'arte politica prescritta al sovrano seicentesco, intesa a destare ammirazione e meraviglia⁴¹. «I perceive your grace, like power divine, / Hath looked upon my passes» (V, I, 367-368), dirà l'incredulo Angelo del potere del Duca dopo che questi ne ha svelato la corruzione.

La teologia secolare del Duca, espressione dell'arte barocca di governo, si differenzia pertanto non solo dalla *mystic fiction* medievale, ma anche dalla sua versione elisabettiana al centro dell'indagine di Kantorowicz. Anche in confronto a essa, i due Corpi del Duca assumono un risvolto ironico in quanto la finzione non si riferisce a un simbolo (la *persona ficta* che rappresenta l'istituzione, il corpo politico) ma a un vero e proprio mutamento di identità deciso arbitrariamente dal sovrano, una sostituzione reale che è insieme finzione letterale e non simbolica, una invenzione teatrale che lo promuove, nella definizione di Anne Righter, a «Player Kings»⁴². E tuttavia essa è indicativa dell'idea di regalità propria del personaggio e, per riflesso, del sovrano barocco. La sua potenza, nonostante l'aspirazione utopica all'instaurazione del Regno, si dispiega esclusivamente sul piano del presente temporale, nell'esaltazione dell'*hic et nunc* entro cui si compie e si esaurisce il suo destino individuale e la sua parabola di potere. La perpetuità e la continuità dell'ufficio regale al centro della teoria elisabettiana si trasfigura, per mezzo di un *escamotage* teatrale, in presenza pervasiva ancorché nascosta del sovrano, *deus rex absconditus*. Il Duca è presente anche quando è assente; «But where is he, think you?», chiede Lucio al Duca stesso camuffato, il quale replica ironicamente: «I know not where, but wheresoever, I wish him well» (III, I, 355-356). La sua assenza è una condizione solo apparente, ovvero una presenza ancora più efficace e pregnante che esorcizza in tal modo la crisi, il vuoto di potere e, da ultimo, anche il nulla sotteso al potere stesso. L'assoluto terreno si configura allora come potenza sovranaturale ubiqua e onnisciente («like power divine», V, I, 367) che consente al Duca demiurgo di perseguire la sua politica come decisione sovrana per la forma, ma solo in quanto ordita nelle sue pieghe più oscure e nascoste quale arte della segretezza (*arcana imperii*) e della dissimulazione – l'espressione figurata conosciuta da Lucio, «the [...] duke of dark corners» (IV, III, 154), è in questo senso ancora più eloquente della stessa riluttanza esibita dal Duca nei confronti delle sue

the prince 'represents unto us the person even of God himself' not as an actor represents a character», ivi, p. 63, contraddicendo apertamente la connotazione teatrale del *plot*.

41. Cfr. J.A. Maravall, *La cultura del Barocco. Analisi di una struttura storica*. Il Mulino, Bologna 1985 (ed. or., *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*, Ariel, Barcelona 1975), p. 126.

42. A. Righter, *Shakespeare and the Idea of the Play*, Chatto & Windus, London 1964, pp. 176-177.

apparizioni pubbliche: «I love the people, / But do not like to stage me to their eyes» (I, I, 67-68)⁴³.

4. La strategia del consenso: il governo delle coscienze

Tuttavia, quella che viene definita da Claudio come «the demigod, Authority» (I, II, 116), di cui è investito il Duca, non si configura nella prassi come imposizione tirannica (a differenza dell'operato di Angelo, a cui si riferiscono le parole di Claudio). Al contrario, il Duca esercita il suo potere, ovvero realizza il suo piano politico in virtù di una sapiente strategia del consenso che egli stesso mette in atto e che implica non solo segretezza e dissimulazione bensì anche l'impiego di mezzi psicologici. I raffinati meccanismi di persuasione di cui il Duca si avvale si basano sul controllo e la manipolazione delle passioni – ritenute dalla nuova filosofia naturale racchiusa nei trattati sull'arte politica le effettive leve dell'agire umano, in luogo della ragione e della morale⁴⁴. Tali meccanismi mirano a rimuovere dalle coscienze la natura squisitamente politica dell'azione del Duca, ovvero il portato di violenza insito nell'arbitrio della decisione sovrana e del disegno autocratico, trasformandone la forza coercitiva in adesione volontaria – un'adesione ben più convinta di quella espressa dai «loud applause and aves vehement» (I, I, 70) disdegnati dal Duca (e il cui carattere effimero fa il paio con lo *slender* di Lucio quale ulteriore *foil* alla costruzione del consenso).

In quest'ottica, l'elogio di Escalus alla figura del Duca, «A gentleman of all

43. L. Tennenhouse sottolinea come «the Renaissance monarch understood himself or herself as deriving power from being the object of the public gaze», *Power on Display. The Politics of Shakespeare's Genres*, Methuen, London 1986, p. 155. La condotta del Duca sovverte tale prospettiva e segna la transizione verso l'età barocca: «Power-in-absence is the central stance of absolutism necessary to maintain prerogatives and the secrets of state», J. Goldberg, *James I and the Politics of Literature. Jonson, Shakespeare, Donne and Their Contemporaries*, Johns Hopkins U.P., Baltimore 1983, p. 235.

44. Autori quali Machiavelli, Montaigne, Bacon, Hobbes rivalutano le passioni quale stimolo all'azione politica in sostituzione della virtù, nel contesto di una nuova antropologia, scettica e materialista, che contemplava l'analisi delle emozioni da un punto di vista storico, psicologico e politico. Cfr. *Politics and the Passions, 1500-1850*, a cura di V. Kahn, N. Saccamano, D. Coli, Princeton U.P., Princeton 2006. Per poter operare convenientemente sugli uomini al fine di guidarli, affermano i nuovi tecnici psicologi di morale, è necessario penetrare nel meccanismo interno delle molle che li muovono, dotarsi di mezzi di penetrazione delle coscienze e di controllo psicologico. J.G.A. Pocock parla a tal proposito di «arcane arts of manipulation» legate alla «statecraft», all'arte di governo seicentesca. Il sovrano «must possess arts unknown to them [people]; he must [...] know things about their nature which they do not know themselves», *The Machiavellian Moment. Florentine Political Thought and the Atlantic Republican Tradition*, Princeton U.P., Princeton 1975, p. 354. Il Duca si dimostra versato in quest'arte; suscitando passioni, assecondandole, controllandole, manipolandole, egli condiziona il comportamento e l'azione degli altri personaggi secondo le sue intenzioni. Se per P. Fadely, «*Unknown Sovereignty*»: *Measure for Measure and the Mysteries of State*, in «Journal for Early Modern Cultural Studies», 18, 2018, pp. 1-25, i «mysteries of state» contemplano anche le «governmental techniques» relative all'apparato burocratico (simboleggiato nel *play* dalla figura del Provost) come fondamentale complemento alla sostanza della sovranità e alla sua aura mistica, un altro aspetto altrettanto importante delle tecniche di governo che devono rimanere sconosciute è necessariamente costituito dall'uso dei mezzi psicologici.

temperance» (III, I, 495), assume una venatura ironica (l'ironia è già in qualche misura presente nella scena, poiché Escalus si rivolge allo stesso Duca travestito). L'ideale umanista della *temperantia*⁴⁵, la virtù principesca del retto agire all'insegna del giusto mezzo quale modalità di accesso alla gloria e alla grandezza (della cui mancanza è accusato dallo stesso Escalus il reo Angelo, V, I, 473), si volge, nella condotta politica del Duca, in esercizio del potere assoluto, temperato (nel senso di combinato) in proporzione adeguata, ovvero veicolato attraverso un'abile strategia del consenso, che lungi dall'indebolirlo, in realtà lo tempera, ossia lo rafforza, in quanto da ultimo interiorizzato nelle coscienze.

A tal fine, egli adotta modalità di governo delle coscienze che riecheggiano in ambito controriformistico l'ambizioso programma pastorale per la fondazione di un rinnovato rapporto con i fedeli. Esso pone al centro il rito della confessione auricolare, basata sull'indagine interiore, sull'esame delle colpe e dei peccati ingenerati dalle passioni, che necessitano di un intervento non solo correttivo, bensì anche persuasivo e dolce di sostegno⁴⁶. Il Duca persegue il suo disegno di governo delle coscienze impossessandosi, oltre che dell'abito, della funzione di ministro del culto. Ciò testimonia non solo delle comuni finalità, ovvero la conquista delle anime, ma della volontà del suo utilizzo al servizio del potere e della ragion di stato, laddove il disciplinamento delle passioni proprio della pratica confessionale si tramuta in operazione manipolatoria per fini politici. La teologia secolare del Duca si nutre dunque anche degli sviluppi dottrinali più recenti maturati in seno alla Controriforma, dispiegando nell'atto di appropriarsene un desiderio di supremazia, di controllo esclusivo sulle coscienze che rappresenta l'aspirazione ultima dell'assolutismo barocco e della sua legittimazione per diritto divino (sintetizzabile nella formula bodiniana *superiorem non recognoscens*)⁴⁷.

