

UNA LETTURA DI THE BROKEN HEART DI JOHN FORD

Non è forse casuale il fatto che il disaccordo della critica nell'interpretazione dei due maggiori drammi di John Ford eguagli la discordanza di opinioni sollevata dalle più appariscenti complessità del teatro di Webster: pur approdando a esiti stilistici diametralmente opposti, ambedue i drammaturghi si trovavano infatti (ed è ormai il luogo comune applicabile, sotto vari aspetti, a tutto il periodo storico) ad imprimere forma drammatica ad una realtà che in qualche modo non sentivano più come dominabile o anche solo razionalmente conoscibile; cosicché i loro drammi divenivano carichi di ambivalenze, di nessi discontinui e, in *The Broken Heart*, di emblematici silenzi.

Nella staticità delle componenti formali e nella sommessità, quanto ricca polifonia dei temi, *The Broken Heart* drammatizza nuclei tematici di base riferibili appunto all'esperienza esistenziale di cui sopra, il che ne condiziona i mezzi espressivi, determinando, sotto la nitidezza del tessuto stilistico, una struttura fratturata, un discorso drammatico che sotto certi aspetti prescinde dalla dinamica della causalità e, in ultima analisi, si cristallizza in quel trionfo del rituale o del puro gesto che del dramma è l'emblema più tipico, anche se più semplificato.

La robusta vitalità del teatro elisabettiano si è qui estenuata in esausta esperienza di macerazione interiore; una macerazione che nasce, come vedremo, dall'inconciliabilità – sfociante in una reciproca azione distruttiva – tra il reale e l'ideale, tra l'essere e il voler essere, tra i richiami istintivi dell'esistenza ed il codice della virtù e dell'onore; tanto che tutta la ricca sfaccettatura tematica del dramma è riconducibile a quest'unico tema di fondo, o se si vuole, a questo tragico dissidio esistenziale.

Era forse ovvio che un tema siffatto dovesse trovare il suo luogo privilegiato in quell'esperienza per definizione irrazionale che è

l'amore – ma l'amore come cementazione delle animè, come anelito irrimediabile, come 'fato' cioè, nell'accezione che il termine assume in tutto il discorso fordiano: vale a dire un fato che domina e determina l'uomo dall'interno e contro il quale l'uomo può sì erigere lo strenuo baluardo del dominio stoico e razionale, ma a prezzo del proprio annientamento vitale, di una morte interiore di cui quella fisica non è che il simbolo o l'estrema conseguenza (ovvero, nei risvolti estetizzanti che sono tra le caratteristiche meno vitali dell'opera, il suo fiore più bello, il suo più perfetto coronamento).

Questa concezione faticosa dell'istinto (intrinseca alla concezione di *'Tis Pity She's a Whore*, ma lì anche sfruttata ambigualmente tra i pretesti e gli infingimenti verbali dietro cui si trincerava la cavillosa casistica di Giovanni) riceve in *The Broken Heart* una proiezione esteriore che, sebbene evidente, non ci pare sia stata messa in debita luce dalla critica. Si tratta della profezia che incombe sulle vicende di Sparta e della connessa figura di Tecnicus. Quest'ultimo infatti, alla sua funzione di *monitor* (figura il cui archetipo risale al frate di *Romeo and Juliet*, e di cui è epigono frate Bonaventura in *'Tis Pity She's a Whore*) e a quella di coro (si vedano per questo aspetto i frequenti, impotenti commenti di Tecnicus all'azione), unisce la terza e più evidente funzione faticosa, quella cioè di interprete e mediatore dell'oracolo.

È chiaro che la fatalità in Ford è di natura interiore, intimistica e moderna; questa però – che è anche la sola veramente interessante perché poeticamente vera – trova un emblematico contrappunto in quell'oscura *ananche* greca che opera sullo sfondo. È pur vero che l'utilizzazione dell'espedito classico, esteso anche all'elaborata ritualizzazione della morte stoica, oltre che, naturalmente, all'ambientazione in una mitica Sparta, si amalgama solo in parte (e vedremo quale) nella tessitura poetica dell'opera; ne resta comunque il forte valore simbolico nei riguardi dell'assunto fondamentale, il riconoscimento cioè (tra i più espliciti ed integrali che il tema abbia ricevuto in questa tarda fioritura teatrale) che nell'uomo agiscono forze che lo soggiogano. Il messaggio è qui tanto più persuasivo proprio perché ci troviamo di fronte a personaggi di altissime qualità spirituali, pronte anche a contrastare (a differenza dei protagonisti di *'Tis Pity She's a Whore*) l'imperiosità del fato interiore. Forse per la prima volta, nella lunga tradizione del teatro elisabettiano e post-elisabettiano, la tragedia si impernia non già sulla rottura di un ordine etico, bensì sulla sua massima osservan-

za¹. Solo che, rovesciati così i termini del discorso, la risposta al problema esistenziale registra un'estrema involuzione oltre la quale si affaccia l'attrazione della pura affermazione di principio, del gesto statico e supremo, un pericolo al quale non si sottrae il discorso esistenziale, ma a cui il dramma sfugge in larga misura grazie alla tangente poetica; che si realizza non già nei nessi drammatici e non tanto nella caratterizzazione dei personaggi, quanto nel fiorire spontaneo di tema su tema, di motivo su motivo, in una compatta concatenazione seriale, sempre atta a schiudersi in nuove efflorescenze, sempre aperta a nuove amplificazioni.

Paradossalmente, date le vistose differenze a cui inizialmente si alludeva, è, ancora una volta, un po' il caso del teatro di Webster che si sostanzia tutto nel lampo metaforico del linguaggio; ma tanto quello si contorceva in una tormentosa ricerca metafisico-conoscitiva, tanto questo si distende e si stempera nella elegiaca registrazione di una problematica i cui termini sono chiari, ma la cui risultanza dà sempre e soltanto una cifra: la morte; al parossismo dello spasmo è subentrata la rigidità della quiete assoluta².

