


QUADERNI
DEL TEATRO STABILE
DI TORINO


QUADERNO

29



RE GIOVANNI

LA FORMULA INFORME
E LA FURIA
DI UN MONDO GIGANTE



I QUADERNI
DEL TEATRO STABILE
DELLA CITTÀ DI TORINO

N. 29

Direzione
Aldo Trionfo/Nuccio Messina

RE GIOVANNI

LA FORMULA INFORME
E LA FURIA
DI UN MONDO GIGANTE

a cura di Ettore Capriolo e Lorenzo Salvetti

EDIZIONI TEATRO STABILE TORINO

Traduzioni di
Ettore Capriolo, Adalberto Chiesa, Giuseppe Picca, Lorenzo Salveti

su RE GIOVANNI

© Copyright 1973 Teatro Stabile di Torino
Piazza Castello, 215 - Torino

**« Re Giovanni »:
mettere ordine in questo nostro tempo**

di Sigurd Burckhardt

*« Lady Costanza non parla
spinta dalla fede ma dal bisogno. »
(Re Giovanni, III, 1, 210)*

Per un uomo o un'epoca la fede nell'ordine, cioè nella giustizia e nella verità nell'intimo delle cose, è inversamente proporzionale al bisogno. Il bisogno si impossesserà di un'immagine di ordine, un « quadro cosmico »; ma basta un nulla, e « ritorna di nuovo il caos ». Quanto più l'immagine è perfetta e comprensiva, tanto più è fragile. Dentro e fuori i suoi confini alimenta barbare paure inconsulte, bisogni e percezioni che esigono a gran voce di essere riconosciuti. E quando l'immagine cade, possono passare lunghi anni di oscurità prima che se ne crei un'altra che la sostituisca.

L'idea di *creare* un ordine, la chiamerò, con molta approssimazione, moderna. Per l'uomo medioevale, l'ordine *era stato* creato, una volta per tutte, da Dio. Il compito dell'uomo non era di creare, ma di contemplare, obbedire, e, quando era necessario, imitare. E l'uomo elisabettiano, a dire di Tillyard e altri, sotto questo aspetto era ancora essenzialmente medioevale. L'ordine archetipo era eterno, divino, rivelato, assolutamente inaccessibile all'intervento uma-

no. Gli ordini terreni altro non erano che quest'ordine in formato ridotto; potevano essere manomessi, e spesso lo erano molto, ma alla fine bisognava ristabilire la loro propria forma e « corrispondenza ». Nel frattempo, la vendetta poteva essere sanguinosa; ma era sempre vendetta del Signore.

È naturale leggere Shakespeare, particolarmente il primo Shakespeare, come un elisabettiano, vale a dire come un poeta che accettava il « quadro cosmico elisabettiano ». Ma, naturale o no, credo che sia un errore leggerlo così. Spero di dimostrare che quando scrisse *Re Giovanni*, o addirittura mentre lo scriveva, Shakespeare era o diventava « moderno ». L'ordinamento per lui diventava un atto cosciente, umano, creativo; e tanto più creativo quanto più disperatamente necessario. Non era un atto di restaurazione, ma di scoperta e di formazione; non di imitazione, ma di invenzione. E talvolta non poteva essere altro che un « ordinamento di questo tempo presente », che rispondeva alle necessità urgenti del momento, senza pretesa di irrevocabilità.

Spero di dimostrare qualcosa di più: che la modernità di Shakespeare non era meramente un « senso di vita », ma il risultato di una scoperta cosciente. Il quadro cosmico elisabettiano è imponente; non basta a soppiantarli, come non bastò a Shakespeare, qualcosa di vago come la proposta di una « Weltanschauung » differente. Shakespeare vide che il quadro era falso e incorporò questa scoperta nell'« argomento » del suo dramma: nel suo intreccio e nel suo stile, oltre che nella sua dialettica. E introdusse nel testo un indicatore, piccolo ma inconfondibile, per guidare la nostra comprensione. Incomincerò da questo indicatore.

I

Quando Melun morente confessa la congiura francese per eliminare, dopo la caduta di Giovanni, i nobili inglesi ribelli, non fa misteri su ciò che lo spinge a questa confessione:

Ricordatemi a un certo Uberto che sta con il re; l'affetto che ho per lui, e ancora il fatto che mio nonno era inglese, hanno indotto la mia coscienza a farvi questa confessione.
(V, 4, 40-43)

La menzione di Uberto è strana. In nessun punto del dramma, e nemmeno nelle fonti di Shakespeare, si accenna anche vagamente che Melun e Uberto si siano conosciuti o addirittura abbiano saputo della loro reciproca esistenza. Uberto compare in questo passo esclusivamente per iniziativa di Shakespeare; ed è per questo che questi versi sono particolarmente interessanti. Per questo e probabilmente per un altro fatto: c'è qui il solo verso che Shakespeare prese di peso dalla sua fonte principale: *Il turbolento regno di Re Giovanni*.¹ Anche Melun del TR ha due motivi per la sua confessione; è persino più metodico del Melun di Shakespeare:

Due cause, signori, mi fanno dispiegare questo impulso; la maggiore, la libertà della mia anima, che arde di lasciare questa magione libera da colpa; l'altra, un istinto naturale, perché mio nonno era inglese (Parte II, sc. V, 24-28).

Melun osserva le dovute priorità; la salvezza della sua anima è la preoccupazione principale del cristiano morente:

E spaventosi pensieri, precursori della mia fine, mi invitano a dare rimedio a un'anima malata. (10-11)

« L'istinto naturale » compare solo come motivo

¹ D'ora in poi citato come TR.

secondario, è un rafforzamento contingente. Poiché dipende dall'accidentalità della nascita, poteva facilmente mancare, e altrettanto facilmente essere omesso.

Ma sorprendentemente, è proprio quest'ultimo motivo, insieme con quel verso assai poco memorabile, che Shakespeare decise di conservare. Egli omette invece il motivo primario, religioso; che sostituisce con un « amore » per Uberto del tutto immotivato. Tale premeditazione rivela il suo intento.

Siamo invitati a osservare la grande scena di Uberto (IV, 1), quando, contrariamente alla sua promessa e all'ordine del Re, si lascia convincere a non accettare Arturo. M. M. Reese ritiene sconcertante il modo in cui Shakespeare conduce questa scena:

Uberto stranamente convince... Tutto è predisposto per una discussione classica sul conflitto tra dovere e coscienza ... Nella scena corrispondente (del TR) Uberto riconosce il dilemma tradizionale. L'azione è cattiva, ma « un re comanda, e i suoi precetti, trascurati o omessi, minacciano l'indempiente »... Arturo prevale, ma lo fa ricordando a Uberto che mette in pericolo la sua anima immortale; e Uberto desiste perché « il grande Comandante impedisce il mio incarico ». Shakespeare invece rifiuta deliberatamente questo dibattito, ed è difficile capire il perché.²

Proprio così: Shakespeare rifiuta deliberatamente il dibattito. Forse è difficile capire perché, ma se ci occupiamo del concetto di ordine in Shakespeare, è assolutamente indispensabile cercare una risposta. È infatti la questione centrale di qualsiasi concezione

² *The Cease of Majesty*, Londra 1961, p. 281, nota. Ritengo che il libro di Reese costituisca la trattazione di gran lunga più adeguata e illuminante non solo dei drammi storici ma anche delle credenze generali di Shakespeare sull'ordine politico e universale. Sebbene accetti e usi le scoperte più importanti di Tillyard, Reese è molto più acuto nell'osservare le divergenze tra Shakespeare e i contemporanei, nonché i mutamenti nelle credenze personali di Shakespeare. Sono in fondamentale disaccordo con Tillyard e in notevole disaccordo con Reese; ma sarà evidente che devo molto a entrambi.

dell'ordine, e pertanto la risposta avrà una portata decisiva su tutto ciò che diremo sul quadro cosmico shakespeariano.

Appunto per mostrare con quanta coerenza Shakespeare modificò questa scena, devo citare un passo piuttosto lungo del TR. Nel dramma originario Arturo non perora tanto *con* Uberto quanto *per* Uberto:

Ah! Uberto! Egli (Giovanni) fa di te il suo strumento per suonare la tromba che proclama il trionfo dell'inferno. Il Cielo piange; i santi spargono lacrime celesti; temono la tua caduta, e ti citano con rimorso; percuotono la tua coscienza, smuovendovi la pietà, volendo difenderti dalla rabbia dell'inferno: l'inferno, Uberto! credimi, tutte le piaghe dell'inferno attendono l'esecuzione di questa azione dannata. Questo sigillo (sul mandato di Giovanni), condanna della beatitudine del tuo corpo, assicura a Satana la supremazia sulla tua anima: non aderire, Uberto; non buttare così la parte di Dio! Non parlo solo per il privilegio dei miei occhi, la massima esteriorità di cui posso godere, ma per il tuo pericolo, ben più grave del mio dolore, per la perdita dell'anima tua cara, più che per la mancanza dei miei occhi vani; per una causa interna e anche eterna. Accorto, Uberto! è un caso difficile: perdere la salvezza per la ricompensa di un re.

(Parte I, sc. XII, 63-80)

Deriva direttamente dal *Faustus* di Marlowe. Uberto tenta di obiettare che deve obbedienza al re e non è moralmente responsabile del male fatto per ordine suo. Ma Arturo la sa più lunga sulla teologia e la filosofia politica elisabettiana:

Ma Dio — il cui potere va più lontano — ordina che nessun ordine regga di fronte all'assassinio. (83-84)

Quando poi questo appello alla resistenza passiva sembra ancora non persuadere Uberto, Arturo invoca le estreme sanzioni:

Lascia che per loro l'inferno sia, come vorrebbero fosse per me la terra, guiderdone tenebroso e orrendo della loro colpa; e lascia che i neri tormentatori del profondo Tartaro

li castigano per questa impresa dannata infliggendo una varietà di torture alle loro anime! (113-17)

Allora, Uberto decide di optare per il potere maggiore:

Il mio re comanda; il suo mandato mi dà la libertà; ma Dio proibisce; ed Egli comanda ai re. (125-26)

Poiché contro gli istinti naturali della pietà e della paura del dolore, l'interesse per l'anima umana è senza dubbio « la causa massima », i motivi meramente umani sono a malapena menzionati. Ma è più importante osservare che i termini della discussione sono insistentemente *politici*; è in gioco un rapporto tra autorità, tra sanzioni minori e maggiori. In perfetta armonia con la concezione elisabettiana dell'ordine, la questione morale, religiosa e politica è una sola, e dev'essere discussa e decisa entro un contesto universale, gerarchico, in cui Dio, il re, e il suddito occupano semplicemente posizioni diverse.

Questa dunque è la questione che Shakespeare rifiuta. Il suo Arturo non usa neppure una volta l'argomento dell'autorità più elevata e delle sanzioni più terribili.³ Il pathos della sua perorazione può dare un'impressione di forzato e studiato; ma non c'è dubbio che sia rivolto interamente a Uberto come *uomo* e inteso a suscitare in lui quella compassione che lo renderà incapace dell'atto crudele. Invece di santi e demoni, l'Arturo di Shakespeare invoca il ferro incandescente, attribuendogli più pietà di quanta ne dimostri Uberto. Invece di evocare visioni di torture eterne, egli desidera solo che un granello di polvere entri nell'occhio di Uberto:

³ Menziona il « cielo », non però come se potesse proferire comandi o infliggere punizioni, non come parte di un ordine. Al contrario: l'influenza del cielo è tutt'al più un « soffio », facilmente controbattuto dal « soffio » di Uberto (IV, 1, 110), quindi impotente contro ciò che Giovanni ha in precedenza definito « il libero respiro di un re consacrato » (III, 1, 148).

Perché così, sentendo il fastidio che possono dare agli occhi anche le cose più piccole, ti sembrerebbe ancor più orrendo il tuo infame proposito.

(IV, 1, 94-95)

Neppure una volta si allude all'autorità del re, o di Dio; persino i loro nomi vengono accuratamente evitati, cosa che a volte sembra quasi inverosimile. Neanche la vista della mano e del sigillo del re induce Arturo a inveire contro lo zio, o Uberto a obiettare che il dovere lo spinge a eseguire ciò che, personalmente, lo ripugna. Non c'è nulla in questa scena che ricordi a noi, o ai personaggi stessi, questioni di ordine e di grado.

Arturo conta unicamente sull'eloquenza, sulla forza delle parole, senza riferimento a nessuna autorità. Non è uno dei migliori passi di Shakespeare, ma una cosa è chiara: egli vuole che il lavoro sia fatto dal linguaggio. La lingua viene citata quasi quanto gli occhi e in un contrappunto significativo: se non fosse per la lingua, gli occhi sarebbero perduti. Ad un certo punto Arturo promette di non « proferire parola » se solo Uberto manderà via i carnefici e compirà personalmente l'azione. Ma in questo dramma pieno di promesse infrante, anch'egli infrange la sua promessa e continua a perorare:

UBERTO. È così che mantieni le promesse? Su, sta zitto!

ARTURO. L'eloquenza di una coppia di lingue non basterebbe, Uberto, a difendere un paio di occhi. Non dirmi dunque di star zitto, non dirmelo, Uberto!...

(96-99)

In una scena, per altro verso un po' troppo ricca di arzigogoli e bisticci, l'ultimo verso spicca come un *cri de coeur*. E alla fine è la lingua soltanto che salva Arturo, « chiacchiere innocenti » che Uberto, a ragione, temeva avrebbero « ridato fiato alla pietà che ora è morta. »

Credo che a questo punto si spieghi la strana com-

parsa di Uberto nelle parole di Melun morente. L'amore di Melun non si basa su un « fatto », ma sulla conoscenza che gli è stata concessa, attraverso la poesia di Shakespeare, di Uberto come personaggio del dramma. « Stimolato » in questo senso dall'esempio drammatico di Uberto, Melun analogamente rifiuta il dibattito tra coscienza e dovere (o piuttosto tra dovere superiore e inferiore) così com'era posto in *TR*. Shakespeare elimina due esempi importanti di giusta scelta morale dal contesto di « ordine » in cui il suo predecessore li aveva tanto accuratamente collocati. E ciò è tanto più notevole se consideriamo che l'esistenza dell'Inghilterra è legata a queste due scelte. Senza l'esempio di Uberto, Melun non avrebbe confessato; e senza la confessione di Melun, i baroni non sarebbero ritornati a fianco di Giovanni. Dunque Shakespeare risolve la grande questione politica dei suoi giorni, il dilemma tra sottomissione e ribellione, non invocando la massima autorità, ma al contrario eliminando specificamente e deliberatamente quell'autorità, dove la sua fonte la invocava. Uberto è esemplare perché è sensibile a un discorso che è letteralmente non autorizzato, interamente senza autorizzazione. Merita perciò l'amore di Melun e il nostro; ma ci sono più cose in ballo che non il nostro sentimento per lui.

II

Ulisse, in *Troilo e Cressida*, è un manipolatore accorto che mette la sua considerevole eloquenza al servizio di alcuni intrighi assai discutibili. Ma tra gli studiosi di Shakespeare la sua orazione sul « degree » non ha curiosamente suscitato la diffidenza con cui normalmente ascolteremmo simili affermazioni. I suoi versi grandiosi, « cosmici », sono continua-

mente citati come se esprimessero le convinzioni personali, accertate, di Shakespeare sull'universo, lo stato, e il ruolo e la posizione dell'uomo in essi. La prima virtù religiosa e sociale dell'uomo, è la subordinazione e l'obbedienza. La ribellione è il peccato peggiore, padre satanico di tutti gli altri. Persino un cattivo governante dev'essere pazientemente tollerato come una visitazione divina; il solo limite all'obbedienza è la resistenza passiva, il rifiuto di eseguire ordini palesemente peccaminosi.

Ovviamente una tale dottrina presenta alcune difficoltà pratiche, specialmente quando è dubbio il diritto del sovrano. Dio comanda obbedienza al reggitore *de facto* o al reggitore *de jure*? Esistono re così pienamente cattivi e criminali da rendere legittima la ribellione? A queste questioni la dottrina dei Tudor forniva soluzioni in armonia con gli interessi dei Tudor; e si continuava a raccontare la storia inglese per fornire esempi atti a presentarle. Su questo non c'è niente da eccepire; sarebbe irragionevole pretendere una coerenza perfettamente razionale da una teoria politico-religiosa applicata a problemi pratici urgenti. Esistono sempre casi limite in cui sorgono le difficoltà. C'è però una questione stranamente evitata dalle Omelie sull'Obbedienza e contro la Disobbedienza e la Premeditata Ribellione e dai loro commentatori moderni. È il dilemma del suddito che si trova di fronte, nello stesso momento, a due richieste di obbedienza eguali e contrarie. Qui l'intera dottrina deve trovare un collaudo definitivo; e cade miseramente.

Tillyard ha dimostrato che le storie di Shakespeare coprono esattamente quel periodo e quei regni che erano cruciali per il « mito Tudor ». L'unica storia che è fuori di questa « sequenza principale » è *Re Giovanni*. Non che il regno di Giovanni non sia stato anch'esso usato come argomento di propaganda. Bale l'aveva presentato come una prefigurazione del regno

di Enrico VIII, con Giovanni martire dell'orgoglio e del tradimento papale, perito nello sforzo di liberare l'Inghilterra dalla schiavitù di Roma. L'autore del *TR*, benché molto più schietto sulle ambiguità del carattere e dell'autorità di Giovanni, lo presentò tuttavia come fiero antagonista di Roma e diede ampio sfogo al sentimento anticattolico. Shakespeare invece riduce al minimo questo elemento, che fino ad allora era stato la ragion d'essere del dramma, tanto da esporsi all'accusa di aver costruito male la sua opera. Perché allora scelse proprio questo argomento?

A mio parere lo scelse perché esso poneva, così come la trovò espressa in *TR*, la questione decisiva sollevata dalla dottrina dell'obbedienza e dalla visione del mondo che la sottendeva. Due re esigono l'obbedienza della città di Angers, servendosi non soltanto di ambasciate ma degli eserciti alle sue porte. Un atto intero è dedicato al dibattito e alla composizione di questo conflitto. La disputa, non solo nella sfera legale ma, cosa più importante, nel suo svolgimento scenico, ha l'equilibrio inesorabile, la purezza didascalica dell'asino di Buridano che muore di fame tra due mucchi di fieno equidistanti. La città di Angers esprime in un'azione drammatica un dilemma cruciale.

A questo punto infatti dovrebbe intervenire l'ordine cosmico, e definire la questione mediante un portavoce di autorità indiscutibile.

Ora occorre un sermone sull'Obbedienza:

Dio Onnipotente ha creato e fissato tutte le cose in cielo, in terra, e nell'acqua, nell'ordine più eccellente e perfetto. In cielo ha fissato ordini e stati distinti di angeli e arcani. In terra, ha designato re, principi, con altri governanti sotto di loro, tutti in un ordine buono e necessario.

Così l'Omelia sull'Obbedienza, che continua in cadenze misurate e in metafore cosmiche. Ma chi è autorizzato a predicarla? Apparirebbe, e deve in ogni

modo apparire ai cittadini di Angers, che Dio Onnipotente abbia designato, tutto in un ordine buono e necessario, almeno un re di troppo. I cittadini non sono ribelli o riluttanti ad ascoltare; in realtà chiedono istruzioni. Ma davanti ad Angers tutte queste istruzioni si rivelano parole vuote, mancando la sola cosa che potrebbe dare ad esse un significato: il portavoce veramente autorizzato, l'uomo che porta il mandato.

Quale può essere il rimedio? La giurisprudenza medioevale forniva soluzioni per queste situazioni di emergenza: Dio a volte esprimeva il suo giudizio mediante l'esito di un combattimento, e le battaglie e le guerre erano interpretate come ordalie su vasta scala. A menti non saldamente devote, questa soluzione può apparire pericolosamente vicina al principio che la forza fa il diritto; cionondimeno la si tenta. I due re scendono in battaglia, e finiscono alla pari. Nemmeno la Fortuna vuole decidere la questione, figuriamoci Dio.

Fallite le spade, si ricorre nuovamente alle parole. Il Bastardo offre il suo « consiglio pazzesco »: il re di Francia e il re d'Inghilterra attacchino insieme questi « borghesucci di Angers », radano al suolo la città e poi decidano combattendosi reciprocamente. Ciò risolverebbe elegantemente il problema dottrinale, ma in modo piuttosto catastrofico, come Giovanni, sebbene attratto dall'idea, sembra in parte comprendere:

... devo dire che mi piace molto. Uniamo le nostre forze, Francia, per radere al suolo questa città. Poi decideremo in battaglia chi ne sarà il re.

(II, 1, 398-400)

Prevale un consiglio meno disastroso; invece di sacrificare Angers vengono sacrificati Costanza e Arturo. Alla fine Angers apre le porte non al suo re legittimo, ma a un compromesso.

E ora, finalmente, abbiamo l'Omelia:

Mondo pazzo! Re pazzi! Pazzo compromesso!

Il grande discorso del Bastardo sull'Interesse, una inversione perfetta del monologo di Ulisse sul « de-gree », persino per quanto concerne l'onestà o disonestà degli oratori e delle loro intenzioni, non è solo la mera invettiva di un cinico; la sua vera forza viene dalla sua *collocazione*. Secondo le buone usanze del Rinascimento, il Bastardo ha cercato nella storia la lezione che il discorso deve impartire; la lezione è questa e c'è giustamente un Bastardo che la ribadisce. Shakespeare ha provveduto che l'evento da cui è tratta la lezione non sia un evento qualunque; i suoi elaborati e accurati equilibri dimostrano che è un dilemma classico, la riduzione del problema dell'ordine e dell'obbedienza alla sua forma pura. Così ridotto si rivela irrisolvibile, almeno sul piano secolare.

III

Ma Shakespeare non è ancora soddisfatto; sente il bisogno di spingersi oltre. Entra a questo punto Pandolfo, il legato pontificio, con un'ambasciata del Vicario di Dio. Chi se non lui può fungere da arbitro tra le pretese secolari in conflitto? Poiché il conflitto è già stato oggetto di un compromesso e la causa della povera Costanza può apparire troppo persa anche all'uomo che ha il potere di legare e di sciogliere, Pandolfo potrebbe almeno ratificare il « pazzesco compromesso » e investirlo, dopo il fatto, della santità di cui è privo in maniera così imbarazzante. Ma egli naturalmente ha affari più seri; non viene per esercitare l'autorità, ma per difenderla.

TR fa del legato l'aggressore; le sue prime parole sono:

Fermo, re di Francia! Ti impongo di non toccare la mano di colui che è maledetto da Dio e dagli uomini.

(Parte I, sc. 5, 64-65)

Dopo un esordio tanto provocatorio, è comprensibile la perentoria affermazione di Giovanni di essere « Capo Supremo del temporale e dello spirituale ». Non c'è molto altro da dire: Filippo di Francia si affretta a riconoscere l'autorità papale e si considera sciolto dal giuramento con Giovanni; seguono le minacce e le sfide di rito, e la scena si conclude in settanta versi.

Shakespeare ne impiega più di duecento. Il suo legato inizia con un bel riconoscimento della dignità reale:

Ave, rappresentanti consacrati del cielo!

(III, 1, 136)

e esige poi che Giovanni risponda alle accuse di usurpazione dell'autorità papale. È Giovanni a porre per primo, nei termini più insultanti, il diritto a una supremazia incontestabile:

Quale potenza divina può imporre ad un re consacrato di rispondere ad un interrogatorio? Per costringermi a tanto, Cardinale, non potevi inventare un nome più meschino, indegno e ridicolo di quello del Papa.

(147-51)

I versi che seguono sono una ripresa, sul piano più elevato possibile, della disputa su Angers. La posizione di Angers è ora quella di Filippo di Francia: stretto tra due richieste inconciliabili di fedeltà. Deve onorare il giuramento fatto a Giovanni e rivendicare la supremazia anche per se stesso, o deve riconoscere l'autorità papale? Ancora una volta non c'è una voce più alta; e come potrebbe esserci, con il legato del papa che gli sta accanto come uno dei contendenti? E questa volta non v'è nessun Arturo da sacrificare al compromesso e al profitto.

L'argomentazione di Pandolfo per persuadere Filippo che potrà essere veramente leale solo violando il giuramento fatto a Giovanni è stata sovente considerata un mero sofisma. È certamente involuta e paradossale, ma è molto più che un trucco verbale. Come riconobbe Samuel Johnson, è « irresistibile » una volta ammesso che la voce della Chiesa, per bocca del Papa, è la voce del Cielo. Ma in effetti l'argomento ha una forza ancora più vasta.

La visione del mondo elisabettiana è gerarchica non solo nei fatti, ma per una necessità interna; essa cade se non esiste *nessuna* autorità suprema. Naturalmente, tutti quanti riconoscono piamente che l'autorità è Dio. Ma poiché Dio non parla *in prima persona*, deve designare *qualcuno* che sia autorizzato a parlare *per Lui*. Il punto cruciale, a parte una semplice questione di potere, non è se questo qualcuno sia il papa, l'imperatore o il re; il punto cruciale è se ci sia una, ed una sola, voce.⁴

La difficoltà sta nel fatto che di re ce n'è più di uno. Esisteva dunque una contraddizione irrisolvibile al centro stesso della dottrina dei Tudor; e la struttura che Shakespeare ha dato a *Re Giovanni*, mi sembra provare chiaramente che egli vide la contraddizione, intese metterla a nudo, e tentò, in un certo modo, di venire a patti con le conseguenze. Il

⁴ Naturalmente c'era la Bibbia, la Parola di Dio, direttamente ispirata, riconosciuta come tale da tutti gli interessati. Ma purtroppo la Bibbia non era più inattaccabile della Chiesa; la sua autorità infatti risultava inseparabile dall'autorità della Chiesa. Non era cioè *autointerpretantesi*, e perciò la voce di Dio poteva essere udita attendibilmente solo attraverso un interprete « autorizzato », l'unico uomo con il mandato. Persino il diavolo poteva citare la Scrittura, unico deposito dell'indiscutibile verità divina, ai suoi fini; e chi lo poteva contraddire? Credo che Shakespeare, pienamente consapevole delle implicazioni che il concetto di una manifestazione autointerpretantesi aveva sul suo lavoro di poeta, ne divenne consapevole quando vide come crollò l'ordine tradizionale nel momento in cui venne negata l'unica autorità della Chiesa nell'interpretare la Bibbia.

semplice fatto che Giovanni presenti le sue rivendicazioni in contrasto con un altro re che gli sta accanto rivela la falsità della dottrina. (Il nome ufficiale dell'« eresia » in questione è erastianesimo; ma a Shakespeare non importava di eresia e di ortodossia, gli importava l'intima verità della dottrina stessa). Appena v'è più di un re, e ciascuno pretende di dovere rispondere solo a Dio e di parlare in nome di Dio, basta una semplice disputa tra re per distruggere tutta la bella struttura cosmica su cui la rivendicazione è basata. Certamente Giovanni limita la sua rivendicazione ai « Nostri dominî... dove regniamo »; ma sono i suoi dominî che vengono messi in discussione. La rivendicazione è divenuta tautologica: i suoi dominî sono precisamente quelle terre, e quei popoli, che in ogni momento egli può costringere a riconoscere la sua « suprema » autorità. (Nei termini della Bibbia: l'autorità della Versione Autorizzata estendeva i propri confini a quelli dei dominî del re inglese, non un metro oltre). Il suo « sotto Dio » era diventata una parola vana; non solo qualsiasi altro re, ma qualsiasi altro *uomo* poteva avanzare una pretesa valida quanto la sua.

Pandolfo ha ragione. Ha ragione quando, all'inizio, saluta i due re al plurale, come rappresentanti consacrati del Cielo, perché allora ritiene ancora che essi si considerino sensibili a una voce terrena del Cielo. Ha ugualmente ragione più tardi nell'annunciare che:

Ogni forma è informe e ogni ordine è disordine, se forma e ordine non distruggono il tuo amore per Inghilterra.
(253-54)

purché pensiamo a un re d'Inghilterra favorevole alla dottrina della supremazia reale che Giovanni ha appena proclamato, e a « forma » e « ordine » come significanti ciò che significano in effetti nella dottrina dei Tudor. Qualunque cosa possiamo pensare di quella

dottrina come accorgimento per fare superare all'Inghilterra e alle altre monarchie di dopo la Riforma tempi pericolosi, essa era *essenzialmente* viziata. Tutt'al più poteva essere una soluzione di ripiego, uno splendido arazzo antico appeso da vassalli ribelli per nascondere la breccia attraverso la quale erano entrati e avevano preso possesso del palazzo.⁵

Machiavelli conosceva queste cose; e la reazione quasi isterica che suscitò negli elisabettiani, fa comprendere che egli disse ciò che i suoi denigratori temevano segretamente che fosse vero. Si difesero da lui in una maniera talmente tipica da risultare disarmante: gli assegnarono un posto nell'antico arazzo. Divenne il Vizio delle « moralità », il « Machiavel », malvagio, anche se buffo, identificato in maniera inconfondibile (di solito da se stesso), abbastanza pericoloso per mantenere un certo grado di *suspense*, ma alla fine infallibilmente ridicolizzato e sconfitto. Entrò a far parte del « quadro » e così, come si sperava, divenne innocuo.

Sicuramente Shakespeare non era un machiavellico; ma non era neppure un normale elisabettiano. *Re Giovanni* mi sembra inesplicabile secondo la tesi di Tillyard che Shakespeare, come altri elisabettiani, non capì mai appieno veramente la serietà della sfida machiavellica. Presumibilmente egli rifiutava anche le pretese del Papa all'autorità suprema; e certamente lo fa in *Re Giovanni*. Ma fa anche chiaramente capire che con questa ripulsa l'intera bella struttura crolla: la divinità dei re, il dovere religioso dell'ob-

⁵ Cinquant'anni dopo le composizioni shakespeareane, quando i monarchi si sentirono più sicuri dei loro possedimenti di quanto si sentissero i Tudor, tutto ciò fu riconosciuto nello schietto principio: *Cuius regio, eius religio*. Con quel riconoscimento, i re rinunciavano a ogni pretesa di santità; la frase ufficiale « per grazia di Dio » divenne una burla. Ma i miti hanno più vite dei gatti; centocinquanta anni più tardi, l'Europa rimase ancora una volta attonita quando i francesi osarono decapitare un re « consacrato ».

bedienza, persino la santità dei giuramenti. (Se egli dovesse o no questa intuizione al fiorentino, non ha ora importanza; penserei piuttosto che gli sia venuta spontaneamente). Infatti, come Pandolfo sa e dice a Filippo:

È la religione che impone di rispettare i giuramenti, ma tu hai giurato contro la religione... Di conseguenza il tuo secondo giuramento si oppone al primo ed è una ribellione tua contro te stesso...

(279-289)

E il Duca d'Austria echeggia puntualmente la paventata parola: « Ribellione, ribellione aperta! ». Il papa, qualunque cosa possiamo pensare di lui e dei suoi scopi, almeno non è in rivolta contro se stesso; a differenza di Giovanni, non avanza rivendicazioni che distruggono la sua propria base.

Ma la coerenza è una cosa, la pratica è un'altra. Costanza, benché alleata di Pandolfo, sa per amara esperienza diretta che il mondo si muove secondo leggi diverse da quelle previste dal « quadro ». Essa dubita dell'efficacia della maledizione di Roma:

perché mi ha fatto tanto male che nessuno potrà maledirlo quanto me.

Pandolfo la rimbecca:

La legge e un mandato di Sua Santità autorizzano la mia maledizione, signora.

Ma alla fine è lei che ha l'ultima parola:

Se la legge non può far valere i diritti che almeno non qualifichi illegittime le mie maledizioni. La legge non può ridare a mio figlio il suo regno perché chi ha in mano il regno ha in mano anche la legge.

(182-88)

Ora, finalmente, è espressa la dura verità che tutti

gli eventi, rivendicazioni e dispute avevano implicitamente dimostrato: *Chi ha in mano il regno ha in mano anche la legge*. Nel I atto il possesso formava gli otto decimi della legge: Eleonora sa che il titolo di Giovanni riposa sul « Possesso più che sul diritto ». Nel II atto, in virtù di un punto interrogativo, formava ancora i nove decimi solamente: « Non basta la corona d'Inghilterra a provare che sono il re? » (1, 273). Ora dopo la dichiarazione di supremazia di Giovanni, forma i dieci decimi. Non è rimasta nessuna corte d'appello superiore; solo le maledizioni e le preghiere. Potremmo pensare che esse invocano dopo tutto un potere più alto, per quanto remoto. Ma Shakespeare blocca rapidamente anche quest'ultima maniera di sfuggire al dilemma. Costanza sceglie la maledizione, ma per « bisogno », non per « fede »:

BIANCA: Non è la fede che fa parlare Lady Costanza, ma il bisogno.

COSTANZA: Se credi al mio bisogno, che è tale soltanto per la violazione di una promessa, ne dovrai dedurre questo principio; che la fede esisterebbe ancora se il bisogno cessasse.

Suo figlio Arturo più tardi sceglie la preghiera: ma come abbiamo visto, (III, 1, 210-14), è anche essa una preghiera dettata più dal bisogno che dalla fede: rivolta a un uomo più che a Dio. Dio può ancora esistere, ma non può più essere invocato con efficacia negli affari degli uomini, poiché non ha voce né può emettere sanzioni.

Il re di Francia si schiera con Roma contro il re d'Inghilterra; non faremmo certo torto a questi nuovi alleati se imputassimo la loro alleanza all'« interesse ». Ma questa volta il Bastardo non fa nessun discorso; la questione è divenuta troppo seria per il suo vivace, quasi innocente, cinismo. Forse si sente anche un po' colpevole; perché Giovanni e Pandolfo

hanno seguito il « consiglio pazzesco » che Giovanni e Filippo avevano in precedenza scartato. Angers è ancora in piedi; ma tra rivendicazioni e controrivendicazioni l'ordine cosmico è stato raso al suolo. Al re e al papa altro non resta che combattere sulle macerie.