45. «In order successfully to pursue that active life and so to realise the common good and achieve glory it was necessary to be virtuous: to exercise such qualities as wisdom, courage, justice and temperance», *Shakespeare and Early Modern Political Thought*, a cura di D. Armitage, C. Condren, A. Fitzmaurice, Cambridge U.P., Cambridge 2009, p. 3. Pope evidenzia come anche James nel *Basilikon Doron* elogi la «Temperance», intesa come «that wise moderation, that [...] as Queen commands all the affections and passions of your mind», *The Renaissance Background of Measure for Measure*, cit., p. 71, modello di condotta per il sovrano, il cui esempio muove i sudditi più del precetto.

46. Cfr. J. Bossy, *Storia sociale della confessione nell'età della Riforma*, in Id., *Dalla comunità all'individuo. Per una storia sociale dei sacramenti nell'Europa moderna*, Einaudi, Torino 1998, pp. 59-85.

47. J. Bodin, *Les Six livres de la république*, Jacques Du Puys, Paris 1576. *MfM* offre sul piano simbolico il proprio contributo sulla questione della confessione, nell'ambito del controverso rapporto Stato-Chiesa che si inserisce ancora nella lotta secolare per il primato fra la Chiesa di Roma e le monarchie nazionali. In particolare, la necessità da parte dello Stato di non essere alieno al segreto delle coscienze a cui avevano accesso i confessori; tale ambito non può risultare in contrasto con le sue finalità. In Inghilterra, dove Henry VIII mantenne la confessione auricolare, i riformatori videro nella confessione segreta la minaccia di congiure o almeno di un uso del potere ecclesiastico sulle coscienze in senso contrario ai doveri di fedeltà politica: la confessione fu definita «the privy chamber of treason», A. Prosperi, *Tribunali della coscienza. Inquisitori, confessori, missionari*, Einaudi, Torino 2009², p. 263. In quella che Prosperi definisce come «età confessionale», si assiste al tentativo da parte del potere politico di sovrapporsi alla Chiesa, o addirittura di scaltarla nel dirigere il suddito, ovvero di assegnarle una funzione surrettizia, fare della Chiesa stessa e delle sue funzioni un ulteriore agente

Travestito da frate ed esercitandone il magistero nelle segrete di Vienna, «a pious fraud»⁴⁸, il sovrano si incarica di prendersi cura degli «afflicted spirits» (II, III, 4) incappati nelle maglie della legge (ripristinata da Angelo), di conoscere «the nature of their crimes» (7), affinché possa essere loro di conforto – egli adotta una delle regole essenziali della scienza politica seicentesca, ovvero la conoscenza dei vizi e delle debolezze umane da parte del potere ai fini della sua costruzione e conservazione⁴⁹.

In veste di confessore, il Duca-frate carpisce illecitamente la fiducia di coloro che avvicina ancora prima di ottenerne il consenso attraverso la pratica. Egli si offre di istruire Juliet, in preda all'angoscia per la sua sorte e quella dell'amato, nell'esercizio dell'introspezione, «I'll teach how you shall arraign your conscience» (II, III, 21), secondo un preciso percorso interiore che conduce alla consapevolezza della colpa, al sincero pentimento e alla necessaria espiazione. Tale percorso si configura come un atto di autoregolazione contraddistinto da fervido slancio («I do repent me... And take the shame with joy», 35-36), che tuttavia presuppone l'abbandono fiducioso all'autorità di chi detiene le chiavi di accesso non solo dottrinali ma anche psicologiche a quell'arte («I'll gladly learn», 23, è la reazione di Juliet alla profferta del Duca) e che ha come scopo quello di guidare e rasserenare le coscienze disciplinandone le passioni.

L'analogia con la confessione sacramentale emerge altresì sotto il profilo del contenuto, in quanto il lavoro di scavo condotto dal Duca nell'animo di Juliet riguarda il tema, predominante nel *play*, della sessualità in quanto tale. Su di esso in particolare si concentra la confessione post-tridentina, che mirava così a modellare la condotta dei fedeli e i loro rapporti interpersonali, proponendosi compiti di governo delle passioni e dei costumi⁵⁰. Tale disegno risulta ancora più decisivo nel

dello Stato, ivi, p. 477. L'uso a scopo di governo delle conoscenze acquisite in confessione fu oggetto di un acceso dibattito nel tardo Cinquecento. La spinta più forte in direzione della salvaguardia del segreto confessionale venne al Papa dai Gesuiti, che affermavano che vi era una distanza che non poteva e non doveva essere colmata tra il sacramento e la gestione delle cose umane, ivi, p. 481. Il Gunpowder Plot del 1605, l'anno successivo alla prima rappresentazione di *MfM*, costò la vita al gesuita inglese Henry Garnet, giustiziato proprio perché non aveva denunciato i cospiratori e i loro progetti, appresi attraverso la confessione. La questione fu al centro della celebre polemica che oppose James I Stuart (promotore dell'*oath of allegiance*, nel quale si condannava la tesi della deposizione dei sovrani da parte del Papa) al cardinale Roberto Bellarmino (principale apologeta con Francisco Suárez della *potestas indirecta* papale negli affari secolari) per stabilire se la sicurezza del sovrano e dello Stato erano un motivo sufficiente per infrangere il segreto della confessione. Per descrivere la condotta del Duca, Mullaney usa l'espressione «psychotyranni», *The Place of the Stage*, cit., p. 106, un potere che perseguita e inquieta, con un'allusione alla potenziale minaccia rappresentata dall'idea di sovranità coltivata dal neo monarca Stuart.

48. H. Berger Jr., *Making Trifles of Terrors. Redistributing Complicities in Shakespeare*, Stanford U.P., Stanford 1997, p. 336.

49. Cfr. Maravall, *La cultura del Barocco*, cit.

50. Bossy, *Storia sociale della confessione*, cit., pp. 78-80, evidenzia il passaggio della confessione cristiana da rito di reintegrazione collettiva nelle piccole comunità medievali lacerate dai conflitti a solitario scavo interiore sulle colpe segrete, sui pensieri e sulle fantasie, quelle erotiche in particolare. Nella confessione precedente la Riforma, la sessualità era vista sostanzialmente come fattore primario

contesto squisitamente politico dell'azione del Duca, in quanto la sessualità, che a Vienna risulta incontrollata, rappresenta una potenziale minaccia all'ordine costituito («Is lechery so looked after?», I, II, 138-139, si chiede turbato Lucio alla vista di Claudio arrestato) e perciò necessita di regolamentazione da parte del potere stesso, che considera cruciale il suo intervento in questo ambito. Lo stretto legame fra potere e sessualità in *MfM* rimanda al concetto di biopolitica nell'accezione conferitagli da Giorgio Agamben⁵¹, che comporta l'implicazione della nuda vita – in questo caso della sessualità quale massima espressione del *bios* – nella sfera politica, ovvero la sua inclusione giuridica, che secondo Agamben costituisce il nucleo originario, anche se occulto, del potere sovrano⁵².

E tuttavia, proprio in virtù del rapporto nel *play* fra il tema della sessualità e il governo delle coscienze intrapreso dal Duca attraverso il lavoro sulle passioni, sarebbe forse più pertinente definire la sua azione anche come psicopolitica, ovvero una biopolitica che comprende l'utilizzo e insieme il controllo non solo dei corpi bensì pure dei meccanismi pulsionali ed emotivi⁵³. Nel suo approccio al problema della sessualità (ma ciò vale anche per quello, per molti versi correlato, della giustizia), il Duca si avvale di questi strumenti e finalità allo scopo di inculcare la Legge nelle coscienze dei sudditi (in questo caso apparentemente la legge di Vienna restaurata da Angelo, nel finale quella trascendentale stabilita dal Duca stesso che prescinde dalle leggi in vigore).

Nel suo discorso di ammaestramento rivolto a Juliet, la legge e la morale sessuale si rivelano tutt'uno (sebbene egli operi apparentemente oltre la legge, in una prospettiva di fede). Ovvero la legge è tale in quanto si identifica *in toto* con la morale e questa a sua volta acquista piena autorità in quanto inscritta nella

di deterioramento dei rapporti umani, mentre l'oggetto della confessione dell'epoca posteriore la Riforma era la sessualità in quanto tale. Il concetto di peccato si è interiorizzato, nel senso che il peccato mortale non è più considerato in primo luogo una questione di atti bensì di disposizione d'animo.

51. G. Agamben, *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Einaudi, Torino 2005.

52. Ivi, p. 9. A differenza di M. Foucault, *Nascita della biopolitica: corso al Collège de France 1978-1979*, Feltrinelli, Milano 2005, secondo cui la biopolitica, con le sue tecnologie disciplinari di dominio esercitate sul corpo, si colloca al di là dell'ordine sovrano e giuridico in quanto tale, Agamben sostiene che è proprio l'inclusione giuridica della nuda vita che fa emergere la distinzione centrale, ovvero la dialettica fra *potestas* e *auctoritas*, norma ed eccezione, che contraddistingue il concetto di sovranità in Occidente. Se per Foucault la biopolitica segna l'entrata della storia e della politica nell'età post-classica, capitalistica, per Agamben, al contrario, la biopolitica ha caratterizzato fin da subito la sostanza della sovranità e in particolare la nascita dello stato nazione. *MfM* ne è un esempio, con la rappresentazione della città di Vienna come campo di azione della biopolitica, ovvero di una sovranità, espressione dello Stato moderno, che mira a una presa diretta, non mediata sul soggetto, sulla sua vita stessa intesa come tutt'uno, confusa con la vita biologica (bio-politica); potere sovrano sulla nuda vita in quanto denudata.