Oltre che dai valori formali sopra esposti, il senso pregnante di questa staticità emana dalla stessa situazione drammatica: del ritmo frenetico di tanti drammi elisabettiani, di quelle passioni, dello scontro di interessi selvaggiamente egoistici, qui non è rimasto che l'eco già spento delle guerre tra Sparta e Messene, di interne contese ormai superate e di un torto privato – quello subito da Penthea che il fratello ha costretto a rompere il fidanzamento con Orgilus per sposare Bassanes. Ed anche di questo torto, che pure è l'unica molla di tutta la tragedia, il dramma coglie solo l'*after-math* nel significato più proprio della parola; non soltanto, cioè, nel senso che la colpa sia relegata nell'antefatto, ma in senso assai più sostanziale, perché di quella preesistente colpa le circostanze attuali mutano profondamente la natura: si tenga presente che fin dall'inizio, Ithocles, il protagonista colpevole, è già penitente, già anzi amaramente espiante. Anche qui cioè, i termini della situazione, o se si vuole, del problema, sono rovesciati rispetto alla tragedia elisabettiana e giacobina (in genere alle prese con un male *morale* e quindi irredento) e si configurano nella futilità e impotenza

1. Per la posizione dei due protagonisti maschili, Orgilus e Ithocles, più problematica al riguardo, si veda più avanti, rispettivamente p. 156 e nota 4; p. 169, nota 24.

2. Per un'illuminante indagine sulle funzioni del linguaggio metaforico di Webster, si veda la monografia di A. Serpieri, *John Webster*, Bari, 1966.

del pentimento – simile a «debito del fallito, senza possibilità di pagamento» – in una condizione esistenziale che non concede alcuna effettiva possibilità di riparazione e in cui la colpa produce irrevocabilmente il suo frutto di morte³; il che è quanto dire che il rovesciamento della situazione drammatica serve di fatto a mettere in rilievo un altro aspetto del determinismo fordiano, un determinismo impietoso che sospinge gli umani destini entro morte e morte senza via di ritorno e che nessuna luce di rigenerazione spirituale viene a soccorrere. La stessa vendetta di Orgilus, legata come è a una sorta di motivo sacrificale, sembra assai più inserirsi come momento culminante di uno scontato rituale elegiaco che assumere il significato di gesto autonomo⁴. E la voce ammonitrice di Tecnicus sullo sfondo – anche per quel che concerne i moniti contro la vendetta – riveste molto più la qualità di profezia che di guida morale, sia perché in quest'ultimo senso rimanda, come vedremo, alle astrazioni della filosofia avulsa dalla vita, e sia perché, soprattutto, la sua funzione profetica è, per definizione, in contrasto con quella ammonitrice.

I motivi sopra esposti risultano a una lettura che tenga presente quella concatenazione seriale dei temi alla quale prima si alludeva, una concatenazione i cui anelli sono saldamente legati tra loro in un compatto nesso causale, lungo il cui filo si realizza l'unità drammatica e dal cui dipanarsi emerge il significato del dramma.

Il punto di partenza nella serie è dato dal tema della bellezza, proposto in termini manifestamente sacrali⁵; concezione di cui

3. È lo stesso Ithocles che ne trae la sconsolata conclusione: «I now repent it, / Now, uncle, now; this 'now' is now too late. / So provident is folly in sad issue, / That after-wit, like bankrupts' debts, stands tallied, / Without all possibilities of payment». (IV, 1,9-13). Per l'interpretazione della figura di Ithocles, si veda più avanti, p. 169, nota 24.

Qui come in seguito, le citazioni dal dramma si riferiscono all'edizione curata da B. Morris per *The New Mermaids (The Broken Heart)*, London, 1965). L'introduzione di Morris e quella di D. K. Anderson, Jr., premessa all'edizione della Regents Renaissance Drama Series da lui curata (*The Broken Heart, London, 1968*), sono tra i migliori contributi critici recenti su *The Broken Heart*.

4. Anche R. T. Burbridge nota a questo proposito: «His will for revenge ceases, at the last, to be will at all; it is simply a kind of inertia» (*The Moral Vision of Ford's 'The Broken Heart'*, in *SEL*, x (1970), pp. 397-407). Notiamo per inciso che, a prescindere da qualche felice annotazione, l'articolo di Burbridge è privo di meriti specifici.

5. Si vedano le espressioni: «*shrine of beauty*», I, 1, 64; «*temple built for adoration only*», IV, 2, 32; «*my senses / Are charmed with sounds celestial*», III, 2, 173-174; «*A goddess! Let me kneel*», *idem*, 178. «*There is more divinity / In beauty than in*

interessa meno la scontata marca platonica⁶ che non la derivante implicazione di un dominio e di un imperio alle cui ferree leggi («the laws / Of beauty», I, 3, 39-40) non è dato sfuggire o sottrarsi. Infatti alle connotazioni sacrali si associano termini di sovranità regale⁷, finché il motivo, nei suoi tre momenti bellezza-sacralità-imperio, è raccolto e portato alla superficie da un *a solo* lirico, la canzone dell'atto III, sc. 2 («Can you paint a thought?») che, secondo una tecnica puntualmente ripetuta nelle quattro canzoni del dramma, rannoda i fili della ricorrenza verbale nel punto in cui il tema acquista la sua massima incidenza strutturale. Qui la lirica rimanda a Penthea – con la quale il tema della bellezza ovviamente si identifica – ed al ruolo principale che questa svolge nelle due scene centrali di questo atto, e cioè il duetto elegiaco col fratello (sc. 2) e la grande scena del testamento (sc. 5); tanto più che in quest'ultima il tema viene ripreso e svolto con variazioni attraverso la simbologia dei tre gioielli, nei quali si sintetizza la preziosa triade giovinezza-fama-amore.

Della bellezza, dunque, la canzone afferma il carattere ineffabile ed il sovrumano potere: «such a glory, (*i. e.* della bellezza) / As beyond all fate, all story, / All arms, all arts, / All loves, all hearts, / Greater than those, or they, / Do, shall, and must obey».

La bellezza (ossia l'amore) è quindi «fato», è anzi «al di là di ogni fato»; è, se possibile, più potente di quello. La fatidicità dei moti interiori, implicita nel contesto drammatico, si dichiara nel motivo lirico. E tuttavia, per una ricorrenza della parola «*fate*» in questa accezione soccorre assai più l'altro dramma di Ford, *'Tis Pity She's a Whore*, dove, a causa forse della difficoltà sempre insita nel compito di rendere accetta una passione abnorme, il drammaturgo si è esplicitamente prodigato a motivarla. «I have... / ... despised my *fate*, / Reasoned against the reasons of my love, / ... 'tis my *destiny* / That you must either love, or I must die» dichiara Giovanni in una delle sue tante affermazioni in proposito, tra sincere ed equivoche come tutta la sua casistica⁸.

majesty», IV, 1, 95-96 (corsivo mio, qui e in tutte le altre citazioni).

6. Per una approfondita analisi del così detto «Platonic love cult», che fiorì a corte, ad opera della regina Enrichetta Maria, cfr. M. Stavig, *John Ford and the Traditional Moral Order*, Madison, Milwaukee and London, 1968 (specialmente il cap. IV).