IV

Persino gli idolatri di Shakespeare non hanno molto di buono da dire sugli ultimi due atti di Re Giovanni. E io sospetto che lo stesso Shakespeare sapesse di non poter condurre bene in porto la cosa. Non perché si fosse annoiato di questa fatica teatrale e volesse finirlo in fretta, in qualunque modo, ma perché non vedeva la maniera di rimettere in piedi ciò che aveva abbattuto.

Ci sono prove abbondanti che egli continuò a lavorare con estrema serietà; la menzione di Uberto da parte di Melun e la scena Uberto-Arturo ne sono la dimostrazione. Ma sembra che, con il Bastardo che è diventato serio, Shakespeare non avesse più un linguaggio adeguato al suo scopo reale. Il suo problema non era semplicemente filosofico: era inevitabilmente, nello stesso tempo, un problema poetico, vale a dire, linguistico.

Nei primi tre atti il suo compito era stato di rivelare un ordine e un linguaggio che erano divenuti falsi; e sapeva di poter lasciare la maggior parte di questo compito agli uomini stessi che agivano in nome di quell'ordine e ne parlavano il linguaggio. Sicuramente si sarebbero eliminati da soli, ogni tanto magari con un rapido colpo di grazia da parte del Bastardo. Il Bastardo, come personaggio e come linguaggio, accese la fantasia di Shakespeare come non era riuscito a fare nessun altro elemento del dramma: la sua disinvolta sfida alle convenienze, il suo

orecchio infallibile per le simulazioni e le pomposità, il piacere genuino che gli deriva dalle sue sagaci scoperte il linguaggio fiorito e « volgare » che ha trovato per esprimerle: tutte queste cose lo rendono assolutamente simpatico. Egli è un grande parodista, persino di se stesso, e si diverte troppo per non provare un certo affetto per le sue vittime. Ma Shakespeare non ignora i limiti del Bastardo. Quando dal secondo atto si passa al terzo, il Bastardo si ripete sempre più, e diventa quasi fastidioso. Le sue trovate si esauriscono, soprattutto, credo, perché il suo linguaggio permette solo effetti di un certo tipo. Non parla tanto un linguaggio suo proprio quanto, evidentemente, un controlinguaggio, un linguaggio antirituale. Come tutti i cinici e i parodisti, si nutre parassitariamente della cosa stessa che deride; e quando ha compiuto la sua parte (molto secondaria) nell'ucciderla, non sa più trovare un sostentamento.

La difficoltà non è nel carattere; sotto l'urto degli eventi più inquietanti e delle nuove responsabilità, il carattere del Bastardo muta abbastanza rapidamente. Ma non può trovare un nuovo linguaggio. Quando egli accetta le responsabilità del re, « Provvedi a mettere ordine in questa nostra epoca », prende del re anche il linguaggio:

Ascolta ora il re d'Inghilterra perché è la sua maestà che parla per bocca mia. Egli è pronto come è giusto che sia. Se ne ride di questa tua impresa da scimmiotto villano, di questa carnevalata in armatura, di questa impudente chiasata, di questa imberbe sfacciataggine, di questo esercito di bimbeti; ed è prontissimo a soffiare via questa guerra di nani, quest'esercito di pigmei dai confini dei suoi territori.
(V, 2, 128-36)

E così via per altri venti versi. Persino il delfino Luigi riesce a racimolare, in risposta, una certa dignità altrimenti immeritata:

Piantala, spaccone, e vattene tranquillo. È chiaro che a sbraitare sei più bravo di noi. Addio...

Shakespeare può essere un patriota, ma non lo è tanto da lasciare che il Bastardo dica cose *simili* e se ne vada incensurato.

Questo è il linguaggio « rituale »; ma gli è stato aggiunto qualcosa di nuovo. E questo qualcosa è identificabile; e chiaramente identificato dallo stesso Shakespeare. Possiamo chiamare il nuovo stile « ancora una volta », lo stile « dipingere il giglio », o « doppia incoronazione ». Eccone ancora qualche altro esempio: i baroni manifestano il loro sconcerto alla seconda incoronazione:

PEMBROKE. Questo « ancora una volta », se la tua altezza mi perdona, è chiaramente superfluo. Tu eri già stato incoronato...

SALISBURY. Di conseguenza, il ripetere la fastosa cerimonia, l'arricchire un titolo già ricchissimo, l'indorare l'oro fino, il dipingere il giglio, l'aggiungere profumo alla viola... sono spreco, un eccesso ridicolo.

(IV, 2, 3-16)

Shakespeare sovente trova modi di dirci *lui stesso* che cosa dobbiamo pensare di una certa forma di discorso (ma in genere non esplicitamente come qui). I versi mostrano il difetto stesso che censurano; ma oltre a ciò ce ne spiegano la *causa*. Giovanni sente il bisogno di sorreggere il suo titolo, che non ha più fondamento nella fede, mediante una mera iterazione.

Naturalmente, l'effetto è esattamente l'opposto; Shakespeare ancora una volta è assolutamente esplicito:

PEMBROKE. Non fosse che dobbiamo dar via libera ai tuoi regali capricci, questo atto sarebbe come quelle storielle che diventano fastidiose a forza di sentirle raccontare.

SALISBURY. In tal modo il volto antico e ben noto di una bella tradizione viene sfigurato e, come quando cambia il vento in mare, muta la rotta dei pensieri, si sorprendono e si spaventano i più saggi, appaiono fragili le opinioni più solide e sospetta la verità, e solo perché hai indossato un mantello tessuto di fresco.

Lo stile « ancora una volta » è superfluo e assurdo; solleva dubbi sulla legittimità stessa di quello che vuole non soltanto confermare. Il quadro cosmico elisabettiano si basava sulla fede in una vasta struttura di corrispondenze: tra l'universo e lo stato e il corpo, tra Dio e il re e il sole e il leone e l'aquila, ecc., ecc. Queste corrispondenze fornivano anche la base e le immagini alle omelie, alle storie e ad altro materiale propagandistico dei Tudor, com'è abbondantemente documentato da Tillyard. Qui vediamo Shakespeare che dimostra il fallimento della fede con il semplice accorgimento di spingerla fino ai suoi limiti; non soltanto per parodiarla ma per mostrarci esattamente le conseguenze linguistiche e stilistiche che essa comporta. (Se un interprete stilistico o un *Nuovo Critico* si trova in difficoltà in confronto a uno storico delle idee, propongo questo passo come un'inespugnabile *pièce de résistance*). Penso che ci sia qualcos'altro implicito in « quelle storielle che diventano fastidiose (*troublesome*) a forza di sentirle raccontare ». È chimerico supporre che, come Shakespeare fa commentare questo stile con lo stile stesso, faccia commentare il dramma nel suo insieme da questi versi? Non allude qui all'effetto « fastidioso » che il rifacimento e il ri-rifacimento di una vecchia cronistoria del regno di Giovanni era destinato ad avere sul pubblico? O piuttosto, non dice queste cose alle autorità, che, per rafforzare la posizione dei Tudor, « impongono in un momento inopportuno » la composizione di tali storie come veicoli di propaganda?

Comunque sia su Shakespeare il rifacimento deve avere avuto un effetto assai sconvolgente. Ciò che nella « vecchia semplice forma » pareva naturale e abbastanza innocuo deve avere acquisito un'incisività « sorprendente » nello sforzo di adibirlo ai fini di propaganda dei Tudor. Soprattutto: lo sforzo di fantasia che si esigeva dal drammaturgo per tradurre

eventi soltanto narrati in una manifestazione diretta di vita e in personaggi verosimili, non poteva fare a meno di rendere « sospetta la verità ». I ragionamenti speciosi e i sentimenti fraudolenti si rivelano più apertamente nel lavoro di ri-creazione del poeta; è proprio compiendo quello sforzo che egli scopre come sia infinitamente manipolabile il linguaggio, come possa essere piegato a qualsiasi scopo. La protesta appassionata, il fiero patriottismo, l'appello pio; qualunque cosa sia, è di *sua* fabbricazione, è il prodotto della sua perizia nel calcolare. E più diventa abile, più deve rendersi conto che non esistono sentimenti o convinzioni inaccessibili al potere della simulazione: Interesse!

La ragione per cui non c'è da fidarsi del discorso della ragione è molto semplice: il discorso riceve la sua verità dall'*esterno*. Il giuramento è la forma essenziale del discorso perché invoca esplicitamente quell'autorità esterna che garantisce la verità di ciò che si dice. Se di quell'autorità ci si può fidare; cioè, se solo le sanzioni a sua disposizione sono efficaci e sicuramente applicabili, si può prestare fiducia al discorso. *Re Giovanni* ci presenta un mondo in cui l'autorità è totalmente infida. In nome di Dio parlano voci che non solo si contraddicono, ma ripetutamente si smentiscono a vicenda. Le sanzioni sono applicate non per ribadire la verità e la santità delle parole ma per altri fini inconfessabili (letteralmente inconfessabili; ne fa fede la riluttanza di Giovanni a *dire* ciò che vuole che Uberto faccia). Questo mondo è così caotico che l'infrazione ai giuramenti dev'essere sempre più spesso considerata più meritoria della loro osservanza; si vedano Uberto e Melun e, come spiegazione ambigua ma persuasiva, l'argomentazione irresistibile di Pandolfo. Il dramma dimostra la disintegrazione simultanea dell'ordine, del linguaggio e della verità.

Credo sia per questo che il Bastardo non riesce a

trovare un linguaggio nuovo, vero, quando assume le funzioni del re. Se ne trovasse uno, significherebbe che avrebbe trovato anche un nuovo ordine capace di prendere il posto di quello frantumatosi; che egli, il Bastardo, avrebbe scoperto una legittimità nuova. Non è probabile che ci riesca. È assillato da troppe e troppo radicali ambiguità: quella della sua nascita, o quella della morte di Arturo, per citarne soltanto due. Prova, per così dire, nuovi linguaggi; quello di Otello, per esempio:

La tua spada è lucida, mylord, rimettila nel fodero.
(IV, 3, 79)

Ma non può sostenerlo; immediatamente dopo questo tono di calma autorità, anche se un po' affettata, ricade nel tono che gli era proprio:

Rinfodera la tua spada, se non vuoi che io tratti te e il tuo spiedo in modo da farti credere che è arrivato il diavolo dall'inferno.

O qualcosa più vicino a Orazio:

Te ne sei davvero andato? Io resto qui solo per vendicarti. Poi la mia anima ti servirà in cielo come ti ha servito in terra...

(V, 7, 70-72)

(Egli non dice proprio, « Buona notte, dolce Principe », ma, considerando che parla di Giovanni, cammina anche lui sull'orlo sottile del ridicolo). Non è molto evidente la relazione tra questi linguaggi e le loro particolari occasioni, eccetto quando il Bastardo assume la voce della « maestà ». Questo, sebbene sia stato completamente smitizzato, è l'unico linguaggio stabile che abbia a disposizione, esattamente come l'ordine, sebbene sia frantumato, è l'unico ordine in cui possa agire. Alla fin fine il compito principale:

dare una forma a questo caos che egli lascia così rozzo e informe

(V, 7, 26-27)

rimane ancora da svolgere. Non c'è da meravigliarsi se ci sentiamo insoddisfatti.

V

Rimane da vedere un'obiezione e, che sarà la stessa cosa, pervenire alla conclusione. L'obiezione nasce da varie analisi di *Re Giovanni*, sostenute da molte citazioni, quali quelle di Campbell, di Tillyard, di Ribner, e di Reese. Questi studiosi sono pienamente concordi che il dramma, dopo qualche cinico dubbio iniziale, si conclude con una riaffermazione più o meno risonante della dottrina dei Tudor. Per citare solo uno dei passi che confermano palesemente questa opinione, ecco il conte di Salisbury dopo la confessione di Melun:

Ti crediamo. E sull'anima mia sono contento che si sia presentata questa splendida occasione per ritornare sui passi di una dannata diserzione e, come un grande straripamento che s'affloscia e si ritira, abbandonare questo nostro corso ribelle e irregolare, inchinarci fino a terra entro quegli argini che avevamo travolto e rifluire calmi nell'obbedienza sino al nostro oceano, al nostro grande re Giovanni.

(V, 4, 49-57)

Di simili passi, ce n'è più d'uno, con le immagini standardizzate di ordine e grado; e ci sono moltissimi appelli eloquenti all'unità nazionale e agli scopi nazionali.

La mia risposta è, prevedibilmente, che i sentimenti di ortodossia alla fine trionfano in mancanza di meglio. Credo che per la maggior parte della sua vita creativa Shakespeare fosse spinto da una passione per l'ordine; vorrei addirittura chiamarla la

legge del suo sviluppo. Ma il suo bisogno era anche inversamente proporzionale alla sua fede; la sua passione era tanto acuta che lo costringeva a collaudare qualsiasi ordine con il suo ricco e incorruttibile senso della realtà. Un ordine che non superava questa prova poteva al più servire come soluzione provvisoria, come « ordinamento » di (e per) questo tempo presente. Ma sicuramente si sarebbe tradito, con il suo linguaggio. Infatti nel suo senso reale un tale ordine non ha un linguaggio; o, meglio, il poeta non ha un linguaggio per esso.

Ho tentato di dimostrare che il dramma come struttura, cioè intreccio, dialettica e stile, non permette un'interpretazione più affermativa e dialettica di questa: che il vecchio ordine è tollerato, in una forma assai ridotta, come struttura di ripiego. Questa interpretazione spiega senza difficoltà le immagini del tipo « al nostro oceano, il nostro grande re Giovanni ». Una occhiata a Giovanni morente – per non dire da vivo – mostra come queste immagini siano pericolosamente vicine alla falsità:

E nessuno di voi prega perché l'inverno venga... Nessuno fa in modo che i fiumi del regno scorrano nel mio petto infuocato.

(V, 8, 36-39)

D'altro canto non vedo come un'interpretazione più ortodossa possa spiegare anche un piccolo fatto come l'amore di Melun per Uberto.

Ma è solo il bisogno che prende il posto della fede morta? Le parole di Melun morente contengono la risposta; o la promessa. L'Inghilterra, ricordiamo, è salvata dal disastro e dalla conquista straniera da due cose: i legami di sangue (« Perché mio nonno era inglese »), e l'esempio dell'umanità di Uberto. I primi richiedono quella affermazione di comunità puramente istintiva e limitata che chiamiamo nazionalismo (TR lo chiama « istinto naturale »); è un

obbligo cui Shakespeare adempì, un po' troppo coscientosamente per certi moderni, in questa o in altre storie. Gli uomini non più uniti da una fede comune in un ordine universale devono aggrapparsi ai legami che gli rimangono; e in assenza di richiami più autorevoli alla lealtà sono validi i legami del sangue. Ma non bastano; non sono neppure « la causa maggiore ». Non sono (per il poeta) più sufficienti dei legami del linguaggio. Sono il materiale greggio, dato, della vera comunione. La giustizia e la verità, sebbene non possano esistere senza di essi, non risiedono solo in essi; prima che l'istinto nazionale possa generare un giusto ordine e l'idioma nazionale un vero linguaggio, occorre qualcosa di più.

Ma questo qualcosa, che non si colloca più in una « città eterna », esiste nel frattempo solo in intuizioni informi. Non ha ancora un linguaggio, appunto come Uberto non ha un linguaggio per dirci *perché* infrange il giuramento:

Ho giurato di farlo e devo bruciarli con i ferri roventi.
(IV, 1, 121-24)

Questo è tutto; con l'ordine, sono scomparsi i motivi dichiarabili. Melun parla d'« amore »; sicuramente l'amore che « solo è enormemente politico », l'unica risposta disponibile alla « politica » machiavellica in cui questo mondo dovrebbe altrimenti cadere. Ma è una parola, non una frase; un sentimento, non un ordine. Occorre trovare un nuovo « legame ».

Nel frattempo c'era un bisogno immediato; la causa nazionale esigeva che ci si mettesse al suo servizio. Privo di illusioni, Shakespeare soddisfaceva a questo bisogno; le sue « histories », da *Re Giovanni* in avanti, sono un modo di mantenersi in attività, mentre il lavoro di scoperta prosegue sotto la superficie. Esse sono vigorose e stimolanti, con un piglio quasi militaresco e sovente in uno stile « ancora una volta »:

Ma perché ti disperì? Perché ti agiti? Sii grande nell'agire quanto lo sei stato nel pensare. Non far capire al mondo che la paura e una tetra diffidenza determinano i movimenti di un occhio regale. Mostrati degno dei tempi. Sii fuoco per il fuoco, minaccia chi ti minaccia e guarda con cipiglio il cipiglio dello spaccone, allora gli occhi degli inferiori che imparano dai grandi come devono comportarsi, diverranno grandi sul tuo esempio e faranno proprio lo spirito impavido della risolutezza.

(V, 1, 44-53)

Questo modo sarebbe andato bene fino a *Enrico V*: « ancora una volta nella breccia, amici miei, ancora una volta! ». Ma lì sarebbe finito. Non perché Shakespeare avesse scoperto l'ordine ma perché il suo bisogno permanente lo spingeva oltre i confini di:

Questo regale trono di re, quest'isola scettrata, questa terra di maestà, questo seggio di Marte... questo tracciato benedetto, questa terra, questo reame, questa Inghilterra.

(da *Journal of English Literary History*, XXXIII, 2, giugno 1966, 133-53).

Il dramma

E. A. J. Honigmann

Lodare l'impianto di un dramma che s'allontana assai poco dal « dramma fonte » sarebbe pericoloso. Di conseguenza, i critici si sono accontentati di ammirare le poche cose di *Re Giovanni* non direttamente saccheggiate dal T.R.: l'esuberanza del Bastardo, la logica di Pandolfo, i soliloqui, il verso in generale. Ma se, come noi proponiamo, la trama di *Re Giovanni* non fu trovata bell'e fatta da Shakespeare, dobbiamo riesaminarla da un nuovo punto di vista.

Un'eccezione a coloro che videro in *Re Giovanni* un semplice rifacimento fu John Masefield. Trascuando del tutto le fonti, egli dichiarò che il « grande pregio del dramma è la sua struttura, non l'impetito cafone che motteggia il duca d'Austria.¹ *Re Giovanni* « è una forma intellettuale in cui un certo numero di persone in preda a ossessioni illustrano l'idea del tradimento ». È necessario citare il breve sommario di Masefield:

La madre di Giovanni, Eleonora, ha tradito uno dei suoi figli. Giovanni ha usurpato i diritti del fratello... (La madre

¹ *William Shakespeare* (1911), p. 81.

del Bastardo) confessa di essere stata sedotta da... Cuor-di-Leone. Il fratellastro del Bastardo, altro traditore, non si perita di accusare la madre di adulterio...

(Nell'atto II i re) tradiscono la parola data per concludere una vile alleanza... Nel terzo atto... il re di Francia compie un altro tradimento. Rompe l'alleanza appena fatta, su sollecitazione del legato papale... Uberto non acceca il principe Arturo. Persino nella misericordia è traditore... Giovanni, pensando che l'assassinio sia stato commesso, non mantiene la parola con Uberto... Nell'ultimo atto, i nobili inglesi, che hanno tradito Giovanni, tradiscono il loro nuovo signore... Un monaco avvelena a tradimento Giovanni...²

Pur essendo sufficientemente persuasiva, la tesi di Masefield che il « tradimento » sia il *leit motiv* di *Re Giovanni* non soddisfa completamente. L'iterazione di un argomento in una « grande struttura » non lo rende necessariamente centrale. Un'analisi dei tratti ricorrenti nello stile e nelle immagini mostrerà che il sommario di Masefield esaurisce solo una parte del dramma.

In *Re Giovanni* anzitutto notevoli sono le disquisizioni elegantemente condotte sui concetti morali, spesso relative al conflitto di due sistemi di valori, in un dualismo assai sottile. Così vanno insieme il crimine e il castigo (II, 1, 184-90), la fede e il bisogno (III, 1, 137-42), la legge e la giustizia (III, 1, III-16), la verità e lo spergiuro (III, 1, 150-223), la verità e l'inganno (V, 4, 26 sgg.), l'one-

² Pp. 78-80. Poiché tutti i concetti contengono il loro opposto, p. es. il tradimento suppone la lealtà, la scaletta di Masefield ignora la metà del tema del « tradimento ». Shakespeare mette in risalto il legame tra Costanza e Arturo, tra Eleonora e Giovanni, tra il re di Francia e il Delfino; un messaggero professa zelo leale invece di parlare per formule (IV, 2, 180); molti passi presentano il tradimento come correttivo della lealtà (p. es. nell'atto III, sc. 1, 253-62; atto V, sc. 2, 9-44) e non viceversa; e così via. L'esagerata fedeltà del Bastardo al criminale Giovanni (vedi atto IV, sc. 3, 142-4, nota) si contrappone, analogamente, al tradimento generalizzato, ed è parzialmente un accorgimento per mantenere l'equilibrio del dramma.

stà e l'interesse (II, 1, 561-98). E appena indicati questi concetti, altri simili si fanno avanti: pazzia e ragione (III, 3, 3-60), perfezione (II, 1, 423-45) e cerimonia (IV, 2, I-39), quel grande spauracchio elisabettiano. La stella mediana in questa galassia di concetti elaborati si rivela infine, nell'annoso fantasma della ragione e del torto, o del diritto e della forza.

Un semplice conteggio della frequenza delle parole può spesso essere un primo importante approccio ai temi di un dramma, come ha dimostrato F. C. Kolbe.³ Notato l'interesse per i concetti morali, non sorprende che la parola « diritto » si ripeta in *Re Giovanni* (28 volte) più che in ogni altro dramma shakespeariano (3^a pte. *Enrico VI* è il secondo con ventun volte).⁴ Altre parole talmente numerose da attirare l'attenzione in *Re Giovanni* sono « sangue » (quaranta volte, il primo posto in Shakespeare),⁵ « mano » (cinquantadue, secondo dopo *Tito Andronico*), « occhio » (quarantasette, al terzo posto dopo il *Sogno d'una notte di mezz'estate*, e *Pene d'amor perdute*). E, appunto come la mano tagliata in *Tito*, e il simbolismo degli occhi nelle commedie d'amore, non sono casuali, così anche in *Re Giovanni* le parole ripetute sono fermamente ancorate all'azione, e non frutto di disattenzione. La sequenza dominante delle immagini nel dramma, e del loro intrecciarsi, è illuminante.

a) L'atto IV, sc. 1 è la scena centrale,⁶ e Uberto che minaccia di accecare Arturo è il quadro più ec-

³ In *Shakespeare's Way* (1930). Kolbe non si occupò di *Re Giovanni*.

⁴ Tutte le nostre cifre sono basate sulla *Concordance* di J. Bartlett per Shakespeare.

⁵ Il prof. W. Clemen fa notare il significato del sangue in *Re Giovanni* (*Development of Shakespeare's Imagery* (1951) p. 86).

⁶ L'azione del dramma è tenuta insieme tramite Arturo. Per lui il re di Francia prende le armi (atti I-III) e il suo « assassi-

citante del dramma. Sembra che Shakespeare sia stato particolarmente affascinato da ciò che Uberto vede negli occhi di Arturo, perché l'immagine degli occhi che riflettono si arricchisce gradatamente di significati. È abbastanza logico che, in un dramma in cui la retorica impersonale e l'implorazione appassionata sembrano continuamente soppiantarsi, l'immagine appaia dapprima in un ambiente convenzionale: l'amante si vede riflesso negli occhi della sua dama (II, 1, 496-503). Immediatamente dopo l'atto IV, sc. 1, vediamo Giovanni che scruta gli occhi dei Lords (IV, 2, 2), mentre gli occhi di Uberto riflettono la scena (supposta) dell'accecamento:

Brilla nei suoi occhi l'immagine di una perfida odiosa colpa
(IV, 2, 71-2)

la fantasia dei miei occhi intorbidati di sangue ti faceva apparire più orribile di quello che sei.

(IV, 2, 265-6)

I significati profondi che gradualmente convergono nelle immagini ripetute trasformano gli occhi in simboli di giustizia, e le mani di forza. Quando poi la « mano pesante » (IV, 3, 58) della forza è accostata alla « collera degli occhi infuocati o l'ira dallo sguardo immoto » (IV, 3, 49), — un'immagine terribile di deformità e di distorsione applicata a Giovanni — questi simboli ripetuti, come la personificazione perpetua della morte e della fortuna,⁷ raggiungono quasi la statura di *dramatis personae*.

nio » provoca la rivolta dei nobili (atti IV-V). Shakespeare esagera l'interesse dei francesi per Arturo e i nobili avevano dimenticato Arturo quando si rivoltarono nel 1215, ma l'arrangiamento di Shakespeare pone Arturo al centro dei problemi di Giovanni.

⁷ La morte (II, 1, 352, 453, 456; III, 3, 25 sgg.; IV, 2, 82; IV, 3, 35; V, 2, 177; V, 7, 15), riappare sotto le spoglie della guerra (III, 1, 30; IV, 3, 149; V, 2, 74, 164) e del tempo (specialmente nell'atto III, sc. 1, 250-1); la fortuna (II, 1, 391; II,

b) Intimamente collegato a quelle dell'accecamento, è un gruppo di immagini che denota offesa al corpo in generale. La città (e lo stato) concepita come corpo politico richiama nuove associazioni accanto a quelle più letterali:

... il nostro cannone si indirizzerà contro le ciglia di questa città ostinata.

(II, 1, 37-8)

Noi dall'ovest invieremo distruzione nel seno di questa città.

(II, 1, 409-10)

Il primo discorso di Giovanni agli uomini di Angers ne è l'esempio più probante (II, 1, 206-34), ma questo tipo di immagini ricompare in continuazione:

Il cui piede respinge le onde ruggenti dell'oceano

(II, 1, 24)

Austria e Francia si sparano l'un l'altra in bocca.

(II, 1, 414)

... quando batte il piede sul seno della terra, accorrete fuori.

(IV, 1, 2-3)

Le immagini corporee sono particolarmente importanti in *Re Giovanni*, a causa della loro varietà e profusione. A parte l'occhio, la mano, il sangue (vedi sopra), la bocca (quattordici volte), il fiato (diciotto), il piede (dodici), il seno (dieci), il ciglio (undici), la milza (quattro), le budelle (tre), il braccio (ventisette), il dente e i denti (cinque) sono tutti in numero maggiore che in qualsiasi altro dramma del canone, mentre alcuni, come la lingua (ventitré volte in *Re Giovanni*, al terzo posto dopo *Riccardo II* e *Pene d'amor perdute*), non sono in

2, 52 sgg.; II, 1, 44; 3, 119; V, 2, 58) come occasione (IV, 2, 125). C. Spurgeon in *Shakespeare's Imagery* (1935) discute la personificazione come una caratteristica speciale del *Re Giovanni* (pp. 246-53).

numero di molto inferiore. Quando ricordiamo che *Re Giovanni* è solo di duemila e seicento versi, decisamente più breve dei drammi a esso paragonabili per frequenza di immagini corporee, questi dati statistici richiedono attenzione.

c) Subito dopo le immagini di violenza fisica vengono quelle di violenza carnale. La naturalezza di questo passaggio è ottimamente illustrata dai discorsi davanti ad Angers. Quello di Giovanni (II, 1, 206-34) è cosperso di minacce di violenze fisiche, quello di Filippo (II, 1, 235 sgg.) implica violenza carnale (v. 257) che il Bastardo sviluppa con allusioni piccanti (II, 1, 381-7). Per tutto *Re Giovanni* incontriamo questo importante tema connettivo:

usurato il potere dell'infante, e violentata la virtù verginale della corona

(II, 1, 97-8)

lanciare una sanguinaria armata contro il letto nuziale della sorridente pace

(III, 1, 171-2)

e baciare le labbra a qualsiasi mutamento

(III, 3, 166)

Qui immagini sussidiarie sono quelle delle macchie e delle mende che, sebbene di solito smorzate in pietrificate metafore:

guardare le macchie e le mende del diritto

(II, 1, 114)

la fede di uomini mai macchiata dalla rivolta

(IV, 2, 6)

acquistano forza particolare quando si applicano ad Arturo (II, 2, 43-54), poiché le « macchie » di un fanciullo vengono equiparate agli atti di violenza e di fornicazione degli adulti (II, 2, 54-65): essendo la deformità fisica messa sullo stesso piano della deformità spirituale dell'adulterio, il concetto è che la bellezza di Arturo, non la sua età, lo fa inadatto

ai favori della fortuna. In modo analogo nell'atto II, sc. 1, vv. 129-33 sono accostate immagini di macchia e di fornicazione.

d) Il tema della bastardaggine e della fornicazione è una pietra angolare di *Re Giovanni*. L'atto I vi si sofferma, e l'atto II lo riprende subito (II, 1, 122-23); il Bastardo ama ricordare la sua illegittimità (I, 1, 207; II, 1, 276, 279) fare soliloqui su « quel gentiluomo dal viso amabile e dalle parole lusinghiere che si chiama Interesse » (II, 1, 573), minacciare di fare cornuto il duca d'Austria (II, 1, 290-3), e Shakespeare lo credè in parte per soddisfare alle necessità di questo tema. La fortuna, non a caso, fa il suo primo ingresso come « meretrice » (II, 1, 391-4; II, 2, 54-61; V, 2, 58-9). Forse il paradosso più brillante è nell'atto III, sc. 3, in cui Costanza invoca la morte come amante (vv. 25-36), la rimprovera per essere apatica e sonnolenta (vv. 39-41), poi si chiede come « possa liberarsi » dai suoi dolori e infine parla di una « bambola di stracci ». La licenziosità sessuale dei vecchi Plantageneti è stata messa in risalto per distinguerla dalla morigeratezza dell'altra parte: il re di Francia guardingo e posato, Luigi un corteggiatore formale (II, 1, 496 sgg.), Arturo un fanciullo. Costanza crede nella castità (II, 1, 124), a differenza di Eleonora, che non dà peso a queste questioni (II, 1, 132), del seduttore Cuor-di-Leone, di Giovanni o di Faulconbridge. La frenesia di Costanza assomiglia alla pazzia di Ofelia per i suoi sottintesi sessuali, ma mentre Ofelia, che ha perso il senno, dà voce a qualcosa di essenziale alla sua natura con le canzoni oscene, Costanza nell'atto III, sc. 3, non è conseguente a se stessa, e le sue farneticazioni dimostrano soltanto lo sconvolgimento della sua mente.

e) Passando agli elementi finali della sequenza, la selva di immagini di « sopra » e « sotto » è segno evidente di repressione. La stretta affinità con

il gruppo (d) emerge negli echi verbali e nella giustapposizione di idee similari di sotto e sopra:

Essa commette ogni ora adulterio con tuo zio Giovanni, e con la sua mano dorata ha sospinto il re di Francia a calpestarlo il giusto rispetto della sovranità...

Lasciami sola con le mie pene che io sola sono costretta a sopportare.

(II, 2, 56-65)

f) L'ultimo anello della catena delle immagini più importanti, sebbene non costituisca un vero insieme di immagini, è secondo noi la continua analisi dei concetti morali. Qui ci attendiamo metafore di sopra e sotto e i simboli più semplici della ragione e del torto:

Distruggi le mie sofferenze e tornerà la fede; tienile in vita e la fede verrà cancellata.

(III, 1, 141-2)

Poiché tutti i concetti morali sono parenti poveri della ragione e del torto, ci attendiamo anche di riconoscere la dicotomia fondamentale nonostante le sue trasmutazioni:

... se la legge non può fare nulla di giusto sia legale che la legge non impedisca il torto!

(III, 1, III-12)

I due concetti principali, trascritti come verità e falsità, onestà e interesse, castità e non castità, e così via, ci recitano continuamente il dramma umano di Arturo e Giovanni.

La chiave delle più importanti «immagini di oppressione» che abbiamo delineato sembra essere il tema della «giustizia contro la forza». Questo tema spiega molte delle più sorprendenti innovazioni nella vicenda di *Re Giovanni*. Arturo, in *Holinshed* un giovane guerriero, diventa nel dramma un fanciullo indifeso; Costanza, una «vedova senza ma-

rito» (mentre in realtà aveva sposato dopo Goffredo altri due uomini); Limoges e il duca d'Austria, i due nemici per eccellenza di Cuor-di-Leone, si uniscono in una persona, in modo che appaia più atroce la condizione di Arturo, che ha dovuto accettare l'aiuto da Limoges-Austria; e, fatto ancora più significativo, Shakespeare fin dall'inizio presenta Giovanni come un usurpatore mentre secondo i cronisti ha gli stessi diritti al trono di Arturo. È soprattutto attraverso le immagini minori che si può dimostrare l'interesse di Shakespeare per il tema della «giustizia contro la forza». *Re Giovanni* infatti segue lo schema tragico della «ruota della fortuna». Nel 1591 fu probabilmente rappresentato come tragedia e vari accostamenti contribuiscono a mostrarci l'ascesa e la caduta dell'eroe. I favori della fortuna prima dell'atto III, sc. 2, e il suo successivo accigliarsi vengono espressi in modi diversi. Fino all'atto III, sc. 3, la rapidità dell'esercito di Giovanni viene ripetutamente contrapposta alla cautela e alla lentezza dei francesi, e la fortuna aiuta Giovanni con venti favorevoli (II, 1, 57); nell'atto IV, sc. 2, vv. 113 sgg. la rapidità dell'esercito del Delfino sorprende a sua volta Giovanni. Egli ammette che la fortuna gli si è rivoltata contro (IV, 2, 125), aiutando ora Luigi con venti propizi. Varie allusioni al gioco sottolineano ulteriormente la partecipazione della fortuna. L'antitesi tra rapidità e lentezza, ritorna nel parallelo tra la focosità di Giovanni e la freddezza francese.

