

I SASSI

NICOLA FANO

**GLI ITALIANI
DI SHAKESPEARE**

DA IAGO A BERLUSCONI

ALBERTO GAFFI EDITORE IN ROMA

*Non tutti possono essere padroni
e non tutti i padroni
possono essere serviti fedelmente*

(Shakespeare, *Otello*, I,I)

© 2008 Alberto Gaffi Editore in Roma
Via della Guglia, 69/b
00186 – Roma
www.gaffi.it

© copyleft: si consente la riproduzione parziale o totale dell'opera
e la sua diffusione telematica, purché non per scopi commerciali
e a condizione che venga citata la fonte **Alberto Gaffi editore in Roma**

Alla memoria di mio padre,
lodevole, inguaribile esterofilo

NEL LABIRINTO DI SHAKESPEARE

Perché Shakespeare così spesso scelse l'Italia come scenario delle sue opere? Perché ancor più spesso affidò le sue parole a personaggi italiani? E, di conseguenza, che idea dell'Italia avevano Shakespeare e i suoi contemporanei? È possibile che Shakespeare – grazie alla sua fantasia sfrenata e alle testimonianze dei suoi contemporanei – abbia raccontato noi italiani proprio per come eravamo e come siamo, anche oggi? Con questo chiodo fisso ci avventureremo nelle storie raccontate da Shakespeare, ma anche nella sua vita e nella vita di quelli che nella Londra tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento conoscevano l'Italia. Ma soprattutto nelle leggende che pervadono l'una e le altre. E forse alla fine scopriremo qualcosa di molto curioso dell'Italia: perché evidentemente al tempo di Shakespeare non eravamo così diversi da come siamo oggi. E vedremo che il politico intrigante (Iago, ma anche Cassio e tanti altri) parte da Machiavelli e arriva a Massimo D'Alema. Oppure vedremo che il commerciante furbo e inguaiato con la giustizia (Petruccio della *Bisbetica domata*, oppure Antonio del *Mercante di Venezia*) parte dai banchieri veneziani del Cinquecento e arriva a Silvio Berlusconi. Ma, prima di avventurarci in questo labirinto, dovremo adeguarci a due vincoli sostanziali. Il primo riguarda l'abbondanza di favole intorno alla biografia shakespeariana (la sua conoscenza dell'Italia è diretta o indiretta? tanto per dirne una); il secondo proviene dalla sterminata vastità degli studi sulle opere di Shakespeare. Il vantaggio è che qui si cercherà di vagare dentro e fuori la testa di Shakespeare, la sua gente, il suo pubblico e il suo tempo. Con una certa libertà.

Nota al testo: *dove non specificato diversamente, le traduzioni dei brani citati dalle opere di Shakespeare sono dell'autore.*

Tanto per cominciare: dell'uomo Shakespeare abbiamo trentasette testi teatrali, sei firme autografe e due ritratti. Sui copioni torneremo, ma se sull'autenticità delle firme non ci sono dubbi, è acclarato che le due raffigurazioni in questione non ritraggono necessariamente con precisione l'effigie del soggetto. Anzi. Si tratta dell'incisione che compare sulla prima raccolta dei testi shakespeareiani, del 1623, dunque di sette anni successiva alla sua morte; e del busto funerario sistemato sulla tomba del poeta a Stratford. Per il resto, abbiamo alcuni documenti che fanno ritenere senza ombra di dubbio che sia effettivamente esistito un certo William Shakespeare nell'Inghilterra a cavallo tra il Cinquecento e il Seicento; che costui sia stato affermato attore e ancor più affermato autore teatrale nonché ben avveduto custode del suo patrimonio economico. Ne consegue che tutte le illazioni sulla circostanza che *William Shakespeare* sia stato solo un nome di comodo dietro al quale si siano nascosti diversi drammaturghi o poeti sono da considerarsi pure fantasie. Poi, ovviamente, abbiamo il corpus delle opere sulla cui autenticità, oramai, non ci sono praticamente più dubbi. Ma pure sui contorni dei testi (sulle varianti, sui contributi, sulle collaborazioni) è ancora necessario andare con i piedi di piombo. E questo per una ragione semplicissima: l'uomo Shakespeare doveva considerare di nessun interesse la pubblicazione a stampa di versioni attendibili dei suoi testi: non ci si arricchiva con i libri, all'epoca di Shakespeare, o per lo meno non erano gli autori dei libri medesimi a trarre guadagno dalle relative pubblicazioni. E siccome Shakespeare era un uomo pratico (come ogni teatrante di ogni epoca, del resto), non si preoccupò mai di controllare le edizioni dei suoi scritti con le quali guadagnavano altri e non lui. Ossia: fatto salvo per i due poemetti *Venere e Adone* e *Lucrezia violata* la cui edizione con ogni probabilità fu curata direttamente dall'autore, la quasi totalità dei testi teatrali di Shakespeare fu pubblicata anche più volte e in edizioni diverse mentre l'autore era in vita, ma si tratta con tutta evidenza di edizioni pirata. Oggi, la pirateria editoriale è un reato, ancorché non effica-

cemente perseguito, tanto da produrre ogni anno un buon fatturato complessivo; ai tempi di Shakespeare era la norma. Il teatro era assai popolare e gli editori traevano buoni guadagni dalla pubblicazione (pirata, appunto) dei testi di maggior successo. Come facevano ad averli? Semplice: o spedivano un proprio emissario in platea tante e tante volte fino a fargli imparare a memoria il copione da riprodurre; oppure pagavano di soppiatto qualche attore minore della compagnia teatrale in questione perché recitasse il testo allo scrivano. Ne venivano fuori edizioni non propriamente fedeli all'originale: lo spettatore interessato poteva pur sempre avere dei vuoti o degli abbagli di memoria; l'attore minore prezzolato in genere ingigantiva la propria parte così da apparire, nella versione a stampa, più importante di quanto non fosse in realtà. In un modo o nell'altro, quelle edizioni (dette "in-quarto" in virtù del formato: un foglio piegato in quattro parti) procuravano lauti guadagni agli stampatori per via del loro successo commerciale. L'autore, in ogni caso, non poteva difendersi, poiché non era titolare – come si direbbe oggi – dei diritti delle proprie opere: egli vendeva il copione alle compagnie teatrali le quali, ipso facto, diventavano proprietarie del testo. Non a caso, fino alla fine Shakespeare trasse i suoi guadagni maggiori dalla partecipazione agli oneri e agli utili delle compagnie per le quali lavorò. Comunque: le compagnie avrebbero potuto rivalersi sugli stampatori pirata, almeno. Capitavano delle controversie, è vero, ma difficili da dipanare: il teatro inglese ai tempi di Shakespeare era considerato dal potere giudiziario troppo plebeo o peccaminoso per meritare una qualche attenzione. Così le autorità si limitarono a istituire un registro pubblico, lo Stationer's Register nel quale iscrivere i titoli e le trame delle commedie in via di stesura e prossime all'allestimento. Ma anche questo strumento servì a poco, perché poi gli stampatori pirata continuarono a fare il loro lucroso lavoro depositando a proprio nome presso lo Stationer's titoli di cui avevano avuto notizia che erano in fase di progettazione o allestimento da parte delle compagnie principali.

Tutto ciò considerato, ci troviamo più o meno sulla porta di un labirinto: è il bello di Shakespeare. E questo lavoro si propone di mettere in fila qualche indicazione per andare avanti nel labirinto (un labirinto in buona parte italiano, come vedremo). Non certo per uscirne, evidentemente.

Ebbene, il canone shakespeariano propriamente detto, ossia l'insieme delle opere unanimemente attribuite a Shakespeare, è composto da 37 testi. Di questi, dieci sono ambientati in tutto o in parte in Italia, in epoche non sempre ben definite ma comunque quasi sempre prossime alla contemporaneità di Shakespeare. In essi, inoltre, personaggi dichiaratamente italiani vi hanno un ruolo rilevante. Altri cinque testi, poi, sono ambientati in Italia ai tempi dell'Impero Romano. Per quanto riguarda gli altri copioni, dodici di essi sono ambientati in Inghilterra (vale a dire il corpus dei dieci drammi storici più le commedie *Come vi piace* e *Le allegre comari di Windsor*); quattro in Grecia, in varie epoche storiche; due in diverse regioni della Francia; uno in Scozia, uno in Danimarca, uno in Illiria, uno a Vienna. Insomma: l'Italia è il luogo più frequentemente utilizzato da Shakespeare come sfondo dei suoi intrecci.

L'ambientazione italiana, poi, abbraccia tutte le fasi creative dell'autore e tutti i suoi generi.

Ecco l'elenco dei testi del canone shakespeariano con accanto la data di probabile composizione e il luogo (o i luoghi) in cui si immagina si svolga l'azione:

Enrico VI parte prima, 1589/1590: Inghilterra
Enrico VI parte seconda, 1590/1591: Inghilterra
Enrico VI parte terza, 1590/1591: Inghilterra
Tito Andronico, 1592: Roma antica

Riccardo III, 1592/1593: Inghilterra
La commedia degli errori, 1592/1593: Efeso (Grecia)/Siracusa
La bisbetica domata, 1592/1594: Padova
Due gentiluomini di Verona, 1594/1595: Verona
Pene d'amor perdute, 1594/1595: Navarra (Francia)
Romeo e Giulietta, 1595/1596: Verona
Riccardo II, 1595/1596: Inghilterra
Sogno di una notte di mezz'estate, 1594/1596: Atene
Re Giovanni, 1596: Inghilterra
Il mercante di Venezia, 1596/1597: Venezia
Enrico IV parte prima, 1597/1598: Inghilterra
Enrico IV parte seconda, 1597/1598: Inghilterra
Molto rumore per nulla, 1598: Messina
Enrico V, 1598/1599: Inghilterra/Francia
Giulio Cesare, 1599/1600: Roma antica
Come vi piace, 1600: Arden (Inghilterra)
La dodicesima notte, 1599/1600: Illiria
Amleto, 1601: Danimarca
Le allegre comari di Windsor, 1597/1601: Inghilterra
Troilo e Cressida, 1601/1602: Troia
Tutto è bene quel che finisce bene, 1598/1608: Firenze/Parigi
Misura per misura, 1604: Vienna
Otello, 1604/1605: Venezia/Cipro
Macbeth, 1605/1606: Scozia
Re Lear, 1605/1606: Britannia (Francia)
Antonio e Cleopatra, 1606/1607: Alessandria d'Egitto/Roma antica
Coriolano, 1607/1608: Roma antica
Timone d'Atene, 1605/1608: Atene
Pericle, principe di Tiro, 1608/1609: Tiro (Grecia antica)
Cimbelino, 1609/1610: Britannia/Roma antica

Il racconto d'inverno, 1610/1611: Sicilia/Boemia
La Tempesta, 1611/1612: Un'isola disabitata sulla rotta
tra Napoli e Tunisi
Enrico VIII, 1613: Inghilterra

La datazione esatta delle opere di Shakespeare pone grandi problemi: nella maggior parte dei casi è possibile risalire alla data di composizione e del primo allestimento sulla base dell'iscrizione del titolo nello Stationer's Register. Se si considera poi, come abbiamo visto, che la pubblicazione dei testi aveva funzioni strettamente commerciali (essi erano molto venduti sia presso il pubblico sia presso le compagnie concorrenti), capitava che i complessi teatrali depositassero i titoli per non farsi rubare il copione o l'idea originaria dai soliti stampatori pirata o, peggio, dalle compagnie concorrenti. Quindi, l'iscrizione allo Stationer's segnala la data di progettazione o ideazione del copione, ma non necessariamente quella dell'effettiva stesura né tanto meno quella della prima rappresentazione. Quanto alle pubblicazioni pirata: vero e proprio merchandising dell'epoca – esse segnalano l'anno in cui quel copione già era stato scritto sicuramente e già rappresentato con sicuro successo: come avrebbe potuto essere altrimenti, considerando che queste edizioni pirata erano redatte sulla base di un testo trascritto da qualcun altro sulla base della messinscena originale?

Sette anni dopo la morte di Shakespeare, nel 1623, due attori suoi ex colleghi, John Heminge e Henry Condell, cui l'autore aveva destinato in eredità parte del suo patrimonio, stamparono il cosiddetto *in folio* (sempre in virtù del formato, più grande di quello degli *in quarto* perché a foglio intero senza piegature), che contiene il primo blocco del canone shakespeariano. L'*in folio* offre 36 testi (da quelli ricordati è escluso *Pericle principe di Tiro*, attribuito definitivamente a Shakespeare solo successivamente): i testi di questa edizione vengono definiti dai curatori seicenteschi conformi ai copioni originali scritti da Shakespeare. Tuttavia, fra questa

edizione e gli *in-quarto* ci sono spesso numerose variazioni, il che fa ritenere che solo in alcuni casi l'*in folio* sia del tutto fedele agli originali. Sta di fatto che se possiamo godere delle meraviglie di Shakespeare lo dobbiamo a Heminge e Condell, che riposino in pace. Il loro *in folio*, per altro, è ormai godibile a tutti giacché se ne vende agevolmente in internet in edizione economica la copia anastatica: bastano cinquanta dollari per averla direttamente a casa.

L'ambientazione esatta dei testi di Shakespeare pone problemi non minori. Né le edizioni *in-quarto* né l'*in folio* contengono le cosiddette didascalie e solo alcuni personaggi sono elencati in chiusura di ogni testo dell'*in folio*: didascalie ed elenco completo dei personaggi furono definiti e aggiunti al canone dallo studioso Nicholas Rowe nel 1700 in occasione della prima edizione – diciamo così – critica dei testi shakespeariani. Ovviamente, non c'è nulla di arbitrario nelle didascalie compilate da Rowe che ancora oggi consideriamo parte integrante dei copioni di Shakespeare: lo studioso si limitò a formalizzare semplici congetture favorite dalle battute originali riscontrandole nel corso di lunghe ricerche d'archivio sulle fonti dei testi. E comunque, nell'anastatica da cinquanta dollari si può verificare che sia i dialoghi sia le trame originali spesso consentono di definire con esattezza i luoghi d'azione.

Proprio per questa ragione, è possibile rintracciare i caratteri ricorrenti dei personaggi appartenenti sia a un certo ceto sociale sia a una data regione socio-culturale. In questa chiave si può ipotizzare l'italianità di un discreto numero di personaggi e, di conseguenza, l'idea che Shakespeare e i suoi contemporanei dovevano avere del *tipo* italiano. Se non altro, a partire da questi *tipi* ricorrenti, si può ricostruire l'idea che Shakespeare e i suoi contemporanei avevano dell'Italia.

Quanto alla biografia del poeta, occorre ricordare ancora che se ne sa poco o nulla. Si conosce la data di morte (23 aprile 1616) perché è incisa sul

monumento funebre realizzato all'epoca, mentre quella di nascita si può solo ipotizzare sulla base della data di battesimo (26 aprile 1564) riportata nel registro anagrafico di Stratford: gli inglesi, che credono alle coincidenze, sono persuasi che Shakespeare sia nato il 23 aprile, che appunto coincide con il giorno in cui si celebra il Santo patrono dell'Isola, San Giorgio. Per quel che riguarda noi altri italiani, non ci sono prove certe che testimonino viaggi oltre i confini della Gran Bretagna da parte di Shakespeare: di conseguenza, la sua idea dell'Italia e degli italiani dovrebbe essere indiretta, ossia formata sulla base di letture (nella maggior parte dei casi), di convenzioni geo-culturali e di luoghi comuni. È ragionevole supporre, tuttavia, che Shakespeare abbia conosciuto direttamente dei mercanti o, ancora più probabilmente, degli attori italiani e che da essi abbia tratto informazioni importanti per costruire i suoi personaggi. Mentre è assai plausibile che egli abbia avuto rapporti diretti con alcuni intellettuali italiani (uno in particolare, Giovanni Florio, al quale è sostanzialmente dedicato il terzo capitolo). Ciò rende il ritratto degli italiani fatto da Shakespeare ancora più interessante per definire l'identità del nostro popolo per come essa si sviluppa dal Cinquecento a oggi.

Sono italiani, per esempio, gran parte dei furbi o dei cattivi di Shakespeare contenuti nelle tre gradazioni che vanno da Iago (dell'*Otello*) a Proteo (dei *Due gentiluomini di Verona*) a Iachimo (del *Cimbelino*) passando per Petruccio (della *Bisbetica domata*). A questa categoria, ma con un'ulteriore variante psicologica, appartiene anche Enobarbo (di *Antonio e Cleopatra*) che rappresenta il politico furbo che si ravvede all'indomani del tradimento finale: egli infatti prima tradisce Antonio per allearsi al vincente Ottaviano poi si pente del suo gesto annegando nella colpa. Per fare un confronto all'interno dello stesso canone shakespeariano, Lord Buckingham, in *Riccardo III*, è assimilabile a Enobarbo per sagacia politica e per destino: egli stesso abbandona il proprio capo, Riccardo, perché lo riconosce sconfitto, ma non se ne pentirà neanche in punto di morte. Ciò che fa la

differenza è il referente di questi personaggi: lì dove Riccardo è sconfitto dalla sua vena sanguinaria, Antonio è vinto dalla sua vitalità incontrollata: il che fa una bella differenza, agli occhi nostri e dei loro colonnelli.

Italiani sono poi, quasi sempre, tutti quei servi che si barcamenano tra stupidità e furbizia: fin dalla prima lettura, questi personaggi paiono in contatto diretto con la grande tradizione della Commedia dell'arte che, proprio a cavallo tra il Cinquecento e il Seicento, iniziava a varcare i confini dell'Italia. Vedremo in profondità anche questo, nel quarto capitolo.

Infine, italiane sono anche alcune tra le più caratteristiche donne di Shakespeare: per lo più virtuose e intelligenti. È il caso di Porzia del *Mercante di Venezia*, ad esempio, oppure di Caterina, *La bisbetica domata*. Ne parleremo al quinto capitolo.

Su tutto ciò, una sorta di fantasma aleggia; quello degli italiani di oggi, ossia del nostro carattere identitario così come si è perpetrato nei secoli dal Cinquecento a oggi. Nel campionario meraviglioso dei personaggi shakespeariani si possono riconoscere molti nostri contemporanei: lo vedremo via via, ma li riuniremo in una grande famiglia nel capitolo dedicato alle conclusioni.

C'è poi un'altra questione da porsi: perché Shakespeare ha ambientato proprio in Italia i testi sulla contemporaneità? Di quelli collocati in Gran Bretagna si è già detto che hanno tutti un carattere e un precipuo valore storico. Fanno eccezione le commedie *Come vi piace* e *Le allegre comari di Windsor* la quale però, stando alla leggenda, nacque soprattutto dal grande successo commerciale riscosso dal personaggio di Falstaff, e comunque anch'essa è necessariamente situata in tempi storici affatto precedenti a quelli dell'autore. I testi d'impianto, diciamo così, simbolico o favolistico hanno tutti ambientazioni diverse: si va dalla Francia alla Grecia, passando sempre per l'Italia, con uno sconfinamento nella foresta di Arden. Quanto ai testi che hanno un carattere più schiettamente politico, ci sono quelli ambientati all'epoca dell'Antica Roma dove, sia pure con il filtro della clas-

sicità, non è difficile rintracciare dei richiami alla contemporaneità dell'autore; ci sono le grandi tragedie *Amleto* e *Re Lear* che probabilmente contengono anche dei rimandi al travaglio della fine del regno di Elisabetta I; e c'è infine *Misura per misura* la quale, pur essendo ambientata a Vienna, ha molto a che vedere con la gestione della giustizia da parte di Giacomo I. Poi, appunto, ci sono i testi "italiani" che in tutto e per tutto ritraggono la società contemporanea a Shakespeare. Si può aggiungere che il ricorso all'ambientazione italiana da parte di altri elisabettiani (escluso, forse, Ben Jonson) ha segni completamente diversi e soprattutto si colloca nel filone della grande moda della tragedia all'italiana (tramite l'insegnamento di Seneca). Ebbene: perché Shakespeare non ha collocato in Italia le sue tragedie scritte – seppur vagamente – *alla maniera di Seneca*? E perché, viceversa, ha ambientato in Italia quegli intrecci che più direttamente sembrano parlare della contemporaneità inglese? Forse perché ragioni di autocensura lo inducevano a non portare direttamente in scena i suoi concittadini? È possibile. Ma, poi, perché ha scelto proprio l'Italia? Ecco: volta per volta, in merito a tutti questi interrogativi cercheremo di abbozzare qualche ipotesi di risposta. Risposte che riguardano molto da vicino noi italiani del Terzo millennio.

Ma torniamo al domino della leggenda e al piacere della congettura. Poco o nulla si sa della vita del poeta e delle convinzioni sociali, religiose o politiche che stanno alla base della sua poetica. Molto di più, però, si sa della società nella quale visse e dell'Europa dei suoi tempi: l'accostamento fra questi due elementi consente qualche attendibile risposta alle domande che si sono elencate sopra. E d'altra parte la straordinaria vastità di studi sull'opera (e la vita) di Shakespeare consentono di muoversi con un certo agio in un dedalo di leggende quasi mai verificate (ossia quasi mai vere) ma tutte abbastanza verosimili. Per esempio, la pignoleria con la quale Shakespeare descrive alcuni particolari della società italiana, della vita quotidiana

di Venezia o di Padova, rende ineludibile la domanda: vide mai l'Italia direttamente? E se non la vide, chi gli raccontò cose tanto precise del nostro paese?

Ora, a questo proposito, nella succinta biografia di Shakespeare ci sono infiniti buchi neri, periodi lunghi anni circa i quali non si sa assolutamente nulla: lecito pensare che in uno di questi periodi Shakespeare sia venuto in Italia senza lasciare testimonianze documentali certe che siano arrivate fino a noi. E anzi, molti studiosi si sono arrovellati per cercare di dimostrarlo. Segnatamente, all'inizio degli anni Novanta del Cinquecento, quando una terribile pestilenza impose la chiusura dei teatri, è plausibile pensare che Shakespeare abbia compiuto un lungo viaggio in Europa. A tempo debito vedremo come e con chi. Ancora, i documenti che certificano la vita di Shakespeare si interrompono per un periodo assai rilevante: i sette anni che vanno dal 1585, quando venne regolarmente registrato a Stratford il battesimo dei due figli gemelli Hamnet e Judith, fino al 1592, quando abbiamo il primo riferimento certo della sua attività teatrale a Londra, di solito vengono definiti dagli storici "gli anni scomparsi". Che cosa fece Shakespeare in quegli anni? Completò gli studi a livello superiore? Forse: ma non esistono documenti in proposito e gli archivi delle università inglesi erano assai rigorosi, in merito. Cominciò a lavorare con il padre guantaio e commerciante? Forse: nei suoi testi ci sono molti riferimenti all'arte di conciare la pelle e questo farebbe propendere per una risposta affermativa, ma ancora una volta non ci sono documenti. Cominciò a lavorare come insegnante di provincia? Forse: la cultura classica che le sue opere testimoniano farebbe presupporre una preparazione un po' più articolata rispetto alle semplici scuole primarie. Si diede alla bella vita e dopo aver commesso qualche guaio fu costretto ad abbandonare moglie e figli per rifugiarsi nella grande metropoli e sfuggire l'arresto? Forse: molte leggende in tal senso si contano nell'Inghilterra del Seicento e del Settecento. Conobbe una compagnia d'attori di passaggio per Stratford, si unì a loro e iniziò così il suo mestiere

di teatrante fino al debutto londinese? Forse: è certo che alla fine degli anni Ottanta diverse compagnie di rilievo recitarono a Stratford. E perché non supporre, infine, che Shakespeare abbia trascorso quegli anni in giro per l'Europa, sì da raccogliere quelle ipotetiche informazioni di prima mano che negli anni successivi gli avrebbero consentito di ambientare i suoi testi nei luoghi più disparati del Vecchio Continente?

Di sicuro, si sa solo il periodo nel quale Shakespeare cominciò a furoreggiare nei teatri londinesi: e lo si conosce per una bizzarra ragione. Nel 1592 un drammaturgo piuttosto noto all'epoca, Robert Greene, in un libello scritto a mo' di testamento poetico e intitolato *A Groatworth of Wit, bouth with a Million of Repentance* ("Un soldo d'intelligenza, comprato con un milione di pentimento"), se la prende con "Un Cuor di tigre rivestito della pelle d'un attore" che "si immagina d'essere l'unico scuoti-scena (Shake-scene) di tutto il paese". Questo "scuoti-scena", evidentemente, è Shakespeare: lo conferma anche la chiara citazione dal suo *Enrico VIII* dove l'originale parla di "Cuor di tigre rivestito della pelle di una donna". Insomma, nel 1592 Shakespeare è accusato da un autore della vecchia generazione di aver trionfato sulle scene prima dando voce ai drammi degli altri come attore e poi ricamando, nella scrittura, sugli stessi testi dei "padri". Ecco, questo gustoso conflitto generazionale ci offre la data d'inizio del mito-Shakespeare: è a partire dal 1592 che la carriera teatrale di Shakespeare si sviluppa in un continuo rosario di successi.

Ma ora torniamo indietro alle origini, per mettere ordine nei fatti reali e raccontare in breve quel che si sa della vita di Shakespeare. È un reticolato di nomi, date e situazioni delle quali ci serviremo continuamente nei capitoli seguenti: quindi vale la pena tenerli a mente.

* * *

Partiamo da John Shakespeare, il padre del poeta, che nelle nostre storie e nell'*italianità* di William ha una certa importanza: figlio di una famiglia di contadini della provincia di Stratford, si trasferì in città in cerca di riscatto sociale, dopo aver sposato Mary Arden, discendente – del ramo minore – di una nobile e antica famiglia sempre dei dintorni di Stratford. In città, John faceva il guantaio e al tempo stesso commerciava malto, lana e birra. O meglio: c'è chi gli attribuisce la professione di macellaio, ma questa eventualità non è sufficientemente provata come la precedente. Raggiunta una certa agiatezza economica, John Shakespeare si diede da fare per far fruttare il suo capitale tramite una serie di operazioni immobiliari. Un palazzinaro *ante litteram*, dunque. Al tempo stesso, fu chiamato dalla cittadinanza a svolgere varie mansioni all'interno dell'amministrazione municipale, fino a diventare balivo di Stratford (formalmente, era il capo della magistratura cittadina, ma sarebbe a dire qualcosa di simile al sindaco di oggi) nel 1568. Il figlio William, dunque, nacque nel periodo di maggior fulgore amministrativo del padre: come s'è già ricordato, il suo battesimo è registrato nella Holy Trinity Church di Stratford il 26 aprile del 1564. John e Mary Shakespeare ebbero in tutto dieci figli e William fu il terzo di loro, ma mentre tre femmine e tre maschi morirono poco dopo la nascita, due fratelli maschi del poeta vissero a lungo: Gilbert, di due anni più giovane di William, ebbe dei figli a propria volta, mentre il giovane Edmund, ultimo nato nel 1580, seguì il fratello a Londra dove fece anche l'attore, sia pure con scarso successo, e lì morì a ventisette anni. Infine la sorella Joan, nata del 1569, sopravvisse al poeta e sposò un certo William Hurt: i suoi discendenti abitano a lungo nella casa paterna di Henley Street, le cui mura ci riserveranno qualche sorpresa nel prossimo capitolo.

Il documento successivo relativo alla vita di William Shakespeare porta la data 27 novembre 1582 e riguarda la concessione di matrimonio del poeta con una donna che si suppone essere Anne Hathaway, malgrado la grafia del documento originale sia imprecisa. All'epoca Shakespeare aveva 18 an-

ni e la moglie ne aveva 26. Una differenza d'età così marcata non era poi tanto desueta all'epoca, ma comunque qualcuno ha interpretato l'evento come un matrimonio riparatore, giacché già il 26 maggio successivo fu battezzata la prima figlia della coppia, Susanna. Come s'è già detto, invece, gli altri due figli di Shakespeare e Anne Hathaway, i gemelli Hamnet e Judith, nacquero nel 1585. Della prole del poeta si sa che Hamnet (il cui nome sembra richiamare Hamlet, ma è comunque quello del padrino di battesimo del neonato) morì a soli otto anni; Susanna sposò nel 1607 un celebre medico di Stratford, John Hall, scienziato eclettico e anticonformista che divenne uno dei maggiori studiosi di anatomia del Seicento inglese, e da lui ebbe una figlia Elizabeth che rimase senza prole; Judith, infine, sposò nel 1616 Thomas Quiney, uno scioperato, un vinaio figlio di un amico caro del poeta.

Altri dati certi della vita di Shakespeare riguardano la pubblicazione, nel 1593 e nel 1594, dei due poemetti *Venere e Adone* e *Lucrezia violata* che, come abbiamo visto sono le uniche due opere la cui stampa (è presumibile ma non certo) fu curata personalmente dal poeta: le edizioni, per altro, sono dedicate al conte di Southampton, protettore del poeta e figura complessa della nobiltà inglese nella quale ci imatteremo spesso. Il nome di Shakespeare, poi, compare nella registrazione di un pagamento effettuato dall'amministrazione della corona inglese al poeta e agli attori William Kemp e Richard Burbage in seguito a due recite eseguite davanti alla regina Elisabetta il 26 e il 28 dicembre del 1594. Tre anni dopo Shakespeare doveva essere già uno dei poeti teatrali più amati e rappresentati, nonché uno dei più pagati: nel 1597, infatti, egli comprò a Stratford la grande e centralissima casa detta "New Place", dove il poeta andò a finire i suoi giorni dopo il ritorno al paese d'origine, presumibilmente subito dopo la morte della regina Elisabetta. A conferma della celebrità di Shakespeare, un altro documento, una sorta di panorama della letteratura inglese contemporanea, *Palladis Tamia* pubblicato nel 1598 da Francis Meres, si sofferma a lungo sulle sue opere parago-

nandole ai classici greci e latini e definendole in assoluto le migliori sia nel genere tragico sia nella commedia. L'anno successivo, 1599, poi, il nome di Shakespeare compare fra i responsabili della costruzione e della gestione del Globe Theatre. E arriviamo al 1603, quando risulta dal primo in folio delle opere di Ben Jonson che Shakespeare vi prese parte come attore: proprio intorno a questa data, tuttavia, si ritiene che egli abbia abbandonato le scene per concentrarsi unicamente sulla scrittura.

Da questo momento in avanti, oltre che per la pubblicazione dei vari in-quarto delle sue opere, il nome di Shakespeare compare in una serie di documenti amministrativi: acquisti di case e terreni a Londra e a Stratford, e infine nel testamento del poeta, scritto e autografato un mese prima di morire, il 23 aprile 1616. E questo è tutto. Quanto all'iconografia del poeta, abbiamo già detto che siamo costretti a basarci sul busto che lo ritrae sulla sua tomba nella Holy Trinity Church di Stratford e sull'incisione che compare nella celebre edizione dell'in folio delle sue opere del 1623. Inutile aggiungere che i due ritratti non si somigliano; e mentre il primo, nella freddezza del marmo tombale, mostra un pingue e gioviale uomo di mezz'età, il secondo, pure usando proporzioni sbagliate, offre il volto di un giovane uomo elegante e ispirato. Insomma: è molto probabile che il vero Shakespeare non somigliasse né all'uno né all'altro. E il suo vero volto rimarrà un altro dei suoi infiniti misteri.

ENRICO VIII E SAN CARLO BORROMEIO

Nella primavera del 1757 il gentiluomo di Stratford Thomas Hart, discendente diretto di William Hart e Joan Shakespeare, decise di ristrutturare la sua casa in Henley Street. Era una casa vecchia di secoli (era l'abitazione comprata da John Shakespeare alla metà del Cinquecento e costruita ancora prima in legno, pietra e canna) ed effettivamente aveva bisogno di qualche buon lavoro di risistemazione. In più, Hart voleva adeguare gli interni alla moda dell'epoca, abbattendo dei vecchi muri e tirandone su di nuovi: Hart era quello che oggi si direbbe un benestante, ma allora non s'usava rivolgersi a un architetto per progettare gli interni di una casa, quindi il gentiluomo di Stratford chiamò tre operai guidati dal capomastro Joseph Moseley, diede loro qualche indicazione sugli assestamenti interni e insistette sulla ristrutturazione del tetto, motivo principale dei lavori che aveva deciso di intraprendere. Poi li lasciò fare in libertà.

I tre cominciarono a lavorare e per prima cosa demolirono i muri del sottotetto per procedere subito alla sistemazione della nuova copertura. Il giorno 29 del mese di aprile di quell'anno fortunato, Joseph Moseley buttò giù un piccolo muro sotto alle canne coperte di tegole e dietro ci trovò un libretto di sei fogli manoscritti e cuciti assieme. Moseley non ritenne di dover avvertire il padrone di casa della scoperta e prese con sé il libretto. Fu solo più tardi che il capomastro, forse mosso da chissà quale rimorso, avvertì Hart della faccenda ma consegnò il reperto a un consigliere municipale della città, tal Payton di Shottery. Perché non lo abbia consegnato direttamente a Hart non si sa, ma la cosa finì lì e per molti anni nessuno parlò più, ufficialmente, del libretto.

Viceversa, tutta la città vociferava apertamente della fretta con la quale il reperto trovato in casa Hart era stato nascosto. Il problema in discussione era il seguente: la casa di Henley Street restaurata da Hart non solo era quella dove aveva abitato la sua progenitrice Joan Shakespeare, ma era anche quella del di lei illustre fratello William e del di loro chiacchierato padre John Shakespeare. E si diceva pure che il libretto trovato dal capomastro Moseley fosse niente meno che il testamento di fede cattolica del palazzinaro John Shakespeare il quale, tutta la città lo sapeva, aveva lasciato un segno importante nella vita politica e amministrativa di Stratford sotto il regno anti-cattolico di Elisabetta Tudor. Insomma, la questione era imbarazzante.

Nella seconda metà del Settecento, a Stratford, c'era un tale di nome John Jordan che tutti conoscevano, non solo in città, come il massimo cicerone shakespeariano. Vestito in abiti Tudor (falsi, ovviamente), questo Jordan soggiornava davanti alla casa natale di Shakespeare e si offriva di raccontare agli eventuali visitatori leggende e verità del poeta: un po' come tutti quei centurioni che oggi a Roma perlustrano il Colosseo alla ricerca di turisti giapponesi che pagando qualche euro vogliono farsi fotografare in compagnia di un *vero* antico romano. Ebbene, nel Settecento non c'erano turisti giapponesi intorno alla casa natale di Shakespeare, ma c'era sempre qualche curioso desideroso di cogliere un segreto, magari un reperto, una reliquia del poeta. Costoro davano la sopravvivenza a John Jordan che pure accompagnava gli studiosi nei classici pellegrinaggi sui luoghi shakespeariani di Stratford. Ed era sempre lui a produrre, in modo infaticabile, documenti più o meno attendibili sulle tracce terrene di Shakespeare, sia per gli avventizi sia per gli studiosi. Insomma: nel 1784 fu consentito a questo John Jordan di copiare il libriccino trovato quasi trent'anni prima dal capomastro Moseley sotto al tetto della casa cinquecentesca degli Shakespeare. E Jordan, ovviamente, si mise subito all'opera: tentò di vendere la sua trascrizione del libretto al prestigioso *Gentleman's Magazine* ma il direttore del periodico rifiutò l'offerta. Infaticabile, Jordan fece sapere a mari

e monti che aveva messo le mani su un documento preziosissimo: la voce girò fino a giungere a Edmond Malone, allora massimo studioso dell'opera e della vita di Shakespeare, il critico cui si deve la prima definizione del canone shakespeariano (la quale, per altro, a due secoli di distanza è rimasta sostanzialmente la stessa che ancora oggi conosciamo).

Malone, che da anni stava lavorando a una monumentale biografia di Shakespeare, contattò il vicario di Stratford e riuscì a farsi spedire il meraviglioso libretto del quale però, nel frattempo era stata smarrita la prima pagina. Da questo momento in avanti, il rapporto del grande studioso con questo singolare reperto fu quanto meno contraddittorio: in un primo momento, egli ne dubitò l'autenticità non riconoscendo i tratti cinquecenteschi nella grafia, ma subito dopo (nel 1790) lo pubblicò nella sua edizione delle opere shakespeariane, avvalorandone al contrario l'autenticità. Per di più, subito prima della pubblicazione del volume in questione, Jordan spedì a Malone la sua trascrizione originale del libretto, che ovviamente comprendeva anche la prima pagina perduta. E anche le righe mancanti all'originale in suo possesso furono pubblicate da Malone. Segno che si fidava ciecamente di quanto aveva in mano. Passarono altri sei anni e il grande studioso cambiò opinione: nel 1796 Malone pubblicò un lungo saggio nel quale confutava l'autenticità di molti supposti documenti shakespeariani, fra i quali anche il vecchio libretto trovato nel sottotetto della casa di Henley Street. Quanto alle ragioni di questa mutata convinzione, Malone rimandava a nuovi documenti di cui era venuto in possesso, che egli stesso avrebbe pubblicato e commentato nella biografia di Shakespeare alla quale stava continuando a lavorare. Tranne che Malone morì prima di completare questa opera monumentale: tra le sue carte non si sono trovati riferimenti al libretto di Henley Street né ai presunti documenti che avrebbero dovuto incontrovertibilmente dimostrarne la falsità. Ma da allora in avanti, tutta la questione ha preso il nome di "Testamento spirituale di John Shakespeare".

S'è detto: John Shakespeare era un uomo importante. Di origini contadine, s'era inventato artigiano, commerciante e amministratore pubblico. Uomo di grande temperamento e assai avvezzo agli affari, anche a costo di qualche rischio: John Shakespeare era stato uno degli uomini più in vista di Stratford dagli ultimi anni del regno della cattolica Maria Tudor al consolidamento del regno protestante di Elisabetta Tudor. In veste di amministratore della città, poi, aveva condiviso la scelta (o la necessità) di requisire i beni della chiesa cattolica e di destinarli a nuovo uso. Alla fine del Cinquecento, in Inghilterra, non c'era molto spazio per la dissidenza all'interno della gestione della cosa pubblica. Chi era chiamato ad amministrare o a contribuire ad amministrare una qualsivoglia istituzione pubblica era tenuto a rispettare i dettati della legge senza potersene sottrarre: in altre parole, l'istituto delle dimissioni non era contemplato nelle regole dell'epoca. E infatti John Shakespeare non si dimise dai suoi incarichi quando, intorno agli anni Settanta del secolo, la sua situazione economica e politica cominciò a traballare. Più semplicemente, prese a non intervenire più alle riunioni pubbliche, ottenendone prima delle multe e solo dopo molti anni l'esclusione dall'amministrazione pubblica. Tuttavia, se ciò sia stato motivato da un tracollo finanziario (per altro non dimostrato pienamente dai documenti che ci sono pervenuti) o da un disaccordo politico circa l'impostazione sempre più antipapista della politica inglese (e di Stratford in particolare, grazie a un Vicario della Chiesa particolarmente zelante), non è dato saperlo.

Bisogna soffermarsi un po' di più sull'intreccio potere/religione nell'Inghilterra tudoriana: ci sarà utile anche in futuro. Siamo nel Sedicesimo secolo e, mentre in Europa comincia a deflagrare la mina della Riforma, re Enrico VIII (il padre di Elisabetta, re di un paese felicemente cattolico) si trova ai ferri corti con il potere papale per una questione di sesso. Enrico Tudor ha sposato Caterina d'Aragona, donna affascinante e potente, della dinastia asburgica: impelagato in altre decine di amori, Enrico ha bisogno

che Caterina gli dia un figlio maschio per mandare avanti la dinastia, ma l'unica figlia di Caterina è una femmina, la principessa Maria, e non sembra ci sia modo di far rimanere di nuovo incinta la regina. A questo punto, Enrico si innamora perdutamente di un'altra donna, bellissima e proveniente da una famiglia inglese piuttosto potente ancorché malvista a corte e nei salotti della politica: Anna Bolena. E Anna, guarda caso, rimane incinta del re. È a questo punto che Enrico prende una decisione clamorosa: ripudiare Caterina d'Aragona per sposare Anna Bolena e legittimare l'erede al trono che ella ha in corpo. Perché – va aggiunto – astrologi, medici, indovini e ruffiani vari non hanno dubbi: il ventre di Anna Bolena nasconde un figlio maschio. Le diplomazie di mezza Europa si incontrano per trovare una soluzione al caso internazionale che scoppia tra inglesi e spagnoli. L'unica via d'uscita trovata dagli inglesi è sostenere che Caterina non è fisicamente in grado di concepire figli maschi, cosa che la corte spagnola ha tenuto nascosta a Enrico VIII prima del matrimonio: e questa è la ragione per la quale gli inglesi chiedono al Papa di annullare il matrimonio. La corte d'Asburgo insorge e Roma risponde no alla richiesta di Enrico. Il rifiuto papale è piuttosto tormentato, tanto più che dallo scoppio della disputa contro Lutero e i suoi protettori tedeschi, Enrico VIII tramite il suo ministro, cardinale Wosley, è sempre stato buon alleato della chiesa romana. Ma ci sono due solide ragioni a sostenerlo: da una parte Roma non vuole rovinare i rapporti già tesi con gli spagnoli, dall'altra non vuole essere confusa, a livello internazionale, con la condotta generalmente ritenuta immorale di Enrico VIII. E poi l'Inghilterra è un piccolo paese, e lo Stato Pontificio ha problemi più seri da affrontare e risolvere!

Il rifiuto, come è ovvio, fa imbestialire il re d'Inghilterra che va avanti per la sua strada: ripudia Caterina e sposa Anna Bolena. Il Papa tuona e strepita per l'affronto subito e promette scomunica al re d'Inghilterra. Carlo V, re di Spagna, si prepara a muovere guerra all'Inghilterra e in tutta risposta, prima della nascita dell'erede tanto atteso, Enrico VIII assume su di sé an-

che il potere religioso, di fatto staccandosi dalla Chiesa di Roma: nasce così la Chiesa Anglicana. Ciò non equivale tout court ad abbracciare la dottrina calvinista, ma certo come i calvinisti anche il re d'Inghilterra indica al proprio popolo la Chiesa di Roma come un nemico: e infatti tutti i beni della Chiesa cattolica vengono requisiti e avocati alla corona.

A questo punto, il problema è un altro: l'erede che Anna Bolena dà alla luce nell'autunno del 1533 è una femmina e il re, al colmo dell'ira, minaccia di morte astrologi, medici, indovini e ruffiani vari che avevano annunciato la nascita di un maschio. Per altro, il fatto che gli uni e gli altri dichiarino pubblicamente i loro errori non cambia i rapporti con la Chiesa di Roma: Enrico resta scomunicato. Orbene, al sovrano non resta che trovare ancora un'altra moglie che gli dia un figlio maschio. Così anche Anna Bolena finisce accusata e ingiuriata: le vengono attribuiti oltre cento amanti segreti (tra costoro c'è anche suo fratello) con i quali avrebbe tentato di assassinare il re. Rinchiusa in prigione, Anna Bolena viene condannata a essere decapitata con una spada. Anna Bolena sale sul patibolo sconcertata di come il re ancora non le abbia concesso la grazia: è certa che il messo regale arriverà da un momento all'altro. E si rende conto di aver perso tutto solo quando vede alcune donne del popolo con il volto ghignante sistemare strani recipienti di metallo sotto al patibolo: il sangue di una regina ha un potere eccezionale nei filtri magici.

