

Teatro delle passioni e teatro della politica.
Il mito di Roma antica nel Giulio Cesare di Shakespeare
Marco Giosi

Università degli Studi Roma Tre
Cattedra di Pedagogia generale
Via Manin, 53 - 00185 Roma
marco.giosi@libero.it

Il valore pedagogico della Storia romana nel teatro shakespeariano

L'Età in cui si trova a vivere e ad operare Shakespeare è un'epoca di crisi e di rinnovamento, segnata dal progressivo tramonto di una tradizionale visione dell'universo, dell'uomo, di Dio e dall'affermarsi di un nuovo ordine morale, religioso, economico-sociale e politico.

Nel corso del XVI secolo, eventi quali la Riforma protestante, le guerre di religione europee, le grandi scoperte geografiche, il nascente sviluppo delle scienze contribuiscono a incrinare la precedente visione unitaria del mondo e dell'uomo¹.

Nell'Inghilterra del XVI secolo, le strutture proprie dell'organizzazione feudale dello Stato lasciano, via via, spazio ad una forma di organizzazione assolu-

¹ Sui fenomeni di trasformazione storica in questione: S. Landucci, *I filosofi e i selvaggi*, Bari, Laterza, 1972; R.H. Bainton, *La riforma protestante*, Torino, Einaudi, 1978; A. Koyrè, *Dal mondo chiuso all'universo infinito*, Milano, Feltrinelli, 1981.

tistica e “razionalizzata” del potere politico, parallelamente al costituirsi, per opera di Enrico VIII, di una Chiesa nazionale, in concomitanza con lo sviluppo di un’economia proto capitalistica e con una dinamica trasformazione sociale in virtù della quale il principio della nobiltà di sangue arretra, sia pure gradualmente, di fronte alla spinta dei nuovi ceti produttivi borghesi².

Ad una concezione teologico-provvidenzialistica della Storia subentra via via una visione di tipo meccanicistico, e anche la dimensione politica si libera gradualmente dal suo apparato cosmico di matrice teologico-cristiana, attraverso un processo di secolarizzazione, sempre più ridotta a tecnica di organizzazione razionale dello Stato³.

In modo progressivo, la stessa figura del sovrano perde via via la sua aura di intangibilità connessa al fondamento divino della sua autorità politica. Si avvia alla conclusione un’epoca che aveva al suo centro la sacralità della figura e del “corpo” del Re⁴. Allo stesso tempo, entra in crisi l’ordine tradizionale fondato sulla corrispondenza tra individuo-corpo politico-cosmo. Del resto, all’interno del pensiero filosofico e politico rinascimentale prende forma, gradatamente, un universo sempre più antropocentrico, interpretato e letto attra-

² Vedi, in proposito: AA.VV., *The Cambridge History of Renaissance Philosophy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988; A. Tenenti, *La formazione del mondo moderno, XIV-XVII sec.*, Bologna, Il Mulino, 1980; A.L. Rowse, *The Elizabethan Renaissance*, London, Ivan Dee, 2000.

³ Sulle trasformazioni della categoria del “politico” tra XV e XVII sec.: Q. Skinner, *Le origini del pensiero politico moderno*, Bologna, Il Mulino, 1989, 3 voll.; N. Bobbio, *La teoria delle forme di governo nella storia del pensiero politico*, Torino, Einaudi, 1976; F. Gilbert, *Machiavelli e il suo tempo*, Bologna, Il Mulino, 1977.

⁴ Per la teoria dei “due corpi” del Re, vedi: E.H. Kantorowicz, *I due corpi del re*, Torino, Einaudi, 1989.

verso il nuovo lessico della scienza moderna in via di sviluppo, nonostante la durevole persistenza delle istanze di pensiero religiose e neoplatoniche⁵.

Le istanze critiche sollevate dal pensiero libertino, ma anche dalla rinascita di indirizzi di pensiero neo-stoici, scettici ed epicurei contribuiscono a mettere in crisi il modello etico-politico aristotelico e tomista e la stessa concezione unitaria della natura umana, generando nuovi strumenti critici, nuovi criteri di valutazione e di indagine, che determineranno una metamorfosi profonda nel modo di concepire il rapporto tra individuo e società politica, tra politica e morale, tra sfera privata e dimensione pubblica⁶.

La categoria della politica si rende progressivamente autonoma, prescindendo sempre più dalla sfera dell'etica e della religione e subendo un processo di razionalizzazione giuridica, mentre il principio stesso del diritto viene esplicitamente messo in relazione con quello della forza. In proposito, le riflessioni di autori quali Machiavelli e Guicciardini, More, Bodin, Hobbes rappresentano un passaggio epocale⁷.

⁵ Vedi, a tal proposito: P.O. Kristeller, *La tradizione classica nel pensiero del Rinascimento*, Firenze, La Nuova Italia, 1976; E. Cassirer, *Individuo e cosmo nella filosofia del Rinascimento*, Firenze, La Nuova Italia, 1967.