53. Sulle pratiche confessionali del Duca come forma di controllo ideologico che funziona come «internalised submission», si veda J. Dollimore, *Transgression and Surveillance in Measure for Measure*, in *Political Shakespeare. New Essays in Cultural Materialism*, a cura di J. Dollimore, A. Sinfield, Manchester U.P., Manchester 1985, p. 82. Analogamente R. Wilson parla di «confessional subjection», *The quality of mercy: Discipline and punishment in Shakespearian comedy*, in Id., *Will Power. Essays on Shakespearian Authority*, Wayne State U., Detroit 1993, p. 128.

legge. Vi è assoluta coincidenza fra reato e peccato, la violazione della legge da parte di Juliet corrisponde a quella nei confronti della morale religiosa e viceversa – a riprova di ciò, il Duca non si sofferma sulla natura del peccato, né tanto meno sull'equità della legge. Il senso di colpa, segno del risveglio della coscienza, implica da parte di Juliet l'introyezione della legge quale espressione assoluta della morale e dunque l'accettazione della pena e della reclusione come penitenza necessaria in remissione del reato-peccato. Ironicamente, l'assoluzione finale al termine della confessione («Grace go with you, *benedicite*», II, III, 39), e con essa la liberazione dello spirito dal dolore e dall'angoscia, coincide con la condanna giudiziale.

Le parole del Duca, nondimeno, appaiono a prima vista in contraddizione con il suo disegno di contrasto alla reggenza di Angelo (i cui contorni si preciseranno di lì a poco), di superamento della legge ora impersonata da lui, che culminerà nel ribaltamento della sentenza a carico di Claudio e Juliet. In realtà esse sono coerenti nella misura in cui divengono lo strumento per realizzare una politica del consenso quale condizione essenziale dell'arte di governo, basata sulla manipolazione psicologica, su un *soft power* che conquista e soggioga le coscienze oppresse mediante l'impiego surrettizio delle modalità del colloquio spirituale (in sintonia con gli aspetti più intimi e reconditi della sessualità). Come sottolinea Sarah Beckwith, «it is confession itself that has collapsed entirely into the coercive external apparatus of the state»⁵⁴. E ciò risulta tanto più efficace quanto più l'operazione differisce in apparenza dal vero obiettivo prefissato dal Duca; ovvero quanto più esso, per segretezza e dissimulazione, è precluso alla conoscenza degli «afflicted spirits / Here in prison» (4-5).

Il *soft power* del Duca, tuttavia, non si esaurisce sul piano formale, bensì implica anche un risvolto ideologico. Pur nel segno della dissimulazione, emerge, nella prospettiva del suo intervento finale, l'idea della legge del sovrano, ovvero del suo potere come Bene assoluto a cui il suddito non deve (solo) conformarsi con la ragione e il *metus*, bensì interiorizzare tramite un'opera di persuasione che comporta l'uso di mezzi psicologici atti a disciplinare le passioni. E ciò è tanto più necessario dal momento che tale legge è imposta dal Duca come decisione autocratica, se possibile ancora più perentoria dell'intento repressivo di Angelo che egli implicitamente giustifica agli occhi di Juliet.

La visita al condannato a morte Claudio (III, 1) ripropone lo stesso schema manipolatorio mascherato da intento pedagogico («I'm going with instruction to him», 38), e tuttavia adattato alle differenti circostanze giudiziarie. Nella situazione estrema della pena capitale (dove la biopolitica assume la modalità del potere assoluto sulla nuda vita azzerrandola), la legge e la morale, pur introiettati come colpa da Claudio (al momento dell'arresto egli commenta amaramente: «Liberty / As surfeit, is the father of much fast», I, II, 121-122), si scontrano con la disperata volontà di vivere del condannato. Il tenue filo di speranza nella grazia, tuttavia, non

54. S. Beckwith, *Shakespeare and the Grammar of Forgiveness*, Cornell U.P., Ithaca 2011, p. 75.

ha nulla a che fare con il pentimento e la remissione dei peccati, ma è totalmente alla mercé del giudizio insindacabile del reggente e della sua imperscrutabilità.

Questa tormentosa condizione di sospensione e incertezza, in cui «The miserable have no other medicine / But only hope» (III, 1, 2-3) sollecita il Duca a esercitare la sua *ars* psicologica, che eccede in questo caso le funzioni proprie del cappellano della prigione, a un tempo emissario compassionevole del potere e portatore di fede e speranza ultramondana. Il ruolo fittizio tradisce le finalità del suo sostegno psicologico: il realismo negativo inculcato in Claudio per disinnescare la carica passionale ed emotiva causata dalla sua condizione serve principalmente i suoi propositi, ovvero assoggettare il suddito al dettato del Principe e al contempo garantirsi libertà di azione. Non vi è dialogo, né scavo interiore, ma discorso conativo incentrato su istruzioni pratiche di psicologia comportamentale utili ad affrontare l'incertezza della sorte: «Be absolute for death: either death or life / Shall thereby be the sweeter» (III, 1, 5-6). Nelle parole del Duca, l'aspettativa di morte anziché accendere la speranza teologale nella vita eterna pare rispondere a una gestione disincantata della contingenza entro un orizzonte totalmente secolare, in cui la grazia è da ritenersi evenienza improbabile, non dipendendo dalla volontà del soggetto bensì di un potere che si sostanzia in «strict statutes and most biting laws» (I, III, 19), e dunque alieno dal soddisfare i bisogni e i desideri degli individui (nonostante eserciti una ferrea presa sulla nuda vita).

La successiva raffigurazione tragica della vita terrena (III, 1, 5-41) e il suo assoluto disvalore («If I do loose thee, I do loose a thing / That none but fools would keep», 7-8), mutuata da differenti *topos* di derivazione stoica e cristiana, rimanda solo in apparenza al passo evangelico di Matteo (16, 25) sul sacrificio della vita come salvezza. In realtà si presenta piuttosto come recita a soggetto ad uso del condannato – la rappresentazione tragica della vita terrena è proprio ciò che il Duca vuole esorcizzare con l'avvento del suo Regno politico-teologico – per prepararsi al peggio e allo stesso modo rallegrarsi della grazia nel caso in cui fosse inaspettatamente concessa. Tale atteggiamento di sudditanza e rassegnazione nei confronti del potere indotto dal discorso del Duca costituisce il presupposto ideale per la sua iniziativa sottotraccia e il suo successo politico.

Sebbene l'ambiguo insegnamento non venga del tutto recepito da Claudio – egli dapprima lo interpreta in senso strettamente evangelico (III, 1, 42-43) e poi, nel colloquio con la sorella, lo accantonerà a fronte di una concreta possibilità di salvezza affermando che «The weariest and most loathed wordly life [...] is a paradise», 133-135) –, rimane tuttavia l'efficacia di una strategia dissimulatrice decisa dal Duca (egli infatti seguita a non manifestare alcuna perplessità sulla sentenza) quale condizione per ideare nell'ombra un'azione di contrasto all'operato di Angelo, senza pressioni e ingerenze da parte di Claudio, ovvero senza suscitare in lui aspettative circa un suo possibile intervento in qualità di cappellano. Una raffinata operazione di manipolazione ribadita subito dopo, ad azione in corso, quando il Duca ricorre addirittura alla menzogna mentendogli sulle reali intenzioni di Angelo nei confronti di Isabella («Angelo had never the purpose to corrupt her; only he hath

made an assay of her virtue», 167-168) e spegnendo così in lui ogni speranza. Agendo in tal modo, il Duca pone comunque le premesse per accrescere l'effetto psicagogico del suo intervento finale contro ogni aspettazione, e dunque il consenso intorno a esso (che, infatti, a differenza della sentenza pronunciata da Angelo, non trova fondamento giuridico nelle leggi di Vienna).

Se fino a questo punto il sovrano, con la sua tecnica manipolatrice, ha mirato a procurarsi consenso indirettamente, come guida solidale al pentimento e alla rassegnazione, il dialogo carpito in segreto fra Claudio e Isabella sull'indegna proposta di Angelo (III, 1, 54-158) lo induce a coinvolgere nel suo piano le due protagoniste femminili. Egli adotta di conseguenza strategie in grado di assicurare da parte loro un contributo attivo, non solo dissipando, ma in questo caso anche sollecitando e assecondando determinati stati d'animo e passioni, allo scopo di indirizzarne le energie ai fini voluti.