7. Light of beauty, ... / Whose looks are *sovereignty*», III, 2, 161-164; *Calantha*. «A prince a subject?» *Nearchus*. «Yes, to beauty's *sceptre*», III, 3, 42.

8. Cfr. I, 2, 219-225. Le numerose ricorrenze delle parole *fate* e *destiny* in *'Tis Pity She's a Whore* sono state segnalate da B. Morris nella nota a p. 12 della sua edizione

In *The Broken Heart*, invece, quello stesso determinismo degli affetti emerge dalla situazione drammatica, col suo doloroso germinare interiore nel cuore dei personaggi, col suo *essere di fatto*, insomma, al di là delle formulazioni e delle parole; si imparenta, semmai, e si confonde con il Fato che aleggia sul dramma e che ora svolge il ruolo della tipica *ananche* greca, ora acquista tutta una gamma di significati imprecisi, ma sempre intesi a mettere in luce il gioco di forze misteriose che si intrecciano intorno agli umani destini: «Much *mystery of fate* / Lies hid in that man's fortunes» (III, 1,54-55) dirà Tecnicus a proposito di Orgilus, e quest'ultimo, in uno di quegli aforismi tipici sia di Ford che di Webster, sentenzierà in due versi intrisi del senso della corruzione: «Mortality / Creeps on the dung of earth, and cannot reach / The *riddles which are purposed by the gods*» (I, 3,179-181).

Però non ogni cosa si amalgama, si è detto, in questo singolare tentativo di fondere col fato greco il determinismo tutto intimistico degli impulsi interiori: soltanto nella famosa scena della danza che celebra gli sponsali di Prophilus e Euphranea (la sola coppia destinata a realizzarsi nell'amore) fato esteriore e fato interiore paiono identificarsi in un'unica forza distruttrice e fare del lutto privato una catastrofe più ampia che, abbattendosi come con uno schianto sulla casa reale, mette in pericolo le stesse strutture dello Stato: il lontano torto subito da Penthea, la sua morte del cuore, si sono propagati e riprodotti a catena fino a raggiungere Calantha e con essa – in seguito alla morte del re – lo Stato stesso. Ma al di fuori di questa scena la tensione interamente incentrata sul dramma che consuma Penthea, distrugge Ithocles, e stravolge Orgilus, sfiora appena, senza assimilarli, sia i motivi della profezia e dell'oracolo, sia i discorsi profetici di Tecnicus, visto anche che di quest'ultimo interessano invece assai più le dissertazioni etico-razionali, momento cruciale per la controversa lettura dell'opera. Da questi passi dipende infatti (ed il discorso vale anche per le parallele ammonizioni di frate Bonaventura in *'Tis Pity She's a Whore*) l'interpretazione etico-morale del dramma, interpretazione che ci pare vada situata a metà strada tra i due poli estremi, ed egualmente forvianti, della critica fordiana la quale nel drammaturgo ha visto ora l'assertore dei diritti dell'istinto – e quindi dell'amore affrancato dalle limitazioni delle strutture sociali e dall'osservanza del costume (di questo ideale sarebbero rappresentanti Giovanni e

curata per *The New Mermaids*, cit.

Orgilus) – ora il convinto sostenitore della morale tradizionale (di cui sarebbero portavoce Bonaventura e Tecnicus)⁹.

Analogamente a quanto ha intuito R. Ornstein, rispetto alla complessità della figura del frate nel contesto etico di *'Tis Pity She's a Whore*, si può dire che anche in *The Broken Heart* lo scontro – che formalmente si polarizza in Orgilus e Tecnicus, ma che è in realtà interno a ciascun personaggio – non sia «a simple antithesis of... darkness and light»¹⁰.

In realtà, nel mondo di Ford il tradizionale ordine etico sopravvive nelle sue linee di fondo, ma come ridotto a un guscio vuoto e svilito nell'interna dinamica: infatti, se l'etica cristiana di frate Bonaventura è di tipo legalistico e sostanzialmente «negativa», così la etica razionale propugnata da Tecnicus corre sul filo sterile delle costruzioni intellettive e delle sottigliezze accademiche; non quadra più, per ciò stesso, con la complessa realtà dell'esistenza, tanto che se in *'Tis Pity She's a Whore*, la violazione dell'ordine morale conduce, secondo lo schema etico tradizionale, alla morte, in *The Broken Heart* è l'osservanza eroica di quell'ordine che comporta il medesimo prezzo. Sembra perduto il nesso tra un ordine morale ancor saldo, ma svuotato di intimo vigore, ed il sempre conturbante impatto con la realtà delle forze irrazionali ed istintive. Per questo i personaggi, smarriti e lacerati tra i due poli essenziali dell'essere, trovano unica affermazione nella loro stoica forza morale, e solo rifugio nell'estremo annullamento della morte.

Giustapponendo, attraverso una serie di implicazioni drammatiche che subito vedremo, l'ordine armonioso ma astratto dell'intelletto (incarnato da Tecnicus e la filosofia) al palpito vivo che si irradia dai simboli del sangue e del cuore (cui si associa la perentorietà dell'immagine del banchetto), *The Broken Heart* drammatizza la tragica dissonanza tra ordine razionale e realtà dell'istinto¹¹.

9. Per il nutrito elenco degli opposti schieramenti critici in materia si veda M. Stavig, *cit.*, pp. xiv-xix. Speciale attenzione merita però il saggio che I. Ribner dedica al drammaturgo nel suo *Jacobean Tragedy* (London, 1962). Conciliando le opposte posizioni della critica fordiana, Ribner offre infatti una suggestiva sintesi che abbraccia i due drammi maggiori di Ford. La nostra lettura non è basata su quella di Ribner, anche se entrambe tendono a unificare le precedenti interpretazioni antitetiche.

10. R. Ornstein, *The Moral Vision of Jacobean Tragedy*, Madison, 1960, p. 209. Per l'ambiguità del frate come guida morale, il discorso, ancora una volta, rimanda al frate di *Romeo and Juliet*.

11. Un tentativo di isolare alcuni riflessi verbali di questa antinomia presente nel dram-

Fin dalla scena (I, 3, 102-133) in cui Orgilus si traveste da studente di Tecnicus e, in quel ruolo, assume, significativamente, una «antic disposition», vengono indirettamente presi di mira gli schemi speculativi: non può sfuggire infatti come quella scena non sia altro che un'inquietante parodia dei metodi filosofici: l'astrusità dei problemi, i presupposti aprioristici, il richiamo all'autorità. Senza contare il fatto che, come avviene in genere nelle scene di pazzia, vera o simulata, del teatro elisabettiano, quel farneticante monologo va ricostruito qua e là e letto tra le righe: così, quando Orgilus si domanda tra l'altro, «is it possible, / With... / ... force of reason... / To turn or to appease the raging sea?» per risponderci poco dopo, «No, no», egli sembra esplicitamente negare che la ragione possa soggiogare le dirompenti forze dell'istinto («the raging sea»).