Eseguita la condanna, il vedovo festeggia lo scampato pericolo sposando una terza moglie, Jane Seymour che finalmente gli dà un figlio maschio: Edoardo. A questo punto, sicuro della discendenza, Enrico si sente in grado di portare alle estreme conseguenze il suo strappo da Roma: con la complicità dello stratega politico di tutta l'operazione, il primo ministro Thomas Cromwell, separa definitivamente la Chiesa Anglicana da quella cattolica, seppure non abbracciando in tutto e per tutto la teologia protestante. L'Inghilterra sogna un'autonomia potente inseguendo il mito dell'isolazionismo assoluto all'interno dell'Europa.

Il regno di Enrico VIII è uno dei più complessi da giudicare, nella storia inglese: fondamentalmente perché il re raccolse un paese ai margini del mondo, di forte tradizione contadina, povero sia economicamente sia culturalmente e lo lasciò pieno di prospettive positive, le stesse che poi sarebbero diventate realtà scintillanti nella stagione elisabettiana. Il tutto regnando fra mille contraddizioni, violenze e prevaricazioni. Tuttavia Enrico VIII ebbe un gran merito e una gran fortuna. Il merito fu quello di mantenere fermo il proposito di fare del suo povero paese un grande protagonista della politica europea: ne progettò l'identità convincendo i suoi sudditi a sentirsi parte integrante di una nazione. La fortuna fu quella di riuscire a produrre cannoni di ferro.

Ora, detta così può sembrare una stramberia, ma uno dei motori dell'economia europea del Cinquecento era l'industria bellica e in questo senso il potere era concentrato nelle mani di quei paesi che sapevano produrre buoni cannoni, indispensabili ad armare flotte in grado di conquistare nuovo mondo e nuovi mercati. I migliori cannoni, all'epoca, si producevano nei Paesi Bassi, possesso spagnolo: qui si fondevano con perizia pezzi unici in bronzo grazie alla ricchezza di materia prima e a una lunga tradizione progettuale e tecnica. I paesi poveri (l'Inghilterra fra questi) non avevano né l'una né l'altra e si arrabattavano a costruire cannoni in ferro costituiti da due blocchi collegati fra loro: erano cannoni molto più economici e leggeri, ma avevano il difetto di esplodere al primo colpo sparato, nella maggior parte dei casi. Le fucine di Enrico VIII compirono il miracolo di produrre cannoni in ferro in un solo blocco: non erano perfetti, al momento dell'uso, ma costavano poco, pesavano ancora meno e almeno per un po' resistevano alle sollecitazioni degli spari. Non a caso, i cannoni leggeri, ormai perfezionati, furono alla base del successo della marina inglese in epoca elisabettiana: a loro si doveva la grande maneggevolezza della flotta di Francis Drake che sconfisse l'*Invencible Armada* di Filippo II nel 1588.

Insomma, sulla spinta di questa meravigliosa coincidenza (nazionalismo e armamenti a basso costo), alla morte di Enrico VIII, nel 1547, non ci furono dubbi né sulla successione né sull'eventuale riavvicinamento alla Chiesa di Roma. A nove anni di vita, sul trono salì il piccolo Edoardo VI, ma il potere rimase saldamente nelle mani degli uomini di Stato che avevano affiancato Enrico VIII negli ultimi, sanguinari anni della sua vita. E questi, guidati dallo zio del nuovo re, Thomas Seymour, scelsero di rompere ulteriormente con Roma e di cominciare a organizzare lo Stato in senso protestante, sia pure senza cadere negli eccessi degli eretici antipapisti. Edoardo VI, piccolo e malaticcio, durò poco: alla sua morte prematura si pose il problema, tutto politico, della successione. Erano in vita altre due figlie di Enrico VIII: Maria ed Elisabetta. Ma se la prima era di solida fede cattolica, la seconda, pur di fede protestante, era figlia di una donna che, ufficialmente, aveva tramato per uccidere il padre (Enrico VIII, comunque, non aveva mai abbandonato la piccola Elisabetta). Un vero e proprio rovescio politico all'interno delle vecchie strutture dello Stato portò sul trono Maria Tudor la quale, figuriamoci, andò in sposa niente meno che a Filippo II di Spagna, figlio ed erede di Carlo V, braccio armato (anche troppo) della Chiesa romana nonché storico nemico di Enrico VIII: così almeno fu evitata la guerra con la Spagna che gli Asburgo a intervalli fissi continuavano a minacciare. Salita al potere, Maria esacerbò il suo fanatismo religioso stravolgendo tutte le strutture messe in piedi dal padre e dai tutori del fratello, nonché avviando una vera e propria campagna di annientamento violento del potere protestante. Non per caso fu chiamata Maria la Sanguinaria. Elisabetta, nel frattempo, pur senza ripudiare la sua tiepida fede protestante, giurò sottomissione alla sorella, se non altro per aver salvi la vita e l'onore.

Ma anche Maria rimase poco sul trono e alla sua morte lasciò il regno in preda a un dissidio interno fortissimo, sia a livello politico sia a livello religioso. In questo contesto, le due fazioni politiche del paese trovarono un apparentemente fragile accordo per riabilitare definitivamente Elisabetta

come legittima erede di Enrico Tudor e metterla sul trono – siamo nel 1558 – puntando a una politica di mediazione tra cattolici e protestanti. Elisabetta non tradì le attese: iniziò il suo regno sotto il segno della moderazione, senza troppo infierire sui cattolici. Ma, al tempo stesso, si occupò di completare la riforma anglicana iniziata dal padre e continuata sotto il breve regno del fratello Edoardo VI. Solo dopo una prima fase del suo regno, dunque, il potere anglicano consolidò le sue strutture ed espulse i cattolici dalla gestione dello Stato e della Religione. Fino alla messa al bando finale e alla confisca definitiva dei beni intorno agli anni Settanta del secolo. Del resto, il problema centrale di Elisabetta era quello di affrontare in proprio i costi notevolissimi non solo della sua corte, ma anche della gestione dello Stato in senso lato. Si tenga conto che la corona d'Inghilterra non aveva di suo sufficienti sostanze per mantenere un proprio esercito regolare, ma aveva bisogno di ricorrere agli eserciti – chiamiamoli così – privati dei Pari d'Inghilterra, ossia dei nobili di alto rango i quali stipendiavano regolarmente le truppe che avevano il compito di mantenere l'ordine nei propri territori. Né la corona poteva impegnare beni pubblici in cambio di prestiti da parte dei privati, come per esempio succedeva regolarmente nella Spagna di Filippo II.

E poi, l'Europa cominciava a vedere di cattivo occhio questa regina giovane e puntigliosa che non solo non si risolveva a prendere marito (la qual cosa avrebbe di fatto consegnato il suo regno a qualche potentato straniero), ma continuava a portare avanti la sua riforma anglicana in totale contrasto con la Chiesa di Roma. Morale: i regni di Spagna e Francia, entrambi cattolici ma entrambi in cerca di un primato assoluto sull'Europa, cercarono di arruolare l'Inghilterra fra i suoi alleati o, in estrema ipotesi, di conquistare militarmente l'isola ribelle. In più, la Francia aveva da difendere gli interessi di Maria Stuart, regina di Scozia, ex regina di Francia, cattolica e a propria volta erede di Enrico VIII, per ciò stesso – secondo i francesi – legittima sovrana d'Inghilterra in quanto non disconosciuta da En-

rico VIII. Gli spagnoli, dal canto loro, vantavano le pretese dirette di Filippo II, vedovo della ex regina d'Inghilterra. Un vespaio, insomma, nel quale Elisabetta fu costretta a vivere e regnare fino alla sua morte nel 1603, senza mai abdicare alla sua autonomia: esattamente come le aveva insegnato il padre. E la situazione non cambiò nemmeno al tramonto del secolo quando la marina inglese riuscì a sconfiggere l'*Invencible Armada*. Perché Elisabetta dovette continuare a guardarsi le spalle da tutti quei Pari i quali, pur di conquistare un po' di potere in più, erano pronti a scendere in guerra contro la regina protestante nel nome di Maria Stuart, della religione cattolica o al limite della protezione francese: qualunque ragione era ben accetta. Dopo aver decapitato Maria di Scozia, dopo aver affogato nel sangue una rivolta interna, l'avventura di Elisabetta finì, come è noto, con un capolavoro diplomatico: rimasta senza figli, ella nominò suo erede Giacomo Stuart, figlio di Maria Stuart, re di Scozia, protestante, e di fatto unico in grado non solo di riunificare il popolo inglese e quello scozzese, ma anche capace di difendere la sostanziale autonomia politica e religiosa dell'Isola. Già, perché malgrado tutto, lungo i quarantacinque anni del suo regno, Elisabetta I continuò a battersi con il sangue e con le leggi soprattutto contro un unico grande nemico: la Chiesa di Roma e la sua religione cattolica.

E torniamo, finalmente, alla storia del libretto a firma John Shakespeare trovato sotto le tegole della sua casa di Henley Street. Dopo la ritrattazione di Malone nel 1796, lo si ritenne unanimemente un falso. In modo specifico, un falso confezionato da John Jordan che, del resto, aveva contrassegnato la sua vita di piccolo ricercatore shakespeariano di molti falsi più o meno abilmente costruiti. Le sei pagine del libretto, comunque, contenevano una supplica sottoscritta in punto di morte e indirizzata dall'autore del testamento a Dio, nella speranza di conquistare così il paradiso dei cattolici. In esso John Shakespeare si appellava alla giustizia divina per

mondarsi dai suoi peccati e per motivare una vita vissuta fra tentazioni e contraddizioni. Come a dire che il potere politico-religioso dell'epoca gli aveva reso difficile ogni più manifesta testimonianza di fede cattolica. Insomma, una dichiarazione di fede bella e buona, completamente opposta rispetto non solo alla religione di Stato, in Inghilterra, nella seconda metà del Seicento, ma all'epoca in quel paese apertamente e violentemente contrastata. Le amministrazioni cittadine (e John Shakespeare era stato un amministratore cittadino), oltre a requisire i beni della Chiesa cattolica, ne avevano distrutto tutto l'armamentario di oggetti e simboli, dai paramenti sacri alle reliquie. In più, esse avevano comminato multe su multe a coloro i quali non si erano presentati regolarmente alle funzioni religiose anglicane. Certo, John Shakespeare era stato multato più volte per questa ragione, ma i suoi concittadini lo avevano scagionato dall'accusa religiosa spiegando che se egli non si era fatto vedere in chiesa, era solo per motivi di sicurezza personale: non voleva farsi catturare dai creditori. (Salvo che al di fuori dei riti religiosi, John Shakespeare continuava a fare la sua normale vita economica, acquistando e vendendo terreni oppure facendosi garante per i prestiti degli amici).

Tuttavia, al di là delle supposizioni più ragionevoli circa la presunta fede cattolica di John Shakespeare, non sembrava ci si potesse fidare del testamento trovato dal capomastro Moseley sotto le tegole della casa di Henley Street per certificare definitivamente l'adesione dell'uomo alla Chiesa di Roma e, conseguentemente, per dare credito all'idea che William Shakespeare fosse cresciuto in un ambiente cattolico. Si concluse che il "testamento spirituale di John Shakespeare" doveva essere un falso inventato di sana pianta. Da Jordan, ovviamente, in combutta con il capomastro Moseley.

Fu nel 1923 che le cose cambiarono. Un ricercatore gesuita, Herbert Thurston, trovò al British Museum un testo in tutto e per tutto analogo a quello trovato nella casa di Henley Street. Si trattava dello stesso testamen-

to spirituale, stavolta scritto in spagnolo e stampato nel 1661 a Città del Messico. Il testo veniva attribuito a San Carlo Borromeo, arcivescovo di Milano alla fine del Cinquecento. Prostrato dalle continue pestilenze che gli sottraevano fedeli, alcuni anni prima di morire (nel 1584) Carlo Borromeo aveva compilato un atto di sottomissione alla fede cattolica, da firmare in punto di morte, valido tanto per sé quanto per le migliaia di atei sorpresi dalla peste. Il testo stampato a Città del Messico – ma del quale sono state in seguito rintracciate numerose edizioni anche molto più antiche e in altre lingue – lasciava uno spazio bianco per inserire il nome del penitente all'inizio di ogni paragrafo. Insomma, dopo la scoperta del 1923 si poteva supporre che John Shakespeare avesse sottoscritto il testamento spirituale di Carlo Borromeo. Ma nel 1966 questa ardua supposizione prese una consistenza ancora più concreta. Fu trovata allora un'edizione inglese del formulario di Carlo Borromeo, il cui testo è sostanzialmente identico a quello sottoscritto da John Shakespeare. E si sono anche ritrovate le tracce dei missionari gesuiti che, fin dal 1580, avevano portato in Inghilterra le prime copie della supplica di Carlo Borromeo: sempre testi manoscritti con uno spazio bianco da riempire con il nome del penitente. Insomma, libretti identici a quello trovato dal capomastro Moseley sotto le tegole della vecchia casa degli Shakespeare.

Ora, il problema è che l'originale del libretto attribuito a John Shakespeare e bollato come un falso da Edmond Malone è andato perduto: non c'è modo, dunque, di verificarne se non altro la datazione reale e la provenienza della carta con gli strumenti che le nuove tecnologie ci hanno messo a disposizione. Ma, certo, il presunto falsario John Jordan andrebbe almeno in parte riabilitato: se fu lui a confezionare il documento, e ciò è abbastanza improbabile, lo fece ad arte sì da impegnare i posteri per secoli.

* * *

Il legame tra John (e suo figlio William) Shakespeare e Carlo Borromeo presenta anche altri motivi di italianissimo fascino storico e simbolico. Cattolico o no che sia stato nel cuore e nell'anima, l'amministratore pubblico John Shakespeare predispose la spesa di due sterline da parte della municipalità di Stratford per la distruzione delle reliquie cattoliche conservate nella chiesa della città. Di là dalla Manica, invece, proprio Borromeo era stato il primo a valorizzare l'uso rituale delle reliquie medesime.

La seconda metà del Cinquecento, a Milano, si ricorda anche per una serie di terribili epidemie di peste. Una in particolare, nel 1576, mise in ginocchio la città per lunghi mesi: sembrava che la terribile malattia non potesse essere vinta in alcun modo e tutti si interrogavano sul significato di questa avversità della natura nei confronti dell'uomo. Ovviamente, allora nessuno sapeva o poteva sapere che a causare la malattia fossero le pulci e che a diffondere il contagio fossero i topi. In città, l'amministrazione dei corpi era nelle mani del governatore spagnolo Antonio Guzman y Ajmonte, l'amministrazione delle anime invece era appunto nelle mani dell'arcivescovo Carlo Borromeo. Tra i funzionari spagnoli e lo Stato Pontificio c'era identità di vedute dal punto di vista religioso, ma una netta contrapposizione, ai limiti del conflitto aperto, sulla gestione del territorio e delle rispettive forze militari: in pratica, Roma mal sopportava la potenza e la supremazia mondiale della *Invencible Armada* di Filippo II (ancora non umiliata dalla sconfitta contro gli inglesi). In più, tra Antonio Guzman y Ajmonte e Carlo Borromeo c'era un ulteriore dissidio personale dettato da motivi strettamente caratteriali: quanto il primo era pragmatico tanto il secondo era votato all'ascesi, al distacco dalla realtà delle cose. La peste del 1576 portò questo conflitto alle conseguenze estreme: il vescovo, ignorando ogni basilare principio medico anche dell'epoca, considerava l'epidemia il giusto castigo imposto da Dio a un popolo di peccatori; ragione per la quale, tra l'altro, passò gli ultimi amari anni della sua vita a progettare atti di dolore di massa in grado di lavare le coscienze del popolo, come quello

trovato nella casa degli Shakespeare. Ma se gli assembramenti di preghiera organizzati dal futuro santo potevano forse mondare le anime della gente, di certo ne lordavano il corpo. O, più precisamente, lo esponevano al contagio. Il governatore spagnolo non si occupava delle colpe e delle pene dell'anima, ma cercava di applicare qualche ragionevole misura di prevenzione medica: egli considerava un affronto ai rischi di contagio riunire tanta gente in un luogo chiuso così spesso e così a lungo e quindi, dopo le prime intemperanze dell'arcivescovo, il governatore proibì i riti religiosi all'interno degli spazi chiusi. Carlo Borromeo, con la forza della santità ventura, non si diede per vinto e condusse il suo gregge fuori dalle chiese buie e mefitiche: inventando le traslazioni delle reliquie. Erano spettacoli itineranti in senso stretto, condotti ora dall'arcivescovo ora da officianti minori, nei quali la sostanza era rappresentata da lunghe processioni compiute da una chiesa all'altra per cambiare sede alle reliquie in questione. E dietro ai celebranti in preghiera, il popolo mezzo infetto, ma finalmente all'aria aperta, camminava in corteo, lentamente pregando o rispondendo ai canti intonati dai religiosi. In più, in testa al corteo, attori improvvisati recitavano brevi scene teatrali – alla maniera delle Sacre rappresentazioni che avevano iniziato a prosperare nel Medioevo – ispirate alla pia vita del santo celebrato all'occasione e al quale tutti, preti e popolo, chiedevano intercessione presso Dio perché alleviasse i dolori degli uomini probi e concentrasse il contagio sugli atei e sugli infedeli: insomma sui veri peccatori.

Traslazioni di reliquie si ebbero durante la peste del 1576 (la più famosa rimase quella del Santo Chiodo che aveva trattenuto il corpo di Cristo sulla Croce, e finito a Milano dalla Palestina chissà come, che venne portato sulle sei porte della città come a sbarrare il contagio) e anche dopo, anche dopo la morte di Carlo Borromeo. Se lo zelo del futuro santo abbia agito da deterrente contro la peste non possiamo dirlo su basi scientificamente attendibili, ma di certo il governatore Antonio Guzman y Ajmonte dovette cedere all'inventiva dell'avversario che, spostando le masse da dentro a

fuori le chiese, lo aveva battuto sul medesimo terreno da lui scelto: quello della logica. Ed è forse per questo che Carlo Borromeo è arrivato in trionfo fino a noi sulle ali del calendario dei santi, mentre del più ragionevole governatore spagnolo si sono perse le tracce nei libri di storia. E fa più stupore ancora, sulla base di questa considerazione, immaginare il vecchio John Shakespeare piegare l'anima alle lusinghe dell'arcivescovo ispirato e irrazionale, piuttosto che a quelle più pragmatiche del suo avversario spagnolo. Perché giusto un certo qual pragmatismo finanziario e politico sembra aver guidato la vita del padre del poeta, piuttosto che non un'adesione totalizzante alle proprie idee al limite del fanatismo.

Ma poi un'altra questione carica di valori simbolici risuona nel legame tra Borromeo e la famiglia Shakespeare, ed è una questione tutta teatrale, perché Carlo Borromeo ha la sua piccola responsabilità nella nascita del teatro moderno così come oggi lo conosciamo. Ecco il fatto.

Abbiamo visto che per combattere la peste l'arcivescovo di Milano inventò le traslazioni delle reliquie con il fine esplicito di purificare il popolo. Ma una delle ragioni per le quali quel popolo era impuro, a detta dell'arcivescovo, consisteva nel favore accordato dalla gente comune al nuovo teatro popolare che si stava sviluppando nel Nord della penisola italiana. Questo neonato teatro era la Commedia dell'arte la quale aveva ristrutturato i vecchi riti pagani in un'attività professionale autosufficiente: ossia le compagnie di comici – uomini e donne – giravano città e campagne offrendo rappresentazioni per lo più comiche in cambio di un modesto controvalore in denaro o in natura. Ed erano spettacoli comici un po' sguaiati nei quali gli attori professionisti ritraevano, quasi sempre in chiave comica, le abitudini quotidiane del pubblico, compresa l'avversione nei confronti del potere straniero. E questo sarebbe stato anche benevolmente accettato dall'autorità religiosa, visti i loro rapporti tesi con gli spagnoli. Ma le maschere che quegli attori calzavano per far identificare immediatamente dal pubblico personaggi e situazioni, erano un'eredità diretta dei vecchi riti pagani,

nei quali Arlecchino e Pulcinella, solo per fare due esempi, erano acclamate personificazioni del diavolo. In altre parole: i comici portavano in scena diavoli e diavolerie, inducendo il pubblico – questo ritenevano le autorità religiose – a propendere per una vita pagana. In più, il fatto che in scena recitassero direttamente le donne (pratica formalmente proibita dalla grande tradizione della commedia erudita cinquecentesca che aveva vita nelle corti) da un lato conquistava straordinario successo popolare a quegli spettacoli e dall'altro richiamava su di loro le ire della Chiesa che li considerava diretta dimostrazione della vita lasciva e impura degli attori.

Quindi la Chiesa si pose anche l'obiettivo di purificare il popolo dalle indecenze propagate dal teatro. Tranne che Borromeo non fece i conti con la scaltrezza dei comici e con la loro scelta di fondo: vivere andando incontro ai gusti del pubblico pagante senza consentire a qualunque potere di creare loro troppi problemi. Visti alle strette, insomma, i comici del secondo Cinquecento alleggerirono le allusioni ai piaceri della carne contenuti nei loro spettacoli e di contro li caricarono di senso antispagnolo (nacque così la maschera ridicola del Capitano Matamoros, vanaglorioso sciocco spagnolo): circostanza che *doveva* essere vista di buon occhio dalla Chiesa. Così, in margine alle grandi rappresentazioni popolari per le traslazioni di reliquie inventate da Borromeo presero ad aver vita anche piccoli spettacoli di Commedia dell'arte. Come si direbbe oggi: il teatro comico popolare fu accolto nel novero dell'istituzionalità grazie ai riti inventati da Borromeo.

Ora, la fissità dei caratteri e il grande successo popolare della Commedia dell'arte le permise rapidamente di scavalcare i confini dell'Italia: già dal 1580 si ha notizia di tournée di comici italiani in Inghilterra. E proprio la struttura drammaturgica della Commedia dell'arte sta alla base di alcuni personaggi shakespeariani. Ma al di là di questo, la questione che si pone immediatamente è quella della nascita del teatro moderno. Nel corso della seconda metà del Cinquecento il teatro subisce una trasformazione radica-

le: da esercizio di stile poetico, retorico o cortigiano, diventa un'abitudine popolare. Le rappresentazioni entrano a far parte della quotidianità di tutti e si sviluppano anche come un'esigenza nata dal basso – dal popolo – di autorappresentarsi, di conoscersi, di riflettere su se stesso.

Fatte salve le origini greche e latine (che comunque andavano nel segno dell'*appuntamento popolare*) dal Medioevo al Rinascimento il teatro era rinato sotto la spinta della fede. In Italia, così come in Inghilterra e nel resto d'Europa, dal Medioevo in avanti le sacre rappresentazioni rappresentavano un elemento della ritualità religiosa, magari anche il più sentito; il più partecipato, a volte. Ma la sostanza di quelle rappresentazioni restava nell'ambito della narrazione di fatti legati alla Bibbia e ai Vangeli, e in questo contesto i dialoghi assumevano spesso il tono di omelie, di tirate moralistiche per indicare agli spettatori-fedeli la strada giusta per mantenere salda la fede e guadagnare così il paradiso. Viceversa, dalla seconda metà del Cinquecento il teatro si rivolge direttamente al mondo raccontandolo a uso dei sentimenti e del divertimento degli spettatori, sovente senza altre funzioni che non quella di emozionarlo. Avviene così uno scatto di crescita straordinario sia nello sviluppo del teatro come mezzo espressivo sia nella nascita del popolo come entità cosciente di sé: quello che prima di tutto avvicina i Comici dell'arte a Shakespeare è il piacere di raccontare raccontandosi, di emozionare emozionandosi. In una parola: nella seconda metà del Cinquecento il teatro esprime un bisogno sociale. A quel bisogno gli attori della Commedia dell'arte risposero in modo univoco, parlando di fame e povertà per rendere la realtà meno drammatica; Shakespeare rispose alle stesse necessità allargando tutte le prospettive possibili, moltiplicando i punti di vista e mostrando al pubblico al tempo stesso tutto il bene e tutto il male della loro vita. Ma in entrambi i casi, il teatro si trasformò in un evento vivo e vitale, espressione emotiva e culturale dei popoli che cominciavano a sentire il senso, il peso e la gioia della loro unità, della loro identità comune.

Sicché è utile affrontare qui un altro tema, almeno in margine: quello del confronto possibile fra la lingua di Shakespeare e la lingua dei Comici dell'arte. Ai tempi di Shakespeare la lingua inglese non era così strutturata – né ovviamente diffusa – come quella di oggi. E a livello di configurazione grammaticale e ortografica era poco più che un dialetto: basti pensare che il primo dizionario della lingua inglese è quello di Samuel Johnson compilato alla metà del Settecento. Shakespeare, dunque, lavorava su una lingua in continuo movimento e basata soprattutto sulla tradizione orale (i *Canterbury Tales* di Geoffrey Chaucer pur incarnando un alto senso poetico erano lontani dal gergo parlato) e questa, forse, è un'altra ragione che lo spinse a disinteressarsi delle edizioni a stampa dei suoi testi teatrali e non dei due poemi che invece offrono una lingua poetica ben altrimenti latineggiante rispetto ai *blanke verses* dei copioni. Alcuni fra i critici più avveduti contemporanei a Shakespeare videro in lui proprio uno dei fondatori dell'identità culturale inglese: nei *Palladis Tamia* – il saggio di Francis Meres sulla letteratura inglese già ricordato poiché ci dà le prime notizie ufficiali sui successi di Shakespeare – le sue commedie e le sue tragedie sono prima messe in relazione con la grande tradizione classica latina e poi indicate direttamente come struttura fondamentale della nuova letteratura inglese. Il concetto sarà ripreso un secolo e mezzo dopo proprio da Samuel Johnson il quale, più di qualunque altro, si è adoperato per dare corpo all'identità culturale (e letteraria) inglese.

Dunque: Shakespeare giocava a modellare in assoluta libertà un materiale nuovo e lo faceva con l'attrezzatura del teatro. Il teatro, a quei tempi, non vezzeggiava la poesia ma si occupava di incontrare il successo di un pubblico (pagante) quanto più possibile vasto. Ecco: il primato del pubblico su quello della poesia è un elemento fondamentale nell'arte di Shakespeare.

Fermo restando la maggior fede nel pubblico pagante piuttosto che nella poesia, dal punto di vista strettamente creativo i comici italiani erano in una situazione diversa: la loro lingua, era ancora più programmaticamente

anti-poetica di quella di Shakespeare, ma non era così giovane come quella inglese, né altrettanto fresca di struttura. È vero che il ruolo di Chaucer rispetto alla lingua inglese è spesso accomunato a quello di Dante rispetto alla lingua italiana, ma il Rinascimento italiano non ha pari con quello – eventuale – inglese. Insomma, i Comici dell'arte lavoravano su un materiale linguistico abbastanza strutturato: si occuparono, semmai, di destrutturarlo. Sempre partendo dalla “legge dell'incasso”, ossia considerando che la funzione primaria del teatro fosse quella di richiamare in platea quanto più pubblico pagante possibile, le compagnie dei comici italiani giravano la penisola (e non solo) cercando di farsi comprendere da tutti. Le stesse maschere della Commedia dell'arte avevano una definizione geo-culturale molto articolata: ogni maschera parlava la propria lingua. Ciò non per vezzo letterario o genericamente culturale, ma proprio per una sorta di proto-globalizzazione del mercato teatrale: con lo stesso spettacolo (e gli stessi personaggi) bisognava farsi capire da pubblici assai diversi. Altro era recitare – e farsi capire – a Venezia, mettiamo; altro era recitare – e farsi capire – a Napoli. Ed era comune usanza che un interprete di grande fama, per esempio napoletano, venisse ingaggiato da una compagnia mantovana per arricchire la vendibilità del prodotto. E viceversa, ovviamente. L'analogia fra Shakespeare e i nostri comici sta dunque nella comune attenzione al mercato che, in altri termini, significava l'attenzione al popolo-pubblico e ai suoi gusti: con ogni probabilità, benché il livello estetico, la sostanza drammaturgica e la forza attoriale fossero completamente diversi, tanto il teatro di Shakespeare quanto la Commedia dell'arte avrebbero potuto risultare soddisfacenti anche a pubblici invertiti (nella realtà si andò a un soffio dalla dimostrazione pratica di ciò, come si vedrà nel quarto capitolo). Il fatto è che autori e interpreti avrebbero sicuramente trovato lì per lì, sera dopo sera, gli aggiustamenti necessari a incontrare il favore di qualunque platea. Ed è precipuamente questa la forza del teatro, nonché la magia che diede a Shakespeare la capacità di inventare degli italiani perfettamen-

te corrispondenti al modello che pure egli ignorava. Certo, mette un po' di amarezza, oggi, considerare che Shakespeare aveva alle spalle una nazione e un popolo giovani ma molto determinati nel creare una loro identità condivisa, mentre i Comici dell'arte pur avendo di fronte un popolo con molti tratti unitari non avevano alle spalle alcuna nazione, né tanto meno alcuna spinta culturale all'identità comune. Insomma, se l'Inghilterra ha Amleto come personaggio simbolo del travaglio della modernità, l'Italia ha Arlecchino e Pulcinella, simboli piuttosto, di un'arte della sopravvivenza che attraversa ogni nostra era storica. Pazienza. Ci ha pensato lo stesso Shakespeare, involontariamente, a darci un'identità comune, benché non fosse sua intenzione: di questo cominceremo a parlare nel prossimo capitolo.

* * *

In uno spazio di tempo relativamente breve, alla fine del Cinquecento due teatri rivoluzionarono le abitudini sociali degli inglesi e degli italiani. Nel 1585 venne ultimato il Teatro Olimpico di Vicenza, aristocratico e colto concentrato di cultura classica e innovazioni prospettiche; nel 1599 a Londra fu tirato su in fretta il Globe Theatre, una "O" di legno e malta che serviva a contenere sogni e necessità del pubblico elisabettiano. Il teatro Olimpico è sempre lì, con la sua sontuosa scena lignea (oggi difficilmente praticabile dai teatranti) mentre il primo Globe andò giù nel 1613, bruciato dai fuochi d'artificio previsti da Shakespeare al culmine del suo *Enrico VIII*. Oggi, è vero, a Londra c'è un nuovo Globe, meta favorita da molti tour turistici, ma quel che conta qui non è parlare di oggi bensì confrontare le strutture teatrali di allora. E capire per che tipo di spettacoli e di pubblici nacquero. Tanto più che a inseguire i vizi del turismo culturale, anche Roma oggi ha un suo nuovo Globe: pare che sia stato edificato per far vedere a turisti di lingua inglese i testi del loro Shakespeare tradotti nella nostra lingua. Se non è un'assurdità questa!

Meglio lasciar perdere i cloni e parlare degli originali. Tanto per cominciare, l'Olimpico venne realizzato da un illustre artista, Vincenzo Scamozzi, sulla base dei disegni di Andrea Palladio, l'architetto più alla moda in quello scorcio di secolo, morto cinque anni prima. Alla costruzione parteciparono squisite maestranze e sopraffini intellettuali i quali ordinarono le cose dentro e fuori rispettando tutti i principi della rappresentazione classica: la celebre scena fissa dell'Olimpico prevede una porta al centro e due laterali, a determinare gli ingressi dei primi attori e dei gregari, oltre a far immaginare al pubblico la via verso i palazzi reali e il resto della città: così aveva stabilito Aristotele, almeno. Come non bastasse, alle spalle di quelle tre porte, l'adeguato uso dei calcoli prospettici elaborati da Sebastiano Serlio mostrano ancora oggi case e paesaggi perfettamente distinguibili, fino al punto di fuga, da ogni spettatore in sala. E, dietro le quinte e sopra la graticcia, sempre Scamozzi sistemò le macchine teatrali più avveniristiche del tempo (tuoni, lampi, tiri volanti e altre diavolerie erano un gioco da ragazzi). Insomma, un capolavoro matematico del Rinascimento italiano. Tranne che esso era destinato a rappresentazioni di testi classici (latini e greci, prima di tutto) che, seppure avevano qualche compagnia non professionale disposta a realizzarle, non avevano all'epoca presso il pubblico comune lo stesso successo della popolarissima e amatissima Commedia dell'arte. La quale, diciamo la verità, della pomposa struttura fissa e dell'Olimpico non avrebbe saputo che farsene.

Il Globe, invece, fu costruito da Peter Street, un falegname (di genio, sì, ma pur sempre un falegname) che seguì il dettato di un altro falegname, ma ex impresario teatrale, James Burbage morto due anni prima, il quale tra l'altro aveva da sistemare logisticamente la premiata compagnia del Lord Ciambellano diretta dal figliolo Richard, attore popolarissimo, e da William Shakespeare. Sul palcoscenico del Globe non c'erano porte, solo una tela in fondo (per smascherare intrighi e mostrare conversazioni intime), una botola al centro, dalla quale far uscire spettri e anime morte, non-

ché una pedana praticabile in alto, adatta a una qualunque Giulietta nel caso avesse voluto lanciare la sua treccina in basso. Una roba assai più pratica dell'Olimpico, insomma. Oltre tutto, sotto il tetto erano sistemate tutta una serie di macchine rudimentali: niente a che vedere con quelle di Scamozzi, tuttavia sufficienti a produrre tuoni, lampi, colpi di cannone e altri effetti speciali del genere.

All'Olimpico il pubblico entrava da un ingresso nobile per sistemarsi su una vasta gradinata di legno che l'abile mano di una squadra di pittori aveva reso simile al marmo; al Globe si accedeva da una porta accanto alla quale c'era una stalla dove i ricchi potevano posteggiare i cavalli e togliersi il fango raccolto attraversando i campi che conducevano al teatro (i teatri, luoghi di peccato, erano in periferia, oltre il Tamigi e larghi terrapieni). I ricchi medesimi, pagato un penny l'ingresso, ne pagavano un altro per salire in galleria e mettersi così un po' in mostra (ma, a essere particolarmente vanitosi, ci si poteva sedere anche direttamente sul palcoscenico e magari dialogare con gli attori, infastidirli a bella posta durante la rappresentazione, solo per vanità, ovviamente: prezzo sei penny). I poveri, invece, sganciavano il penny e si sistemavano in piedi in platea, a meno di arrivare per tempo così da occupare le poche panchette nient'affatto comode disposte sotto al palcoscenico; ma lo spettacolo valeva bene un sedere indolenzito.

All'Olimpico, poi, si stava seduti in silenzio, facendo *oooh* quando cambiavano i fondali oltre le famose tre porte e facendo *aaah* quando qualcuno, dietro le quinte, veniva graziosamente accoltellato in rima. Ossia: all'Olimpico, anche se non si vedeva, la quarta parete c'era eccome. Quel che capitava sul palcoscenico era ben lontano dalla realtà (anche dal punto di vista emotivo) e il vero piacere era procurato dalle iperboli retoriche, dalle metafore, dalle allusioni. Un perfetto esercizio intellettuale. In platea al Globe, invece, si chiacchierava, si mangiava, si facevano affari e al limite si svuotavano di soppiatto i portafogli degli spettatori di provincia. Durante l'intervallo passava per le panche un bibitaro che vendeva semi e spremute

d'arancia. Perché il modello spettacolare del Globe era sì il teatro elisabetiano, ma quello – diciamo così – sociale era tutt'altro: le "O" di legno (Theatre, Curtain, Swan) servivano anche ad altri divertimenti. Gli inglesi dell'epoca tudoriana e stuartiana, per esempio, andavano pazzi per dei combattimenti nei quali branchi di cani inferociti attaccavano e sbranavano orsi vecchi, solitari e soprattutto incatenati, quando a frustare gli orsi non erano direttamente degli uomini: una via di mezzo tra i pronipoti dei gladiatori romani e gli avi dei toreri spagnoli.

Dunque, al Globe c'era sempre gran confusione e per attirare davvero l'attenzione del pubblico bisognava essere bravi poeti e bravi attori; salvo che, una volta vinte le resistenze dei più zotici o dei più riottosi, il successo era clamoroso e duraturo: il Globe poteva ospitare fino a duemila spettatori e, malgrado i prezzi popolari, gli incassi erano di tutto rispetto. D'altra parte, le compagnie professionali erano economicamente responsabili di loro stesse: dopo aver comprato i copioni dagli autori, si spesavano scene, costumi e rappresentazioni e poi si dividevano l'incasso sulla base della distribuzione delle quote sociali. Un nobile, poi, dava loro protezione: ma questo agio si limitava a un salvacondotto per spostarsi di città in città e a qualche metro di stoffa colorata per confezionare le livree con le quali gli attori giravano, invidiati, nella City. William Shakespeare nella sua vita è stato attore, drammaturgo ma soprattutto socio delle compagnie dei Lord Chamberlan's Men e dei King's Men: grazie alla sua attività fece soldi a sufficienza per comprarsi case e terreni a Stratford e a Londra. Con ciò dimostrando di essere un ottimo ragioniere e un grande impresario di se stesso, oltre che il maggior poeta teatrale della storia.

Aristocratici e *perbenino* gli spettatori dell'Olimpico, di tutte le classi sociali e confusionari quelli del Globe: le differenti abitudini erano connaturate al rapporto stesso che entrambi avevano con il rito teatrale. Le tragedie (o le commedie) classiche rappresentate nel teatro di Vicenza erano un concentrato di perfezione formale rispetto alle quali il gusto del pubblico si

CENSURE INCROCIATE

applicava soprattutto alla verifica del rigore filologico degli allestimenti. Si badava alle regole d'ingresso e di movimento, alla pronuncia dei versi e dei loro accenti, alla corrispondenza tra abiti e funzione sociale dei personaggi. Non che fossero riti vuoti, per carità, ma il senso era dato dall'aderenza al modello greco e latino; o almeno a quelle che si riteneva fossero norme sceniche intoccabili, ereditate dalla codificazione fatta da Aristotele nella sua *Poetica*. Gli attori del Globe, con tutto il rispetto, di Aristotele se ne fregavano e puntavano alla sostanza: cioè alle emozioni che si riuscivano a produrre con una parola o con un gesto. Nessuna meraviglia scenografica (Inigo Jones era ancora un ragazzo quando nacque il Globe) e molta sostanza: viceversa all'Olimpico si preparava il terreno per le straordinarie invenzioni della scenografia barocca di Giacomo Torelli e soci.

Il Teatro Olimpico, comunque, grazie a dio è ancora in piedi e con le sue proporzioni perfette ci consente di capire quale nobile teatro si facesse alla fine del Cinquecento in Italia e soprattutto ci fa ancora ammirare il genio degli architetti dell'epoca. Il vecchio Globe, come s'è già detto, bruciò in un brutto pomeriggio ventoso quando una salva di cannoni diede fuoco al tetto di paglia. Un anonimo poeta inglese, profondamente addolorato per l'evento come tutti gli spettatori dell'epoca, per l'occasione compose una ballata nella quale stigmatizzava la sorte che aveva fatto iniziare l'incendio dall'alto anziché dal basso. Perché se “fosse cominciato di sotto, non c'è dubbio / che le mogli, dalla paura, ci avrebbero pisciato sopra”. Per l'Olimpico nessun poeta avrebbe mai potuto immaginare un omaggio simile.

Anche a William Shakespeare è toccato avere a che fare con la censura: e tutto per colpa di noi altri italiani. Anzi, per colpa dei *lombard*, nome oggi usurpato da una minoranza politica piuttosto ignorante di storia (come dimostra anche la vicenda che stiamo per raccontare) ma molto rumorosa. Ecco, restando indietro ai fatti del Cinquecento inglese, s'ha da parlare di censura politica, ovviamente: era il 1594 e Shakespeare aveva avuto l'incarico – ben pagato – di parlar bene di un cattolico in una società che vedeva nei cattolici i suoi nemici peggiori. A mandare a monte la cosa non fu una congiura di senzadio né una lobby europea del diavolo: fu un tale Edmund Tinley, *Master of the Revels*, in pratica censore di Stato, prima di Elisabetta Tudor e poi di Giacomo Stuart. Un funzionario scrupoloso cui toccò in sorte di vigilare il rispetto dei buoni costumi, della bella società e della religione di Stato. Che, come ormai sappiamo, era la religione anglicana: mentre quel poveraccio di Shakespeare, nell'occasione, doveva giustificare con la sua poesia il fatto che a fare da protagonista di una splendida tragedia a più mani fosse stato scelto un politico cattolico. Di più: un grande statista che aveva sacrificato la testa e la carriera per non rinunciare ai principi della sua fede. Tommaso Moro, insomma: ex sindaco di Londra, ex cancelliere di Enrico VIII, ex gentiluomo decapitato dal suo ex datore di lavoro, il re Tudor. Il tutto – ad aggravare le cose – sarebbe dovuto andare in scena mentre sovrana era proprio Elisabetta, figliola del monarca che aveva mandato Tommaso Moro al ceppo, nonché ella stessa autrice della normalizzazione finale della religione anglicana inventata dal proprio padre.

È una storia strana, piena di colpi di scena. Comincia nel 1593, un anno prima della grande epidemia di peste che chiuse per molti mesi i teatri di

Londra: uno scrittore di buon successo, Anthony Munday, chissà perché decise di scrivere una biografia drammatica niente meno che di Tommaso Moro. Fatte le proporzioni, è come decidere oggi di scrivere un musical in onore di Palmiro Togliatti: imbarazzante. Perché? Semplice: perché Tommaso Moro era un personaggio che prometteva emozioni forti, quelle tanto apprezzate dagli spettatori paganti del teatro elisabettiano. Spettatori politicamente scorretti – per altro – e sia detto a loro lode perché per ridere e piangere la correttezza non è il primo ingrediente.

Ebbene, questo Anthony Munday giudicò la propria penna un po' troppo incerta e quindi chiese aiuto a due drammaturghi amici, Henry Chettle e Thomas Dekker: era prassi comune, del resto, scrivere copioni a più mani. Così il terzetto compilò un dramma biografico e lo consegnò alla compagnia guidata dal grande attore Edward Alleyn. Il copione fu giudicato pieno di molte buone intuizioni ma teatralmente non parve granché: senza contare che si prestava a troppi rischi politici. Il tema era spettacolarmente forte, ma chi avrebbe autorizzato la rappresentazione epica del sacrificio di un cattolico ammazzato dal papà della regina in carica con l'accusa di alto tradimento? Ci sarebbe voluto almeno l'avallo di qualche teatralmente politicamente equilibrato e ben introdotto a corte... William Shakespeare, per esempio, e magari anche Thomas Heywood, altro commediantе assai stimato, all'epoca. Detto fatto: dopo un primo, scontato parere negativo ottenuto dal censore di stato, il copione arrivò nelle mani dei due autori che ebbero il compito di aggiustare le cose in modo da renderle politicamente accettabili.

La vicenda raccontata dal copione è piuttosto articolata: il primo e il secondo atto narrano le meraviglie di Tommaso Moro sindaco di Londra; il terzo e il quarto atto indulgiano sui suoi successi come capo di governo di Enrico VIII, il quinto dignitosamente racconta la sua decisione di non abiurare la fede cattolica malgrado il volere del re. Con conseguente taglio della testa al termine di uno strepitoso dialogo con il boia, che è pur sempre

un gran bel finale di tragedia. Come si intuisce, per gli autori sopraggiunti i nodi politici da sciogliere erano due. Il primo, quello religioso: come si fa, in un'epoca in cui la religione di stato è anti-cattolica, a parlar bene di un cattolico che difende la sua fede? Ricordiamo che siamo nel 1593: l'avventura di Tommaso Moro è lontana tre quarti di secolo. La religione anglicana è più forte che mai e la resistenza cattolica – spenta nel sangue l'illusione rappresentata da Maria Stuart e sconfitta l'*Armada* spagnola – non è più all'ordine del giorno: quindi non vale neanche la pena spendersi troppo per risollevare una questione che la regina Elisabetta ha affrontato e risolto anni prima. Seconda questione: il primo e il secondo atto della tragedia ruotano intorno a una rivolta dei londinesi contro gli immigrati che rubano loro donne, casa e lavoro. Nell'originale si chiamano *lombard* e sono propriamente quei commercianti e artigiani italiani che, per sfuggire la povertà, nel primo Cinquecento se ne scappavano in Inghilterra, terra invero non particolarmente ricca, ma piena di buone prospettive. Bene: il vero scoglio politico, per gli autori, era proprio questo, perché il 1593 era fresco di nuove rivolte *anti-lombard*. Londra s'era appena sollevata contro gli immigrati irregolari italiani, troppo scaltri nel commercio e troppo approssimativi nei costumi sociali. Ricordate l'imprecazione finale dello shakespeariano Riccardo III – per inciso composto proprio nel 1592 – prima della battaglia finale?