In entrambi gli approcci con Isabella e Mariana, l'identità fittizia di frate confessore e ciò che significa in termini di 'capitale simbolico' si rivela determinante. Senza di essi la sua opera di persuasione per assicurarsi il loro assenso all'azione apparirebbe problematica. In questo frangente, ironicamente, la teologia politica del Duca necessita per compiersi della garanzia dell'abito religioso e di ciò che rappresenta – segno di un debito significativo (e della volontà di appropriarsene) nel momento in cui se ne serve come strumento.

La tecnica psicologica del Duca consiste prima di tutto nello sfruttare (fraudolentemente) tale capitale simbolico per insinuarsi nelle coscienze e creare consenso intorno alla sua iniziativa. In accordo al nuovo programma pastorale promosso dalla Controriforma, la figura del confessore era vieppiù percepita come padre spirituale (e ciò vale ancora di più nel caso della novizia Isabella), conoscitore profondo dei moti dell'animo umano e delle passioni, ai cui consigli ci si affidava fiduciosi nelle difficoltà⁵⁵. Le due donne appaiono nella condizione ideale per beneficiare dell'incontro con una tale figura: anime tormentate e infelici – Isabella lacerata da un caso di coscienza, Mariana vittima dell'abbandono da parte dell'amato –, bisognose di sostegno, che il Duca-frate si prenderà in carico non solo con le parole ma con le 'opere buone'. A tale situazione si contrappone idealmente la sua versione solipsistica, ovvero l'autoesame introspettivo di Angelo (II, IV, 1-17) in seguito alle pulsioni erotiche suscitategli da Isabella nel corso dell'udienza concessale e che sfociano nel ricatto⁵⁶.

Il Duca-frate comprende il dilemma di Isabella, la sua sofferta decisione e il contrasto insanabile con Claudio, e coglie il momento per rivolgersi a lei in modo discreto, richiamando indirettamente la comune testimonianza di fede: «Vouchsafe a word, young sister, but one word» (III, 1, 159). Nel richiedere la sua attenzione, le prospetta sin da subito quel soccorso che il suo ruolo, e di conseguenza il suo

55. Cfr. Prosperi, *Tribunali della coscienza*, cit., p. 493.

56. C. Griffiths-Osborne sostiene che nel *play* vi siano anche «Reformed versions of confession invoked and enacted», fra cui l'auto-confessione di Angelo, «*The terms for common justice*»: *Performing and Reforming Confession in Measure for Measure*, in «Shakespeare», 5, 2009, p. 38.

intervento, le potranno offrire, «The satisfaction I would require is likewise your own benefit» (162-163), confermando così l'opinione e le aspettative circa la sua figura – avallate poco dopo dalle sue rassicuranti parole sulle qualità estetiche e morali che egli riconosce nella giovane (185-189), di tutt'altro tenore rispetto agli apprezzamenti di Angelo.

È solo all'interno di tale cornice relazionale, inscenata e immediatamente condivisa, che il Duca può affrontare il nodo drammatico del ricatto sessuale e proporre a Isabella il suo piano, senza timore che l'inganno (il *bed-trick*) possa essere considerato sconveniente. Il piano, che mira a sollevare Isabella dal suo tragico *impasse* e allo stesso tempo a soddisfare il suo desiderio di integrità e purezza, è ancora una volta veicolato come ammaestramento, consiglio spirituale («Therefore, fasten your ears on my advisings», III, 1, 201-202) e legittimato dal credito all'azione derivante dalla sua statura morale, che il Duca-frate non esita a ribadire: «To the love I have in doing good a remedy presents itself» (202-203).

L'assenso finale di Isabella, la sua reazione entusiastica all'idea della sua realizzazione («The image of it gives me content already», 261) è il frutto di un'ulteriore mossa psicologica da parte del Duca che mira a sollecitarne il consenso facendo sentire la giovane parte attiva, corresponsabile dell'azione, con il passaggio dal precedente «my advisings» al «we shall advise this wrong maid to stead up your appointment» (251-252), riferito a Mariana; e da ultimo prospettandole il compimento come possibilità («If you think well to carry this as you may», III, 1, 257-258), subordinata alla sua decisione («What think you of it?», 259-260): un invito (una lusinga) a una scelta non vincolata, quando in realtà la volontà di Isabella è già stata condizionata, facendo leva sul suo narcisismo e al contempo sul senso di colpa nei confronti del fratello.

Paradossalmente, nell'escludere margini di trattativa, il comportamento del Duca appare analogo a quello di Angelo nei confronti della novizia – al di là del merito della proposta e dell'esito finale, specularmente opposti, entrambi propongono uno scambio a sfondo sessuale alle loro condizioni. E tuttavia la condotta del Duca si differenzia proprio nelle modalità di ricerca del consenso. La sua tirannia non si impone nella forma diretta e violenta propria del desiderio ricattatorio di Angelo («By the affection that now guides me most / I'll prove a tyrant to him», II, IV, 169), bensì, più sottilmente, attraverso la conquista dell'anima e il governo delle passioni, ovvero una nuova e più sofisticata forma di assolutismo rispetto al potere esercitato da Angelo (che non a caso fallisce nel tentativo di irretire psicologicamente Isabella, divenendo egli stesso preda delle sue passioni).

La tecnica manipolatrice utilizzata nell'approccio con Isabella risulta ancora più evidente nel caso del coinvolgimento di Mariana, così come traspare dagli stessi intendimenti del Duca: «The maid will I frame and make fit for his attempt» (III, 1, 256-257), riferendosi al proposito di Angelo. Preparare allo scambio la giovane, auto-confinatasi malinconicamente lontano dalla città, non significa solo istruirla sulle modalità di esecuzione dell'inganno ma, avvalendosi delle sue prerogative di frate confessore, dirigerla, disciplinarla, far sì che la sua volontà inclini in

questa direzione – questi i significati del verbo *frame* che, preceduti dal pronome personale, sottolineano l'intenzione del Duca di esercitare tutto il suo *soft power* sull'animo oppresso e infelice, e perciò tanto più influenzabile, della giovane. È la stessa Mariana a sottolinearne il ruolo in occasione della sua visita in compagnia di Isabella: «Here comes a man of comfort, whose advice / Hath often stilled my brawling discontent» (IV, 1, 8-9). Egli è accolto come il conoscitore profondo della storia di una vita, colui che ne possiede i segreti più intimi e al quale ci si affida per realizzare quello che da soli non si riesce a compiere. Ironicamente, anziché placare la passione ossessiva e disperata di Mariana nei confronti di Angelo (a causa del ripudio, essa è diventata «more violent and unruly», III, 1, 244-245) e volgerla verso fini edificanti, il Duca-frate utilizza quella stessa passione incontrollabile per spingerla all'azione audace e ingannatrice. Nelle parole di Mariana ricorre nuovamente, per ben due volte, il lemma *advice*: il piano viene fatto passare per saggio consiglio, tale poiché legittimato dall'autorità di colui che giudica e assolve e ora invita a un'impresa che non può essere altro che lecita, al di là delle apparenze. La giovane, infatti, accetta lo scambio solo «If you advise it» (IV, 1, 65), mostrando definitivamente come l'autonomia di giudizio e di azione delle due protagoniste femminili sia effetto della tecnica sofisticata del sovrano, che riesce nell'intento di promuovere le sue finalità politiche attraverso l'accorto esercizio del magistero spirituale e della conoscenza della psicologia umana.

L'ironica smentita del primato della persona che emerge dall'operato del Duca non si manifesta solo nell'utilizzo strumentale della funzione pastorale, per cui la cura delle anime si trasforma in potente mezzo di controllo e manipolazione. Altrettanto indicativa delle sue finalità di potere appare la *ratio* del piano, ovvero le dinamiche di scambio architettate dal Duca-frate come strategia dell'azione, in cui vige il criterio della sostituzione (in qualche modo sotteso anche alla proposta immorale di Angelo). Non si tratta di scambio *fra* soggetti, in cui la negoziazione avrebbe un ruolo significativo, bensì scambio *di* soggetti (Mariana per Isabella, Ragozine per Claudio), che divengono pedine nel disegno del Duca, risorse da mobilitare anche quando l'imprevisto (il voltafaccia di Angelo) necessita di efficaci contromosse. Per cui dietro la presunta attenzione del Duca al destino individuale e alla felicità dei sudditi si cela l'idea di una «radical fungibility of human beings»⁵⁷, ossia una sostanziale indifferenza verso la persona, a cui è negata autonomia nella sfera dei rapporti privati, e che dimostra al contrario una volontà di assoggettamento funzionale al suo progetto autocratico – anch'esso, ironicamente, scaturito da una sostituzione decisa dal Duca che riguarda addirittura se stesso (la nomina di Angelo), ma in questo caso architettata per riaffermare il suo ruolo esclusivo.