In tal modo, allorché il terzo atto si apre con la disquisizione filosofica di Tecnicus sul retto concetto dell'onore (e la conseguente glorificazione della ragione), il terreno risulta già preparato: ricorrendo agli stessi procedimenti speculativi indirettamente presi di mira da Orgilus, Tecnicus propugna infatti una nitida, quanto astratta distinzione tra le categorie etico-razionali (*knowledge*) con il debito supporto di «necessarietà» (*necessity and truth*), e le categorie irrazionali dell'istinto (*opinion*)¹² con l'altrettanto dovuto appannaggio di «accidentalità» (*probability and accident*): astrazioni che privilegiano il campo speculativo, assai più che non trovino altrettanto esatta corrispondenza nella complessa realtà dell'essere¹³. Realtà che nelle sue componenti istintive si qualifica infatti in una serie di simboli la cui concretezza fisica e addirittura fisiologica costituisce l'implicita ma evidente antitesi dei termini concettuali di Tecnicus. Il primo simbolo è quello, ricorrente, del banchetto che, gustato, è l'amore nella sua pienezza, *feast* nel sen-

ma, è stato compiuto da Ch. O. McDonald, *The Design of John Ford's 'The Broken Heart': A Study in the Development of Caroline Sensibility*, in *SP*, LIX (1962), pp. 141-161. Va detto però che l'articolo, nel suo insieme, risulta del tutto insoddisfacente.

12. Sull'uso rinascimentale di questo termine si veda l'interessante articolo di P. Ure, *A Note on 'Opinion' in Daniel, Greville and Chapman*, in *MLR*, XLVI (1951), pp. 331-338.

13. Forse è a questo stesso illusorio ordine astratto che si riferisce anche Ithocles quando, nel noto e controverso passo sull'ambizione (per cui cfr. più avanti, p. nota 24), osserva amaramente «Morality, applied / To timely practice, keeps the soul in tune, / At whose sweet music all our actions dance. / But this is form of books, and school-tradition; / It physics not the sickness of a mind / Broken with griefs» (II, 2, 8-13). Come sempre, corsivo mio.

so etimologico della parola, ma, non fruito, affama fino all'estinzione delle forze vitali – premessa e causa della letterale quanto simbolica morte di Penthea¹⁴. Ugual ruolo svolge la simbologia del cuore che da ovvio e scontato simbolo della istintività, diventa qui immagine centrale, irradiandosi dal titolo del dramma per amplificarsi in un simbolo composito: arricchendosi infatti di nuove inferenze, si associa al gioiello nella scena del testamento¹⁵, e al sangue – che a sua volta si tramuta in gioiello – nella scena della pazzia:

... have 'ee seen
 A straying heart? All crannies! every drop
 Of blood is turned to an amethyst,
 Which married bachelors hang in their ears. (IV, 2, 128-131)

Il cuore smarrito è un cuore tutto fratture – il sangue coagulato in splendide gocce, simili a segni d'amore: felice connubio di significati affioranti e di trasfigurazione poetica, privilegio esclusivo delle scene di follia di questa ricca stagione teatrale.

A questo punto non occorre più sottolineare come anche la morte di Calantha, alla fine della tragedia, sia letterale e simbolica insieme, né come il simbolo del cuore infranto accomuni le due protagoniste: in una delle molte anticipazioni poetiche di cui è ricca la scena della pazzia, Panthea aveva infatti detto, con profetico vaneggiamento: «Sure, if we were all Sirens, we should sing pitifully; / And 'twere a comely music, when in parts / *One sung another's knell*» (IV, 2, 69-71).

14. Un'indagine sulla simbologia del banchetto (e di quella del cuore) è stata condotta da D. K. Anderson, Jr. (*The Heart and the Banquet: Imagery in Ford's 'Tis Pity' and 'The Broken Heart'*, in *SEL*, 11 (1962), pp. 209-217) che però si limita ad osservarne la compattezza ed il passaggio dal senso figurato a quello letterale senza cogliere la funzione dialettica che detti simboli svolgono all'interno dell'opera. I passi in cui ricorre l'immagine del banchetto sono molti; per un'elencazione completa rimandiamo pertanto all'articolo di Anderson, limitandoci qui a ricordare che il simbolo è usato quasi sempre da Orgilus o da Ithocles e in senso figurato, mentre diviene *letterale* nella «morte di fame» di Penthea. Qui riportiamo, comunque, uno dei passi più significativi, quello in cui Orgilus così descrive la propria angoscia d'amore frustrato: «All pleasures are but mere imagination, / Feeding the hungry appetite with steam / And sight of banquet, whilst the body pines, / Not relishing the real taste of food: / Such is the leanness of a heart divided / From intercourse of troth-contracted loves» (II, 3, 34-39).

15. Il proprio «cuore» è il terzo gioiello di cui Penthea avrebbe disposto il lascito testamentario se, come dice, non lo avesse da tempo perduto: «'Tis long agone since first I lost my heart. / Long have I lived without it, else for certain / I should have given that too» (III, 5, 72-74).

Anche per la simbologia del cuore rimandiamo al sopra citato articolo di Anderson, ricordando che, anche in questo caso, il senso figurato diviene *letterale* nella morte di crepacuore di Calantha.

Il sangue, infine, è il terzo simbolo di quell'irriducibile anelito vitale che solo la morte estingue. Oltre al sangue «contaminato» di Penthea, un riferimento che chiariremo più oltre, c'è il sangue di Ithocles il quale – letteralmente e simbolicamente – «sanguina» presso il corpo senza vita di Penthea («by thy side thy brother bleeds; / The earnest of his wrongs to thy forced faith», IV, 4,65-66); c'è soprattutto il sangue che sgorga prepotente, «like a lusty wine new broached» (V, 2,125), dalle vene aperte di Orgilus la cui morte senechiana e stoica, per dissanguamento, è, come quella di Ithocles, figurazione e segno di un sanguinare interiore, e di quel conseguente estinguersi della linfa, del calore e del colore vitale a cui, con suggestiva prolessi aveva già alluso Penthea nella scena della follia:

Alack, alack, his lips be wondrous cold;
Dear soul, h'as lost his colour... (IV, 2, 127-128)

Sono particolari che accompagnano e caratterizzano quella scena di morte senechiana, corrispondente maschile della morte per crepacuore e suo esatto equivalente. Mentre il sangue di Orgilus fluisce da «vena troppo piena, troppo ricca di vita», si inaridisce in lui «la fonte della vita», il «gelo» si raccoglie attorno al suo cuore («Welcome, thou ice, that sittest about my heart») e in fine il colore vitale si sbianca nel pallore della morte («But prithee, look not pale»), finché resta solo un corpo «esanguo» («Remove the bloodless body») ¹⁶. In vivido contrasto col bianco della fede, della purezza e della cera vergine («the burning tapers / Of a life as chaste as fate, / Pure as are unwritten papers» – versi che nella canzone del quarto atto anticipano la simbologia figurativa della grande scena finale), il rosso del sangue (vino appena spillato o goccia simile ad ametista) è l'unico colore che irrorà la fissità marmorea di questo dramma.