Si può anche riconoscere nell'impetuosità il «tragico vizio» di Giovanni, la febbre ardente che lo uccide (V, 7, 30-48), l'ironia finale del fato. La storia finisce quando la vitalità dell'usurpatore si è

* Cfr. R. CHAPMAN «The Wheel of Fortune in Shakespeare's Historical Plays» (*Review of English Studies*, I, 1950, pp. 1-7) e I, 1, 1 nota.

spenta, quando persino le gambe gli mancano (V, 3, 16; V, 7, 10) ed è un personaggio infantile, Arturo risuscitato come principe Enrico, che alla fine trionfa forte di un « diritto » indiscusso.

Un ulteriore accorgimento stilistico che richiede una certa attenzione, perché oggi poco noto, lo possiamo definire « l'esposizione della tesi ». In un certo senso, *Re Giovanni* si svolge come un continuo dibattito, spezzato in questioni separate. Nell'atto I i Faulconbridge dibattono apertamente davanti al re; nell'atto II si susseguono i discorsi gemelli di Giovanni e di Filippo (II, 1, 206-66), degli araldi inglese e francese II, 1, 300-24), i rifiuti dei due re (II, 1, 334-9), i discorsi contrastanti del Bastardo che invoca la guerra (II, 1, 373-96), e del cittadino che invoca la pace (vv. 423-55); nell'atto III re Filippo fa appello alla santità dei giuramenti (III, 1, 150-78), e la replica di Pandolfo (vv. 189-223), svolta cruciale nella carriera di Giovanni, sia o no *rationcinatio*, è universalmente apprezzata come un meraviglioso esempio, unico in Shakespeare di « logica scolastica »; nell'atto III, sc. 2, Giovanni spinge Uberto ad uccidere Arturo, nell'atto IV, sc. 1, Arturo persuade Uberto a lasciarlo vivere (sono le due scene migliori del dramma), nell'atto V, sc. 2, vv. 9-39 il conte di Salisbury imposta il problema della ribellione, e si possono citare anche altri discorsi formali contrastanti. Spesso i critici moderni condannano lo « zigzagare immotivato dell'azione », cioè il fatto che « quasi in ogni atto una nuova questione secondaria viene trattata con ampiezza tale da divenire questione primaria ».⁹ Dimenticano che lo studio della retorica educava gli elisabettiani colti alla sottigliezza dei dibattiti, e che le « questioni se-

⁹ Bulthaupt, citato con approvazione in G. C. MOORE SMITH, *King John*, 1900, p. 31.

condarie » di *Re Giovanni* possono essere considerate un'iterazione tematica, non facendo che riprendere lo stesso alto dibattito tra ragione e torto.

Nell'atto II l'attività militare evita la possibile monotonia della « esposizione della tesi ». Altrove questo sollievo è dato dalla diversità dello stile:

A volte si ha la sensazione che Shakespeare pensi consapevolmente alla varietà dei personaggi e del linguaggio ad essi appropriato.¹⁰

Non c'è solo diversità tra gli individui. L'intrusione continua della formalità, ambasciatori, araldi, legati, messaggeri, si estende in genere alla presentazione dei singoli personaggi. Eccettuato il Bastardo e i suoi nell'atto I, ognuno al suo primo apparire parla impersonalmente e il mettersi e il togliersi la maschera « ufficiale », il rapporto tra passione privata e dovere pubblico, getta luci e ombre singolari su tutto *Re Giovanni*. I concetti di Arturo nell'atto IV, sc. 1, spesso accusati di innaturalità, sono il « punto di pressione » del metodo.¹¹ Le risposte di Uberto, semplici, brevi, aiutano a sottolineare l'apparente artificiosità di Arturo: e la implacabile determinazione dell'uomo non lascia al fanciullo altra possibilità che meri contorcimenti verbali. Forse allora Shakespeare mirava al preziosismo. Una necessità improvvisa spinge analogamente Pandolfo ai trucchi verbali dell'atto III, sc. 1, 189-223, mentre collera e disperazione portano Costanza alla declamazione involuta dell'atto II, sc. 1, e dell'atto III, sc. 1. Nell'atto III, sc. 3, la pazzia raziocinante di Costanza fa della pirotecnica verbale un linguaggio

¹⁰ B. IFOR EVANS, *The Language of Shakespeare's Plays* (1952), p. 44.

¹¹ Walter Raleigh li condannò come tipico modo di scrivere immaturo di Shakespeare (*Shakespeare*, 1916, p. 222); così Kreysig (*apud* Furness, p. 291) e molti altri. Probabilmente Shakespeare ricordava il *pathos* dei drammi di Abramo e Isacco mentre scriveva questa scena.

di emergenza, e quindi Arturo nell'atto IV, sc. 1, si comporta in modo *convenzionale* (come Giovanni quando nell'atto V, sc. 7 arzigogola sul suo letto di morte). E sebbene alcuni abbiano pensato che nell'atto IV, sc. 1 Arturo dovrebbe essere ammutolito dalla paura e che le sue implorazioni siano innaturali, non ci pare che questa convenzione contrasti con le necessità puramente psicologiche della situazione, ma anzi con esse si armonizzi. Arturo balza di concetto in concetto come di porta in porta, elaborando tutti quei punti che possono forzare l'inesorabilità della determinazione di Uberto. Si rende conto che i suoi dolci pensieri minano il proposito di Uberto, e il saltare a un concetto nuovo, appena quello che ha sotto mano incomincia a perdere efficacia, rivela una più o meno consapevole *tecnica dell'implorazione*. I suoi concetti non suonano dolci perché il « chiacchiericcio innocente » (IV, 1, 25) quando diventa « furbo » e « astuto » (IV, 1, 53-4), come la bellezza che si prostituisce, si deforma e si deturpa. Quindi, la solita vaga diagnosi di « innaturalità » è solo giusta a metà. I concetti o le contorsioni di Arturo sono innaturali, come devono per forza essere tutte le contorsioni: ma la situazione li richiede. Bisogna evitare il deturpamento fisico, anche a costo di una macchia spirituale. Non è il terrore di Arturo, ma la vista di un fanciullo obbligato alla duplicità che produce il pathos più sottile della scena.¹²

¹² Mark Van Doren trattò le stravaganze stilistiche del *Re Giovanni* in modo alquanto diverso: « La presenza in *Re Giovanni* di un certo passo famoso sul dipingere il giglio non è accidentale, ma essenziale, perché il tema del dramma è l'eccesso... ». Van Doren pensava che molte orazioni nel dramma fossero « gonfiate oltre ogni forma » e che « il polo dell'iperbole, la gelida Thule dell'eccesso che dissecca ogni sospiro è raggiunto e sorpassato da Costanza. Essa è l'ultima e la più terribile delle donne gementi shakespeariane » (*Shakespeare* 1939, pp. 106, 107, 109).

Se *Re Giovanni* può non essere liquidato come un guazzabuglio di squilli di tromba e sortite, si può anche rivedere il problema dell'« eroe » del dramma. Quei pochi che accettano Giovanni come eroe ne condannano il grigiore; altri pensano che l'eroe sia il Bastardo, i più pensano che di eroi non ve ne sia nessuno.¹³

Si fanno di solito due considerazioni per bollare Giovanni come eroe insoddisfacente. Se lo si paragona con la sua *History* complementare *Riccardo II*, la « revisione shakespeariana del T.R. » ha meno ambizioni nella misura in cui il « suo cronacare diretto pare meno maturo dello studio psicologico di *Riccardo* ». ¹⁴

Insomma la mancanza di un eroe è imputabile al « dramma fonte » e al disinteresse di Shakespeare per eventuali miglioramenti. La tesi che un eroe introspettivo comporti una psicologia più approfondita o una maggiore abilità drammatica non può essere accettata come un assioma. Ma una successione di scontri di personalità non può essere altrettanto affascinante di una serie di soliloqui e conflitti interiori? Questo principio elementare sembra avere soddisfatto Shakespeare in alcuni dei suoi drammi più maturi, come in *Re Giovanni*. Giovanni studia e sfrutta il suo prossimo. Tenta di scoprire a quale prezzo ognuno si vende. Compra il Bastardo con il titolo di cavaliere (I, 1, 162), il re di Francia con cinque provincie (II, 1, 527 sgg.), Uberto con promesse (III, 2, 30-42), promette terre ad Arturo (II, 1, 551), e Arturo ai nobili (IV, 2, 67), cerca di ricomprarli un'altra volta (IV, 2, 168), compra il papa con una sottomissione nominale (V, 1, I) per poter com-

¹³ A. BONJOUR diede esempi di queste diverse opinioni in « The Road to Swinestead Abbey » (*Journal of English Literary History*, XVIII, 1951, 253-6).

¹⁴ M. R. RIDLEY, *Shakespeare's Plays: A Commentary*, 1937, p. 85.

prare il Delfino (V, 1, 64). Il discorso più notevole del dramma, dunque, quello sull'interesse, non è gratuito, né sono un segreto le implicazioni psicologiche di « questa parola che tutto trasforma ».

A mano a mano che le poche qualità caratteristiche di Giovanni, come il patriottismo e l'insofferenza, si dimostrano a una a una non essenziali, acquista significato il suo basarsi sull'interesse. Si ha la tentazione di vedere nel dramma uno studio su un virtuoso della politica. Infatti, per quanto miope la sua strategia, la tattica di Giovanni è brillante. Questo è soprattutto evidente nell'atto III, sc. 2. Imbrigliato dalla madre intrigante, dalle minacce del re di Francia e dall'esistenza di Arturo, Giovanni si libera per un istante dalle sue catene con straordinaria abilità, ma con conseguenze disastrose. Il re di Francia è sconfitto. Nel frattempo Eleonora perde la faccia rischiando di farsi catturare (III, 2, 7): Giovanni sfruttando questo suo insuccesso coglie l'occasione per ordinarle di rimanere in Francia (v. II) (« strettamente sorvegliata », v. 12) per essere sicuro che essa non reagisca. Poi strappa a Uberto la promessa di assassinare Arturo. Ma la scena è a mala pena terminata che il commento strategico di Pandolfo (nell'atto III, sc. 3) mette in luce la sterilità del capolavoro tattico di Giovanni.

Ma in ultima analisi il Giovanni di Shakespeare è il Giovanni di Holinshed, uomo di passioni incontrollabili e di astute dissimulazioni. Pertanto, l'interesse psicologico di questo personaggio nasce in parte da un semplice dualismo, un'altalena tra due elementi apparentemente inconciliabili. Sulla scena potrebbe apparire un enigma e una sorpresa. Alla lettura, naturalmente, il trucco teatrale perde forza. Il crollo di Giovanni nell'atto V dispiace ai critici, come la sua antipatia per l'introspezione. Un eroe dev'essere eroico, sostengono (ignorando Riccardo II). Ma forse la delusione dei critici per la man-

canza di coraggio di un uomo alle soglie della morte è frutto di attese irragionevoli da parte di chi ama effetti artificiali. L'inazione non è drammatica, e un eroe senza coraggio può essere veramente una delusione; ma il crollo di Giovanni nell'atto V, sc. 3, può essere intensamente drammatico nell'economia generale del dramma, anche se nella singola scena sembra mera inazione. Lo schema circolare di *Re Giovanni* esige che l'eroe che è Impetuosità debba giungere a un arresto completo (V, 3), mentre la trasformazione della sua energia in pazzia frenetica (V, 7, II), come il rombo di un'automobile che non si vuole mettere in moto, ci fa comprendere appieno il potere tremendo delle forze represses di cui era schiavo.

Le accuse fatte a Giovanni di non essere un eroe sono dovute a una confusione di termini. Certo non può pretendere di essere un eroe nazionale, nell'atto V. Ma le sue qualità personali sono una cosa, e la sua posizione strutturale come eroe (o protagonista) del dramma un'altra. Che Giovanni occupi il centro del dramma è cosa su cui non è necessario insistere troppo, ma due serie di paralleli possono aiutare a dimostrare come la tensione strutturale consolidi la sua posizione.

In primo luogo, le vicende del Delfino sono analoghe a quelle di Giovanni. Il Delfino, dominato dal padre (come Giovanni da Eleonora all'inizio), rischia tutto per un regno, va in rovina una volta eliminata l'influenza del genitore (come Giovanni dopo l'atto III, sc. 2), risolvendosi al vile assassinio dei nobili inglesi (come Giovanni si decide all'assassinio di Arturo; in entrambi i casi è svolta cruciale); è abbandonato da Melun (come Giovanni da Uberto) per un conflitto di lealtà, sfida il papa, e finalmente, perde in mare i suoi equipaggiamenti (come quelli di Giovanni sono divorati dal Wash), e si sottomette (come Giovanni) a Pandolfo e alla

fortuna. Shakespeare usa spesso questo parallelismo, e l'esempio più riuscito sono forse le storie parallele di Gloucester e di Lear in *Re Lear*.

In secondo luogo, la tragedia di Giovanni è vista come un dramma familiare. Tre figli di Enrico II, oltre a Giovanni, stanno dietro la storia. Riccardo I, crociato e adultero, simboleggia il conflitto delle passioni dei Plantageneti; il conte di Salisbury, suo fratellastro, si può dire che impersoni la nobiltà e potrebbe non essere una coincidenza che solo lui, in *Re Giovanni*, esprima il desiderio di una crociata (V, 2, 33-8); Goffredo sembra essere stato una nullità, e tormentato dagli incubi come il padre; il Bastardo porta avanti l'eredità di Riccardo I (« Riccardo perfetto » I, 1, 90); e Arturo assomiglia a Salisbury (« nobile ragazzo » II, 1, 18). Giovanni combatte contro la « nobiltà », fa una crociata contro Roma, e muore come una nullità, e altri personaggi, in un certo senso lo mettono continuamente in ombra. Le sue offese al papa non riescono ad eguagliare gli improperi di Eleonora e di Costanza; non ha né il vigore del Bastardo, né le doti strategiche di Cuor-di-Leone, né le virtù di Salisbury. Ma sebbene Giovanni in confronto sembri grigio, essendo il centro in cui tutti i colori violenti della famiglia si incontrano e si neutralizzano, Shakespeare crea la famiglia come il complemento di Giovanni, e non viceversa. Cioè, Giovanni sembra essere il prodotto della sua famiglia, ma in realtà la famiglia è messa lì come proiezione di Giovanni.¹⁵

Strutturalmente Giovanni sembra essere al centro del dramma; se non è « l'eroe », è certamente il « cattivo ». Nondimeno, l'ascesa del Bastardo alla

¹⁵ La maggior parte dei Plantageneti (p. es. Arturo, Goffredo, Salisbury, il Bastardo) sono personaggi interamente inventati da Shakespeare, altri (Eleonora, Costanza, Riccardo I) hanno tratti secondari messi in evidenza, o inventati ai fini del dramma. Solo Giovanni rimane più o meno come in Holinshed.

fine può ancora rendere perplesso il lettore. Tuttavia se consideriamo il Bastardo come un « tipo », il suo posto nel dramma diventa più chiaro. Come Mercuzio, Falstaff, Touchstone, Jacques e Autolycus, il Bastardo è un cinico, è la solita aggiunta shakespeariana alle storie che segue da vicino. Fedele al suo tipo, sta fuori dello schema interno del dramma, specialmente come commentatore. Se sia o no il coro¹⁶ come hanno pensato molti, la sua indomita schiettezza, che si amalgama con le funzioni di coro, lo rende immensamente simpatico. Ma, per quanto simpatico, il coro non può essere l'eroe. Inoltre, può essere d'aiuto accostarlo a Onestà o Semplicità delle Moralities; perché le tirate del Bastardo e vari altri passi indicano questa sua discendenza. In verità per rendere oltremodo chiara la sua posizione subordinata, Shakespeare ce lo presenta più volte snobbato: da Eleonora (I, 1, 147), da Giovanni (III, 1, 60), da Lady Faulconbridge (I, 1, 227, 243), dal duca d'Austria (II, 1, 147), da Salisbury (IV, 3, 94), dal Delfino (V, 2, 160).

Opponendosi alla teoria che *Re Giovanni* non ha eroi, il Dott. A. Bonjour, in un articolo stimolante, ha di recente obiettato che:

abbiamo qui a che fare con un'evoluzione deliberatamente contrastata. La carriera di Giovanni descrive una curva discendente, la carriera del Bastardo una curva ascendente; entrambe le curve, perfettamente contrastanti, sono collegate a un unico schema. La struttura del dramma è perciò note-

¹⁶ La sua funzione di coro a volte danneggia la sua integrità psicologica. Nell'atto II, sc. 1, 561-98 deve denunciare il diavolo astuto, l'interesse, con cui personalmente simpatizza; l'improvviso voltafaccia (« ma perché me la prendo con l'interesse? ») fa scricchiolare l'ingranaggio shakespeariano. Nell'atto IV, sc. 3, 139-59, Shakespeare fa il funambolo, portando il Bastardo al punto di ammettere l'usurpazione di Giovanni durante un « coro »; nell'atto II, sc. 1, 585 il « coro » Bastardo definisce « onorevole » l'aiuto del re di Francia ad Arturo.

volmente equilibrata... in termini assai semplici: declino di un eroe; ascesa di un eroe.¹⁷

È una teoria ingegnosa ma ci pare che il Dott. Bonjour ecceda un po'. Non possiamo accettare il Bastardo come un eroe neppure nell'atto V. In nessun luogo nel dramma il suo intervento « fa storia ». Colpiti dalla delega di autorità fattagli da Giovanni (V, 1, 77), alcuni la considerano un segno della grandezza del Bastardo, mentre, per noi, intendeva essere solo un segno dell'abbattimento di Giovanni che si mette nelle mani di un servo, di un bastardo, di un compagno di bagordi. Le idee democratiche moderne deformano la nostra reazione all'azione di Giovanni. I risultati immediati, cioè la sconfitta in battaglia, poi la perdita dell'esercito di Giovanni nel Wash, atto di stupidità criminale attribuito da Shakespeare al Bastardo e tirato due volte in ballo per sminuirne la statura, dimostrano indubbiamente che questo « eroe » fallisce nelle « alte sfere », nonostante i suoi trionfi di gradasso. Coloro che trovano nel Bastardo le qualità regali del « carattere del re genuino »¹⁸ ci sembra che esagerino.

La « curva ascendente » del Bastardo, non si può naturalmente negare. Ma è difficile dire se sia più integrale che accidentale alla struttura. Se non è Giovanni a portare avanti il dramma da solo, chi gli si

¹⁷ E.L.H., XVIII, 1951, 270.

¹⁸ TILLYARD, *Shakespeare's History Plays*, 1944, p. 227. In *Re Giovanni* ancor più immediatamente che nelle due tetralogie storiche, « il problema di Shakespeare è come legittimare l'illegittimo » (J.F. DANBY, *Shakespeare's Doctrine of Nature*, 1949, p. 75). La regalità illegittima spinge Giovanni al crimine, mentre il Bastardo ascende da cafone di campagna a portavoce nazionale grazie alla sua nascita illegittima. La teoria del dott. Bonjour di un'« evoluzione deliberatamente contrastata » opera in più d'un modo. Eppure il Bastardo non riesce a diventare una grande personalità, non è un uomo « di cui ogni sillaba ha peso » come ammette Van Doren (*Shakespeare*, p. 115), e il suo fallimento come generale e uomo politico non può essere preso alla leggera.

contrappone non è tanto un altro personaggio quanto lo spirito dell'Inghilterra. Eppure l'Inghilterra non è per questo « l'eroe » del dramma, né il suo centro strutturale. Diversi giochi di parole ci guidano al vecchio luogo comune dell'identità tra re e paese: in un certo senso Giovanni e l'Inghilterra sono un tema solo. Come in molti drammi politici shakespeariani, la tragedia dell'eroe porta alla rigenerazione del suo paese.

Un altro motivo dell'ascesa del Bastardo verso la fine può perciò consistere nel fatto che « la sua funzione è di personificare l'Inghilterra, di dare corpo all'anima inglese ».¹⁹ Il Bastardo è portato in alto dal tema dell'Inghilterra, di cui è parte integrante.

L'incertezza sulla figura dell'eroe può essere indicativa di un problema critico più vasto. Non abbiamo più la sensibilità degli elisabettiani per alcuni temi secondari. L'orrore per la ribellione era universale quando scriveva Shakespeare:²⁰ non dobbiamo dimenticarlo quando leggiamo la prolissa apologia della ribellione nell'atto V sc. 2. Il protestantesimo era ancora in bilico: dall'estero ci si aspettava una nuova e più grande Armada, mentre Martin Malprelate faceva tremare all'interno le fondamenta della Chiesa.²¹ Il dramma ha riferimenti all'attualità che

¹⁹ J.M. MURRAY, *Shakespeare*, 1936, p. 156.

²⁰ TILLYARD, *op. cit.*, p. 221 sgg.; L.B. CAMPBELL, *Shakespeare's Histories*, 1947, p. 155 sgg.

²¹ Molti critici basandosi su *Re Giovanni* dibattono il problema del credo religioso di Shakespeare. Scrittori cattolici hanno pensato che Shakespeare fosse in favore di Roma, poiché attutì la violenza antiromana del T.R. e « eliminò tutti gli elementi anticattolici » (!) (G.M. GREENWALD, *Shakespeare's Attitude Towards the Catholic Church in « King John »*, 1938, p. 179; cfr. J.H. DE GROOT, *The Shakespeare and « The Old Faith »*, 1947, pp. 180-224). Ma la presa di posizione protestante (Armada) di *Re Giovanni* contraddice questa tesi e se Shakespeare non « ha attutito » il T.R. è chiaro che nel 1590 era un protestante.

oggi ci sfuggono. Ma mette conto di fare lo sforzo di studiarlo, non solo perché è un mirabile saggio di abilità drammaturgica, ma anche perché è stato il primo dei drammi shakespeariani che i contemporanei considerarono degno di essere plagiato.

(da E. A. J. Honigmann, « Introduction », *King John*, London, The Arden Shakespeare paperbaecks, 1967, pp. 59-73)

I problemi politici di « Re Giovanni »

E. M. W. Tillyard

Gli specifici problemi politici che il dramma affronta sono, in ordine crescente di importanza, la successione, la legittimità della ribellione e il carattere del sovrano.

La successione non è molto importante. È chiaro che Giovanni ha diritti piuttosto deboli, come la madre gli dice esplicitamente all'inizio della commedia:

GIOVANNI: Il possesso effettivo e il diritto sono dalla nostra parte.

ELEONORA: Più il possesso che il diritto, per fortuna, altrimenti per noi due si metterebbe male. Per te e per tua madre. Figlio mio, è questo che ti sussurra all'orecchio la mia coscienza, ma nessuno deve sentire se non tu, io e il cielo.

Ma il tema del senso di colpa in assenza di un diritto effettivo è svolto in modo abbastanza fiacco. È vero che quando è attaccato dal re di Francia, Giovanni furbescamente elude la domanda dicendo:

Questa è la corona d'Inghilterra; non basta a provare chi è il re?

Ma ancora una volta giungiamo alla conclusione che è un difetto di carattere, non di legalità, a por-

tarlo alla rovina. Dopo essersi occupato a lungo dei diritti di York e di Lancaster, Shakespeare avrà probabilmente provato una gran noia per tutta la questione.

La cosa è diversa per il tema della ribellione e del conflitto, che deve aver avuto una grande presa sull'immaginazione di Shakespeare e che è uno dei principali strumenti attraverso i quali la commedia acquista una certa unità.

Prima di tutto Shakespeare dà un gran rilievo a questo tema utilizzando parecchie volte la stessa metafora: quella di un fiume che rompe gli argini. La metafora non era una creazione di Shakespeare, ma di dominio comune.

In *Re Giovanni* essa non richiama sempre alla mente la ribellione politica. Connotando dapprima ogni specie di azione eccessiva e sfrenata, si limita alla fine a suggerire un'azione fortemente sediziosa con un effetto potente e clamoroso. Giovanni, discutendo con Filippo davanti ad Angers, paragona la sua giusta linea di condotta ad un corso d'acqua che, se Filippo cercherà di fermare con un ostacolo illegale, provocherà inondazioni e devastazioni. Poco dopo il Cittadino di Angers, esortando i due re all'unione, ne mostra, per così dire, l'immagine rovesciata, paragonando la futura unità a due fiumi che scorrono insieme quietamente adornando gli argini entro cui fluiscono. Costanza, non riuscendo ancora a convincersi dell'alleanza e della fine delle sue speranze per Arturo, chiede a Salisbury, che ha dato la notizia:

Perché c'è nei tuoi occhi una lacrima pietosa, che sta per traboccare come un fiume altero?

Giovanni, chiedendo a Pandolfo di arrestare la guerra civile che ha scatenato, la chiama

questa inondazione di umori sregolati,

e la parola « inondazione » rivela che Shakespeare oltre che agli umori del corpo sta pensando alle ondate di un'alluvione.

Così quando i *lord* in rivolta attraverso la bocca di Salisbury usano la stessa metafora per spiegare il loro ritorno dalla parte del re, l'effetto è potente e pare riallacciarsi e dare una soluzione a ciò che è successo prima:

E sull'anima mia sono contento che si sia presentata questa splendida occasione di inchinarci fino a terra entro quegli argini che avevamo travolto, e rifluire calmi nell'obbedienza sino al nostro oceano, al nostro grande Re Giovanni.

Ma se Shakespeare, attraverso quest'insistita metafora, vuole indicare che la sedizione e il pentimento sono i principali temi della commedia, paragonare Giovanni ad un oceano e chiamarlo un grande re sono, a prima vista, errori gravi perché la condotta di Giovanni è stata davvero meschina. Sarà meglio cercare di spiegare quest'incongruenza prima di affrontare il problema della ribellione, per fare ciò occorre prendere in esame il carattere di Giovanni.

Dowden ha notato « l'ostentazione di forza e di dignità regale di cui Giovanni si ammanta nella prima scena della commedia » e la considera « niente più che una povera messinscena della vera forza e dell'onore di un re ». Ma è del tutto improbabile che un pubblico elisabettiano, ascoltando la sfida di Giovanni al re francese, attraverso il suo ambasciatore Chatillon – « Ma dovrai essere ratto come il fulmine, perché prima che tu possa fare il tuo rapporto io già sarò lì e si udrà il tuono dei miei cannoni » – o il modo eccellente di rendere giustizia ai fratelli Faulconbridge o l'opposizione all'interferenza del Papa, giudicasse tutte queste cose come finzioni di un ipocrita.

Invece dovevano considerarlo un po' come consi-

deravano Enobarbo quando descrive l'incontro di Antonio con Cleopatra sul Cidno. Per nulla disturbati dal fatto che Enobarbo pronunciasse quei versi in modo così estatico e così estraneo alla sua natura, gli attribuivano volentieri una funzione di personaggio-coro permettendogli qualsiasi tipo di discorso e restituendogli la sua funzione individuale alla fine del discorso. Così Giovanni non è solo se stesso quando è a faccia a faccia con un francese; è prima di tutto un re inglese, tenuto a comportarsi con aria di sfida e a non abbandonare mai la dignità che si addice a un re inglese. Allo stesso modo si comporta con gli ambasciatori romani la perfida moglie di Cimbelino; parlando con loro smette di essere la donna malvagia e la strega delle fiabe e diventa una vera regina inglese. Non ci si deve quindi sorprendere se Giovanni è raffigurato a volte come un monarca con tutta la dignità che le convenzioni attribuiscono a tale ruolo e altre volte, più realisticamente, come un uomo meschino e sleale. Pertanto, quando Pembroke si pente della sua sedizione, è al re consacrato dell'Inghilterra e non al cattivo re Giovanni che offre la sua lealtà. Il re d'Inghilterra è proprio come un oceano, che chiede a buon diritto il tributo di tutti i fiumi che confluiscono nel mare.

Quando è lecita la ribellione? Questo è il tema della scena più bella e più importante della commedia: la scena terza del quarto atto — quando Arturo muore dopo essersi gettato dalle mura e dapprima i nobili sediziosi, poi il Bastardo e infine Uberto ne scoprono il corpo. Il comportamento dei nobili e quello del Bastardo sono in evidente contrasto. Trovando Arturo morto, Pembroke, Salisbury e Bigot decidono, per il fatto stesso che è morto, che Giovanni è colpevole; e mascherano la leggerezza del loro ragionare con i loro sentimenti incontrollati:

SALISBURY: Abbiamo qui, il vertice, la sommità, il cimie-

ro, anzi il cimiero sopra il cimiero dell'armatura del delitto. È la vergogna più sanguinosa, la ferocia più sfrenata, l'atto più abietto che mai la collera dagli occhi infocati o l'ira dallo sguardo immoto abbiano offerto alle lacrime di una tenera compassione.

PEMBROKE: Di fronte a questo delitto, tutti gli assassini del passato sembreranno giustificati, e una mortale carneficina apparirà uno scherzo. »

A ciò il Bastardo aggiunge, con un autocontrollo e uno sforzo di ragionare che si contrappongono alle facili passioni dei nobili:

È un atto maledetto e sanguinario, è il gesto infame di una mano malvagia, se è stata davvero una mano a compierlo.

Qui la parola infame (*graceless*), che significa al di là del campo d'azione della Grazia divina, costituisce da sola un'accusa più terribile di tutte le iperboli dei nobili; tanto terribile che chi la pronuncia rifiuta di chiamare qualcuno a risponderne finché non conosce la verità. Certi della colpevolezza di Giovanni, i nobili decidono che la ribellione è la linea di condotta virtuosa; e quando entra Uberto, è solo l'intervento del Bastardo ad impedire che lo uccidano come sicario di Giovanni. Quando i nobili se ne sono andati e non è più necessario contrastare la loro leggerezza, comincia la battaglia nella mente del Bastardo e il problema della ribellione si pone nella forma più acuta e sconvolgente. L'evidenza è tutta contro Uberto e se è contro di lui, è anche contro il suo signore; il sospetto suscita nel Bastardo versi di così sincera violenza da costituire un maestoso contrasto con gli eccessi retorici di Salisbury e di Pembroke citati:

Se solo sei stato complice di questo crudelissimo atto, rinunci a ogni speranza. Se hai bisogno di una corda, basterà a strangolarti il filo più sottile che mai ragno abbia estirpato dal suo ventre e per impiccarti un giunco sarà una trave. Se preferisci morire annegato, ti basterà versare un po'

d'acqua in un cucchiaino e sarà come tutto l'oceano, sufficiente ad annegare uno scellerato come te. Sospetto assai gravemente di te.

Uberto protesta la sua innocenza. Ma, ancora pieno di forti sospetti, il Bastardo lo costringe alla terribile scelta tra la sedizione e il servire un re usurpatore o, quanto meno, disonorato. Parlando a Uberto e indicando il corpo di Arturo, egli dice:

Vai, portalo via tra le tue braccia. Sono sbalordito, lo giuro, e mi perdo tra le spire e i pericoli di questo mondo. Con quanta facilità raccatti tutta la maestà dell'Inghilterra! Da questo frammento di morta regalità, la vita, la giustizia e la verità dell'intero regno sono volate in cielo. E l'Inghilterra è rimasta qui a tirare, ad agguantare e a dilaniare coi denti la corona di uno stato gonfio d'orgoglio. Ora, per l'osso spolpato della regalità, una feroce canea rizza la sua rabbiosa criniera e ringhia ai dolci occhi della pace. Ora forze stranieri e malcontenti interni si allineano e un caos immenso attende, come un corvo sopra una bestia malata, lo sfacelo della regalità usurpata. Ora è felice colui che un saio e un cordone terranno lontano da questa tempesta. Porta via il bambino e seguimi in fretta. Andrò dal re. Mille faccende esigono una rapida soluzione e il cielo stesso guarda accigliato la terra.

Questi dubbi che affliggono un uomo per natura portato all'azione provocano commozione. Fino ad ora al Bastardo non è stato necessario far altro che servire fedelmente il suo re. Ora è costretto a prendere in considerazione l'intera questione di Arturo. Ammette il diritto di Arturo al trono e sospetta Giovanni di assassinio; egli sa che il paese è caduto in grande discredito. Deve scegliere tra il peccato della sedizione e il disonore di servire un signore cattivo. Con superba energia e rapidità compie la sua scelta definitiva e passa dalle perplessità alle « mille faccende » del re.

Ciò che il Bastardo in realtà ha deciso è che, seppur cattivo, Giovanni non è un tiranno, come era invece Riccardo III. E la sua decisione è giusta.

Era meglio accettare il governo di Giovanni, per quanto cattivo fosse, sperando che Dio volgesse verso il bene il cuore del re e sapendo che la sedizione avrebbe avuto l'unico effetto di aggravare il castigo di Dio, già meritato, che stava cadendo sul paese. Con la sua fermezza il Bastardo impedisce il crollo del paese davanti al francesi e Dio di lì a poco avrebbe mostrato la sua clemenza rendendo il paese più unito sotto Enrico III.

È un fatto caratteristico del dramma che in questo culmine dell'azione il Bastardo non utilizzi alcun elemento della mitologia cosmica. Egli avrebbe potuto facilmente raffrontare i turbamenti del suo microcosmo con quelli del corpo politico, come Bruto nel *Giulio Cesare*. Preferisce invece la metafora più terraterrena dei cani che litigano intorno a un osso e quella domestica, facilmente comprensibile in un'Inghilterra che non ha ancora visto la recinzione delle terre comuni ed è ancora ben coperta di arbusti, dell'uomo smarrito in una distesa di rovi.

