



Fototeca Gilardi

Un dramma politico nell'Inghilterra elisabettiana

Il "Giulio Cesare" di Shakespeare

■ SERGIO ROMANO
Editorialista del *Corriere della Sera*

Shakespeare scrisse il *Giulio Cesare* fra il 1598 e il 1599, verso la fine di un regno iniziato quarant'anni prima quando Elisabetta era succeduta alla sorellastra Maria, regina dal 1553 al 1558. Gli anni tra la morte di Enrico VIII e gli inizi del regno di Elisabetta erano stati fra i più difficili e cruenti della storia religiosa del Paese. Dopo lo scisma di Enrico VIII e il regno altrettanto breve del fratellastro Edoardo, Maria aveva riportato il Paese nelle braccia della Chiesa Romana, restaurato il culto cattolico, crudelmente perseguitato tutte le sette protestanti che si erano costituite negli anni precedenti e conquistato per sé il nomignolo di

Bloody Mary, di "Maria la sanguinaria". Non basta. Aveva sposato Filippo II re di Spagna e nelle guerre di religione che agitavano allora il continente si era risolutamente schierata con i sovrani cattolici contro i sovrani protestanti.

Elisabetta, invece, era stata allevata negli insegnamenti della religione riformata e aveva nuovamente ribaltato la situazione proibendo il culto cattolico nel regno. Ma il suo disegno era assai più politico che religioso. Voleva completare lo scisma del padre edificando le istituzioni del culto nazionale, la Chiesa anglicana, di cui sarebbe stata capo politico e religioso: una costruzione che piace a Pietro il Grande di Russia e, in una versione meno radicale, ai sovrani giurisdizionalisti del Settecento. La dottrina della Chiesa anglicana fu da quel momento, in parte, quella dei grandi movimenti

Sopra: presunto ritratto di William Shakespeare (1564-1616). In basso: il grande drammaturgo e poeta, ancora bambino, assiste per la prima volta ad una rappresentazione drammatica.

Above: hypothetical portrayal of William Shakespeare (1564-1616).

Below: the outstanding dramatist and poet, as a child, attends a dramatic play for the first time.

riformatori degli anni precedenti, da Lutero in Germania a Calvino e Zwingli in Svizzera e Olanda. Ma la struttura gerarchica e la liturgia restarono, con qualche variante, quelle della Chiesa cattolica. Era la formula che meglio si adattava ai sovrani di un'epoca in cui i re regnavano per grazia di Dio, ma erano fedelmente obbediti soltanto se potevano contare non soltanto sui corpi ma anche sulle anime dei loro sudditi. Toccò ai cattolici, quindi, essere perseguitati. Ma la loro sorte durante il regno di Elisabetta non fu peggiore di quella che la regina e i suoi consiglieri riservavano ai calvinisti, che in Inghilterra andavano sotto il nome di puritani, e ad altre sette fondamentaliste come i brownisti. Il regime religioso era severo. Chi non partecipava al servizio religioso domenicale era punito con un'ammonda. Ma Elisabetta voleva ricompor-



Fototeca Gilardi

Shakespeare's "Julius Caesar"

The Elizabethan Period represents for England, after the medieval lethargy, a moment of extraordinary vitality.

Painting, architecture, and especially music and theatre are the important elements of this revival.

But the political environment is not one of the most amicable ones.

Shakespeare grasps the meaning of this instability and in his "Julius Caesar" develops one of the most involving themes of Machiavelli's ideology: the absolute conquest of power, even in unscrupulous ways, even with murder.

Cassio is the organiser of the conjure against the sublime leader; Bruto, usually referred to as one of the vilest characters of the misdeed; Antonio, the one who skilfully and astutely makes any situation advantageous for himself. The representation was perfect because the English audience could recognise several aspects of reality in that era.



re l'unità del Paese e governò con un certo laico distacco le anime dei suoi sudditi.

Sul piano internazionale l'Inghilterra strinse relazioni che erano esattamente l'opposto di quelle di Maria. Si alleò con gli Stati protestanti, come le Province unite dei Paesi Bassi, e fu nemica della Spagna, vale a dire della maggiore potenza dell'epoca. Filippo II decise di punirla inviando nelle acque delle isole britanniche, nel 1588, una *Invencible Armada* composta da 132 navi e 3.165 cannoni. Ma le navi inglesi erano più leggere, agili, audaci e per di più favorite da

una tempesta che colse di sorpresa i galeoni di Sua Maestà Cattolica. Cominciò da quel giorno del luglio 1588 la storia di una nuova potenza destinata a creare nei tre secoli successivi il più grande impero del mondo.