L'arte della manipolazione (e la sostanziale indifferenza verso la persona) raggiunge forse il suo apice machiavellico nel modo in cui il Duca, una volta portata

57. W. Shakespeare, *Measure for Measure*, Introduction di A.R. Braunmuller, R.N. Watson, cit., p. 18.

a termine l'ultima (macabra) sostituzione, decide di perseguire Angelo, ovvero ingannando Isabella sulla sorte di Claudio tramite il ricorso ancora una volta alla menzogna. La notizia della sua presunta esecuzione («His head is off and sent to Angelo», IV, III, 114) rappresenta un'ennesima, abile mossa psicologica da parte del Duca, che induce Isabella ad aderire prontamente, sulla scia dell'emozione e dello sdegno, al suo piano di denuncia e repressione dell'operato di Angelo. Ciò che in origine poteva apparire come un'azione dai risvolti etici («your brother saved, your honour untainted, the poor Mariana advantaged and the corrupt deputy scaled», III, I, 254-256), ispirata da un ministro di Dio, assume ora, alla luce della tattica doppiamente ingannatrice del Duca, tutto il suo portato politico di contesa di potere, che richiede e ottiene consenso e cooperazione in nome di una presunta vendetta personale. Una vendetta che il Duca-frate legittima come atto provvidenziale nel momento in cui esorta Isabella ad affidare la sua causa al cielo («give your cause to heaven», IV, III, 125), impiegando ancora una volta nella strategia di persuasione la funzione pastorale legata alla sua figura di padre spirituale («so holy a man», IV, III, 113, come la stessa Isabella lo definisce). E tuttavia l'*advice* del Duca non invita la novizia alla preghiera e alla rassegnazione ma, strumentalizzando il rancore inculcatole artatamente, incita alla vendetta («revenge to your heart», 133), con lo scopo di ottenere la «Grace of the Duke» (133), la sua grazia temporale, ossia il suo favore. La saggezza che le richiede, «If you can pace your wisdom / In that good path that I would wish it go» (IV, III, 130-131), allude al calcolo e alla fredda determinazione che si confà a un disegno di vendetta machiavellico piuttosto che all'esercizio delle virtù cardinali. Ricorre nuovamente l'idea dell'ammaestramento, in forma di metafora (*pace*, riferito all'andatura dei cavalli), a significare un atto di autoregolazione determinato (in questo caso ancora di più, vista la rilevanza dell'azione) dalla volontà manipolatrice del Duca (evidenziata dall'ottativo e dal pronome in prima persona), che induce Isabella, in preda all'ira, a replicare senza esitazione «I am directed by you» (134).

Il Duca sfrutterà ancora il capitale simbolico legato al travestimento per preparare il suo ritorno, che avviene in continuità con il precedente operato, all'insegna della dissimulazione. Egli legittima la sua ricomparsa e la sua autorità ad agire grazie alle rassicurazioni offerte a Isabella in veste di frate, che si esime dal prendere parte all'azione in quanto «I am combined by a sacred vow / And shall be absent» (142-143). Il voto e l'aura di sacralità sono parte del capitale simbolico che gli ha consentito di contrastare le decisioni di Angelo e ora di pianificarne la condanna, ottenendo il pieno consenso delle giovani. La sua assenza così motivata e le successive garanzie («Trust not my holy order / If I pervert your course», 145-146), che sottolineano, riprendendo il tema della santità, le prerogative morali del suo ordine (confermate dal coinvolgimento di Friar Peter), non intaccano ma, anzi, rafforzano nell'animo delle giovani fiducia e dedizione nel piano (divenuto addirittura nelle sue parole «your course», dall'effetto ancora più coinvolgente del precedente «we», III, I, 251). Allo stesso tempo il suo presunto sottrarsi all'azione testimonia della natura manifestamente politica del piano stesso, consegnandolo

all'autorità preposta del Duca, colui al quale è destinato l'appello delle giovani e che sarà il giudice ultimo. L'adesione emozionale al piano si volge in tal modo in consenso morale nei confronti della figura del Duca, ottenuto ancora grazie al *soft power* esercitato dal suo travestimento, efficace anche quando egli fa professione di apparente rinuncia.

La macchinazione per incastrare Angelo, «By cold gradation and well-balanced form» (IV, III, 98) – la dovuta osservanza delle forme, ironicamente, non è nient'altro che la versione dell'agire politico schmittiano come doppio artificio, che anche nel caso di Angelo contempla la manipolazione emotiva, ma in senso repressivo –, è gestita dalla regia del Duca nei suoi panni. Egli precetta Friar Peter (al quale si mostra per primo) come sua *longa manus*, esecutore e intermediario, impartendogli disposizioni perentorie: «keep your instruction / And hold you ever to our special drift» (IV, V, 4-5). L'ordine religioso posto al suo servizio, manovrato anche in questa circostanza in veste di *deus/rex absconditus*, ribadisce la peculiare connotazione politico-teologica del suo operato. Il precedente «your course» è sostituito dal plurale maiestatis di «our special drift», un proposito speciale in quanto egli è l'artefice della messa in scena, colui che assegna a ciascuno una parte (anche a se stesso, sdoppiandosi) secondo un copione che tempera sapientemente occultamenti e svelamenti al fine di stupire gli astanti con più colpi di scena – un effetto già anticipato nella reazione del Provost («Yet you are amazed», IV, II, 205), quando il Duca-frate gli mostra il sigillo ducale per dare corso all'ultima macabra sostituzione.

Il Duca istruisce il frate, che a sua volta istruisce le donne. La conferma definitiva del loro completo asservimento alla 'fabbrica' dell'obbedienza costruita ad arte dal Duca sta nel superamento delle resistenze a mentire da parte di Isabella, secondo le direttive impartite da Friar Peter, in un frangente in cui deve emergere la verità. La novizia è renitente alla finzione, e tuttavia, afferma, «I am advised to do it [...] to veil full purpose» (IV, VI, 3-4), per non compromettere l'esito del piano. Il verbo *advise* ricorre per l'ennesima volta riproponendo il consueto meccanismo psicologico di condizionamento; e la risposta perentoria di Mariana, «Be ruled by him» (4), che richiama il precedente «directed» pronunciato da Isabella, indica che la sua fiducia nel Duca-frate, e di riflesso nel suo confratello, è a tal punto radicata in lei (vale qui, e non solo in senso figurato, l'affermazione di Escalus, «The Duke's in us», V, I, 293) che, nel momento cruciale di tradurre il piano in azione, si fa ella stessa promotrice di azione persuasiva nei confronti di Isabella – e al pari di Isabella non pienamente consapevole delle sue implicazioni politiche.

La sudditanza psicologica e la conoscenza solo parziale dello stato delle cose da parte (non solo) delle giovani fanno sì che la risoluzione sia disseminata di colpi di scena ideati per destare meraviglia⁵⁸. Il colpo di scena e il suo effetto 'meraviglioso' rappresentano il fine dell'arte politica praticata dal Duca, l'unica forma possibile

58. «On the stage, the play offers multiple revelations of identity that are *coups de théâtre*», W. Shakespeare, *Measure for Measure*, Introduction di A.R. Braunmuller, R.N. Watson cit., p. 41. In sequenza, le agnizioni di Mariana, del Duca stesso e di Claudio.

di sovrannaturale, paragonabile al miracolo, che può contemplare la sua teologia secolare. Esempio appare in questo senso l'affermazione circa il suo intento di celare a Isabella la verità sulla sorte del fratello: «I will keep her ignorant of her good / To make her heavenly comfort of despair / When it is least expected» (IV, III, 107-109). La volontà di manipolazione e insieme la presunzione che traspare dalle sue parole sono sintomatiche del manifestarsi della sua teologia politica. Il conforto spirituale per un atto tutto terreno (la salvezza della vita di Claudio) non proviene dal cielo (*heavenly* assume un significato figurato), ma è procurato dall'azione 'provvidenziale' del Duca, la cui rivelazione differita si palesa, al pari di quella di Claudio, in forma miracolistica contro ogni aspettazione per accrescerne l'effetto psicagogico, necessario per ottenere il consenso o, in alternativa, il silenzio e la non opposizione, intorno alle sue decisioni finali. Solo a questo punto, ovvero solo dopo essersi assicurato il controllo delle anime (inteso sia come adesione interiore, sia come assenza di resistenza) anche per mezzo del meraviglioso – l'ulteriore manifestazione del suo «hidden power» (V, I, 390) e della seduzione che esso esercita –, il Duca può infine dare corpo al suo disegno autocratico, decidere cioè del destino dei suoi sudditi trascendendo le leggi stesse dello Stato.