Infine, l'ultimo dei temi politici è quello del vero re. Pare che Shakespeare sia stato interessato a discuterne per tutta la sua carriera. In *Re Giovanni*, come in *Enrico VI*, 2, abbiamo tre pretendenti al regno: Arturo, Giovanni e il Bastardo: a tutti manca qualcosa. Arturo è l'erede vero, ma manca di anni e forse di carattere. Quando dice a Uberto:

se potessi lasciare la prigionia e mettermi a pascolare pecore, sarei allegro dalla mattina alla sera,

egli si rivela della stessa pasta di Enrico VI, che desiderava le stesse cose. Giovanni è regale solo nell'aspetto e nel possesso della corona: il suo cervello è avventato e instabile. Il Bastardo è illegittimo per nascita, ma per il resto costituisce una delle grandi versioni shakespeariane del monarca.

Masefield, influenzato dall'odio per l'*Enrico V* di Shakespeare e avendo osservato in Shakespeare pa-

recchi chiari esempi dell'idealista sconfitto in contrasto con l'uomo volgare e fortunato, giudica negativamente il Bastardo considerandolo un prototipo di Enrico V e mette in contrasto il suo spirito pratico con il raffinato temperamento idealistico di Giovanni. Questo significa rendere Giovanni estremamente complicato e semplificare troppo il carattere del Bastardo. Giovanni è un cattivo re, oppure è buono solo quando non è se stesso. Il Bastardo è un uomo più completo dell'Enrico di *Enrico V*, ma probabilmente solo perché Shakespeare non era ancora tanto critico degli uomini d'azione e dei loro limiti da costruirgli accanto la figura di un idealista con la quale potesse misurarlo o addirittura condannarlo. La prima raffigurazione di un vero re shakespeariano, ancora appena abbozzata, sarebbe venuta poco dopo con Teseo.

Middleton Murry ha scritto così bene sul personaggio del Bastardo e sulla nuova vena creativa che lo sostiene che sarà sufficiente per me occuparmi di lui solo in quanto incarna le opinioni politiche di Shakespeare. Parlando del carattere del re di *Enrico VI*, 2, ho detto che alle qualità del leone e della volpe dovevano essere aggiunte le qualità di un altro animale, il pellicano, per poter definire il carattere del vero re. Il Bastardo ha tutte tre queste qualità. La sua forza e la sua autorità regale sono evidenti e si rivelano nel modo più brillante nel discorso accanto al cadavere di Arturo che ho citato. Soltanto un uomo di carattere fermissimo avrebbe potuto prendere una risoluzione così rapida, pur essendo ossessionato da perplessità tanto terribili. Non è casuale che nella scena successiva Giovanni sia raffigurato mentre porge fiaccamente la corona d'Inghilterra a Pandolfo. E da quel momento la determinazione di Giovanni si consolida o vacilla in relazione alla presenza o all'assenza del Bastardo. Collegata alla rapidità della decisione è la rapidità del-

l'azione. La sua difesa di Uberto contro Salisbury è istantanea. Mentre Salisbury si dilunga, la replica è immediata:

La vostra spada è lucente, signore: rimettetela nel fodero.

E quando alla fine della commedia crede che il Delfino stia preparandosi ad attaccare le forze del Re, il suo ammonimento è:

Attacchiamo, se non vogliamo essere attaccati.

È astuto come la volpe, con modi più bruschi di quelli di un personaggio più rigorosamente machiavellico come Bolingbroke, ma con altrettanta efficacia. Interrompendo il Delfino e i ribelli inglesi a Bury St. Edmunds e parlando in nome di Giovanni, egli ostenta un'aria di sfida e una sicurezza che la situazione delle forze inglesi sembrerebbe ben lontana dall'autorizzare.

Ascolta ora il Re d'Inghilterra; è Sua Maestà che parla per bocca mia. Egli è preparato ed è anche ragionevole che lo sia. Il Re se ne ride di questa tua impresa da scimmiotto villano, di questa carnevalata in armatura, di questa impudente chiassata, di questa imberbe sfacciataggine, di questo esercito di bimbeti. Il Re sorride, deciso a soffiare via questa guerra di nani e a cacciare questo esercito di pigmei dai confini dei suoi territori.

Nel suo primo soliloquio, alla fine del primo atto, egli confessa a se stesso di essere « uno spirito ambizioso », che studierà le debolezze del suo tempo in modo da rendere meno scivolosi « i gradini della ascesa ».

Tuttavia persino qui, dove deliberatamente rivela la sua forte tendenza all'autoaffermazione, egli ammette di voler imparare ad assecondare gli umori del suo tempo non per praticare l'inganno, ma per evitare di essere ingannato:

Io non tramo inganni, ma non voglio neppure essere ingannato. So che ogni passo della mia ascesa ne sarà coperto, e quindi devo imparare a riconoscerli.

Nel suo secondo soliloquio, quello sull'interesse alla fine del secondo atto, di nuovo si dichiara il peggior degli uomini: libero dalla corruzione solo perché l'interesse non l'ha ancora corteggiato.

Ma perché ce l'ho tanto con l'interesse? Be', perché non mi ha ancora corteggiato. Non che io sia uomo da stringere il pugno quando il suo sonante messaggio cerca di comunicare con il mio palmo, ma poiché la mia mano non ha ancora subito questa tentazione, posso ancora sbraitare contro i ricchi come un povero mendico. Bene: finché sarò un mendico sbraiterò che l'unico peccato è essere ricchi; e quando sarò ricco, la mia virtù mi farà dire che non c'è altro vizio oltre la mendicizia. Ora che i re violano la loro promessa in nome dell'interesse, sei tu, Guadagno, il mio signore.

In effetti il Bastardo ha la paura che hanno gli inglesi di essere troppo evidentemente seri e virtuosi; e questa sua dichiarazione non è un segno di corruzione così come un'altra delle sue esclamazioni – « se mai mi ricorderò di essere pio » – non dimostra mancanza di religiosità. Nella realtà egli ha la fedeltà e l'abnegazione, o almeno la coscienza del pellicano. Non c'è insincerità nelle parole che dice accanto al corpo di Giovanni:

Sei davvero morto? Io resto qui per compiere per te la vendetta. E poi la mia anima ti servirà in cielo come è sempre stata al tuo servizio sulla terra.

Se lo si analizza alla luce delle tre specificazioni summenzionate, il personaggio del Bastardo appare abbastanza freddo. Shakespeare l'ha costruito con grande passionalità e gli ha dato una fortissima individualità: è per questo che tutte le sue qualità regali si caricano di una vitalità che è molto scarsa nel personaggio che sarebbe dovuto riuscire ancora

migliore: l'Enrico V del dramma che porta il suo nome. Con il personaggio del Bastardo Shakespeare sviluppa due importanti temi politici che danno all'opera un effettivo valore come parte di una grande serie storica.

(da E. M. W. Tillyard, *Shakespeare's History Plays*, Penguin Books, 1969, pp. 227-234).

« Re Giovanni »; dramma nero

di M. M. Reese

... *Re Giovanni* segna una transizione nelle idee politiche di Shakespeare. È un ponte tra le prime *Histories* e il pensiero più maturo dei drammi lancastriani, la prima individuazione della vera natura dell'uomo politico.

Fondamentalmente il dramma usa la stessa situazione di *Riccardo II* e non solo raggiunge le stesse conclusioni, ma le annuncia con maggiore forza. Riccardo era un cattivo re, ma Giovanni è peggiore. Shakespeare lo dichiara un usurpatore, il che è dubbio, e gli attribuisce per la morte di Arturo una responsabilità maggiore di quella assegnatagli dalle fonti; nello stesso tempo toglie ad Arturo alcuni anni per sottolineare l'orrore del misfatto. Il discutibile diritto al trono di Giovanni, unito alla sua palese malvagità, pone in discussione il problema dei rapporti tra i sudditi e un uomo così evidentemente cattivo; e la risposta, che è la meditata decisione del Bastardo di rimanere fedele al sovrano, conferma che la ribellione è il peggiore dei mali. Quando si rivolge a Pandolfo e ai francesi, Giovanni, nonostante i suoi difetti, è ancora la voce dell'Inghilterra, ed è questa la regalità che il Bastardo momentaneamente eredita. Il dovere di obbedienza a un re *de facto*, per quanto cattivo, non

potrebbe essere proclamato in maniera più esplicita; e quando, sotto una giusta guida, i nobili inglesi ritornano a questo dovere, il paese è ancora una volta unito. Il Bastardo prende la decisione giusta, e per merito suo il regno non ha soluzione di continuità.

Finora Shakespeare s'è solo ripetuto. La nuova scoperta di *Re Giovanni* è che la moralità pubblica non coincide sempre con quella privata. Il salvatore dell'Inghilterra nel dramma non è un santo, né un uomo particolarmente buono; ma è un uomo capace di adattarsi a ciò che la sua esperienza gli ha mostrato essere la necessità della vita politica.

Una retta comprensione del personaggio di Giovanni era resa impossibile dalla sua particolare posizione nella storiografia elisabettiana. Nel Medio Evo la storia era scritta dagli ecclesiastici, i cui nemici cadevano sempre sotto la loro inflessibile censura. Perciò la cattiva reputazione di Giovanni cominciò presto, molto prima che gli storici costituzionalisti scoprissero l'importanza della Magna Carta. Il re fu bollato come rapace e irriverente, sprezzante degli insegnamenti della Chiesa e bramoso dei suoi tesori terreni. Come dice Holinshed, fu « poco gradito agli scrittori del tempo in cui visse » e per alcune generazioni fu considerato uno dei re più insoddisfacenti. Sappiamo anche come fu trasformato dal dramma propagandistico di Bale in quel re pio e coraggioso che per primo gettò il guanto contro Roma.

Giovanni, in cui i vittoriani avrebbero scoperto un oppositore ingegnoso alle libertà inglesi, era presentato da Bale come il primo campione dell'indipendenza inglese, frustrato nel suo alto intento perché il suo nemico era onnipotente, implacabile e forte, e i suoi sudditi erano purtroppo tutt'altro che eroici. Anche Foxe il martirologo lo vide come il

mancato precursore di grandi avvenimenti, e Holinshed, che era solitamente pronto ad accettare qualunque cosa leggesse nelle cronache medievali, respinse la loro interpretazione di un re che, secondo lui, « aveva un cuore principesco e mancava solamente di sudditi fedeli per vendicarsi dei torti che gli furono fatti e minacciati ». Nei circoli ufficiali la riabilitazione di Giovanni non andò oltre le omelie di condanna per i sudditi che gli si erano ribellati, ma Shakespeare crebbe in una generazione che era giunta a considerarlo il re che per primo si era coraggiosamente opposto alla tirannia di Roma. Era il Mosè di Enrico VIII, il salvatore futuro.

Questo era il Giovanni di *The Troublesome Reign*, che a parte Holinshed fu probabilmente l'unica fonte usata da Shakespeare (...).

Vediamo ora come Shakespeare trattò le idee politiche e religiose presenti nella fonte. Se si eccettuano alcuni passi, pochi e innocui, egli elimina la rozza polemica anticattolica e si astiene deliberatamente dal presentare Giovanni come il Mosè della Riforma. Trascura inoltre il processo di riabilitazione indotto dallo zelo protestante contemporaneo. Nello stesso tempo, quando passa a occuparsi delle pretese papali, ne dà un'analisi ben più distruttiva di tutto quello che aveva fatto il suo predecessore. Shakespeare sapeva esattamente a che cosa avrebbero condotto le argomentazioni di Pandolfo, e questo per lui era troppo importante perché potesse risolverlo con scene da commediola banale e con insulti volgari. Il suo metodo è di mettergli implicitamente in bocca la sua condanna, nella scena in cui ordina al re di Francia di sciogliere il contratto nuziale con il re di Inghilterra. Shakespeare amplia qui (*Re Giovanni*, III, 1, 135-347) una scena molto più breve di *The Troublesome Reign* (I, 5, 65-153). Nella fonte, per stabilire un contrasto con la sfida insolente di Giovanni, il re francese cede senza esitazioni alle richie-

ste di Pandolfo e rinfaccia a Giovanni la sua empietà. Shakespeare gli fa invece pronunciare un discorso in cui accusa Pandolfo di sciogliere i voti sacri e indurre la Francia e l'Inghilterra a

giocare a testa e croce con la parola data? E scherzare col cielo e trasformarci in bimbetti capricciosi, tanto da staccare un palmo dall'altro, da rinnegare la fede giurata, per lanciare una sanguinaria armata contro il letto nuziale della sorridente pace e turbare la fronte serena della sincerità?
(III, 1, 245)

La risposta del cardinale è una solenne affermazione della fedeltà suprema che i principi debbono alla Chiesa.

È con il cielo che ti sei impegnato prima, ed è quindi al cielo che devi fedeltà. Sii dunque il campione della nostra Chiesa.

(III, 1, 265)

Ma poi prosegue per irretire il re di Francia con i suoi sillogismi:

Il modo migliore per attuare propositi sbagliati è sbagliare ancora. Allora anche una direzione errata diventa quella giusta e la slealtà rimedia alla slealtà come il fuoco raffredda il fuoco nelle vene di chi si è scottato. È la religione che impone di rispettare i giuramenti, ma tu hai giurato contro la religione giurando contro quello che avevi giurato, e ora citi questo giuramento come prova della tua buona fede a scapito del primo. Quando non sei certo di giurare il vero, giura solo di non essere spergiuro. Se no quale buffonata sarebbe giurare?

L'autore permette a Pandolfo di presentare ampiamente e dignitosamente la propria posizione¹ con-

¹ A questo proposito Johnson giustamente osserva, « una volta accertate le asserzioni che la voce della chiesa è la voce del cie.o, e che il Papa esprime la voce della chiesa, e gli astanti che ascoltavano Pandolfo non negavano nessuna delle due cose, l'argomento da lui usato è irresistibile; non è facile, nonostante i giochi di parole, esprimerlo con maggiore brevità e proprietà ».

dannandolo così con la sua stessa falsità. Il metodo shakespeariano è assai lontano dalle ingenue rozzezze di *The Troublesome Reign*. In *Re Giovanni* tutti potevano riconoscere, nella sua sottigliezza speciosa, il « doppio discorso » dei Gesuiti che facevano « il buono e il brutto tempo con la fede » e creavano confusione nelle loro pratiche religiose quotidiane. Per chiamare a raccolta la gente contro la minaccia cattolica *The Troublesome Reign* non poteva fare altro che ridestare la memoria delle passate ingiurie. Shakespeare vede invece il pericolo del momento. La sottomissione del re di Francia a Pandolfo, tanto più significativa dopo il suo atteggiamento precedente di sfida, metteva in guardia gli elisabettiani contro un nemico più sottile che si trovava ora in mezzo a loro.

Ma il dramma shakespeariano mirava a smascherare i sofismi di Roma, solo in quanto minacciavano l'unità nazionale. In *Re Giovanni* Shakespeare riprende con maggior vigore i problemi già esaminati in *Riccardo II*. Riccardo era un sovrano inadeguato, ma era comunque il re legittimo, consacrato. La questione era se doveva o no essere deposto da un usurpatore che poteva governare meglio; e il dramma sembrava concludere che la legittimità era inviolata e irrevocabile. In *Re Giovanni* si riesamina invece l'etica della ribellione in circostanze molto più favorevoli ai ribelli. Riccardo era il re legittimo e, sebbene governasse male, non era un criminale; Giovanni era un usurpatore, e col tramare la morte di Arturo si era reso colpevole di un crimine orrendo. Tuttavia le questioni fondamentali rimanevano immutate. È giustificata la ribellione? Chi è veramente responsabile delle discordie intestine, il re usurpatore, o i sudditi di vacillante fedeltà?

Shakespeare inizia il dramma insistendo sull'illegittimità della ascesa al trono di Giovanni. La « Maestà provvisoria » di Chatillon, espressione che non

troviamo in Holinshed né in *The Troublesome Reign*, è seguita dalla tagliente risposta di Eleonora quando il figlio proclama che « il possesso effettivo e il diritto » faranno giustizia della provocazione francese:

Più il possesso che il diritto, altrimenti per noi due si metterebbe male.

(I, 1, 40)

Giovanni è re « de facto » e il possesso è il suo unico « diritto ». Ma questo deve bastare, anche quando le sue azioni mettono la lealtà dei sudditi a più dura prova. Nella scena iniziale egli è abile e deciso, si oppone a Chatillon con lo spirito che ci si attende da un re inglese e reagisce al dibattito tra i Faulconbridge mostrando una generosa prontezza nel riconoscere qualità principesche in un suddito. In seguito però si deteriora, sia come re sia come uomo: in parte per difetti personali che diventano rapidamente evidenti, e in parte a causa della mistica shakespeariana secondo la quale gli usurpatori non possono mai prosperare.

Uno scettro agguantato da mano rapace deve essere conservato con la stessa violenza che lo ha conquistato.²

(III, 4, 135)

La scena davanti ad Angers rivela il suo infido opportunismo: la convinzione che ogni uomo ha il suo prezzo, la dissimulazione innata, malamente ma-

² L'usurpazione di Giovanni è sottolineata da altre frasi sparse per tutto il dramma, per esempio da Filippo di Francia (II.1.95), da Giovanni stesso quando dice davanti ad Angers « Questa è la corona di Inghilterra, non basta a provare che sono il re? » (II.1.273); da Eleonora (II.2.471) « i tuoi malfermi diritti alla corona d'Inghilterra »; dalla insistenza di Giovanni per una seconda incoronazione, e dai dubbi del duca di Salisbury sulla saggezza di questa azione (IV.2.21-7); e da Faulconbridge (IV.3) quando parla di Arturo come della « vita, la giustizia e la verità dell'intero regno » e prevede nelle rappresaglie contro Giovanni « lo sfacelo della regalità usurpata ».

scherata dalle dichiarazioni di patriottismo e di principio. La cattura di Arturo poi lo espone a tentazioni più diaboliche e così Giovanni procede, senza troppo esitare, verso il crimine che farà la sua gente pronta a « baciare le labbra dell'ignoto mutamento ». Nelle istruzioni a Uberto (III-3), sebbene finga come Macbeth di desiderare le tenebre per manifestare i suoi propositi, non è trattenuto dalle cautele morali o dai dubbi di comodo che fanno parlare per enigmi il Giovanni di *The Troublesome Reign*. Gli ordini non sono ambigui: Arturo deve morire.

Pensando, più tardi, di vedere il viso del re cambiare colore continuamente, oscillando « tra i suoi propositi e la sua coscienza », Salisbury probabilmente interpreta erroneamente ciò che vede, perché Giovanni non dà il minimo segno di pentirsi fino a che i nobili infuriati non hanno abbandonato la scena; poi si meraviglia un po' nello scoprire che:

Non si costruisce niente di solido sul sangue... non si conquista la vita con la morte degli altri.

(IV, 2, 104)

Con la elasticità dell'amorale, Giovanni si riprende presto e dice al Bastardo che ha « un mezzo per riconquistare il loro amore ». La sua soddisfazione di riuscire a scaricare la responsabilità su Uberto gli ridà infine coraggio e sicurezza, e con parole che richiamano quelle di Bolingbroke, dichiara che:

Il guaio dei re è di avere attorno degli schiavi che scambiano il corruccio d'un momento per un'autorizzazione a inondare di sangue una vita umana e interpretano come legge le sue strizzate d'occhio e credono di riconoscere un ordine di morte nelle ciglia aggrottate di un sovrano che forse è soltanto di malumore...

Quante volte il vedere gli strumenti che servono per fare il male ci spinge a fare il male.

(IV, 2, 208)

Era il malvagio aspetto di Uberto, dice, che ha

fatto rivolgere i suoi pensieri all'assassinio, e nega di avere espressamente comandato la morte di Arturo.

Per un certo verso questo è l'episodio critico del dramma, poiché definisce la statura morale di Giovanni. Il re non ha l'intuizione di Macbeth, che maledice i demoni ingannatori, ma nel suo cuore sa da sempre che essi altro non fanno che guidarlo nel cammino intrapreso. Macbeth accettava la responsabilità morale, Giovanni no. Giovanni, preoccupato solo delle conseguenze politiche del suo crimine, può calmare i suoi interrogativi con un mercanteggiamento verbale. Fino a questo punto *Re Giovanni* si sarebbe potuto trasformare nella tragedia personale di un re tentato di imboccare una cattiva strada, il dramma, appunto, che avrebbe potuto scrivere l'autore di *The Troublesome Reign* se ne fosse stato capace. Ma questo non era il dramma che Shakespeare aveva scelto di scrivere. Non era ancora pronto a mettere a nudo l'anima di un assassino, e mantenendo il dramma in una dimensione strettamente politica spogliò Giovanni di grandezza.

Dopo questa scena decisiva con Uberto, Giovanni non ha più una grande parte nella storia. Esposto alla ribellione interna e a un'invasione francese, divide astutamente i nemici sottomettendosi al papa. Shakespeare non vede in questo un atto di martirio patriottico. Sottolinea che la sottomissione non è imposta a Giovanni da una necessità disperata, come in *The Troublesome Reign*. È un atto deliberatamente opportunistico; e la corona è appena posata sul suo capo che egli incita Pandolfo a tener fede alla parola di Roma.

E ora mantieni la tua sacra promessa. Va' incontro ai francesi e serviti di tutto il prestigio che ti deriva da Sua Santità per fermare i loro passi prima che noi c'infuriamo;

(V, 1, 5)

e, rimasto solo, si congratula con se stesso che la sua sottomissione non sia stata fatta « perché costretto »: « ringraziando il cielo, l'ho fatto volontariamente ». Come tale, essa agli occhi degli inglesi è più vergognosa, e equivale a un'abdicazione. Le sue funzioni regali passano a Faulconbridge, che fa un ultimo vano tentativo di riportarlo al dovere:

Non far capire al mondo che la paura e una cupa diffidenza guidano i movimenti di un occhio regale. Sii grande nell'agire quanto lo sei stato nel pensare. Mostrati degno dei tempi. Sii fuoco per il fuoco, minaccia chi ti minaccia e guarda con cipiglio il cipiglio dello spaccone e allora gli occhi dei tuoi inferiori che imparano dai grandi le norme di comportamento diverranno grandi sul tuo esempio e faranno proprio lo spirito impavido della risolutezza.

(V, 1, 45)

Tutto ciò che Giovanni sa rispondere è « Pensa tu a mettere ordine in questo nostro tempo ». Il riferimento di Melun al « Sole, vecchio, debole, esaurito del giorno » allude al re quando il « fiato nero di peste » della notte lo avvolge. Febbricitante, Giovanni è portato all'abbazia di Swinstead, dove apprendiamo improvvisamente e con meraviglia che è stato avvelenato da un monaco: con meraviglia perché Shakespeare non ha quasi mai citato le azioni che avrebbero potuto esporlo alla vendetta monacale. Portato fuori per morire egli moltiplica le immagini che parlano della rapida invasione della morte, si paragona in un ultimo guizzo di eloquenza a un corpo soffocato per mancanza di spazio, a una pergamena rattrappita dal fuoco, a una nave lacerata dalla tempesta. Ma come sempre il suo pensiero è sempre rivolto a se stesso. Muore, « polvere, simulacro di una regalità distrutta », imminente perché privato dell'intelletto.

Shakespeare ha eliminato tutto ciò che c'era di eroico nel Giovanni trasmessogli da *The Troublesome Reign* e dalla tradizione del sedicesimo secolo.

Significativamente, il dramma contiene meno riferimenti cosmici di qualsiasi altra History, perché a Shakespeare non interessa ricordarci che Giovanni potrebbe esser l'aquila o il sole. Quando il Bastardo lo invita a comportarsi da leone, egli reagisce con un trionfo riferimento alla sua proditoria alleanza con Pandolfo e rinuncia semplicemente alle sue funzioni. L'unica grandezza concessagli è ogni tanto una grandezza corale, quando diventa un simbolo per accogliere i baroni di nuovo fedeli o quando sfida Chatillon o il papa. Lo scopo di Shakespeare è presentare un caso estremo di situazione in cui la ribellione potrebbe forse essere giustificata. L'obiezione di Salisbury che « il re ha rinunciato a noi » è molto più che una obiezione speciosa: Salisbury non è Northumberland. È un'indicazione per il Bastardo, che sana le ferite del paese additandogli un compito più alto:

Ascolta ora il re d'Inghilterra; è sua maestà che parla per bocca mia.

(V, 2, 128)

Il suo momento giunge quando il cadavere mutilato di Arturo viene trovato ai piedi delle mura del castello. Gli « irritati signori » concludono senz'altro che il delitto sia opera di Uberto, istigato dal re, e si abbandonano a una manifestazione d'orrore assolutamente eccessiva. « Questo è proprio il colmo ». E lo è. Salisbury proibisce alla sua anima di obbedire al re che ha decretato quest'assassinio, e anche Pembroke e Bigot montano su tutte le furie. Le loro proteste sono chiaramente influenzate da un'antipatia aristocratica per Uberto che è di umili origini: « Via letamaio! » gli grida il conte di Bigot: « osi tu sfidare un nobile? ». Ma la scena perde il suo effetto se non crediamo nella sincerità del loro orrore. Faulconbridge non è meno esterrefatto di loro:

È un atto maledetto e sanguinario, è il gesto infame di una mano malvagia.

(IV, 3, 57)

Ma è meno frettoloso nel decidere chi sia il colpevole e sdrammatizza subito la situazione ordinando a Salisbury di riporre la spada,

se non vuoi che io tratti te e il tuo spiedo in modo da farti credere che è arrivato il diavolo dall'inferno.

(IV.3.99)

I nobili infuriati vanno a unirsi agli invasori francesi, e la sorte dell'Inghilterra dipende ora dalla decisione del Bastardo.

Il gesto è « infame » e metterà chi l'ha compiuto « fuori della portata infinita e illimitata della misericordia ». Il mondo è un luogo ancora più malvagio di quanto avesse creduto l'analizzatore dell'Interesse. Ma, secondo il suo modo di vedere, giustizia sarà fatta. Se Uberto è colpevole, un filo di ragnatela sarà forte abbastanza per impiccarlo; nel frattempo nel bisogno più urgente si trova l'Inghilterra, in cui regna una vasta confusione e ci sono migliaia di cose da fare immediatamente. Egli corre dal re e ne assume la regalità. Davanti alla scelta tremenda tra ribellarsi e servire un sovrano che sospetta responsabile di questo crimine, decide contro la sedizione, che arrecando un'ulteriore offesa a Dio, aggiungerebbe solo un peccato a un altro e renderebbe la punizione più terribile.

Quando i baroni delusi si sono uniti ai francesi, la fermezza delle loro recenti risoluzioni è in gran parte venuta meno. Questo serve per comunicare, in termini teatrali, che l'azione del Bastardo sta già incominciando a modificare la situazione e ci prepara al loro imminente pentimento. Salisbury già deplora che « i tempi marciti » abbiano provocato un terremoto tra la nobiltà.

Io non sono contento che questa piaga debba cercare un balsamo in una spregevole ribellione e che la cancrena suppurante di una vecchia ferita debba essere risanata infliggendone molte.

(V.2.12)

La sedizione non è più il dovere indiscutibile dettato poco prima dalla passione, e davanti ai Francesi egli lamenta:

che per la salvezza e la protezione del nostro diritto non possiamo che usare la mano stessa della dura ingiustizia e di una torbida colpa. Non è forse un peccato, miei dolenti amici, che noi, figli e creature di questa isola, siamo venuti al mondo per assistere a un'ora così triste?

(V.2.21)

A questo punto il Bastardo entra per precisare meglio queste incertezze. Il monarca è in armi, « simile a un'aquila sopra il suo alto nido » ,

E voi, degenerati, voi ingrati ribelli, voi sanguinari Neroni che squarciate il ventre dell'Inghilterra vostra cara madre, arrossite di vergogna. Le vostre dame e le vostre pallide damigelle avanzano come amazzoni al seguito dei tamburi, dopo aver scambiato il ditale con il guanto di ferro, l'ago con la lancia e la dolcezza d'animo con una feroce volontà d'uccidere.

(V.2.151)

Egli sfida la Francia e sfida Pandolfo giustificando il recente patto con il papa, concluso « più per gioco che per bisogno »; e in nome dell'Inghilterra promette la distruzione di tutti i nemici.

Sono parole semplici, commoventi, che riducono tutte le controversie complesse del regno a un unico dovere patriottico. Nel calore della successiva battaglia Salisbury cede e confessa: « non immaginavo che il re avesse tanti amici ». Questa resistenza inaspettata prepara i nobili alla rivelazione di Melun del progettato tradimento del Delfino di Fran-

cia, ed è per loro un sollievo vedere di nuovo sgombrato il cammino del dovere.

Sono contento che si sia presentata questa splendida occasione per ritornare sui passi di una dannata diserzione e, come un grande straripamento che s'affloscia e si ritira, abbandonare questo corso ribelle e irregolare, inchinarci sino a terra entro quegli argini che avevamo travolto, e rifluire calmi nell'obbedienza sino al nostro oceano, al nostro grande re Giovanni.

(V.4.50)

La promessa finale di unificazione sotto il giovane principe Enrico comprende il perdono di Dio per i precedenti atti di rivolta; un perdono reso possibile solo dalla decisione del Bastardo di non unirsi alla ribellione. Enrico è il « pulcino di quel pallido e debole cigno », nato

per dare una forma a questo caos che egli lascia così rozzo e informe.

(V.7.26)

In questa scena conclusiva, con il suo sobrio patriottismo e i suoi ritmi solenni, suggestivi, Giovanni è diventato una figura remota, il ricordo sgradito di una malattia che sta passando. Egli muore descrivendo le sofferenze che tormentano il suo « sangue irrimediabilmente infettato », e con la sua morte, il peso del suo male viene rimosso quasi tangibilmente dalla scena, mentre il Bastardo parla di cose dolci e salutari, come « la legittimità del trono e la gloria del paese », di *sottomissione*, di *servizi fedeli* e *vera sudditanza*, e termina il dramma con l'invocazione finale a un'Inghilterra inespugnabile nell'unità.

Quest'unità è opera sua e il suo personaggio, benché teatralmente sia spesso anomalo, dà una nuova dimensione a un dramma in cui Shakespeare per altro verso non dice nulla che non abbia già detto. Il Bastardo deve il suo successo all'autorità e alla

decisione che ha trovato come portavoce della regalità. Come Gaunt, giunge a parlare per l'Inghilterra, e v'è una grande differenza tra la sua personalità originaria e la figura simbolica la cui importanza consiste in ciò che rappresenta. Occupiamoci ora delle lezioni che impara nel corso della sua trasformazione.

Shakespeare prende lo spaccone impudente e chiasoso di *The Troublesome Reign* e lo usa nella prima metà del dramma come uno spettatore che ha il compito di commentare l'azione. Gli autori delle *Moralities* facevano uso frequente di questa figura corale, e il suo ruolo ricopriva tutta una gamma dalla credulità al cinismo, dall'accettazione ingenua a una specie di complicità scherzosa. A questo secondo estremo si colloca Tersite, e dobbiamo ammettere che all'inizio il Bastardo ricorda molto Tersite. Forse non ha la lingua caustica o la mente tortuosa, ma tra lui ad Angers e Tersite a Troia c'è solo una differenza di livello. Il gusto da scolarotto per l'ingiuria personale e il *tu quoque* è unito a un occhio infallibile nel cogliere la debolezza tattica e morale della posizione di ciascuno. Una mente corrotta finge di meravigliarsi dei mali del mondo, mentre contribuisce costantemente ad aumentarli. Come Tersite, anch'egli è continuamente zittito e respinto dagli altri personaggi. Il suo progetto per la conquista di Angers, certo la proposta più cinica di una scena notevole per la spudorata *Realpolitik*, alla fine non viene accolto; e dopo Angers egli resta a lungo fuori scena, a parte un breve momento dopo che ha ucciso il duca d'Austria per vendicare la morte di suo padre. Quando ricompare, troviamo che il re non l'ha impiegato in nessun affare importante. È stato soltanto mandato a riscuotere i forzosi contributi ecclesiastici per la guerra.

« Io sono io, comunque sia stato generato ». Questo gloriarsi del suo isolamento lo pone nella schiera

degli apolidi, come Iago, Parolles, Falstaff, Riccardo III o Coriolano. Ciò può spiegare il disagio che provano in sua presenza tutti i personaggi di *Re Giovanni*, e a livello personale continua stranamente a non avere successo. Anche quando Giovanni ha praticamente abdicato ed egli è divenuto la personificazione dell'Inghilterra, sembra che, come condottiero militare, abbia combinato ben poco (V, 1, 30; V, 6, 39; V, 7, 58-64).

Come « Semplicità » di una Moralites, il Bastardo è solamente un pasticciere e ha successo solo quando si identifica con la *Repubblica*. Shakespeare ha un suo metodo per preparare il pubblico ad accettare questa nuova identificazione. Il Bastardo, in quanto Plantageneto e figlio di Cuor-di-leone, sembra promesso fin dalla prima scena a un alto destino, ma non ne siamo sicuri finché non ce lo dimostra esplicitamente il tono del suo discorso. Egli parla dell'Inghilterra prima che il fato lo chiami a parlare per l'Inghilterra. Sulle sue spalle robuste poggia tutto quanto il dramma contiene di commedia e di scene della vita elisabettiana, e con un'energia che va oltre l'intreccio e il tema politico, la sua eloquenza inesauribile colma il palcoscenico di pelli d'anguilla, di stuzzicadenti, di abbecedari, di digiuni del venerdì santo, di ragazzine tredicenni con i loro cuccioli, o di vecchi con le loro bocce, del « Vecchio Tempo regolatore d'orologi, quel calvo becchino del Tempo », di cittadini che affollano le strade per ascoltare le aspre rime del profeta, di ferri per tostare, di cani che tirano e lottano per un osso, di ragni, di ragazzini imberbi e di cocchi di mamma viziati e ben vestiti, di secchi immersi nei pozzi, di uomini accovacciati nelle stalle o abbracciati ai maiali, di ditali, di aghi, di vergini che saltellano in battaglia dietro al tamburo del banditore, o di imberbi impertinenze di eserciti di ragazzini. La sua « pura anglicità » sprizza da ogni sillaba del

suo linguaggio vivace e tagliente, e scioglie alla fine le ambiguità del suo carattere per fare di lui l'uomo che sveglierà la dormiente maestà dell'Inghilterra.