Il successo era nell'aria. Dopo il lungo letargo medievale l'Inghilterra, negli anni di Elisabetta, fu uno straordinario impasto di immaginazione, intelligenza, audacia militare, spirito d'avventura, amore della vita. Oxford e Cambridge si sbarazzarono del personale ecclesiastico che le aveva presidiate nelle generazioni precedenti e cominciarono a organizzare corsi di studio moderni, diretti in buona parte alla formazione di funzionari pubblici. L'economia era in buona salute. Dopo la miope politica finanziaria di Enrico VIII, che aveva la pessima abitudine di tosare le monete, Elisabetta convertì in una valuta di nuovo conio tutto il denaro del regno, incoraggiò il commercio e creò il primo *Welfare State* inglese con una legge sui poveri del 1601 che affidava alle parrocchie l'assistenza del-



le persone più bisognose. Nell'industria e nell'artigianato, nel frattempo, cominciò a fare la sua apparizione su larga scala il carbone. Serviva a sostituire come combustibile il legno, molto usato per la costruzione delle navi.

Questa vitalità civile ed economica influenzò il clima culturale del Paese: la pittura e l'architettura, ma soprattutto la musica e il

Dopo il lungo letargo medievale, gli anni che videro al potere Elisabetta furono, per l'Inghilterra, particolarmente vivaci e fecondi.

A sinistra: Christopher Marlowe (1564-93), poeta e drammaturgo, considerato il padre del teatro inglese. In basso: la sconfitta dell'*Invencible Armada* (1588) segnò l'inizio della storia del grande impero britannico.



After the medieval lethargy, the years in which Elizabeth was in power were, for England, particularly bright and prolific.

On the left: Christopher Marlowe (1564-93), poet and dramatist, considered to be the father of English theater. Below: the defeat of the *Invencible Armada* (1588) decreed the beginning of the great British Empire.



Uno sguardo al passato

teatro. Vi erano compagnie teatrali che viaggiavano da una città all'altra, da un castello a una villa, ma il centro di questa straordinaria effervescenza era a Londra nel quartiere di Southwark lungo le sponde del Tamigi, sulla riva opposta a quella di Westminster. Non vi erano sipari, luci di scena e qualche volta neppure un tetto se non per il pubblico che aveva trovato posto nelle gallerie circolari intorno alla platea. La gente arrivava a piedi, in famiglia. Gli spettatori più lontani e più ricchi giungevano in barca lungo il Tamigi. L'inventore di questo mondo era Christopher Marlowe, padre del teatro inglese. La materia prima degli spettacoli era molto varia: storie di terrore e di sangue, antiche leggende, miti greci e romani, favole, farse, baruffe, amori, tradimenti. Quando cominciò a scrivere, Shakespeare trovò un mondo pronto ad accoglierlo e gli fornì tutto quello che Marlowe aveva dato al suo pubblico, ma con qualcosa di più che gli altri non avevano e che noi potremmo definire semplicemente poesia.

Nel repertorio shakespeariano il *Giulio Cesare* occupa un posto particolare. È un dramma politico che racconta una storia ben conosciuta agli inglesi: l'assassinio di Cesare, reduce da vittoriose campagne, per mano di un gruppo di congiurati che dichiarano di volere restaurare le virtù repubblicane, ma scatenano una sanguinosa guerra civile per la conquista del potere. Anche l'Inghilterra ha avuto re guerrieri, sovrani tirannici, congiure, assassini politici e scontri tra fazioni che si contendevano il dominio dello Stato. Shakespeare sapeva quindi che il dramma avrebbe risvegliato negli spettatori il ricordo di alcune vicende nazionali e avrebbe avuto, inevitabilmente, un significato politico. È Cesare un tiranno? E se è davvero un tiranno, è giusto ucciderlo? Sono i congiurati sinceri paladini della libertà? O non sono piuttosto politici ambiziosi assetati di potere? Shakespeare non dà una risposta netta a queste domande e lascia volutamente che esse riman-