5. L'utopia messianica del Regno

Le risoluzioni finali del Duca in materia di giustizia, alla luce del disegno politico e della strategia impiegata per realizzarlo, si presentano come difficilmente conformi all'ideale di *equity*, «the monarch's extra-legal jurisdiction», in cui si manifesta, secondo Shuger, l'*high Christian royalism* giacomiano⁵⁹. Esse sembrano improntate all'arbitrio piuttosto che all'equanimità. Il criterio di giudizio adottato appare infatti discutibile, all'insegna della più completa discrezionalità, con una sorta di amnistia generalizzata che non tiene conto della natura e della gravità dei singoli reati commessi: il criminale irredento Barnardine (privo anche dell'attenuante dell'eros) viene liberato alla stregua di Claudio, reo confesso di illecito sessuale; altrettanto dicasi per il non luogo a procedere nei confronti di Lucio macchiatosi del reato di vilipendio e di Angelo, colpevole di condotta abietta, aggravata dal ruolo ricoperto. Come rileva Eric Spencer, il *play* «never mentions equity; nor, more significant, does it foreground the traditional themes of equitable delibera-

59. Shuger, *Political Theologies*, cit., p. 77. Un preciso filone interpretativo, a partire da J.W. Dickinson, *Renaissance Equity and Measure for Measure*, in «Shakespeare Quarterly», 13, 1962, pp. 287-297, supporta la tesi secondo cui le decisioni del Duca sono riconducibili al principio dell'*equity*. T. Scandroglio afferma essere tali decisioni all'insegna del concetto aristotelico di *epichèia* (rintracciabile nell'espressione «equal poise of sin and charity» usata da Angelo, II, IV, 67), punto di equilibrio, giusta medietà fra eccessi opposti, ovvero la corretta proporzione giuridica e assiologica: «la giustizia, nel cripto-processo inscenato dal duca nell'atto finale, esprime quel senso di equità, che dovrebbe essere attributo giuridico di ogni decisione processuale», *Equal Poise. Un'analisi etica giuridica di Measure for Measure di Shakespeare*, IF Press, Roma 2020, pp. 28-29; ovvero «il giusto mezzo fra l'applicazione letterale della legge e la mitigazione della stessa, al fine di far emergere la vera ratio normativa, oscurata nel caso particolare dalla lettera della legge», *ivi*, p. 35.

tion»⁶⁰. Sul piano formale, inoltre, a differenza del rigoroso iter giudiziale proprio dell'*equity*, il verdetto finale non si configura come sentenza in appello, ma come giudizio universale conseguente alla riapparizione del Duca che si concreta in un trascendimento assoluto della Legge. La decisione sovrana abroga di fatto la legge in vigore a Vienna, sospendendola e non, così come è nello spirito dell'*equity*, emendandola. Tale decisione si rivela piuttosto di natura politica, in continuità con lo stato di eccezione instaurato dal Duca in principio del *play*, quale strumento e finalità permanenti del suo potere assoluto, che prevede appunto come norma l'eccezione (ovvero l'opposto del compito che egli ha affidato ad Angelo, «to enforce or qualify the laws / As to your soul seems good», I, 1, 65-66).

La stessa Shuger, nondimeno, coglie nelle risoluzioni del Duca in tema di giustizia una differenza rispetto a «the mid-Tudor Christian social ethic informing the Star Chamber»⁶¹, ovvero i criteri e gli obiettivi di carattere sociale ed etico di ispirazione cristiana che improntano le sentenze delle Equity Courts dell'era Tudor-Stuart. Tale differenza risiede, secondo Shuger, che riprende la tesi avanzata in origine da George Wilson Knight⁶², nella funzione spirituale del Duca, nel suo «extraordinary concern for the well-being of private individuals»⁶³; ciò lo spinge a perseguire la salvezza delle anime, da realizzarsi nel *saeculum*, secondo l'ideale di giustizia cristiana invocato da Isabella: «And mercy then will breathe within your lips / Like man new made» (II, II, 82-83). E tuttavia, se inquadrare nella prospettiva politica dell'azione del Duca, tali risoluzioni, che comportano il trascendimento delle leggi di Vienna, corrispondono non tanto alla funzione semi-sacerdotale attribuitagli da Shuger di *Dei vicarius et minister* chiamato a realizzare la volontà di Dio, a tradurre cioè la misericordia divina in atto di giustizia terrena⁶⁴, quanto piuttosto all'aspirazione da parte del Duca di instaurare, quale ultimo atto 'miracolistico' della sua teologia politica, il Regno nella sua versione profana, in accordo a un messianismo che mira a trascendere (o addirittura rimuovere) la Storia.

L'ideale di *equity* dai connotati spiccatamente spirituali che informerebbe gli atti finali del Duca si rivela in realtà eccezione assoluta e del tutto secolarizzata, poiché dà vita al disegno utopistico-messianico del Regno, dalle chiare finalità socio-politiche che si traducono in un modello di ordine imposto. Attraverso tale disegno, il sovrano aspira a tenere in pugno l'accadere storico, per esorcizzarlo tuttavia nell'ordine restaurativo, al fine di evitare che il suo potere precipiti nel nulla; ovvero che la Storia ne decreti, così come è destino di ogni potere dominante, la provvisorietà.

Il ritorno del Duca, secondo lo schema provvidenziale da lui studiato e realiz-

60. E.V. Spencer, *Scaling the Deputy: Equity and Mercy in Measure for Measure*, in «Philosophy and Literature», 1, 2012, p. 167.

61. Shuger, *Political Theologies*, cit., p. 101.

62. G. Wilson Knight, *Measure for Measure and the Gospels*, in Id., *The Wheel of Fire. Essays in Interpretation of Shakespeare's Sombre Tragedies*, Oxford U.P., Oxford 1930, pp. 80-106.

63. Shuger, *Political Theologies*, p. 101.

64. Ivi, p. 77.

zato, si delinea infatti quale versione mondana della *parusia* del Cristo, la sua seconda venuta che annuncia, nella lettura millenaristica, l'avvento del Regno, un tempo di pace e giustizia in terra, come anticipazione di quello escatologico⁶⁵. Nel Regno politico del Duca, che implica parimenti una nuova alleanza con i sudditi, la *renovatio* e la concordia che ne segue si traducono in ordine sociale oltre le leggi contingenti; un ordine incentrato sul vincolo matrimoniale (esito auspicabile finanche per Barnardine, invitato a riformarsi), che pone fine alla serie degli scambi estemporanei fissando definitivamente le unioni. La decisione del Duca equipara tutte le coppie (compresa quella di Lucio e Kate Keepdown), le differenze vengono annullate e le divergenze all'interno di esse (si pensi ancora a Lucio e Kate, e ad Angelo e Mariana), per certi versi incomponibili, superate di imperio, in quanto il Duca stesso si impone come garante del vincolo. L'uso del verbo *look* all'imperativo nelle sue disposizioni finali, prima nei confronti di Angelo («Look that you love your wife», V, 1, 497), poi di Claudio («She, Claudio [...] look you restore», 525), e la loro mancata replica sono in questo senso significativi.

L'istituto matrimoniale, al contempo realizzazione individuale e imperativo sociale (al cui stringente ideale si conforma il Duca stesso chiedendo la mano di Isabella, «Give me your hand and say you will be mine», V, 1, 492), è inteso come via media, il tentativo di coniugare *physis* e *nomos*, ovvero la soluzione all'antitesi fra natura e legge, fra la realtà insopprimibile della sessualità (di cui anche il puritano Angelo prende atto: «Blood, thou art blood», II, IV, 15) e la sua rigida repressione, che ha caratterizzato le tensioni sociali nella città di Vienna e da ultimo il suo precario equilibrio politico.

L'unione delle coppie corrisponde dunque a una legge di natura che si oppone sia all'idea di una natura senza leggi (il disordine degli istinti quale emerge dalla libertà dei costumi sessuali a Vienna), sia all'idea di una legge che prescindendo dalle sue finalità dalla natura (quella che Angelo applica inflessibilmente come disciplina penalistica). Nella visione autocratica del Duca, l'unione monogamica diviene strumento e fine di governo poiché fonda l'ordine sociale e politico su un presunto assoluto naturale che rappresenta il nucleo biologico ed economico dell'*oikos* familiare, e quindi per estensione dello Stato, quale antidoto al divenire imperfetto della Storia, alle sue incognite e alle sue fratture. L'avvento del Regno coincide così con la volontà del sovrano di istituire un ordine secolare permanente, basato sul rigido controllo e sulla perpetuazione dei processi di (ri)produzione (sessuale ed economica) sempre uguali a se stessi (tra cui la successione dinastica), che cor-

65. R.N. Watson interpreta questa sequenza cristologica in modo differente, come «The Duke's performance of a Last Judgement at the gates of the city, rather than the gates of heaven», *False Immortality in Measure for Measure: Comic Means, Tragic Ends*, in «Shakespeare Quarterly» 41, 1990, p. 430. Tuttavia, la scena del ritorno del Duca e il tempo che annuncia sembrano rinviare a una versione secolare del Tempo messianico in ottica millenaristica, piuttosto che al tempo dell'Apocalisse. Un tempo totalmente immerso nel presente, ovvero ciò che resta fra il tempo e la sua fine, anticipazione di quello escatologico, che non coincide con la fine dei tempi, l'ultimo dei giorni, l'istante in cui il tempo finisce.

risponda alla restaurazione di uno stato di natura extratemporale, in grado di conferire a tale ordine un carattere metafisico⁶⁶.