Voi dormite tranquilli, ed eccoli, loro, a interrompervi i sonni. Volete che vengano qui a rubarvi le vostre terre, a violentare le vostre donne? Ricacciamoli in mare, questi sbandati, a frustate sul muso. Via da qui! Fuori! Questi straccioni, questi pezzenti allampanati, questi stanchi di vivere che se non avessero pensato a venir qui da noi, con quella fame che si ritrovano, si sarebbero impiccati! Se dobbiamo essere vinti, e sia: ma da uomini, non da questi bastardi!

Bene, sono loro, nell'immaginario collettivo, i *lombard* in questione. Ma siccome la regina Elisabetta politicamente traeva un sano giovamento strategico dalla possibilità di dare ospitalità agli avversari del Papa (l'emigrazione italiana, ovviamente, aveva anche colorazioni religiose: se ne andavano soprattutto i protestanti aggrediti dalla Controriforma mentre gli altri disperati *qualunque*, per essere accolti in Inghilterra si professavano comunque anti-papisti), guai a prendersela con questi immigrati clandestini: servivano a un disegno politico internazionale più grande delle manifestazioni di piazza. Il Regno d'Inghilterra voleva essere considerato in Europa il protettore di tutti gli avversari religiosi del papa e dei suoi alleati; e in buona misura lo fu.

Ebbene, Munday e soci trovarono questa soluzione: Thomas Heywood sarebbe intervenuto ad attutire l'eccessiva rettitudine cattolica di Tommaso Moro mentre Shakespeare avrebbe messo le mani sulla sommossa *anti-lombard* del primo Cinquecento che proprio da Tommaso Moro era stata risolta. E come trovò la soluzione al suo ingrato compito, Shakespeare? Facendo ricorso alla sua idea della fede: e vedete che la leggenda dell'atto di fede del cardinale Borromeo sottoscritto da papà Shakespeare in punto di morte assume una sua certa importanza. Nel senso che, se è possibile che William Shakespeare sia cresciuto in un contesto familiare cattolico, se ne ricordò quando gli toccò mettere mano alla revisione "politicamente corretta" del *Tommaso Moro* di Munday e degli altri.

Perché Shakespeare scelse di dipingere le scelte di Tommaso Moro come portatrici di valori in sé, a prescindere dalla loro derivazione da un qualunque dettato religioso; cattolico, nello specifico. Ai londinesi che inneggiano volgarmente contro gli immigrati clandestini a Londra (i *lombard*), Tommaso Moro risponde:

Voi volete schiacciare gli stranieri, ucciderli, scannarli, impadronirvi delle loro case, e portare al vostro guinzaglio l'autorità della legge per aizzarla poi come un cane da caccia... Supponiamo che il re, nella sua clemenza verso i

trasgressori pentiti, si limitasse, nel giudicare il vostro grave reato, a punirvi solo con l'esilio. Dove andreste, allora? Quale paese, conosciuta la natura della vostra colpa, vorrebbe darvi asilo? Dovunque voi andiate, è inevitabile che lì diventiate stranieri. Vi farebbe piacere trovare una nazione dall'indole così barbara che, in un'esplosione odiosa di violenza, non volesse concedervi dimora sulla terra, affilasse i suoi detestabili coltelli sulle vostre gole? Che cosa pensereste, se foste trattati così?

L'autorità del re anglicano (capo della Chiesa oltre che dello Stato, e per sua stessa decisione) è salva nell'ossequio dei principi cristiani della tolleranza e del rispetto dell'altro: non c'è contrapposizione fra legge e peccato perché le leggi possono più del peccato, né vale fare appello al peccato per far sì che le leggi siano osservate. Bandito ogni riferimento ai credo religiosi, che siano cattolici o anglicani, la società diventa una struttura laica da preservare e rispettare laicamente:

Ammettiamo che costoro siano allontanati e ammettiamo che questo abbia messo a tacere tutta la maestà dell'Inghilterra. Immaginatevi di veder arrancare verso i porti e le coste per reimbarcarsi gli sventurati immigrati, coi bambini in collo e il loro misero bagaglio, e che voi v'insediate come sovrani nei vostri desideri. Che cosa avrete ottenuto, con l'autorità ammutolita per il vostro berciare, e con voi impettiti nella gorgiera della vostra presunzione? Ve lo dirò io: avrete mostrato come l'insolenza e la prepotenza possono prevalere, come l'ordine può essere distrutto e, in base a questo precedente e modello, non uno di voi giungerebbe alla vecchiaia, perché altri furfanti come voi, spinti dai loro capricci, con identiche mani e identiche ragioni e identico diritto vi deprederebbero e gli uomini, come squali voraci, si divorerebbero l'un l'altro,

dice ancora Moro ai rivoltosi londinesi.

Ecco: Shakespeare, di genesi cattolica o no che fosse, risolse il suo compito da maestro quale fu. Con alti accenti di poesia, per altro.

Restano alcune notizie da riportare: le modifiche shakespeariane al *Tommaso Moro* sono scritte di pugno dal poeta, unica testimonianza certa della sua grafia, oltre alle solite, famose sei firme poste in calce ad altrettanti documenti burocratici. Malgrado l'intervento di Shakespeare e Heywood, il *Tommaso Moro* fu censurato definitivamente da Edmund Tinsley: non andò mai in scena e la peste del 1594 ne impedì ulteriori modifiche e aggiustamenti. Sicché il testo fu dimenticato e ritrovato nel 1844 nel British Museum dallo studioso Alexander Dyce: da allora la storia di questo copione è stata lentamente ricostruita da due studiosi italiani, Francesco Gabrielli e Giorgio Melchiori. L'originale è conservato presso la British Library e, benché esso sia stato pubblicato in margine alle opere shakespeariane, non è mai andato in scena. È un vero peccato, perché si tratta di un grande pezzo di teatro elisabettiano.

* * *

Strana storia, si dirà. Perché oggi, a occhio, il testo di Shakespeare che si immagina più conflittuale con la cose di censura parrebbe un altro, e basta un nome a evocarlo: Shylock. Il banchiere ebreo, vendicativo e immorale del *Mercante di Venezia* è uno dei più strani enigmi di Shakespeare. Un testo antisemita? Un copione a tema in difesa del primato "culturale" dei cristiani? Una prova d'attore assoluta? Un testo contro l'Italia dei commerci in favore dell'Inghilterra dei valori? Un po' tutte le cose insieme. Ma resta il fatto che nel *Mercante di Venezia* il protagonista (che però non dà il titolo al testo, e ciò è di per sé significativo) è un personaggio negativo che giustificherebbe una certa qual propaganda intorno al presunto razzismo di Shakespeare. Shylock – si ricorderà – è un usuraio ebreo che presta soldi ad

Antonio, un mercante cristiano, e gli chiede in pegno non del denaro ma un'oncia di carne: il cuore del debitore, per l'esattezza. E quando il mercante si troverà nell'impossibilità di rifondere il prestito (per altro contratto non per sé, ma per aiutare un amico particolarmente caro, Bassanio) Shylock non vorrà una penale in denari ma proprio quell'oncia di carne che per contratto gli spetta. Una vendetta, sembra suggerire Shakespeare. Ma una vendetta ideologica vinta dalla burocrazia (molto italiano, non vi pare?): l'ebreo potrà ottenere la sua oncia di carne solo a patto che riesca a estirparla dal corpo del debitore senza versare una sola goccia di sangue. Perché come penale gli spetta solo carne, non sangue. Vinto dall'ingegno dell'apparato giuridico veneziano, Shylock finirà nella polvere, senza penale, senza soldi e senza affetti. Un dramma esemplare, insomma, ma risolto da una virtuosa donna italiana, Porzia, la quale, travestita da avvocato maschio troverà il cavillo di legge adatto a liberare Antonio e condannare invece Shylock. Ma perché il cattivo – il vero protagonista e motore della vicenda, quello che tutti i grandi attori hanno sempre scelto di interpretare – è un ebreo?

I motivi sono tanti, come vedremo. Ma prima c'è un altro enigma da affrontare. Un enigma esclusivamente italiano: che cosa avrebbe potuto fare di questo "ebreo cattivo", la propaganda fascista dopo le leggi razziali? Anche qui la risposta è complessa, tanto più che un singolare documento che si trova tra le carte del Minculpop (il ministero della propaganda del duce) offre un'altrettanto singolare spiegazione.

Il regime fascista, con una legge del 1931, istituì la censura centrale sulle attività teatrali. Un importante strumento di controllo politico sull'arte, evidentemente, ma per paradosso una decisione che pure andava incontro a un'esigenza espressa dagli stessi teatranti. Fino ad allora le compagnie dovevano ottenere un visto della censura prima di debuttare in ogni città. Bisognava cioè presentare un copione da vistare a ogni prefettura: e questa operazione costava soldi (non c'erano fotocopiatrici, ovviamente, dunque biso-

gnava spendere in copisti) e imponeva un'organizzazione ferrea (giacché prima di ogni debutto un emissario della compagnia doveva recarsi in ciascuna prefettura per ottenere il visto). Dal 1931, dunque, fu sufficiente presentare il copione all'ufficio centrale della Censura teatrale, a Roma (all'inizio presso la presidenza del Consiglio, poi presso il ministero della Stampa e Propaganda, infine presso il neonato ministero della Cultura Popolare), onde ottenere un copione vistato (con tagli eventuali, quando non veniva direttamente respinto) che faceva fede della liceità della rappresentazione. Una copia del testo (con il visto, i tagli o il timbro "respinto") veniva conservata presso la Censura per ogni controllo. E proprio quelle copie ora sono a disposizione degli studiosi, nel Fondo Censura Teatrale per Miniculpop presso l'Archivio Centrale dello Stato di Roma.

Ebbene, fra questi oltre diecimila copioni, l'intera produzione teatrale italiana dal 1931 al 1943, ce n'è uno che qui fa al nostro caso: la versione di Ruggero Ruggeri del *Mercante di Venezia* di Shakespeare presentata alla Censura l'8 settembre (curiosa coincidenza) del 1941; nonché regolarmente depositato alla Siae lo stesso giorno, come risulta dall'Archivio storico della Società degli Autori e degli Editori. Ruggero Ruggeri, all'epoca settantenne (nato a Fano nel 1871, sarebbe morto a Milano nel 1953) era uno dei mostri sacri del teatro italiano, fin dall'inizio del Novecento. Grande interprete prima dannunziano e poi pirandelliano, compagno d'arte della più grande diva del primo Novecento, Lyda Borelli, capocomico acclamato da pubblico e critici, Ruggero Ruggeri era una vera e propria istituzione e nessun potere, per nessuna ragione, avrebbe potuto colpirlo senza subire conseguenze legate alla sua popolarità assolutamente eccezionale. E infatti la sua versione del *Mercante di Venezia* reca sulla prima pagina il regolare visto della censura senza alcun taglio. Si tratta di una traduzione sostanzialmente fedele all'originale, ma con qualche piccolissima discrepanza di assoluto rilievo: per dirla in una parola, alla fin fine Shylock non risulta essere quel mostro vendicativo che la tradizione gli riconosce. Tutto ruota intorno a una parola: *razza*. Le rivendi-

cazioni di Shylock sono fatte nel nome della sua *razza*: "La tolleranza è l'insegna della mia razza" dice il personaggio di Ruggeri lì dove Shakespeare diceva: "Sufferance is the badge of all our tribe"; letteralmente "La rassegnazione (la sofferenza rassegnata) è la bandiera della mia tribù" ed è facile intendere che *tolleranza* è altro rispetto a *rassegnazione*; e *razza*, nel contesto dell'Italia del 1941, ha un significato politico ben diverso rispetto a *tribù*.

Ancora più indicativo il lavoro di traduzione fatto sul celebre monologo della prima scena del terzo atto nel quale Shylock rivendica la sua condizione di uomo prima ancora che di ebreo:

Ma non ha occhi, un ebreo? Non ha mani, organi, membra, sensi, emozioni, passioni? Non si nutre degli stessi cibi, non è ferito dalle stesse armi non è soggetto alle stesse malattie, non si cura con gli stessi rimedi, non è riscaldato o agghiacciato dallo stesso inverno e dalla stessa estate come un cristiano?

E più avanti:

Se un cristiano è oltraggiato da un ebreo, qual è la sua virtù di tolleranza? La vendetta! Se un ebreo è oltraggiato da un cristiano, quale può essere, sull'esempio del cristiano, la sua virtù di tolleranza? Ebbene: la vendetta! La malvagità che mi insegnate la metterò in opera e sarà difficile che io non superi i miei maestri!

A parte l'accento alle armi, quindi indirettamente alla guerra, inventato di sana pianta rispetto all'originale, per il resto la sostanza del discorso shakespeariano non esce stravolta, solo condita di una grande dignità dolente. Tutto il testo di Ruggeri, infatti, ha la caratteristica di identificare in Shylock una vittima designata, il rappresentante di un'umanità i cui principi sono messi ai margini dei grandi poteri; siano quelli della giustizia o quelli della politica. In più, la traduzione di Ruggeri, rispetto alle altre dei primi

decenni del Novecento, brilla per teatralità: se Shylock ha da essere il vero protagonista, deve risultare almeno un personaggio quanto più possibile complesso e sfaccettato, tanto da giustificare l'impegno del primattore. Ma certo non sfugge il significato politico di certe parole nel 1941, quando le leggi razziali erano state promulgate ormai da tempo dal regime.

A proposito delle leggi razziali, vale la pena ricordare il loro effetto in ambito teatrale. Fin dall'autunno del 1938, quando le norme anti-ebraiche erano ancora in gestazione ma la campagna per sostenere la purezza della razza era già partita da tempo, molti protagonisti dello spettacolo italiano furono "gentilmente" invitati a espatriare. Con l'anno successivo l'invito divenne sostanziale obbligo, mentre dal 1940 fu vietata la possibilità di far lavorare ebrei in ruoli di rilievo (anche tecnici). Dall'aprile del 1942, infine, la chiusura diventò drammaticamente totale. Nella legge 517 del 19 aprile 1942, all'articolo 1 si legge: «È vietato l'esercizio di qualsiasi attività nel campo dello spettacolo a italiani ed a stranieri o ad apolidi appartenenti alla razza ebraica, anche se discriminati, nonché a società rappresentate, amministrate o dirette in tutto o in parte da persone di razza ebraica». L'articolo 2 specifica il tema in chiave musicale: «Sono vietate la rappresentazione, l'esecuzione, la proiezione pubblica e la registrazione su dischi fonografici di qualsiasi opera alla quale concorrano o abbiano concorso autori od esecutori italiani, stranieri od apolidi appartenenti alla razza ebraica e alla cui esecuzione abbiano comunque partecipato elementi appartenenti alla razza ebraica». L'articolo 3 riguarda il cinema: «È vietato utilizzare in qualsiasi modo per la produzione di film, soggetti, sceneggiature, opere letterarie, drammatiche, musicali ed artistiche, e qualsiasi altro contributo, di cui siano autori persone appartenenti alla razza ebraica, nonché impiegare e utilizzare comunque nella detta produzione, o in operazioni di doppiaggio o di post-sincronizzazione, personale artistico, tecnico, amministrativo ed esecutivo appartenente alla razza ebraica». Nemmeno per le comparse c'era speranza: sia detto senza ironia.

Torniamo a Shakespeare. Perché accanirsi contro un ebreo? *Il mercante di Venezia* fu scritto con ogni probabilità tra il 1596 e il 1597. A quell'epoca in Italia l'attore più popolare era Tristano Martinelli, il primo Arlecchino della storia. Era una icona vivente: amato e acclamato dovunque, è stato anche uno degli attori più ricchi della sua epoca. Oltre che dal suo mestiere in senso stretto, sappiamo che Martinelli, legato ai Gonzaga, traeva buoni guadagni dal racket delle rappresentazioni nel mantovano che appunto i Gonzaga gli avevano affidato. E sappiamo anche che Martinelli – legato ai Medici poiché era solito depositare i suoi risparmi presso i banchieri fiorentini – aveva avuto da Maria de' Medici, regina di Francia, la gestione organizzativa ed economica delle tournée delle compagnie italiane a Parigi. La corrispondenza di Tristano Martinelli ci informa che egli era solito gestire assai bene i suoi affari tanto che, dopo lunghe ricerche, aveva trovato nei banchieri fiorentini una buona soluzione ai problemi suoi e dei suoi colleghi in materia finanziaria. Infatti, gli unici banchieri disposti ad accettare i risparmi degli attori all'epoca erano gli ebrei veneziani. La vita finanziaria dei teatranti, alla fine del Cinquecento, era assai rischiosa: potevano accumulare rapidamente parecchi denari ma altrettanto rapidamente potevano perderli non soltanto per qualche rovescio di fortuna artistica ma anche perché i dazi da pagare per far passare le attrezzature sceniche da uno Stato all'altro erano a totale discrezione dei doganieri. Quindi, un banchiere in affari con un attore doveva essere pronto a rendere i denari dati in deposito (magari anche somme ingenti) da un momento all'altro. Insomma: essere banchiere di un attore era pericoloso. Ed ecco perché quasi nessun banchiere di norma accettava gli attori fra i propri clienti. Tranne gli ebrei di Venezia, appunto, che però accettavano il rischio solo in cambio di interessi salatissimi: ragione per la quale erano generalmente odiati dagli attori, che pure erano loro clienti abituali.

Alla fine del Cinquecento i teatranti erano molto più giramondo di oggi: le grandi compagnie intraprendevano anche lunghissimi viaggi all'estero

per mostrare il loro repertorio ai pubblici più diversi. E dalla presenza nei testi di Shakespeare di riferimenti diretti alla Commedia dell'arte (all'epoca detta Commedia all'italiana), possiamo ragionevolmente supporre che egli e i suoi sodali attori dovevano aver conosciuto qualche comico italiano in tournée in Inghilterra. Il quale, altrettanto probabilmente, avrà anche reso edotto Shakespeare e gli altri colleghi inglesi della cattiva fama dei banchieri ebrei veneziani. Ecco perché non è improprio immaginare che Shakespeare, volendo costruire il carattere controverso di un banchiere particolarmente esigente, possa aver inventato senza troppe remore razziali l'ebreo Shylock. La scelta di Venezia come scenario del dramma, poi, rafforza questa ipotesi: non solo perché i banchieri ebrei operavano soprattutto a Venezia (città il cui ordinamento socio-politico annoverava il rispetto di qualunque credo e qualunque etnia quando c'era da trattare affari), ma anche perché Venezia era il luogo dei grandi affari internazionali e come tale mitizzato nel mondo: alla fine del Cinquecento Venezia era come la New York di oggi e Rialto (dove agisce Shylock) era come la Wall Street di oggi, per intenderci. Ma su questo parallelismo torneremo.

Dunque: nessun pregiudizio razziale sta alla base del *Mercante di Venezia*, ma solo una convenzione sociale che affondava le radici nel costume economico e teatrale (italiano) dell'epoca.

Ma il fascismo e Ruggero Ruggeri? Il timbro di autorizzazione alla rappresentazione che campeggia sulla prima pagina del *Mercante di Venezia* rivisto dal celebre attore fa riflettere. Vuol dire che la censura del regime era morbida? No, non fino in fondo. Il censore fascista, Leopoldo Zurlo, non era come l'Edmund Tinley del tempo di Shakespeare: era un funzionario colto e raffinato che aveva l'abitudine di tagliare ogni accenno volgare dai copioni che doveva controllare. La sua era soprattutto una foga educativa: i testi teatrali non dovevano contenere alcun accenno alla realtà quotidiana del pubblico. D'altro canto, si diede molto da fare per osteggiare – con suc-

cesso – il nascente realismo di autori quali Eduardo De Filippo o Aldo Fabrizi (i cui numerosi atti unici sono in gran parte respinti dalla censura). Ma con Shakespeare era diverso: la solida cultura classica di Zurlo gli impediva di intervenire sull'unico grande autore che il regime ancora autorizzava formalmente, benché fosse originario di un paese ostile (per esempio: Molière era vietato, durante la guerra, in quanto francese, cioè nativo di un paese "nemico"). E poi, a fermare produzioni teatrali non in linea con il fascismo ci pensava la struttura economico-produttiva messa in piedi dal regime, non la censura. I produttori non allineati non potevano accedere a quei sostegni finanziari (agevolazioni fiscali, prestiti a condizioni particolarmente favorevoli) che invece erano riservati ai fedeli al regime.

Insomma, se non fosse ancora chiaro: *Il mercante di Venezia* "eversivo" di Ruggero Ruggeri passò la censura ma, proprio come il *Tommaso Moro* rivisto e corretto da Shakespeare, non andò mai in scena. Né nel 1941 né in seguito. Troppo rischioso riflettere sull'identità ebraica in piena decadenza fascista. Sia pure per il più grande attore teatrale dell'epoca.

IL FANTASMA DI MACHIAVELLI

(e altre varie amenità)

Agli occhi e nell'immaginazione di intellettuali, commercianti e viaggiatori dei tempi di Shakespeare, Venezia era qualcosa di simile a quello che per noi oggi è New York. Terza città più popolosa al mondo negli ultimi decenni del Cinquecento (con circa 150 mila abitanti veniva solo dopo Parigi e Napoli, e all'inizio del regno di Elisabetta Londra era lontana con i suoi scarsi 100 mila abitanti), Venezia aveva costruito il suo mito su qualcosa di molto diverso da quello che ora noi possiamo pensare: non erano i canali e la Laguna con i loro scorci romantici e unici al mondo a fissarsi nell'immaginario collettivo, ma i palazzi, che vantavano un'altezza inusuale, addirittura smodata rispetto alla convenzione dell'epoca. Quelle costruzioni enormi e imponenti erano i grattacieli di oggi; e navigare sul Canal Grande era come oggi passeggiare lungo la Quinta Strada. Con il naso all'insù.

Ma al di là di questa straordinaria suggestione, Venezia rappresentava un mito impegnativo per tante altre ragioni; politiche, innanzi tutto. Protesa sul mondo dall'alveo ristretto dell'Adriatico, Venezia era una città che dominava i mari verso est e, grazie a questo suo predominio, resisteva agli attacchi concentrici di tutte le potenze europee della terraferma: tanto la Francia quanto Carlo V e Filippo II quanto la Chiesa Romana, tutti hanno cercato, almeno nel corso del Cinquecento, di ridimensionare la potenza di Venezia e di annullarne il fascino autarchico. Il problema era d'immaginare: come si poteva consentire a una città lagunare, per altro poco estesa e con possedimenti assai limitati sulla terraferma, di governare a piacimento arti e ricchezze grazie alla sua vocazione marinara e alle sue qualità diplomatiche? Possibile che una

città ricca soprattutto di sale potesse tenere in scacco il mondo? Possibile che sete e stoffe preziose potessero sollecitare così in profondità la vanità del mondo da conferire a Venezia un potere tanto assoluto? Senza contare la forza del contrabbando che, nel bene e nel male, ruotava intorno agli affari dei mercanti veneziani. In più, l'assetto istituzionale basato sul controllo incrociato tra i poteri – vale a dire quanto di più *democratico* si potesse ipotizzare tra il Cinquecento e il Seicento – non era certo buon esempio per le monarchie europee dell'epoca. Nel Cinquecento a Venezia tutte le cariche rappresentative dello Stato, da quelle che governavano la giustizia a quelle che tenevano i cordoni dell'economia, da quelle politiche a quelle militari, erano votate a maggioranza – con un complesso sistema di vincoli incrociati e garanzie appunto “democratiche” – dal Maggior Consiglio, vale a dire l'assemblea che riuniva indistintamente tutti i maschi maggiorenni delle famiglie nobili della città. Un consesso che in quel secolo arrivò a contare fino a oltre duemila rappresentanti con diritto di voto e ciascuno a propria volta eleggibile in qualunque carica anche di grandissimo rilievo. Senza contare che gli incarichi, compresi quelli più alti e delicati, avevano una durata limitata entro lo spazio di poco più di un anno. Lo stesso Doge che, pur rappresentando l'unità dello Stato non ne era propriamente il monarca assoluto, veniva sì nominato a vita ma, dal momento che a quella carica si arrivava alla fine di una lunga o lunghissima vita istituzionale e politica, era prassi che finisse per restare al suo posto per tempi relativamente brevi.

Pensate alla differenza tra questo ordinamento pubblico e quello tipico delle maggiori monarchie europee dell'epoca: cominciando dal fatto che in Europa i sovrani salivano al trono anche giovani o giovanissimi, avevano giurisdizione totale sulle maggiori nomine istituzionali e potevano tenere accanto a sé consiglieri o cancellieri vita natural durante senza doverne rispondere direttamente alle assemblee nobiliari cui, di norma, spettava solo un compito di indirizzo generale del potere legislativo, oltre all'onere economico di sostenere la gran parte delle spese della corona. E dell'esercito.

Di fatto, Venezia era un'isola felice e felicemente sovversiva nel cuore d'Europa, che per di più sentiva su di sé l'influsso del Rinascimento italiano, culla delle arti e della dottrina politica nel Cinquecento: tutto questo fece di Venezia un luogo ideale di illusioni e di conflitti, uno straordinario palcoscenico di esperimenti sociali e di passioni umane. Non può stupire, allora, che proprio Venezia abbia fatto da sfondo a tante opere letterarie e teatrali tra la seconda metà del Cinquecento e l'inizio del Seicento: essa era naturalmente feconda di idee, suggestioni e suggerimenti diretti (per altro sufficientemente contraddittori) per chiunque volesse racchiudere l'uomo e il suo mondo in una complessa metafora. Venezia era la più articolata e autosufficiente metafora di sé e del mondo di quell'epoca. E come è noto, sedotto dalla cultura e dalla società italiane del Cinquecento, il teatro elisabettiano ambientò a Venezia molte sue opere: tra queste, *Otello* e *Il mercante di Venezia* di Shakespeare e *Volpone* di Ben Jonson sono solo le più universalmente famose.

S'è detto e ridetto che, purtroppo, non ci sono prove che Shakespeare abbia lasciato l'Inghilterra nel corso della sua vita ed è per questo assai improbabile che egli abbia visitato in prima persona l'Italia onde trarne tutte quelle informazioni che ha poi disseminato nei suoi testi “italiani”. Eppure, le fantasie più avvincenti su un ipotetico viaggio in Italia di Shakespeare lo darebbero proprio a Venezia, in un periodo tra il 1592 e il 1594, al seguito del conte di Southampton, a quel tempo suo protettore nonché occasionale ambasciatore di Elisabetta I presso la Serenissima. Tra la fine del 1593 e il 1594 la peste impose la chiusura dei teatri di Londra e quindi Shakespeare avrebbe avuto il tempo di viaggiare, lasciando per qualche mese da parte le urgenze della sua avviatissima attività di drammaturgo dei Lord Chamberlain's Men. Giunto in Italia girando al largo da Parigi – in lite aperta con Londra dopo l'esecuzione della condanna di Maria Stuart – Shakespeare avrebbe potuto conoscere tra Venezia, Mantova e Ferrara scrittori come Matteo Bandello e Giambattista Giraldo Cinzio (appena scomparsi e che gli

diedero materia per tanti copioni “italiani”) o attori quali Tristano Martinelli e Pier Maria Cecchini ai quali poi si ispirò direttamente o indirettamente nella genesi di alcuni personaggi delle sue opere maggiori composte negli anni proprio a cavallo del 1600. Non solo: a Venezia Shakespeare avrebbe potuto consolidare la conoscenza diretta tanto della fede cattolica romana quanto della dottrina politica di Machiavelli che molto peso hanno avuto, poi, nella sua vita e nel suo teatro. Anzi, di Machiavelli in particolare avrebbe potuto imparare la *vera* dottrina, non il suo calco sghembo diffuso in Inghilterra a partire dalla seconda metà del Cinquecento, come vedremo.

Diciamo così: se effettivamente Shakespeare avesse fatto questo straordinario viaggio in Italia accanto al conte di Southampton, molti dei misteri sui quali ci stiamo arrovellando (e sui quali si sono arrovellati i suoi biografi e studiosi) sarebbero risolti d’un colpo. E invece bisogna continuare a lavorare di immaginazione. Anche perché il complicato lavoro su *Tommaso Moro* di questi stessi anni ci dice davvero che Shakespeare, tra il 1593 e il 1594 era a Londra, altro che a Venezia!

* * *

Otello, tragedia composta presumibilmente nel 1603 e andata in scena a corte l’anno dopo, davanti a Giacomo I incoronato re d’Inghilterra pochi mesi prima, ha una fonte diretta e una sola; e ha molto a che fare con il mito di Venezia in Europa. La fonte è la novella settima della terza decade negli *Hecatommithi* del ferrarese Giambattista Giraldi Cinzio: Shakespeare che, si suppone, masticava la lingua italiana come quasi tutti i nobili e gli intellettuali inglesi del tempo, dovette leggere la novella nella versione originale e comunque poteva averne a disposizione anche una versione francese pubblicata sul finire del Cinquecento. Protagonisti della novella di Giraldi Cinzio sono un illustre borghese veneziano, il Moro, sua moglie *Disdemona* e

un non meglio specificato Alfiere il quale, con un astuto sotterfugio, scatena la gelosia del Moro fino a convincerlo della colpevolezza della moglie. E toccherà proprio all’Alfiere ordire, insieme al Moro, l’omicidio di *Disdemona* che sarà consumato, con dovizia di crudi particolari, sul letto nuziale.

Insomma, la traccia è la stessa ma Shakespeare di suo ci mise la professione militare del Moro e lo stretto legame con il potere veneziano, nonché l’iperbolica, topica cattiveria dell’Alfiere, ribattezzato Iago. Dal punto di vista etimologico – almeno per quanto potevano saperne gli inglesi, di etimologia italiana – Iago viene da Giacomo per via del latino Iacopus; e sappiamo che Shakespeare conobbe in vita almeno un italiano di nome Giacomo, ossia il libraio Giacomo Castelvetro (e comunque, il diminutivo Iago sembra avere più familiarità con la lingua spagnola piuttosto che non con quella italiana). Ebbene, proprio nei due elementi aggiunti ex novo da Shakespeare – la professione del Moro e il nome dell’Alfiere – sta il senso della personalissima elaborazione del mito di Venezia operata da Shakespeare. Perché la carriera militare di Otello ci riporta direttamente nel cuore dello Stato di Venezia mentre l’iperrealistica perfidia di Iago ci conduce a Machiavelli. Infine Desdemona, al pari di tante altre “donne italiane” di Shakespeare, già ci impone di riflettere sulla controversa immagine femminile che scaturisce dalle sue opere.

Andiamo con ordine. Nella tragedia di Shakespeare, Otello è uno dei più valenti ufficiali dell’esercito veneziano; ha accesso diretto al Maggior Consiglio (prerogativa riservata o ai nobili o a quanti hanno conquistato meriti altissimi agli occhi dello Stato) e viene scelto per difendere una roccaforte quante altre mai indispensabile all’equilibrio militare di Venezia, l’isola di Cipro. Insomma, Otello è una figura pubblica di primissimo piano, come prova anche il fatto che il Doge in persona lo difende in Consiglio dalle accuse di Brabanzio, a propria volta illustre rappresentante dell’aristocrazia veneziana e del Consiglio stesso. Otello, l’uomo che concentra su di sé il predominio dell’azione sulla parola, è un simbolo diretto del potere a Ve-

nezia e attraverso di lui Shakespeare sembra voler mettere in scena direttamente lo Stato nella sua complessità e con tutte le sue contraddizioni.

Abbiamo visto come Venezia fosse vista, in Europa, quale luogo mitico e atipico allo stesso tempo; un'aporia politica per il tempo. La sorte terribile di Otello, vittima della contraddizione che egli stesso incarna tra azione e sentimento, è un po' la sorte di Venezia nel suo complesso alla luce della difficoltà di mantenere salda la sua autonomia politica e dell'impossibilità di salvaguardare i propri principi dalle aggressioni esterne: in altre parole, se Otello fosse stato in grado di affrontare con maggiori capacità diplomatiche le allusioni di Iago, forse avrebbe salvato sé, sua moglie e i suoi sentimenti. Questa, almeno, sembra l'opinione di Shakespeare. D'altra parte, la data di composizione della tragedia ha un peso, in questa chiave: siamo nei mesi subito successivi all'incoronazione di Giacomo I, evento che scatenò grandi speranze di rinascita e di ammodernamento dello stato da parte dei nobili e degli intellettuali più "progressisti" d'Inghilterra, per oltre un decennio colpiti dalla stasi politica prodotta dall'immobilismo dell'ultimo periodo del regno della vecchia Elisabetta. Quell'apertura verso il nuovo vagheggiata dal trionfo di Fortebraccio alla fine di *Amleto*, che molti critici hanno interpretato come una presa di posizione del poeta in favore di Giacomo Stuart contro Elisabetta Tudor, trova qui il suo primo freno concreto, incarnato dal fallimento del mito "democratico" e "autarchico" di Venezia. Proprio l'autarchia, intesa come sostanziale isolamento dal resto del mondo, aveva caratterizzato l'interminabile regno di Elisabetta che aveva finito per mandare l'Inghilterra ai margini dell'Europa. Shakespeare, insomma, sottolinea il fallimento di Otello; un fallimento umano e politico che non intacca la sua fama di grande condottiero, benché nella tragedia dal punto di vista militare egli non abbia nemmeno da combattere per tutelare alla perfezione gli interessi di Venezia su Cipro: i nemici neanche vi giungono, dispersi da una tempesta (così come l'*Invencible Armada* al largo dell'Inghilterra, per inciso). E attraverso questo duplice fallimento umano

e politico Shakespeare sottolinea al suo pubblico il carattere illusorio della politica votata all'autonomia assoluta del nuovo re Giacomo oltre che la debolezza della sua gestione "progressista" della vita pubblica. Evidentemente Shakespeare giudicava inadeguata la statura politica e morale di Giacomo (e della sua corte) rispetto al compito che gli uni e gli altri si erano dati. Inoltre, ne intravede la fallibilità in materia di ammodernamento dell'organizzazione dello Stato: infatti la rettitudine e i buoni propositi di Otello non gli sono sufficienti a evitare l'attacco mortale di Iago. E come la storia successiva ci ha detto, questa premonizione shakespeariana relativa al regno di Giacomo sarà confermata dai fatti negli anni successivi al 1603.

E allora veniamo al ruolo di Iago nella tragedia, ossia di colui che innalza la cattiveria a filosofia, se non – peggio – a dottrina politica tout court. Se Otello è la metafora della sostanziale debolezza di Venezia, Iago è la metafora della forza demoniaca della politica moderna. La quale, nell'Europa che esce dal Cinquecento ha un nome e un cognome: Niccolò Machiavelli. A partire dalla seconda metà del secolo, Machiavelli acquisisce una popolarità molto controversa, soprattutto a Parigi e a Londra. Intellettuali, politici e cortigiani di Francia identificano nel fiorentino il teorico dello "speculatore" politico, dell'uomo pubblico che piega la realtà al proprio interesse e che si mostra pronto a raggiungere i propri fini con qualunque strumento. È il frutto di una lettura assolutamente superficiale del pensiero di Machiavelli, ma non solo. In Francia, larghi strati della popolazione colta vedevano di cattivo occhio il potere conquistato da una donna straniera, Caterina de' Medici. E d'altra parte Caterina non faceva molto per sottrarsi alle critiche; anzi, gestendo il potere in prima persona per lunghi anni (con la complicità di un destino tutto sommato avverso: le morirono molti figli incoronati) si circondò di "italiani" che spesso venivano vissuti a corte come un corpo estraneo alla vera monarchia francese. L'ispiratore di questa politica giudicata di appropriazione del potere e di occupazione di tutti i luoghi di decisione, fu considerato appunto Machiavelli; quanto tale lettura fosse

superficiale e falsa lo ha dimostrato la storia ma, ciò malgrado, nella seconda metà del Cinquecento l'identità del politico italiano scaltro e profittatore era quasi un luogo comune. La cattiva fama di Machiavelli dalla Francia passò rapidamente in Inghilterra dove la cultura francese, nel bene e nel male, era un punto di riferimento importante: con l'aggravante della provenienza cattolica di Machiavelli, malvista nell'unico stato europeo totalmente ispirato ai principi protestanti. Insomma, al fascino esercitato dall'arte e dalla cultura italiane si sovrapponeva il pessimo giudizio nei confronti dei suoi politici. Infatti, in molti testi elisabettiani il termine "machievellico" è sinonimo di profitto ottenuto con qualunque mezzo, nonché di amoralità nei confronti del bene comune: Ben Jonson ne fa un uso continuo e molto disinvolto, per esempio; e prima di lui Marlowe aveva addirittura fatto recitare un abietto Machiavelli nel prologo dell'*Ebreo di Malta*. Rispetto a questa tradizione consolidata, Iago rappresenta un tipo ancor più complesso: alla naturale predisposizione al raggio e alla malvagità per il proprio interesse (seppur in modo labile, Shakespeare suggerisce che Iago ha da vendicare più di un affronto patito da Otello; affronti di letto e di potere), si aggiunge un certo edonismo della cattiveria, una inedita fede nel male per il male, quasi si trattasse di un anelito filosofico volto a dimostrare l'abiezione del genere umano nel suo complesso. Per ciò stesso, un personaggio moderno e inquietante come Iago non poteva non essere machievellicamente italiano; e infatti questa convinzione Shakespeare confermò anni dopo quando, dovendo dipingere un altro ceffo violento e amorale, in *Cimbelino*, lo fece ancora una volta italiano. Iachimo, l'uomo che tenta di instaurare la dittatura della gelosia tra Postumio e Imogene in *Cimbelino* non è che un parente di Iago. E parente di Iago è un altro tipico mascazone shakespeariano: Proteo, uno dei *Due gentiluomini di Verona* pronto a tradire l'amico più caro, Valentino, calunniandolo presso il duca di Milano onde rubargli la donna amata. Un altro italiano, dunque, che come Iago e come Iachimo solo alla fine fallisce la propria scalata sociale.

Dunque ha una grande famiglia, Iago, l'uomo machievellico per eccellenza. Ripercorriamo qualche massima in *Otello*.

Dal primo atto:

IAGO Essere in un modo o nell'altro dipende solo da noi. Questo nostro corpo, qui, che cos'è? Un orto. E chi è il contadino? La nostra volontà. Vogliamo piantarci ortiche o insalata, far crescere l'issopo o potare il timo, fare una coltura intensiva o una a rotazione? Io dico: se vogliamo un campo sterile e trascurato oppure una bella coltivazione razionale, dipende solo dalle variabili della nostra volontà. Se sulla bilancia della vita non si equilibrassero ragione e sensualità, il basso istinto ci porterebbe alla rovina. Ma noi, il basso istinto possiamo congelarlo. Allo stesso modo possiamo annullare i morsi della carne e le libidini sfrenate, tutta roba di cui l'amore – amore lo chiamate! – non è che un ramo, un germoglio.

(traduzione di Cesare Vico Lodovici)

E qui siamo ancora nell'ambito dei sentimenti, della possibilità di assoggettarli alla ragione. Nel caso, alla ragione politica.

Dal terzo atto, quando Iago comincia a insufflare il morbo della gelosia in Otello:

IAGO Signore, sapete bene che vi sono affezionato.

OTELLO Lo so. E proprio perché ti so molto legato a me e onesto di tuo e solito a riflettere tre volte prima di dar fiato a una parola, tanto più mi spaventano le tue reticenze. Da parte di un furfante bugiardo e traditore il dire e non dire è un trucco abituale: ma nell'uomo giusto è un'esplosione di sdegno irrefrenabile, che sale dritta dal cuore.

IAGO Michele Cassio – sono pronto a giurarlo – lo stimo onesto.

OTELLO Anch'io lo credo.

IAGO Gli uomini dovrebbero essere sempre quello che sembrano. E chi non è così, non dovrebbe neanche sembrare.

OTELLO Appunto: gli uomini dovrebbero essere sempre quello che sembrano.

IAGO Se è così, credo che Cassio sia un uomo onesto.

OTELLO Appunto. Ma anche in questo c'è qualcosa che nascondi: ti prego, parla come parli coi tuoi pensieri quando li rimugini in te stesso. E dà ai pensieri peggiori le peggiori parole.

IAGO Domando scusa, mio buon signore: benché io sia legato al mio dovere di piena obbedienza, non ho l'obbligo di rivelare tutti i miei pensieri; nemmeno gli schiavi sono costretti a tanto! E poi, supponiamo che siano pensieri bassi e vili: dov'è il palazzo nel quale non possa entrare, almeno una volta, una persona indegna? E chi è tanto puro di cuore da poter evitare che una sola fantasia indegna non si metta seduta, in udienza, accanto alle fantasie più degne?

(traduzione di Cesare Vico Lodovici)

Da qui in poi, la malignità di Iago è un torrente in piena: la sua strategia vincente nega per affermare, come insegna la retorica classica, ben al di là dell'insegnamento specifico di Machiavelli. D'altro canto, come in uno specchio, in *Otello* ci sono anche squisite speculazioni puramente politiche, non affidate direttamente a Iago, s'intende, ma attribuite al culto dello Stato in senso lato, per come esso viene vissuto e difeso a Venezia. Dal primo atto, quando il Doge cerca di lenire il dolore di Brabanzio per la "perdita" della figlia Desdemona andata segretamente in sposa a Otello:

DOGE Per il vostro bene, lasciatemi dire qualcosa che aiuti questi due innamorati a riconquistare il vostro cuore. Cessi il dolore, se non ci sono più rimedio né speranza. Piangere sul passato attira su di sé nuovi guai; e quando il caso ineluttabile ci colpisce, dobbiamo irriderlo con la pazienza. Chi, una volta che sia stato derubato, sorride, ruba qualcosa al ladro; dando sfogo al rancore, invece, derubiamo noi stessi.

BRABANZIO E allora che i turchi ci rubino Cipro: tanto noi sorrideremo e così non l'avremo perduta! Il vostro consiglio è lieve per chi ne ricava un conforto illusorio, ma dolorosa per chi non ha che la pazienza per pagare la pena.
(traduzione di Cesare Vico Lodovici)

Si può dire, forse, che in questa contrapposizione fra futuro e passato, tra un futuro fatto di prospettive di rinascita e un passato che affoga nel rancore c'è il credo politico di Shakespeare. Se non fosse un termine improprio per Shakespeare, potremmo dire che in questo nodo c'è il valore della democrazia. Ma proprio quel nodo Iago si preoccupa di non sciogliere, anzi, di mantenere ben stretto: soffiando sul rancore proprio quando l'interlocutore vorrebbe volgersi a una nuova vita riconciliata con sé e con il suo passato.