Insomma il Bastardo redime e corona il dramma, poiché l'azione è raramente interessante o importante quanto il libero commento che ne fa lui. Shakespeare a volte si era già servito di questo tipo di personaggio (Berowne e Mercuzio per esempio), ma per le *Histories* è una novità.

Sebbene implicato nell'azione, egli ne sta fuori e la osserva, con distacco sufficiente ad approfondirne il significato coi suoi commenti. Condanna la ribellione, ma non si limita a condannarla. Offre anche una spiegazione originale della molla principale del comportamento politico.

Re Giovanni è di tutte le *Histories* la più cinica e disillusa. In confronto *Riccardo III* è solo la storia di un cattivo orco, e nella giungla politica di *Re Giovanni* lo stesso Riccardo si sarebbe presto smarrito. Tra i personaggi possiamo fare un'eccezione per Costanza il cui amore di madre, anche se portato all'eccesso, è un istinto umano rispettabile perché si ribella ai tradimenti e all'opportunismo impersonale dei politici. Possiamo anche fare eccezione per Arturo, pur tenendo conto che raramente i ragazzi sono tra i personaggi più simpatici di Shakespeare, mentre Bianca è solo una pedina innocente nel gioco del potere. Ma nessun altro nel dramma è persona integra, nemmeno il Bastardo, che ammette allegramente di essere fatto della stessa pasta degli uomini che condanna. Tra i personaggi minori, Robert Faulconbridge è pronto a diffamare il padre e la madre per un pezzo di terra; sua madre ha ingannato il marito; Limoges è un sanguinario spaccone; Melun tradisce i segreti del suo sovrano; Filippo di Francia si piega ad ogni vento; la regina Eleonora trama per suo figlio senza onore né scrupoli; gli uomini di Angers propongono un

cinico patto per salvare la loro città; Salisbury e i suoi compagni devono scoprire che la sedizione è un gioco perduto in partenza prima di decidersi ad abbandonarla.

Coloro che hanno parti più ampie hanno anche colpe maggiori.

Giovanni oltre che un usurpatore, è anche un assassino; Pandolfo fa uso della sua autorità morale a fini mondani; il Delfino, preso in giro per essere così ingenuo ed inesperto in questo vecchio mondo, impara la lezione talmente bene da predisporre a tradire gli alleati dopo essersene servito; persino Uberto, un personaggio nell'insieme simpatico, accetta un incarico malvagio e decide di « raccontare qualche babbola alle sue perfide spie » quando si convince di non eseguirla.³

³ Uberto non convince. Il re gli ordina di mettere a morte Arturo, ma quando entra nella prigione il suo mandato diventa quello di accecarlo. Sembra tutto predisposto per una tipica discussione sul conflitto tra dovere e coscienza. La questione era vecchia almeno quanto Antigone, e nel sedicesimo secolo in genere era opinione comune che per un cristiano il dovere dell'obbedienza al re venisse meno quando si trattava di un crimine. Il carnefice centra la questione quando dice: « spero che il tuo mandato autorizzi questa azione », ma Uberto sorprendentemente liquida questa obiezione parlando di « scrupoli assurdi ». Alla fine Uberto non uccide e non acceca, ma non per ragioni di coscienza. Shakespeare preferisce farlo convincere da un elaborato brano retorico, e Arturo si salva dai ferri roventi accumulando punti verbali contro un avversario che incomincia rifiutando il rimorso (« Lacrime sciocche » e « tenere lacrime da femminetta »), ma finisce, con i propri giochi di parole sullo scaldare il ferro e farlo rivivere con il suo fiato, per cadere negli stessi trucchi retorici. Quando finalmente si arrende, non ha ceduto alla pietà o a qualche altra emozione; è stato sconfitto dalla maggiore abilità di Arturo (*Re Giovanni*, IV, 1).

Per ottenere questo risultato, Shakespeare si allontana dalla fonte. Nella scena corrispondente (*The Troublesome Reign of King John*, I, 12) Uberto affronta il dilemma tradizionale. L'impresa è cattiva, ma « un re comanda, e i suoi ordini trascurati o omessi, minacciano chi non li esegue ». Anche qui prevale Arturo, ma per riuscirci deve ricordare ad Uberto che mette in pericolo la sua anima immortale (12.65-80); e Uberto alla fine desiste perché il « Grande Comandante si oppone al mio inca-

È un dramma nero. Si dibatte tra bene e male e prevale sempre il male. La forza e l'astuzia appaiono mascherate e deformate sotto le spoglie della coscienza, dell'onore, del patriottismo, degli affetti familiari e del dovere religioso. Mai il mondo di Shakespeare era stato così diffusamente e sottilmente malvagio. Le figure tenebrose, gesticolanti dei drammi sulla guerra delle Due Rose sono infami in un modo che è facile comprendere. Chiassosi, passionali, violenti, traditori, ambiziosi, non pretendono mai di essere diversi da ciò che sono; e ai loro vizi fa da contrappeso la normalità rispettabile degli uomini e donne che essi invischiavano nelle loro trame. Persino Riccardo di Gloucester, che sfrutta con indifferenza ai propri fini personali qualsiasi emozione gentile ci disarmava con il suo gusto del virtuosismo.

Un artista così squisito può essere completamente cattivo?

In *Riccardo II*, dramma più maturo e più meditato, incominciamo a vedere un male di specie diversa, che si maschera da virtù e sa temporeggiare. Questa ambizione ha imparato ad agire con prudenza e la spietatezza è truccata da patriottismo, il mondo diventa un luogo più complicato e pericoloso. Le belle parole di Bolingbroke e la sua fredda valutazione delle difficoltà rivelano una raffinatezza che fa sembrare ingenui intriganti come il Duca di Buckingham o il conte di Warwick. Ma *Riccardo II* non cessa di essere un dramma piacevole. Il lirismo lo mantiene tenero, il patriottismo di Gaunt è idealizzato e pulito e il duca di York può sperare per il meglio perché crede sinceramente nel meglio. L'atmosfera di *Re Giovanni* è molto diversa, perché sono degradati tutti i sentimenti. Il male non

rico ». Shakespeare rifiuta deliberatamente questa controversia, e non si capisce bene perché.

parla più in prima persona, parla come saggezza, giustizia, onore e religione. L'interesse è la sua unica divisa.

Il Bastardo è il personaggio mediante il quale Shakespeare riflette questo senso di degradazione della vita politica. La differenza tra lui ed il duca di York, altro personaggio con funzione corale, indica l'atmosfera diversa dei due drammi. York rappresenta la tradizione più nobile e più ottimistica in cui è stato allevato, mentre il Bastardo non ha radici: la sua condizione di figlio illegittimo è simbolica. Come creatura del suo tempo, è naturalmente abile a distillare dolce veleno per il dente dell'epoca e la sua forza sta nel fatto che sa assimilare con rapidità. La sua semplicità originaria si adatta in fretta agli usi dello strano mondo nuovo in cui viene a trovarsi. Armato del suo sangue freddo e di una capacità di adattamento immensa ed irresistibile, impara dagli esempi e dall'esperienza. Prima che si sia acclimatato, coloro che sono nati con il pelo sullo stomaco lo giudicano zotico ed ingenuo, e lui stesso più di una volta tentenna, momentaneamente stupefatto dalle loro enormità, prima di dimostrarsi uguale a loro. La sua elasticità e la sua adattabilità intuitiva lo lasceranno sempre padrone della situazione. All'inizio considera tutto un grande divertimento, e l'esuberanza fanciullesca del suo primo monologo (I,1,182-219) dimostra quanto deve ancora imparare dal mondo. Il titolo nobiliare promette divertimenti innocui di ogni genere, come fingere altezzosamente di dimenticare i nomi delle persone e prendere in giro i viaggiatori *snob*, o praticare le cortesi finzioni dei rapporti mondani. Sono questi, secondo lui, i piaceri della « distinta compagnia » a cui ora appartiene. Ma dopo aver visto in azione l'alta politica, non parlerà più in questo modo. Venuto con il re e le sue forze alla conferenza davanti ad Angers, ascolta in silenzio i rabbiosi dibattiti; un

silenzio che si prolunga per 50 versi prima che l'insolenza del duca d'Austria lo costringa a interloquire, con frasi gioviali, intemperanti ed inesperte che riescono solo a sviare la discussione. Un fanfarone che emette fiato superfluo, lo definisce il duca d'Austria; e il re di Francia invita sprezzantemente le « donne e gli sciocchi » a interrompere i loro litigi. A parte un'altra breve schermaglia con il duca d'Austria, egli rimane allora in silenzio per altri duecento versi, e quando parla di nuovo ha imparato la prima regola delle conferenze diplomatiche, la quale dice che esse non hanno regole. È assurdo, afferma, che gli abitanti di Angers cavillino sulla resa della loro meschina cittadina al suo legittimo signore. Essi non hanno armi e perciò la soluzione ovvia è che Francia ed Inghilterra si uniscano contro la « città petulante » e riprendano a battersi tra loro quando l'avranno rasa al suolo.

I cittadini sventano questa audace manovra proponendo una « giusta lega » cioè il matrimonio di Bianca, nipote del re d'Inghilterra, con il Delfino. Conclusa questa alleanza, apriranno senz'altro le porte della città. Quando il piano è accettato, il Bastardo capisce finalmente chi sono i suoi interlocutori, e il famoso monologo sull'« Interesse » esprime le sue nozioni appena acquisite. Non lo vedremo più « incantato dalle parole » che rivestono gli espedienti politici con il linguaggio della virtù.

Ha veduto il suo signore Giovanni cedere parte della sua eredità perché Arturo non l'abbia tutta; e il re di Francia, « il soldato di Dio », la cui armatura era stata agganciata dalla coscienza, passare da un onorevole proposito alla « pace più abietta e più indegna ». Il motore primo è l'interesse « squassaprogetti » e « eterno violatore di promesse » nemico incessante dell'imparzialità e della rettitudine. Ma perché, si domanda, si lamenta di questa « tendenza

del mondo »? Solo perché non ha imparato il trucco; ma una volta imparato:

sarà mia virtù dire che non c'è vizio più sordido della povertà. Ora che i re violano le loro promesse in nome dell'interesse, sii tu, guadagno, il mio signore. È te che io venero.

(2.1.595)

Nella scena seguente assisterà da discepolo a una perfetta esibizione di Pandolfo che confermerà l'accuratezza delle sue conclusioni.

(...) Il Bastardo è il primo personaggio che incarna decisamente quella moralità esclusivamente politica di cui sono pervase tutte le rimanenti *Histories*.

Alla fine egli porta il dramma ad una conclusione ortodossa e familiare. Bisognava ricordare ai contemporanei la necessità di rimanere uniti e quindi il Bastardo ci viene finalmente presentato come salvatore della società. Sarebbe sciocco pretendere che non sia questa la funzione principale. Ma lo stesso uomo ha anche accettato il patto di Angers, il tradimento del Delfino, e i melliflui arzigogoli di Pandolfo come la norma dell'azione politica. Ha abbracciato l'Interesse come un uomo potrebbe amareggiare con una cortigiana che non gli si è ancora presentata: se gli altri ne godono i favori, perché lui no? Nelle forme veniali l'Interesse è soltanto la guida del maneggio o l'istinto di darsi da fare per salire sul carrozzone elettorale; ma può anche significare, come scopre il Bastardo, tradimento meschino, inganno e assassinio.

(da: M. M. Reese, *The Cease of Majesty*, London, Edward Arnold Ltd., 1968).

Simboli e immagini di « Re Giovanni »

di Caroline Spurgeon

La proporzione numerica tra i vari tipi di immagini simboliche assume in *Re Giovanni* aspetti particolari, distaccandosi notevolmente dall'uso che di esse viene fatto nelle *Histories* dedicate agli York ed ai Lancaster, e giocando, nell'insieme, un ruolo assai più determinante nel definire e sorreggere l'atmosfera del dramma. Sono immagini interessanti, di per sé, sotto diversi aspetti e notevolmente incisive. Il simbolo dominante, che prevale cioè su tutti gli altri nel dramma, è il corpo e l'azione del corpo. Tutto questo, però, in modo completamente diverso ed infinitamente più immaginoso che in *Coriolano*, dove certe funzioni e persone dello stato vengono paragonate a parti del corpo in modo un po' forzato e superficiale. Qui si avverte, al contrario, un'immaginazione intensamente viva e brillante che sprizza fuoco ed energia come la figura stessa del Bastardo di Faulconbridge; e gran parte di questa straordinaria forza e vivacità delle immagini si deve al fatto che qui Shakespeare ha tradotto, con maggiore continuità ed in modo più definito, certe emozioni e certi temi salienti del dramma in termini fisici: una *persona*, le caratteristiche e i movimenti di un corpo. In un'opera piena di riferimenti simbolici al corpo come *Re Giovanni* è impossibile separare nettamente le

immagini del corpo e delle azioni fisiche dai processi di personificazione: molte immagini, infatti, potrebbero essere classificate tanto nell'una come nell'altra categoria. In linea generale classificherò l'immagine nella categoria « Personificazione » quando questo sembra l'aspetto più evidente e nella categoria « Corpo » quando appare accentuato un particolare movimento fisico.

È questo il solo caso in cui, in un'opera di Shakespeare, le immagini della natura e degli animali non occupano il primo posto, ma vengono in seconda o in terza posizione. Le personificazioni, infatti, in *Re Giovanni* hanno di gran lunga la maggioranza, rinforzate da tutte quelle immagini che si possono raccogliere sotto la categoria del corpo e dell'azione del corpo, totalizzando 71 immagini sotto entrambi le categorie.

I due grandi antagonisti, Francia e Inghilterra, il loro destino nelle vicende della guerra e della morte; le virtù e i sentimenti chiamati in causa nel cozzo dei loro contrastanti desideri: il dolore, la pena, la malinconia, il dispiacere, la costernazione, l'interesse; la città di Angers assediata; tutte queste e altre entità o astrazioni sono viste da Shakespeare come *persone*, arrabbiate, orgogliose, sprezzanti, insolenti, indignate, melliflue, arcigne, e lussuose; che peccano, soffrono, si pentono, si baciano, ammiccano, lottano, resistono, roteano, si precipitano, banchettano, bevono, millantano, s'accigliano, sogghignano. Sotto questo profilo si può dire che Shakespeare abbia dipinto ai margini del testo una sorta di miniatura o di glossa decorativa, una serie di figurine allegoriche, che volteggiano piene di vita e movimento e che, ben lontane dal far perdere vigore alla realtà, come capita a volte per le allegorie, ne rendono dieci volte tanto la vivezza e l'incisività.

Qui, come altrove, Shakespeare vede l'Inghilterra (cf. R. II,3.3.96 e 2.3.92) come una donna dal

volto pallido, stretta tra le braccia di Nettuno (V. 2.33) o in piedi, che respinge a calci « le ruggenti onde dell'Oceano » (II.1.23), la madre di figli costretti, in guerra, a marciare riluttanti « sul suo petto gentile » (V.2.24) e « a spargere terrore sul volto pallido dei suoi villaggi » (*Riccardo II*, II, 3, 92).

Dall'altra parte, la Francia appare a Costanza come « la mezzana della Fortuna e di Re Giovanni » (III.1.60), la fortuna, che congiunta alla natura avrebbe dovuto fare la grandezza di Arturo, è ora cambiata e corrotta e tresca con Re Giovanni e con mano dorata guida la Francia « a calpestare il giusto rispetto della sovranità ». La città assediata, il centro della contesa nelle scene iniziali, è sempre pensata come una persona – una donna – stretta alla vita da una cintura di pietre, con riferimenti alle sue sopracciglia, alle sue costole, ai suoi occhi, alle sue guance ed al suo petto e per la quale vengono usati aggettivi come resistente, sprezzante, ammiccante, insolente.

E la guerra, presenza dominante dall'inizio alla fine, è una forza selvaggia e spietata, una potenza dal « vigore combattivo » e dal « rude cipiglio » (III.1.104). Ad accrescere il peso di questo « spirito selvaggio della crudele guerra » (V.2.74), che incombe su tutto, sono rapide immagini come quella dei cani « arrabbiati » e « ringhiosi » attorno « all'osso spolpato della regalità » (IV.3.145-150), o quella della « gaia comitiva di cacciatori », « con le mani arrosate, tinte dalla strage dei loro nemici » (II.1.321), o la « tempesta della guerra » e il fuoco della battaglia accesi dal fiato di Pandolfo (V.1.17;V.2.83), o come le sollecitazioni a Re Giovanni a insistere e a « scintillare come il Dio della guerra » (V.1.54), a non nascondersi nel suo palazzo ma a correre

incontro al pericolo lontano da queste porte e affrontarlo subito prima che s'avvicini... (V.1.59)

Accanto alla guerra incede la morte, figura macabra e terrificante, come è vista dal Bastardo: le scheletriche mascelle foderate d'acciaio, le spade dei soldati come zanne che banchettano e « vanno a caccia di carne d'uomo » (II.1.352). Oppure appare al principe Enrico come un astuto nemico sempre vittorioso che « dopo aver assalito le difese esterne », dirige il suo assedio

contro la mente e la punzecchia e la ferisce con legioni di strane fantasie. (V.7.17)

Per Costanza, impazzita di dolore, la morte è un « putrido mostro », l'incarnazione di tutto ciò che c'è di più orrendo e repellente; tuttavia è tale la sua angoscia da doverla desiderare ardentemente e vezzeggiarla e accoglierla come un amante, fino a gridare

o amabile bellissima morte! Fetore profumato! Sano marciume! Alzati dal giaciglio di questa notte interminabile

Avanti, sogghigna pure, crederò che mi hai sorriso e ti bacerò come si conviene ad una moglie (III.4.25-35)

È importante notare che mentre la fortuna, la guerra e la morte sono pensate come *persone*, Re Giovanni, che è il peggiore nemico d'Inghilterra, è sempre raffigurato come una *parte* soltanto del corpo e questo, stranamente, lo mette in una luce particolarmente sinistra. Pandolfo lo vede rappresentato da una mano che stringe, con ipocrita amicizia, quella di Filippo e mette in guardia il re di Francia

Correrai meno rischi prendendo per la lingua un serpente, per la zanna mortale un leone braccato, per i denti una tigre digiuna, che restando in pace con quella mano che stringi. (III.1.258)

Pandolfo vede la mano di Giovanni immersa nel sangue e avverte il Delfino che quando il re saprà del suo arrivo, se Arturo non sarà già morto, lo ucci-

derà; e allora i suoi sudditi gli si rivolteranno contro

e baceranno sulla bocca qualsiasi cambiamento, e troveranno una spinta alla ribellione e alla rabbia nelle mani insanguinate di Giovanni (III.4.166)

Ai suoi stessi occhi Giovanni appare come un piede che, ovunque cammini, trova sulla sua strada Arturo come fosse un serpente. È appunto di questo tipo l'immagine più angosciata e ossessiva del dramma, quella che ne riassume tutto l'andamento: quando i sudditi inglesi, come Pandolfo aveva predetto, si ribellano a Re Giovanni e, al suo invito di comparirgli dinanzi, Salisbury, in loro nome rifiuta con astio di

seguire il piede che lascia impronte di sangue dovunque si poggia. (IV.3.25)

Ed anche alla fine, quando Giovanni raccoglie i frutti del suo operato, questo stesso senso d'essere nulla più che un frammento – una mera contraffazione d'umanità – viene di nuovo, sottolineato; e questa volta per bocca dello stesso Re Giovanni, quando grida che il suo cuore spezzato è in fiamme, che tutto il sartiame che dovrebbe far navigare la sua vita

è ridotto a un filo *sottile come un capello* (V.7.54)

e che quello che tutti i suoi servi fedeli e i suoi figli stanno guardando

è soltanto polvere, un simulacro di regalità distrutta (5.7.57.)

Questo modo di presentare Re Giovanni è un efficace esempio di una delle tante maniere in cui Shakespeare – usando le immagini – colpisce a fondo l'attenzione del pubblico senza rendere immediatamente riconoscibile il metodo usato. Abbiamo già

notato, da un punto di vista statistico, l'insolita preponderanza delle immagini di personificazione e delle azioni del corpo. Mi era già apparso evidente, come a tutti i lettori, il notevole senso di vigore, di energia, di vitalità irradiato soprattutto dal Bastardo, e un prepotente senso di repulsione verso Re Giovanni di cui nel testo è difficile trovare le determinanti. Ora credo che queste due impressioni si debbano in parte all'effetto sottile di quella curiosa ma ben definita simbologia che, tra una folla di figure umane che danzano, lottano, volteggiano, ci mostra il re come una parte, soltanto, del corpo e questa parte a volte immersa nel sangue umano. Non c'è bisogno di ricordare quanto straordinariamente vivaci siano molte personificazioni di emozioni, come le due ben note descrizioni che Costanza fa del dolore (III.1.68 e III.4.93). Quest'ultima ripropone gli stessi elementi di attrazione-repulsione che abbiamo già notato a proposito della morte:

È il dolore che riempie lo spazio lasciato vuoto dal mio bambino, dorme nel suo letto, passeggia con me
non ho dunque ragione di amare questo dolore?

Nella scena in cui Re Giovanni cerca di piegare Uberto al suo proposito, la descrizione di quell'« umore arcigno, la malinconia » e degli effetti che produce nel sangue e di « quel buffone del riso » colpisce con insolita incisività, come tutto il discorso con le sue cinque vivide personificazioni che si incalzano a ritmo serrato nello spazio di sedici versi (III.3.31-46).

Così anche il resoconto che il Bastardo fa dello scompiglio e della ribellione che si fanno strada tra i pochi seguaci rimasti fedeli a Giovanni, quando sanno che il re si è sottomesso al Papa, è davvero ineguagliabile per le sue limpide qualità pittoriche:

e un grande turbamento fa correre qua e là lo sparuto drappello dei tuoi dubbiosi amici (V.1.35)¹

Re Giovanni e insieme con lui la maggior parte dei personaggi – Costanza, il Bastardo, Pandolfo, Arturo – partecipano a questa generale tendenza a visualizzare le cose più disparate in forma di persona: i cannoni con le « viscere piene di collera » che sputano « ferrea rabbia » (II.1.210); la campana di mezzanotte con « la sua lingua di fuoco e la sua bocca di bronzo »; (III.2.439) persino l'insensibile ferro con cui Uberto sta per accecare Arturo e il fuoco che l'arroventa e i « carboni ardenti » senza malvagità, per ora, e freddi, ma che se riaccesi, « arrossiranno di vergogna » per le azioni di Uberto. (IV.1.106-112).

Come in *Re Lear*, dove la simbologia del corpo dilaniato e lacerato è così viva da inondare tutto il linguaggio ordinario del dramma – i verbi, gli aggettivi – così qui il riferimento voluto all'aspetto di una persona, una faccia, un occhio, una mano, un dito, una fronte, con gesti e azioni caratteristici, è quasi continuo e le descrizioni assumono di conseguenza quella forma della quale i passi che seguono, scelti a caso, costituiscono un esempio. E se ne potrebbero citare altrettanti. « *La mano codarda del Francia* » (II.1.158); « non sono parole le sue ma *sberle* più violente di un *pugno* francese (II.1.464); « alla pace e ad una alleanza dal *volto leale* » (II.1.417); « ha attratto le *pupille* del volubile Francia » (II.1.583);

¹ Questo tipo di personificazione è reperibile ovviamente anche in altri scrittori elisabettiani, ma niente vale a sottolineare la supremazia di Shakespeare quanto prendere immagini da lui usate che sono catalogabili tra i luoghi comuni e confrontarle con l'impiego che ne fanno altri. Si confronti per esempio a questi versi quelli di Dekker:

« Un ossequio fantastico incede avanti e dietro agghindato di piume bizzarre ».

(*Old Fortunatus*, II.2)

« sprona le *mormoranti labbra* del malcontento » (IV.2.53); « la *fronte serena* della sincerità » (III.1.247); « Oh se la mia *lingua* fosse nella *bocca* di un tuono! » (III.4.38); « sfida la *fronte* dell'orrore *smargiasso* » (V.1.49); « le *nere ciglia* della notte » (V.6.17). Perciò non sorprende trovare quasi tutti i principali elementi emotivi e le forze propulsive del dramma riassunti con indimenticabile concretezza in piccole figure di questo tipo: l'egoismo dei due re riassunto nella tirata del Bastardo su « quel gentiluomo dal viso amabile e dalle parole lusinghiere che si chiama Interesse » (II.1.573); la tremenda condizione di Bianca con il marito appena sposato in un esercito e lo zio nell'altro, sintetizzata nelle spaventose immagini del suo trovarsi dilaniata tra due forze contrastanti

da quale parte devo schierarmi? Io sto con tutti e due. Ogni esercito ha una mano e nella loro furia io le ho prese entrambe. Ora si volteranno per staccarsi e mi dilaneranno. (III.1.327.)

Il dolore di Costanza; l'orrore di Arturo di fronte al ferro rovente; lo smarrimento e l'incertezza dei Lords; la slealtà e la crudeltà di Giovanni raffigurati da dita e impronte insanguinate; la sua agonia mentale e fisica, infine, quando, abbandonato, sconfitto e morente per un potente veleno che lo brucia producendogli dentro l'inferno, egli grida in risposta alla domanda del figlio « come si sente sua Maestà? »

Avvelenato, mi sento. Malato. Morto. Dimenticato. Butato via. E nessuno di voi prega l'inferno perché venga a infilarmi nello stomaco le sue dita di ghiaccio...

... né invita il nord a baciare con i suoi gelidi venti le mie labbra riarse e a consolarmi con il freddo. (V.7.35)

(da: C. Spurgeon, *Shakespeare's Imagery*, London, Chatto & Windus)

WILLIAM SHAKESPEARE

VITA E MORTE DI RE GIOVANNI

Traduzione e riduzione di
ETTORE CAPRIOLO e ALDO TRIONFO

Re Giovanni	GIULIO BOSETTI
Principe Enrico, figlio del re	ANTONIO NASSO
Arturo, duca di Bretagna, nipote del re	DARIO ANGILERI
Conte di Salisbury	FRANCO FERRARI
Conte di Pembroke	LUIGI PALCHETTI
Conte di Essex	PIERO CARETTO
Lord Bigot	SAVERIO MARCONI
Uberto di Burgh	EMILIO MARCHESINI
Roberto Faulconbridge, figlio di Sir Roberto Faulconbridge	VITTORIO STAGNI
Filippo il Bastardo, suo fratel- lastro	CORRADO PANI
Giacomo Gurney	RICCARDO EMANUEL
Pietro di Pomfret, profeta	CARLO BARONI
Filippo, re di Francia	MARIO PIAVE
Luigi, il Delfino	MARCELLO MASTROIANNI
Limoges, duca d'Austria	BRUNO SLAVIERO
Cardinale Pandolfo, legato del papa	ANDREA MATTEUZZI
Melun, conte francese	BRUNO VILAR
Chatillon, ambasciatore di Francia	GIANCARLO FANTINI
Il cittadino di Angers	RINO SUDANO
Araldo francese	GIUSEPPE FARAH
Araldo inglese	MARIO SALVADERI
Chierichetto	DOMENICO BORGIA
Regina Eleonora, madre di Re Giovanni	PAOLA BORBONI
Costanza, madre di Arturo	LEDA NEGRONI
Bianca di Spagna, nipote di Re Giovanni	NADIA SREBERNIK
Lady Faulconbridge	NERINA BIANCHI

Regia di
ALDO TRIONFO

Scene e costumi di
EMANUELE LUZZATI

Regista Assistente
LORENZO SALVETI
Scena realizzata da
GIORGIO PANNI

Colonna sonora a cura di
ALDO TRIONFO
Effetti musicali di
VITTORIO STAGNI

Partecipano allo spettacolo i
« Piccoli Cantori del Teatro Stabile di Torino »
diretti da ROBERTO GOITRE

*Lo spettacolo è andato in scena in prima nazionale
al Teatro Regio di Torino la sera del 12 ottobre 1973*



IL CITTADINO - Chi ci ha chiamato?

BASTARDO - ... quel guastafeste dell'interesse quel subdolo demonio, quell'eterno violatore di promesse, quel ruffiano che tutti travolge, re e mendicanti, vecchi e giovani e vergini che non avendo niente da perdere tranne la parola vergine si lasciano portar via anche questa. Quel gentiluomo dal viso amabile e dalle parole lusinghiere che si chiama Interesse. L'Interesse, questa deviazione malefica, questo sterzo che fa schizzare il mondo lontano da ogni vecchia via. Ora questa deviazione, questo interesse, questo porco, questo ruffiano, questa parola che tutto trasforma, ha attratto le pupille del volubile Francia, lo ha distolto dal suo al-



truismo e da una guerra già decisa in nome dell'onore per fargli concludere la pace più abietta e più indegna... Ma perché ce l'ho tanto con l'Interesse? Bè, perché non mi ha ancora corteggiato. Non che io sia uomo da stringere il pugno quando il suo sonante messaggio cerca di comunicare con il mio palmo, ma poiché la mia mano non ha ancora subito questa tentazione, posso ancora sbraitare contro i ricchi come un povero mendico. Ora che i re violano le loro promesse in nome dell'interesse, sii tu, Guadagno, il mio signore. E io mi inchinerò ad adorarti.



BASTARDO - Adesso posso fare di una qualunque contadina una lady. « Buon giorno, Sir Riccardo! » « Che Dio ti protegga, buon uomo! » E se il buon uomo si chiama Giorgio, farà finta di scordare il suo nome e lo chiamerò Pietro; perché il nobile di regola non ricorda i nomi della gente. Ed ecco che un forestiero con il suo stuzzicadenti siede alla mensa della mia signoria e quando il mio nobile stomaco è sazio, comincio a succhiarmi i denti e a catechizzare questo frivolo cosmopolita. « Caro il mio signore », comincio appoggiando il gomito, « la prego... » e basta questa domanda perché arrivi la risposta come un libro stampato. « Oh, sir, » dice, « ai suoi comandi, ai suoi ordini, al suo servizio, sir. » « Nossignore », dice la domanda, « sono io che le son servo, mio caro sir ». E così, senza che la risposta sappia quale sarebbe stata la domanda, con un dialogo tutto complimenti, si parla delle Alpi e degli Appennini,

dei Pirenei e del Po e intanto ci si avvicina all'ora di cena... È figlio bastardo dell'epoca chi non abbonda in cerimonie. E io bastardo sono, e non solo per l'abito e lo stemma, ma per l'innata ripugnanza a distillare il dolce dolcissimo veleno caro al gusto del tempo. Io non tramo inganni, ma non voglio neppure essere ingannato. So che ogni passo della mia ascesa ne sarà cosparsa, e quindi devo imparare a riconoscerli ed evitarli...



C. E. GILLEN



Casques 1. De livrée; 2. A pont; 3. De voie, ordinaire; 4. Russe, dite « automobile »; 5. Anglaise, dite « hospitalière »; 6. De Jambes; 7. De chambre; 8. A couronne-moque; 9. D'officier de marine, de l'école; 10. Américaine.



Manteaux: 1. Louis XIV; 2. Louis XV; 3. Louis XVI; 4. En 1789; 5. D'été; 6. Empire; 7. En 1812; 8. En 1814; 9. De cheval; 10. De chambre, actuel; 11. D'été, actuel.

Disraeli (Benjamin), lord Beaconsfield, fils du premier lord, romancier et homme d'état anglais, né en 1804 à Epsom (Surrey). Il entra dans la vie politique en 1827, se fit le champion des idées protectionnistes et devint président du conseil en 1852. Chef du parti Tory (conservateur), il alterna avec Gladstone au pouvoir avec Disraeli. Il s'exposa en 1871 à l'expulsion du trône de Suéède, donna Chypre aux Anglais et revêtit le titre de lord Beaconsfield. Il a exposé ses idées politiques et religieuses dans ses romans: *Vivian Grey*, *Leobair*, *Endymion*, etc.



Barbes: 1. Longues; 2. A deux pointes; 3. A une pointe; 4. Impériales; 5. Moustache et point de lèvre; 6. Pirettes; 7. Carrées; 8. Sur cheval; 9. Gilette; 10. Barbiche; 11. Collier; 12. Bouc.



Costes autres: 1. Nigro; 2. En 1789; 3. Incroyable; 4. En 1800 - Costes modernes; 5. Cravate; 6. Simple; 7. De cérémonie; 8. Arabes (spahis); 9. Français; 10. D'été; 11. De chambre; 12. Tulle; 13. De chambre.



C. E. GILLEN



Casques: 1. Papillon; 2. Manteau de chambre; 3. Le Wallon; 4. Régiment; 5. Plastron; 6. Casque; 7. De chambre; 8. De chambre.



Croquis-mont (1849)



Jésuites (religieuses et religieuses) de Saint-Jérôme.