La tragica dissonanza tra razionalità ed istinto costituisce dunque, strutturalmente, il punto di rottura, o centro drammatico, tra la catena di temi fin qui esaminati (bellezza, sua sacralità e imperio, fatalità) ed una seconda serie che, ricostruendosi al di là di quel punto, si compendia in altri tre tempi fondamentali: la disarmonia ed il sovvertimento dei valori, il martirio e, in fine, la morte.

16. V, 2, 154, 128, 157.

Il primo momento trova espressione precipua nel tema musicale le cui note si rincorrono, per così dire, attraverso tutto il dramma; dai primi toni tragici di Penthea ormai sorda ad ogni armonia («this language... / Sounds as would music to the deaf», II, 1,91-92) o capace solo di intendere le note del canto funebre («And 'twere a comely music, when in parts / One sung another's knell», IV, 2,70-71), a quelli nostalgici di Ithocles («Morality, applied / To timely practice, keeps the soul in tune / At whose sweet music all our actions dance», II, 2,8-10) il cui accorato pentimento non può ristabilire l'armonia dell'anima o ricomporre la «danza delle azioni»; dalle note frenetiche di Orgilus che si esalta in una speranza impossibile («our souls / Can dance as well to music of the spheres / As any's who have feasted with the gods», II, 3,18-20), a quelle della trionfante marcia nuziale che, con lacerante ironia, dà inizio, nella seconda scena del quinto atto, alla più tragica delle danze (le cui funeste interruzioni raffigurano, con emblematico vigore, lo scompaginarsi della «danza delle azioni»), fino alle modulazioni dei quattro *songs*, in particolare i due lamenti per la morte di Penthea e Calantha, nelle cui note funebri si spegne finalmente ogni dissidio.

Ma la dissonanza nell'essere sovverte anche i naturali valori: i critici si son dati molta pena per spiegare come mai Penthea possa impersonare il più alto e quasi sovrumano ideale di purezza (la cui vita è «as chaste as fate, / Pure as are unwritten papers», IV, 3, canz.) e autodefinirsi al tempo stesso «a faith-breaker, / A spotted whore» il cui onore è «wracked», il cui nome è «strumpeted», ed il cui sangue «was seasoned by the forfeit / Of noble shame with mixtures of pollution»¹⁷. Minore attenzione è stata rivolta al fatto che – altrettanto paradossalmente – Penthea è «resa vedova da illegittimo matrimonio» e inoltre va certamente annoverata lei stessa tra quelle «virgin-wives» e «married maids» a cui destina il secondo lascito del proprio testamento¹⁸: il che peraltro, costituisce semplicemente il risvolto sociale, della medesima paradossale antinomia.

Comunque, per trovare una spiegazione al problema si è per lo più fatto ricorso alla situazione storico-sociale e al valore vincolante, di vero e proprio matrimonio, attribuito nel Seicento al fi-

17. III, 2, 69-70 e IV, 2, 144-150.

18. IV, 2, 146-147 e III, 5, 52-56.

danzamento¹⁹; cosa certamente da tenere in debito conto, ma che ha il limite di restringere a elementi fattuali un messaggio poetico; altri poi si sono spinti ad attribuire a Penthea torbide colpe recondite, nel quadro di una alquanto dubbia lettura dell'opera²⁰; in un caso e nell'altro si sono comunque cercati motivi logici per spiegare quella che è invece una cifra poetica nella quale si condensano, come in un emblema, quello stravolgimento e quella lacerazione che costituiscono il centro tematico del dramma.

Del resto, nel generale sovvertimento di valori, la vita stessa si contamina con la morte e, come coesistono matrimonio e vedovanza, così il letto matrimoniale si associa alla tomba, in una sorta di profanazione che coinvolge prima di tutti Penthea, «buried in a bride-bed» (II, 2,38), il cui antico amore per Orgilus è «buried in an everlasting silence» (II, 3,69); ma che raggiunge anche Orgilus e Ithocles, accomunati in un passo che è profetico del loro identico destino di amore e di morte:

... till lastly
We slip down in the common earth together.
And there our beds are equal, save some monument
To show this was the king, and this the subject. (IV, 3, 136-138)

In fine, negli insoliti sponsali dell'ultima scena, Calantha celebrerà la sublimazione del motivo unendosi in matrimonio con l'esanime Ithocles, mentre, nel quadro dell'elaborato rituale scenico, il bianco altare con le candele di cera vergine diverrà l'altare dell'incoronazione, del matrimonio e del rito funebre a un tempo.

Siamo già al tema del martirio; che si configura prima di tutto come violenza, ma violenza patita nel centro stesso dell'essere ed il cui equivalente espressivo e drammatico è *rape*; la parola riecheggia ossessiva, in tutte le accezioni e nei molteplici sinonimi, come una costante che pervade l'intero dramma. Fin dalle prime battute, Orgilus dà inizio all'iterato motivo col ricordare che Ithocles «hath *ravished* / All health, all comfort of a happy life» (I, 1,37-38); lo concluderà Bassanes chiedendo, alla fine del dramma, di ritirarsi

19. Si veda specialmente G. H. Blayney, *Convention, Plot, and Structure in 'The Broken Heart'*, in *MP*, LVI (1958), pp. 1-9; P. Ure, *Marriage and the Domestic Drama in Heywood and Ford*, *ES*, xxxii (1951), pp. 200-216.