* * *

Benché sia tra le commedie più zoppe fra quelle di Shakespeare, *La bisbetica domata* è stata una delle sue più fortunate sulla scena nel corso del Novecento: l'attore novecentesco traeva più soddisfazione a essere cattivo in scena piuttosto che non un buono melenso. Ecco – forse – una delle ragioni dell'ingorgo divistico che si è creato intorno a questo copione (molti filologi addirittura hanno stentato ad attribuirlo per intero a Shakespeare, come se un genio non potesse produrre anche cose poeticamente intermit-

tenti). Di sicuro, anche *La bisbetica domata* si presta a una lettura politica: Petruccio non è come Iago un genio a metà strada tra scaltrezza politica e malvagità, ma pure lui ha una sua rozza strategia politica. Ecco il monologo del quarto atto nel quale la rivela:

PETRUCCIO E così, con un atto di politica, ho inaugurato il mio regno e ho sicura speranza di riuscire a lieto fine. La mia falchetta ora è affamata: e a stomaco vuoto dev'essere tenuta, e a stecchetto, finché sia ammansita a dovere; se no, non sarebbe più così attenta al richiamo. Ho poi un altro modo per adomesticare la mia bestiola e mantenerla ubbidiente e pronta a ogni chiamata del falconiere: cioè tenerla sveglia come si tengon desti quei rapaci che dàn il becco e starnazzano e non vogliono ridursi all'obbedienza. Oggi non ha assaggiato carne in tutto il giorno e non ne assaggerà; non ha dormito la notte scorsa e meno dormirà questa notte. Come per le vivande, io scoverò qualche altro difetto immaginario sullo stato dei letti; e di qua farò volare il guancialetto, di là le coltri, e le lenzuola un po' dappertutto. Benone: e proprio tutto quel trambusto voglio che sembri effetto unicamente della mia gran sollecitudine e del gran riguardo che ho per lei. Conclusione: la terrò desta tutta la notte; che se dovesse capitarle di appisolarsi ogni tanto, a suon di berci e strepiti farò un tal putiferio che per forza dovrà tenersi sveglia.

(traduzione di Cesare Vico Lodovici)

In termini d'oggi, questa si chiama tortura. E – sempre oggi – se ne hanno molti esempi correnti. Ma, restando alla contemporaneità di Shakespeare, si torna ancora alla fallata disamina politica di Machiavelli: tolta la metafora matrimoniale, pare di leggere i consigli a un principe che voglia adomesticare uno stato riottoso alle sue leggi e ai suoi interessi. Del resto, Caterina uscirà ben addomesticata dal trattamento. E, senza strafare, un ragionamento del genere può adattarsi a un qualunque tiranno più recente; anche in Italia.

Insomma: quanto si presta, questa traccia reiterata (oltre che in *Otello*, abbiamo visto, altrettanto chiaramente nei *Due gentiluomini di Verona*, in *Cimbelino* e, per rovescio, nella *Bisbetica domata*), a identificarsi con le teorie di Machiavelli? Abbastanza, all'apparenza: “Per che si ha da notare che gli uomini si debbono o vezzeggiare o spegnere: perché si vendicano delle leggere offese, delle gravi non possono; sì che la offesa che si fa all'uomo debbe essere in modo che non tema la vendetta”, questo per esempio scrive Machiavelli nel *Principe*. Ma non si capisce il valore di questo libro se non si accetta il tono da gelida disamina politica dei rapporti fra gli uomini scelto da un autore dolente e politicamente frustrato. Machiavelli tratteggia – è vero – il carattere dell'offesa di Iago, Iachimo, Proteo o al limite di Petruccio, ma lo fa senza adesione morale: il che fa la sua bella differenza. Una differenza, tuttavia, poco facilmente interpretabile lontano da Firenze e dall'Italia, ossia all'oscuro delle ragioni personali di Machiavelli nel dibattito e nella lotta politica italiana. Più avanti nel suo libro Machiavelli scrive:

Chi diviene patrone di una città consueta a vivere libera, e non la disfaccia, aspetti di essere disfatto da quella: perché sempre ha per refugio nella ribellione el nome della libertà e gli ordini antiqui sua, e' quali né per lunghezza di tempo né per benefizi mai si dimenticano.

Come non leggere, per esempio, questo modernissimo elogio della libertà in chiave tutta italiana? Che continua:

Ma quando le città o le provincie sono use a vivere sotto uno principe e quello sangue sia spento, sendo da uno canto usi a ubbidire, da l'altro non avendo il principe vecchio, farne uno in fra loro non si accordano, vivere liberi non sanno: di modo che sono più tardi a pigliare l'arme e con più facilità se gli può uno principe guadagnare e assicurarsi di loro.

Come può essere compresa una dolente ammissione del genere, lontano da un paese costantemente sottomesso? E né l’Inghilterra di Shakespeare né la Francia dei nemici di Caterina de’ Medici erano paesi usi alla sottomissione per mano straniera.

Andiamo avanti. Sempre dal *Principe* a proposito della possibilità di rovesciare un potere corrompendolo dall’interno:

Perché con facilità tu puoi entrarvi guadagnandoti alcuno barone del regno, perché sempre si truova de’ *male contenti* e di quelli che desiderano innovare.

Il corsivo a “male contenti” è nostro perché quella locuzione ha qualcosa di particolare da dirci: *Malcontento* è il titolo di un bel dramma del 1604 di John Marston, autore elisabettiano di primo piano, per altro figlio di una donna italiana. Qui si racconta di una congiura ordita a Genova da Pietro Iacomo (un altro Iago, etimologicamente?) ai danni di Giovanni Altofronto. Deposto il vecchio duca, nella città regnano il caos e la corruzione poiché la corte pullula di “male contenti” pronti a tradire. Sarà il vecchio duca, tornato a corte sotto gli abiti di un certo Malevole a smascherare la girandola di congiure e tradimenti che vede protagonisti tutti i maggiorenti del ducato, uomini o donne che siano. La trama, come si vede, richiama un po’ quella di *Misura per misura* di Shakespeare, ma sembra usare con maggior precisione le analisi di Machiavelli. A dimostrazione che sul tema non c’erano idee né chiare né univoche in Inghilterra, e comunque Machiavelli era l’indispensabile riferimento ogniqualvolta si ambientava un conflitto umano o politico in Italia. E la scelta di Marston di Genova è perfettamente parallela a quella di Shakespeare in favore di Venezia: l’altra repubblica marinara manteneva intatta la sua passata fama di rivale del mondo intero in nome dei commerci, di una politica astuta e di un uso scaltro del sistema bancario (Genova da decenni teneva in scacco il regno di Filippo II grazie ai suoi continui investimenti in titoli spagnoli).

Andiamo oltre: Shakespeare mise gli occhi con cura sull’Italia, identificandola anche con la terra del tradimento e del cinismo politico, due elementi effettivamente analizzati con grande chiarezza da Machiavelli. C’è qualcosa di noi in quei personaggi, qualcosa che va oltre la nostra storia, Machiavelli, le congiure e l’incertezza politica. Ed è la labilità dei principi e dei valori morali proprio fra i concittadini della massima autorità morale dell’Occidente, il Papa. Ovvio che a Shakespeare riuscisse facile leggere quelle contraddizioni – che sono ancora oggi le nostre – lontano dal centro dell’impero spirituale, sia che fosse cattolico o anglicano: è proprio la distanza a dargli la forza poetica di trasformare una comunità sociale (tale era l’Italia divisa fra mille strutture politiche) in un luogo simbolico delle incertezze e del travaglio della modernità. Fino al limite estremo dell’antevoggenza:

Oh, che rara sagacia! E che valanga di parole insulse! Quello stolto s’è mobilitato nella mente un battaglione di parole! E ne conosco parecchi di questi sciocchi, arrivati un bel po’ più in alto di quel poveraccio, altrettanto armati di barzellette; i quali, a suon di giochi di parole, frantumano la consistenza delle cose.

(traduzione di Cesare Vico Lodovici)

Sono parole dal *Mercante di Venezia* riferite a un servo scansafatiche che però grazie alla sua arguzia linguistica ottiene dalla società più di quel che merita. E non sfuggirà certo al lettore che la storia politica italiana recente ha conosciuto – malauguratamente – uno “sciocco armato di barzellette” che è “arrivato ben più in alto” di questo servo.

* * *

A Venezia, alla fine del Cinquecento, le donne erano atipiche anche nell'aspetto. Intanto, colpivano gli osservatori per i loro capelli "biondo Tiziano" schiariti al sole della Laguna mediante complicati sistemi di rifrazione: portavano una sorta di cappello a tesa larga, senza la cupola superiore, e per riflettere il sole sui capelli tenevano con le mani degli specchi inclinati. Ma soprattutto calzavano delle scarpe con soles altissime, fino a venti, trenta centimetri. Questo ritrovato della moda le rendeva non solo impacciate e quasi solenni nei movimenti, ma soprattutto altissime, come dei giganti. È possibile che questo aspetto strano e gigantesco (si pensi alle donne inglesi, per esempio, la cui immagine di bellezza alla moda si sviluppava in larghezza, più che in altezza) abbia contribuito a convincere Shakespeare a puntare sulle italiane per mettere in scena donne oltremodo virtuose e di intelligenza e sensibilità sopra la media. È il caso di Porzia, ovviamente, ma non meno di Desdemona. Certo, l'aspetto esteriore sembra una motivazione non primaria, a fronte di una scelta del genere, ma ancora una volta ci troviamo davanti al mistero di un autore, sostanzialmente ignaro di un paese, che proprio in quel paese sceglie di ambientare alcuni fra i suoi testi più significativi: un gioco di metafore continuo, evidentemente.

Non si può eludere una domanda cruciale, dunque: dove ha tratto Shakespeare le sue informazioni sull'Italia? Dai libri, innanzi tutto: se ne stampavano molti in lingua italiana e sulla cultura italiana, a Londra. Così come erano italiani molti degli stampatori che diffondevano in Inghilterra i testi non solo italiani dei letterati e dei filosofi all'avanguardia in Europa. E abbiamo già visto che fra questi il più celebre era Giacomo Castelvetro, che era anche animatore di un piccolo salotto di cultura come tanti degli esuli dell'epoca, che avevano in comune un tratto fondamentale: quello di sostenere le ragioni della Riforma protestante per le quali erano stati allontanati dai loro paesi d'origine. Ed è un fatto che le più forti innovazioni culturali dell'ultimo scorcio del Cinquecento siano passate

attraverso le perorazioni di questi esuli che mescolavano in modo affatto contraddittorio il fervore moralista alla propensione per una marcata libertà di pensiero. In uno di questi salotti, per altro, Shakespeare poté conoscere Giordano Bruno che sul finire del Cinquecento fu prima acclamato in Inghilterra in quanto nemico giurato della Chiesa cattolica romana e poi allontanato in quanto eccessivamente libertario in materia di costumi e morale comuni.

Ma un italiano, almeno, sappiamo con certezza che Shakespeare conobbe e frequentò a lungo: si tratta di John Florio, eccoci finalmente al nostro *deus ex machina*. L'educazione italiana di Shakespeare passa attraverso questo strano personaggio, Giovanni Florio detto John, la cui vita è meglio di un romanzo. Bisogna raccontarla per intero.

Partiamo dalla metà del Cinquecento: sul trono d'Inghilterra c'è Edoardo VII, il re ragazzino, quello malaticcio, i cui tutori completano la svolta anglicana del regno in chiave totalmente protestante. In Italia la Controriforma ha condannato senza appello a vita grama gli eretici: non è tempo di tolleranza contro chi sembra minare alle radici la struttura politico-religiosa più che millenaria della Chiesa di Roma. Così, fra le migliaia di "eretici", anche un maturo senese, tale Michelangelo Florio, protestante, è costretto all'esilio per ragioni religiose. Costui gira per l'Europa mettendosi in contatto con tutti i cenacoli di intellettuali protestanti: si stabilisce in Svizzera e da lì perora la causa sua e di altri esuli presso Roma, stringe legami con calvinisti e luterani, ma non riesce a ottenere in alcun modo la possibilità di tornare in Italia. Così si trova costretto a individuare una sorta di terra promessa, luogo di riconciliazione con Dio e con gli uomini: anche le autorità cantonali cominciano a vedere di cattivo occhio questo concentrazione di intellettuali malvisti da Roma; bisogna rivolgersi altrove. È sulla spinta di queste tensioni che Michelangelo Florio sbarca in Inghilterra.

In effetti, le autorità religiose inglesi lo accolgono con affetto, tanto che lo nominano presto pastore: Michelangelo avvia una brillante carriera di puritano e fustigatore degli incerti costumi. Nei suoi sermoni maledice gli eccessi del lusso e delle passioni: pur essendo senese, si proclama fiorentino così da poter citare a spregevole esempio le vergogne della corte medicea – che afferma di conoscere per esperienza diretta – croce e delizia di tutta l'aristocrazia europea. William Cecil, giovane e potente uomo di stato di Edoardo VII lo prende sotto la sua ala e da lui si fa raccontare per filo e per segno i segreti della politica fiorentina, dell'intreccio di interessi che legherà i Medici alla corte di Francia con il matrimonio di Caterina de' Medici con Enrico II. E più salgono il suo potere e il suo prestigio, più Michelangelo tuona contro i peccatori inglesi. Tranne che, un brutto giorno, il nostro pastore s'innamora di una donna inglese di basso rango: in quattro e quattr'otto si trova a fornicare con la povera ragazza che rimarrà incinta. Lo scandalo è assicurato (figurarsi: un puritano doc preso in castagna!) ma anziché essere arrestato come prevede la pratica politico-religiosa, grazie alla protezione di Cecil, Michelangelo si salva svestendo i panni del pastore e riconoscendo il figlio cui sarà imposto il nome di Giovanni.

Ma l'onta è troppo grande perché Michelangelo possa continuare a camminare a testa alta in Inghilterra, anzi la situazione generale gli impone di nascondersi. La morte di Edoardo VII e l'ascesa al trono di Maria Tudor, cattolica, rendono quanto mai precaria la sua sopravvivenza come quella di tutti i protestanti: la nuova regina scatena una delle più terribili repressioni religiose di quel secolo: c'è spazio solo per espropri, martirii e fughe. E quindi Michelangelo se ne va di nuovo in esilio, in cerca di nuovi protettori nell'Europa centrale dove la causa protestante ancora sopravvive e combatte. A Londra restano l'oggetto del suo amore e il frutto del suo peccato: il piccolo Giovanni e la madre, insomma.

Qui comincia la storia vera e propria di Giovanni, nato e cresciuto come un piccolo gentiluomo inglese che però ha nel cuore la lingua, le emozioni

e le immagini italiane che il padre fuggiasco gli ha trasmesso. Che venga su da protestante non c'è dubbio, data l'educazione ricevuta, ma riesce a barcamenarsi con un certo stile mentre gli anglicani d'Inghilterra continuano a versare sangue alla loro causa sotto i colpi della vendetta religiosa di Maria. Diciamo che John, ormai tutti lo chiamano così, ai testi sacri preferisce i classici latini e soprattutto italiani che trova nella biblioteca paterna: un tesoro inestimabile di lingua e cultura che Michelangelo ha dovuto abbandonare a Londra un po' per contribuire comunque alla cultura del figlio e un po' per poter scappare più in fretta.

Ma presto muore anche Maria la Sanguinaria: le succede la sorellastra Elisabetta, di fede incerta ma di straordinaria tenacia politica. Dopo qualche tentennamento, Elisabetta I d'Inghilterra fa la sua scelta di campo: si schiera con i protestanti e richiama in servizio come plenipotenziario quel William Cecil che a suo tempo aveva protetto il vecchio Michelangelo Florio. La vita di John cambia dal giorno alla notte e, crescendo, si ritrova contestato da tutti i nobili d'Inghilterra: non c'è aristocratico, infatti, che non voglia imparare la lingua italiana e John è lì pronto a fare da maestro a chiunque, grazie alla sua straordinaria conoscenza della cultura italiana e alla padronanza dei modi e dei costumi dell'Inghilterra aristocratica. Cecil lo manda in giro per le corti a educare una nuova generazione di nobili illuminati ed esterofili: anche la regina Elisabetta consolida il suo già fluente italiano dialogando con John Florio.

Siamo a cavallo tra gli anni Ottanta e i Novanta del secolo: il conte di Southampton prende John con sé e nel salotto di questo nobile irruente e munifico Florio conosce un altro celebre protetto del conte, William Shakespeare. Per sostenere le sue lezioni di italiano, John comincia a comporre e a pubblicare dei deliziosi quaderni di esercizi: sono brillanti dialoghi (in italiano, chiaramente) tra un italiano e un inglese, nei quali vengono raccontati e commentati i diversi stili di vita, i diversi paesaggi, la diversa cultura. Più d'una citazione da questi dialoghi comparirà in alcuni

testi “italiani” di Shakespeare, dalla celebre esclamazione “Venetia, Venetia, chi non ti vede non ti prega” in *Pene d’amor perduto* all’altrettanto celebre definizione della Lombardia quale “giardino d’Italia” ne *La bisbetica domata*.

Ma è subito dopo questa piacevole stagione che la vita di John subisce una svolta clamorosa: l’ambasciatore di Francia lo chiama come insegnante di italiano delle sue figlie. Un incarico prestigiosissimo con un risvolto significativo: John è uomo di Cecil (ormai primo ministro della regina) e al suo referente politico egli racconterà tutti i segreti dell’ambasciata. Non solo, grazie alla sua posizione, John Florio viene promosso messaggero politico: sarà lui a recapitare a Maria Stuart, imprigionata da Elisabetta, la posta della corte francese.

Ora, bisogna ricordare qualcosa del regno lungo e tormentato di Elisabetta. Lo stato guida, il più potente sia dal punto di vista economico sia dal punto di vista politico, nell’Europa dell’epoca era la Spagna di Filippo II, cattolico e vedovo di Maria Tudor. Tutti gli altri stati, bene o male, dovevano fare i conti con il potente sovrano di Spagna che governava in tante zone d’Europa. Lo stesso Stato Pontificio – come abbiamo già ricordato – non vedeva di buon occhio lo strapotere del re spagnolo, così come i francesi, anch’essi cattolici, cercavano una sponda per contrastare Filippo II. E l’Inghilterra di Elisabetta I era considerata l’alleata migliore in una contesa di potere economico e politico del genere: è proprio per questo che Caterina de’ Medici, reggente di Francia, che pure poteva contare sulla naturale alleanza del Granducato di Toscana, spedì a Londra il figlio Francesco d’Alançon, promesso fidanzato di Elisabetta I. Ma i problemi con l’esuberante regina d’Inghilterra non mancarono: tanto per incominciare, Elisabetta non aveva nessuna intenzione di sposarsi (era legata al fido Robert Dudley, per altro amico personale di John Florio, ma soprattutto non voleva consegnare il regno nelle mani di un uomo), poi l’Inghilterra non la smetteva di foraggiare la rivolta protestante degli ugonotti; infine la perfida regina ave-

va finito per mettere in catene Maria Stuart, regina di Scozia, vedova del re di Francia e ritenuta dai francesi legittima sovrana d’Inghilterra per la parentela di lei con Enrico Tudor. Un vero pasticcio.

Quanto a Elisabetta, il suo potere politico era soggetto a due variabili, una economica e l’altra religiosa. Il regno era povero, in senso stretto, e doveva fare vasto affidamento sui contributi dei pari e dei nobili soprattutto in occasione delle numerose campagne di guerra sul Continente o in Irlanda. Dal canto suo, la regina si sdebitava privandosi di una parte dei suoi introiti fiscali, cedendo ai Pari la gestione dei dazi per il commercio di varie mercanzie di prima necessità. Insomma, era indispensabile per molte ragioni connesse fra loro che tutta l’aristocrazia fosse saldamente dalla parte della corona, senza esitazioni. E per fugare le esitazioni possibili, dopo aver concesso molti privilegi fiscali, la regina governava con piglio sicuro la religione, unica reale fonte di contrasti con i nobili. Essendo Maria Stuart di fede cattolica (nonché da una parte della popolazione e dell’aristocrazia considerata ancora più malleabile nella gestione dei dazi e dei beni pubblici), Elisabetta si vide costretta a rinchiuderla, malgrado fosse sua cugina, con l’accusa di essere la mandante di ogni cospirazione alla sua propria vita.

Ecco, considerati tutti questi incastri, si intuisce meglio la delicatezza del compito segreto affidato da Cecil a John Florio: il nostro italiano, in sostanza, agiva da spia, né più né meno. Tanto presso l’ambasciata francese quanto presso i nobili considerati più sensibili alla causa di Maria Stuart. Il culmine di questo doppio gioco arrivò nel 1601 con la celebre rivolta contro la regina Elisabetta, guidata dal conte di Essex ma alla quale partecipò in prima persona anche il giovane conte di Southampton (figlio dell’ex protettore di Shakespeare e Florio). Il contrasto del 1601 aveva ragioni economiche, più politiche o religiose: Essex non era riuscito a sottomettere gli infedeli irlandesi ostili alla corona inglese per ragioni religiose e Elisabetta gli aveva tolto la fruttuosa gestione dei dazi sui vini dolci. Avocandola a sé.

Trovandosi privato di una cospicua fonte di guadagno, Essex si risolse a dare l'affondo contro la regina, con l'intenzione di deporla e prendere il suo posto: credeva di poter contare su un forte sostegno popolare, ma evidentemente si sbagliava. Pure lo stesso John Florio, comunque, prese parte alla rivolta, alcuni testimoni anzi dissero di averlo visto incitare i londinesi a prendere le armi contro la corona. La rivolta fu domata abbastanza agevolmente: il conte di Essex fu messo a morte, il conte di Southampton fu segregato in prigione (venne liberato successivamente da Giacomo I, succeduto due anni dopo a Elisabetta) mentre John Florio non subì neanche il processo e continuò tranquillamente a esercitare il suo lavoro di insegnante di italiano presso la corte. La ragione di questa disparità di trattamento è dovuta al fatto semplicissimo che il ruolo di Florio nella sommossa era quanto meno ambiguo: nel senso che durante la preparazione e l'esecuzione del tentato colpo di stato egli continuò a informare regolarmente la corona nella persona di Robert Cecil, figlio di William che era succeduto al padre nel governo inglese. Con ciò, evidentemente, John si rese utile in modo diretto al fallimento della rivolta.

Particolare curioso: il giovane conte di Southampton aveva convinto la compagnia teatrale dei Lord Chamberlain's Men, appunto quella di Shakespeare, a recitare al Globe di Londra la tragedia di *Riccardo II* (di Shakespeare) il pomeriggio del cinque febbraio del 1601, alla vigilia della prevista sollevazione popolare contro la regina. Nel *Riccardo II*, infatti, si racconta la storia di un re (Riccardo II, appunto) depresso felicemente, al termine di una cruenta sollevazione di massa, guidata da Enrico Bolingbroke per il bene dello Stato, e che si conclude con l'incoronazione di Enrico IV. La nuova messinscena di quel testo, da anni uscito dal repertorio dei Lord Chamberlain's Men, doveva scaldare gli animi popolari in vista della sollevazione contro Elisabetta. Che si sappia, come Florio neanche Shakespeare e i suoi soci teatrali subirono alcuna conseguenza per l'appoggio indiretto dato ai rivoltosi, anzi, pochi giorni dopo furono chiama-

ti a recitare a corte; non sappiamo purtroppo quali testi allestirono in quell'occasione, ma non è implausibile che la regina li abbia costretti a interpretare nuovamente *Riccardo II*. Comunque, la contrapposizione fra Essex e il giovane Southampton da un lato e la regina Elisabetta dall'altro e quegli anni di battaglie politiche (nonché il loro epilogo sanguinoso) ebbero una risonanza enorme nella società inglese dell'epoca e anche Shakespeare le inserì nel suo immaginario poetico, come vedremo nel sesto capitolo.

Ma torniamo a John Florio. L'uomo che aveva insegnato la lingua italiana alla regina Elisabetta venne chiamato a corte dal suo erede Giacomo I: Florio ebbe l'incarico di insegnare l'italiano alla regina Anna e di fare da precettore al primogenito Enrico. Se questi non fosse morto in giovane età e fosse salito al trono, certamente la carriera di John sarebbe finita in trionfo. Invece la morte precoce del principe segnò anche la disgrazia del precettore che concluse i suoi giorni, nel 1625, povero e solo, dopo aver chiesto inutile aiuto a tutti i nobili che aveva servito nella sua lunga vita di spia e cortigiano.

Tuttavia, John Florio lasciò diverse opere ai posteri. Intanto, le due raccolte di dialoghi destinati al sostegno della didattica dell'italiano (*First fruit* e *Second Fruit*), poi *Giardino di ricreazione*, ossia una sterminata raccolta di proverbi italiani, compilata un po' per gioco e un po' per diffondere meglio la conoscenza dei costumi del nostro paese nell'Inghilterra elisabettiana. Quindi un vero e proprio dizionario italiano/inglese in due edizioni (la seconda delle quali ricchissima: contiene oltre venticinquemila lemmi) e, a quanto se ne sa, si tratta della prima opera del genere mai compilata. Infine, tradusse (e in parte riscrisse) dal francese all'inglese i *Saggi* di Montaigne, che tanto peso ebbero nello sviluppo della cultura londinese dell'epoca. Non solo. Florio tradusse ampi testi della celeberrima raccolta di *Navigazioni e Viaggi* del veneziano Giovanni Battista Ramusio, una raccolta di diari di bordo dei massimi navigatori dell'epoca: vera e propria bibbia per

Francis Drake e gli altri marinai-pirati spediti dalla regina Elisabetta alla scoperta del mondo e di nuovi, possibili mercati.

Ma al di là dei suoi libri, John Florio ha lasciato un segno molto importante su tutta la cultura elisabettiana. Abbiamo già detto che gli scenari e i costumi italiani usati da Shakespeare debbono molto alle conoscenze e ai racconti di Florio. C'è di più: Ben Jonson lodò pubblicamente Florio (e ammise il suo debito nei suoi confronti) quale maestro di cultura italiana. E aggiunse che larga parte della terminologia italiana da lui usata nel *Volpone* veniva direttamente dai dialoghi e dal dizionario di Florio. Inoltre fu proprio Florio a introdurre presso gli intellettuali inglesi Giordano Bruno e la filosofia di questo. Senza contare che a Florio toccò il compito di leggere e tradurre per William Cecil *Il Principe* e i *Dialoghi* di Machiavelli (ma a corte girava un proverbio assai istruttivo, per noi, diceva: "Inglese italianato, diavolo incarnato"). Insomma la sua impronta non si limitò alla diffusione dei classici italiani rinascimentali, ma testimoniò anche il dibattito politico-culturale contemporaneo del nostro paese.

Dunque, nei libri, nelle lezioni e nelle conversazioni di questo italiano di Londra dovrebbe trovarsi una prima chiave per svelare il segreto dell'"italianità" di Shakespeare.

Bisogna solo aggiungere un ultimo particolare a complicare l'enigma dell'Italia di Shakespeare: John Florio, che pure tanto fece per diffondere le idee, i costumi, la moda e le manie del nostro paese in Inghilterra, non vide mai l'Italia con i propri occhi.

* * *

Con un altro italiano Shakespeare ebbe certamente rapporti: il suo influsso sul poeta non fu altrettanto decisivo come quello di Florio, pure ebbe un ruolo curioso. La strada per arrivarci è tortuosa ma bisogna percorrerla tutta. E partire ancora una volta da *Otello*.

"Signor Cassio, te, che stimano essere il solo uomo abile nelle armi; te, che ti permetti il lusso di traversare i mari per venire a insegnare a noi, tuoi maestri; te, altro non sei che un vigliacco! Esci dalla tua casa, se l'osi; discendi a combattere meco e ad arrischiare la tua vita, con me!" Queste parole deve aver usato Roderigo, lo sciocco veneziano innamorato di Desdemona, per provocare dietro le quinte Michele Cassio, luogotenente di Otello, su suggerimento di Iago. Siamo a Cipro, nel pieno del secondo atto. La faccenda, in Shakespeare, va a finire come si sa: dopo l'insolenza di Roderigo, Cassio lo insegue ("Questa canaglia vuole insegnare a me il regolamento di disciplina. Ti faccio paglia da fiaschi. Ti rompo la testa" fa dire Shakespeare al luogotenente di Otello) e lo colpisce. Interviene Montano, il governatore di Cipro, e finisce in duello. Scandalo! Che il buon Cassio sia ubriaco? Sì, è proprio un ubriaccone attaccabrighe: così Otello lo degrada e Iago ha strada libera per insufflare il morbo della gelosia nell'orecchio del Moro. Poi fazzoletti, morti ammazzati, confessioni, Venezia salvata e sipario. Applausi.

La battuta riportata sopra non è nel copione, ma il pubblico londinese doveva facilmente aggiungerla di suo, perché a Londra, nel 1604 (l'anno della prima rappresentazione dell'*Otello*, come abbiamo visto), quello era un epiteto molto famoso: l'aveva riportato un certo George Silver, chiacchierato maestro di scherma, nel suo libro *Paradoxe of defence*, ristampato più volte fino al 1610. La battuta offensiva si riferiva a un evento capitato molti anni prima di cui lo stesso Silver era stato mandante e testimone. Questo è il fatto: un energumeno inglese, tal Austen Bagger, aveva provocato per strada un maestro d'armi italiano, Rocco Bonetti, d'origine barese. L'aggressore contava di stanare solitario l'italiano e di ammazzarlo come un verme con l'aiuto del suo mandante (George Silver) e un altro tipaccio prezzolato. Salvo che a difesa del Bonetti erano usciti fuori dal buio altri due schermidori italiani. Poco dopo i tre inglesi, mezzi morti dalla paura e dalle ferite erano dovuti scappare di corsa.

Quel Bagger lì, poi (diciamo, l'equivalente del Roderigo shakespeariano), era morto dopo qualche settimana per le ferite che gli si erano infette. Perché Silver si sia vantato di un'avventura così fallimentare è un mistero; eppure lo fece. E scrisse anche il nome degli altri due italiani: il primo era Gerolamo Bonetti, figlio del pugliese, il secondo era Vincentio Saviolo, amico di William Shakespeare.

A cavallo tra il Cinquecento e il Seicento, quando Shakespeare e i suoi Lord Chamberlain's Men erano già fra i teatranti di maggior successo, a Londra sbocciò la moda del teatro dei ragazzi: erano compagnie di adolescenti che, guidati sapientemente da un adulto, interpretavano storie fantasiose e moraleggianti, per lo più quelle contro la cui attitudine agli eccessi interpretativi si scaglia Amleto nella celebre scena in cui impartisce la sua lezione di teatro agli attori appena giunti a corte. Questi ragazzini, rispetto ai professionisti, erano meglio tollerati dall'aristocrazia (sia pure sempre solo tollerati) e attraevano pubblico meno popolare rispetto a quello dei colleghi maggiorenni. Inoltre – e questa era la vera chiave di volta del loro successo – recitavano dentro teatri chiusi, di muratura: sale abbastanza capienti da ospitare platea e palcoscenico. Sappiamo già che in quegli ultimi anni del Cinquecento l'amministratore della compagnia di Shakespeare era James Burbage: l'ex falegname futuro progettista del Globe Theatre, il padre previdente di Richard Burbage. Burbage senior era anche un avveduto affarista, come abbiamo già scoperto, e lo dimostra qui il fatto che egli con largo anticipo prevede che il teatro si sarebbe sviluppato al chiuso, sulla spinta del successo dei ragazzini. Fu così che, in attesa di costruire il Globe, il vecchio falegname mise gli occhi su una sala di Blackfriars che, adeguatamente ristrutturata, avrebbe potuto ospitare i Lord Chamberlain's Men. Perché oltre tutto la compagnia di Shakespeare e Burbage aveva il problema di trovare una nuova sede: il contratto per l'affitto del vecchio Theatre (si chiamava così, semplicemente, la prima sala stabile di Shakespeare e soci) era in scadenza e per il momento l'idea della nuova "O" di le-

gno del Globe era ancora solo un vago progetto. Insomma, Burbage comprò Blackfriars come ancora di salvataggio; male che fosse, sarebbe pur sempre stato un buon investimento immobiliare. Come in effetti fu.

Lì, a Blackfriars, la sala che Burbage comprò era da anni la sede di una delle più prestigiose scuole di scherma di Londra: la dirigeva proprio quel Rocco Bonetti insolentito da Bagger-Roderigo; l'aveva inaugurata nel 1576. Nel 1595, però, Bonetti improvvisamente morì e la grande sala venne lasciata libera. Subito, Burbage – che ancora non aveva urgenza di trasferirvi la sua compagnia – pensò di affittarla per le rappresentazioni degli attori-bambini: bastarono modesti lavori di ristrutturazione e le prime recite ebbero luogo. I vicini di casa, naturalmente, tolleravano gli attori purché se ne stessero lontani, ma questi ragazzini se ne stavano troppo vicini: sicché i buoni borghesi si appellarono alle autorità della città dicendo che quelle recite oltre a provocare un deprezzamento degli immobili della zona causavano una confusione eccessiva per chiunque avesse voluto vivere in pace. Il teatro venne chiuso, i ragazzini sloggiati e Burbage rimase con il suo investimento infruttuoso sulle spalle. Ed ebbe un'altra delle sue trovate di genio: si ricordò di quell'allievo di Bonetti che, amante del teatro, s'era fatto amico di suo figlio e di Shakespeare suggerendo loro qualche idea per la realizzazione scenica dei duelli. Insomma, decise di tornare alle origini, ossia di ospitare a Blackfriars una sala da scherma: quanto al locatario, non c'erano dubbi. Morto Bonetti – siamo all'inizio del 1597 – c'era un solo candidato naturale: Vincentio Saviolo. Un maestro d'armi che furoreggiava su tutti, che insegnava la scherma a corte e che già nel 1595 aveva pubblicato un manuale di grandissimo successo: *His practice in two books. The first intreating of the use of the Rapier and Dagger. The Second, of Honor and honorable Quarrels*, vero e proprio classico del genere.

Saviolo riaprì la scuola di Blackfriars. L'arredo del grande locale era piuttosto eccentrico, per la Londra d'epoca. Gli stemmi dei Pari suoi allievi alle pareti, accanto a vecchie armi lucidate di continuo; poi antiche armature

medioevali italiane sparse qua e là e “perché nulla mancasse ai frequentatori, in mezzo alla sala eravi una grande tavola, fatta venire, dall’Italia, tutta scolpita e coperta da un grande e ricco tappeto a frange d’oro, con bei calamai guarniti di velluto cremisi, e penne e ceralacca e polverino e carta, ricchissimamente dorata ai margini, blasonata, onde, agli allievi fosse possibile scrivere le loro lettere e mandare i servi in livrea a fare le commissioni”: è sempre l’invidioso Silver a raccontarlo. Le lezioni costavano dai 20 alle 100 sterline al mese: una bella cifra, ma d’altra parte Saviolo a corte era trattato come un principe! Shakespeare e il giovane Burbage (il padre era morto alla fine del 1597) divennero abituali frequentatori della Sala d’Armi di Saviolo. Non che volessero prepararsi a chissà quale duello: Richard Burbage cominciava a pensare a come trasformare quella sala in un tempio teatrale e Shakespeare, di conseguenza, prendeva a progettare intrecci romanzeschi per quello spazio.

Infatti qualche tempo più tardi, dopo aver steso per via altri schermidori invidiosi peggio del Silver, Saviolo rimase ferito in un duello e cominciò a pensare che forse la sua vita londinese era diventata troppo faticosa: d’accordo con Burbage lasciò la sala di Blackfriars al suo destino teatrale (i vicini ormai avevano accettato l’idea) e se ne andò a Parigi dove morì non si sa quando e non si sa dove. Solo, si deve dedurre che dalla sua stretta amicizia con Shakespeare e Burbage tra il 1597 e il 1603 siano nati tutti i duelli più famosi del teatro inglese di quegli anni: la lama avvelenata che uccide Amleto dev’essere stata di sicuro un suo suggerimento, così come quel duellaccio tra Roderigo e Cassio veniva dritto dritto dalla sua esperienza.

La sua tecnica, dispiegata con sapienza e ogni squisitezze retorica nei due volumi della *His practice*, ormai era riconosciuta da tutti come il frutto secolare del coraggio italiano; eredità diretta prima della sapienza guerresca romana e poi della sfrontatezza dei comuni medioevali (Saviolo faceva indossare ai suoi allievi scarpe piombate perché non arretrassero tanto facilmente di fronte agli attacchi degli avversari). E invece il suo metodo Sa-

violo l’aveva inventato di sana pianta: altro che eredità della tradizione italiana. Chissà se l’ammise mai con Shakespeare.

* * *

Ma l’italianità di Shakespeare conosce anche altre storie e deliziose leggende. Che si riassumono in una sola bizzarria: che William Shakespeare sia stato in realtà un italiano. Si sa, il mondo e la storia sono zeppi di studiosi brillanti e fantasiosi che sovente hanno messo in dubbio (e tuttora lo fanno) l’esistenza di un attore e drammaturgo nato a Stratford nel 1563, e lì pure morto nel 1616, dopo aver ottenuto buon successo a Londra componendo – e in parte interpretando in scena – alcuni fra i più bei testi teatrali di ogni tempo. Nel senso che alcuni hanno “provato” che dietro l’appellativo di comodo *William Shakespeare* si sia nascosto Francesco Bacone, altri Christopher Marlowe, altri ancora hanno concluso che dietro quel nome in realtà si nascondeva una squadra di poeti di palcoscenico. E qualcuno, qui in Italia, ha spiegato che William Shakespeare in realtà era un tal Guglielmo Crollalanza, ovviamente partendo dalla possibile tradizione italiana di *Shake-speare: Scuoti-lancia* o *Scrolla-lancia*.

Qui si dà conto delle due ipotesi più suggestive: che questo Crollalanza sia stato un eretico messinese dice l’una; l’altra sostiene che sia stato un contadino valtellinese. Punto in comune delle due teorie: Crollalanza, ossia Shakespeare, sarebbe il nome della madre del presunto poeta italiano, giacché il suo vero nome sarebbe – udite udite! – Michelangelo Florio. Sì, proprio il padre del Giovanni-John Florio di cui s’è detto poco fa.

Dunque: allo Shakespeare messinese ci si sarebbe arrivati in virtù del sicilianissimo cognome Florio. Ci sarebbero tracce d’archivio – c’è chi si è dato cura di cercarle, non necessariamente di trovarle – di tal Michelangelo Florio, di fede quacchera, il quale prima di approdare a Londra in un periodo imprecisato della seconda metà del Cinquecento e cambiarsi il nome

in Shakespeare, avrebbe viaggiato in lungo e in largo per l'Italia, prima abitando a Venezia nel palazzo di un certo nobiluomo di nome Otello e celebre per aver ucciso la moglie per ragioni di gelosia, e poi innamorandosi a Milano di una ragazzetta veronese chiamata Giulietta... Argomenti sui quali alcuni studiosi assai pignoli hanno congetturato a dovere, prestando il fianco a una successiva burla dello scrittore siciliano Andrea Camilleri: il padre del fortunato commissario Montalbano nel 2000 ha annunciato il ritrovamento di una inoppugnabile prova dell'esistenza del Crollalanza-Shakespeare di Messina: il copione di una commedia intitolata *Troppu trafficu pì nenti*, scritta in dialetto messinese cinquant'anni prima dell'equivalente inglese conosciuto con il titolo *Much ado about nothing*, "Molto rumore per nulla". C'è stato un po' di sconcerto negli affezionati shakespearologi, all'epoca, ma è durato poco perché dopo qualche giorno Camilleri medesimo ha ammesso di essere l'autore della versione siciliana di *Molto rumore per nulla*, poi regolarmente allestita a Catania: era una buona operazione di marketing, insomma; ma gli esegeti dello Shakespeare siciliano non si sono scomposti più di tanto.

Lo Shakespeare – pardon, il Crollalanza – valtellinese ha un altro genere di pezza d'appoggio: nel piccolo comune di Tresivio esiste un luogo il cui antico nome *Cadotel* è stato recentemente riconvertito in *Ca' d'Otello*. Qui sarebbe cresciuto il contadino Michelangelo Florio prima di scappare in Svizzera, sempre per ragioni di fede, e quindi in Inghilterra, ove avrebbe preso il nome di Guglielmo Crollalanza in omaggio alla madre Giuditta Crollalanza. Ma il vero colpo di scena è un altro: negli anni Trenta del secolo scorso un medium veneziano, tal Luigi Bellotti, sarebbe entrato in contatto con lui che gli avrebbe imposto di rivelare al mondo la sua vera identità italiana. Negli anni Trenta del Novecento in Italia c'era il fascismo: e in effetti fu con la sotterranea approvazione del regime fascista che la storia dello Shakespeare italiano prese piede, tanto che i giornali dell'epoca ne parlarono diffusamente. Forse non è da mettere in relazione con questa

faccenda, ma va ricordato ancora che (come abbiamo già detto) Shakespeare fu l'unico autore nativo di un paese nemico tollerato dalla censura fascista durante la Seconda guerra mondiale. C'era ancora chi sperava di rubarlo agli inglesi.

Ebbene, se queste sono speculazioni a metà fra il gioco e la *fantastoria* (cui, pure, si sono dedicati nell'ultimo secolo diversi studiosi e non pochi topi di biblioteca) esiste un'altra leggenda più suggestiva. Detta così, per le spicce: nel personaggio di Amleto, Shakespeare avrebbe ritratto Torquato Tasso. L'ipotesi verte sul fatto che come Amleto anche Tasso coltivò la malinconia fino a rasentare la pazzia, e come Amleto anche Tasso uccise per eccesso di zelo un uomo nascosto dietro una tenda. Poi ci sono altre coincidenze: la regina Elisabetta sarebbe stata un'appassionata lettrice della *Gerusalemme liberata* e il libraio-editore Giacomo Castelvetro (di cui già ci siamo occupati più volte, ormai) si sarebbe fatto un vanto di stampare e diffondere le opere del Tasso. Anzi, pare che da alcune delle opere di Tasso – compresa la *Gerusalemme liberata* – siano stati tratti diversi copioni teatrali negli anni Ottanta del Cinquecento. E tra questi, alcuni sarebbero stati scritti da Thomas Kyd, cui pure alcuni studiosi attribuiscono un presunto *Ur-Hamlet* che sarebbe tra le fonti dirette della tragedia di Shakespeare. Per finire, tra le fonti secondarie dell'*Amleto* taluni vorrebbero vedere anche *Re Torrismondo*, tragedia appunto di Torquato Tasso che purtroppo non ha avuto la stessa fortuna di quella alla quale avrebbe dato spunto.

Perché abbiamo dato conto di queste simpatiche bizzarrie? Per mostrare che noi italiani non siamo stati da meno nell'edificare leggende per lo più romantiche intorno alla biografia di Shakespeare. Perché, se le sue opere giustamente continuano a produrre roveli critici e meraviglie emotive dopo quattrocento anni, la sua biografia non è da meno: è come se fosse una commedia a propria volta. Se non bastasse il resto, lo dimostra anche l'enorme successo internazionale – qualche anno fa – del film *Shakespeare in love* che fantasiosamente ricamava, appunto, sulla biografia del poeta.