gano nell'aria. È drammaturgo e poeta, non filosofo della politica. Ma ha probabilmente letto *Il Principe* di Machiavelli, molto noto nell'Inghilterra del suo tempo, o conosce almeno lo scalpore suscitato dalle sue teorie. E non può ignorare ad esempio che il personaggio di Machiavelli, nella sua incarnazione più diabolica, appare agli inizi di un dramma di Marlowe intitolato *L'ebreo di Malta*, rappresentato sulla scena dei teatri londinesi circa dieci anni prima. Il tema della tragedia, del resto, è decisamente machiavelliano: come si conquista uno Stato, come lo si conserva. Sono i temi che Machiavelli ha trattato nel capitolo VIII del *Principe*: «Su coloro che accedono al principato grazie a un delitto»; nel capitolo XV: «Sulle cose per cui gli uomini e in particolare i principi sono lodati o vituperati»; nel capitolo XVII: «Sulla crudeltà e la pietà; se sia meglio essere amati che temuti».

Esistono nel dramma di Shakespeare personaggi "machiavellici"? Secondo Mario Praz, forse il migliore anglista italiano del Novecento, il personaggio che il pubblico inglese di quegli anni avrebbe certamente considerato machiavellico è quello di Cassio, regista della congiura. Quando lo intravede, Cesare dice di lui a Marc'Anto-

nio: «Quel Cassio laggiù ha un aspetto troppo magro e affamato». E più tardi aggiunge: «Sorridente raramente e, quando lo fa, sembra che egli derida piuttosto se stesso e si prenda giuoco del proprio animo, che può essere indotto a sorridere di cose senza importanza. Uomini come lui non son buoni a trovar pace quando vedono qualcuno che sia più grande di loro; ed è per questo che sono molto pericolosi».

Il tema dell'opera, dunque, è la conquista del potere grazie a un delitto. Ma il delitto può apparire, a seconda del punto di vista, un'azione malefica o un'azione virtuosa, un brutale omicidio o un gesto di libertà. Tutto dipende, ci dice Shakespeare, dal modo in cui verrà universalmente percepito. E la percezione dipenderà a sua volta dal modo in cui esso verrà presentato, illustrato e spiegato a un giudice rozzo, volubile, instabile di cui è necessario conquistare il consenso. Questo giudice è il popolo o, come diremmo oggi, la pubblica opinione. Per conquistare il potere quindi non basta il pugnale del congiurato. Occorre il verbo di colui che vuole tradurre l'omicidio in opere e argomenti. Nel *Giulio Cesare* questo duello fra le diverse rappresentazioni verbali di uno stesso evento è al cuore del dramma e si compone di due memorabili orazioni funebri, quella di Bruto e quella di Antonio.

Bruto è il giovane amico di Cesare, il suo seguace prediletto, forse addirittura suo figlio. Diviso fra sentimenti opposti, assillato da terribili dilemmi, ha accettato l'invito di Cassio, ha preso la guida della congiura e ha inferto a Cesare un colpo di pugnale doppiamente mortale. Nel discorso al popolo romano con cui spiega e giustifica la sua partecipazione alla congiura, elogia Cesare per il suo coraggio, i suoi trionfi, la sua generosità, ma ne denuncia le ambizioni e il desiderio di un potere assoluto. Si appella, per meglio giustificare se stesso, a quei sentimenti di libertà che appartengono alla storia e alle tradizioni del cittadino romano. «Chi si ritrova mai, fra voi, così vile

Nel repertorio shakespeariano il *Giulio Cesare* occupa un posto particolare. L'opera costituisce un capolavoro epocale e, secondo molti critici, riflette il clima di ansietà di quell'epoca.

In the Shakespearean repertoire Julius Caesar has a special role. The work is a momentous masterpiece and, according to several critics, it reflects that epoch's anxious atmosphere.

da desiderare di essere uno schiavo? Se ce n'è uno soltanto, che parli, perché è lui che ho offeso. Chi si trova tra voi così screanzato da desiderare di non essere romano? Se ce n'è anche uno soltanto, che parli, perché è lui che ho offeso». Con questo artificio retorico in forma di ricatto («chi non comprende la necessità del mio gesto è un cattivo romano»), Bruto convince la folla e ne conquista il consenso. Ma ecco avanzare tra la gente un altro patrizio romano, fedele amico di Cesare. È Antonio che Bruto invita a pronunciare una seconda orazione funebre nella speranza di fare di lui un alleato nella contesa per il potere. Ma Antonio usa un altro artificio retorico. Rende anzitutto un omaggio a Bruto definendolo «uomo d'onore», ma a questo omaggio, più volte ripetuto come in una litania, fa seguire l'elenco dei grandi meriti di Cesare, fra cui il rifiuto della corona, quando gli fu offerta nel Foro, e la straordinaria liberalità con cui contribuì, dopo le sue vittorie, a rimpinguare le casse dello Stato e a rendere più prosperi i suoi concittadini.