20. È il caso di E. Giachino del quale si veda l'Introduzione (spec. pp. XLII-LI) alla sua traduzione delle opere drammatiche di Ford, (John Ford, *Teatro*, Torino, Einaudi, 1971).

ove possa udire solo clamori di pianto e «husbands howling that their wives were *ravished* / By some untimely fate» (v, 3,29-30). Tra questi due riferimenti (in cui il termine mantiene il suo significato generico) ricorrono i numerosi contesti riferiti alla condizione di Penthea, vittima di una violenza intima, nei quali la parola assume il connotato più preciso e emblematico di «stupro»: «A *rape* done on my truth» (II, 3,79); «The virgin-dowry which my birth bestowed / Is *ravished* by another» (II, 3,99-100); «a *violent hand plucked* from thy bosom / A love-blest heart» (III, 2,44-45); «the *rape* / On grieved Penthea's purity» (III, 4,26-27); «There is no peace left for a *ravished* wife» (IV, 2,146).

Non è del resto un motivo casuale perché, nella concezione fortemente intimistica del dramma, l'esistenza si ritrae nel centro dell'essere, vale a dire nella sua realtà più intima e segreta, contrapposta, come tale, all'apparenza esteriore, alla *outward view*, suo inattendibile e forviante velame. Tanto che si ripropone, a questo proposito, la vecchia antinomia apparenza-realtà, sempre cara non solo al teatro ma a tutta quanta la letteratura inglese del Rinascimento; si ripropone però in una versione tutta interiorizzata del problema: configurandosi verbalmente come ripetuta antitesi tra *outward* e *inward*, perde di vista le abituali implicazioni etiche e sociali, per gravitare quasi esclusivamente attorno all'*inward*, momento privilegiato, punto focale da cui si irradia la vita – o la morte.

Il motivo antinomico si enuncia, quasi accessorio dapprima, nel riferimento alla «disguise in outward view» assunta da Orgilus-studente, a cui Tecnicus contrappone «i segreti interiori dell'anima» che quel travestimento non potranno del tutto celare (I, 3,3-4); ma diviene subito tematico allorché, nelle parole di Orgilus, l'amore stesso si definisce come fatto interiore per eccellenza, fiamma che arde non vista, e che consuma all'interno:

The *secrets* of those flames, which, *hidden*, waste
A breast made tributary to the laws
Of beauty. (I, 3, 38-40)

In questo senso esistenziale, prima ancora che in omaggio al codice stoico, Orgilus aveva parlato poco prima di «silent griefs» e «hidden wounds», lontana ma importante anticipazione del muto dolore che, nella scena finale, condurrà Calantha alla morte per crepacuore e del chiuso cerchio di intimità e silenzio entro cui, nel

dramma, viene patita e si esaurisce l'esperienza del dolore. In quella famosa scena finale – sublimazione di stoicismo e intimismo insieme – il gioco apparenza-realtà raggiunge, nel personaggio di Calantha, il vertice del suo crescendo tragico:

I but *deceived your eyes* with antic gesture,
.....
But it *struck home*, and *here*, and in an instant.
.....
They are the *silent griefs* which cut the *heart-strings*;
Let me die smiling. (v, 3, 68-76)

È peraltro essenziale alla concezione del dramma, e coinvolge tutti i protagonisti; si ricorderà la figura pubblica e sociale di Ithocles – il generale vincitore – che nasconde in realtà l'uomo distrutto da un rimorso insanabile, macerato nello struggimento di un amore che si prospetta irraggiungibile. Ma si ricordi soprattutto Penthea, la creatura più gelosamente ritratta nell'intimo, che per una infallibile intuizione interiore, sa prossima la propria fine:

... by an *inward* messenger I feel
The summons of departure short and certain. (III, 5, 11-12)

E ancora, Penthea che rifiuta di apparire a corte nello sfolgorio di abbaglianti gioielli, perché di fatto rifiuta lo schermo ingannevole dell'apparenza:

Let such ... who covet
A curiosity of admiration,
By laying out their plenty to full view,
Appear in gaudy *outsides*; my attires
Shall suit the *inward* fashion of my mind... (II, 1, 95-99)

La stessa simbologia dei gioielli si inserisce qui come parte integrante nel discorso sul rapporto apparenza-realtà: infatti, a questi gioielli materiali ed esteriori, che riguardano la fallacia dell'apparenza («Th' *outward* senses» della canzone finale), si contrappongono quegli altri gioielli spirituali ed interiori, oggetto del lascito testamentario di Penthea, che appartengono invece all'essenzialità. Tanto che in questo caso si recuperano, per un momento, quelle tradizionali implicazioni etiche da cui il tema in questione va qui altrimenti esente per il fatto stesso che, in questo dramma, la realtà corrisponde ad un'unica e quasi indistinta realtà di morte: non può quindi coincidere in alcun modo con la *verità*, come in genere avveniva, invece, nel teatro elisabettiano.

Comunque sia, riposta nel più profondo del cuore umano, l'essenza individuale non può che risultare impenetrabile:

Our eyes can never pierce into the thoughts,
For they are lodged too *inward*... (IV, I, 17-18).

Non è l'inconoscibilità metafisica di Webster, che investe l'universo, ma piuttosto il segreto del microcosmo umano, chiuso nel cerchio del proprio geloso sentire²¹.

Aggiungeremo anche che, molto probabilmente, i numerosi enunciati riguardanti il significato recondito dell'oracolo dovrebbero fungere – esattamente come l'aspetto fatidico di quella profezia – da valido supporto analogico del discorso in questione. Senonché, come l'*ananche* greca, in questa tragedia, non si fondeva veramente col determinismo degli impulsi interiori, e tutt'al più si limitava a ripeterne il motivo sullo sfondo, così anche qui le due direttrici non si incontrano se non nel puro enunciato.

Tornando al tema del martirio d'amore, Penthea ne è l'eroina consacrata e proclamata in veri e propri termini sacrali:

...Thou shalt stand
A *deity*, my sister, and be *worshipped*
For thy resolved *martyrdom*; wronged maids,
And married wives shall to thy *hallowed shrine*
Offer their *orisons*, and *sacrifice*
Pure turtles, crowned with myrtle... (III, 2, 82-87)

La canzone che, quasi alla fine del IV atto, accompagna e suggella la sua morte, gliene conferisce la palma associandola a tutti i martiri d'amore:

... now Love dies,
Now Love dies, – implying
Love's martyrs must be ever, ever dying.