In questo frangente decisivo, la biopolitica del Duca, che per le ragioni di cui sopra Benjamin Bertram definisce come «state husbandry»⁶⁷, si presenta altrettanto raffinata e pervasiva della sua psicopolitica. Essa infatti occulta la sua dimensione politica, e dunque di artificio, che istituisce una netta separazione fra forme di vita relazionali legittime e non, dietro la supposta legge di natura, attribuendo così alla decisione sovrana il senso ineluttabile della necessità. Il potere del Duca sui corpi, così come quello sulle coscienze, si rivela ancora una volta 'temperato', in quanto si mostra tutt'uno con l'apparente corso naturale quale strumento di superamento dei conflitti e insieme finalità ultima. Nell'utopia del Regno, l'inclusione giuridica della sessualità nella sfera politica assume le modalità della conformità alla legge trascendentale dello stato di natura. Ciò si traduce nell'imposizione del legame monogamico fra uomo e donna e nel suo stretto controllo quale presupposto fondativo dell'*oikos* e dello Stato, e quindi disposto a prescindere dalle differenze e dai contrasti (e per questo del tutto privo dell'elemento del *romance*). Ironicamente, solo nello stato di eccezione assoluto del Regno si può affermare che il Duca soddisfi il paradosso schmittiano di essere al contempo dentro e fuori la legge; in questo caso la legge naturale, in quanto egli, in qualità di *pater familias* oltre che dello Stato, condivide il destino dell'unione matrimoniale (e delle sue modalità antiromantiche) al pari delle altre coppie da lui stabilite – e la perfetta sintesi finale nella sua persona dei due Corpi del Re, corpo biologico (palesatosi con la proposta a Isabella) e corpo politico (eternato grazie alla procreazione garantita dal matrimonio, secondo una successione ordinata e non emergenziale, come nel caso dell'investitura di Angelo), ne è testimonianza.

Nel disegno del Duca si può rinvenire ciò che Benjamin afferma essere il fine (utopico) della teoria della sovranità propria dell'età barocca, l'idea della stabilità assoluta, di una piena restaurazione⁶⁸, in cui lo stato di eccezione si confonde con lo stato di natura, inteso come norma, ma in senso anti-schmittiano, ovvero al di là dell'ordinamento giuridico. Significativamente, Benjamin collega tale teoria alla figura del tiranno nel *trauerspiel*, per molti aspetti sovrapponibile a quella del Duca: «Compito del tiranno è la restaurazione dell'ordine nello stato di eccezione: una dittatura, la cui utopia sarà sempre quella di porre, al posto dell'instabile divenire storico, la ferrea costituzione delle leggi di natura»⁶⁹. L'autorità atemporale della legge di natura risponde all'esigenza (tutta politica) del Duca di porre fuori discus-

66. L'ordine secolare sublimato, fissato nello stato di natura e decretato come eccezione da un potere sovrano assoluto, appare difficilmente paragonabile, così come sostiene Shuger, a «the Puritan holy commonwealths» in quanto «visionary theocracies, premised on a radical denial of secular order», *Political Theologies*, cit., p. 131.

67. B. Bertram, *Measure for Measure and the Discourse of Husbandry*, in «Modern Philology» 110, 4, 2013, pp. 459-488.

68. Benjamin, *Il dramma barocco*, cit., p. 40.

69. Ivi, p. 49.

sione l'origine storica, e perciò infondata, del proprio potere, e al contempo di perpetuarlo come eterno ritorno del Medesimo in grado di esorcizzare il divenire storico.

Tuttavia, a differenza del tiranno protagonista del *trauerspiel*, in cui, come si è detto, lo stato di eccezione sfocia nella catastrofe a causa della sua incapacità ultima di decidere, il Duca, proprio in virtù dell'assoluta incondizionatezza del suo potere che lo accomuna al tiranno, opera per realizzare tale utopia restaurativa. Tale gesto assume pieno significato se inteso proprio in rapporto all'esito luttuoso della tragedia barocca e alle sue conseguenze ultime, così come emergono dalla lettura benjaminiana.

Secondo Benjamin, la catastrofe mostra emblematicamente il segno del limite del potere sovrano, la cui origine e fine sono determinate dall'accadere storico: «[...] nel tiranno al culmine della sua frenesia si rivela la storia e insieme l'istanza che pone un limite ai suoi casi mutevoli [...] smarrito nell'ebbrezza del potere [...] vittima della dignità gerarchica illimitata di cui Dio lo ha investito, egli ricade nella miseria della propria condizione umana»⁷⁰. Il suo destino rientra così nell'inesorabile ciclo naturale, la cui legge serba per ogni creatura nient'altro che il medesimo teschio di morto.

Il Duca, al contrario, fa buon uso dell'ebbrezza e della frenesia legate al suo potere assoluto e trasposte nelle sue finzioni teatrali, impiegandole nella costruzione di un ordine positivo. Tuttavia, il tentativo di scongiurare la catastrofe non lo spinge a una reale iniziativa politica riformatrice (quale ad esempio negoziare un nuovo vincolo contrattuale con i sudditi a partire da un'opportuna riflessione sulle leggi di Vienna), bensì si traduce nella ricerca messianica dell'utopia del Regno come stabilità assoluta, vertice di perfezione conseguito in forza della restaurazione di un presunto stato di natura, che sottende in realtà l'idea (distopica) di uno Stato e di un governo assoluto quale ultimo atto della sua teologia politica. Ciò non rappresenta l'alternativa alla catastrofe, piuttosto una forma di escapismo, di sublimazione della Storia, di rifiuto della sua *facies hippocratica*, come direbbe Benjamin⁷¹; ovvero l'illusione da parte del Duca di rimuovere l'esito ultimo della sua azione in quanto dramma del destino, in cui, dietro le insegne del potere, si affaccia il volto della Gorgone. Come se l'acme di perfezione vagheggiata dalla sua decisione autocratica non fosse parte di quel ciclo naturale, allegoria della Storia, che pertiene, nelle parole di Benjamin, alla miseria della condizione umana, alla sua finitezza⁷², e dunque per riflesso a quella di tutte le istituzioni politiche. Come se nel *bios* non ci fosse storia, ossia evoluzione, che conduce inevitabilmente alla realtà del teschio – quella realtà che il Duca stesso evoca, ma solo a fini retorici, nel discorso a Claudio, definendo la vita come «thou [...] death's fool, / For him thou labour'st by thy flight to shun / And yet run'st toward him still» (III, I, 11-13).

70. Ivi, p. 45.

71. Ivi, p. 141.

72. Ivi, p. 45.

Analizzata nella prospettiva della decisione, la massima del *nosce te ipsum* riferita da Escalus all'atteggiamento del Duca, «One that above all other strifes contended especialy to know himself» (III, 1, 490-491), ne chiarisce ulteriormente i termini. La ricerca identitaria da lui intrapresa (favorita dal suo sdoppiamento)⁷³ solleva una questione cruciale sul potere sovrano in età barocca e sui suoi limiti. In quanto legittimato per diritto divino, e dunque assoluto, esso non conosce per definizione vincoli. Per cui, paradossalmente, conoscere sé stesso significa per il Duca sconfessare, ovvero trasgredire quella coscienza del limite che costituisce l'ammonimento implicito contenuto nella massima. Tuttavia il suo potere, e con esso la sua identità, è inevitabilmente legato all'immanenza, deve operare nel mondo dell'imperfezione e della Storia. In quanto governato non dalla volontà bensì dalla necessità, esso tende a ostacolare la sua azione, insinuando nel sovrano quella coscienza del limite negato per definizione dal suo assolutismo. Le incognite del piano, le sue conseguenze inaspettate, ovvero il tradimento del patto da parte di Claudio dopo il presunto incontro notturno con Isabella, veicolano l'idea di tale precarietà, che il Duca riesce a superare solo grazie al caso e alla fortuna (la morte per febbri di Ragozine), intesi come aiuto dal cielo: «O, 'tis an accident that heaven provides!» (IV, III, 75). Ironicamente, nell'espressione ossimorica del Duca, il caso diviene provvidenziale nel momento in cui è la sua stessa azione a smarrire il suo carattere provvidenziale, ovvero a mostrarsi «an earthly and therefore imperfect and intermittent simulacrum» di quella divina⁷⁴. La ricerca identitaria del Duca, preda di tale contraddizione, si rivela pertanto da ultimo un processo incompiuto (nonostante la sua volontà di convolare a nozze), che si riflette nel compromesso instabile delle sue decisioni finali, per cui la Storia, ovvero il governo del sovrano, assume le forme improprie di uno stato di natura, restaurato dalla sua volontà autocratica.

La problematicità della decisione finale è testimoniata dalla stessa reazione dei personaggi alle determinazioni del Duca; essi appaiono negargli da ultimo quel consenso unanime e incondizionato che è stato il vero obiettivo della sua azione nel corso del *play*. Come opportunamente sottolinea Katherine Eisaman Maus: «One symptom of the Duke's limitation and the theater's is the way that the characters' inwardness, apparently so entirely divulged to his (and our) omniscient, managing vision recede almost instantly into unknowability in the midst of what is

73. Nella trattatistica barocca, la dissimulazione viene elogiata poiché produce effetti positivi, accresce la sagacia e la capacità introspettiva degli individui e favorisce lo sdoppiamento fra un Io oggetto e un Io soggetto dell'osservazione, facilitando così l'autocontrollo e la sovranità sui propri affetti. Cfr. R. Bodei, *Geometria delle passioni. Paura, speranza, felicità: filosofia e uso politico*, Feltrinelli, Milano 2003, p. 145.