«Io non parlo – dice – per dare la mentita a quello che ha detto Bruto; parlo soltanto di quel che so. Tutti lo avete amato, e ne

avevate ragione; quale ragione dunque vi impedisce ora di piangere per lui? O discernimento, sei fuggito a rifugiarti presso gli animali bruti, e gli uomini hanno perduto la ragione. Vogliate scusarmi. Il mio cuore si trova là nella bara con Cesare, e debbo tacermi fino a quando non ritorni nel mio seno».

Dei due artifici retorici – l'appello ai sentimenti repubblicani del popolo romano, nelle parole di Bruto, e la compassione per l'uomo generoso ucciso a tradimento, nelle parole di Antonio – il secondo sembra prevalere sul primo. E mentre la folla oscilla fra reazioni diverse, Antonio coglie abilmente quel momento cruciale in cui il brusio della plebe sta per diventare volontà popolare, e incalza con una stoccata decisiva: «Signori miei, se fossi incline ad eccitare il vostro cuore e il vostro spirito alla rivolta, farei torto a Bruto e farei torto a Cassio, i quali, come voi ben sapete, sono uomini d'onore. Ma io non farò loro alcun torto, e preferisco far torto invece a colui che qui si giace nella morte, preferisco far torto a me stesso e far torto a voi anziché far torto a uomini d'onore quali essi sono. Ma qui c'è una pergamena con il sigillo di Cesare: l'ho trovata nel suo

studio. È il suo testamento. Se il popolo facesse tanto di udire appena quel che c'è scritto in questo testamento – che tuttavia vogliate perdonarmi non ho alcuna intenzione di leggervi – tutti se ne andrebbero a baciare le ferite di Cesare spento e ad immergere le loro pezuole nel santo sangue di lui, ed anzi chiederebbero pur un cappello di lui per suo ricordo e, in punto di morte, lo menzionerebbero nelle loro ultime volontà, lasciandolo come un ricco legato alla loro prole».

Nulla incuriosisce il popolo quanto un documento di cui gli è lasciata intravedere l'esistenza senza rivelargli il contenuto. Quando tutti gliene chiedono la lettura, Antonio rifiuta, dichiara di non volere suscitare una rivolta contro uomini «assennati e onorabili». Ma quanto più elogia i congiurati tanto più li condanna alla esecrazione popolare. E quando annuncia che Cesare ha lasciato a ogni cittadino romano la somma di 75 dracme e a tutto il popolo i suoi parchi e giardini, la folla insorge, si arma di torce, aste, bastoni, corre alla ricerca degli assassini di Cesare. Antonio dal canto suo stringe un patto con Ottavio, il futuro Augusto, e si prepara alla battaglia. La sua orazione ha vinto il duello, la sua parola è stata più efficace del pugnale. Nascosto dietro le quinte Machiavelli sorride e approva.

Nel resto della tragedia Shakespeare non prende partito. Mentre i drammi di Marlowe sono composti da personaggi buoni o cattivi, perfidi o virtuosi, il giudizio di Shakespeare è più distaccato, più equanime, forse più scettico. Sul campo di battaglia di Filippi le truppe di Ottavio e di Antonio battono quelle di Cassio e di Bruto, ma gli sconfitti muoiono come uomini d'onore dandosi la morte. E i vincitori rendono onore ai morti perché sono anch'essi, nonostante gli odi e il sangue versato, cittadini romani, *honorable men*, uomini d'onore. È uno spettacolo edificante. O forse una forma suprema e raffinata di machiavellismo. Ancora una volta, dalle quinte, Machiavelli sorride e approva.

La morte di Giulio Cesare. Stampa da dipinto di Vincenzo Camuccini (1793-98). Con l'assassinio di Cesare, un gruppo di congiurati scatenò una sanguinosa guerra civile per la conquista del potere.

Julius Caesar's death. Vincenzo Camuccini's painting print (1793-98). With the murder of Julius Caesar, a group of conspirators provoked a bloody civil war to acquire the power.