LA CLASSE OPERAIA NON VA IN PARADISO

Shakespeare conobbe direttamente la Commedia dell'arte? Ossia: vide mai direttamente all'opera una compagnia di comici italiani? È possibile ma non ne abbiamo prove. Di sicuro ne conobbe i fasti, almeno attraverso i racconti dei viaggiatori. O attraverso le memorie di tanti suoi colleghi: diverse compagnie inglesi (gli Admiral's Men, per esempio) girarono l'Europa negli ultimi due decenni del Cinquecento e alcune di queste arrivarono fino in Italia. A ogni modo, negli anni Ottanta del Cinquecento, quando Shakespeare arrivò a Londra ed entrò in contatto con l'aristocrazia e con gli intellettuali della capitale, la Commedia dell'arte era già un fenomeno considerato piuttosto importante e innovativo nella società e nella cultura europee, se non altro perché vi recitavano anche delle donne. Codificata alla metà del secolo, la Commedia dell'arte dopo un paio di decenni aveva aggiunto alla sua originaria e feconda vita di strada una parallela attività di corte. Non c'era ducato e regno in Italia che non ospitasse ormai a corte compagnie professionali per rendere omaggio ai propri invitati; cosicché i nobili e gli aristocratici di tutt'Europa, in viaggio in Italia, avevano cominciato a conoscere e ad apprezzare quel genere teatrale che era stato prontamente ribattezzato Commedia all'italiana. Di lì a poco – sul finire del secolo – sarebbero iniziate le grandi tournée europee dei nostri comici, anche se sono più tarde le notizie di tappe inglesi.

Shakespeare, comunque, doveva saperne abbastanza: tanto che creò un Arlecchino inglese. È il villico di *Pene d'amor perduto*, dove pure troneggia un classico Matamoros da Commedia dell'arte, lo sbruffone e codardo capitano De Armado; spagnolo, ovviamente. L'Arlecchino di Shakespeare nell'originale si chiama Costard: l'autore, molto pertinentemente lo definisce “a

Clown”. Nelle versioni italiane il personaggio assume vari nomi, da Zucca a Trullo, ma la specifica in locandina – oggi – resta sempre quella del “villico”. È un campagnolo, un servo che pare sciocco quando non un filosofo: il vero punto di passaggio tra l’Arlecchino italiano tipico e il *fool* delle grandi tragedie shakespeariane. La funzione di questo personaggio, nella commedia, è quella di motore della vicenda. In breve: il giovane re di Navarra decide di rinchiudersi per tre anni con tre amici nel suo castello a studiare le scienze, la letteratura e la filosofia: tutto fuorché la vita reale, insomma. Saranno tre anni di astinenza, digiuno, castità e privazioni di ogni tipo. Ma a rovinare tutto interviene l’arrivo improvviso della principessa di Francia, con tre sue belle cortigiane: c’è da risolvere una delicata questione diplomatica e il caso, ovviamente, mette in crisi il giuramento dei quattro. Come si fa a non ricevere la principessa? Bisognerà trasgredire, sia pure per poco, il divieto a incontrare donne. Naturalmente, costretti a ricevere il corteo femminile ancorché regale, Navarra e i suoi s’innamorano. Il primo a cadere è Biron, il più spavaldo, che scrive una lettera d’amore a una cortigiana della principessa e chiede a Trullo, ad Arlecchino insomma, di consegnarla all’interessata. Ma, poco prima, Matamoros De Armado aveva affidato a Trullo un’altra lettera d’amore per Giacometta, una contadinella di cui s’è invaghito. Ovviamente Trullo confonde le lettere e recapita quella dell’aristocratico a Giacometta che, non sapendo leggere, la consegna al pedagogo del re. Ecco la scena:

TRULLO Buon giorno tutti, dov’è la signora che tiene la testa, qui?

PRINCIPESSA La riconoscerai dalle altre che vedi tutte decapitate.

TRULLO Ah, ma io intendo la più alta, la più grande...

PEDAGOGO La più lunga e grossa...

TRULLO La più lunga e grossa, sì: quel che è vero è vero. Se voi, signore, foste sottile di vita come io di comprendonio, la cintura di una di quelle fanciulle vi si adatterebbe bene... Non siete voi il capintesta, qui? Siete il più compatto, vedo.

PEDAGOGO Che ti serve, compare?

TRULLO Ho un messaggio da parte di monsù Biron per una nominata signorina Rosalina.

PEDAGOGO Qua la lettera, qua! Sono miei buoni amici... E mettiti da parte, messaggero... fammi leggere. (*legge velocemente*) Che sei bella è verità assolutamente... vero è che sei leggiadra... che sei amabile... più bella della bellezza... verità... Posso costringerti ad amarmi... implorarti... poteri... mio cuore tutto su di te. Tuo con tutto il cuore ardoroso di servirti don Adriano de Armado. Be’? Che trionfo di piume è mai chi ha stilato questa lettera? Questo Armado è uno spagnolo che bazzica qui a corte. Compare, una parola: chi ti ha dato questa lettera?

TRULLO Ve l’ho detto, signoria: il mio signore.

PEDAGOGO A chi dovevi consegnarla?

TRULLO Dal mio signore a madama, signora.

PEDAGOGO Quale signore e quale dama?

TRULLO Da monsignor Biron il mio ottimo padrone a una signora di Francia che nominò Rosalina...

PEDAGOGO Hai scambiato la sua lettera con quella di un altro. Andiamo, signori. Rosalina, cara, tieniti in serbo questa lettera, prima o poi la scambierai con la tua.

Il Pedagogò scopre così il tradimento e rivela al Navarra lo spergiuro del giuramento di tre anni di castità. Da questo avvio all'italiana, poi, la commedia assume un intreccio più originale, più shakespeariano, mescolando trucchi a equivoci e finendo sul limitare dell'apologhetto alla maniera dei vecchi *morality plays* inglesi. Ma la funzione di Trullo e il suo specifico carattere non sono lontani da quelli del futuro Truffaldino nel *Servitore dei due padroni* di Goldoni: Trullo, pur suo malgrado serve contemporaneamente due differenti padroni. Qui, dunque, ci sono i primi segni di contatto diretto, plateale tra Shakespeare e la Commedia dell'arte. Trullo e, in genere, la figura del *fool* (il Matto del *Re Lear*, per fare l'esempio più celebrato), rappresentano un'emanazione poetica dello zanni, del servo sciocco che, dopo aver inanellato lazzi e follie, tira fuori dal suo bagaglio una trovata geniale che fa dubitare il pubblico della sua effettiva stupidità. Tolto dall'ambito cortigiano e colto, quindi retrocesso alle sue origini plebee e ignoranti, il *fool* shakespeariano è un Arlecchino eversivo che porta in sé anche i tratti del furbo Brighella e che ricama sui difetti del proprio padrone nella speranza di redimerlo e, con le armi del teatro, salvarlo (salvandosi) dalle avversità del mondo e del fato.

Ma la Commedia dell'arte non aveva un così alto spessore poetico: era una roba da consumare all'ingrosso. Bisognava far ridere il popolo per guadagnarsi da vivere, il resto contava poco o nulla. E per ottenere sopravvivenza economica i comici si affidavano ai più vistosi fra i loro trucchi scenici: tutto era affidato all'improvvisazione condotta su tracce drammaturgiche solo abbozzate. Shakespeare ha incastonato decine di intermezzi da Commedia dell'arte nei suoi testi, tutti indirizzati alle evoluzioni improvvisate dell'interprete, fino al 1599 William Kemp, poi Robin Armin: comici

sublimi, pare, nonché il primo socio dei Lord Chamberlain's Men, il secondo dei King's Men e per ciò stesso destinatari di un ruolo in commedia sempre e comunque. Per esempio, leggiamo un lungo monologo di Lancillotto, servo di Proteo nei *Due gentiluomini di Verona*:

LANCILLOTTO (*con il suo cane Canchero*) Ah, mi ci vorrà un'ora perché smetta di piangere. Tutta la stirpe dei Lancillotti ha questo difetto. Io ne ho avuto la mia parte, come il figliol prodigo, e vado con Sor Proteo alla corte dell'Imperatore. Credo che il mio cane Canchero sia il cane più duro di cuore al mondo: mia madre piange, mio padre geme, mia sorella versa calde lacrime, la serva si dispera, la gatta si torce le mani e tutta la casa è sottosopra; eppure 'sto crudele cagnaccio, neanche una lacrima. È di pietra, un sasso, e non ha più pietà di un cane. Un ebreo avrebbe pianto alla nostra partenza. Caspita, mia nonna, che non ha più occhi, badate, si è accecata a forza di piangere, alla mia partenza. Sì, sì, vi mostrerò come. 'Sta scarpa è mio padre... No, questa mia scarpa sinistra è mio padre... No, no, la sinistra è mia madre; ma no, non può essere. E invece sì, è così: ha il fondo sfondato. 'Sta scarpa col buco sotto è mia madre; e questa è mio padre. Che mi venga un colpo, proprio così. E adesso, 'sto bastone è mia sorella; e infatti, guardate, è bianca come un giglio e sottile come un giunco. 'Sto cappello è la serva Nannina e io sono il cane... No, il cane è quello lì, e io sono il cane... cioè, il cane è me e io sono io. Sì, insomma. Allora, io vado da mio padre: "Padre, la benedizione". E adesso la scarpa non può dire una parola per il grande pianto; e adesso do un bacio a mio padre, e lui sempre a piangere; e adesso vado da mia madre. Oh, se ora potesse parlare, vecchia com'è! Be', le do un bacio. Ah, sì, è proprio lei: giusto l'alito di mia madre. Adesso, da mia sorella: sentite che lamenti. E per tutto il tempo, 'sto canchero di cane neanche una lacrima e neanche una parola; e guardate come io annaffio la polvere di lacrime.

(Traduzione di Masolino D'Amico)

L'effetto comico di questa scena è solo immaginabile alla lettura. Perché è da supporre che l'attore facesse lazzi memorabili baciando le scarpe o anusandole come fossero i suoi genitori. Si tratta di una tipica situazione da Commedia dell'arte con le battute accennate e l'attore pronto a usarle liberamente sulla base delle reazioni del pubblico. Se sentirà gli spettatori ridere ai suoi baci alla scarpa-padre, l'attore continuerà a baciarla per spremere fino alla fine quell'effetto comico, altrimenti correrà dritto fino ad annusare la scarpa-madre; oppure correrà fino ad ammirare il bastone-sorella, sperando di recuperare la situazione. Non è pensabile che Nikita Krusciov, quando nel 1962, di fronte all'assemblea dell'Onu riunita, si tolse una scarpa e la sistemò accanto a sé sul tavolo, avesse in mente questa gag shakespeariana. E comunque è meglio che sia così, perché altrimenti dovremmo discutere anche di identità russa e questo ci porterebbe chissà dove...

Dal punto di vista dell'interpretazione teatrale, l'Italia era il modello da imitare senza neanche nascondersi (pensate al Capitano De Armado di *Pene d'amor perdute* che senza infingimenti è spagnolo come il suo equivalente Matamoros). Ovvio che Shakespeare usasse le sue conoscenze – indirette – del nostro teatro per arricchire i suoi copioni.

Ma andiamo avanti con le improvvisazioni di Lancillotto. Vediamo la scena che segue il monologo precedente.

PANTINO Forza, Lancillotto! A bordo, il tuo padrone s'è già imbarcato: dovrai raggiungerlo a remi. Be', che c'è? Perché piangi? Via, via, somaro, perderai la marea se resti legato qui.

LANCILLOTTO Non m'importa se perdo 'sto legato! Perché è il legato più crudele che uomo abbia mai legato.

PANTINO E chi sarebbe il legato così crudele?

LANCILLOTTO Be', chi è legato qui? Canchero, il mio cane.

PANTINO Sciagurato! Sbrigati, che perderai la marea. E se perdi la marea, perderai l'imbarco; e se perdi l'imbarco, perderai il padrone; e se perdi il padrone, perderai il lavoro; e se perdi il lavoro... perché mi tappi la bocca?

LANCILLOTTO Perché sennò ti perdi la lingua.

PANTINO E perché dovrei perdere la lingua?

LANCILLOTTO Fra le tue ciancie.

PANTINO Fra le mie cianche?

LANCILLOTTO Perdere la marea, e l'imbarco, e il padrone, e il lavoro, e il legato? Ma smettila! Pure se il fiume fosse a secco, potrei sempre riempirlo con le mie lacrime... e se cadesse il vento, potrei sempre spingere la barca con i miei sospiri!

(traduzione di Masolino D'Amico)

Qui siamo nel terreno fertile dei giochi di parole, fondamento della comicità popolare italiana che resiste imperturbabile fino ai nostri tempi, sia nella versione bassa (nel Varietà e nell'Avanspettacolo) sia in quella colta e raffinata (Achille Campanile, Ennio Flaiano), senza contare gli innumerevoli esempi non italiani, da Jarry a Ionesco a Pinter. Ebbene Shakespeare si appropriò con largo anticipo di questo trucco linguistico che aveva intravisto nel suo amato Plauto: in questa scena non è necessario immaginare le improvvisazioni degli attori per intuirne la forza comica.

* * *

Ci sono poi due personaggi che Shakespeare prese letteralmente di peso dalla Commedia dell'arte: sono i marinai napoletani Stefano e Trinculo ne *La Tempesta*. La loro scena, un vero e proprio sketch con il *mamo* Calibano, è celeberrima:

CALIBANO Tutti i puzzi e i veleni che il sole succhia dai pantani piovano su Prospero e lo facciano tutto una piaga. Lo so che i suoi folletti mi sentono; ma io non posso fare a meno di maledirlo; perché quelli là non ci verrebbero senza un ordine suo a pungermi e farmi paura... Per ogni minima caccola me li mette contro: a volte, mi fanno sberleffi come un branco di scimmie, mi mostrano i denti e dopo mi mordono... Altre volte rotolano sul mio cammino come porcospini e subito alzano gli aculei contro i miei piedi scalzi... Altre volte mi trovo intorcigliato di serpi dalle lingue forcuti che fischiano da farmi impazzire... Ecco, ecco un altro dei suoi folletti... ora mi butto pancia a terra che così non si accorge di me.

TRINCULO Qui non si vede albero o cespuglio per ripararsi da questo tempaccio, non si vede proprio un accidente... e c'è un'altra tempesta in cantiere: la sento fischiare nel vento. E laggiù vedo una tale nuvolaccia – uh, grande assai! – che mi pare una damigiana con una voglia pazza di buttare giù un subisso d'acqua sporca. E se adesso ricomincia a sparare tuoni come poco fa, dove me la riparo la testa, io? Ahoè: e qui che ci sta? È un uomo o un pesce? È vivo o morto? Pesce, dall'odore: e una specie di odore di pesce marcio... una specie di baccalà pescato chissà quando. Un pesce curioso assai, però... A essere in Inghilterra, ora, e avere un pesce come questo anche solo pittato, nemmeno uno di quegli spettatori della domenica negherebbe un pezzo d'argento per vederlo. Un mostro così, in Inghilterra? Ti sistema un cristiano: qualunque bestia rara e curiosa, laggiù, ti sistema un cristiano. Quelli non darebbero un soldo per soccorrere un morto di fame, ma ne buttano dieci per vedere un pellerossa morto. Oh: però qua ci stanno pure due gambe da uomo... e qui? Invece delle pinne, due

braccia. Tutto come un uomo... Uhi, perdio!, ancora caldo è! Eh, qui mi pare urgente di piantarla con le supposizioni e tagliare la corda in fretta, perché questo qua non è un pesce: è un isolano scampato alla tempesta di poco fa.

Rumore di Tuono.

TRINCULO Mamma mia! Qua ci incombe un'altra tempesta... e dove mi nascondo... qui non c'è niente: bisogna che mi metto sotto la pancia di questo mammalucco...

L'attore prende in mano una bottiglia.

STEFANO (*canta*) Addio mare mare mà!

Io qua in terra ho da morì

(*parla*) Questa è una canzone scostumata assai, da non cantare a un funerale! Ah, ma io qua tengo il ricostituente (*beve*)

CALIBANO Non mi tormentare: aiuto!

STEFANO E qua che ci sta? I farfarelli ci stanno qua? E che ci volete fare fessi a noi, coi trucchi dei selvaggi e dei pellerossa? Ue' eccellenza: non sono mica scampato a quell'avaria marittima per venire qua a morire di paura per le vostre quattro zampe!

CALIBANO Oddio! Questo spirito mi tormenta!

STEFANO Questo qua è qualche mostro isolano del genere quadrupede che s'è preso la febbre aromatica. Ma, dico, dove canchero può avere imparato questa buona parlata? Non fosse che per questo, mi prendo un altro po' del mio ricostituente... (*beve*) e se mi riesce di recuperarlo e addomesticarlo,

voglio portarmelo appresso a Napoli: sarà un presente degno di qualunque imperatore...

CALIBANO No!, non tormentarmi... sta' buono... ti porterò la legna a casa al più presto... come sempre...

STEFANO La senti... la febbre! E parla scombinato forte... adesso gli faccio assaggiare la mia bottiglia e vedrai che se non ha mai bevuto vino, va a finire che si ripiglia. Che poi, se riesco ad addomesticarlo, me lo vendo a prezzo modico: chi lo compra, ci rifà le spese, e comodamente.

CALIBANO Tu, spiritaccio, ancora non m'hai fatto troppo male, ma so che me lo farai: lo vedo dal tremore, è lì che lavora l'arte magica di Prospero...

STEFANO Smettila, amico, apri la bocca ché questo è lo "specifico che fa parlare un gatto". Apri la bocca che ti farà passare la febbre: egregiamente, senti a me! Ti è capitato un vero amico che tu non conosci... ecco, un altro sorsetto, su, apri le saracinesche.

CALIBANO Questa voce la conosco. Ma no! Quello è affogato... E qua intorno ci stanno troppi spiriti. Salvami, San Gennaro!

STEFANO Quattro gambe e due voci! Questo mostro è proprio curioso: tiene una voce davanti per lodare gli amici e una di dietro per calunniarli. Se il vino della mia bottiglia, magari tutto, basta a farlo ripigliare, voglio guarirlo ben bene dai suoi acciacchi. Forza, un altro sorso... e ora un sorso nella bocca di servizio, quella di dietro...

TRINCULO Stefano!

STEFANO Ah no! Questo mi chiama pure, con la bocca di dietro... aiuto, aiuto! Fuimmo...

TRINCULO E no! Se sei Stefano dammi un pizzico, che io sono Trinculo.

STEFANO E se sei Trinculo vieni fuori... È vero, Trinculo sei! E come arrivasti a fare da sottopancia a questo vitello lunare? Oppure questo mostro scoreggia Trinculi?

TRINCULO Ue', io ti credevo fulminato! Ma allora non sei affogato durante la tempesta! E la seconda burrasca è passata? Io mi sono nascosto qui sotto al vitello lunare quando ho sentito tuoni e fulmini. Oh, Stefano: due napoletani scampati sani sani!

STEFANO Per favore, non farmi girare la testa, che già mi gira la pancia...

CALIBANO (*ubriaco*) Questi qua, se non sono spiriti, sono creature squisite: questo qua, poi, dev'essere un dio, c'ha un liquore divino... mi voglio inginocchiare davanti a lui...

STEFANO Insomma, Trinculo, come sei scampato tu? Io mi sono ritrovato in groppa a una botte di vino di Spagna che i marinai avevano scaricato fuori bordo... sì. Quant'è vera questa bottiglia...

CALIBANO E io in faccia a questa bottiglia ti voglio giurare d'esserti suddito leale, perché questo tuo liquore non è frutto della terra...

TRINCULO E io mi sono salvato nuotando fino a riva, come un'anitra selvatica... perché io nuoto meglio di un'anitra selvatica...

STEFANO (*beve*) Giura, giura qua sul libro santo... (*passa la bottiglia a Trinculo, che beve*) Sì, hai nuotato come un'anitra selvatica, ma sempre un'oca domestica rimani!

CALIBANO Non sei caduto giù dal cielo, tu?

STEFANO Sì, sono caduto giù dalla luna... ero io l'uomo della luna al tempo dei tempi...

CALIBANO E allora io ti adoro.

STEFANO Andiamo, giura che è vero e bacia il libro santo che dopo vado a riempirlo: ma ora, su, giura! (*passa la bottiglia a Calibano*).

TRINCULO Ue', per la luce del sole che questo è un mostro un po' fesso... e io che mi ero preso uno spavento! Ne', però, gli avete dato una bella spompata alla bottiglia, signor mostro...

CALIBANO Eccomi, sono tuo... ti mostrerò ogni palmo della terra, mio signore, ti bacio i piedi... e giuro che tu sarai il mio unico signore... (*beve ancora*).

Pausa.

TRINCULO Ue', ma il mostro, qua, s'è proprio 'mbriacato!

Potrebbe essere un perfetto sketch d'avanspettacolo, senza sbavature né eccessivi contatti con la struttura drammaturgica circostante e quindi del tutto autosufficiente: una concessione alla comicità pura. Ma bisogna spendere qualche parola sul termine tecnico *mamo*, giacché lo abbiamo tirato in ballo a proposito di Calibano. Il *mamo* è un erede illegittimo di Ar-

lecchino ed è una figura centrale della comicità popolare italiana del Novecento, anche se ha un'origine più antica. Il termine gergale deriva probabilmente dalla *mammola*, che era lo sciocco, lo sprovveduto, carattere per ciò stesso comico, nell'Opera Buffa napoletana dal Settecento in avanti. Nel secolo scorso è stato l'assoluto protagonista della comicità, imponendosi in scena grazie alla sua stupidità venata di follia quando non di genialità. Il *mamo* è il personaggio che non capisce gli interlocutori, che storpia le loro e le proprie parole (con ciò determinando molti effetti comici), è quello che non riesce a seguire la storia della quale fa parte e quindi, involontariamente, finisce per mandarla in una direzione diversa, se non opposta rispetto a quella che lo spettatore riteneva la più probabile. Il *mamo* non sa stare al mondo, è l'antimoderno per eccellenza, un po' selvaggio, inconsapevole della sua stessa funzione comica: al punto che non solo storpia le parole, ma addirittura balbetta, si contorce e si agita come se rifiutasse la realtà nella quale gli tocca vivere. In una parola: è lo scemo di genio. Sono stati grandi *mami* Peppino De Filippo o Ciccio De Rege o Pietro De Vico, ma soprattutto è stato un grande *mamo* Totò, specie quando opponeva la sua personale creatività fisica (mutuata da un altro popolare *mamo*, Gustavo De Marco) alla tradizione comica della sua epoca. Si tratta di un ruolo in commedia in tutto e per tutto italiano, poiché i suoi corrispettivi stranieri (Stan Laurel, Buster Keaton, al limite Charlie Chaplin) mantenevano comunque un tratto più marcato di consapevolezza "intellettuale" (sia detto fra mille virgolette): il *mamo* italiano fa ridere quando risolve una questione con una trovata inattesa, sì, ma il suo mestiere è far ridere *sempre*, non solo in occasione di un rivolgimento improvviso della situazione drammaturgica. E fa ridere con il corpo, con le smorfie, con le mani, con gli abiti strampalati, con i suoi modi inurbani. Oltre che uno scemo, è un selvaggio. Il pronipote italiano di Calibano, insomma.

* * *

Qualche tempo fa, mi è capitata un'esperienza molto interessante. Ho tenuto una serie di conversazioni su Shakespeare in una biblioteca pubblica della periferia di Roma. A partecipare a questi incontri erano stati chiamati gli anziani del quartiere. Ogni incontro prevedeva la proiezione di un film shakespeariano, poi un mio breve intervento e infine un dialogo con i presenti. Uno di questi incontri era dedicato proprio ai servi shakespeariani e alla loro italianità. Ho cercato di raccontare ai miei interlocutori come Shakespeare avesse introiettato alcuni caratteri della Commedia dell'arte riutilizzandoli alla sua maniera. E ho anche suggerito che non era proprio lusinghiero – in assoluto – essere identificati soprattutto con i servi, ma in fondo quel tipo di carattere la nostra identità culturale ha trasmesso al mondo e volenti o nolenti dobbiamo accettare di essere stati dipinti (proprio perché tali siamo stati e siamo) come dei furbastri. Una signora, molto gentilmente, mi ha fatto notare che le due cose erano in stretta relazione fra loro. Quali cose? Essere servi ed essere furbi: nel senso che la furbizia si associa solo alla volontà di rimanere servi. Un individuo che aspiri alla sua liberazione dalla servitù dovrebbe fare appello alla sua intelligenza, alla sua onestà, più che alla sua furbizia, mi ha spiegato la signora. Questo vale per altri luoghi del mondo, ho suggerito alla mia interlocutrice, ma non per l'Italia dove la furbizia è un valore al pari della disonestà. E lei ha insistito che, infatti, di Italia si stava parlando e non del resto del mondo; e in Italia il servo mette a frutto la sua furbizia per mantenere la sua condizione subalterna che gli consente di continuare a fare il furbo e – probabilmente – ingannare gli altri. La limpidezza dell'assunto mi ha molto colpito, principalmente perché non ho capito se la signora intendesse biasimare questo atteggiamento oppure semplicemente giustificarlo. Ma poi, uscito dall'incontro, ho pensato che anche Shakespeare dovesse essersi posto il problema di quella signora, senza risolverlo in bene né in male ma accettandolo come un dato di fatto. Salvo che Shakespeare era affezionato a noi italiani, tanto che ha voluto dedicarci anche uno dei personaggi più complessi e

controversi del suo canone: Falstaff. Cioè, che Falstaff fosse sommamente inglese non ci sono dubbi, come dimostra la leggenda che vuole la regina Elisabetta particolarmente attratta da quel personaggio tanto da volerlo vedere di nuovo vivo in scena dopo la sua morte in *Enrico V* (e Shakespeare, sempre secondo la leggenda, l'accontentò scrivendo *Le allegre comari di Windsor*). E allora perché si può dire che Falstaff è dedicato a noi? Perché è Trimalcione, il protagonista di uno dei più ampi frammenti che ci sono arrivati del *Satyricon* di Petronio. Falstaff è un uomo pieno di vita fino all'eccesso: beve, ruba, va a puttane e gioca a carte, ma ha un rapporto quasi sacro con uno dei sentimenti più delicati dell'uomo, quello dell'amicizia. La sua vitalità è eccessiva nel bene e nel male e nelle sue avventure c'è quasi una magnifica sorpresa costante per la pienezza della vita. Egli muore, di fatto, perché l'amico Arrigo, nel momento di salire al trono come Enrico V, lo tradisce, lo rinnega. Muore d'amicizia, insomma. E per un ladro, puttaniere e codardo in guerra, è una ben triste avventura. E che cos'è Trimalcione, se non un uomo esageratamente vitale, che si lascia sorprendere costantemente dalla sua stessa ricchezza? Che cos'è Trimalcione se non un uomo disperato in cerca di amicizia, al punto da morirne (o almeno da preconizzare la propria morte in quella famosa scena in cui rivela ai partecipanti della sua cena i tratti del proprio testamento). Falstaff non è propriamente ricco, ma certo è un aristocratico, come pure Trimalcione è in fin dei conti nobile nell'animo, tanto da tenere in spregio le sue stesse ricchezze conquistate in modo dubbio (è un truffatore come Falstaff?): l'unica cosa che gli sta a cuore è l'amicizia e cerca di coltivarla in tutti i modi. La sua sconfitta finale, dunque, si specchia in quella di Falstaff; d'altra parte entrambi conoscono tutti gli strati sociali della vita. L'inglese è un nobile decaduto, Trimalcione è uno schiavo liberato e arricchito: entrambi hanno percorso tutti gli scalini della società, uno a Londra, uno a Roma. Dobbiamo proprio fare esempi che attualizzino qui in Italia un carattere del genere? Vogliamo parlare dei palazzinari "furbetti" Stefano Ricucci e Danilo Coppola che di

recente hanno riempito le nostre cronache? E dobbiamo sottolineare che il soprannome “furbetti” si accorda molto con l’intuizione della mia interlocutrice negli incontri in biblioteca? Non serve. Basta dire che le cose sono peggiorate, dai tempi di Trimalcione e Falstaff a oggi: neanche il valore dell’amicizia salva i servi/furbi di oggi. Semmai, nei loro matrimoni pacchiani c’è un rovesciamento farsesco dell’amicizia shakespeariana. Nell’*Enrico V* l’Ostessa, alla morte di Falstaff è l’unica che lo piange: è una donna ignorante, probabilmente è andata a letto con Falstaff per denaro e altrettanto probabilmente qualche volta gli ha venduto vino adulterato, non ha un passato da divetta del cinema né un presente da penosa vedova bianca, ma alla sua morte piange in Falstaff la purezza dell’amicizia. Le donne d’oggi, al massimo, possono cercare di andare in tv a mostrare qualche lacrima. Dietro lauto compenso.

* * *

Alla fine del 2000, la Marina Militare italiana ha dismesso il più vecchio sommergibile fino ad allora in attività, l’“Enrico Toti”, 350 tonnellate per trenta metri di lunghezza. Invece di mandarlo alla distruzione, la Marina aveva deciso di regalarlo al museo della Scienza e della Tecnica di Milano: un gesto significativo anche dal punto di vista simbolico, perché l’“Enrico Toti” al tempo del suo varo, subito dopo la Seconda guerra mondiale, era un gioiello di tecnologia, quindi quasi mezzo secolo dopo si prestava a diventare un prezioso documento dell’ingegneria navale italiana.

Preso la decisione, è stato predisposto il piano di avvicinamento del sommergibile da Taranto, dov’era ormeggiato, a Milano: perché il sommergibile, sia pur anziano, era ancora perfettamente in grado di fare il suo dovere, vale a dire navigare. Ebbene, risalito l’Adriatico e il delta del Po grazie a una tranquilla navigazione di superficie, l’“Enrico Toti” è arrivato nei pressi di Cremona, ma qui sono cominciate le polemiche, sicché il som-

mergibile ha attraccato quieto al porto fluviale della città. Il problema era il seguente: il comune milanese, contro il parere degli esperti chiamati appositamente dal museo della Scienza e della Tecnica, aveva denunciato l’impossibilità di far transitare il sommergibile (sia pure diviso a pezzi) per le strade di Milano su un tir speciale allestito per l’occasione: il peso eccessivo del convoglio avrebbe rischiato di farlo sprofondare nei sotterranei di servizio e, soprattutto, nelle gallerie della metropolitana. Il museo della Scienza e della Tecnica aveva rilanciato diffondendo la perizia già elaborata, ma il comune non si era fidato. E così erano rimaste le cose fino all’arrivo dell’“Enrico Toti” a Cremona. Pressato dal museo e dai giornali, il comune ha finito per fare una controproposta: far arrivare come previsto il sommergibile, via acqua, fino ai vecchi navigli ma poi, invece di trasferirlo nel cuore della città sui tir, sistemarlo lì, allestendo per l’occasione una dépendance del prestigioso museo. Ma il museo non ha voluto saperne di una dépendance (con che soldi allestirla? Come gestirla? Come pagare il personale da assumere per la circostanza?) e ha bocciato la proposta. Morale: l’“Enrico Toti”, mezzo smontato, è rimasto ormeggiato al porto fluviale di Cremona e lì ha aspettato quattro anni prima di raggiungere Milano via terra come una statua scomoda e troppo ingombrante, di notte e sotto ferragosto. Insomma: dal ferragosto del 2005 l’“Enrico Toti” è di casa al museo della Scienza e della Tecnica di Milano.

Nella primavera del 2001, quando è scoppiata la polemica su come far compiere all’“Enrico Toti” l’ultimo tratto del suo viaggio, i giornali ne hanno dato conto ampiamente: chi proponeva una soluzione, chi un’altra. Ma nessuno, invece, ha considerato che evidentemente Shakespeare non era proprio ignorante in geografia e forse conosceva l’Italia meglio di quanto non si creda. Nella *Tempesta*, egli immagina che Prospero, duca di Milano, venga deposto a tradimento dal fratello Antonio e da questo sia tramortito e abbandonato su una barca. Solo l’affetto del vecchio consigliere Gonzalo, che sistema nella barchetta il necessario per sopravvivere, fa sì che Prospe-

ro al risveglio, possa approdare su un'isola deserta e lì evitare la morte certa cui l'aveva condannato il fratello. Ebbene questo tragitto acquatico da Milano al mare è sempre stato considerato una prova inconfutabile della scarsa conoscenza di Shakespeare del territorio italiano: Milano non è bagnata dal mare. Eppure, quella navigazione è geograficamente plausibile tanto che, quasi quattro secoli dopo l'invenzione shakespeariana, la Marina Militare italiana ha pensato di farla compiere a ritroso da un sommergibile di trecentocinquanta tonnellate. Di più: nel Cinquecento (e fino a tutto il Settecento) i fiumi rappresentavano la via di comunicazione più frequentata dagli italiani. Lo stesso sviluppo dei rapporti culturali tra le varie comunità italiane avvenne lungo la direttrice dei grandi fiumi e delle coste. In particolare, il teatro si muoveva più sui barconi che risalivano i fiumi o lambivano le coste, che non sui carri che, attraversando vari stati, erano di fatto soggetti a maggiori vincoli di dogana. Così, le tournée delle grandi compagnie teatrali del Cinquecento e del Seicento partivano dal Po e raggiungevano Venezia da dove scendevano fino a Rimini lungo l'Adriatico. Oppure, stavolta lungo l'Arno, partivano da Firenze per raggiungere Pisa e Livorno e poi o risalire a Genova o scendere a Roma e Napoli. Da Roma, poi, navigavano sul Tevere fino a fermarsi a Perugia, tappa fissa, in genere delle tournée. Da Napoli, infine, si scendeva fino alla Sicilia e da lì, tagliando lo Jonio e risalendo la costa adriatica, si tornava verso Venezia, fino al punto di partenza. Inoltre, in tutto il nord Italia i collegamenti erano assicurati da servizi di trasporto fluviale molto efficienti, al punto che, oltre a navigare comodamente tra i vari centri della Pianura Padana, dal delta del Po e dall'Adige, si potevano raggiungere anche le prime montagne.

Ma, data per plausibile la possibilità pratica che effettivamente Prospero possa aver fatto naufragio in mare aperto partendo da Milano, dove è andato ad approdare? La domanda ha affascinato molti studiosi, sia pure solo per ragioni simboliche o romantiche. Ancora Shakespeare ci dice che il re di Napoli, Alonso, con i suoi cortigiani e Antonio, naufraga sull'Isola di

Prospero durante il viaggio di ritorno da Tunisi, dove ha partecipato alle nozze della figlia: ne consegue che l'Isola dovrebbe essere in un luogo imprecisato tra Tunisi e Napoli. Guardando la cartina geografica dell'Italia, la gente di Stromboli ha candidato la propria isola a essere riconosciuta come quella di Prospero. Dall'altra parte del Mediterraneo, invece, Lawrence Durrell, nel suo celebre romanzo *La grotta di Prospero*, ha avvalorato un'altra tesi che vede in Corfù l'isola della *Tempesta*.

In primo luogo, il naufragio. L'Isola di Prospero si trova com'è ovvio in qualche luogo fuori dalla rotta tra Tunisi e Napoli. Propongo di trascurare l'ipotesi di Lampedusa e Malta: a osservare attentamente le descrizioni, si percepisce chiaro qualcosa di peculiarmente greco. Basta pensare all'imprecazione di Calibano: 'Che un vento di scirocco possa soffiare su di voi / e riempirvi di piaghe!'. E, guarda caso, è proprio questo vento di sud-ovest il male peggiore che possa capitare a uno ionio: tempo di scirocco. Andiamo avanti con Calibano, quando elenca le qualità dell'isola: 'Le sorgenti d'acqua dolce, / i fossi d'acqua salata, / i luoghi sterili e quelli fertili...'. Mi chiedo se non avesse in mente le saline veneziane, quelle che si trovano a Sud dell'isola.

(traduzione di Eva Rellia Lontano)

Quello di Durrell è un romanzo, quindi non cerca nemmeno attendibilità critica o filologica, tanto più che nelle pagine che seguono queste righe, l'autore dà per certo un improbabile viaggio di Shakespeare a Corfù nel 1609... Però, in quanto cittadino di Corfù acquisito, Lawrence Durrell in molte occasioni ha ribadito la sua suggestiva ipotesi.

Ora, se è lecito supporre che, naufrago nell'Adriatico dopo la navigazione lungo il Po, Prospero possa essere approdato a Corfù, è meno plausibile immaginare una sosta sull'isola ionia nel tragitto da Tunisi a Napoli. Ma il problema evidentemente è un altro: Shakespeare non scriveva con la cartina geografica sotto agli occhi e, al più, gli interessavano le suggestioni eso-

tiche che potevano suscitare nomi e luoghi tanto lontani dalla quotidianità del suo pubblico. Perché è con quella che si misurava il teatrante Shakespeare, non con l'eternità né con le curiosità dei posteri.

E la quotidianità degli spettatori del Globe era semmai solleticata da un'altra faccenda. Si è soliti datare la stesura della *Tempesta* all'inizio del 1611. Nel corso dell'anno precedente era uscito in Inghilterra un libro che aveva suscitato molto clamore: *A discovery of the Bermudas, Otherwise Called The Isle of Devils* ("Scoperta delle Bermuda, altrimenti chiamate le isole del diavolo") del navigatore Sylvester Jourdan. Era il resoconto di un viaggio straordinario: nel 1609 Jourdan aveva fatto parte di una spedizione nella Virginia ma il suo vascello, a causa di una terribile tempesta, aveva perso il contatto con le altre navi della spedizione e quindi aveva fatto naufragio su un'isola sconosciuta dell'arcipelago delle Bermuda. Qui, Jourdan e i suoi marinai erano rimasti dieci mesi, sopravvivendo a mille insidie e fra mille avventure; alla fine, costruite una serie di zattere di fortuna, gli uomini erano riusciti a riprendere il mare e raggiungere finalmente la Virginia. Di qui Jourdan aveva fatto ritorno in Inghilterra dove aveva pubblicato sia le osservazioni sulla vita selvaggia delle isole che lo avevano ospitato, sia una *True Repertory of the Wrack* ("Veritiera relazione del naufragio"). I due scritti, pieni di avventure, paesaggi esotici e personaggi mostruosi, erano stati a lungo al centro dell'attenzione non solo dei circoli culturali, ma anche della gente comune, attratta com'era, in quell'epoca, da ogni sorta di esotismo. Nelle pieghe dei racconti del naufragio di Sylvester Jourdan ci sono sia i paesaggi dell'isola di Prospero sia i tratti di Calibano, il personaggio mostruoso unico abitante autoctono dell'isola. Senza dimenticare che Calibano fu costruito anche sulla base dei suggerimenti contenuti nel saggio *Des Cannibales* di Montaigne, a propria volta popolarissimo in Inghilterra grazie alla traduzione del solito John Florio.

In sintesi, è probabile che nell'immaginazione di Shakespeare e del suo pubblico l'Isola di Prospero non fosse né Stromboli né Corfù, ma un lem-

bo di terra sperduto dall'altra parte del mondo, lontana dalle rotte europee, sia fluviali sia marine. Pazienza: questa evidenza non ha impedito a tanti di usare il richiamo shakespeariano a livello turistico nel cuore del Mediterraneo. Ma d'altra parte l'italianità della *Tempesta* non deriva dalla sua ambientazione. Tutti i personaggi della commedia sono italiani e almeno due di loro, i marinai Stefano e Trinculo, come abbiamo già visto, appaiono quali filiazioni dirette della Commedia dell'arte. Tanto che nel 1978, quando Giorgio Strehler mise in scena *La Tempesta* con il suo Piccolo Teatro di Milano e chiese ad Agostino Lombardo una nuova traduzione del testo, volle per sé mano libera per i duetti di Stefano e Trinculo da tradurre e mettere in scena come piccole farse della Commedia dell'arte.

Come s'è detto, *La Tempesta* fu scritta presumibilmente all'inizio del 1611 e messa in scena a corte, per la prima volta, nel corso di quell'anno. L'anno successivo, poi, fu riallestita per festeggiare le nozze della principessa Elisabetta, figlia del re Giacomo I: del resto la commedia culmina nel matrimonio tra Miranda, la figlia di Prospero, e Ferdinando, figlio di Alonso, il re di Napoli. Si tratta dunque di un testo destinato primariamente alla nobiltà e alla corte di Giacomo I, ma riverbera, quasi come un testamento poetico, i pensieri di un uomo di teatro ormai prossimo ai suoi ultimi giorni. Dopo *La Tempesta*, Shakespeare diede alle scene solo *Enrico VIII*, due anni dopo, anch'esso un testo che dietro la patina storica è venato di nere considerazioni sulla vita e sul potere.

Se la datazione dell'opera è abbastanza certa, non si conoscono altre fonti che non siano i diari di Jourdan e il saggio di Montaigne sui cannibali: quindi l'ambientazione italiana è puramente shakespeariana. Abbiamo detto che la commedia racconta di Prospero, duca di Milano spodestato e naufragato fortunosamente con la figlia Miranda in un'isola deserta, che grazie ai poteri magici conquistati negli anni della solitudine, riesce a far organizzare dal suo folletto Ariel una terribile tempesta che fa approdare sull'isola il fratello Antonio (colui che lo aveva usurpato con l'inganno), il

re di Napoli Alonso e altri cortigiani, tra cui il saggio Gonzalo, unico milanese che gli era rimasto fedele. Sempre grazie ai suoi poteri magici impartiti al folletto Ariel, Prospero salva tutti i naufraghi e fa incontrare e innamorare la figlia Miranda con Ferdinando, figlio del Re di Napoli. Nel frattempo Calibano, figlio della strega Sicorax uccisa da Prospero al suo arrivo nell'isola e ormai servitore di Prospero, ordisce una rivolta contro il suo padrone con la complicità dei due marinai ubriaconi Stefano e Trinculo. Ma questo ennesimo tentativo di rivalsa fallisce come tutti i precedenti e Calibano si troverà ancora una volta in catene davanti al Signore dell'isola. Il lieto fine vede Prospero svelare il suo segreto a Alonso e perdonare le colpe al fratello Antonio. Miranda e Ferdinando si sposano e dopo l'aggiustamento generale della situazione Prospero libera Ariel, privandosi con esso dei suoi poteri magici: dopo il suo ritorno a Milano, definitivamente riabilitato, non ne avrà più bisogno.

Insomma, Prospero è un mago ma anche un regista, usa i trucchi del teatro per rimettere in sesto i pezzi della storia, ridare prestigio al suo Ducato e stringere una nuova alleanza, basata sulla giustizia, con il Regno di Napoli. Al tempo stesso, Prospero è un autore teatrale (o regista) che ha fallito la sua missione di colonizzatore dell'isola sulla quale ha fatto naufragio: la sua arte non è riuscita a rendere Calibano un essere "civile" e per riabilitare se stesso ha dovuto far ricorso alla magia, perché con i soli mezzi della realtà non ci sarebbe riuscito. L'isola è quasi un grande, effimero teatro nel quale risaltano solo le illusioni, proprio perché la realtà scorre altrove, lontana, oltre il mare. *La Tempesta* è un'ammissione di impotenza, in fin dei conti, e come tale conclude la parabola magnifica che si era aperta a metà del secolo precedente con la scoperta del valore sociale del teatro, della sua carica vitale, della sua capacità di specchiare la reale quotidianità del pubblico. Ne ripareremo nell'ultimo capitolo.

L'innesto di un frammento di Commedia dell'arte nella rappresentazione va in questa stessa direzione. Formalmente, le scene che hanno per pro-

tagonisti prima Stefano e Trinculo e poi i due con Calibano appartengono al repertorio dei *masque*: questi erano una via di mezzo fra pantomime e balletti di grande ricchezza scenografica assai apprezzati ai tempi di Giacomo I e nella cui organizzazione eccelsero, per strade diverse, il grande Ben Jonson e lo scenografo Inigo Jones. Cedendo alla moda corrente, Shakespeare (quasi esclusivamente lui, all'epoca) li usava come strumento simbolico, per fornire ulteriori motivi di lettura dell'intreccio. Classico, in questo senso, è il *masque* che sta al centro dell'*Amleto*, vale a dire la rappresentazione che il principe di Danimarca utilizza per smascherare il delitto dello zio Claudio. Qui nella *Tempesta* la presenza farsesca di Stefano e Trinculo amaramente ritrae l'alterità del popolo rispetto agli intrighi del potere aristocratico. Un altro segno di fallimento, dunque. Non che Shakespeare avesse mai pensato di poter sovvertire il mondo con il teatro, tanto più in chiave anti-aristocratica, ma certo il suo contatto costante con il pubblico e con le loro emozioni lo ha portato a leggere in profondità la parabola di un'entità sociale destinata a rimanere ai margini della storia. Non a caso il testo successivo, l'ultimo, *Enrico VIII*, ritorna al vecchio filone dei drammi storici mostrando cinque personaggi che a ogni atto si trasformano da aguzzini in vittime (fino all'apoteosi finale, con le celebrazioni in scena per la nascita di Elisabetta, figlia di Enrico VIII).