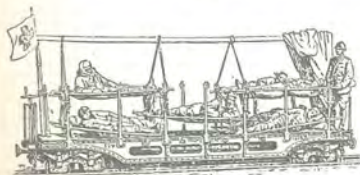
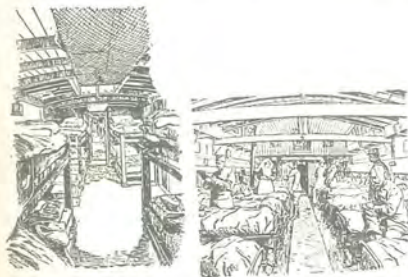
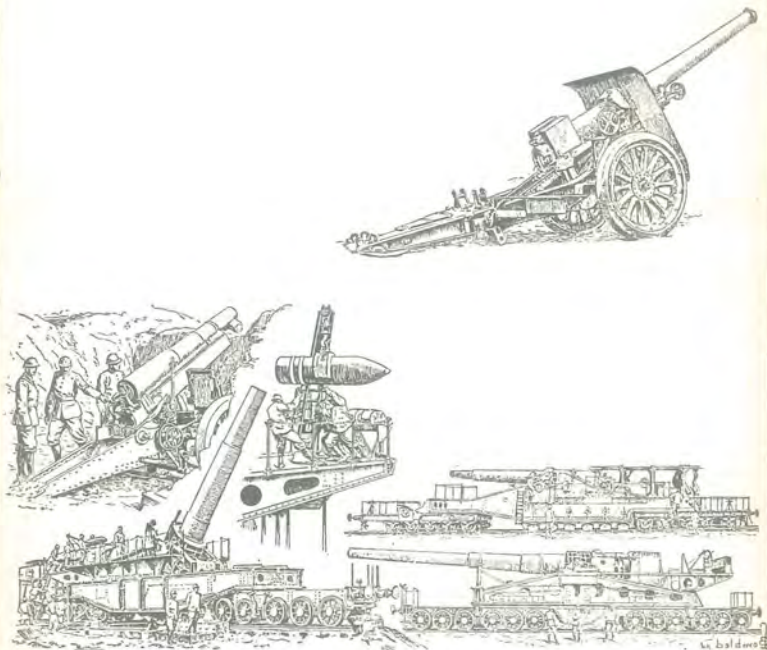
Jésuites: 1. Au XVII^e siècle; 2 et 3. Costumes actuels.

BASTARDO - E l'Inghilterra è rimasta qui a tirare, ad agguantare e a dilaniare coi denti la corona di uno stato gonfio d'orgoglio. Ora, per l'osso spolpato della regalità, una feroce canea rizza la sua rabbiosa criniera e ringhia ai dolci occhi della pace. Ora un caos immenso attende, come un corvo sopra una bestia malata.

RE GIOVANNI - Cosa rispondi al cardinale, Filippo?
COSTANZA - Cosa può rispondere, se non quello che ha già detto il cardinale?
CARDINALE PANDOLFO - Sii il campione della nostra chiesa, se non vuoi che la chiesa, nostra madre, pronunci la sua maledizione, maledizione materna, contro il figlio ribelle.



BASTARDO - Perdio, signori re, questi borghesucci di Angers si stanno burlando di voi e, al sicuro sulle loro poltrone come in un teatro, contemplanò a bocca aperta le vostre lotte ben coneggiate e le belle scene delle vostre morti. Che le vostre regali maestà mi diano ascolto: fate come i ribelli di Gerusalemme, alleatevi, provvisoriamente, e così uniti, rivolgete contro questa città tutta la vostra malefica violenza...



BASTARDO - Francia e Inghilterra mettano in posizione i loro cannoni carichi fino alla bocca che con il loro terrorizzante fragore facciano crollare le costole di pietra di questa insolente città. Personalmente, io questi sciaguati li bombarderei senza interruzione, fino a lasciarli scoperti e nudi come l'aria...

... Fatto questo, potrete di nuovo separarvi... Allora in un attimo la fortuna sceglierà il suo prediletto, e lo premierà con il bacio di una gloriosa vittoria...



RE GIOVANNI - Eccoci di nuovo qui seduti sul trono. Eccoci di nuovo pronto per l'incoronazione e circondati, spero, da facce allegre.

BIGOT - Questo «di nuovo», se la tua altezza mi perdona, è chiaramente superfluo. Tu eri già stato incoronato e la lealtà dei tuoi sudditi non si è mai macchiata di rivolta.

SALISBURY - Di conseguenza, il ripetere la fastosa cerimonia,

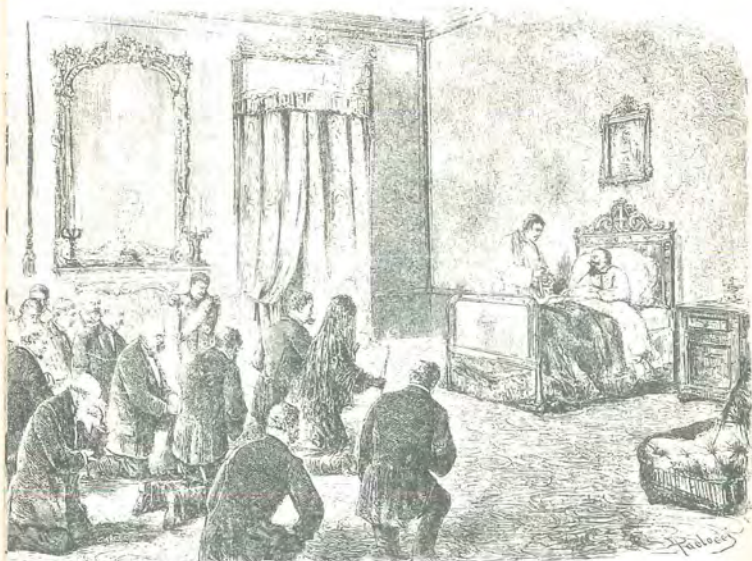
l'indorare il oro fino, il dipingere il giglio, l'aggiungere profumo alla viola, il levigare il ghiaccio, il cercare di rendere più luminoso lo splendido occhio del cielo con una candela, sono spreco e un eccesso ridicolo.



Ceremonie d'incoronazione: 1. Antique; 2. Morale; 3. Impériale; 4. Royale; 5. Des di de France; 6. De duc; 7. De marquis; 8. De comte; 9. De vicomte; 10. De baron; 11. De chevalier et gentilhomme; 12. Pontificale.



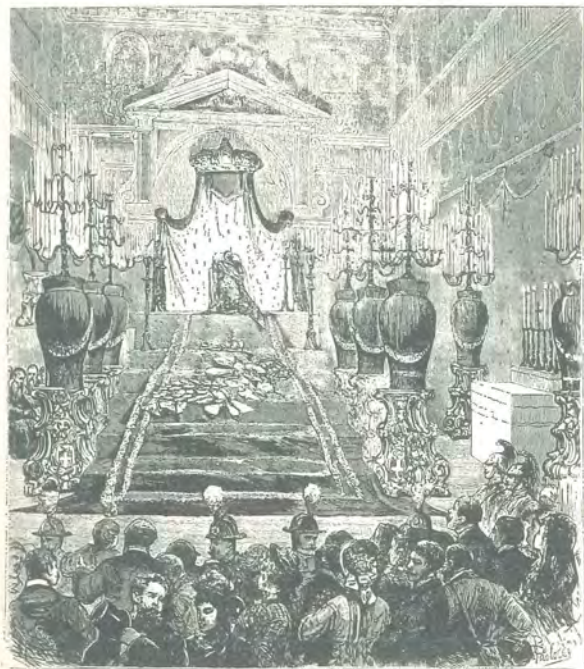
BASTARDO - Il re se ne ride di questa tua impresa da scimmiotto villano, di questa carnevalata in armatura, di questa impudente chiassata, di questa imberbe sfacciaggine, di questo esercito di bimbetti. Il re sorride, deciso a soffiare via questa guerra di nani e a cacciare questo esercito di pigmei...



RE GIOVANNI - Mi sento avvelenato. Malato. Morto. Dimenticato. Buttato via. E nessuno di voi prega l'inverno perché venga a infilarmi nello stomaco le sue dita di ghiaccio. Nessuno fa in modo che i fiumi del regno scorrano nel mio petto infuocato...

SALISBURY - Mio signore! Mio sovrano! Eri re poco fa e ora...

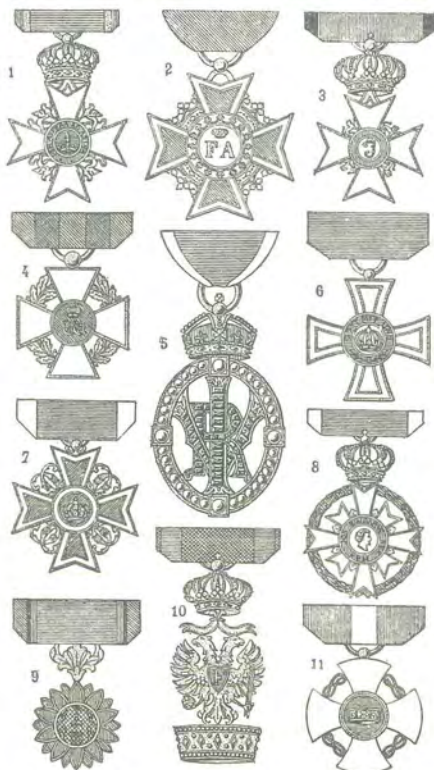
PRINCIPINO ENRICO - Ci sono io.



BASTARDO - Possa la tua dolce persona ristabilire la legittimità del trono e la gloria del paese! Ad essa, in totale sottomissione, prometto inginocchiato i miei fedeli servigi e una devozione sincera e duratura.

ENRICO - Vorrei ringraziarvi. Sono commosso. Mi stanno per spuntare le lacrime.

BASTARDO - Paghiamo dunque il nostro tributo di lutto, ma non più del necessario, perché abbiamo già versato anticipi di dolore, Enrico, Re d'Inghilterra, occupati pure dei funerali di tuo padre. Ora che questi signori sono tornati tra noi, niente più potrà farci tremare.



Commonwealth (Ordre de la); 1. De Wandes (Mecklenbourg); 2. De Rue ou de Saxe; 3. De Wurtemberg; 4. De chène (Luzembourg); 5. Des Indes (Grande-Bretagne); 6. Royale (Prusse); 7. De Roumanie; 8. De Daviers; 9. De Siam; 10. De fer (Autriche); 11. D'Italie.

RE GIOVANNI (al BASTARDO) - Pensa tu a mettere ordine in questo nostro tempo.



RE GIOVANNI - Per il cielo che incombe sulle nostre teste, devo dire che mi piace molto. Uniamo le nostre forze, Francia, per radere al suolo questa città. Poi decideremo in battaglia chi ne sarà il re.



ARALDO INGLESE - Gioite, uomini d'Angers, suonate le campane! Sta per arrivare Re Giovanni, il re d'Inghilterra, il trionfatore di questa ardente e feroce giornata! Le armature che partirono lucenti d'argento tornano ora dorate nel sangue francese. Non c'è pennacchio di cimiero inglese che sia stato rimosso da una lama di Francia. I nostri vessilli sono nelle stesse mani che li sventolavano quando ci mettemmo in marcia. E come una gaia comitiva di cacciatori arrivano i nostri vigorosi soldati, tutti con le mani arrossate, tinte dalla strage dei loro nemici. Aprite le porte e date accesso ai vincitori.



ARALDO FRANCESE - Spalancate le porte, uomini di Angers, e fate entrare il giovane Arturo, duca di Bretagna, che per mano del re di Francia, ha oggi fatto spargere lacrime a tante madri inglesi i cui figli giacciono disseminati sull'insanguinato terreno. E i mariti di tutte queste vedove, prostrati al suolo, stringono in un freddo abbraccio la terra che si è tinta di rosso. Con perdite minime la vittoria esulta sulle bandiere danzanti dei francesi che stanno per entrare da conquistatori nella vostra città, a vessilli spiegati, per proclamare Arturo di Bretagna re d'Inghilterra e vostro signore.

Trionfo, Re Giovanni e la crudeltà dell'uomo elisabettiano

Passa per il *Tito Andronico* e per l'*Arden of Feversham*, ma ha inizio idealmente da *Re Giovanni*, la risposta di Trionfo al quesito controverso della problematica definizione della *crudeltà* elisabettiana.

Fatta di componenti che, se isolate, la possono identificare al Grand Guignol, alle teorie artaudiane, a sperimentalismi crudelmente formali, la *crudeltà* elisabettiana è per Trionfo metodologia dell'analisi storica e al tempo stesso categoria primaria di questa stessa storia e delle sue condizioni esistenziali.

È, positivamente, ottica crudele, perché sguardo lucido e disincantato che l'uomo della nuova era sa gettare sul mondo senza i paraocchi delle fumose sovrastrutture filosofiche, morali e religiose del Medio Evo, ancora presenti, soprattutto in certi drammi (come quelli scelti da Trionfo), puramente come residui, e ulteriormente ridotte a parentesi folcloristiche nelle messinscene di Trionfo tutte proiettate verso la contemporaneità.

È, negativamente, scoperta di una *crudeltà*, spicciola o istituzionalizzata, di rapporti sociali e personali, prima passata inosservata perché coperta da coltri di alibi e di giustificazioni, poi per l'uomo

nuovo elisabettiano e per noi oggi, evidenziata da quello sguardo *crudele*.

Il *Tito Andronico* era la dimostrazione per assurdo che un uomo crudele, perché lucido, fa della crudeltà delle leggi che regolano il mondo (le leggi vogliono che Tito uccida sua figlia, Tito la uccide, Tito è nel torto, le leggi sono assurde).

L'*Arden of Feversham* era la crudeltà agita nella sfera domestica (la signora Arden per prima) e nella dinamica dei ruoli sociali; ed era anche la lucida consapevolezza di Arden che lo portava a essere crudele verso se stesso, fino a lasciarsi morire di quella crudeltà che tutti i giorni vedeva esercitata nella sua stessa casa.

Re Giovanni è la scoperta che sta alla base dell'intero procedimento: il crollo di un ordine che aiutava a vivere, a essere crudele senza accorgersene; è la crudeltà, più crudele perché più consapevole e responsabile, di chi s'accorge di poter essere crudele senza presentare giustificazioni.

STELLE CHE PERDONO IL LORO ORDINAMENTO

Se il problema di Shakespeare è l'*ordine* – *ordine* dell'universo intorno alla terra e *ordinamento* in terra delle sfere sociali – qui, come altrove, si tratta di una constatazione: la morte di un *ordine* vecchio, la caduta di quell'*ordinamento* imposto per dogma, da interessi laici e religiosi, alla credenza dell'uomo medioevale; e accettato, allora, per fede e per gestione mistica e favolistica; ma non più accettabile, ora, dalla responsabilità tutta umana e concreta che si è assunta l'uomo moderno e rinascimentale. Ma si va oltre la constatazione: il dramma stesso, nella sua struttura e nel suo andamento, diventa il percorso della ricerca, la sperimentazione – in atto sotto gli occhi dello spettatore – del nuovo *ordinamento*. Solo che percorrendo di persona l'itinerario di questa

sperimentazione, ci si accorge di non poterlo concludere tanto facilmente (non si può preferire Fortebraccio a Re Claudio, il Bastardo a Re Giovanni), perché questa volta la ricerca è stata condotta con la lucidità di occhi finalmente aperti, *crudeli* nel guardare in faccia e giudicare se stessi e gli altri, tanto taglienti da essere consapevoli che aver perso la *certezza* e la *fede sicura* di una volta è come essere sperduti nel vuoto e che l'angoscia di una simile condizione può far diventare chiunque facile preda del primo che, tirando fuori una formula bella e pronta, sappia farsi accettare come tenentario dell'*ordine nuovo*.

Nello spettacolo di Trionfo, il vuoto del palcoscenico, che sembra da poco finito di sgombrare, è il vuoto di quest'ordine appena disciolto e non ancora ritrovato. È un sistema stellare delle cui orbite si è persa memoria cosicché, quando irrompono, gli astri sono *carri*, che scivolano, slittano, volteggiano, come su un piano sdruciolevole. E la struttura scenica è già giudizio sulla condizione di questi re da carrozzone, belli, fatti di corone, velluto ed ermellino, ingombri di storia da portarsi dietro (i trofei, le miniature degli antenati) di attrezzi per le giostre di ogni giorno (i cannoni, le sciabole, i fucili) di ipoteche sul futuro, i figli, giovani Delfini da lasciare su un trono alla prossima occasione.

È un fluire di sangue blu fuori da tutti gli argini, un andirivieni zingaresco di principi senza patria: sono i re di un potere variopinto, girovago e distratto, gigione, arrogante, rapace, capace di qualunque crudeltà, ma senza copertura, incerto e come sperduto. E infatti, in ogni carro, strumenti del potere ed effetti personali, servi favoriti e « Leoni d'Inghilterra », dimensione pubblica e privata, è tutto fuso in una sola colata metallica, lucente di argento ma rappresa in una massa in cui ogni cosa ed ogni personaggio è come proteso nell'aggetto di un basso-

rilievo, ma saldamente imprigionato al legno della base.

Ogni carro è un mondo chiuso in se stesso, perché, in questa vacanza di coperture e giustificazioni, le maglie del potere si disciolgono e ogni nodo resta isolato, privato di credibilità, fuori dal quadro generale in cui trovava la sua collocazione.

Si può ben dire, infatti, che al centro di *Re Giovanni* non c'è solo un gioco di potenti; *Re Giovanni* è dramma di pretese giustificazioni, di coperture fittizie che scontrandosi si elidono a vicenda.

È dramma nero perché, volontariamente o travolto dalle situazioni, ogni valore è ribaltato, personaggio per personaggio: si uccidono bambini innocenti, si tradisce la parola data, si usurpano troni, si rinnegano sentimenti familiari e d'amicizia. Ma è dramma nero soprattutto perché questi atti di violenza e prevaricazione vengono perpetrati senza alibi di sorta. Si può uccidere, condannare a morte, invadere terre straniere, quando si riesce a far credere di farlo in nome di un potere legittimo, e un potere è legittimo quando deriva l'investitura da un potere superiore. Qui invece è subito chiaro che quando di poteri legittimi ce ne sono due o tre, quando il potere superiore è nelle mani di un « legato » che rappresenta un papa e una « scrittura » sacra non più infallibili, quando questa investitura superiore la si può comprare e vendere secondo le leggi di tutt'altro potere, quello dell'*interesse*, allora è chiaro che l'intero meccanismo non funziona. E qui comincia il dramma vero.

Il *dramma umano* di questi re falene che roteano nel buio abbagliati dalle luci di un planetario impazzito.

Il *dramma storico* dell'ascesa di un potere nuovo, economico e finanziario, che l'investitura se l'arroga da solo e che i colori e le carabattole mitiche di que-

sti re falene li strumentalizza usandoli come specchietti per allodole.

LA MORTE DI UN POTERE TORNATO BAMBINO

Sono questi dunque i re di una volta. E allora, spiati al di là dei travestimenti morali e religiosi che li tenevano in piedi, i gesti violenti del potere rivelano la loro natura di atti quotidiani, di abitudini disinvolute, di passatempi snob, di crudeltà connaturata all'esistenza stessa di una certa classe sociale.

Solo che, colta nel momento della crisi che la mette in evidenza, questa crudeltà del gioco del potere non regge alla luce del sole; si rivela velleitaria e quindi tanto più crudele, volontaristica – ma per questo meno salda – personalistica, e quindi meno pericolosa e preoccupante. È per questo che fin dall'inizio i Re di Trionfo, malcapitati in un terreno che li priva di fondate giustificazioni, ridotti a girare intorno ad una autorità che non esiste più, si rannicchiano nel bozzolo della loro stupida umanità. Così, per Francia, la guerra si riduce a un gioco di soldatini, la regalità è sfarzo di culturismo sportivo, la difesa dei diritti di Costanza è gesto cavalleresco al servizio di una vedova che piange troppo e dopo un po' imbarazza. Così Austria vende panna montata, s'è fatto un plastico di *battaglie su paesaggio* e se lo tira dietro, come un baloccaio, e fa bella mostra di questi suoi trofei tedeschi da incisione. Così Costanza, caduta in povertà, diseredata del trono di Inghilterra, è tutta dignità, come la vedova dell'*Hôtel des Bains*, che rattoppa il vestito di velluto al suo Delfino per tirarlo su senza complessi, ma poi se lo vende questo suo bell'Arturo, lo butta avanti, gli insegna le malizie accattivanti. Il suo è il dolore di una regina, la lacrima finta di una cocotte, l'urlo della lavandaia, ma alla fine, nel dolore vero, disarmata anche lei e torna bambina nella follia onirica, di

un abbraccio di mille bambole d'argento. E dove le paure sono umane, una seduzione tutta umana è l'unica cartuccia da sparare. Così Pandolfo, il legato pontificio, impara a non contare più su carte di credito che portano la firma del Cielo, della Sacra Scrittura, del Pontefice di Roma: brilla di paillettes, allora, e la sua voce è suadente, offre dolci invece che ostie consacrate, il suo trono è d'oro, incrostato di liberty floreale, madonne di cartapesta, modelli scarlatti d'abiti cardinalizi; tutto ai piedi di una comoda dormeuse: è chiesa, insomma, e insieme casa di mode per prelati altolocati, bordello insieme e focolare. E così pianto e sesso, gli araldi di Francia e d'Inghilterra davanti alla città di Angers: lacrime e piume di struzzo per abbattere porte che non crollano né d'autorità né di palle di cannone. E infine Re Giovanni, che è Re vero, all'inizio, ma perde forza e sostanza mentre perde fiducia nel potere nominale della sua corona. E più lo incoronano e più è necessario riconfermarlo sul suo stesso trono e più ritorna bambino, stanco come un bambino vecchio, ma bizzoso, irrequieto, farfuglione come un bambino vero. E torna dalla madre, corre dal legato, s'aggrappa al Bastardo e muore verde di marciume, ma sereno nel ricordo di vecchie ninne-nanne, di sonatine al piano dei primi anni del conservatorio. Perché Giovanni è Re malvagio, subdolo e crudele, quando, ricattando moralmente, umilia le malinconie dell'amore di Uberto per farne il carnefice degli occhi di Arturo. Ma è già Re distrutto quando ascoltando le fumose argomentazioni del Legato Pontificio stringe al petto una corona la cui stessa compattezza fisica quelle argomentazioni stanno stritolando. È Re distrutto quando in un incubo da baraccone i Lords gli ripetono la *fastosa cerimonia*, gli *indorano l'oro fino*, gli danno *profumo alla viola* di una seconda incoronazione che, per dover seguire ad una prima, è inutile e fittizia come tutte le precedenti e tutte le susseguenti.

Ed è Re Bambino quando si inginocchia ai piedi del Bastardo che gli viene a infliggere gli ultimi colpi con notizie di morte e di sconfitta, quando torna sincero a chiedere amore ad Uberto, quando china la testa a ricevere dal Legato una corona che rimane nelle mani di altri. Con Re Giovanni muore un potere ancora fanciullo e ne restano echi e nostalgie innocue, come di antiche canzoncine.

L'eredità che ne rimane sono due corone, Francia e Inghilterra, calcate sul naso di due ragazzini troppo noiosetti, troppo saputelli, troppo tirannelli per poter far paura.

LA FURIA DI UN MONDO GIGANTE

Muore un mondo bambino ma uno ne nasce, su albe di corni wagneriani, più minacciosamente adulto. E lo spettacolo di Trionfo s'articola, appunto, in questo duplice andamento: la « dissolvenza » del mondo di Giovanni e « l'assolvenza » di quello del Bastardo: l'innesto cioè nel gioco del potere di una nuova classe politica in ascesa, la borghesia finanziaria e mercantile. Il Bastardo infatti non è personaggio esterno al dramma, la voce di *commento* dei drammi borghesi del « grottesco », la voce del poeta, moralizzatrice, né, tanto meno, è in funzione alternativa: l'ordine nuovo che va a correggere strutture che si sono frantumate. Ha una sua storia scenica riconoscibilissima che, attraverso tappe successive, ben definibili, descrive un ruolo che vive all'interno del dramma e ne bilancia l'economia in direzione di un discorso politico ed umano che ha il pregio di risparmiare soluzioni troppo facili, certezze troppo superficiali, ottimismo, pessimismi o cinismi troppo affrettati. Dunque il Bastardo è un giovane signore di campagna che si scopre figlio di re ed è questa agnizione, subito all'inizio, a conglobarlo agli interessi del potere anche se in una posizione ambigua, quella

del parvenu, dell'arrivato, del Bastardo, appunto. Proprio questa ambiguità gli permette, per tutto il primo tempo, una disinvoltura sbarazzina, un esercizio critico sfrontato, ma simpaticamente, perché fatto di fascino subito, di ingenuità, di vigore virile. E questo vigore, che è eredità di quella matrice campagnola, borghese, lo fa concreto e non parolaio, razionale o passionale che sia, ma mai disattento; lo rende *diverso* perché gli fa prendere sul serio le parole che si dicono, le vendette che si minacciano, le guerre che si dichiarano: uccide Austria, insomma, perché così si comporta chi ha un genitore da vendicare, mentre i Re, gli altri, facilmente sarebbero passati sopra a così rigide regole di gioco. Ed è questo vigore che lo porta, al secondo atto, ad ascendere a responsabilità sempre maggiori; responsabilità che sceglie di assumersi all'interno del sistema, non più arrogandosi un titolo di re - che è inseribile come si è dimostrato - ma utilizzando gli spettri dei vecchi re, per immagazzinare potere, in ombra, dietro di loro. E così il Bastardo di Trionfo con la valigia, accompagnato dal fratello, arriva in bombetta, calzoni grigi a righe, cashemere e polacchine e gioca con quei re, torturandosi il cappello, su e giù, furbetto, come i ragazzi di quartiere. Si agita al pensiero d'essere passato di categoria, sogna di trattare male il signore della porta accanto, prende in giro tutte quelle snobberie e le loro corti, incita alla guerra con voglia distruttiva e ammazza Austria, come si diceva, veramente.

Poi « Prendi tu il comando », « Pensa tu all'ordine in questo nostro tempo »: è l'investitura che gli viene da Giovanni. Ma per il Bastardo l'ordine è l'Interesse, l'ha già detto. E allora indossa giacca, fascia azzurra e coccarda da dignitario e non esita a spingere Giovanni aiutandolo a cadere e a tirar fuori il piccolo Enrico, il reuccio che gli farà da parapoggia.

Ma il Bastardo non è solo e la sua vicenda non è il destino di un uomo, ma di una classe e dell'umanità. E il cittadino d'Angers è il punto di partenza, d'arrivo, e, oggi, ancora, di stasi dell'intera evoluzione. È fisso al suo panchetto che rappresenta le mura della sua città *caparbia*, ma che rappresenta anche uno spicchio della sua dimensione esistenziale: l'ufficio, la banca, la bottega. Quel panchetto, la città d'Angers, è il primo scoglio che inabissa il barcone con tutti sopra, re, corti e diritti riconosciuti. È davanti ad Angers, infatti, per Francia ed Inghilterra, la prima avvisaglia di uno smascheramento dei falsi valori. Estratta la lavagna, il Cittadino dimostra il suo *teorema* (il compromesso al posto della guerra o della disputa teologico-filosofica). Quel tracciato è la prima prova della *scienza nuova*, insegna a dedurre; un procedimento nuovo. E dedurre, razionalmente, significa per i re perdere se stessi, riconoscere un potere tutto umano e razionale prima non contemplato. Accettando questo consiglio, i re decidono la propria condanna a morte e aprono la strada al Cittadino e a chi, come il Bastardo, di quella strada farà una salita alla scalata del potere.

Ma Trionfo non s'accontenta e nel secondo tempo lascia in scena il Cittadino e ne mostra l'avvenire. Il domani di quella classe che lì tende a salire e che della scoperta di *quella ragione* tutta borghese fa uno strumento di lotta di classe. Così il Cittadino beve champagne sull'accecamento di Arturo, fa quadri ad olio della lealtà di Melun, mette profumo dozzinale sul feticcio della giarrettiere, connivente alle seduzioni di Pandolfo. È la crudeltà e il voyeurismo della borghesia europea da Elisabetta alla regina Vittoria, dal '15-'18 ai giorni nostri, che il Cittadino simboleggia. Crudeltà, voyeurismo, ma anche malafede, come è chiaro dagli interventi del Cittadino e del Bastardo nella scena di Arturo e in quella di Melun: un romantico « dilatato » che tradisce il suo Re per

affetto di un certo Uberto e non per *interesse* o *credo* confessionale e muore mentre il Cittadino lo ritrae: insomma, come ti riduco sentimento in sentimentalismo, commozione in sfogo piagnone, come ti invento il melodramma borghese neutralizzando il *sentimento*, mettendolo in cornice.

Alla fine dello spettacolo il cammino di questi due *signori* è segnato; sfilano i carri di Re morti o che ancora si reggono ed il corteo perde pezzi – un guanto, una corona, un mantello... – che il Bastardo raccatta e mette in *ordine* come nel museo.

L'impressione è di un passaggio di consegne in cui dei due mondi, quello che nasce e quello che muore, nessuno è migliore dell'altro, ma il secondo è più minacciosamente pericoloso: calcolatore non distratto, nazionalista non girovago, apparentemente più rispettabile, meno *libero* e stretto, invece, in una trappola di formule, regole, leggi e moralità che si andrà costruendo intorno ad un *potere superiore* concreto e materiale, questa volta, e meno facilmente corrodibile: l'Interesse.

C'è una scena, precedente alla morte di Re Giovanni, in cui, nel buio, c'è da perdersi o da orizzontarsi solo alla luce delle costellazioni ed il Bastardo si orienta e trova strada, mentre Uberto brancola disorientato. A confronto diretto, il Bastardo è l'uomo nuovo capace di brillare di luce propria e di mettere ordine in questo planetario che ha trovato vuoto e sdruciolevole, mentre Uberto, l'uomo vecchio, medioevale, scivola e impazzisce, nello stordimento di chi respira troppo ossigeno, in un cosmo improvvisamente svuotato dei fantasmi che l'aiutavano a vivere. Ma, anche qui, con Uberto sparisce quella bontà che era credulità, quella freschezza che era cecità, quella purezza che era sonnolente insipienza, quel sentimento che era fianco aperto a tutti i ricatti, ma che in ogni caso era un valore che ora non esiste più, non solo ma non potrebbe esistere e

non avrebbe più alcun senso. Dunque per Trionfo, è chiaro, il giudizio storico su questo passaggio di consegne, ideologicamente, non può essere che uno e negativo. Le stelle sono *tornate nelle loro giuste sfere*, per opera del Bastardo, ma le stelle sono i Lords. E qualunque sia il parere di tanta letteratura in materia, comunque si possa documentare che i Lords, che rifluiscono, nel « grande oceano, il nostro grande Re Giovanni », costituiscano il tributo di Shakespeare alla teoria Tudor, al *patriottismo* inglese, alla ricostruzione indolore dell'ordine vecchio, per Trionfo oggi i Lords non possono che essere gli strumenti baracconi, cialtroni, grotteschi di un potere cialtrone, grottesco e baraccone nella sua sostanza e nelle sue infrastrutture, al di là di vesti perbenistiche e puritane.

Che poi nell'orditura scenica di questo schema di lettura, i piani si moltiplichino e le argomentazioni si visualizzino in una serie di immagini e di oggetti-immagini a valore simbolico, è nella poetica di Trionfo. E se, come nel *Peer Gynt*, uno spazio scenico tutto vuoto è insieme spazio reale delle ambientazioni, spazio onirico delle associazioni psicanalitiche, terreno dei procedimenti dialettici, allora è possibile che questi Re zingareschi, tutti d'argento, possano essere il frutto della mitizzazione, in un sogno wagneriano di divinità nibelungiche, alte e bionde che incarnano le aspirazioni borghesi del Bastardo e i fumettoni eroici del cittadino; è al tempo stesso possibile che il Bastardo possa essere proiezione di Re Giovanni, incubo insieme e sogno di un'ultima ancora di salvezza intravista tra gli spettri macabri di questa caduta (i Lords, il cadavere di Arturo, le corone strappate via...).

Lorenzo Salvetti

APPENDICE

**« Re Giovanni »
nella storia moderna e elisabettiana**

di J. Dover Wilson

Re Giovanni, probabilmente l'uomo più dotato e certamente il più malvagio e il più tirannico che si sia mai seduto sul trono inglese, sarebbe un personaggio di successo in un film moderno. Ultimo nato di una famiglia numerosa, arrivò al potere inaspettatamente come il giovane diseredato che è l'eroe prediletto dei romanzi e delle fiabe. Basso di statura e di apparenza leggermente effeminata, se dobbiamo credere all'effigie sulla sua tomba di Worcester, aveva in sé qualcosa di infantile che gli procurava un'indulgenza assolutamente immeritata. Quando era ancora nella culla, fu soprannominato per commiserazione *Senzaterra* da un padre che aveva assegnato tutti i domini angioini ai fratelli maggiori, prima ancora del 1167, l'anno di nascita di Giovanni; e ventisei anni dopo continuava ad attirare la stessa commiserazione quando Riccardo I gli perdonò una proditoria ribellione con un bacio fraterno e con le parole « Tu sei solo un bambino e sei stato lasciato a cattivi tutori ». Si può sospettare che il fascino che aveva sulle donne con la sua persona avvenente, fascino da lui pienamente sfruttato, puntasse sul loro cuore di madre oltre che di amante. Anche i suoi vizi infatti erano quelli di un bambino viziato. Possedeva tutte le passioni vio-

lente della sua stirpe, ma non imparò mai a controllarle; si gettava per terra in folli accessi di collera, gridando forte e mordendo la polvere, ma non mostrò né misericordia né pietà per coloro che ostacolavano i desideri dei suoi occhi o le lussurie della sua carne.