Il suo martirio si compendia nei motivi dello stupro, della vedovanza, della sterilità e, in fine, della *starvation*, morte per mancanza di sostentamento. Sono, come si vede, tutti simboli dell'amore non realizzato, ma in modo specialissimo lo è quello della sterilità: che trova l'espressione più patetica nella scena della follia dove si configura come desiderio frustrato di maternità:

Since I was first a wife I might have been
Mother to many pretty prattling babes. (IV, 2, 87-88)

21. Per la proiezione stilistica del tema *outward-inward*, si veda più avanti p. 171, nota 25.

o come rammarico per una fecondità spuria:

My father would have picked me out a husband,
And then my little ones had been no bastards. (*ibid.* 91-92)

finché la vecchiezza e l'impotenza di Bassanes (Penthea lo confonde col padre: «I must have called you father», *ibid.* 143), diventano la vecchiezza e la sterilità di Penthea stessa:

But 'tis too late for me to marry now,
I am past child-bearing; 'tis not my fault. (*ibid.* 93-94)

Il motivo della *starvation*, che rientra, come si è visto, in una più ampia simbologia drammatica, è anche l'ultima tappa del martirio, il riflesso più integrale della irrealizzazione in senso assoluto.

Ai martiri estenuati di questa macerazione non spetta palma alcuna al di là della morte, nessun coronamento ideale, nessuna luce di realizzazione che non sia la pace anelata dell'estinzione. Perché, se fama e ricordo sono i molto proclamati ideali sopravvissuti nel grande deserto di queste esistenze, è anche vero che questi si identificano sempre più, e si esauriscono, in una perfezione formale congelata nel gesto, magnificata e sublimata nel rituale. In questo senso A. Lombardo può a ragione parlare di «morte... recitata» a proposito della ritualizzazione stoica che ne scandisce i tempi²².

È anche vero che un ricupero di irrealizzate potenzialità terrene si prospetta nel motivo amore-morte di cui si sostanziano gli sponsali di Calantha; motivo che la canzone conclusiva apertamente proclama, «Love only reigns in death», quasi a suggellare il dramma. Anche Penthea nel duetto col fratello (III, 2) aveva contemplato per un attimo una ricomposta armonia degli affetti al di là della morte: «Pray kill me; ... / Then we will join in friendship, be again / Brother and sister» (vv. 64-67).

Ma la prospettiva ha la dimensione ambigua del sogno, un'identità ancor più vaga di quell'«Elisio» e di quel «cielo» a cui pure, talora, il dramma fa riferimento:

... let lovers' eyes,
Locked in endless dreams,
Th'extremes of all extremes,
Ope no more... (IV, 3, canz.)

22. A. Lombardo, *Il teatro di John Ford*, in *Teatro elisabettiano, Marlowe-Webster-Ford*, I quaderni dell'Accademia Olimpica, Vicenza, 1975 (pp. 45-65).

Non c'è forse tragedia di questo periodo che vada così singolarmente esente da quel terrore della morte che, come un brivido d'angoscia percorre tanti drammi elisabettiani e giacobini. Potrebbe colpire l'indifferenza con cui i personaggi vanno incontro non solo all'annientamento della propria «prerogative in being a creature», secondo l'espressione di Orgilus (v, 2, 151), ma soprattutto all'interrogativo esistenziale che pone la morte²³. Ma la morte per essi è, prima di tutto, liberazione dalle strettoie del fallimento esistenziale, dalla pena della sofferenza; come tale è anelata ed invocata, mentre morte e vita si confondono in un sogno indistinto: «'Tis a fine deceit / To pass away in a dream; indeed, I've slept / With mine eyes open a great while», dice Penthea nella scena della pazzia (vv. 74-75), una scena che, come uno specchio in frantumi, riflette magicamente i frammenti sconnessi dei temi del dramma.

Non soltanto la morte, infatti, è un sogno sfocato, ma anche la vita, allorché si proietta sullo sfondo della vanità esistenziale, perde i suoi contorni e, secondo quelli che sono sempre stati, del resto, fin dall'archetipo biblico, i caratteri tradizionali di quel tema, diventa sogno, anelito, fumo, ombra: Ithocles paragona le ambizioni umane²⁴ ai razzi e ai petardi perché allo stesso modo «they

23. Per Penthea la morte è la meta di un breve viaggio: «In vain we labour in this course of life / To piece our journey out at length... / ...our home is in the grave» (II, 3, 146-148); e ancora: «I must creep thither; / The journey is not long» (IV, 2, 78-79). Oppure è lo scadere del tempo misurato dalla clessidra: «My glass of life... hath few minutes / Remaining to run down; the sands are spent» (II, 5, 9-10). Per Ithocles è l'ultimo respiro esalato «on the sacred altar / Of a long-looked-for peace» (IV, 4, 69-70); mentre per Orgilus è semplicemente un «piegarsi» verso la madre terra: «When feeble man is bending to his mother, / The dust 'a first was framed on, thus he totters» (V, 2, 148-149); è l'offuscarsi del sole, ma anche la quiete del gelo eterno: «the sun's bright splendour / Is clouded in an everlasting shadow. / Welcome, thou ice, that sittest about my heart; / No heat can ever thaw thee» (*idem*, 152-155). Calantha non è meno indifferente: «Those that are dead / Are dead; had they not now died, of necessity / They must have paid the debt they owed to nature / One time or other» (V, 2, 89-92).

24. Le ricorrenti ma poco chiare allusioni all'ambizione di Ithocles rendono particolarmente controversa la lettura di questo personaggio; tanto che la critica ne ha tratto le interpretazioni più disparate (si veda, ad esempio, l'articolo di G. Pellizzi, *The Speech of Ithocles on Ambition in Ford's 'The Broken Heart'*, in *English Miscellany*, xx (1969), pp. 93-99).

Si ha effettivamente l'impressione che il drammaturgo sia rimasto incerto sulla fisionomia da dare al personaggio. Con tutto ciò, a noi sembra che nella pur imprecisa delineazione di Ithocles, spicchi assai più quella sua sofferta macerazione per la colpa commessa in gioventù (oltre che per l'amore di Calantha) che non le sue eventuali, presenti mire arrivistiche (ipotesi, quest'ultima, basata sull'interpretazione di passi almeno ambigui). Si vedano però le pagine di M. Stavig (*cit.*, pp. 151-157) che, pur rico-

vanish / In stench and smoke» (II, 2,7-8) e, morente, ricorderà ogni anelito non realizzato: «Thoughts of ambition, or delicious banquet, / With beauty, youth, and love, together perish» (IV, 4,67-68); ma la lamentazione più suggestiva appartiene, come al solito, a Penthea che la svolge in chiave lirica:

... Glories
Of human greatness are but pleasing dreams,
And shadows soon decaying; on the stage
Of my mortality my youth hath acted
Some scenes of vanity, drawn out at length
By varied pleasures, sweetened in the mixture,
But tragical in issue. (III, 5, 13-19)

I beni terreni sono infatti «unconstant friends», come, con altrettanta certezza, «Griefs are sure friends» (IV, 2,168).