Non può essere un caso che negli stessi anni, all'inizio del Seicento, la Commedia dell'arte italiana perdeva tutta la sua più dirompente carica sovversiva, perdeva il carattere di specchio fedele della sensibilità e della quotidianità popolare per diventare gioco di corte, divertimento altolocato che gli aristocratici si scambiano amabilmente, spedendo le compagnie a destra e manca come vere e proprie accolite di ambasciatori, teste di ponte di nuovi accordi diplomatici, politici o commerciali. La vitalità del teatro, insomma, quella iniziata in margine alle traslazioni delle reliquie contro la peste a Milano, si esaurisce con Shakespeare. Anzi, proprio il poeta inglese con quella farsa strepitosa attaccata come un apocrifo nel cuore de

La Tempesta, annuncia al mondo il tramonto finale della fase più trasgressiva della Commedia all'italiana.

* * *

Abbiamo già incontrato William Kemp, divo comico dei copioni shakespeariani fino al 1599: di lui si narra una storia emblematica e con un certo qual valore specifico per noi italiani. Le date della sua nascita e della sua morte sono incerte, ma dovette essere più vecchio di Shakespeare e già famoso quando il poeta entrò in arte, sicché Shakespeare era quasi obbligato a scrivere un ruolo per lui in ogni copione. Così è, infatti, anche nelle tragedie: per altro, è possibile che Kemp sia stato l'interprete di Falstaff. Ebbene, Kemp era un clown vecchio stile: sguaiato, amante dell'improvvisazione e soprattutto refrattario ai copioni con tutte le battute stabilite a priori. Non è da pensare che Shakespeare tenesse in modo particolare al rispetto delle sue battute ma, insomma, agli occhi del vecchio comico il giovane poeta doveva rappresentare l'emblema di una moda nuova e non del tutto affidabile. E Shakespeare se ne ricordò quando compose *l'Amleto*: è Kemp il comico sbeffeggiato dal principe di Danimarca per la sua propensione a improvvisare all'eccesso.

E a quello che fa la parte del buffone dite di non infarcirla di soggetti, ma di attenersi al testo che fu scritto per lui; perché ce n'è di quelli che, pur di trascinare alla risata i più tangheri spettatori, cominciano essi a dare in grandi risate fracassone, e magari proprio quando l'attenzione avrebbe da fermarsi su battute essenziali che non debbono andare perdute. Volgarissima truffa; la quale mostra, nello sciocco che la compie, bassa ambizione e miseria mentale.

(traduzione di Cesare Vico Lodovici)

Con ogni evidenza questo buffone biasimato da Amleto è proprio il Kemp di cui i Lord Chamberlain's Men si erano appena liberati (*Amleto* probabilmente venne scritto tra il 1600 e il 1601): la risata forzata sopra le battute per strappare l'applauso, in gergo tecnico italiano si chiama *carrettella* ed è un trucco secolare dei comici di ogni latitudine. Ma non è da credere che Shakespeare ce l'avesse con Kemp perché gli guastava le battute; no, riteneva quell'interruzione forzata del ritmo scenico e dell'attenzione del pubblico un ostacolo alla godibilità complessiva dello spettacolo. Il quale è precipuamente il difetto della secolare *carrettella*.

Dunque, al culmine di questa contrapposizione e subito prima della stesura di *Amleto*, Kemp lasciò la compagnia di Shakespeare e Burbage. Era il 1599: di lì a qualche settimana ci sarebbe stata l'inaugurazione del Globe. Kemp se ne andò sbattendo la porta: vendette le sue quote dei Lord Chamberlain's Men, evidentemente non era un affarista avveduto, non tanto quanto il suo "nemico" Shakespeare che comperò le sue quote. Ma aveva in testa un progetto a suo modo rivoluzionario: avrebbe danzato e recitato e improvvisato lazzi e meraviglie – disse – andandosene a piedi da Londra fino a Norwich. Non proprio dietro l'angolo, dunque. Si vestì di tutto punto con i cappelli colorati, con i sonagli alle caviglie, con la giubba a toppe e le scarpe a punta (vestito proprio così, come un mezzo Arlecchino, una stampa dell'epoca ci mostra il suo maestro Tarleton) e partì. Anzi, prima di partire – anno 1600 – compilò un libro di presentazione, *Kemp Nine Daies Wonder* ("I nove giorni meravigliosi di Kemp") nel quale spiegava le ragioni del suo viaggio a piedi nel cuore dell'Inghilterra: si trattava di recuperare una tradizione perduta ma ancora amata dal pubblico popolare. In effetti, il viaggio durò i nove giorni previsti e ottenne un vero e proprio trionfo: in qualunque villaggio la gente si accalcava per vederlo danzare e sentirlo urlare battute piene di doppi sensi. Dopo un periodo di riposo (sugli allori), Kemp sentì che la sua rivincita contro i Lord Chamberlain's Men sarebbe stata completa solo se avesse portato la sua gloria oltre il mare. E fu così

che decise di ballare nel cuore d'Europa: destinazione privilegiata, l'Italia, culla dei comici.

Detto fatto, Kemp partì pieno di belle speranze. Appena approdato sul Continente si illuse di poter doppiare il successo: Calais era pur sempre un luogo di grande influenza inglese. Ma le cose peggiorarono a mano a mano che scendeva a Sud. In Italia, in particolare, non solo nessuno lo conosceva, ma la sua arte – che pure doveva essere sublime, per aver ispirato a Shakespeare tanti splendidi personaggi – risultava incomprensibile, di certo meno graffiante di quella dei vari Tristano Martinelli, Giovan Battista Andreini, Pier Maria Cecchini, Silvio Fiorillo... Kemp arrivò fino a Roma e qui probabilmente non gli venne neanche data la possibilità di fare spettacolo: poco male perché di sicuro, seppure avesse potuto esibirsi, il rancoroso Kemp si sarebbe guardato bene dal recitare qualche monologo dal suo personale repertorio shakespeariano onde far conoscere il teatro di Shakespeare agli italiani in tempo reale! Peccato, perché, se effettivamente Kemp avesse recitato a Roma Shakespeare piuttosto che dare sfogo alle sue pantomime e ai suoi balletti buffi, forse avremmo la prova definitiva di quanto abbiamo affermato nel primo capitolo: ossia che attori elisabettiani e Comici dell'arte con solo qualche adeguamento occasionale avrebbero potuto divertire vicendevolmente i rispettivi pubblici.

Comunque, sconfitto e amareggiato, Kemp fu costretto a tornare in Inghilterra dove dovette riprendere il suo mestiere di attore “parlante” nelle regolari compagnie londinesi. I Lord Chamberlain's Men, ormai trasformati in King's Men, non avevano più spazio per lui: si accasò altrove e morì in miseria, chissà quando e chissà dove.

LE DONNE DI GARBO

La condizione femminile (chiamiamola così) ai tempi di Shakespeare non aveva connotati univoci: ovviamente differiva a seconda del ceto sociale, ma cambiava – e radicalmente, anche – sulla base delle convinzioni politiche e religiose degli individui. Ossia: si poteva tranquillamente passare da un eccesso all'altro senza mediazioni, anzi, in certo qual modo era bandita ogni moderazione. Lo stesso si può dire relativamente al rapporto fra le donne e il teatro (e quindi al loro ruolo *in* teatro). Alle donne, come si ricorderà, era vietato recitare: le parti femminili erano interpretate da attori maschi, in genere ragazzi la cui più o meno latente omosessualità era un pregio riconosciuto e non provocava alcuna reazione moralista. Nel senso che l'omosessualità era largamente praticata, specie tra gli intellettuali e gli aristocratici. Tuttavia, quello che negava alle donne la possibilità di salire sul palcoscenico non era propriamente un divieto esplicito e vissuto come privativo delle possibilità espressive delle donne e del teatro; piuttosto era una convenzione millenaria, vissuta in modo del tutto naturale dai teatranti come dal loro pubblico. Sappiamo comunque che l'introduzione di attrici femmine nella Commedia dell'arte italiana (unica eccezione europea, ripetiamolo) fu salutata con enorme sorpresa e favore: proprio perché contrastava una norma antichissima e tanto radicata da sembrare inviolabile. Di contro – e torniamo in Inghilterra – le donne erano di casa in platea, almeno quanto gli uomini e il loro plauso era altrettanto importante quanto quello degli spettatori maschi.

Al di là dello specifico ambito teatrale, nelle classi artigiane e contadine (presso le quali Shakespeare ebbe il suo apprendistato alla vita) le donne erano tenute complessivamente in grande considerazione: spettavano loro

non solo compiti familiari (crescere e accudire i figli piccoli) ma anche funzioni organizzative della famiglia medesima e strettamente lavorative. Giunti alla prima infanzia (diciamo la soglia oltre la quale nel mondo moderno i nostri bambini vanno alle elementari), i figli dell'Inghilterra elisabettiana erano spediti a scuola dove rimanevano dalla mattina alla sera, in parte per studiare (latino e aritmetica, soprattutto) in parte per giocare, mangiare e dormire. In ogni modo, dai cinque, sei anni in poi quei bambini vivevano fuori casa per dodici mesi l'anno dalla mattina alla sera: e questo per la semplice ragione che le madri, come i padri, erano occupate con il loro lavoro. In un certo senso, nel mondo contadino e artigiano le donne erano altrettanto impegnate dei maschi e nessuno si stupiva, per esempio, della forza fisica o della tenacia o della perizia con le quali una donna affrontava la vita dei campi o alcune professioni artigianali.

C'è un aneddoto che può farci comprendere meglio la situazione. È rimasta celebre, grazie a una lunga missiva redatta da un modesto funzionario pubblico, la ricca serie di intrattenimenti organizzati da Robert Dudley per allietare Elisabetta I durante una visita al suo castello di Kenilworth (poco distante da Stratford, per altro) nell'estate del 1575. Evento clou dei festeggiamenti fu una rappresentazione dell'*Hock Tuesday* di Coventry, uno spettacolo popolare teso a rievocare una storica vittoria della popolazione inglese contro l'esercito danese. Ebbene, sappiamo che la rappresentazione indugiava molto sul ruolo avuto dalle donne nel corso della battaglia: donne guerriere e madri di eroi che con la loro forza avevano difeso felicemente la loro terra. Lo spettacolo – un rito popolare, più che una rappresentazione teatrale in senso proprio – era bandito da anni dalle autorità religiose proprio perché prevedeva l'elogio della figura femminile e perché era fatto, tra l'altro, direttamente dalle donne in scena: venne allestito eccezionalmente per la regina in modo da indurla a revocare quella censura. A quanto se ne sa, Elisabetta si divertì e abrogò il divieto di ripetere ogni anno la celebre rappresentazione popolare: non aveva che da trarre vantaggio,

del resto, da uno spettacolo che sublimava la vocazione politica e guerresca delle donne d'Inghilterra.

Di contro, gli uomini di chiesa non si diedero per vinti e continuarono tranquillamente la loro battaglia contro le donne a teatro, dettando loro regole ferree relativamente alla condotta di vita da tenere nel rispetto dei principi della fede. Nello stesso scorcio di anni, un popolare ministro della chiesa pronunciò un sermone particolarmente famoso per la durezza riservata all'influenza del teatro sui costumi femminili. Il tono della predica, ovviamente rivolta a donne timorate di dio, era:

Andate a teatro, così imparerete a essere false e a ingannare i vostri mariti, e i mariti le loro mogli, a comportarvi da puttane per conquistare l'amore di qualcuno, a incantare, ad abbindolare, a tradire, ad adulare, a mentire, giurare e spergiurare, a indurre alla prostituzione, ad assassinare, avvelenare, a disobbedire e a ribellarvi ai principi, a scialacquare i tesori con noncuranza. Ad amare la lussuria, a saccheggiare e rovinare città e villaggi, a essere oziosi, blasfemi, a cantare canzoni d'amore scurrili, a usare parole sporche, a essere altezzosi...

Effettivamente queste sono tutte cose che capitano normalmente nel teatro di Shakespeare. Ma non solo: perché poi ci sono anche donne oneste, fedeli, ingegnose, coraggiose... Donne italiane, per lo più. Di donne italiane, Shakespeare doveva conoscerne in prima persona almeno una: la madre del suo collega John Marston, ma nessun documento ci conforta sulle caratteristiche di costei. Qualcosa di più, invece, sappiamo di un'altra donna italiana di cui Shakespeare doveva avere più d'una notizia, come tutti i suoi concittadini, del resto. E si tratta di Caterina de' Medici, reggente di Francia per parecchi decenni, non proprio ben vista dai suoi concittadini e di sicuro poco amata anche in Inghilterra, se non altro in quanto madre di quel Francesco D'Alençon che aveva aspirato alla mano di Elisabetta e che

aveva frastornato Londra a più riprese con la sua corte rumorosa e viziosa. Insomma, Shakespeare, mettendo in scena le sue virtuose donne italiane, aveva da sfatare un mito. Ma sfatare i miti è operazione piuttosto difficile. Tuttavia uno dei tratti salienti della grandezza di Shakespeare è proprio qui: nella sua capacità di rovesciare leggende e luoghi comuni, ripulendoli di ogni meraviglia e riconsegnandoli alla realtà della vita quotidiana: una lotta costante contro la dissimulazione lieve di tutte quelle leggende popolari e mitologiche che confondevano le acque della dura realtà vissuta dal popolo, ossia dal pubblico prediletto di Shakespeare. Ecco un'altra ragione del suo successo: schierarsi dalla parte delle difficoltà del suo pubblico contro le leggiadre speculazioni degli inventori di miti: realismo contro fantasticheria. Tanto più che la "dissimulazione" (se ne riparlerà meglio nell'ultimo capitolo) era considerata con occhi particolarmente benevoli, all'epoca. *L'Ebreo di Malta* di Marlowe, per esempio, induce la figlia a convertirsi al cristianesimo sulla base della semplice ragione che "una professione finta è meglio di una ipocrisia nascosta". Effettivamente occorre una certa concentrazione per ribattere a una simile arguzia linguistica. A meno di non avere nella manica l'asso di tante e tante Porzie, Desdemone, Caterine, Giulie...

* * *

I documenti sulla vita di Shakespeare, come abbiamo visto, ci dicono poco dei suoi rapporti con le donne, a parte qualche particolare sul matrimonio e sulla paternità. La figlia Susanna ebbe in eredità una parte cospicua del suo patrimonio (a partire dalla casa padronale) e questo fa supporre un affetto particolare, al di là del fatto che Susanna era la primogenita. La secondogenita Judith, sappiamo, si sposò solo poco prima della morte del padre con il figlio di un amico di famiglia, sì, ma pare che costui, il vinaio Thomas Quiney, fosse uno scapestrato: e infatti Shakespeare lascia una

parte dei suoi beni a Judith specificando che essa potrà goderne solo se e quando il marito potrà garantire altrettanti beni alla coppia. Una scelta avveduta, perché i due avranno una vita piuttosto travagliata: Quiney non riuscì mai a riscattare l'eredità di Judith.

Quanto alla moglie di Shakespeare, le cose sono ancora più ingarbugliate. Sappiamo che costei aveva otto anni più del poeta e sappiamo che dalla fine degli anni Ottanta in poi Shakespeare si trasferì a Londra, lasciando a casa, a Stratford, moglie e figli: se da un lato questo dato sottolinea la forte passione di Shakespeare per il teatro, dall'altro ci dice anche che egli mise la famiglia in secondo piano rispetto al palcoscenico. Buon per noi, in effetti (e fa parte del mito romantico l'immagine dell'artista che abbandona gli affetti per dedicarsi solo all'arte), ma se dobbiamo fare un ritratto attendibile dello Shakespeare marito e padre dobbiamo anche ricordare che a partire dall'inizio del Seicento (dopo il 1603, sembra, come s'è visto) egli iniziò a tornare di frequente in famiglia a Stratford, fino a ritirarsi definitivamente pochi anni più tardi a New Place e vivere come un tranquillo gentiluomo di provincia.

Bene, ma c'è un simpatico *pettegolezzo* sul legame tra William e la moglie Anna. Nel testamento, il poeta non cita la moglie altro che per lasciarle il "secondo miglior letto della casa": un lascito da molti considerato irrisorio se non offensivo. La casa è appunto quella di New Place, a Stratford, destinata a Susanna e a suo marito John Hall ai quali, presumibilmente, andò anche il "miglior letto": a leggere questi dati in superficie sembra di poter desumere che Shakespeare non tenesse in grande considerazione la vecchiaia della moglie, che pure gli sopravvisse di sette anni (morì nel 1623, contemporaneamente alla pubblicazione del primo in folio che consegnò Shakespeare all'eternità). E a partire da questa idea, unendola alla leggenda di una fuga dalla famiglia per seguire il suo istinto teatrale alla fine degli anni Ottanta del Cinquecento, non è difficile pensare a uno Shakespeare misogino, o comunque poco legato alla moglie. C'è poi un'altra messe di voci

intorno a questa faccenda: Shakespeare si sposò all'improvviso, solo sei mesi prima della nascita della prima figlia e con una donna più grande di lui di otto anni. A garantire la serietà delle intenzioni dello sposo, vennero chiamati due sodali della famiglia di lei, gli Hateway, e non piuttosto gli amici del poeta o l'influente padre, come sarebbe stato ragionevole aspettarsi in virtù delle consuetudini di allora. In più, contravvenendo alla norma dell'epoca, William e Anna chiesero (e ottennero) una speciale dispensa dalle autorità religiose per fare le pubblicazioni del loro matrimonio in un periodo dell'anno in cui questa pratica era negata. Insomma, collegando tutti questi fili viene fuori l'idea di un matrimonio riparatore che, soprattutto i biografi ottocenteschi del poeta, videro svuotato di ogni reale sentimento d'amore. È possibile sia andata così. Ma è anche possibile che la quotidianità di Stratford della seconda metà del Cinquecento fosse diversa finanche da come noi oggi possiamo immaginarla o cercare di ricostruirla. Per esempio, era uso comune sposarsi ufficialmente anche molto tempo dopo aver preso l'impegno (vincolante) con la moglie e con le famiglie. Ossia: Shakespeare avrebbe potuto legarsi ad Anna Hateway assai prima del matrimonio ufficiale e questa "tardiva" regolamentazione burocratica della sua unione sarebbe stata motivata proprio dalla nascita della figlia. Tant'è, come sono andate le cose sul serio non lo sappiamo: sappiamo solo che William nominò la moglie nel testamento esclusivamente per lasciarle il "secondo miglior letto della casa". Ebbene, la prassi dell'epoca (come si è potuto stabilire con certezza solo di recente) prevedeva che comunque alla moglie andasse un terzo del patrimonio testamentario, e questa circostanza non era neppure da segnalare sul testamento stesso. E, poi – sempre in base alle consuetudini dell'Inghilterra seicentesca – nominare la moglie nelle proprie ultime volontà solo per dedicarle "il secondo miglior letto della casa" avrebbe potuto essere un gesto di riguardo, per non farle soffrire la solitudine nel letto matrimoniale, ossia il "primo miglior letto". In un senso o nell'altro, dunque, si tratta solo di simpatiche congetture senza so-

luzione. Come sempre a guardare le cose di Shakespeare a partire dalla sua biografia.

Anthony Burgess, autore di una gustosa quanto fantasiosa *biografia probabile* di Shakespeare, ha un'altra teoria in merito al "secondo miglior letto" lasciato da Shakespeare alla moglie. Vale la pena trascriverla:

Quando Will (Burgess chiama Shakespeare direttamente Will, *ndr*) e Anne misero su casa insieme, poterono farlo solo nella casa di Henley Street, dai genitori di Will. John Shakespeare, al tempo dei suoi anni prosperi e fortunati, si era comprato una casa padronale con annessi e terreni, o qualcosa del genere, ma quando la sfortuna si era abbattuta su di lui aveva tutto venduto. Anne, dal canto suo, portava una dote assai misera: sei sterline, tredici scellini e quattro penny "da pagarsi a lei il giorno del suo matrimonio", secondo l'espressione usata da suo padre. La coppia di novelli sposi non poteva permettersi una propria casa. (...) È possibile che la proprietà di John Shakespeare in Henley Street non si limitasse alla sola casa che oggi viene esibita come Luogo Natio, e che egli possedesse anche la casa contigua. Solo, non riusciamo proprio a scacciare l'immagine di Anne e Will che non posseggono altro che una camera da letto (...) e per tutta suppellettile hanno un letto matrimoniale, forse portato da Anne, dalla fattoria di Shottery: l'ex giaciglio nuziale di suo padre e della matrigna che, data la sua attuale vedovanza, non ne aveva più bisogno; la vedova signora Hathaway poteva prendere con sé il letto singolo di Anne, la figliastra sposata. E forse era questo il "secondo letto buono" che Will nel suo testamento specificamente lascia alla propria vedova. Per quanto poco egli fosse disposto a lasciarle (ella poteva reclamare il suo doario vedovile, secondo la legge consuetudinaria), non poteva certo negarle il diritto al letto matrimoniale del suo stesso padre. Ma questa, va da sé, non è che una mia supposizione.

(traduzione di Riccardo Mainardi)

Supposizione che ci pare assai verosimile, in verità; forse addirittura la più verosimile fra le tante elaborate al proposito. Ciò non fa che accrescere il valore dell'affetto antico, quasi della stima che legava Shakespeare alla donna che gli aveva cresciuto i figli e ne aveva pazientemente rispettato la scelta di abbandonare tutto in cerca di fortuna con l'arte.

Quanto ai rapporti con le donne in generale, oltre ai documenti certi abbiamo anche un'altra leggenda gustosa. Nel 1602 Richard Burbage era un attore di grandissima fama e aveva molte donne intorno a sé. Una di questa gli scrisse un biglietto per invitarlo di nascosto a un convivio amoroso. Shakespeare seppe la cosa e si presentò nel letto della donna, coperto d'un drappo, prima dell'amico, sicché quando Burbage arrivò per godere l'invito, la donna lo rifiutò. Alle ire dell'attore (che in quel periodo stava trionfando al Globe nel ruolo di Riccardo III), Shakespeare si giustificò spiegando che William the Conqueror viene prima di Riccardo III. È una bella leggenda, ma chissà se è veramente accaduta. E allora, per intuire quale idea Shakespeare avesse delle donne dobbiamo rivolgerci ai suoi testi. Che sono pieni di donne virtuose, ma tutte immancabilmente italiane.

* * *

La più caratteristica, tra queste *donne di garbo*, è Porzia, sposa di Bassanio e deus ex machina del *Mercante di Venezia*,

superiore a ogni elogio. E bene è che il signor Bassanio sia molto buono e bravo, ora che, avendo tal benedizione di moglie, può gustare già sulla terra le gioie del paradiso: che se poi non dovesse meritarsele in terra, allora, a regola, non dovrebbe mai poter entrare in cielo. Che se in cielo, tra due divinità, si giocasse una partita, e due donne mortali ne fossero la posta, e delle due una fosse Porzia, per l'altra bisognerebbe aggiungere qualcosa a

pareggio, ché Porzia in questo povero mondo grossolano, davvero, non ha l'equivalente.

(traduzione di Cesare Vico Lodovici)

Qualcosa molto vicino a una divinità pagana, questa Porzia perfetta. Ma che cosa la rende tanto perfetta? Ce lo confessa lei stessa:

Voi mi vedete qui davanti a voi, Bassanio mio signore, tal quale sono. Non così ambiziosa per me, da augurarmi di essere molto di più; ma per voi, sì, vorrei essere tre volte venti volte meglio di quel che sono; mille volte più bella, diecimila volte più ricca; ché solo per essere più in alto nella vostra considerazione, io vorrei per virtù, bellezza e agiatezza di vita e amicizia sorpassare la stima della gente: insomma, la mia somma somma a zero. Perché io, così, in complesso, non sono che una ragazza ignorante, sprovvista di cultura e d'istruzione, felice di non essere tanto in là con gli anni da non poter più imparare; e più felice di non essere così oca da non potersi ancora istruire; felicissima di poter affidare il suo docile spirito alla vostra guida, come a quella del suo signore e suo governatore e re.

(traduzione di Cesare Vico Lodovici)

Un perfetto esercizio di retorica politica, insomma, nel quale la moderazione e la "ragionevolezza" (nel senso della modestia) hanno la meglio sul resto, ma al tempo stesso inchiodano alle proprie responsabilità l'interlocutore. Letto come un comizio, e non qual è nell'intreccio ossia una dichiarazione d'amore, questo breve monologo la dice lunga sulle caratteristiche dominanti delle donne di Shakespeare: campionesse di politica. Del resto, non per caso i ruoli femminili erano scritti da Shakespeare per attori maschi. Né è altrettanto casuale che quando Shakespeare inventava questi ruoli, in Inghilterra era addirittura un luogo comune l'immagine della donna-politica incarnata dalla regina Elisabetta: considerate che una don-

na regnava (con eccellente perizia propriamente politica) le istituzioni e la quotidianità inglese da prima ancora che Shakespeare nascesse e lo fece per altri trentanove anni dopo la nascita del poeta: coniugare la politica al femminile, ai tempi di Shakespeare, era assai plausibile.

E l'Italia? Resta la terra di Niccolò Machiavelli, l'Italia; e la speculazione politica a nessuna latitudine può essere liberata dal confronto diretto con la lezione del *Principe*. Le italiane assennate di Shakespeare sono la risposta migliore al (supposto in Inghilterra) modello offerto da Machiavelli. Sentite qui; è ancora Porzia a parlare, travestita da avvocato, mentre cerca di convincere Shylock a essere clemente nei confronti di Antonio:

La clemenza per sua natura non si impone per decreto. Scende come una dolce pioggia dal cielo sul sottostante suolo; dà beneficio a chi la riceve e a chi la dà; è, nei potenti, più potente. Si addice al monarca più della sua stessa corona e del suo scettro. Lo scettro, mostra la forza del potere temporale ed è il simbolo della supremazia e autorità da cui discendono la soggezione e il timore reverenziale che incutono i re. Ma la clemenza supera questo potere e ha il suo trono dentro al cuore dei re, attributo di Dio che avvicina il potere temporale alla divina podestà ove la clemenza temperi la giustizia.

(traduzione di Cesare Vico Lodovici)

Come si vede, la questione è tutta naturalmente politica e naturalmente legata a un punto di vista inglese di fine Cinquecento (*Il mercante di Venezia* fu composto tra il 1596 e il 1598). Nel senso che la questione non riguarda i sessi (Porzia, come Giulia nei *Due gentiluomini di Verona*, come tutte le donne virtuose di Shakespeare si traveste tranquillamente da uomo) ma riguarda la funzione politica dei personaggi. Certe donne di Shakespeare sono temperate nella loro *naturale* funzione da decenni di regno di Elisabetta e sono italiane in quanto donne perché *devono* rappresentare l'alternativa al *Principe* di Machiavelli. È curioso, infatti, pensare che

alla fine del Cinquecento l'identità italiana, per Shakespeare, non fosse quella legata alla fede cattolica romana bensì quella della politica terrena: un po' perché le due cose in parte coincidono (il papato era un *luogo* spirituale dal quale si esercitava un vasto potere temporale) un po' perché la consuetudine anglicana tendeva a negare il potere spirituale alla chiesa di Roma.

Ma, si dirà: e la storia di Shakespeare cresciuto all'ombra del cattolicesimo occulto del padre? A parte che è tutta da dimostrare (nonché, a oggi, magnificamente indimostrabile), la prospettiva non cambia: Machiavelli con le sue teorizzazioni politiche è alternativo alla Chiesa e alla sua concezione morale-temporale del potere. Lasciamo ancora parlare Porzia, per capire meglio:

Se il fare fosse facile come il sapere quel che è bene fare, i tabernacoli sarebbero chiese e i tuguri palazzi principeschi. Buon sacerdote è chi riesce a praticare quel che predica; in quanto a me, io farei più presto a dar precetti a venti persone, che a mettermi con quei venti a seguire i miei precetti. La ragione può inventare tutte le leggi che vuole per frenare gli impulsi del sangue, ma un temperamento caldo salta a piè pari qualsiasi freddo decreto.

(traduzione di Cesare Vico Lodovici)

Ecco ancora una volta la contrapposizione tra potere morale e potere temporale; e la virtuosa Porzia rappresenta la sponda opposta rispetto a quella di Machiavelli. Fosse stata, mettiamo, francese o austriaca oppure inglese e non italiana, questa Porzia avrebbe avuto certo lo stesso impatto poetico; non lo stesso impatto politico.

* * *

Ma non è solo questo il problema.

Abbiamo già incontrato la censura fascista e proprio a proposito del *Mercante di Venezia*. Sappiamo pure che la censura elisabettiana era molto attenta: il teatro non era amato dal potere anglicano che cercava ogni appiglio per imporre vincoli, limiti e chiusure. Sicché i teatranti stavano ben attenti a non cadere nelle trappole che lastricavano la strada della loro sopravvivenza. Shakespeare era un ottimo teatrante: ovvio che non avrebbe mai corso il rischio di avere troppi problemi con la censura (e resta un mistero il caso che lo portò a collaborare a quel *Tommaso Moro* destinato con ogni certezza a essere bocciato dalla censura: evidentemente fu pagato bene). Ai tempi del fascismo, in Italia, il teatro di prosa scoprì improvvisamente la drammaturgia ungherese: per tramite di quegli intrecci spensierati il regime si adoperò per trasmettere al paese l'immagine di una società gaia e pacificata. A posteriori sappiamo che quell'immagine era falsa. Il teatro comico non poteva fare lo stesso: per il semplice fatto che la comicità deve essere "contro", non può essere "per" qualcosa. La comicità irride e decostruisce, non propone modelli vincenti. Sicché i comici di avanspettacolo trovarono un'altra soluzione per aggirare i problemi posti dalla censura fascista. Adeguarono il loro indispensabile realismo ambientandolo altrove; possibilmente in un paese considerato "nemico" dal regime. Lì sarebbe stato più facile mostrare la violenza quotidiana, per esempio, o mettere in luce ingiustizie sociali, miserie, carriere costruite con l'inganno. In una parola: essere "contro". Aristotelicamente, la commedia non si occupa di contrapposizioni tra singoli e gli dei o il destino (questo è il compito precipuo della tragedia) ma ritrae e irride la contemporaneità. Lo stesso facevano i comici italiani d'avanspettacolo sotto il fascismo: irridevano la realtà quotidiana del regime dandogli però nomi americani o inglesi così da aggirare i vincoli della censura. Certo, i nostri comici lo facevano senza consapevolezza, senza intenzione sociale o politica: lo facevano perché il loro mestiere e la loro stessa sopravvivenza professionale lo imponevano. Non avevano esigenze politiche, i comici: avevano l'esigenza di andare in scena tutte le

sere per garantirsi incassi costanti. Così, per esempio, gli autori più prolifici di teatro comico durante il periodo fascista (Enzo Turco, Guglielmo Inglese, Michele Galdieri: insomma gli autori di Totò, Nino Taranto ecc...) ambientavano comunemente i loro sketch negli Stati Uniti, onde inzepparli di ladri, di ingiustizie, di violenze non troppo sotterranee, di prevaricazioni e soperchierie compiute da qualunque potere sui povericristi. Dallo stesso Totò, per fare un esempio, fu inventato un personaggio ricorrente utilissimo al caso: si chiamava Al Gallina (parodia di Al Capone, evidentemente) ed era un gangster americano un po' stupido, foriero di ogni ironia sulla quotidianità italiana. Inoltre, aveva l'abitudine di privilegiare volta per volta una vocale sulle altre, così da parlare (americano?) in modo buffo e non sempre comprensibile. Insomma: quella ritratta dietro lo schermo internazionale era l'Italia dell'epoca, solo che i personaggi avevano nomi stranieri e biascicavano parole scomposte e storpiate ad arte per aumentare l'effetto comico. Il pubblico non avrebbe mai accettato di assistere a teatro a intrecci lontani dalla propria quotidianità.

Allo stesso modo Shakespeare, probabilmente, ambientò molte sue commedie in Italia: per aggirare i rischi rappresentati dalla censura. Ma l'Italia non fu scelta a caso: andava di moda, nel bene e nel male. Intanto c'era da onorare il modello seneciano della tragedia, tanto praticato da tutti i drammaturghi inglesi dell'epoca (da Jonson a Marston a Webster). E poi c'era il profluvio di novelle italiane da usare come serbatoio di trame. Shakespeare tenne d'occhio l'una e l'altra questione, ma preferì da un lato utilizzare l'Italia a scopi politici (la questione Machiavelli che abbiamo visto) e dall'altro se ne servì appunto per aggirare la censura. Come spiegare altrimenti, per esempio, l'ambientazione italiana per *Molto rumore per nulla*? In fondo la commedia che si svolge a Messina richiama quell'altra meraviglia shakespeariana ambientata in Navarra, ossia *Pene d'amor perduto*. Che cosa *non* hanno di inglese questi intrecci? *Molto rumore per nulla* sembra un po' un piccolo compendio (internazionale) shakespeariano. C'è la

donna virtuosa (la messinese Ero), c'è il parente di Iago (l'aragonese Don Juan), c'è il campione di misoginia (il padovano Benedetto), c'è la bisbetica domata (la messinese Beatrice) e ci sono naturalmente due servi da Commedia dell'arte, seppure travestiti da gendarmi.

E come spiegare altrimenti l'ambientazione – ancora una volta siciliana – del *Racconto d'inverno*? È vero, anche in questo caso come in molti altri, le fonti del testo determinano la sua ambientazione per metà italiana e per metà boema; ma perché Shakespeare rovescia le parti per dare centralità all'Italia? Vediamo come stanno le cose.

La trama di *Racconto d'inverno* è molto complessa e si sviluppa in un arco di tempo lunghissimo. Tutto parte dall'accusa di infedeltà che Leonte, re di Sicilia, muove alla moglie Ermione, accusata anche di aver cospirato con il suo presunto amante, il re di Boemia Polissene, per uccidere il marito. Leonte ripudia la figlia Perdita credendola figlia della colpa di Ermione e Polissene e, appena nata, la fa abbandonare in un luogo desolato sola e senza ricovero né aiuto. In un processo pubblico, Leonte accusa Ermione che però si difende con assoluta tenacia: spetterà al responso dell'oracolo dipanare la questione. Nell'attesa, viene annunciata la morte del figlio di Leonte e Ermione nonché della stessa regina, salvo che l'oracolo la scagiona e condanna Leonte a espiare la propria terribile colpa. Quanto alla figlia neonata, sappiamo solo che è stata abbandonata ancora viva in Boemia dove è stata raccolta per caso da una coppia di pastori. Tutto ciò occupa i primi due atti. Il terzo e il quarto invece si svolgono in Boemia, dove, oltre tre lustri dopo, il figlio di Polissene si innamora della figlia di un pastore e decide di sposarla contro il volere paterno. Il padre lo segue in incognito e quando scopre tutto tuona contro l'amore impossibile del figlio. Ma questi scappa verso la Sicilia, da dove conta di riappacificarsi con il padre con la complicità del re Leonte che nel frattempo ha chiesto e ottenuto perdono all'antico amico Polissene. L'ultimo atto è quello del lieto fine: la figlia del pastore ovviamente è Perdita, figlia legittima di Leonte, e il suo

matrimonio con il figlio di Polissene rimette ordine ai crimini commessi in origine da Leonte.

Ebbene, il motore di questa vicenda doveva evocare qualcosa di molto significativo, nell'immaginario del pubblico inglese del 1611, quando si ritiene che *Racconto d'inverno* sia andata in scena per la prima volta. L'accusa di adulterio lanciata dal re di Sicilia alla moglie che ha appena dato alla luce una bambina ricalca quella analoga lanciata da Enrico VIII alla moglie Anna Bolena subito dopo la nascita della futura Elisabetta I. È significativo che Shakespeare abbia scelto l'Italia per ricostruire questa vicenda: la fonte diretta e sostanzialmente unica di *Racconto d'inverno* è un romanzo di Robert Greene (quello che, come si ricorderà, aveva accusato Shakespeare di essere un “cuor di tigre rivestito della pelle d'un attore” che “si immagina d'essere l'unico scuoti-scena di tutto il paese”) pubblicato nel 1588 e intitolato *Pandosto. Il trionfo del tempo*. Shakespeare segue abbastanza fedelmente l'opera di Greene ma ne rovescia l'ambientazione: in Greene il re prima accusatore e poi colpevole era boemo, mentre siciliano era il giovane principe destinato a sposare la figlia prima bastarda poi riabilitata. Insomma, con un tocco di magia personale, per questo suo penultimo *romance* (l'ultimo fu *La Tempesta*) Shakespeare sembra voler rendere un “elisabettiano” omaggio all'Italia: se per tutta la vita aveva giocato a traslitterare l'Inghilterra in Italia, tanto valeva farlo fino in fondo, fino a immaginare la nascita della mitica e mitizzata regina Elisabetta nell'altrettanto mitico e mitizzato “giardino di ricreazione”.

* * *

Di un'ultima donna shakespeariana bisogna parlare: è Miranda, la figlia di Prospero ne *La Tempesta*, da sempre considerato il copione dell'addio al teatro da parte dell'autore, sebbene altri versi egli abbia scritto dopo il 1611, anno della genesi dell'avventura di Prospero (vicenda dai forti carat-

teri autobiografici, come continueremo a vedere anche nell'ultimo capitolo). Shakespeare morì pochi anni dopo e nel 1611, con ogni evidenza, s'era già rintanato a Stratford, a godere dell'agiatazza conquistata in anni di duro lavoro teatrale.

La trama della *Tempesta* l'abbiamo tracciata nel capitolo precedente e sappiamo che Prospero ha vissuto il lungo esilio sull'Isola accanto alla figlia Miranda e sappiamo che la sistemazione dei suoi casi personali passa anche attraverso il matrimonio di lei. Ecco le parole che Shakespeare affida a Ferdinando, il ragazzo che si innamora di Miranda al primo incontro (con l'ausilio magico di Prospero?):

FERDINANDO Mirabile Miranda! Vetta dell'ammirazione: degna di quanto il mondo ha di più caro. A molte dame ho rivolto i più dolci sguardi; spesso fu incatenato e vinto dall'armonia di quelle voci il mio occhio troppo attento. Per vari pregi più d'una di loro mi è piaciuta, ma nessuna mai con tanto abbandono da non notare in ciascuna di loro qualche difetto che, in contrasto con quelle doti delicate, non le offuscasse un po'. Ma voi – oh, voi – senza pari perfetta, voi foste creata col meglio d'ogni creatura!

(traduzione di Cesare Vico Lodovici)

Sono parole deliziose e sapienti. Forse più sapienti di quelle che potrebbero uscire dalla bocca di un ragazzo, sia pure un intelligente giovane principe. Perché presuppongono un'esperienza di vita lunga e ben digerita: "A molte dame ho rivolto i più dolci sguardi"... Onestamente, pare di leggere in filigrana una riflessione personale del poeta nei confronti delle donne. E, se le leggende hanno un fondo di verità, di "dame" Shakespeare deve averne guardate e conosciute assai, nella solitudine di Londra, lontano dalla moglie e dalla famiglia. Ma vediamo poi come Prospero (lui sì, abbastanza inequivocabilmente alter ego del poeta) cede Miranda al giovane Ferdinando:

PROSPERO Se ti ho trattato con troppa severità, ne faccio ammenda ora, affidando la terza parte della mia vita – e vuol dire tutto quello per cui vivo – alle tue mani. Le dure prove, che col solo scopo di saggiare il tuo amore ti avevo imposto, le hai splendidamente superate. Ora io qui, davanti a Dio, ratifico con la consegna il ricco dono. O Ferdinando! Non ridere di me se me la esalto al modo dei banditori. Ella sorpassa – vedrai – e di gran lunga, ogni più spinta lode e se la lascia alle spalle zoppicante.

FERDINANDO Lo crederei contro un oracolo contrario.

PROSPERO Prenditi dunque questa mia figlia che è tua per donazione e per legittima conquista... Ma se tu infrangi il nodo verginale prima che siano compiute le santimonie e celebrate tutte le funzioni del sacro rito, mai la grazia del cielo scenderà come dolce rugiada a fare questa unione feconda: ma l'odio sterile e il bieco rancore e la discordia semineranno il vostro letto d'erbe maligne e di tanta ripugnanza reciproca, da farvelo odiare a morte. E dunque siate savi fino a che non vi rischiarate il talamo la lampada d'Imene.

(traduzione di Cesare Vico Lodovici)

Sono le parole di un padre meravigliosamente innamorato della propria figlia e che in lei vede come la continuazione di sé, dei propri sentimenti, delle proprie passioni, della propria felicità: un simulacro di vita che va oltre i confini terreni di un uomo e che consacra – più della stessa poesia, più della propria esistenza, più di ogni esperienza materiale – la propria funzione di essere umano. È inevitabile vedere dietro queste parole Shakespeare e la sua esperienza di padre: elaborato il lutto per la perdita dell'unico figlio maschio Hamnet, il poeta affida il suo amore alla figlia prediletta, attribuendole il ruolo di "terza parte della mia vita". Ossia quella "parte" che Shakespeare vive a Stratford, da gentiluomo di provincia vezzeggiato dall'amore della prediletta Susanna. È come se il poeta volesse qui testimonia-

re al mondo che al tramonto della sua avventura umana gli resta comunque la gioia di vedersi riflesso nella figlia “senza pari perfetta” e “creata col meglio di ogni creatura”.

E dunque proprio a Susanna, la primogenita, il vecchio e malato Shakespeare lascerà tutti i suoi beni morali e materiali: le case, i terreni, gli arredi, i denari. E il “primo miglior letto”. Possibile sia solo un caso che il poeta abbia voluto rendere pubblica questa sua incontestabile passione paterna affidando a Susanna le sembianze di una giovane ragazza milanese? Possibile, sì. Ma è altrettanto possibile che egli abbia scelto quella ragazza milanese come in un omaggio a quella terra dei sogni e dei desideri – l’Italia – dove aveva ambientato la grande maggioranza delle sue fantasticherie, cui aveva dedicato tante attenzioni fino a farne il simbolico coacervo di virtù e vizi, di passioni e scaltrezze, di dolori e gioie incontenibili. Senza contare il valore quasi scaramantico dell’identificazione Miranda-Susanna: è come augurarle di essere presto una Porzia, una Giulia... E Susanna – stando a quanto se ne sa – non tradì gli auspici del padre.

COINCIDENZE, STORIE PATRIE E ULTERIORI COINCIDENZE

Londra 1483: Saddam Hussein sale al potere nel sangue; quanto altro ne dovrà essere versato per farlo cadere dal trono? La storia è fatta di storie. E poiché le storie degli individui seguono spesso meccanismi emotivi riconoscibili e costanti nei secoli, si ha l’impressione che la storia si ripeta: sono il potere, l’amore, l’odio, la rabbia a governare i tempi. Sovente assai più della ragion di stato. D’accordo ma, si dirà: che c’entra il dittatore iracheno Saddam Hussein con i fatti di Londra del 1483?