In un'epoca in cui la potenza della Chiesa e la gloria della regalità erano all'apice, egli appariva del tutto privo di rispettabilità o di senso della propria dignità personale. Si burlava pubblicamente delle cose sacre, facendone oggetto di barzellette oscene con gli amici nella cattedrale di Rouen, nel momento stesso della sua incoronazione a duca di Normandia, e accogliendo con gioia l'interdetto papale perché gli offriva l'opportunità di impadronirsi delle proprietà della Chiesa. Pur essendo uno degli strateghi più brillanti della sua epoca, preferiva divertirsi a saccheggiare le pacifiche campagne e a bruciare i campi di grano piuttosto che combattere battaglie campali, in cui raramente s'impegnava se prima non era sicuro della vittoria per le gravi defezioni nel campo opposto. Insensibile alle esigenze dell'onore, straordinariamente privo di amor proprio, ma dotato di un intelletto sottile e potente quant'altri mai in Europa, sconcertò dal principio alla fine amici e nemici. Sapeva quando era battuto; difendere una causa perduta non gli interessava molto; non si sottraeva a nessuna umiliazione pur di salvare la pelle o conseguire il suo scopo; e non era mai tanto pericoloso come quando più sembrava perduto. Persino quando alla fine si trovò braccato, con un esercito francese sul suolo inglese, il suo tesoro inghiottito dal Wash, e lui stesso abbandonato da tutti meno che dai mercenari, non gli sarebbe stato impossibile escogitare qualche stratagemma; e probabilmente avere buon gioco per molti anni, se non avesse scelto quel momento per rimpinzarsi come uno scolareto goloso, e provocarsi così quell'attacco di dissenteria

di cui morì. Tuttavia la sua scomparsa probabilmente fu tempestiva, perché aveva finalmente incontrato un suo pari in Stephen Langton, un uomo intelligente come lui, ma con un senso dei valori e una conoscenza della natura umana che andava ben oltre i limiti di Giovanni. In verità, l'entrata in scena della Nemesi nella persona di Langton, rappresentante delle migliori tradizioni del carattere e dell'arte politica inglese, e fondatore delle libertà inglesi, porta la tragedia del Nerone inglese a una catastrofe magnificamente appropriata.

Non sorprende che un uomo tale apparisse agli occhi dei contemporanei un mostro che sfidava ogni descrizione: « Nemico della Natura » è la definizione sommaria che ne dà un cronista, mentre un altro esclama « Immondo com'è, l'inferno stesso è insozzato dalla presenza più immonda di Giovanni ». E gli storici moderni echeggiano il verdetto in termini moderni. « Lo studio più accurato della storia di Giovanni », scrive John Richard Green in un brano che la biografia più nota di Giovanni, Kate Norgate cita testualmente, « fa giustizia delle accuse di accidia e di incapacità con cui gli uomini tentarono di spiegare la grandezza della sua caduta. La tremenda lezione della sua vita sta nel fatto che il re, che perse la Normandia, divenne vassallo del Papa e però in una lotta disperata contro la libertà inglese, non era un libertino debole e indolente, ma il più capace e spietato degli angioini ». Un storico vivente, il professor Powick, traccia sostanzialmente lo stesso ritratto, sebbene in una prospettiva leggermente diversa.¹

Ciò che Green definì le tremende lezioni della storia sono le occasioni del drammaturgo; e il carattere di Giovanni avrebbe potuto indurre Marlowe a sognare un'aggiunta alla sua galleria di su-

¹ *Cambridge Medieval History*, VI, 219-20.

peruomini o Shakespeare a plasmare un malvagio che avrebbe combinato la frivolezza di Riccardo II con la diabolicità di Riccardo III, se a uno dei due fosse stato concesso di vedere il « nemico della natura » nello stesso specchio in cui vedevano riflessa la natura. Ma i lineamenti veri di Giovanni, descritti da Roger di Wendover, da Kate Norgate e dal professor Powicke, erano oscurati agli occhi della maggior parte degli elisabettiani dai pregiudizi dell'età in cui vivevano. Le sue iniquità avevano portato in campo due forze più grandi di lui: il papato, che egli irritò con il suo fare arrogante negli affari ecclesiastici, e il baronato inglese, temporaneamente unito, che protestava contro le sue pratiche tiranniche in nome dell'intero popolo inglese. Questo secondo conflitto, che culminò con la Magna Carta del 1215, non aveva significati speciali per Shakespeare ed i suoi contemporanei. Con alle spalle la Guerra delle Due Rose, e soddissfatti come la Germania nazista di un forte potere esecutivo, unica garanzia contro l'anarchia sociale e la decadenza nazionale, consideravano la Carta, se mai la consideravano in qualche modo, un'innovazione traditrice di una nobiltà ribelle, un modo di vedere, per la verità, non dissimile da quello di uno studioso francese recente, che ne parla come di « un atto essenzialmente di reazione feudale contro il progredire di una amministrazione regia invadente e di un sistema fiscale arbitrario. »²

Infatti, quello che un altro storico del nostro tempo definì « il mito della Magna Carta »,³ inco-

² CHARLES PETIT DUTAILLIS & GEORGE LEFEBVRE, *Studies and Notes Supplementary to Stubbs' Constitutional History*, 3, Manchester University Press, 1929, 316.

³ E. JENKS, *The Myth of Magna Charta* (Independent Review, Nov. 1904, pp. 260-73). Un correttivo a queste opinioni estreme si può trovare nel capitolo dell'opera del professor Powicke su Giovanni già citato della *Cambridge Medieval History*, vol. VI. Pur ammettendo che « la vera storia della Magna Carta

minciò a diventare veramente importante solo quando il Parlamento si trovò in disaccordo con gli Stuart, e divenne un'indiscussa pietra miliare della filosofia politica inglese solo quando gli Hannover riconobbero nei Whigs, successori dei baroni di Giovanni, la loro controparte costituzionale. Gli inglesi del tempo dei Tudor avevano altri problemi. Alla maggior parte di loro Giovanni appariva non un nemico della libertà, ma il suo campione, l'unico re medioevale che avesse apertamente resistito al papa per molti anni e che, secondo una leggenda accettata con entusiasmo, era morto avvelenato da un monaco traditore. Giovanni compare per la prima volta nella letteratura drammatica come valido precursore della Riforma.

Il 2 gennaio 1539, sei anni dopo il matrimonio di Enrico VIII con Anna Bolena e l'ascesa di Cranmer all'arcivescovado di Canterbury, una compagnia di attori diretta da un certo « Bale » recitò « in tempo natalizio nella dimora di monsignore di Canterbury », un dramma dal quale si poteva dedurre che « re Giovanni era un principe nobile quant'altri mai in Inghilterra, e... che aveva fatto il primo passo verso l'esautoramento del Vescovo di Roma ». La compagnia apparteneva probabilmente a Cromwell; il « Bale » che la guidava era indubbiamente John Bale, uno scrittore di Moralities ardentemente protestanti, che divenne in seguito vescovo di Ossory; e l'interludio di cui si parla non può essere che il *King Johan* di Bale. In questa strana informe mi-

appartiene a un'età successiva », fa osservare che « nell'insieme rifletteva il sentimento migliore e più duraturo degli Inglesi, dei baroni moderati, dei vescovi e degli amministratori esperti » come è dimostrato « dal fatto che nella sua forma riveduta fu pubblicata dopo la morte di Giovanni dal legato, William the Marshal, Hubert de Burgh e altri realisti », e in questa forma « era considerata come una stabilizzazione definitiva della legge che regolava i rapporti tra la Corona e i vassalli e gli amministratori della giustizia e delle finanze », *ibid.*, p. 245.

sceola di Morality, cronaca e libello protestante, pervenutaci in una versione che risale all'inizio del regno di Elisabetta, la beatificazione di Giovanni trova la sua celebrazione più fervida, e fino a che punto Bale si lasci trascinare dallo zelo risulta dalle parole dell'Interprete alla fine della prima parte:

Questo nobile re Giovanni, come un fedele Mosè, resistette al superbo Faraone per il suo povero Israele, al fine di portarlo fuori della terra delle Tenebre, ma gli Egiziani contro di lui tanto si ribellarono che il suo povero popolo rimase ancora nel deserto finché quel Giosuè, che era il nostro compianto re Enrico, ci portò nella terra del latte e del miele.

Bale era un fanatico, e mostra addirittura Langton che trama con l'avvelenatore la morte di Giovanni. Ma a suo modo era sincero e credeva fermamente che il carattere e le azioni di Giovanni fossero stati grossolanamente travisati dai cronisti monacali del Medio Evo ansiosi di difendere la Chiesa Romana. « Veryte » (Verità), un personaggio che egli fa entrare in scena dopo la morte del suo eroe rimprovera i cronisti con lunghi discorsi, il cui tenore dovrebbe apparire chiaramente da questi due brevi estratti:

Vi assicuro, amici, lasciate che gli uomini scrivano ciò che vogliono, re Giovanni era un uomo valoroso e pio sebbene Polidoro ne parlasse molto male incitato dal clero maligno. Credete che un Romano non possa mentire ai Romani?

E ancora, questa volta rivolto direttamente ai « Romani »:

non avete mai avuto pace finché non l'avete crudelmente ucciso e ora, morto, l'avete ancora a disdegno; su di lui avete fabbricato le menzogne più spudorate tanto nei vostri discorsi, quanto nelle vostre storie scritte.

Non è solo Bale a sostenere questa opinione. Non ci sorprende scoprire che serpeggia come motivo di fondo nei capitoli su Giovanni degli *Acts and Mo-*

numents di Foxe. Ma è piuttosto singolare che Holinshed, il più grande degli storiografi elisabettiani, con le cronache medioevali davanti e con il proposito di scrivere storia e non una omelia protestante, debba darsi da fare più a difendere il « Mosè » della Riforma che non il martirologo stesso. Ne fa fede la sua descrizione del carattere di Giovanni.

Era attraente di corpo, ma per apparenza ed espressione severo e corrucciato; per natura assai crudele, come attestano gli scrittori del suo tempo; più dubbioso che ardito nei momenti di rischio e pericolo.

Ma questa pare una descrizione invidiosa fatta da chi si era assunto il compito di parlare male di un uomo che segretamente odiava... Veramente, chiunque consideri ciò che si è scritto su questo principe, troverà che egli è stato poco amato dagli scrittori del tempo in cui visse; che non riescono mai a spendere per lui una buona parola, se non quando la verità li obbliga, per così dire, a tirarla fuori, contro la loro volontà. E il motivo, come pensano alcuni, era nel fatto che non era amico degli ecclesiastici... Certamente, sembra che l'uomo avesse un animo principesco e mancasse solamente di sudditi fedeli per vendicarsi dei torti a lui fatti e minacciati dal re francese e da altri. Inoltre non poteva sopportare l'orgoglio e la presunta autorità degli ecclesiastici, quando essi volevano estorcergli dalle mani le sue prerogative di sovrano. Vero è che, per finanziare le guerre che fu obbligato a intraprendere, in Francia e altrove, dovette ricorrere a tutti i possibili espedienti per trovare denaro, e poiché alleggerì le borse degli ecclesiastici, essi lo contraccambiarono con il loro odio, e quando se ne accorgeva, non avendo forse tanta prudenza da non dar peso alla cosa, rivelava ogni tanto nelle sue sfuriate uno smodato corruccio, da uomo incapace di frenare le proprie passioni, difetto assai grave per un essere risoluto, e così ogni tanto non riusciva a conseguire ciò che altrimenti gli sarebbe stato facile ottenere.

Sebbene il tono sia più imparziale di quello di Bale, la tesi è la stessa. C'erano negli *Acta Johanni* usati da Holinshed particolari che poco si adattavano all'immagine di un santo e martire protestante. In *The Troublesome Reign of King John*,

il successivo dramma sul personaggio di Giovanni, la tesi è sostenuta con meno sicurezza, mentre la narrazione interamente fittizia della sua persecuzione dell'infelice Matilde, che è il principale motivo d'interesse di *Death of Robert Earl of Huntington* di Munday e Chettle, stampato nel 1601, ci porta più vicini al Giovanni della storia di tutti gli altri ritratti drammatici precedenti, eccetto forse quello di Shakespeare.

Holinshed, che non aveva preoccupazioni teatrali, fu tuttavia il padre di molti drammi; e la sua pubblicazione delle *Chronicles of England, Scotland and Ireland* nel 1577, che raccolse e completò le fatiche dei precedenti cronisti Tudor, segna una svolta nella storia del teatro di quell'epoca. Il libro infatti, ispirato al senso appena scoperto dell'unità e delle mete della nazione, che fu in ogni campo la molla della vita elisabettiana, poté infonderlo a migliaia di spettatori teatrali inglesi fornendo ai drammaturghi materiale per una serie di opere che raccontavano quasi senza interruzioni la storia dell'Inghilterra da prima della Conquista alla sconfitta dell'Armada Spagnola. Nella « difesa dei drammi » scritta quattro anni dopo quella vittoria, Nashe ne sottolinea l'interesse patriottico, constatando che

i loro argomenti (per la maggior parte)... sono tratti dalle Cronache Inglesi, in cui rivivono i valorosi atti dei nostri padri (che giacquero a lungo sepolti in ottone arrugginito e in libri mangiati dai vermi), e che ora resuscitano dalla tomba dell'oblio e vengono apertamente a rivendicare i loro annosi onori: e quale più severo rimprovero può esserci per questi nostri giorni degenerati, effeminati?⁴

Che Holinshed e coloro che distillarono le sue *Chronicles* a beneficio del grosso pubblico avessero una concezione della storia molto diversa dalla no-

⁴ *Pierce Pennilesse*, v. R. B. McKERROW, *Works of Thomas Nashe*, 1, 212.

stra non va a loro discapito. Vivendo in un'età pre-scientifica, in cui anche i migliori e i più saggi attribuivano ai prodigi e ai presagi celesti un'influenza sulle fortune degli stati e dei monarchi tanto indiscutibile quanto incalcolabile, erano obbligati per dovere ad annotare tutti i fenomeni del genere di cui erano a conoscenza. Persino Bacone non esita a comportarsi così nella *History of Henry VII*. Accettando senza discutere, per i motivi già osservati, la monarchia assoluta come la forma più alta della politica umana, non vedevano, in guerra o in pace, niente che meritasse le fatiche del cronista tranne le imprese dei re. Ci resta un solo dramma di quest'epoca che presenti il parlamento sul palcoscenico: *Riccardo II* di Shakespeare; ma vi compare unicamente come lo sfondo indistinto della deposizione di un re.⁵ Il fatto dunque che *Re Giovanni* di Shakespeare e i drammi precedenti sull'argomento ignorino la Magna Carta non ha bisogno di scuse o di spiegazioni. Non si dovrebbe inoltre dimenticare che i pregiudizi politici e le convenienze teatrali erano per quell'epoca più importanti delle lotte costituzionali e dei movimenti sociali che danno ai nostri occhi un significato alla storia. Questi argomenti non sono facilmente rappresentabili sul palcoscenico; mentre le fortune dei monarchi lo sono. In verità, il teatro divenne il genere tipico della letteratura elisabettiana soprattutto perché vedevano la politica e l'universo in generale, in termini di personalità. Non è un caso che l'epoca aurea del dramma inglese abbia avuto una visione puramente drammatica della storia.

(I. Dover Wilson, « King John in history, modern and Elizabethan », in *King John*, Cambridge, The University Press, 1969, pp. VIII-XVII).

⁵ Vedi W. CREIZENACH, *The English Drama in the time of Shakespeare*, p. 177.

Le fonti

E. A. J. Honigmann

Secondo la maggior parte dei critici, il *Re Giovanni* shakespeariano è basato su un dramma anonimo, *The Troublesome Raigne of John King of England* (che d'ora in poi chiameremo il *T.R.*) pubblicato in due parti nel 1591.

Il professor J. Dover Wilson, esaminate tutte le altre possibili fonti nella sua preziosa edizione di *Re Giovanni*, ha recentemente affermato che Shakespeare « non si servì di altre fonti ».

Le prove che Shakespeare abbia consultato anche altri testi sono poche ma la tesi del prof. Wilson può non essere del tutto esatta. Nessuno ha mai creduto nella lettura delle fonti da parte di Shakespeare al punto da esplorarne le possibilità: ma *Re Giovanni* può essere un buon esempio della coscienza di Shakespeare nelle sue ricerche, qualità spesso negatagli proprio a causa di questo dramma. Si può infatti affermare con una certa plausibilità che egli consultò oltre al *T.R.* almeno due cronache inglesi e due cronache latine, e probabilmente anche altro materiale.

Il prof. Wilson prende in esame tre punti in cui « Shakespeare potrebbe avere fatto uso di materiale

storico o quasi storico non rintracciabile nel dramma fonte » (p. 32). Nelle note all'atto IV, sc. 2, 120; all'atto V, sc. 3, 16, e all'atto V, sc. 6, 30, non dà molta importanza alle coincidenze secondo le quali la Regina Eleonora « muore il primo aprile », Giovanni è portato in una « lettiera », e gli intestini dell'avvelenatore di Giovanni « sono esplosi ».

Una diretta consultazione delle cronache avrebbe spiegato questa concordanza tra Shakespeare e tre fonti diverse a lui accessibili, ma il prof. Wilson trascura questa possibile spiegazione per restare nello schema di una teoria più vasta. Non si può neanche fargliene una colpa, perché i tre punti in sé non hanno grande importanza.

Prima del prof. Wilson, aveva studiato le fonti di *Re Giovanni*, il prof. Moore Smith, senza però azzardare conclusioni assolute e aveva citato altri esempi in cui Shakespeare pareva si fosse servito delle cronache. (...)

Oltre alle somiglianze verbali, c'è il fatto che l'azione di *Re Giovanni* segue spesso il racconto di Holinshed del *T.R.* Per esempio *Re Giovanni* seguendo Hol., 190, 2, informa che Melun attraversa la Manica prima del Delfino per incoraggiare i nobili inglesi alla rivolta (IV, 3, 15-17). Il *T.R.* non lo dice.

Inoltre lo stesso Melun dice ai Lord, in punto di morte, che Luigi intende compensare con il tradimento, il loro tradimento verso Giovanni (*Re Giovanni*, V, 4, 37-8). Il *T.R.* mostra addirittura i francesi nell'atto di preparare questa azione (II, 3, 237-76). Holinshed, come *Re Giovanni*, fa dire a Melun morente che Luigi ritiene traditori i baroni inglesi che lo sostengono (193, 2), mentre il *T.R.* omette questo particolare (II, 5, 1-47). E anche le reazioni di Giovanni alla morte di Arturo sembrano risalire a Holinshed.

In secondo luogo, Shakespeare sembra essersi rifatto agli *Actes and Monuments* di John Foxe. Poiché *Re Giovanni* tratta di questioni religiose, più di qualsiasi altro suo dramma, non ci deve sorprendere che abbia consultato questo autorevolissimo storico della chiesa inglese, almeno per quanto concerne la sottomissione di Giovanni al Papa, la morte dell'avvelenatore del Re, la figura di Peter Pomfret e le prese di posizione contro Roma. (...)

In terzo luogo, Shakespeare vide probabilmente la *Historia Maior* (1571) di Matthew Paris. Due rassomiglianze sorprendenti, la perdita delle salmerie di Giovanni nel Wash e la scena dell'incontro tra i Lord e il Delfino, oltre a un certo numero di rassomiglianze superficiali, sembrano darcene una certezza quasi assoluta. (...)

Una quarta fonte di *Re Giovanni* può essere il manoscritto latino *Wakefield Chronicle*, l'unico testo, per quanto ne sappiamo, da cui Shakespeare poteva avere appreso che la regina Eleonora morì un primo di aprile. Fin quando si pensava che Shakespeare non avesse letto nessuna cronaca nell'accingersi a scrivere *Re Giovanni*, il « primo di aprile » era sempre considerato una coincidenza.

Tre motivi ci dissuadono però da questo atteggiamento. Primo, Shakespeare azzarda tre versi dopo il « primo di aprile », un'altra ipotesi di data, e si vale di quel particolare linguaggio cui ricorre spesso nel dramma quando si sente incerto sui fatti. Noi riteniamo pertanto che quando fa morire Costanza tre giorni prima di Eleonora (e non tre anni come di fatto avvenne), Shakespeare si fidasse troppo della memoria. Secondo, abbiamo ragione di pensare che conoscesse un'altra cronaca manoscritta in latino, quella di Ralph Coggeshall, perché la scena centrale di *Re Giovanni* (IV, 1) sembra seguire da vicino il racconto di Ralph. Terzo, oggi si crede in genere che Shakespeare abbia consultato le fonti ma-

noscritte per *Riccardo II*, il dramma gemello di *Re Giovanni*, e anche questo scredita l'antica convinzione che egli leggesse il meno possibile.

Il prof. Wilson, decidendo che « l'accesso diretto di Shakespeare alle cronache è un'illusione », ci avverte però che se il drammaturgo avesse letto le cronache « la tesi della sua (di Shakespeare) dipendenza da esso (il T.R.) sarebbe meno sostenibile. » Dobbiamo tenere conto di questo avvertimento. In realtà non si può trascurare l'ipotesi che *Re Giovanni* preceda il T.R., perché il Prof. Peter Alexander, che venti e più anni fa, rivoluzionò l'interpretazione dei primi documenti shakespeariani, ha sostenuto in molte occasioni che il T.R. è posteriore a *Re Giovanni*: e alcuni studiosi recenti hanno già accettato questa opinione.¹

La difficoltà nel determinare quale dei due drammi preceda l'altro, deriva in parte dal numero delle fonti; ma le fonti ci aiutano anche a decidere più di qualsiasi altro metodo. Gli autori di entrambi i drammi lessero evidentemente con molta attenzione il materiale storico. *Uno di loro inoltre conosceva il lavoro dell'altro*: ne fa fede la « grande quantità di coincidenze e rassomiglianze verbali che è uno degli aspetti più notevoli del problema che andiamo studiando ».² Ognuno, comunque, aggiunge molti particolari che non si trovano nell'altro dramma.³

¹ Specialmente A. S. CAIRNCROSS (*Problem of Hamlet*, 1936, pp. 136-43); Cfr. P. ALEXANDER, *Shakespeare's Life and Art*, 1939, p. 85; recensione in M.L.R. vol. XLIV, 1949, p. 263; *Shakespeare Primer*, 1952, p. 63, vedi anche R. NOBLE, *Shakespeare's Biblical Knowledge*, 1935, p. 113.

² WILSON, introduzione a *King John*, 1936, p. 26.

³ JOHN ELSON, in « *Studies in the King John Plays* », in J. Q., *Adams Memorial Studies*, 1948, a cura di J. G. MacManaway, attirò l'attenzione su alcune fonti del T.R., tra cui *Actes and Monuments* di Foxe, che dimostrano una lettura autonoma di esse da parte dell'autore (Elson non considerò la possibilità che il T.R. fosse posteriore a *Re Giovanni*).

Ammessa una lettura indipendente delle fonti da parte di entrambi gli autori possiamo ancora domandarci con quanta accuratezza le abbiano seguite, dal momento che i due drammi trattavano lo stesso materiale. Che uno abbia preso le parole della fonte e l'altro le abbia solo parafrasate? Che uno abbia spostato un episodio fuori dal suo contesto esatto e l'altro lo abbia lasciato dove era? O che contengano entrambi le parole della fonte, ma uno non le usi nello stesso senso? Certo il secondo scrittore poteva benissimo rifarsi ripetutamente alla fonte, ma in genere si tende a dare la precedenza allo scrittore più accurato. E, sebbene nel *T.R.* ci siano episodi non reperibili in *Re Giovanni*, Shakespeare è assai preciso in tutti i punti in cui si distingue dal *T.R.*

I sostenitori della teoria tradizionale sui rapporti tra i due drammi dovrebbero meditare su questo particolare.

Un confronto con le cronache non ci fornisce una risposta definitiva.

Per arrivare al nocciolo del problema dobbiamo considerare le date.

Se l'opinione della maggioranza che assegna *Re Giovanni* agli anni 1595-96 è inoppugnabile, non ha molto senso una discussione che ignori la cronologia, in quanto il *T.R.* fu stampato nel 1591. Ma quella parte della « cronologia shakespeariana » che include questa opinione di maggioranza è stata recentemente revocata in dubbio da un certo numero di studiosi competenti.

Inoltre, fatti scoperti da poco suggeriscono che, a parte i suoi rapporti col *T.R.*, *Re Giovanni* probabilmente venne scritto nell'inverno del 1590-1591. Prima di procedere in questo discorso, dobbiamo dire che, contro l'opinione più diffusa, riteniamo con il professor Alexander che il *T.R.* sia posteriore a *Re Giovanni*. (...)

Ma se *Re Giovanni* precede *T.R.*, dobbiamo individuare la provenienza di quei fatti che si ritenevano tratti direttamente dal « dramma di fonte ».

Ora, appena mettiamo da parte il *T.R.*, si scopre che la fonte principale è Holinshed. In lui Shakespeare studiò non solo la vita di Giovanni, ma anche quelle di Riccardo I e di Enrico III. (...)

(...) Oltre a Holinshed, Foxe, Matthew Paris, e forse il manoscritto *Wakefield Chronicle* e la *Coggeshall Chronicle*, Shakespeare deve avere conosciuto bene anche uno dei romanzi cavallereschi su Cuor-di-Leone. Pensiamo che il poema medievale stampato da Wynkyn de Worde come *Kynge Rycharde Cuer du Lyon* possa essere una « fonte », sebbene Riccardo fosse un eroe nazionale così celebre che ovviamente molti scritti su di lui possono essere andati perduti.

Comunque, il poema di Wynkyn, deve servirci da punto di riferimento per un certo numero di passi di *Re Giovanni*, (...)

(...) Rimangono molti punti oscuri in *Re Giovanni*, nei quali Shakespeare concorda con fatti o tradizioni di dubbia attendibilità. Il Romanzo su Cuor-di-Leone ci aiuta a risolvere i più importanti.

a) La storia di Faulconbridge. Holinshed accenna al figlio bastardo di Cuor-di-Leone:

Filippo figlio bastardo di Re Riccardo, a cui il padre aveva dato il castello e il titolo di Coinack, uccise il visconte di Limoges, per vendicare la morte del padre (160, 2).

Ma da dove deriva il nome di Faulconbridge? Un dramma anonimo, *Looke About You* (1600), probabilmente scritto dopo *Re Giovanni* presenta un certo Sir Riccardo Faulconbridge (non Sir Roberto

⁴ E. K. CHAMBERS, *The Elizabethan Stage*, IV, 28.

come in *Re Giovanni*) di cui il principe Riccardo tenta di sedurre la moglie. Questo dramma deve essere strettamente connesso con i drammi su Robin Hood di Munday e di Chettle, scritti nel 1598 e con *The Funeral of Richard Coeur-de-Lion*, un dramma perduto che viene subito dopo questi ultimi,⁵ e anch'esso proprietà della Compagnia del Lord Admiral. Se si può accettare la data di Chambers per *Looke About You*, cioè il 1599, il dramma potrebbe essere una specie di seguito dei due drammi su Robin Hood, perché i personaggi principali, la regina Eleonora, il principe Riccardo, il principe Giovanni, Robin Hood, Gloucester e gli altri nobili, sono gli stessi nelle due storie. Inoltre il corteggiamento di Lady Faulconbridge da parte di Riccardo, non solo somiglia a quello della bella Matilde da parte di Giovanni: il drammaturgo di *Looke About You* ha fatto di Lady Faulconbridge la sorella (contro la storia) di Gloucester, che è il padre di Matilda nei drammi su Robin Hood, così che il parentado dei Faulconbridge di *Looke About You* sembra di seconda mano e inautentico.

In una pubblicazione successiva, *The Famous History of George, Lord Faulconbridge Bastard Son to Richard Cordelion* (1616, 1635), un *pamphlet* in prosa, Riccardo genera un figlio, Giorgio, da una figlia del duca d'Austria, Claribel.

L'infatuazione della principessa per Riccardo risale a testi preshakespeareiani, come *Albions England* di Warner (1589), mentre il germe dell'idea già esiste nel poema cavalleresco di Wylkyn, il *pamphlet* in prosa mette assieme due storie: quella su Riccardo e la principessa austriaca, e quella su Riccardo e Lady Faulconbridge. L'indumento preferito di Lord George, la pelle di leone di suo padre, può

⁵ CHAMBERS, *op. cit.*, III, 446-7; W. W. GREG, *Henslowe's Diary*, II, 1908, 190, 193.

essere una invenzione di Shakespeare,⁶ come le altre coincidenze superficiali del *pamphlet* con *Re Giovanni*.

La libertà che l'autore del *pamphlet* si permetteva con i nomi ci fa capire che i fatti non erano il suo forte.

Ma i nomi delle versioni differenti sono anche d'ostacolo. Le amanti di Cuor-di-Leone, battezzate « Margare » nel romanzo cavalleresco di Wynkyn, « Ladie Margaret » (Faulconbridge) nel T.R., « Marian » (Faulconbridge) in *Looke About You*, possono rifarsi a un originale oggi perduto.

Looke About You e *The Famous History* devono essere precedenti rispettivamente al 1600 e al 1614, ma il materiale che in essi si riferisce al Faulconbridge sembra spurio e non anteriore al dramma di Shakespeare. E che di fatto sia stato Shakespeare l'inventore di tutto questo, può confermarlo la presenza del nome Faulconbridge in altri suoi drammi. Shakespeare infatti fece di frequente ricorso a questo nome, e ciò può indicare qualche suo rapporto personale con i Faulconbridge. Tre drammi del « secondo periodo » oltre al *Re Giovanni* usano questo nome. Nella sua commedia più legata all'attualità *Pene d'amore perdute*, due allusioni a casa Faulconbridge (II, 1, 42 e 203) ancora non sono state prese in considerazione dai commentatori.

Nel *Mercante di Venezia* il « Barone Faulconbridge » descritto come il tipico inglese (I, 2, 70-81) è un uomo « a posto », ma non parla « fino » e questo ci ricorda il Bastardo. In *Enrico IV*, Parte II, un certo Lord Faulconbridge⁷ viene allonta-

⁶ « Non indossando mai altro indumento, che non fosse quella pelle di Leone per cui il suo padre regale pretese il titolo di leonino » (frontespizio del 1635).

⁷ *Seconda parte Enrico IV*, I, 3. Il titolo di Faulconbridge venne in Inghilterra con Belasius, Lord Faulconbridge, nel 1066. Al tempo di Shakespeare la famiglia Belaysye nello York-

nato dal circolo del conte di Northumberland, a cui apparteneva la famiglia Faulconbridge contemporanea di Shakespeare: ed è interessante che nello stesso testo un certo Sir John Russell, che portava il cognome di uno dei migliori amici di Shakespeare, venga allontanato allo stesso modo.⁸

La nostra ipotesi è che Shakespeare abbia inventato la storia dei Faulconbridge, probabilmente con qualche allusione all'attualità, e che abbia fuso il bastardo Faulconbridge inventato con il Filippo di Holinshed. Se Shakespeare aveva rapporti con il nord all'inizio del decennio 1590-1600, come ha dimostrato il dott. Hotson⁹ e come conferma la teoria che appartenesse agli Strange's Men, un contatto tra i Faulconbridge (Belasyse) e Shakespeare diventa meno improbabile, e aumenta la probabilità che le cronache manoscritte del nord fossero le fonti di *Re Giovanni*. In realtà, certi particolari di *Re Giovanni*, non rintracciabili nelle fonti pubblicate nel 1590, potrebbero benissimo risalire alla cronaca familiare di un casato del nord. Forse il Filippo Faulconbridge di Shakespeare era basato sul personaggio storico di Filippo di Falconbridge, arcidiacono di Huntington nell'anno 1222, noto a Shakespeare da una fonte simile: infatti il Filippo storico era successore di William Cornehill, uno degli uomini di fiducia di re Giovanni, e può pertanto essere stato un beneficiario dei beni ecclesiastici confiscati da Giovanni come William Cornehill e come il suo omonimo, il Bastardo del nostro dramma (III, 2, 17-23; IV, 2, 141-2).

shire (per cui il titolo di conte di Fauconberg fu ripreso nel XVII secolo) sarebbero stati i Faulconbridge. Il loro circolo comprendeva i Northumberland, i Rutland, Lord Burkey e l'arcivescovo di York (come mostrano i testamenti loro e dei loro parenti).

⁸ *Seconda parte Enrico IV* (II, 2); cfr. L. HOTSON, *I. William Shakespeare*, 1937.

⁹ *Shakespeare's Sonnets Dated*, 1949, p. 127 sgg.

b) Il « cardinale » Pandolfo. Come John Bale nel *King Johan* e altri scrittori precedenti sul regno di Giovanni, Shakespeare eleva il legato papale Pandolfo al cardinalato. Gli storici errarono per primi, confondendo il nostro Pandolfo con Pandolfo Mascia (fatto cardinale nel decennio 1180-1190): sembra perciò probabile che Shakespeare, aderendo a una tradizione ormai consolidata, conoscesse almeno un'altra « fonte ». Il solo Foxe tra le fonti finora identificate fa un accenno in questo senso, ma probabilmente troppo superficiale per aver indotto Shakespeare a fare di Pandolfo un cardinale. Foxe descrive la cessione della corona a Pandolfo da parte di Giovanni, e l'accettazione di essa più tardi « dalle mani di un altro cardinale ».

Al di là e al di sopra dei « libri di fonte » effettivi, anche i drammi su argomenti familiari seguono le nozioni correnti dell'epoca, il che può avere influenza sull'interpretazione. Fatti storici ben conosciuti non hanno bisogno di essere presentati e motivati scrupolosamente come i fatti sconosciuti, perché gli spettatori erano già condizionati ad accettarli.

Che il regno di Giovanni fosse un libro aperto per il pubblico shakespeariano dell'epoca, non ci sono dubbi. Già dal tempo del *King Johan* del Bale, una *Morality* scritta rappresentata nel 1540, che faceva risaltare i paralleli tra i regni di Giovanni e di Enrico VIII, i polemisti religiosi avevano pubblicizzato la vita di Giovanni. I protestanti lo esaltavano come il primo re inglese che tentò di scuotere il giogo di Roma, dipingevano a tinte fosche il racconto del suo perfido avvelenamento, e rimproverano agli storici precedenti di avere presentato

¹⁰ « Veramente, chiunque consideri il corso della storia scritta su questo principe, troverà che egli è stato poco ben visto dagli scrittori del tempo in cui visse: perché è raro che spendano per lui una buona parola... E il motivo come, pensano alcuni, che non era molto "amico dei preti" » Hol., 196, 1.