74. J.D. Gless, *MfM, the Law and the Convent*, Princeton U.P., Princeton 1979, p. 248. In questo caso, l'incerta fortuna e il depotenziamento della sua auto-providenza secolare, frutto della sua teologia politica, smentiscono anche l'interpretazione positiva di una provvidenza di stampo calvinista. La sua mancanza di controllo totale rappresenta un *vulnus* alla sua onnipotenza e ciò rimanda, secondo Goldberg, a «The complexity of the relationship of *Measure for Measure* to this absolutist mode» rappresentato dalla politica del Duca, *James I and the Politics of Literature*, cit., p. 235.

structured as a scene of revelation and pardon»⁷⁵. Angelo rimane in silenzio, obbligato a sposare Mariana nonostante avesse espresso il desiderio di essere punito con la pena capitale in seguito all'onta della scoperta della sua colpevolezza («Immediate sentence, then, and sequent death / Is all the grace I beg», V, 1, 371-372). L'esortazione del Duca («Look that you love your wife», V, 1, 497) suona doppiamente ironica, visto che in passato egli ha ripudiato la giovane, che ora lo ha legato a sé, ma solo formalmente, con l'inganno: circostanze che difficilmente favoriscono una riconciliazione. L'unico motivo di conforto per lui è extraconiugale, rappresentato dalla salvezza di Claudio che lo solleva dall'accusa più grave. Il Duca formula analogo ingiunzione di matrimonio anche nei confronti di Lucio («Upon my honour, thou shalt marry her», 518). Il 'gentiluomo', dopo aver cercato sistematicamente di sottrarsi alle sue responsabilità, sebbene avesse dichiarato il contrario (III, 1, 458), è costretto a impalmare la giovane prostituta con la quale ha concepito un figlio illegittimo (una situazione che lo accomuna sia a Claudio, sia ad Angelo per la promessa infranta). Ai suoi occhi, ciò equivale a una sentenza capitale, ed egli lo dichiara implorando fino all'ultimo il Duca di recedere dalla sua decisione, «Marrying a punk, my lord, is pressing to death, / whipping and hanging» (V, 1, 522-523). L'assolutismo del Duca, che impone la sua soluzione forzosa a dispetto delle situazioni contingenti, è pure rinvenibile nella proposta di matrimonio a Isabella (a conferma dell'utilizzo strumentale dell'abito religioso). Comunque lo si interpreti, il suo silenzio è eloquente rispetto al gesto unilaterale compiuto dal Duca in sintonia con la strategia della sorpresa, che prima lo ha rivelato nei panni del finto frate e poi ha restituito alla giovane il fratello. Tale silenzio si rivela significativo, sia come possibile espressione di una resistenza interiore, conseguenza di una prevaricazione, di una violenza perpetrata nei confronti della sua vocazione religiosa (che pure ha avuto modo di affinarsi grazie alla prova di generosità e altruismo nei confronti di Mariana); sia come eventuale silenzio-assenso, che rimanda in ogni caso a un sentimento di obbedienza coatta, un piegarsi alla ragion di stato, alla perentorietà della scelta autocratica, che in quanto tale, ovvero in assenza di *romance*, non è in grado, a differenza delle precedenti tecniche psicologiche utilizzate dal Duca, di mobilitare le passioni e le emozioni della giovane per ottenere un consenso partecipato.

Alla controversa reazione di alcuni personaggi, si somma l'incertezza sulle risultanze future delle decisioni del Duca⁷⁶. Le incognite che aleggiano sui destini matrimoniali delle coppie e sulla condotta dei vari Angelo, Lucio, Barnardine (e

75. K. Eisaman Maus, *Inwardness and Theater in the English Renaissance*, U. of Chicago P., Chicago 1995, p. 180. Della stessa opinione circa la scena finale A.M. Potter: «the comic resolution depends for its achievement on an action over which he has no control at all», *The Problem of Form and the Role of the Duke in Measure for Measure*, in «Theoria», 69, 1987, p. 48. Così anche A. Dawson: «The theatrical as a mode of generic manipulation (i.e. as a way of bringing about closure) and as a mode of political power is deconstructed even as it is used and invoked. We are left only with ironic reservations», *Measure for Measure, New Historicism and Theatrical Power*, in «Shakespeare Quarterly», 39, 1988, p. 338.

76. La stessa Shuger riconosce che «The Duke's sentences do not guarantee that the resulting marriages will be happy or that those pardoned will repent», sebbene affermi subito dopo che «to

finanche Claudio), contribuiscono al pari a gettare un'ombra, a sollevare più di un dubbio sull'epilogo felice del *play*. L'effetto di sospensione proprio del finale e il conseguente venir meno dell'elemento catartico⁷⁷, costituiscono il motivo per cui la critica ha definito *MfM* come *problem play* o, in ottica di genere, *dark comedy*. Secondo la lettura qui proposta, è possibile rinvenire le premesse di tale esito proprio nella natura del progetto assolutista del Duca, ovvero nella sua teologia politica, i cui limiti e le cui contraddizioni determinano l'ambiguo finale, connotato sul piano della forma dal dissolversi dei confini canonici della tragedia e della commedia.

Nell'epilogo in chiaroscuro, il disegno utopico messianico, nel momento in cui si concreta, viene messo in discussione; la sua realizzazione ne evidenzia al contempo carenze e aporie. Nonostante la raffinata strategia psicologica e l'abilità negli intrighi di corte dimostrata dal sovrano alla ricerca del consenso, il finale decreta la difficoltà (se non l'impossibilità) di realizzare fino in fondo il suo progetto di teologia politica, e di realizzarlo nel *saeculum*. La difficoltà cioè di trasformare la realtà immanente, in virtù dell'ultima decisione sullo stato di eccezione, in una sorta di realtà trascendente, ovvero di Stato assoluto perfetto, instaurando la versione secolare (la parodia?) del Regno come *ordo naturalis*, eterno ritorno del Medesimo, e imponendolo sulla realtà complessa della Città, così da dirimerne, o per meglio dire tacitarne, i conflitti sociali.

Tale difficoltà a realizzare l'impresa è peraltro già prefigurata a livello di intreccio nell'insormontabile difficoltà del Duca al suo ritorno (V, 1) a impersonare allo stesso tempo le sue due identità quale limite oggettivo, che demistifica la *fictio* dei due corpi del re sussunti in un'unica persona. Come fa notare a tal proposito Berckwith, «Here the king's two bodies are not so much a glorious fiction of inviolable monarchy as an instance of, and an insistence upon, the real limits of embodiment»⁷⁸.

Le resistenze che caratterizzano il finale costituiscono allora il ritorno del rimosso, a rivendicare simbolicamente le ragioni della Storia e della politica di fronte a una sovranità che trae la propria origine e legittimazione da esse, e tuttavia mira a negarle nelle sue finalità ultime. Nell'ideologia assolutista che permea l'azione del Duca, la categoria moderna del politico, la sua autonomia, si risolve paradossalmente nell'appropriazione, condotta fino alle sue estreme conseguenze, del teologico. Ciò contraddice i presupposti stessi della politica, la sua dimensione machiavellianamente imperfetta, che fa di essa qualcosa di perennemente incompiuto, un'arte non dell'assoluto ma del possibile e che per questo risveglia nei suoi attori la coscienza della propria impermanenza e finitezza. Il finale controverso rinvia all'incerto destino, nel teatro della Storia, della teologia politica assolutista, all'ipotesi che essa, come forma di governo, possa rappresentare una risposta efficace alla crisi sociale e politica della Città terrena, incentrata sulle questioni fonamen-

view the dubious outcome of these pairings and pardons as evidence of the Duke's failure, as much recent criticism has done, is to miss the point», *Political Theologies*, cit., p. 132.

77. Cfr. *Teatro completo di Shakespeare*, a cura di G. Melchiori, 9 voll. in 12 tomi, Mondadori, Milano 1977-1991, vol. III, *I drammi dialettici*, Introduzione di G. Melchiori, p. XXXIX.

78. Berckwith, *Shakespeare and the Grammar of Forgiveness*, cit., p. 79.

tali della legge e della giustizia in relazione alle esistenze e ai bisogni degli individui; questioni che infatti rimangono aperte, insolute – si pensi anche all'immutata anarchia dell'*underworld* di Vienna, oggetto della trama secondaria – nonostante l'intervento demiurgico del Duca.

A questo proposito, il monito evangelico da cui prende il titolo il *play*, «measure for measure» (Matteo 7, 1-2), da lui invocato nella scena finale (V, 1, 409) come principio di proporzione e riferito alla punizione di Angelo, pare da ultimo ritorcersi contro, a indicare ironicamente la reazione assai poco entusiastica degli altri personaggi (e di riflesso del pubblico) quale giusta retribuzione per il suo peccato di *hybris*.