Ecco, tanto per cominciare tenete a mente due date: 1588 e 1592. La prima è quella della sconfitta dell’*Invencible Armada* di Filippo II di Spagna ad opera della marina di Elisabetta I d’Inghilterra; la seconda è quella della prima messinscena di *Riccardo III* di Shakespeare. Le due date sono collegate tra loro ed entrambe riconducibili alla parabola di Saddam Hussein.

Shakespeare ha questo di bello: lo si può tirare per la giacchetta da tutte le parti ma lui non si scompone e i suoi testi restano integri in ogni circostanza. Samuel Johnson – sempre lui – fissava in ciò la sua “classicità”: nella capacità di adattarsi a ogni contesto storico senza perdere spessore poetico. In questo senso, poi, *Riccardo III* è un testo esemplare: pensate solo alla versione, prima teatrale e poi cinematografica, che ne fece negli anni Novanta del Novecento Richard Loncraine con Ian McKellen protagonista. Senza modificare una sola battuta dell’originale, ne venne fuori un Riccardo nazista perfettamente coerente sia con Shakespeare sia con la storia europea del *secolo breve*.

Ebbene: la relazione fra Riccardo III – tanto quello teatrale shakespeariano quanto quello reale che appunto prese il potere a Londra nel 1483 – e

Saddam Hussein è abbastanza forte ed evidente. Vediamola. Ultimo discendente della dinastia York (“Ora l’inverno del nostro scontento si è tramutato in radiosa estate grazie a questo splendido sole di York” è la prima battuta del *Riccardo III* di Shakespeare), Riccardo di York assume il comando dell’Inghilterra con una serie di equilibrismi del terrore. La prima strada – che poi è sempre la più semplice – è quella del tradimento: si rivolge ai Lancaster (la dinastia appena sconfitta dagli York) e ne cerca l’appoggio per diventare re. A suggello dell’accordo possibile, Riccardo sposa Lady Anna, vedova del deposto re Enrico VI di Lancaster: il fatto che proprio lui, Riccardo, l’avesse ucciso è un particolare secondario nelle questioni di trono. Anche se poi Shakespeare ci ha ricamato sopra da par suo (la scena in cui Riccardo seduce Anna davanti al cadavere del marito è una delle più belle e inquietanti nella storia del teatro). Ma lo sanno tutti che la strada del trono non può passare per una dinastia sconfitta, sicché Riccardo deve occuparsi anche di arricchire la propria personale genesi dinastica annullando i propri congiunti per arrivare dritto dritto fino a se stesso monarca: davanti, in fila indiana, ha due fratelli maggiori, re Edoardo IV e Giorgio, duca di Clarence, nonché i due figli maschi del re in carica. Con uno straordinario stratagemma, Riccardo manda a morte il fratello Giorgio facendone ricadere la colpa sull’altro fratello Edoardo IV. Nel senso che, stando a Shakespeare – che supponiamo fosse piuttosto informato dei fatti raccontati solo poco più di un secolo dopo, e quindi ragionevolmente fedele alla realtà storica – la morte di Edoardo sarebbe da mettere in relazione con il senso di colpa patito ritenendosi il mandante della morte di Giorgio: se sia uno stratagemma letterario o politico non si sa; di sicuro la morte di Clarence, i suoi sogni premonitori, i suoi equivoci a proposito della moralità di Riccardo hanno dato spunto ad alcune tra le pagine più belle di Shakespeare.

Andiamo avanti. Libero da impedimenti familiari diretti, Riccardo deve occuparsi di mettere fuori gioco i due figli di Edoardo a cominciare dal nuovo, giovane re Edoardo V di cui è il tutore: si tratta di due ragazzini, in

realtà. E su questa cruda circostanza naturalmente le testimonianze discordano: Shakespeare dà credito alla voce più terribile – quella propugnata in epoca Tudor da Tommaso Moro – secondo la quale Riccardo in persona avrebbe ordinato il massacro dei due piccoli in prima persona. Ma c’è anche chi ancora oggi si dà pena per dimostrare l’estraneità di Riccardo a questo turpe, duplice omicidio: la realtà forse è più complessa, ma certo l’accoppiamento di due bambini fa molto teatro elisabettiano. E comunque i due ragazzini trovarono la morte quando erano in stato di sostanziale reclusione: e su questo le responsabilità storiche di Riccardo paiono acclamate. Altro problema del futuro re è evidentemente quello di crearsi una discendenza diretta: a questo fine torna utile il matrimonio con Lady Anna cui già si è accennato, ma eccoci al primo grave errore strategico di Riccardo: il passato di Anna è intrecciato con una dinastia ormai perdente, senza futuro. Una volta percepito l’errore, l’ideale sarebbe sbarazzarsi di lei e trovare un’altra moglie: il Riccardo di Shakespeare effettivamente ci prova, ma gli va male.

Prima di proseguire, cominciamo a incrociare queste vicende con la biografia di Saddam Hussein. La sua salita al potere è lenta e ben ordita. Tutto comincia con il partito nazionalista Baath, un miscuglio di ideologie pseudo-socialiste applicate al mondo arabo: un partito laico che in realtà incolla la disciplina nazista della superiorità di una razza al grande progetto nasseriano e progressista del panarabismo. Su questo ceppo si instaura una venatura, diciamo così, *socialista*, in netto contrasto con la gestione oligarchica dello stato. Il partito Baath, siriano di nascita, prende il potere in Iraq nel 1963: presidente è Ali Salih al Sadi che, come un fratello maggiore, prende sotto la sua ala protettiva il giovane delfino Saddam Hussein. E presto il nostro Saddam ne consolida la leadership, riconosciuta ufficialmente solo nel 1979 dopo l’uscita di scena (forzata) del presidente ufficiale: è un po’ come indurre a morte il proprio fratello re. In pratica, la presidenza dell’Iraq di Saddam Hussein arriva, metaforicamente, solo dopo

l'eliminazione della grande famiglia Baath. Meno metaforicamente, Saddam Hussein ha saputo consolidare e mantenere il suo potere solo a costo di eliminare molti membri diretti della sua propria famiglia: fratelli, fratellastri e nipoti compresi. Alla maniera di Riccardo di York, appunto.

Siamo alla gestione del potere, dunque. Riccardo si tiene in piedi con il terrore esercitato sia ai danni della popolazione sia ai danni dei quadri intermedi dello Stato. E che Saddam Hussein abbia fatto lo stesso, pare assodato. Come pure qualcosa della fine di Riccardo riecheggia nella guerra che ha scalzato Saddam Hussein dal trono di Bagdad. La capitolazione degli York arriva nel corso della battaglia in cui il sovrano dell'orrore viene sconfitto da Richmond, esponente di un'altra casata (quindi sostanzialmente estraneo alla contesa York-Lancaster che aveva insanguinato l'Inghilterra per trent'anni), per di più sbarcato in Inghilterra dalla Francia e dalla Francia fortemente sostenuto nella logistica militare. Considerate, poi, che l'Inghilterra dell'epoca non era quella di oggi: era un paese ai margini del mondo "civilizzato", un piccolo paese da colonizzare (più commercialmente che culturalmente) ben lontano dalla vecchia Europa continentale. Ossia: nella realtà storica siamo a fine Quattrocento: il sogno anglicano dell'epoca Tudor (che pure maturò nell'isolamento completo dell'Inghilterra dall'Europa) è di là da venire. Dunque: una situazione non del tutto dissimile da quella dell'Iraq di Saddam Hussein, politicamente isolato nello stesso mondo arabo e, almeno al suo crepuscolo, invaso da forze estranee giunte da lontano.

La fine di Riccardo la sappiamo: Shakespeare gli attribuisce quel celebre sogno premonitore nel quale le sue vittime gli promettono vendetta ("Domani nella battaglia pensa a me") e una battuta fulminante, forse una delle più note del suo repertorio: "Il mio regno per un cavallo!". Per inciso, questa battuta tradisce una curiosa convinzione shakespeariana: che l'esercito di Riccardo fosse ben poco preparato nella logistica e forte di un armamento non del tutto consono alla contesa. Due caratteristiche facili da

rintracciare – pare di poter dire – nella situazione finale dell'esercito *ufficiale* di Saddam Hussein. Non sappiamo se Saddam abbia fatto sogni premonitori ai primi d'aprile dell'anno 2003, ma certo fra i servizi segreti di mezzo mondo per un po' s'era diffusa l'idea che egli fosse scappato dall'Iraq a cavallo, travestito da semplice beduino: il suo regno per un cavallo, dunque.

Manca ancora un tassello a completare la similitudine tra le vicende di Riccardo di York come le ha raccontate Shakespeare e quelle di Saddam Hussein: questo elemento ruota intorno alla figura di Buckingham. Il consigliere politico di Riccardo, gran cerimoniere delle sue trame politiche e sanguinarie, tradisce il tiranno poco prima della disfatta finale. Nella tragedia shakespeariana, la figura di Buckingham assume un rilievo drammatico notevolissimo, ma del resto sappiamo la passione dell'autore per i "traditori": basta ricordare quell'Enobarbo che manca alla fede data a Marc'Antonio prima della battaglia di Azio ma poi si suicida per l'impossibilità di sopportare la colpa della sua codardia. Manca il tradimento di un Buckingham, insomma, prima della fine di Saddam Hussein: un'agenzia di stampa israeliana aveva cercato di sopperire shakespearianamente a questo vuoto – subito prima dello scoppio del conflitto nel 2003 – annunciando la fuga del volto presentabile del regime, Tareq Aziz, e la sua esecuzione ad opera dei fedelissimi di Saddam Hussein. Shakespeare non era andato così vicino alla realtà irachena: ma le voci di un "pentimento" di Tareq Aziz dopo la sua cattura hanno continuato a fare il giro del mondo in questi due anni. Mentre Saddam Hussein, pare, non s'è mai pentito del sangue che è costato il suo potere; Riccardo sì, il Riccardo di Shakespeare, almeno, che nel celebre sogno che precede la battaglia finale arriva a temere se stesso. Ma è un pentimento molto teatrale, serve all'autore per non costruire un personaggio solo negativo: l'ambiguità è una peculiarità indispensabile della finzione. Comunque, il processo e l'esecuzione di Saddam (e il suo mancato pentimento) sono solo il segno

della distanza che ci separa dai tempi degli York: allora i processi erano considerati una perdita di tempo.

Fin qui, Shakespeare. Ma che c'entra l'*Invencible Armada*? La vicinanza tra la celebre battaglia navale e il successo trionfale dell'opera *Riccardo III* di Shakespeare autorizzano a supporre che nella sconfitta del sanguinario ultimo re York il poeta inglese avesse vagheggiato quella di Filippo II di Spagna. Perché Filippo II, nell'Inghilterra della fine del Cinquecento, era considerato un sanguinario: responsabile di una terribile e diffusa caccia al protestante sia in patria sia oltre i confini del proprio regno. Filippo II non era arrivato al trono lasciando una scia di sangue come Riccardo, è vero, ma certo nel sangue lo aveva rafforzato. Si obietterà che nel Cinquecento non c'era regno che non consolidasse se stesso nel sangue, ma certo le ambizioni di Filippo erano più spaventose di quelle degli altri monarchi europei dell'epoca. Non solo: nell'Inghilterra del 1592 non ancora s'era sopito il ricordo del breve e violentissimo regno di Maria Tudor che poco meno di quarant'anni prima aveva sostenuto se stesso sterminando con metodo tutti gli eretici anglicani. E ogni rogo, ogni condanna senza processo era stato controfirmato da Filippo II, sposo della regina Maria. Per di più, all'alba del regno di Elisabetta, nel 1558, lo stesso Filippo, pur fresco vedovo della sorellastra, aveva chiesto in sposa la nuova regina. Un affronto che gli inglesi non gli avevano perdonato. Dunque: nell'immaginario del pubblico popolare di Shakespeare, Filippo II era il simbolo della tirannide. E Shakespeare non era tipo da sottovalutare l'immaginario del proprio pubblico: anzi!

Ma Saddam? C'entra, c'entra. Perché il regno di Filippo II ha avuto anche un altro colore, oltre a quello del sangue: il colore dell'integralismo religioso. Egli si era dato un compito molto preciso e ambizioso: imporre al mondo con le buone e con le cattive la fede cattolica. Il guaio è che non aveva abbastanza soldi per educare con le buone (con le scuole, insomma) generazioni di futuri cattolici a spese dello stato, sicché dovette giocoforza

passare alle cattive. Prima isolando dalla comunità spagnola i *conversos* e i *moriscos* (ossia ex ebrei ed ex musulmani ufficialmente convertiti al cattolicesimo), poi imponendo loro l'esilio forzato: con parole di oggi si chiamerebbe *pulizia etnica*. Non di rado operata con l'ausilio della persecuzione e delle armi. In politica estera, poi, Filippo II non fu da meno. Oltre alle guerre infinite combattute contro i musulmani per il controllo del Mediterraneo, prima si fece in quattro per vincere i protestanti dei Paesi Bassi (foraggiati da Elisabetta I) poi si lanciò direttamente alla conquista dell'anglicana Inghilterra: sempre con la solida motivazione che Dio gli aveva affidato il compito di ripulire il mondo dall'eresia. Si può ben dire che Filippo II abbia finito per far coincidere nella crescita del proprio potere la crescita del potere del proprio Dio. Salvo che fece tutto questo, spesso, in contrasto con gli unici individui terreni abilitati – per dogma – a interpretare il pensiero di quello stesso Dio: i papi. Nel suo lungo regno (durato quasi tutta la seconda metà del Sedicesimo secolo) Filippo II entrò in conflitto diretto praticamente con ogni papa. E spesso si trattò di conflitti militari mascherati da contese religiose. Insomma: Filippo II è stato quello che oggi potrebbe essere considerato la somma di un leader integralista e di un capo di stato e di governo. Per altro, Filippo II ebbe anche il suo Kuwait: salvo che quando, nel 1570, il suo esercito invase il Portogallo annettendolo militarmente, nessuna coalizione internazionale si prese la briga di rispedire i suoi soldati entro i confini spagnoli. Non c'erano in ballo pozzi petroliferi, ma le numerosissime miniere d'argento che il Portogallo possedeva direttamente sul proprio territorio o controllava nel Mondo Nuovo. L'annessione del Portogallo, insomma, fu l'unica grande vittoria militare ed economica di Filippo II, ma non gli bastò a sostenere le sue spese né a far valere le sue ragioni: la sua gestione dello stato è stata così confusa e fallimentare che alla fine egli era praticamente ostaggio dei banchieri di mezza Europa (genovesi, prima di tutto) presso i quali si era indebitato per finanziare le sue guerre di religione. Del resto, la guerra incarnava la più lucrosa attività proto-

industriale dell'epoca: figuratevi che molti ricchi spagnoli trovavano finanziariamente più vantaggioso prestare i soldi al re (che pagava interessi altissimi) piuttosto che utilizzare gli stessi denari per una qualunque attività produttiva (la finanza prevale sull'impresa: lo sappiamo ben oggi!). La storia si è presa la briga di chiosare rudemente questa metafora dell'onnipotenza impossibile: alla morte di Filippo II (1598), il regno di Spagna era più povero, più travagliato, più corrotto che mai: il che dovrebbe a noi cittadini del Duemila insegnare qualcosa.

Tant'è. Si può tornare al punto di partenza: triangolando Shakespeare, Filippo II e Saddam Hussein (con la mediazione costante di *Riccardo III*) si giunge a una chiave di lettura possibile, diciamo compatibile con la storia, di quanto è successo in Iraq in questi ultimi anni. Soprattutto pensando alla lenta – quanto credibile? quanto autentica? – deriva islamica del dittatore iracheno dalle origini laiche, nonché all'uso religioso che oggi il terrorismo internazionale fa dell'Iraq. Nessuno può ragionevolmente fregiarsi del titolo di vincitore assoluto di queste vicende e di queste battaglie.

* * *

E l'Italia? Andiamo indietro fino all'anno 44 a.C. Roma è il cuore del mondo e da lì si decidono i destini di una immensa quantità di uomini: Roma controlla un territorio che, riferito alla geografia politica di oggi, va dalla Gran Bretagna al Portogallo, dalla Germania al Medio Oriente, dall'Egitto al Maghreb alla Serbia; è la quasi totalità del mondo conosciuto. Per la prima volta dalla sua nascita, a Roma il potere si trova nelle mani di un'unica persona che ha sbaragliato tutti i nemici, interni e stranieri: questa persona è Giulio Cesare.

La storia di Roma ci insegna che dopo poco più di un paio di secoli passati sotto il dominio di re etruschi (quelli che oggi vengono ricordati, per brevità, come i “sette re di Roma”), i cittadini rovesciarono la monarchia,

cacciarono l'ultimo re, Tarquinio il Superbo, e fondarono la Repubblica. Tutto questo capitava tra il Quarto e il Terzo secolo a.C. La Repubblica romana si fondava su un principio semplice e geniale al tempo stesso: nessun potere doveva avere la supremazia sull'altro e per ottenere questo obiettivo, ogni potere aveva la possibilità concreta di controllare gli altri. In un gioco di dama di controlli incrociati, era necessario che ogni potere (quello esecutivo, quello legislativo e quello giudiziario) avesse libertà di movimento e controllo sugli altri, ma che contemporaneamente ogni potere avesse la possibilità effettiva di bloccare le eventuali intemperanze degli altri. Sono i principi che hanno ispirato la Costituzione italiana nata dall'antifascismo, per altro. Tutto questo a Roma era consentito dal fatto che il potere economico, in quanto tale, non aveva riconoscimento istituzionale (non c'era una banca centrale a governare i flussi di denaro, per intenderci) e che comunque tutti gli altri poteri in qualche modo convergevano nel sostegno comune della forza economica globale della Repubblica. Anche perché nella Roma antica, quello che contava davvero, più dei soldi, più della magistratura, più del Senato, era l'esercito: e più terre si conquistavano, più si potevano arruolare soldati e fondare legioni. Il resto erano chiacchiere, seppure sovente nobili chiacchiere che fruttavano molte poltrone.

Per primo, Giulio Cesare contravvenne a questa convenzione secolare. Intanto, usò direttamente il potere economico (dei suoi sostenitori) per fondare e consolidare il suo potere politico e poi usò l'uno e l'altro per accrescere la sua propria potenza militare. Quindi, fondata su queste basi la sua forza molteplice, Giulio Cesare varcò il Rubicone: mosse le sue legioni contro Roma per combattere Pompeo in una sanguinosa guerra civile che lo vide vincitore. E così arriviamo, appunto, all'anno 44 a.C. Ovvio, alla fine, che in molti a Roma considerassero Giulio Cesare come un pericolo enorme. Un pericolo per l'integrità dei principi secolari dello Stato, quella serie di controlli incrociati che avevano retto fin lì la Repubblica e che inve-

ce ora si concentravano in una sola persona: era solo Giulio Cesare a poter controllare Giulio Cesare, in pratica. E questo era un grave pericolo anche per lo sviluppo di piccoli e grandi potentati economici: l'enorme massa di denaro accumulata e consumata da Giulio Cesare metteva a repentaglio le ambizioni espansionistiche degli altri maggiorenti romani. Un pericolo, infine, per la stessa solidità economica dello Stato: pare accertato che Giulio Cesare abbia affrontato spese ingentissime coprendosi di debiti che non di rado accollava alle casse centrali.

Come se non fosse bastato tutto questo, Marc'Antonio, il delfino di Cesare, generale potentissimo, uomo rude, temuto dai nobili e amato dai militari, ebbe la pessima idea di organizzare una modesta recita per spingere il popolo a consegnare a Giulio Cesare il diadema reale, agitando simboli che tre secoli di storia avevano praticamente cancellato dalla memoria di Roma: di re, Roma aveva promesso a se stessa di non volerne più sentir parlare vita natural durante. Ed è proprio l'imperizia politica di Marc'Antonio (che non fu mai un politico raffinato) a risolvere un gruppo di potenti romani a progettare una congiura contro Giulio Cesare. La storia è nota: Caio Cassio, commerciante di successo e modesto comandante militare, convinse un gruppo di amici a tramare contro Cesare e soprattutto a chiamare a far parte dell'impresa anche Marco Bruto, uno degli uomini più influenti a Roma, al momento. Marco Bruto, buon comandante militare e con un dubbio passato da usuraio, era figlio di una amante conclamata di Cesare e in città girava voce che egli fosse addirittura figlio di quella relazione extraconiugale. Ma al di là di ogni questione personale, Bruto aveva da difendere un principio fondamentale: Cesare era "incontrollabile" e ciò faceva tremare alle radici la forza secolare di Roma, la sua capacità di sopravvivere a se stessa e ai suoi leader. A quanto se ne sa, le preoccupazioni di Caio Cassio erano affatto diverse e vertevano solo sul denaro. Egli aveva da difendere i suoi commerci con il vicino Oriente, passati sotto il monopolio diretto di Cesare in seguito al suo sodalizio con la regina egiziana Cleopatra.

Comunque, stiamo ai fatti. Il giorno delle Idi di marzo, alla metà del mese, Giulio Cesare viene ucciso sotto la statua di Pompeo con ventitré pugnalate: secondo la tradizione, l'ultima è quella di Bruto. Ma proprio Bruto, capo spirituale dei congiurati – benché non ne sia l'ideologo a tutto tondo – commette un grave errore politico: chiama Marc'Antonio a tenere dopo di lui l'orazione funebre in memoria di Giulio Cesare. Bruto è un parlatore raffinato e il suo discorso blandisce la ragione del popolo romano che, lì per lì, si convince e lo proclama nuovo capo di Roma. Viceversa Marc'Antonio, uomo molto più scaltro, non fa discorsi politici: piuttosto si appella ai sentimenti più bassi della gente e convince i romani a rinnovare il loro amore verso Cesare morto. L'argomento usato da Marc'Antonio è assai forte: il tiranno ucciso – dice – ha fatto ricco ogni romano tramite uno straordinario lascito di soldi, beni e terreni a ciascuno. Insomma, il potere di Bruto e Cassio dura lo spazio temporale che va dall'assassinio di Cesare al suo funerale: niente.

Anche il resto della storia è nota: un giovane malaticcio, Ottaviano, viene avvisato di essere stato proclamato da Cesare proprio erede e si mette in marcia verso Roma per ottenere ciò che gli spetta. Marc'Antonio fa subito patti con lui per dividersi il potere e le ricchezze lasciate vacanti da Giulio Cesare; mentre Bruto e Cassio, inseguiti dalle urla inferocite dei romani aizzati da Marc'Antonio, scappano verso Oriente, dove Cassio vanta amicizie e ricchezze. Ne viene fuori una guerra il cui atto finale si consumerà a Filippi (nell'attuale entroterra greco): per via di un tragico equivoco (Cassio crede erroneamente che l'esercito di Bruto sia stato sconfitto da quello di Ottaviano), i congiurati perdono uno dei loro capi e così anche Bruto, umiliato, finisce per lasciarsi morire, benché sia opinione degli storici che, dal punto di vista militare, la sua situazione non fosse completamente perduta. Vincono Marc'Antonio e Ottaviano i quali, però, per oltre un decennio continueranno a litigare a distanza, fino al confronto finale, stavolta ad Azio (31 a.C.), di fronte alle isole Ionie. Ad avere la peggio è Marc'Antonio,

sconfitto dalle ambizioni sue e della sua “compagna” Cleopatra, ma anche dalla supremazia e della sagacia militare di Agrippa, generale in capo delle truppe di Ottaviano. Rimasto il solo padrone del mondo, l'ex giovane maticcio Ottaviano può imporre la sua legge, la cultura dei suoi avi e la forza economica del suo popolo su tutto il mondo conosciuto: cambia il suo nome in Augusto e fonda l'Impero Romano. La congiura dei due poveri Bruto e Cassio, che mirava a salvaguardare la Repubblica, è definitivamente fallita: il loro gesto disperato e malsicuro non ha fermato il cammino della storia che anzi si è rivoltata loro contro amplificando le ambizioni regali di Cesare nel concreto Impero di Augusto.

A orecchio, ciò che conosciamo della vicenda in questione lo dobbiamo a Shakespeare il quale tuttavia adattò per la scena le biografie di Cesare, di Bruto e di Cassio di Plutarco. Costui era uno storico greco, vissuto oltre cent'anni dopo i fatti narrati, autore di un'infinità di deliziosi libri fra i quali la serie delle *Vite parallele* dove vengono messe a confronto la biografia di un personaggio pubblico romano con quella di un personaggio pubblico greco. Intorno agli anni Ottanta del Cinquecento, uscì in Inghilterra una celebre traduzione delle *Vite* condotta da sir Thomas North che, come vedremo meglio più avanti, diede materia a Shakespeare per il suo *Giulio Cesare* come per altre sue tragedie romane. Ma che la storia “vera” di Bruto, Cassio, Giulio Cesare e Marc'Antonio sia davvero andata così, possiamo ben dubitarlo, almeno nei particolari (la storia la fanno i vincitori e nel caso i vincitori la scrissero un secolo dopo, a mente fredda e memoria rarefatta) ma certamente nella visione di Shakespeare quel che conta è l'avventura di due individui che ordiscono una congiura per fermare il corso della storia senza riuscirci.

Giulio Cesare, con ogni probabilità fu scritto e rappresentato da Shakespeare alla fine del 1599. Poco più di un anno dopo, nel febbraio del 1601 ma dopo lunga preparazione, a Londra ci fu quella rivolta del conte di Essex e del giovane conte di Southampton di cui abbiamo già parlato a pro-

posito del ruolo che vi ebbe John Florio. Ebbene, quel che conta qui è che gli intenti di Essex e Southampton siano stati sconfitti dalla storia. Due anni dopo, nel 1603, la corona d'Inghilterra passò nelle mani di Giacomo Stuart: nulla di più lontano dalla speranza e dalle vere intenzioni di Essex e Southampton. Mai e poi mai sarebbe bastato il gesto di due individui a deviare il corso della storia.

Evidentemente, la congiura di Bruto e Cassio e quella di Essex e Southampton possono essere lette in trasparenza: impossibile che Shakespeare non abbia pensato a questa opportunità per garantire successo e partecipazione emotiva al suo *Giulio Cesare*. Tanto più che personaggio centrale del *Giulio Cesare* è il “popolo” romano. Nel corso della tragedia, il “popolo” cambia opinione in continuazione e numerose volte. Tanto per cominciare, nella prima scena i romani acclamano il trionfo di Giulio Cesare sulle spoglie di Pompeo mentre Shakespeare fa notare a un suo personaggio che fino a poco tempo prima tutti quegli stessi cittadini erano devoti a Pompeo. Ma soprattutto nel corso delle celebri orazioni di Bruto e Marc'Antonio il “popolo” romano, con numerose battute a copione, esprime opinioni continuamente differenti: passa dalla passione per Giulio Cesare a quella per Bruto a quella per Marc'Antonio con una disinvoltura inquietante. Il caso è spesso spiegato come testimonianza di una certa disistima di Shakespeare nei confronti delle masse. Ma è davvero possibile che un uomo che viveva del sostegno, della solidarietà e del denaro delle “masse” potesse esprimere così chiaramente un'opinione del genere? Forse Shakespeare nel *Giulio Cesare* vuole soprattutto sottolineare come sia inammissibile sovvertire l'ordine costituito (o l'indirizzo naturale della storia) senza la reale partecipazione emotiva delle “masse”. E infatti subito dopo lo sperimentò di persona nel concreto tentativo di rivolta del febbraio del 1601: un individuo o due individui possono poco o nulla nei confronti della storia (su questo principio si basa l'*Amleto*, tragedia subito successiva a *Giulio Cesare*, lo sappiamo). Qualunque trasformazione culturale, politica

o sociale per inverarsi ha bisogno di una sensibilità comune e fortemente condivisa. I secoli fra Shakespeare e noi l'hanno confermato.

Ora però, volendo, si può fare anche una scandalosa corsa in avanti e soffermarsi su un'altra piccola, piccolissima congiura. Alla fine dell'anno 1997, in Italia, era in carica un governo presieduto dal cattolico Romano Prodi in rappresentanza di una coalizione che, sia pure in modo un po' sghembo, univa la tradizione cattolica progressista e quella laica, socialista e riformista. Due uomini politici italiani (sempre due, come Bruto e Cassio, come Essex e Southampton), ossia Massimo D'Alema e Fausto Bertinotti, si adoperarono educatamente – sia pure con apparenti ragioni opposte, come Bruto e Cassio – per scalzare il governo cattolico-socialista-riformista di Romano Prodi. Il progetto politico era quello di spostare verso un maggior radicalismo sociale la politica italiana: D'Alema e Bertinotti – per ragioni e con aspirazioni diverse, ripetiamolo – ritenevano che i tempi storici fossero maturi in Italia per considerare battuto il blocco storico cattolico-conservatore e per instaurare un governo che coniugasse statalismo e moderne politiche sociali. Il progetto fallì quasi subito poiché le ragioni che portarono i due “congiurati” all'eliminazione del governo Prodi erano troppo lontane e in sostanziale conflitto fra di loro (la cultura di governo di D'Alema era opposta a quella antagonista di Bertinotti) e il nuovo governo che ne venne fuori (con D'Alema sulla poltrona del primo ministro e Bertinotti all'opposizione) fu dopo poco travolto da un insuccesso cocente alle elezioni amministrative (la “massa” non era stata resa partecipe del progetto). E quindi, consumata una breve transizione, il potere tornò nelle mani di un caravanserraglio cattolico-conservatore, stavolta senza spinte progressiste e riformiste ma appesantito da forti venature razziste e dal culto dell'illegalità. Insomma, la congiura dei due era stata spazzata dalla storia che ne aveva rovesciato completamente le intenzioni. Come per Bruto e Cassio, come per Essex e Southampton: se avessero letto Shakespeare, forse, D'Alema e Bertinotti avrebbero commesso un errore (fatale) di meno.

Ma è davvero singolare e italianissimo, in fondo, il fatto che dieci anni dopo altri due “traditori” (in senso shakespeariano) abbiano commesso lo stesso errore: l'esperienza non ha insegnato nulla a Clemente Mastella e Lamberto Dini, i leader di due mini partiti familiari che nel 2008 hanno affossato il governo di centrosinistra ancora una volta guidato dal *povero* Romano Prodi. Certo, il “tradimento” di Mastella e Dini ha altre colorazioni rispetto a quello di Bertinotti e D'Alema dieci anni prima; certo, in questo caso ci sono molte più motivazioni personalistiche e d'interesse peculiare (sul modello Mastella, per altro, torneremo nel prossimo capitolo), ma ancora una volta la storia recente italiana ha trovato un Bruto e un Cassio pronti a un atto estremo pur di mandarla avanti (o indietro?). Semmai, si può ricamare sul fatto che Bruto era un banchiere proprio come Lamberto Dini, mentre Cassio era una sorta di “intellettuale della Magna Grecia” (“Vicino a me voglio solo uomini grassi – dice il Cesare shakespeariano: quel Cassio ha l'aria triste e affamata. Pensa troppo: uomini del genere sono pericolosi!”), se vogliamo un intellettuale della politica come Clemente Mastella. Ma un intellettuale che tramava solo per il potere e per il denaro. Alla fine della tragedia shakespeariana, Antonio sottolinea, con sprezzo speciale nei confronti di Cassio, che il solo Bruto fra i congiurati era mosso da nobili intenti, seppure malintesi. Il lettore italiano d'oggi può comodamente valutare quanto nobili fossero gli intenti dei “traditori” Dini e Mastella nella circostanza che abbiamo detto.

Giulio Cesare di Shakespeare interessa per un altro motivo. Abbiamo detto che il copione, con ogni probabilità, venne messo in scena nell'autunno del 1599 a Londra al Globe Theatre: ce lo testimonia un viaggiatore svizzero che, fortunatamente, ci ha lasciato il diario della sua permanenza a Londra in quell'anno. Non maggiori incertezze paiono esserci a proposito delle fonti del testo che – caso abbastanza raro nel canone shakespeariano – si dovrebbero limitare alle *Vite parallele* di Plutarco. Del testo, infine, ab-

biamo una sola edizione a stampa: quella dell'in folio del 1623 la quale (altro caso raro) propone già un discreto apparato di didascalie mostrandosi più un copione pronto da essere recitato che non un testo da stampa.

Insomma, un concentrato di rare casualità ci autorizza a considerare *Giulio Cesare* uno dei testi più sentiti e solidi dall'autore e meno corrotti dell'intero canone shakespeariano. Nonché l'unico – forse – che ci permetta di fissare il processo creativo di Shakespeare al di là delle leggende in cui spesso siamo costretti a perderci ogni volta che ci avventuriamo nella vita e nella poetica dell'autore.

Nello sviluppo del canone, dunque, *Giulio Cesare* segue *Enrico V*, l'ultima tragedia storica, se si esclude il conclusivo *Enrico VIII* composto e rappresentato con certezza molto più tardi, nel 1613. Mentre dopo *Giulio Cesare* vengono prima due commedie di passaggio, *Come vi piace* e *La dodicesima notte* e poi, finalmente, *Amleto*. Dunque *Giulio Cesare* segna anche un punto di svolta nella poetica di Shakespeare e anzi di quella svolta incarna la gestazione diretta. Pure dal punto di vista storico, il 1600 – anno del trionfo in scena di *Giulio Cesare* – è un anno cruciale: non solo perché segna il passaggio del secolo, ma anche perché coincide con la definitiva caduta di popolarità della regina Elisabetta, in un'agonia priva di speranze sociali e politiche che si protrarrà fino alla sua morte all'inizio del 1603. Senza contare che *Giulio Cesare* – come abbiamo visto – appare proprio durante la preparazione segreta della congiura di Essex contro Elisabetta di cui pure Shakespeare doveva avere qualche notizia tramite il suo amico John Florio.

Dunque, si può ragionevolmente supporre che Shakespeare, all'alba del nuovo secolo, considerasse chiuso l'orizzonte umano e politico della sua generazione (di lì a poco il poeta si sarebbe ritirato a Stratford, abbandonando definitivamente il suo impegno diretto di attore e regista della compagnia dei Lord Chamberlain's Men poi diventati King's Men sotto Giacomo I): *Giulio Cesare*, prima ancora di *Amleto* – e in modo più netto, dal

punto di vista della riflessione politica – rappresenta la consapevolezza dell'immobilità della storia che, accendendo e spegnendo fuochi d'utopia in continuazione, si ripete sempre uguale a se stessa. Ma è pur sempre una riflessione in chiave teatrale. *Giulio Cesare*, sotto molti punti di vista, è la palestra di lavoro di *Amleto*, e non solo per ragioni cronologiche. Il personaggio di Marco Bruto ha molto in comune con il principe di Danimarca. Innanzitutto, vive un conflitto insanabile con il padre: s'è già detto che Giulio Cesare era stato amante ufficiale della madre del vero Bruto ai tempi della nascita del suo futuro omicida. E Bruto si ritrova, come Amleto, a dover fare i conti in scena con lo spettro del padre. Ma soprattutto è un uomo che si arrovela sul rapporto tra finzione e vita, tra realtà simbolica e realtà reale. Come Amleto spera di incastrare il patrigno Claudio facendolo sprofondare nella sua colpa fino alla catarsi attraverso una rappresentazione teatrale, così Bruto paventa, non solo nella sua testa ma anche nelle disposizioni ai congiurati, una sorta di messinscena della morte di Cesare:

Siamo sacrificatori, non carnefici. Tutti ci ergiamo contro lo spirito di Cesare; e nello spirito degli uomini non c'è sangue. Ah, se potessimo giungere allo spirito di Cesare senza smembrare Cesare!

Bruto è l'unico che non agisce per ragioni di potere, lo testimonia Ottaviano con la celebre battuta sul suo corpo senza vita che di fatto chiude il copione:

Questo fu il più nobile Romano tra loro: tutti i cospiratori, eccetto lui solo, fecero quello che fecero per invidia verso il grande Cesare; egli solo, con il pensiero onesto per il bene comune e per il comune vantaggio di tutti, si unì a loro. Mansueta fu la sua vita; e gli elementi in lui erano così commisti che la Natura poteva ergersi a esclamare: "Questo era un uomo".

Bruto, evidentemente, non si ritrova nella funzione di condottiero della restaurazione romana: egli sembra paventare con convinzione la sua propria sconfitta politica nel momento stesso in cui accetta di condividere la gestione del dopo-Cesare con Marc'Antonio. La contrapposizione con costui, poi, è singolare e molto amletica: come Laerte, anche Marc'Antonio eccelle nella guerra e nei giochi, campi d'azione preclusi a un uomo riflessivo e apparentemente poco aggressivo come Bruto (e come Amleto). In una parola: Bruto è un intellettuale che non riesce a mettere in relazione la realtà e i suoi strumenti d'analisi ("Ci sono più cose tra cielo e terra che nella tua filosofia", è la famosa battuta di Amleto a Orazio); ed è effettivamente uno dei primi grandi intellettuali shakespeariani. Anzi il primo, se si eccettua re Giovanni, protagonista dell'omonima tragedia, sovrano poeta che la tradizione – non Shakespeare – ha trasmesso ai posteri in chiave sommamente negativa. Ci piace pensare che la scelta di attribuire queste caratteristiche a Marco Bruto (nella realtà, come s'è detto, un banchiere romano, reo della morte di uno dei più grandi protagonisti della storia umana) non sia stata casuale in Shakespeare. Plutarco – unica fonte shakespeariana – si preoccupa di dipingere Bruto come un personaggio complesso e non esclusivamente come il modello negativo di un cospiratore, ma né nella sua biografia di Bruto, né in quelle contigue di Giulio Cesare e di Caio Cassio lo storico greco si occupa di offrire strumenti per considerarlo un uomo di lettere. E nemmeno un fine stratega politico, anzi. Quindi l'invenzione del rovello filosofico di Bruto è tutta shakespeariana: la non casualità di questa scelta a noi piace ritrovarla nella decisione di plasmare questi caratteri in un "italiano".

Anche perché poi Shakespeare ne complica ad arte le caratteristiche interiori: egli è un buon militare – come tutti i romani di un certo peso sociale – ma è primariamente un banchiere (o un usuraio a seconda dei punti di vista, benché Shakespeare non faccia cenno a questa circostanza narrata da Plutarco). Infatti, la celebre lite con Cassio prima della battaglia di Filippi

che occupa il quarto atto della tragedia ruota intorno a questioni di soldi che Bruto non avrebbe prestato a Cassio: ebbene il banchiere Bruto non pare a proprio agio in questa discussione reinventata da Shakespeare e anzi risponde a Cassio protestando la mancata fedeltà all'ideale di giustizia che ha mosso la loro mano di cospiratori, non il mancato pagamento di buoni interessi. Ma sappiamo – lo abbiamo visto in tutt'altre circostanze a proposito del *Mercante di Venezia* – che proprio banchieri, se non usurai, erano molti degli italiani che, sulla spinta del grande attivismo finanziario dei Medici, giravano l'Europa. Sicché, giusto nelle sue contraddizioni fra caratteri antichi e caratteri moderni (moderni per Shakespeare) il Bruto del *Giulio Cesare* è almeno altrettanto italiano che romano. Un Amleto *italo-romano*, diciamo.

* * *

Al museo del Louvre di Parigi, nel lunghissimo corridoio che ospita la pittura classica italiana – proprio di fronte alla sala dove da qualche anno è sistemata la *Gioconda* di Leonardo Da Vinci – c'è un ritratto italiano di Amleto. Di fianco, un cartellino avverte che si tratta del "Ritratto del medico Bossi" di Annibale Carracci, ma provate a non dargli retta. Vediamo perché. Al centro del dipinto troneggia un uomo ben pasciuto che si affaccia alla maturità pieno di dubbi, come dimostrano il suo sguardo interrogativo e una leggera stempatura. È vestito di nero e proietta sul fondo un'ombra rossastra, un colletto bianco gli mette in risalto una bella barba nera molto curata. Nella mano destra, poi, campeggia un anellone sontuoso con una pietra rossa: fra le dita una lettera spiegazzata sta a dirci che il nostro personaggio è sul punto di scoprire qualcosa di importante. Gli occhi dell'uomo sono tristi, come se presagissero qualche guaio: che ci sarà scritto nella lettera? Qualche parola si intuisce e pare di poter ricostruire i termini di una ricetta compilata da un certo medico Bossi. Da qui l'attribuzione ri-

portata nella targhetta, ma a noi pare proprio che questo individuo sia Amleto. A limite, una premonizione italiana dell'eroe shakespeariano. La prova definitiva? La mano sinistra del nostro uomo se ne sta salda appoggiata su un teschio; quello di Yorik, non c'è dubbio, ossia il buffone di Amleto che il principe incontra – morto – nel cimitero. Insomma, l'iconografia è quella, precisa: certo il dottor Bossi non è un ragazzo, ma l'età all'epoca lasciava sui volti e sui corpi tracce diverse rispetto a quelle che lascia oggi. Il dottor Bossi, di sicuro, non è un uomo maturo. E poi è ben vestito ancorché dimesso, come si immagina dovesse essere il giovane Amleto: regale nel vestire ma un po' stazonato dal dolore, dai dubbi e dalla voglia di lasciarsi andare. Comunque, l'anello all'anulare destro ci dice che questo Bossi (che nome maledettamente italiano!) era più che un benestante. E gli speciali, ossia i medici dell'epoca, non è che proprio navigassero nell'oro. Lo sguardo soprattutto colpisce: sembra vuoto, come di un finto pazzo, ma al fondo mostra un'inquietudine terribile, come nell'atto di pensare "Essere o non essere". Anzi, facciamo conto che il foglio che egli tiene in mano contenga la ricetta di un veleno, ebbene l'uomo pare pensare: "Contro chi devo usare questo veleno? Contro di me o contro il mio patrigno?". Certo, a forzare le cose, si può pensare che questo medico possa essere quello che procura il veleno a Giulietta ma, insomma, le analogie amletiche sono ben più evidenti.

Già, ma chi è l'autore di questo enigma? Annibale Carracci è uno dei pittori più singolari della stagione che va dalla fine del Cinquecento all'inizio del Seicento. Di lui si ricordano soprattutto tele a soggetto religioso dipinte a Roma quando per sopravvivere era costretto ad accettare praticamente qualunque commissione. Eppure il suo catalogo riserva molte altre sorprese: quadri strani che, proprio in quanto tali, non gli diedero fama né denaro, all'epoca. Sono tele laiche, ossia di soggetto civile: vedute di campagna romana, scene di vita povera (contadini, pescatori) e di taverna (il suo mangiatore di fagioli è una delle immagini-simbolo più celebri della nostra

arte culinaria). Un pittore ambiguo, a metà strada fra l'adesione ideologica al popolo e il fascino del potere della Chiesa: un pittore *di italiani*, sommatamente. E poi fu sepolto, a Roma, nel 1609, al Pantheon accanto a Raffaello. Va bene, ma quando fu dipinto questo ritratto di Amleto? E dove? Il dove è molto shakespeariano, perché la tela venne realizzata a Venezia, il quando no. L'opera è del 1585, cioè quando Amleto poteva essere al massimo nelle intenzioni più vaghe di Shakespeare (il 1585 è l'anno di nascita di Hamnet, il quasi omonimo figlio del poeta). Quindi ogni congettura pare forzata; tranne una: Amleto era nell'aria e almeno nell'iconografia ha i tratti di un italiano, questo tal Bossi. Magra consolazione, ma affascinante.