Giovanni in cattiva luce; i cattolici si facevano forti della cessione della corona al papa da parte di Giovanni per affermare che Enrico VIII era solo un vassallo, e la sua riforma, quindi, una ribellione civile oltre che religiosa.

Queste questioni erano così care ai contemporanei di Shakespeare che spesso entravano nella mischia nei momenti più insospettati, anche libri che non si occupavano direttamente di questo argomento.

Opere quasi polemiche quali *Admonition to the Nobility and People of England* di William Allen (1588), *Common-Welth of England* di Sir Thomas Smith (1589) e innumerevoli altre di egual fama, presuppongono che il lettore sappia tutto di Giovanni: tuttavia le digressioni su di lui e i suoi problemi, ricorrenti in *Perambulation of Kent* di William Lambarde (1576) possono apparire meno normali di quanto lo fossero allora, se non vediamo Giovanni con gli occhi degli elisabettiani.

L'interesse dei polemisti per Giovanni fu rafforzato, come ha dimostrato di recente il prof. Lily Campbell, dall'aggiunta nel 1571 dell'*Homilie against Disobedience and Wylfull Rebellion* al *Book of Homilies*.¹¹ Qui l'enormità del crimine dei nobili di Giovanni, i quali aiutarono l'invasione del Delfino era descritta e stigmatizzata assai diffusamente nella sesta parte. In tutte le chiese era obbligatoria la lettura periodica di queste omelie.

Durante il « periodo dell'Armada » (dal 1583 al 1596 circa), inoltre, vide la luce un nuovo tipo di *pamphlet* patriottico, in cui si esortavano gli Inglesi a difendere la patria, qualora ce ne fosse bisogno, mediante abbondanti citazioni di famose imprese inglesi del passato. Il culto improvviso della *Chronick Play* del decennio 1590-1600 era stato

¹¹ *Shakespeare's Histories*, 1947, p. 143.

dunque preparato da un rinnovato interesse per le guerre del passato, e da questo si deduce che i sermoni e più effimere opere di insegnamento storico lasciarono un segno. L'allusione storica, tanto comune in questi *pamphlet* rende la cosa molto chiara:

Occupiamoci solo di noi stessi, e del nostro sentimento, conoscenza e memoria personali. La maledizione di *Re Giovanni*: il riceverlo come vassallo: il fare il suo regno soggetto e feudo del papa: l'armare i suoi sudditi contro di lui: l'avvenimento di lui alla fine: il dare il Suolo al figlio del re francese: l'invasione di esso da parte del *Delfino di Francia*: la sua lunga possessione di una gran parte di esso: la ribellione dei baroni per prendere le parti dei francesi: tutti i misfatti che accaddero nel frattempo, non erano forse opere buone dei papi e dei papisti?¹²

Recentemente è venuto di moda sostenere che l'ultimo terzo di *Re Giovanni* è immotivato. Eppure proprio l'ultimo terzo tratta eventi particolarmente affascinanti per gli elisabettiani: la ribellione dei nobili, la cessione della corona da parte di Giovanni, il suo avvelenamento.

Non a caso proprio questi eventi sono tanto spesso il bersaglio della critica moderna. Ma forse Shakespeare sapeva che i suoi primi spettatori li attendevano con avidità, li avrebbero accettati senza esitare.

La storia di Giovanni era familiare in quanto parallela a quella di Elisabetta. Forse Shakespeare la scelse per rispecchiare certi problemi della regina e per inserirli a forza nella sovrastruttura della verità storica. Perché anche il periodo dell'« Armada » è stata una fonte del *Re Giovanni*. Nel 1874 ciò fu sostenuto con vigore da Richard Simpson, di cui dobbiamo riepilogare alcuni argomenti.¹³ Eleonora, per esempio, dice a Giovanni che mantiene il trono

¹² ANTHONY MUNDAY, *Watch-Woord to Englande*, 1584.

¹³ Cfr. *The Politics of Shakespeare's Historical Plays* (in *Transactions* della New Shakespeare Society, 1874).

per « possesso », non per diritto (I, 1, 40). Mentre la legittimità del titolo di Elisabetta alla successione era calorosamente dibattuta, perché il papa non la riconosceva, l'« usurpazione » di Giovanni è una invenzione di Shakespeare, perché il suo « diritto » non è messo seriamente in dubbio nelle cronache.

Shakespeare pare ancora pensare alla storia dei Tudor piuttosto che a quella dei Plantageneti quando menziona un testamento (II, 1, 192-4) che priva Arturo del diritto al trono. Enrico VIII lasciò un testamento che escludeva Maria di Scozia dalla successione al trono d'Inghilterra (l'argomento è che Giovanni = Elisabetta, Arturo = Maria). Un altro argomento di Simpson era che il tradimento del Delfino verso i nobili inglesi (V, 4, 10 sgg.) corrisponde a quello ordito dal duca di Medina Sidonia comandante dell'Armada spagnola, verso i cattolici inglesi, pronti ad aiutarlo contro la regina.¹⁴ Ma, poiché le cronache già forniscono gli ultimi due « paralleli », non dobbiamo soffermarci su di essi più del dovuto, se non per osservare che certi elementi della storia reale di Giovanni possono essere stati accentuati nel dramma di Shakespeare per sottolineare la somiglianza con fatti contemporanei.

Simpson si prende anche una ipotesi di Warburton secondo cui l'ordine di Giovanni a Uberto di assassinare Arturo, e le sue violente recriminazioni

¹⁴ Il significato per i contemporanei dell'episodio di Melun ci è chiaro solo se ammettiamo che anche i cattolici credevano che gli spagnoli tramassero il tradimento (v. W. W., *Important Considerations*, 1601). Curiosamente il tradimento dei cattolici stranieri era stato dibattuto un po' prima di Shakespeare, tramite la storia stessa di Melun: « Si affiderà Israel a una canna? Possono immaginare i papisti che gli stranieri faranno loro del bene?... ricordano, o hanno dimenticato, o non hanno letto nell'assai memorabile consiglio del conte di Melun ai nostri nobili inglesi? » (J. PRIME, *Sermon*, 1585).

quando pensa che il suo rivale sia morto (III, 2, 29/79; IV, 2, 208/48), non hanno nessuna fonte diretta nelle cronache, ma ricordano il trattamento riservato da Elisabetta al segretario Davison. Elisabetta chiese a Davison di assassinare Maria regina di Scozia, così si sussurrava, per risparmiarsi fastidi politici. Fornito di un mandato per l'esecuzione di Maria, Davison divenne il capro espiatorio della regina quando si scoprì che la morte di Maria forniva ai nemici di Elisabetta un'occasione unica di propaganda. Gli fu fatto un processo e fu condannato a una forte multa per il suo « errore »; mentre gli storici moderni concordano che in effetti aveva solo fatto il suo dovere. Sebbene Shakespeare e Davison possano benissimo essersi conosciuti come membri del circolo del conte di Essex, e sebbene la sorte di Uberto in *Re Giovanni* somigli a quella di Davison, molte altre teste di turco ebbero lo stesso destino, e quindi è ora normale non tenere in molto conto il « parallelo Davison ».

Ma la questione dei riferimenti all'attualità non è ancora chiusa. Il prof. L. Campbell ha scoperto che il diritto di Maria alla corona inglese era stato effettivamente sostenuto in almeno due libri citando i diritti di Arturo alla corona di Giovanni.¹⁵ Anche se Shakespeare non conosceva questi libri, può aver sentito di questo parallelo da fonti orali e la cosa ha importanza.

Inoltre, le corrispondenze tra Davison e Uberto sono ancora più intenzionali di quanto sia stato sinora detto, Shakespeare richiama l'attenzione sulla « mano e il sigillo » del re (IV, 2, 215/17) che autorizzavano l'assassinio di Arturo: ma le cronache non ne parlano e non ne parla neanche in scene d'assas-

¹⁵ *Op. cit.*, p. 142. I due libri erano di John Leslie, vescovo di Ross. Ma in realtà erano più di due: Leslie infatti dice che il parallelo tra Maria e Arturo non era invenzione sua, ma dei suoi « avversari » (*Traetise Touching the Right*, 1585).

sinio di altri drammi. Il processo a Davison, tuttavia, faceva perno sul fatto che Elisabetta aveva *firmato* il mandato di condanna a morte, ma che era stato lui a *sigillarlo* e a mandarlo a Fotheringhay. Il linguaggio stesso di Giovanni, quando rimprovera a Uberto di non avergli chiesto di « parlare più *espressamente* » (IV, 2, 234) quando « parlava *oscuramente* » (IV, 2, 232), echeggia il punto principale nel processo a Davison: « Che ella (la regina) aveva *oscuramente* accennato, ma non *espressamente* ordinato » che venisse apposto il sigillo.¹⁶

La manipolazione che Shakespeare fa dei fatti storici mette in risalto quasi pericolosamente, le similitudini tra il regno di Giovanni e quello di Elisabetta. Un sovrano inglese, che si dice fosse un usurpatore (I, 1, 40) e forse un bastardo (I, 1, 130), sfida il papa (III, 1, 73), diventa « capo supremo » (III, 1, 81), è scomunicato (III, 1, 99), imprigiona il rivale (IV, 1), che fu escluso dalla corona con un testamento (II, 1, 192); il papa promette la canonizzazione del suo assassino (III, 1, 103), invita un altro re a invadere l'Inghilterra (III, 1, 181); il sovrano inglese oscuramente incita all'assassinio del « pretendente rivale » (III, 2), poi ha bisogno di un capro espiatorio (IV, 2, 208); si tenta un'invasione straniera (IV, 2, 110); gli invasori tramano di uccidere gli inglesi che li aiutano (V, 4, 10); la loro flotta providenzialmente naufraga al largo della costa inglese (V, 5, 12); l'unità inglese viene finalmente raggiunta mediante il fallimento dell'invasione (V, 7, 115); e infine frequenti allusioni all'« Armada » ribadiscono l'attualità del dramma. Che Shakespeare abbia trovato *alcuni* di questi fatti nelle cronache non sminuisce l'effetto irresistibile del parallelo, che è interamente dovuto alla selezione di episodi in funzione particolare.

¹⁶ CAMDEN, *Annales*, tr. Darcie, 1625, p. 211.

¹⁷ *Le Roi Jean et Shakespeare*, 1944, cap. I.

Non solo Shakespeare guida accuratamente la sua storia verso gli eventi « sconnessi » dell'atto V, — inefficaci agli occhi di alcuni critici moderni, ma probabilmente inevitabili agli occhi dei suoi primi spettatori, — ma fa anche un tentativo sincero di interpretare i fatti più importanti in relazione ai personaggi. Come nella maggior parte dei suoi drammi l'eroe sembra uscire direttamente dalla fonte (i personaggi minori sono leggermente alterati per adattarsi all'intreccio drammatico più sottile). Certe ripetizioni in Holinshed devono avere suggerito a Shakespeare la caratteristica instabilità di umore di Giovanni, quella « *Psychose Périodique* » che Charles Petit-Dutaillis diagnosticò nel re storico.¹⁷ E oltre a molte osservazioni sulla improvvisa furia di Giovanni, Holinshed mise anche in risalto l'altro polo della personalità del re, la sua capacità di autocontrollo quando era intento all'inganno:

il re in grande collera giurò che... avrebbe cavato loro gli occhi, e tagliato il naso (172, 1).

Queste parole essendo state riportate al re, lo misero in tale furia... (172, 2).

s'erano ingannati assai, perché il re avendo accondisceso a fare tale concessione di libertà, molto contraria alla sua intenzione, era veramente spiacente nel suo cuore... digrignava i denti, mordeva ora una lancia ora un'altra... con comportamento incompsto e gesti furiosi (186, 2).

(Pandolfo e Durante) lo esortarono con molte parole terribili a desistere dalla sua pervicace disobbedienza... Il re da parte sua li ascoltò quietamente... (175, 1).

Shakespeare adatta la storia presentando Giovanni all'inizio della carriera come un affabile uomo di mondo, e mostrando negli atti successivi la sua consapevole impotenza attraverso scoppi di collera: l'atto III è la transizione. La degenerazione di Giovanni è rafforzata dal simbolo della rapidità militare, con cui sorprende i francesi, per essere però a sua volta sorpreso da loro nell'atto IV; ed era stato ancora

Holinshed a richiamare l'attenzione sulla singolare variabilità di Giovanni tra prontezza e accidia.¹⁸

(Re Giovanni) con tutta la fretta possibile andò avanti velocemente ... giunse al collo dei nemici prima che potessero comprendere come c'era arrivato... (164, 2).

In quel mentre Re Giovanni se ne stava a Rouen... e diceva sovente a coloro che gli erano intorno: Che altro fa mio cugino il re francese ora, oltre che rubarmi quelle cose, che poi dovrò faticare per farmele restituire con l'interesse? (166, 2).

Ricreando il Giovanni essenziale, Shakespeare ha, tuttavia, alterato ripetutamente i fatti, subordinando date e simili particolari alla verità del personaggio e alla credibilità delle scene madri. Il *Re Giovanni* è stato definito il suo dramma meno storico. Solo l'atto IV, sc. 2, falsifica la sequenza degli avvenimenti forse più abilmente di ogni altro suo testo.

La nuova incoronazione di Giovanni (v. I) e la presunta morte di Arturo (v. 85) ebbero luogo nel 1202; lo sbarco dei francesi (v. 110) nel 1216; la morte di Eleonora (v. 120) nel 1204; la morte di Costanza (v. 122) nel 1201; l'episodio di Pietro di Pomfret (v. 131) nel 1213, le cinque lune (v. 182) nel 1200.

Praticamente gli avvenimenti di tutto il regno di Giovanni vengono stipati in una sola scena e fatti apparire simultanei per mettere insieme i guai e i presagi di sventura di Giovanni.¹⁹

¹⁸ Holinshed menziona sovente la *rapidità* di Giovanni: « affrettandosi verso l'Irlanda » (174, 1), « egli irruppe in Winchester, come se fosse stato una brutta tempesta atmosferica » (193, 2), « Il re si affrettò ad avanzare finché non arrivò a Wellestre » (194, 1), etc.

¹⁹ Lo « schema temporale » di P. A. Daniel per il *Re Giovanni*, nelle *Transactions* della New Shakespeare Society (1877-9, pp. 257-64), mostra che l'intero regno è stato condannato a una durata di pochi mesi, poiché lo svolgimento dell'azione copre solo sette giorni (con intervalli).

Il giorno I è l'atto I, il giorno 2 è l'atto II, e l'atto III, sc. 2; il giorno 3 è l'atto III, sc. 3; il giorno 4 è l'atto IV; il

La condensazione dev'essere ovviamente la prima preoccupazione dell'autore di drammi storici e *Re Giovanni* è molto compendiatto. Ma dire che la storia si sgretola e muore nelle mani dell'autore perché questi tentò di concentrare in cinque atti troppi eventi non collegati significa ignorare gli atti I e II, in cui Shakespeare ha liberamente inventato e aggiunto senza preoccuparsi dei dettagli. L'atto primo, infatti, preludio al tema principale, è per quanto ne sappiamo, interamente originale.

Giovanni giudica la legalità di un « usurpatore », il Bastardo, che ha preso possesso dell'eredità del suo parente più giovane e fisicamente più debole. Si fa appello a un testamento (I, 1, 109) e lo respinge (I, 1, 116-132), anticipando il testamento della vicenda principale (II, 1, 191-4); la lite dei Faulconbridge annunzia quella dei Plantageneti.

Qui Shakespeare ha ampliato la storia per arrivare a un'iterazione tematica. Analogamente, ragioni puramente artistiche hanno determinato la condensazione dei fatti negli atti successivi, perché, anche se gli episodi successivi possono sembrare a prima vista poco coerenti, ci basta un momento di riflessione sul significato del dramma per capire che lo scopo di Shakespeare doveva essere la compattezza strutturale.

A questo punto rimane solo da indicare come è stato condensato l'intreccio. La condizione di Arturo, per esempio, diventa più chiara quando accetta aiuto da Limoges-Austria, i due nemici tradizionali, fusi in uno, del « grande predecessore » (II, 1, 2).

giorno 5 è l'atto V, sc. 1; il giorno 6 è l'atto V, sc. 2-5; il giorno 7 è l'atto V, sc. 6-7. Come in *Otello*, *Troilo e Cressida*, etc., Shakespeare probabilmente aveva in mente un « doppio schema temporale », cioè Giovanni doveva sembrare invecchiato, perdere vigore fisico, negli ultimi due atti, nonostante i « pochi mesi » di durata, il cui scopo era semplicemente di allacciare la causa all'effetto.

Angers, dove Eleonora fu quasi catturata dagli uomini di Arturo, lo stesso Arturo dagli uomini di Giovanni, è identificata con Mirabeau, la località di fantasia che simboleggia tutta l'eredità angioina in discussione. Il figlio bastardo di Cuor-di-Leone, Filippo, può essere parzialmente identificato con Faukes de Breauté, il soldato di fortuna, anch'egli bastardo, cui Giovanni affidò il comando di un esercito verso la fine della vita e il Bastardo shakespeariano deve quasi certamente essere una distillazione di una mezza dozzina di fonti, inorganicamente collegate in quanto erano bastardi famosi, facevano parte di una storia d'attualità, erano in qualche modo in relazione con i « Faulconbridge » e tutto questo mostra la meticolosità che sottende il dramma, meticolosità che va oltre la storia alla ricerca di un tono e di un equilibrio soddisfacenti.

Per riassumere: Shakespeare passò al vaglio tante fonti allo scopo di trovare episodi utilizzabili per i suoi fini. Il suo dramma era fatto per seguire i *contorni* di una storia ben nota, ma nondimanco ricercò minuziosamente *particolari* drammatici per dar corpo alla sua immagine di Giovanni, perché l'ignoranza contemporanea gli permetteva libertà nei particolari. Al pubblico vengono buttati lì fatti episodici per dare effetto di autenticità, mentre nello stesso tempo si alterano verità di maggior importanza. Lo scopo finale era una verifica, nell'ottica elisabettiana, del comportamento in circostanze eccezionali, di conseguenza le verità di tempo e di luogo e la realtà storica furono sacrificate alle esigenze superiori, dell'economia generale. (...)

(da E. A. J. Honigmann, « Introduction », *King John*, London, Methuen, The Arden Shakespeare paperbacks, pp. 11-33).

Proloquio tenuto dall'on. Rolando Picchioni, Presidente del Teatro Stabile di Torino il 22 settembre 1973, in occasione del convegno degli Assessori all'Istruzione, Cultura e Tempo Libero della provincia di Torino indetto dal « Comitato per il Decentramento e l'Animazione Culturale e Teatrale ».

Il teatro avvicina, nel decentramento provinciale, come offerta d'incontro e risposta ad un'esigenza. Attraverso l'animazione nelle scuole, contributo a un'attenuazione, seppure parziale, dei loro scompensi. Attraverso l'invito alle forze locali a « fare » teatro o a « usarlo », perché diventi parte integrante della vita della loro comunità. Attraverso un censimento di queste forze, già operanti o intenzionate ad operare, per il quale è necessaria la collaborazione, già iniziata, con gli organi responsabili dei vari centri (ma l'anno scorso su 317 richieste d'informazione si sono ottenute solo 56 risposte). Attraverso la vitalizzazione e la responsabilizzazione dei centri culturali esistenti (circoli, biblioteche, associazioni, ecc.). Attraverso il reperimento e l'eventuale riadattamento di sedi atte ad accogliere teatro. Attraverso infine una sollecitazione a recuperare nelle varie tradizioni popolari gli elementi che possono riportare alla luce il volto autentico del-

le singole comunità, anche perché siano meglio conosciute dai nuovi cittadini.

Nella stagione 1972-73 il Teatro Stabile ha presentato in 68 località della provincia di Torino 37 spettacoli di prosa per un totale di 176 repliche, ha organizzato un corso di recitazione a Ivrea, ha svolto attività di drammatizzazione per insegnanti e studenti in diversi centri, ha portato in *tournee* uno spettacolo nato in una cittadina della provincia stessa, ha diffuso concerti, recital, spettacoli per ragazzi, serate di cabaret ecc. A questa attività di tipo anche impresariale, necessaria per soddisfare in modo sempre più organico la domanda che gli viene rivolta, il Teatro Stabile di Torino intende affiancare, in misura continuamente crescente per estensione e profondità, un ruolo certo più difficile, di stimolatore di iniziative, di sollecitatore d'incontri, di promotore di proposte.

Iniziative, incontri e proposte hanno oggi un senso e una direzione più precisi che in passato. La storia di parole come « partecipazione » e « decentramento » è ricca di equivoci, di intenzioni buone e meno buone ed è intessuta dei tentativi di persone, gruppi e ceti sociali di contare di più, di scegliere e di decidere su questioni essenziali per la propria stessa esistenza. Lo storico di domani potrà sicuramente aggregare e spiegare una gran quantità di fatti che si raccolgono intorno a queste nozioni.

La partecipazione, il prendere parte rinvia al processo di liberazione dell'uomo da mali antichi e recenti. Significa una nuova ripartizione di cultura, ricchezza e potere e, probabilmente, un modo nuovo, più attivo e creativo di essere liberi. Ma la liberazione in corso nell'attuale società almeno dal '68 a oggi si esprime anche nella forte carica critica e innovatrice portata dai giovani, cioè da un'età che è essa stessa avvenire e speranza, e dalla condizione di chi reca nella società l'annuncio e la forza della

scoperta di sé medesimo. Sono processi che vengono avanti a volte in modo contorto, disordinato, perfino violento. Anche le aberrazioni sono i segni del nuovo che c'è nelle cose non meno che nelle idee.

La scuola per migliaia di studenti è diventata una specie di servizio militare obbligatorio della durata di otto o tredici anni, da aggirare con le tecniche più consumate e soprattutto da non prendere quasi mai sul serio. Non sorprende che lo stato d'animo più diffuso sia una noia ora irrequieta ora melanconica. Neanche sorprende che la scuola abbia ceduto il posto all'edicola, alla libreria, alla televisione, al cinema, alle associazioni politiche e culturali come luoghi di educazione e di formazione. Chi ricorda il grigiore e la tristezza di questi luoghi in anni abbastanza recenti, non può non sentire vampate di vitalità e di non retorica emozione al vedere i successori della generazione silenziosa degli anni cinquanta, tutta tesa apparentemente alle mete modeste del lavoro, della famiglia, di un quieto perbenismo e forse ai fasti dell'automobile.

Solo chi non sa prestare attenzione, può non accorgersi che un giovane è oggi un uomo in maniera del tutto diversa dal passato e lo è certo in modo più pieno e con una maturità, una lucidità di giudizio, una sincerità ed essenzialità che sono la radice di una democrazia più seria e di una vita più autentica. Quando i giovani effettuano le scelte fondamentali della vita con molto anticipo rispetto al recente passato e coprono in molti ambiti (consumi, scuola, politica, lavoro) ruoli prima attribuiti o acquisiti dai soli adulti, essi rivendicano una possibilità di partecipazione ad una realtà di cui sono consapevoli. Tuttavia essi rimangono in una zona di parcheggio, in una situazione di emarginazione e di esclusione, cioè non hanno in concreto alcuna

possibilità di gestire le proprie relazioni sociali né godono di posizioni riconosciute come legittime ed autonome. Di qui l'impossibilità psicologica e politica a credere in una società ad essi estranea e contraddittoria. La crisi di inclusione li porta alla ricerca di solidarietà ed alleanze al di fuori dei canali sociali tradizionali, li porta a discutere il proprio stato, modalità diverse di ascesa sociale e di crescita culturale, la verifica dei valori dei gruppi egemoni della piramide del potere.

La condizione giovanile degli anni '70 si spiega pertanto nell'aspirazione ad un dialogo diverso con un'affermazione perentoria di libertà che vuole essere anzitutto liberazione dai miti che per i giovani sono sempre le grandi prepotenze dello spirito. Respingere suggestioni e favole, sbrogliare il mercato politico della cronaca e della storia sono i primi passi per affrancare la propria personalità dal mondo che li circonda.

Parlare delle difficoltà, dei problemi e delle contraddizioni del nostro sistema scolastico è diventato, a dispetto delle intenzioni migliori, un'esercitazione sospetta di fatuità, che ricorda le orazioni di quei predicatori che andavano dimostrando con innumerevoli e definitive prove che il diavolo è cattivo. Certo il diavolo è cattivo, così come la scuola è un meccanismo che gira sovente a vuoto o nel senso sbagliato. Si tratta di giudicare se vale la pena di concentrare gli attacchi verbali su un sistema destabilizzato e sempre più lontano e più astratto, o se non è più realistico abbandonare la linea dell'invettiva e della condanna totale e definitiva e tentare la strada delle cose, dei tentativi e del quotidiano confronto con un sistema che se è visibile, offre anche la possibilità di essere meglio misurato e combattuto. Oggi gli studenti, per vie e modi difficili e nuovi, leggono, discutono, creano e scoprono dimensioni nuove della cultura e della convivenza.

Insieme agli studenti abbiamo scoperto che la scuola è una struttura che può funzionare per 16 ore al giorno invece che per quattro, per usi come il teatro e il cinema, che una lunga abitudine aveva assegnato a pochi luoghi deputati. Con un po' di cattiva coscienza abbiamo riscoperto l'importanza e lo spessore di alcuni cardini della nostra civiltà, il dialogo, la sperimentazione e il confronto. Ci siamo perlomeno abituati a fare i conti con studenti che hanno capito con lucida onestà che il filo del dissenso civile costituisce una trama importante della nostra eredità culturale.

È fin troppo facile intuire sotto l'introduzione ufficiale della figura dell'animatore (istituita con ordinanze e circolari ministeriali) un'implicita ammissione che se qualcosa manca nella scuola è appunto l'anima nel suo doppio significato di vitalità e di coraggio.

Ci pare giusto che il T.S.T. prenda coscienza di queste vicende e intervenga nelle scuole, rispettando, com'è doveroso, le autonomie istituzionali di ciascuno, per raccogliere le sollecitazioni, coordinare il lavoro e le competenze di tutti quelli che stanno dalla parte della vitalità e dell'innovazione pedagogica e didattica. Si tratterà di predisporre gli strumenti del teatro e della comunicazione sociale per aiutare gli studenti a leggere la realtà che ci circonda, a sviluppare la capacità espressiva e a favorire il processo di socializzazione e di partecipazione attiva alla vita della classe, della scuola e della comunità. Con molta semplicità vogliamo ricordare che ci sono nelle nostre scuole troppi studenti colpiti da silenzio. Se le tecniche di animazione riusciranno a innestare nei nostri programmi un tipo di educazione non verbale che riesca a stimolare la consapevolezza di quelli che Dewey chiamava gli avvenimenti interiori e a stimolare la percezione, che è alla radice di tutti i pro-

cessi mentali, un compito non poco importante sarà stato raggiunto.

Nella drammatizzazione si riflettono e prendono forma esigenze, inquietudini, difficoltà e problemi di ragazzi appartenenti a ceti sociali e a famiglie spesso prive di possibilità di comunicazioni sociali significative. È stata verificata la validità di alcune tecniche teatrali sia nel recupero delle capacità imaginative ed espressive di ragazzi scarsamente inseriti nella comunità scolastica, sia nel rendere evidente in alcuni casi la necessità dell'intervento di psicologi, medici, ecc.

Se la drammatizzazione rivela con maggior precisione di altre tecniche didattiche aspetti inesplorati della personalità dei ragazzi (e in questo senso è legittimo parlare di didattica parallela a quella tradizionale), le storie, i disegni, e, in generale, la creatività dei ragazzi forniscono una dimensione nuova della nostra storia contemporanea. In questo senso un'indagine paziente sulle fiabe e sulle altre invenzioni dei ragazzi porterà probabilmente in superficie una quantità di dati assai significativi sulla condizione degli uomini di oggi. Questo è forse il senso insieme didattico e civile dell'intervento del T.S.T. nelle scuole di Torino e della provincia e in questa prospettiva sembra necessario che l'intervento degli animatori teatrali del T.S.T. tenda a coinvolgere un numero sempre più ampio di insegnanti e di ragazzi.

Al centro della contestazione del potere e dell'autoritarismo si pongono le innumerevoli concezioni della cultura e i suoi molteplici usi. C'è chi ne dichiara solennemente la morte, c'è chi le attribuisce una funzione esornativa e strumentale di classi sociali o di gruppi, c'è chi ne invoca una difficile utilità e chi la difende nei modi più rituali.

Noi vorremmo con le nostre iniziative proporre non tanto una teoria della cultura, quanto una di-

sponibilità a raccogliere e a coordinare i mille torrenti attraverso i quali si esprimono attività e fermenti che in comune hanno una sola cosa: l'autenticità degli stimoli che vengono dal basso e una concezione della partecipazione non come invito ad accomodarsi e a prendere parte, ma come capacità di gestire e di controllare appunto dal basso le proprie iniziative.

Oggi il processo di educazione-formazione viene sempre più a realizzarsi al di fuori delle istituzioni scolastiche e tradizionali. La cultura ha cessato di essere un blocco monolitico universale e necessario per tutte le civiltà, sotto l'urgenza di altre « culture » più differenziate e rispondenti allo spirito, agli atteggiamenti e al costume di gruppi sociali e di comunità locali. In questa situazione di frattura e di sfiducia fra la comunità e la scuola come centro unico di cultura si inserisce una proposta culturale innovativa che non si pone in rapporto alternativo alla scuola, ma prepara, agendo sia all'interno della scuola, sia all'interno della comunità, la riconciliazione e la fiducia fra cittadino e cultura. All'interno di questo processo, il Teatro Stabile di Torino, come organismo culturale a gestione pubblica, svolge un ruolo di protagonista: invitando oggi tutti gli Assessori alla Cultura dei Comuni della Provincia, abbiamo inteso prestare fede al preciso compito che compete al nostro Ente, metterci cioè al servizio della collettività, in questo caso della Provincia.

Ogni nostra iniziativa rimarrebbe però episodica e velleitaria se, al di là di una opportuna azione promozionale, non tendessimo a innestare rapporti costanti di reciproca collaborazione col vasto e composito tessuto del territorio provinciale, per ricavare incentivi maggiori all'autodeterminazione e ad una consapevole crescita civile, oltreché culturale. A questo punto, ormai passata l'incertezza della fase interlocutoria, i Comuni sono a conoscenza del di-

scorso che andiamo loro proponendo. Lo dimostrano le crescenti richieste di spettacoli o comunque di interventi da parte del Teatro Stabile di Torino nell'ambito della scuola, della vita cittadina, dell'animazione del tempo libero.

E pertanto, per favorire la comunicazione di esperienze e di esigenze, per mettere a punto i programmi di collaborazione siamo a disposizione. Questo dialogo dovrebbe consentire interventi meno estemporanei e più consolidati, al fine di favorire un arricchimento della vita associativa locale con una programmazione organica di servizi polivalenti.

Tutto questo intende anche porsi come il nostro specifico contributo alla promozione culturale dei quartieri e dei comuni e alla concezione della scuola e della cultura come attività di tutti e per tutti. L'educazione permanente non è un semplice oggetto di omaggi riverenti, ma il fine ultimo del nostro lavoro. Quanto più ricche saranno le imprese e i progetti che giungeranno ad attuazione, tanto più compiuto sarà il nostro discorso.

Nella riscoperta degli innumerevoli legami che stringono le strutture scolastiche al tessuto sociale che le circonda e della possibilità di costituire nelle scuole e in altre sedi centri di formazione e di animazione permanente si fonda il nostro proposito di ridare vitalità ad istituzioni lentamente erose dagli anni e una direzione a impulsi spontanei e generosi, seppur disorganici.

Si creeranno così strumenti e possibilità per resistere meglio alle aggressioni emotive e non-verbali che contrassegnano l'azione delle comunicazioni di massa. Tra molti anni forse la stessa parola massa ritornerà ad essere un termine delle scienze fisiche e non connoterà più la storia degli uomini.

Ci pare anche che questo sia un modo non enfatico di fare i conti, senza lamentazioni o dichiarazioni di resa, con una realtà sociale che è in movi-

mento caotico e a volte convulso. Nonostante tutte le dichiarazioni di morte, il possesso della parola e della cultura per tutti ci pare un fine degno dei nostri sforzi.

Abbiamo iniziato questi pensieri con un'immagine: « il teatro avvicina ». È infatti occasione di incontri, stimoli, confronti, provocazioni. Presenta alla società la sua immagine speculare, la invita a riflettersi e a riflettere.

Il teatro avvicina, convoca un pubblico, ma non intende farne solo un passivo consumatore. Lo chiama a partecipare e a creare quel flusso reciproco di emozioni e di comunicazione senza il quale non esiste teatro e non esiste pubblico.

SU RE GIOVANNI

« <i>Re Giovanni</i> »: mettere ordine in questo nostro tempo (Sigurd Burckhardt) . . .	Pag.	7
<i>Il dramma</i> (E. A. J. Honigmann) . . .	»	35
<i>I problemi politici di « Re Giovanni »</i> (E. M. W. Tillyard) . . .	»	55
« <i>Re Giovanni</i> »; <i>dramma nero</i> (M. M. Reese) . . .	»	66
<i>Simboli e immagini di « Re Giovanni »</i> (Caroline Spurgeon) . . .	»	87

IL NOSTRO SPETTACOLO

<i>La locandina</i>	»	97
<i>Iconografia</i>	»	99
<i>Note di regia</i> (Lorenzo Salvetti) . . .	»	113

APPENDICE

« <i>Re Giovanni</i> » nella storia moderna e elisabettiana (J. Dover Wilson) . . .	»	127
<i>Le fonti</i> (E. A. J. Honigmann) . . .	»	136

DOCUMENTI DEL T.S.T.

<i>Decentramento</i> - « <i>Il teatro avvicina</i> » (Rolando Picchioni)	»	157
--	---	-----

Finito di stampare in Torino
nel 1973
dalla Società Editrice Subalpina