Nell'ultima scena, sullo sfondo dell'elaborato rituale, Calantha conferisce al tema quasi una concretezza simbolica accingendosi al matrimonio con un'«ombra»: «thou shadow / Of my contracted lord» (V, 3,62-63), mentre il dramma si conclude sulle note dell'ultimo *song* che è tutta una variazione lirica sulla *vanitas* esistenziale.

Si può parlare, come si è detto, di involuzione estetizzante, di culto del dolore e della morte, di affermazione della forma e del gesto, e tuttavia varrà non sottovalutare le soluzioni formali che, nel quadro di una stilizzazione ricca di elementi simbolici, fanno dell'ultima parte del dramma un trionfo di poetica scenico-teatrale: le note assordanti della marcia nuziale si spengono nel silenzio icastico del dolore, mentre il rosso vivo del sangue si stempera nel candore immacolato della sceneggiatura finale. Si tratta – ed è qui la sua intima coerenza – di una simbologia scenica profondamente radicata nel retroterra del contesto drammatico: si pensi, ad esempio, alla contrapposizione verbale bianco/rosso che ricorre in tutto il dramma, a partire da enunciati marginali dove il rosso è quello del fuoco e della fiamma: «On the *white* table of unguilty faith... / ... that *fire* / Which once rose to a *flame*» (II, 3,25-29); oppure dove il bianco è quello della carnagione: «Sweet princess, / A perfect purity of *blood* enamels / The beauty of your *white*» (V, 2,21-23); fino ai già ricordati, centrali nessi simbolici, sangue-calore-colore. Si pensi poi alla «horrid stillness» che succede alla canzone per la morte di Penthea (IV, 3,154) o, più genericamente,

noscendo di dover qua e là ricorrere a congetture, convince tuttavia dell'oggettività del problema.

a tutta la contenutezza stilistica dell'opera; prolessi, in ambedue i casi, di quel «dramma del silenzio» che si innesta tra le note della marcia nuziale e che, nell'ultima scena, si proietta e si visualizza nella solennità del rito²⁵.

Va osservato, inoltre, che il risvolto estetizzante e la stilizzazione ritualistica si prospettano soltanto dopo la morte di Penthea il cui personaggio va singolarmente esente anche da quella forma di *self-dramatization* che investe principalmente i tre personaggi maschili e solo in misura più contenuta, e comunque più autentica, quello di Calantha. Tanto che, se con A. Lombardo si può certo affermare che per questi personaggi la morte non coincide più – come in genere nel dramma elisabettiano e giacobino – con «il massimo di esperienza, di verità», è pur vero che nel caso di Penthea tutta la sua lenta agonia è rischiarata da un sorta di illuminazione suprema²⁶. In questo personaggio, insomma, la tragedia mantiene, in parte, la solidità e lo spessore degli autentici valori vitali e questo non solo e non tanto perché, già fin dalla scena del testamento, Penthea si appella ai valori della verità, a questa soltanto affidando la propria fama (in netto contrasto con tutta l'automagnificazione maschile)²⁷, ma perché, sempre in contrasto con i personaggi maschili, *attua* la carità e la giustizia nei valori della vita, piuttosto che la perfezione formale della cortesia nei gesti della morte. In questo senso Penthea si contraddistingue anche per la semplicità adolescenziale dei suoi moduli espressivi che contrastano con l'aulica solennità degli altri personaggi e ricordano da vicino, anche se in altra chiave, la freschezza di Annabella in *'Tis Pity She's a Whore*. «When we last gathered roses in the garden, / I found my wits: but truly you lost yours» (IV, 2, 120-121) è, forse, come voleva T. S. Eliot, «the purest poetry to be found in the whole of

25. La contenutezza stilistica del dramma è stata messa in evidenza da Th. N. Greenfield che, muovendo da un'osservazione di B. Morris (Introduzione a *The Broken Heart*, cit.) osserva come la tensione tra «periphrastic and direct utterance», che secondo Morris caratterizza stilisticamente il dramma, concorra «in conveying a sense of much being unsaid» e ancora «in providing... implication of meaning» (*The Language of Process in Ford's 'The Broken Heart'*, in *PMLA*, LXXXVII (1972), pp. 397-405). Aggiungiamo che questa contenutezza di stile è la controparte formale della tematica *outward-inward* sopra esaminata (cfr. pp. 165-167).

26. Cfr. A. Lombardo, saggio cit., p. 65.

27. Tipiche le parole di Bassanes che ha appena aperto le vene di Orgilus: «Oh, I envy not a rival, fitted / To conquer in extremities. This pastime / Appears majestic; some high-tuned poem / Hereafter shall deliver to posterity / The writer's glory and his subject's triumph» (V, 2, 130-134).

Ford's writings», ma è certo un frammento tipico del linguaggio di Penthea²⁸; linguaggio la cui poeticità risulta così difficile da isolare perché, come forse soltanto nella poesia di George Herbert e in certe liriche di Blake, è la risultante di un delicatissimo equilibrio tra l'immediato e l'assoluto, di una densa concentrazione tra il quotidiano e l'emblematico (è il caso dei versi che piacevano a Eliot, ove è ovvia la funzione anche emblematica delle «rose» come simbolo d'amore), che l'analisi critica invariabilmente distrugge quando separa.

In sostanza, pur tra tutti i loro aneliti di morte, i due personaggi femminili non vanno immemori delle istanze della vita: è anche il caso di Calantha che, sebbene più aulica e gestuale, non solo è devota, anche se nella morte, a un ideale d'amore, ma provvede, con attento senso di responsabilità, alla cosa pubblica e alla continuità dello Stato, mentre gli eroi maschili sono tutti intenti a celebrare i fasti della morte e a «nobilmente» contendere su chi per primo debba varcare la soglia dell'oltretomba.

Con tutto ciò *The Broken Heart* non è un dramma perfetto: incongruenze e stonature non mancano a incrinarlo; specialmente, come ha sempre osservato la critica, il personaggio di Bassanes è tutt'altro che convincente, mentre esistono momenti di oscurità soprattutto (come si è infatti osservato marginalmente) nella lettura del personaggio di Ithocles. Difetti, questi, da cui si può dire vada esente l'altra più limpida tragedia di Ford, *'Tis Pity She's a Whore*. Ma se l'intenso patos e il trasporto emotivo fanno di quel dramma quasi un'opera lirica di più facile lettura e immediata fruizione, la densa compattezza di *The Broken Heart*, la sua più difficile scansione e partitura, ne fanno una complessa ed orchestrata sinfonia.

28. T. S. Eliot, *John Ford in Elizabethan Dramatists*, London, 1962, p. 126.