* * *

Facciamo ritorno a pieno titolo nell'Italia shakespeariana. Abbiamo già incontrato il nome di Enobarbo, luogotenente di Marc'Antonio e personaggio di magnifico spessore drammatico in *Antonio e Cleopatra*. Nella realtà, Cneo Domizio Enobarbo fu un generale avveduto e un fine politico, il primo a mettere in guardia Marc'Antonio dalle difficoltà della guerra contro Ottaviano e l'ultimo a lasciarlo dopo la disfatta di Azio. Non solo, Enobarbo fu anche esponente di una delle più facoltose e importanti famiglie romane: quella che diede a Roma anche un discusso imperatore, Nerone, il cui nome d'origine era appunto Lucio Domizio Enobarbo.

Sul promontorio del monte Argentario, in Toscana, esistono ancora oggi i resti di una magnifica villa romana: Villa Domizia. L'amministrazione locale l'ha ceduta di recente a un privato il quale, grato dell'incommensurabile regalo, generosamente consente ai cittadini di visitarla due volte a settimana previo appuntamento telefonico: non è facile, tuttavia, trovare qualcuno che risponda a quel telefono. Villa Domizia è la dimora storica d'origine dei Domizi, quindi anche dell'Enobarbo shakespeariano. Lì i suoi famigliari si arricchirono venti e più secoli fa producendo un vino

impareggiabile: sul monte Argentario avevano trasferito know how e tecnologie etrusche requisite all'isola d'Ischia dove, come è noto, fu di fatto inventata la vinificazione per quella che ancora oggi, sostanzialmente, conosciamo.

Questa commistione in Enobarbo tra fine politica, perizia militare, goduriosa gestione della vita e devozione al potere del vino doveva piacere specialmente a Shakespeare. Una delle scene più losche e ambigue di *Antonio e Cleopatra* si svolge sulla nave del figlio di Pompeo dove i triumviri Ottaviano, Marc'Antonio e Lepido si recano per porre fine al contrasto con Sesto Pompeo, figlio di Pompeo Magno, metà pirata e metà generale. Enobarbo è il cerimoniere di quest'incontro e la sua intenzione è di sanare il contrasto con Sesto Pompeo che continua a pirateggiare nel mar di Sicilia impegnando continuamente l'esercito romano in stressanti battaglie. È un evento descritto con grande precisione da Plutarco e ha in sé almeno una grandiosa battuta teatrale: siglato l'accordo fra i quattro, viene servita una lauta cena alla fine della quale i triumviri, ubriachi di vino, si addormentano sulla nave. Il servo più fidato di Sesto Pompeo si rivolge al suo padrone e gli chiede se non sia il caso di uccidere i triumviri nel sonno e conquistare così Roma e il mondo con un colpo solo. "Avresti dovuto farlo senza chiedermelo e ti avrei ringraziato. Ma poiché me lo chiedi non posso che dirti di no" gli risponde Sesto Pompeo secondo Plutarco. Battuta regolarmente utilizzata da Shakespeare, come è ovvio, sia pure in una scena che sembra soprattutto un omaggio a Enobarbo e al suo vino. Ecco, l'importanza di Enobarbo, nel nostro percorso, sta nella complessità della sua figura. Egli è un uomo potente, un ricco commerciante e un buon militare ma è un traditore e in ciò è anche un politico fine e senza scrupoli, alla maniera di tanti altri politici scaltri che nel repertorio shakespeariano sono immancabilmente italiani (da Iago e Iachimo in poi); eppure l'italianissimo Enobarbo si riscatta con il suicidio e con un monologo di rara intensità:

Siimi testimone, benedetta luna, allorché la storia denuncierà all'odio dei posteri i nomi dei disertori, che il povero Enobarbo si pentì dinnanzi al suo volto. (...) Oh, sovrana signora della profonda malinconia, irrorata su di me l'avvelenato umidore della notte, così che la vita, vera ribelle della mia volontà, non mi rimanga più attaccata addosso: getta il mio cuore contro la durezza di pietra della mia colpa, ed esso, inaridito dal dolore, si frantumerà in polvere ponendo termine ad ogni cupo pensiero. Oh Antonio, più nobile di quel che non sia infame il mio tradimento, perdonami per ciò che ti riguarda, e che il mondo poi mi iscriva nel registro dei disertori e dei fuggiaschi.

(traduzione di Agostino Lombardo)

Diciamolo ancora: Enobarbo è un romano antico e dunque non propriamente un italiano, eppure è il modello nobile, mai eguagliato, della gran parte degli italiani di Shakespeare. Il suo riscatto eroico (niente in comune, alla fin fine, con il tradimento di Buckingham prima della disfatta di Riccardo III, come abbiamo visto) è anzi il discrimine tra antichità e modernità, secondo Shakespeare. Enobarbo è antico, Iago è moderno. La crisi dell'uomo che non si sente più in grado di gestire il proprio destino, né di mettersi in rapporto con la Natura e con gli dei, nega a Iago il pentimento incontrato invece da Enobarbo. E se Iago trova ragioni intellettuali e quasi filosofiche per dar sostanza alla sua perfidia politica lo deve – secondo Shakespeare e gli elisabettiani – alle speculazioni filosofiche di un *losco* e *moderno* italiano: Niccolò Machiavelli. Meglio commerciare vini e mantenersi puri dentro, secondo Shakespeare.

ILLAZIONI FINALI

Il nostro discorso sull'Italia raccontata da Shakespeare volge al termine e ha bisogno di qualche considerazione più specifica sul perché di questo elenco di storie; sulla forza evocativa del teatro (di cui Shakespeare è stato evidentemente uno dei massimi maestri); sul consolidamento della nostra identità dai tempi di Shakespeare fino a oggi. Si intende che bisogna tirare le fila sul perché e sul per come Shakespeare abbia così precisamente ritratto noi altri italiani pur senza conoscerci.

“Uno sgraffignatore di insignificanti quisquillie”, questo è il vagabondo Autolico nel *Racconto d'inverno*; ed è Shakespeare, e, invero, è qualsiasi scrittore di teatro o di romanzi. Allo scrittore non serve altro che un po' di roba approssimativa sulla terminologia psicoanalitica, non ha nessun bisogno di leggersi l'opera completa di Freud. Gli basta poter pescare qualcosa in un modesto glossario *paperback*, o chiacchierando con un uomo colto incontrato per caso su un autobus. Se ha bisogno della Mongrelia o di Cipango, prega un marinaio che è stato da quelle parti di parlargliene un po'. Si può sempre riconoscere lo scrittore di fantasia dalla sua biblioteca, il cui contenuto non è fatto per lusingare l'occhio, e nemmeno attesta nel suo proprietario una capacità di metodiche letture. Invece di falangi di ben rilegati e uniformi volumi, si trovano vecchie riviste d'ippica, sgualciti almanacchi astrologici, giornali umoristici, dizionari di terza mano e di terz'ordine, libri di storia popolari dalle fonti parecchio sospette, taccuini e quaderni zepi di appunti e fatti curiosi, slegati, trascritti durante una giacenza in ospedale o in un negozio di impagliatore d'animali. Quando Shakespeare ebbe finalmente una biblioteca – ammesso che ciò sia mai accaduto –, si può star

sicuri che non somigliava a quella di Bacone”.

(traduzione di Riccardo Mainardi)

Anthony Burgess, autore di queste righe, naturalmente vi usa molta indulgenza nei confronti dello “scrittore” generalmente inteso: ci mancherebbe altro. Noi saremmo più cauti, limitandoci ad attribuire questa capacità di carpire il vero dall’approssimativo a Shakespeare, intanto. Per gli altri si vedrà – chi vorrà – caso per caso. Ma prima di andare oltre, vediamo chi è questo Autolico che Burgess ha trovato in *Racconto d’inverno*. Intanto, è un personaggio che davvero ci dispiace non sia italiano: purtroppo è boemo. Ma come ci sia capitato lì, è un mistero: lo sa solo Shakespeare che l’ha creato. Poi è un ladro matricolato, truffatore, all’occasione; ma anche buon cantante: un disgraziato, in tutti i sensi consentiti da questa ambigua parola. Perché è un tipo capace di fregare chiunque – meglio se contadini e pastori agiati che, all’epoca di Shakespeare, non erano molto dissimili rispetto ai commercianti di oggi – ma lo fa con una certa sua arte, di quelli che con una mano ti danno una carezza e con l’altra ti sfilano il portafogli dalla giacca. Non che si ravveda mai fino in fondo, beninteso, ma certo non è un sanguinario; circostanza che, per l’epoca, era già una nota di merito. Diciamo che è il contrario di Enobarbo in *Antonio e Cleopatra* ma, se il luogotenente di Antonio viene direttamente da Plutarco – e lì lo scovò Shakespeare – Autolico non ha precedenti: nel romanzo di Greene che, come abbiamo visto, è la fonte unica e diretta di *Romanzo d’inverno*, non ce n’è traccia. Autolico è un’invenzione di Shakespeare, probabilmente un indispensabile ruolo comico in un copione che non aveva altri caratteri a disposizione per il clown di compagnia. Autolico ha una funzione bizzarra nel testo. Abbiamo già visto che la prima parte di *Racconto d’inverno* ricalca il processo e la morte di Anna Bolena: il re di Sicilia ripudia la moglie traditrice e la di lei figlia ritenuta bastarda che viene abbandonata in Boemia dov’è raccolta da un pastore. Dopo sedici anni ritroviamo invece questa ragazza cresciuta e fidanzata al principe di Boemia: a ri-

conoscere i natali regali della ragazza, a destinarla in sposa al principe e quindi a riconciliare il re di Boemia e il re di Sicilia interviene appunto – e per puro caso – Autolico il quale, un po’ imbrogliando un po’ credendo di fare comunque qualcosa di utile a se stesso, reca inconsapevolmente ai re le prove dell’origine nobile della ragazza. Eppure la filosofia di Autolico è chiara:

Ah! Ah! Che sciocca è l’Onestà! E la Fiducia, sua sorella giurata, una sempliciotta! Ho venduto tutto il mio ciarpame: non c’è pietra falsa, non c’è nastro, specchio, profumo, spilla, libro dei conti, ballata, coltello, stringa, guanto, laccio da scarpe, braccialetto, anello di corno, che impedisca al mio sacco di essere vuoto. S’affollano a chi compra per primo, come se le mie cianfrusaglie fossero state consacrate e portassero la benedizione al compratore. E così io notavo quali borse erano le migliori, in quel quadro, e quelle che vedevo le tenevo a mente per ogni buon uso. Il mio contadino (al quale manca qualcosa per essere razionale) s’innamorò talmente della canzone delle ragazze, che non smosse i piedi finché non ebbe musica e parole. E attirò talmente intorno a me tutto il resto del gregge, che tutti i suoi sensi stavano nelle orecchie. Li potevi pizzicare sulle chiappe, non sentivano niente. Era niente castrare del suo borsellino una saccoccia. Avrei potuto limar via chiavi appese alle catene: non sentivano altro che le canzoni del signorino, tutti in ammirazione di quelle sciocchezze. Cosicché, in questo periodo di letargo, presi e tagliai la maggior parte delle loro borse della festa.

(traduzione di Agostino Lombardo)

E poco più avanti:

Ho capito tutto, sento tutto, io. Avere l’orecchio teso, l’orecchio pronto e la mano svelta, è essenziale per un tagliaborse, e ci vuole anche un buon naso, per fiutare il lavoro per gli altri sensi. Vedo che i tempi sono favorevoli all’uomo ingiusto.

(traduzione di Agostino Lombardo)

Anche Autolico, malgrado le sue origini boeme, è un parente di Iago, al limite un emigrante. Comunque un parente povero, ma con una sua identità e una sua storia ben precise. Fosse stato pienamente italiano, Autolico sarebbe stato un ciarlatano, ossia una via di mezzo fra il venditore di unguenti, l'attore e il piccolo truffatore. Anzi, secondo me sarebbe stato un cavadenti. Che era quel personaggio tipico delle piazze italiane del Cinquecento il quale strappava di bocca denti cariati per pochi denari; sempre che non ci fossero uomini ai quali tagliare barba o capelli, perché anche questi compiti rientravano in quelli ufficiali del cavadenti. Insomma, di solito il cavadenti era anche barbier: sistemava una sedia in un angolo della piazza e offriva i suoi servizi variamente preziosi. A volte, a completare il suo ritratto di perfetto ciarlatano, dopo aver tolto il dente malato, vendeva al paziente una crema o uno sciroppo utili ad alleviare il dolore: lo sapeva solo lui, d'altra parte, che una volta tolto, il dente non avrebbe più fatto male. Anche senza l'aiuto di creme o sciroppi.

Perché dico che l'Autolico italiano sarebbe stato un cavadenti, o, in napoletano, un *tiramole*?

Sapettemo che a Foggia nc'era la fiera e venettemo. Io sonava la trummetta a cascetta, e isso luvava le mmole, venneva lo nchiastro de lo Calavrese e gli altri emmenicoli pe ricavà denare dal vorzicolo dei scioscia-mmocca. No juorno tanto de la folla me mettette pure io a tirà mole, e me capitaje no sargente vitarano, le lluvaje tre mole rotte, ma la quarta me facette passà l'urdemo guajo, pecchè mmece de tiratele la mola, le tiraje tutta la mascella. Chillo pe lo dolore cacciaie la sciabola, patemo steva ncoppa alla carrozza facenno l'operazione a no cafone che teneva na pustema dinta a la recchia sinistra, tanto de la paura sbagliaje co la lanzetta e tagliaje la recchia sana sana a chillo pover'ommo. Ah, frate mio e che bediste; nce volevano accidere pe fforza. Patemo fujette, e io m'arrearaje sotto a lo parcoscenico de lo triato. Pe bona sciorta truvaje lo macchinista che me canosceva, e accusì me mettette a recità nzieme co l'autre commediante.

Questo che parla qui è Pulcinella e racconta la sua iniziazione all'arte teatrale. Il racconto è tratto da *No brigantaggio de femmene* di Antonio Petito, il più grande Pulcinella dell'Ottocento. Ora, malgrado il suo straordinario talento (che faceva il paio con la sua altrettanto straordinaria ignoranza), è da escludersi che Petito abbia letto Shakespeare, tanto meno un testo non considerato fra i maggiori quale è *Racconto d'inverno*. Anzi, un testo un po' scombinato, per la verità, almeno per come è giunto fino a noi. Sicché si deve supporre che la rispondenza tra Pulcinella e Autolico sia casuale, almeno vista nella prospettiva che da Petito va indietro fino a Shakespeare: ma è un fatto che il personaggio shakespeariano annunci una delle nostre maschere più longeve. O, per essere più precisi, ne dia una variante inglese, poiché a cavallo tra il 1610 e il 1611, quando si ritiene che *Racconto d'inverno* sia stato scritto, Pulcinella era ufficialmente già nato. Pochi anni prima, per carità, a cavallo dell'anno 1600, ad opera di Silvio Fiorillo. Ma queste sono pignolerie: quel che conta è che l'italianissima maschera è già lì, funzionale a un altro teatro, a un'altra tradizione e purtroppo di cittadinanza boema anziché acerrana.

Shakespeare non era un poeta come romanticamente si intende: nel senso che la poesia non era la sua prima preoccupazione. Non era nemmeno un letterato, tanto meno un intellettuale. Era un teatrante. Uno al quale, come dice Burgess, basta un po' di roba approssimativa per raccontare il mondo: è la sua forza. Uomo di straordinaria sensibilità, Shakespeare non deve aver fatto studi particolarmente approfonditi; o in ogni modo non c'è prova del contrario: gli bastarono la sua straordinaria ricchezza interiore e un'eccezionale pratica alle cose teatrali per ritrarre il mondo. Sulla sua ricchezza interiore c'è poco da arzigogolare, basta leggere i suoi testi per restarne rapiti. Si può dire qualcosa della pratica teatrale, che è quanto Burgess riassume nelle parole riportate sopra. Il teatrante è un uomo ricco di orecchio, come Autolico: sta allerta per cogliere la sensibilità del pubblico, i

suoi desideri, le sue passioni e le sue debolezze; per carezzarle, ammaliarle e tradurre passioni in applausi. Come a dire: buoni incassi. Dal Cinquecento in poi, con la nascita del professionismo (prima le cose andavano un po' diversamente) il teatro è sempre stato strumento di un'arte a stretto contatto con il mercato. I maggiori autori di teatro – e Shakespeare prima di ogni altro – hanno svolto il loro mestiere per diverse ragioni: il successo, la fama popolare, la gloria economica, la vanità. Solo in ultimissima analisi per la poesia: e chi ha privilegiato la poesia al resto, in genere, è rimasto un teatrante modesto. O, nel migliore dei casi, un teatrante pigro: perché successo e denaro hanno dato la massima energia vitale al teatro. Quanti hanno inteso seguire la poesia, in scena, spesso sono rimasti fuori dal loro mondo e sovente hanno finito per fare a meno sia del teatro sia della poesia. Questo non è il caso di Shakespeare, ovviamente, né è il caso di qualunque altro grande autore di epoca moderna vi venga in mente. A volte la stessa supposta poesia ha avuto ben altre funzioni. All'inizio del Seicento, per esempio, alcuni comici italiani (Andreini, Cecchini ecc...) hanno stampato a proprie spese i loro copioni infarcendoli di richiami alti alle muse e alle meraviglie della poesia. La funzione di quegli allora poetici autoprodotti non era propriamente culturale ma economica: avevano bisogno di opere a stampa, possibilmente ben condite di rime bacciate e discorsi ampollosi, per accreditare se stessi presso le corti europee le quali, scoperto lo spasso della Commedia all'italiana, si contendevano le migliori compagnie per allietare feste e riti. Abbiamo già detto che Shakespeare non ha mai curato personalmente le edizioni a stampa delle sue opere teatrali: si occupava dei contemporanei, non dei posteri. E i suoi contemporanei versavano denari nelle sue tasche solo tramite l'acquisto del biglietto del Globe; se avesse avuto qualche interesse economico nella vendita delle sue opere in-quarto, possiamo star certi che Shakespeare si sarebbe adoperato per renderle appetibili: ma le leggi del mercato dell'epoca non gli consentivano questo beneficio. Shakespeare si occupò, sì, della stampa dei suoi due poemi, *Venere e Adone*

e *Lucrezia violata*, ma in questo caso, se non diritti d'autore, aveva da guadagnare credibilità presso l'aristocrazia: e Shakespeare voleva fortemente avere successo, voleva costruirsi un pubblico trasversale alle classi e voleva diventare "gentiluomo", condizione sociale per raggiungere la quale aveva bisogno del sostegno dell'aristocrazia, oltre che del pubblico teatrale nel suo complesso.

Il teatrante, dunque, è un "orecchiante", un artista che coglie al volo le trasformazioni, le mode, le passioni correnti e le riorganizza in funzione della sua fantasia scenica: sa quali leve manovrare per costruire metafore comprensibili a tutti. E, ai tempi di Shakespeare, l'Italia era sinonimo di moda, passione e trasformazione sociale; era un modello riconosciuto al quale far riferimento per sollecitare l'adesione entusiastica del pubblico. Ed ecco la prima ragione per la quale Shakespeare ambientò in Italia tanti suoi copioni. La seconda ragione sta nel fatto che molti suoi testi si riferivano a fonti italiane: non poteva essere altro che italiano, Iago, per il semplicissimo motivo che era italiano l'alfiere protagonista della novella di Giraldi Cinzio drammatizzata da Shakespeare. Lo stesso si deve dire di *Romeo e Giulietta*, dei *Due gentiluomini di Verona*, della *Bisbetica domata* e di tutto il resto. A cavallo tra Cinquecento e Seicento l'Italia era come il fantasma di una superpotenza economica e culturale: che fosse decaduta e aggiogata ad altri potentati non era del tutto chiaro a quanti vivevano ai confini del mondo, ossia nella povera e dignitosa Inghilterra tudoriana. Machiavelli e i Medici, Tasso e Arlecchino, Venezia e Roma erano soggetti mitici che tutti potevano maneggiare; tutti i possibili spettatori teatrali, insomma. Da buon orecchiante, Shakespeare mescolava con abilità questi elementi, sia pure senza altra competenza specifica che non fosse quella delle chiacchiere di strada a Londra e delle conversazioni nei salotti aristocratici.

È da imputare direttamente al genio di Shakespeare questa capacità di mescolare le carte ad arte, senza mai compiere svarioni gravi (perfino la navigazione da Milano al Mediterraneo di Prospero, come abbiamo visto, era

plausibile all'epoca come oggi): si informò per bene, una domanda a Florio, una al libraio di fiducia Castelvetro, un consiglio chiesto a Saviolo, un ricordo rubato a Southampton, una reminiscenza classica forse sottratta direttamente alla regina Elisabetta o ai suoi cortigiani: ecco fatta l'Italia di Shakespeare. Con il condimento magari un po' caotico di molte buone letture, s'intende. Perché è vero che un teatrante è un orecchiante, ma è anche vero che deve tenersi costantemente informato, leggendo e rubando giorno dopo giorno storie generali e particolari.

Il discorso potrebbe finire qui, se non ci fosse una magia in più a complicarlo: perché la questione centrale è che gli italiani di Shakespeare, per abbozzati o "orecchiati" che siano, corrispondono all'originale. A quello cinquecentesco, prima di tutto, ma anche a noi. E rappresentano un modello di identità condivisa (dagli italiani *degli italiani*) che ha attraversato i secoli sospinta dal teatro popolare: Shakespeare si inserisce perfettamente in questa linea e anzi, alla sua maniera, la sviluppa, le fornisce sostanza emotiva e poetica. Bisogna innanzitutto dire che evidentemente, l'identità italiana era molto ben definita, nel Cinquecento, anche in assenza di un progetto politico teso all'unificazione dell'Italia stessa.

Il ricorso di poco fa a Pulcinella non è casuale né deve apparire improprio: la grande maschera napoletana ha contribuito – con le altre, ovviamente – alla definizione dell'identità italiana. Tutta la Commedia dell'arte e la comicità popolare italiana hanno rappresentato i caratteri italiani dal basso: si è trattato di una grande operazione di autorappresentazione. La capacità di affrontare la realtà con i soli strumenti della furbizia e della mediazione politica sono tratti costanti della nostra storia e come tali sono stati messi in scena dai comici. Come tali, però, li ha anche utilizzati Shakespeare: Iago – a dispetto della possibile ascendenza spagnola del suo nome – non poteva che essere italiano, in accordo con la lezione di Machiavelli e con quella della comicità popolare. Ecco: il contributo di Shakespeare a questo fenomeno sta nella sua capacità di dimostrare che Machiavelli e Au-

tolico non sono due personaggi in contrapposizione fra loro ma sono due facce della medesima medaglia. E questa medaglia si chiama Italia: di qua ci sono Iago, Iachimo, Proteo; di là ci sono Lancillotto, Stefano, Trinculo e tutti gli altri servi da commedia. Quello che i Comici dell'arte hanno interpretato in chiave univoca, rappresentando appunto comicamente la realtà italiana nel suo complesso, Shakespeare lo ha rappresentato in tutte le sue sfaccettature, comprese quelle drammatiche tipiche della speculazione politica fine a se stessa. Gli dobbiamo questa ricchezza: è stato l'unico a compiere un atto simile "in presa diretta". E se consideriamo il fatto che del teatro dei Comici dell'arte abbiamo solo poche testimonianze realmente attendibili (nessuno si è mai preso la briga di storicizzare la comicità popolare italiana nel corso dei secoli), dobbiamo ammettere che la perizia di Heminge e Condell nel voler assolutamente pubblicare l'in folio delle opere di Shakespeare nel 1623, oltre al resto ci ha garantito uno specchio straordinario nel quale rifletterci.

Non è passato neanche un secolo e mezzo dacché la comunità sociale e culturale italiana ha potuto coincidere con un territorio nazionale propriamente detto, dotato di leggi, diritti e servizi condivisi. Un tempo breve, se consideriamo l'arco di quattro secoli che ci divide da Shakespeare. Ai tempi di Shakespeare l'Italia era tutt'altra cosa: una comunità geografica e culturale, sostanzialmente, ma soggetta a norme e ad abitudini diverse. Gran parte del territorio italiano era controllato dalla Spagna di Filippo II, lo Stato Pontificio vi aveva buona rilevanza e per il resto un vasto numero di stati e statelli – fatta eccezione per la Repubblica di Venezia – non aveva forza politica e militare a sufficienza per contrastare gli interessi delle potenze europee: la Francia, oltre alla Spagna. Insomma, il principio di reale autodeterminazione politica e culturale era limitato a spazi geografici molto ristretti. Da allora all'Unità d'Italia, altri dominatori si sono succeduti sul nostro territorio, ma le condizioni di concreta sudditanza sono cambiate solo in parte. Non

altrettanto può dirsi dell'unità *culturale* dello spazio geografico che da secoli (ben più dei quattro che ci dividono da Shakespeare) viene identificato con l'Italia. Al punto che anche alla fine del Cinquecento lo stesso Shakespeare poteva parlare "genericamente" di Italia avendo la certezza che il suo pubblico sapeva bene a che cosa si stesse riferendo. Quindi Shakespeare ci riconosceva, a noi italiani, un'identità comune al di là dell'organizzazione politica del territorio. E questo è già un elemento importante. Inoltre, come abbiamo visto, le caratteristiche di questa identità sono abbastanza precise e ricorrenti nei personaggi che a essa si riferiscono.

Ma vediamo altre di queste peculiarità ricorrenti. Prendiamo due individui che abbiamo già incontrato: Petruccio, il veronese che doma la bisbetica Caterina, e Antonio, il mercante veneziano che dà in pegno a Shylock un'oncia della propria carne in cambio di un prestito per l'amico Bassanio. Petruccio e Antonio sono degli abili dissimulatori. Il primo, come si evince dalle stesse parole che Shakespeare gli affida, ha problemi non ben definiti, probabilmente di ordine economico, di sicuro guai che ne mettono in pericolo se non la sopravvivenza, di certo la permanenza entro un ambito sociale agiato: per questo vuole sposare Caterina a ogni costo. Eppure la sua sicurezza, la sua aggressività si esercitano solo sulla dimostrazione che è possibile ammansire qualunque individuo, specie se è donna. Dei suoi propri guai, insomma, non parla mai; anzi il suo parlare d'altro – di rapporti fra uomo e donna, di strategie politiche per conquistare gli altri – sembra davvero un sistema per distogliere dall'uditorio l'attenzione sui propri guai. È una tecnica molto praticata nella comunicazione politica e l'Italia l'ha sempre sperimentata con successo, da Petruccio fino ai suoi governanti del Terzo millennio. Giusto di recente, l'Italia ha avuto un leader politico molto efficace da questo punto di vista: la parabola politica di Silvio Berlusconi, per intenderci, è puntellata sulla dissimulazione della realtà e sulla costruzione forzosa di un orizzonte irrealista (più ricchezza per tutti, meno tasse per tutti, più barzellette per tutti, più veline per tutti, meno comunisti per tutti, più calcio per

tutti ecc...). Senza essere un individuo politicamente pericoloso, Petruccio è un chiaro antenato di Silvio Berlusconi: lo stesso Petruccio, per esempio, potrebbe avere gravi problemi con l'amministrazione della giustizia e questa potrebbe essere la ragione del suo veloce e indispensabile matrimonio. C'è poi un'altra simpatica annotazione: Shakespeare immagina che la storia di Petruccio e Caterina sia recitata per burla a un ubriaccone inglese, Christopher Sly. Ebbene: le cronache dei nostri anni recenti sono piene di recite inscenate (per burla?) dal pronipote di Petruccio ai pronipoti – non necessariamente ubriachi – di Christopher Sly.

La dissimulazione di Antonio nel *Mercante di Venezia* è più complessa. Antonio non ha problemi economici da fuggire (semmai li ha il suo amico Bassanio, ma questo qui non è pertinente), né ha guai con l'amministrazione della giustizia, salvo quelli che gli provoca Shylock e che Porzia tanto brillantemente gli risolve (e poiché Porzia in nulla può essere imparentata a Cesare Previti, neanche questo qui ci interessa). I suoi problemi sono altri: dalla sua vicenda si evince che è un uomo solo, privo di affetti familiari e solo legato – ma pur sempre superficialmente – alla riuscita dei suoi affari. È un dissimulatore di sentimenti in senso proprio: l'unico legame affettivo che sembra mostrare nel corso del dramma è nei confronti di Bassanio. Per esempio a lui e al suo solo ricordo si affida quando vede la sua vita pregiudicata di fronte all'ostinazione di Shylock che vuole estirpargli quell'oncia di carne che è il suo cuore. La stessa vicenda del prestito da concedere a Bassanio rappresenta il solo moto emotivo che Antonio produce nell'intera vicenda. Il suo problema, evidentemente, è più serio di quello di Petruccio, ma egli lo affronta (senza risolverlo, al contrario di Petruccio) parlando d'altro. Tanto che tocca a un altro personaggio, Graziano, rivelare la ragione del dolore dissimulato da Antonio: "Tutte le cose del mondo sono inseguite con maggior zelo di quanto poi non siano godute una volta raggiunte". Antonio rappresenta la faccia seria e dolorosa del farsesco comportamento di Petruccio. Ed è evidente che questi due personaggi si prestano a

essere identificati con molti protagonisti della vita pubblica e privata italiana trascorsa da Shakespeare a oggi (l'esempio fatto è solo uno dei possibili). Altrettanto evidente, dalla lettura del canone, è che in esso non compaiono personaggi "non italiani" con analoghe caratteristiche: l'autore deve proprio aver attribuito alla nostra identità certe qualità specifiche. E, ricordiamo ancora, basandosi su un sentimento comune, su una conoscenza diffusa, non su dati di fatto né su esperienze dirette.

È evidente, dunque, che la dissimulazione sia un tratto distintivo dell'identità italiana. Un tratto cementato nella modernità dalle lunghe dominazioni straniere; nonché un'arma, spesso l'unica, per mantenere viva e nascosta la propria cultura, la propria stessa identità. Lo stesso teatro dei Comici dell'arte nasce sotto questo segno. Abbiamo già detto che essi utilizzavano e mescolavano varie lingue nel corso delle loro rappresentazioni: ebbene, se da un lato l'uso delle varie lingue italiane (veneziano, bergamasco, napoletano ecc...) era funzionale all'obbligo di mercato di farsi apprezzare da quanti più spettatori possibili, da un altro lato la stessa abitudine aveva la funzione di rendere gli spettacoli poco comprensibili ai garanti dell'ordine per lo più di madrelingua spagnola. E non per caso la maschera più sottile, quella in cui il gioco satirico era più scoperto, ossia Matamoros, parlava spagnolo: private dal contesto drammaturgico, le battute spagnole del Capitano potevano sembrare solo un omaggio alla grandezza quando non alla grandiosità del potere spagnolo. E così, probabilmente, le interpretavano i gendarmi spagnoli sparsi per la vasta provincia italiana che poco e male intendevano le lingue locali.

Sempre rimessando nei piccoli eroi dell'Italia di oggi, incontriamo un altro pronipote discendente da un carattere shakespeariano: partiamo da Shakespeare per arrivare a lui.

Nell'*Otello* (ne abbiamo parlato lungamente) c'è un personaggio paradigmatico: Roderigo. Tecnicamente, è un cretino, e i cretini spesso hanno

una funzione fondamentale nelle storie di fantasia, giacché spetta loro mandarle avanti. La questione del duello fra Roderigo e Cassio l'abbiamo già vista, ma la funzione motrice di questo personaggio va ben oltre: la trama della tragedia muove letteralmente dal fatto che Roderigo è innamorato di Desdemona e vuole conquistarla a ogni costo. Ma proprio a ogni costo, sicché ingaggia Iago perché con la sua sordida sapienza gli conduca Desdemona nel letto. Iago coglie al volo l'occasione non solo per vendicarsi di Otello (come sappiamo) ma anche per arricchire la sua borsa con i denari di Roderigo (che si suppone essere un benestante). Insomma, Roderigo è uno che va per le vie brevi e non bada a spese a questo fine: chiede raccomandazioni, per dirla chiara. E crede fermamente nel potere della "spintarella", come se questa fosse l'unica opportunità di successo nella società cui gli è dato vivere. Egli non pensa neanche un attimo a conquistare Desdemona con le sue eventuali qualità fisiche o intellettuali. Anzi, neanche un piccolo gesto sa fare in proprio: all'inizio della tragedia, quando il problema è comunicare a Brabanzio che Desdemona s'è sposata segretamente con Otello – notizia che dà avvio a tutto l'intreccio – Iago dice a Roderigo di urlare la novità a Brabanzio ma quello non è in grado neanche di lanciare un urlo nella notte veneziana. È a Iago – nascosto nell'ombra – che tocca sbraitare in luogo di Roderigo. E Roderigo, codardo, oltre che cretino, si fa sostituire volentieri anche in questo; pagando s'intende. Ebbene, Roderigo è il prototipo dell'italiano che vive di raccomandazioni. Il nostro paese è pieno di individui del genere, oggi come oggi: è di qualche tempo fa (gennaio 2008) la scoperta di una trama di favori, poteri e raccomandazioni che ha messo a soqquadro la famiglia Mastella e il suo sistema di potere. Roderigo vive di raccomandazioni ma certo è troppo inetto per distribuirne (almeno a quanto ce ne fa sapere Shakespeare); viceversa Iago, che tesse la rete di raccomandazioni tra Roderigo, Bianca, Cassio e altri, di certo è troppo genialmente diabolico perché gli si possa accostare il capo della famiglia Mastella, uomo evidentemente dotato di forte senso teatrale ma non altret-

tanto geniale né diabolico quanto Iago. Siamo lì nei paraggi, comunque, e a scavare bene di sicuro si potrebbe trovare un antenato di Ceppaloni nella famiglia di Roderigo.

Resta un altro eroe shakespeariano da analizzare. Prospero, il demiurgo della *Tempesta*, ha un progetto altissimo: restaurare l'ordine etico e sociale mediante il teatro. Abbiamo già visto come questo possa essere considerato il testo dell'addio del poeta. Non solo la vicenda di Miranda-Susanna, dunque, ci consente di rilevare in Prospero molti tratti dello stato d'animo maturo di Shakespeare, una sorta di malinconia dolente per la vanità della sua funzione di teatrante: probabilmente Shakespeare testimonia in questo copione la sua amarezza di fronte all'impossibilità di portare a compimento il suo progetto altissimo giacché il teatro ha limiti oggettivi nel trasformare la realtà delle cose. La figura di Prospero non ha fonti immediate né indirette: Shakespeare lo volle italiano per scelta precipua. Avrebbe potuto farlo di qualunque nazionalità: è vero che la sua avventura marinara (l'abbandono alla deriva, il naufragio sull'isola di Siorax e Calibano) ne fa un uomo facilmente mediterraneo, ma non è solo l'Italia ad affacciarsi sul mare, fra le terre conosciute e frequentate drammaturgicamente da Shakespeare. Vi è insomma una qualche ragione intrinseca per cui l'autore volle fare italiano questo simulacro di sé. Ora, a voler scartare l'ipotesi che William Shakespeare fosse effettivamente il siciliano Guglielmo Scuotilancia (il che, evidentemente, è improponibile), l'inglese William Shakespeare da Stratford dovette creare un suo doppio italiano in omaggio alla tradizione teatrale italiana. Lo conferma il legame con la Commedia dell'arte cui abbiamo già fatto cenno nel quinto capitolo: un omaggio alla scuola teatrale italiana, che quindi comprende tanto i Comici dell'arte quanto Plauto, Seneca, ma anche magari Ariosto o Tasso, se vogliamo. Ma dev'esserci anche un altro motivo, oltre a questo: non sappiamo quale considerazione avesse Shakespeare della Repubblica di Venezia, della sua difficile autonomia dai potentati europei;

possiamo solo farcene un'idea attraverso *Otello* e *Il mercante di Venezia*, ma di questo abbiamo già detto. È possibile che in Venezia Shakespeare vedesse un gemello della sua Inghilterra che con tanta difficoltà fin dall'inizio dell'epoca Tudor cercava di mantenersi autonoma rispetto alle grandi potenze europee. Ed è possibile che questo ipotetico gemellaggio fosse considerato da Shakespeare sia sotto gli aspetti positivi sia sotto quelli negativi. Ma è altrettanto probabile che Shakespeare, sotto gli influssi di John Florio, ammirasse la grandiosità del progetto "italiano" di Venezia: darsi un ordine morale e politico autonomo e diverso dal resto del mondo conosciuto. Lo suggerisce anche l'epilogo del *Mercante di Venezia*, con la sua gestione saggia della giustizia attraverso la mediazione di Porzia (ecco un altro motivo per cui Porzia non può richiamare il nostro Cesare Previti, sia detto tra parentesi). Il "grande progetto": questo è il fascino che sottende all'italianità di Prospero e di tutta *La tempesta*. Un progetto che, nel suo farsi, incontra l'esoterismo (e sappiamo che l'Inghilterra elisabettiana e più ancora quella giacomiana era infarcita di richiami all'esoterismo), l'illusione, la magia teatrale. Insomma, un grande progetto di rifondazione etica che dura lo spazio di uno spettacolo teatrale, al tramonto del quale, di fronte all'infrangibilità della vita reale, Prospero prova tutta la stanchezza del caso:

Amico, rinfrancati. Sono finiti i nostri giochi. Quegli attori, come ti avevo detto, erano solo fantasmi e si sono sciolti in aria, in aria sottile. E come l'edificio senza basi di quella visione, anche gli alti torrioni incoronati di nuvole e i sontuosi palazzi e i templi solenni e questo stesso globo, immenso, con le inerenti sostanze, dovrà sfarsi come l'insostanziale spettacolo dianzi svanito: e svanirà nell'aria senza lasciar fumo di sé. Noi siamo della stoffa di cui sono fatti i sogni e la nostra piccola vita è cinta di sonno. Amico, una tristezza m'ha colto: tollerate questo momento di disagio; il mio cervello è alquanto turbato. Ma voi non ve ne fate caso.

(Traduzione di Cesare Vico Lodovici)

La storia italiana – come tutte le storie nazionali, del resto – è zeppa di progetti irragionevoli, quindi non varrebbe nemmeno la pena citarne uno solo come succedaneo a quello di Prospero. Ma in conclusione di questa nostra galleria di storie, almeno una si presta a chiudere il discorso generale sull'Italia di Shakespeare: ne riferiremo in superficie, perché l'approfondirla oltre ci porterebbe altrove e lontanissimo.

Insomma, anche i padri laici dell'Unità italiana, subito dopo il 1870, avevano un grande – irragionevole? – progetto. Edmondo De Amicis, quello di *Cuore*, era fra loro e aderiva ciecamente all'idea di sostituire l'etica cattolica che aveva regnato in Italia per quasi un millennio e mezzo con una nuova disciplina etica e di valori basata sul laicismo. E sull'esoterismo sostenuto dalla Massoneria, cui anche De Amicis apparteneva, che all'Unità d'Italia intendeva dare un apporto decisivo. Il progetto irragionevole di De Amicis si concretizzò in un libretto che avrebbe dovuto sostituire, nella formazione degli italiani appena riuniti in una comunità nazionale politicamente intesa, il dettato di storie, simboli e convenzioni stratificate nei secoli dall'educazione cattolica. Il libro *Cuore*, insomma, doveva essere il nuovo libro di catechismo delle giovani generazioni italiane, quello sul quale la futura unità di cultura e valori avrebbe dovuto formarsi. Non si tratta di una rifondazione, come nel caso del progetto di Prospero, ma di una vera e propria riorganizzazione su altre basi. Quella che a noi oggi appare come la retorica del piccolo tamburino sardo, dell'*infame* Franti e di tutti gli altri simbolici protagonisti del libro di De Amicis era stata pensata e organizzata come un sostituto delle metafore evangeliche: un sistema di valori chiuso in sé, che solo gli anni si sono incaricati di mostrare in tutta la loro grandiosa illusorietà.

Non paia blasfemo, questo accostamento tra *Cuore* e *La tempesta* (e neanche una burla finale): non abbiamo detto che De Amicis tenesse a mente l'avventura di Prospero componendo il suo manuale a uso delle nuove generazioni laiche (né si può sensatamente sostenere qualcosa di si-

mile a proposito degli altri mattoni del grande progetto di De Amicis, dai romanzi “per adulti” da *Amore e ginnastica* ai promemoria per la classe politica come i suoi reportage). La similitudine è da limitarsi all'italianissimo concepimento di irragionevoli “grandi progetti”. D'altra parte, la differenza è nell'approdo: manca a De Amicis (e non solo a lui) la dolente, poetica stanchezza dovuta alla rivelazione d'esser fatti della stoffa dei sogni. Ossia quello che ci fa italiani: delusi di fronte alla nostra storia e dolenti di fronte al nostro destino. Ma sempre pronti a rovesciare le carte come se l'ingegno irrequieto e disordinato fosse la nostra unica ancora di salvezza. Shakespeare, con straordinaria bontà, volle farci dono di un po' di quella malinconia che coglie chi non si sente più in condizione di cambiare la propria identità ma non vuole smettere di tentare la sua strada; e noi, anche se non abbiamo saputo approfittarne, dobbiamo essergliene grati.

(2000-2008)

Collana I Sassi

4. Alessandro Pozzetti, Domenico Ferrari, *Virus. Hiv l'invenzione della realtà*
7. Tiziana Ragni, *Una bambina fortunata. Storia di una sopravvissuta*
8. Fabio Poggiali, *Missione 933 rispondete... in nome di mio fratello*
9. Independent Science Panel, *Liberi da OGM. La sfida per un mondo sostenibile*
10. Luca Musella, *Mitra & mandolino*
11. Luca Antoccia, *Le remore e il Titanic. Vite precarie a scuola*
12. Michael Zezima, *Le sette menzogne capitali. Impero, guerra e propaganda*
13. Nicodemo Oliverio, Guelfo Fiore, *Energie primarie*
14. Massimo Onofri, *Sensi vietati. Diario pubblico e contromano 2003-2006*
15. Adriana Pannitteri, *Madri assassine. Diario da Castiglione delle Stiviere*
16. M. Fort, M.A. Mercer, O. Gish, *Le mani sulla salute. La salute da bene pubblico a privilegio per pochi*
17. AA.VV., *Cuore di terra. Emersioni: narrazioni dalle miniere*
18. Luca Musella, *Tre disubbidienti*
19. Davide Musso, *Vita di traverso*
20. AA.VV., *Racconti di miniera*
21. Marcello Benfante, *Cassata a orologeria*

INDICE

Introduzione	pag. 11
Nel labirinto di Shakespeare	
1	Enrico VIII e San Carlo Borromeo » 27
2	Censure incrociate » 51
3	Il fantasma di Machiavelli » 65
4	La classe operaia non va in paradiso » 97
5	Le donne di garbo » 123
6	Coincidenze, storie patrie e ulteriori coincidenze » 141
7	Illazioni finali » 165

Copertina: foto di Sandro Becchetti

Design: ab&c – Roma 06 68308613 – studio@ab-c.it

Impaginazione: Roberta Arcangeletti - roberta.arcangeletti@gaffi.it

Stampa: Edizioni GR srl – via Carlo Ferrario 1 – Besana in Brianza (MI)
0362 996728 – edizionigr@edizionigr.com

Alberto Gaffi editore aderisce all'appello di GREENPEACE Italia
“Scrittori per le foreste” e utilizza carta proveniente da fonti sostenibili
come quelle certificate dal Forestry Stewardship Council (FSC).

*Questo libro è stato finito di stampare nel mese di maggio 2008
su carta Glicine da 90 gr della linea Natura della Cartiera Verde della Liguria,
una carta riciclata di alta qualità che utilizza nella produzione
maceri di diversa estrazione e, non avendo sbiancamento al cloro,
non garantisce la continuità di tinta.*