⁶ Sulla "rinascita" delle filosofie dell'Antichità tra il XVI e il XVII sec. si veda: G. Oestreich, *Neostoicism and early modern state*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008; A. Levi, *French moralists. The theory of the passions 1585-1649*, Clarendon, 1964; J. Krayer, *The revival of Hellenistic Philosophies*, in AA.VV., *The Cambridge History of Renaissance Philosophy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988.

⁷ Sul pensiero di Machiavelli e la sua ricezione in Inghilterra si veda: M. Praz, *Machiavelli in Inghilterra e altri saggi*, Firenze, Sansoni, 1962; Q. Skinner, *Le origini del pensiero politico moderno*, Bologna, Il Mulino, 1989; J.G.A. Pocock, *The Machiavellian Moment*, Princeton, Princeton University Press, 1975.

I drammi storici e politici di Shakespeare riflettono in modo emblematico questo complesso di trasformazioni ideologiche e storiche, con le sue antinomie e contraddizioni, con la coesistenza di modernità e tradizione, di Medioevo e Modernità.

Nei drammi storici shakespeareiani l'ottimismo Tudor, volto alla ricostituzione di un fondamento provvidenzialistico del potere politico ormai in profonda crisi, viene costantemente a cozzare con il libero gioco delle passioni umane individuali, nonostante il fatto che il drammaturgo partecipi, in parte, alla costruzione di tale "mito Tudor", soprattutto attraverso l'opera che, in qualche misura, conclude tale ciclo, ossia *Henry VIII*, che di tale mito vorrebbe un po' segnare il trionfo definitivo.

All'interno di tali drammi, un ruolo particolare occupano i cosiddetti *roman plays*, ossia quelle opere che trattano temi, vicende e personaggi propri della storia di Roma, ora con riferimento al periodo repubblicano (vedi *Coriolanus*), ora alla cosiddetta fase del Principato, cruciale momento di passaggio dalla Repubblica all'Impero (vedi *Julius Caesar* e *Anthony and Cleopatra*).

Ma perché Shakespeare si mostra così interessato a quel periodo della Storia antica? E che rapporto ha, tale riferimento, con le tematiche etiche e politiche da lui affrontate all'interno dei drammi storici? Risulta fin troppo evidente che il rapporto con la classicità antica sul terreno della politica costituisca, per il drammaturgo inglese, ben più che un interesse per una materia narrativa particolarmente significativa sul terreno di un utilizzo "spettacolare" e drammatico. Si tratta di un'occasione significativa per porre al centro della sua scrittura e del suo teatro alcune questioni cruciali di carattere etico-politico e storico, ma, anche, pedagogico-educativo.

La storicità classica è percepita e utilizzata in modo esemplare, archetipico, poiché Shakespeare non si

mostra interessato ad una ricostruzione filologica del profilo degli eventi trattati, nella loro specifica peculiarità storica. Al contrario, egli intende proiettare il tema trattato entro una prospettiva più universale, valida in un lontano passato come nel presente, ponendo come comune termine di riferimento l'animo umano con le sue inclinazioni morali, caratteriali, passionali, spostando in tal modo l'attenzione dal piano della causalità storica a quello delle motivazioni psicologiche ed umane, nel loro costante intrecciarsi.

Nello *Julius Caesar* il drammaturgo offre una vera e propria "anatomia della politica", attraverso una analisi del discorso della politica riguardante alcune questioni fondamentali concernenti la natura e la legittimità del potere: vedi la liceità del tirannicidio nella dialettica sovranità/libertà, il rapporto tra sfera della politica e quella della morale, la tensione presente tra passioni "private" e virtù "pubbliche". E appare evidente la natura fortemente straniante e metateatrale di questo testo shakespeariano: in grado, attraverso una drammatizzazione di conflitti etico-politici, incarnati dai diversi personaggi, di far emergere esempi paradigmatici *pedagogicamente* rilevanti in termini di etica della politica e della Storia, sia pure illustrati drammaticamente.

In ultima analisi, offre una riflessione ancora densa di significato per noi moderni, quasi un invito a ripensare alcune fondamentali categorie e figure della tradizione politica attraverso il linguaggio del teatro.

Il valore pedagogico dello speculum principis

Ma cosa cercavano gli Elisabettiani, e Shakespeare tra questi, nei fatti, negli eventi e nei protagonisti della storia di Roma? Indubbiamente, essi ricavavano

una fonte di *exempla* etico-politici che potessero costituire, a diverso titolo, un monito e un modello di comportamento validi per il tempo storico presente, in particolare, proprio della storia e della politica inglese.

Alle soglie dell'età moderna, la stessa storiografia umanistica e rinascimentale, prima con Petrarca, poi con Guicciardini e Machiavelli, utilizza la parabola storica di Roma come una sorta di generale metafora in grado di riassumere in modo paradigmatico l'evoluzione di uno Stato, la sua ascesa e la sua fine, con le sue possibili derive e degenerazioni.

Anche nel teatro elisabettiano di questo periodo affiora una tendenza, tipicamente rinascimentale, volta a illustrare questioni etico-politiche della tradizione storica antica in chiave di *educazione del principe*, utilizzando la storia di Roma e i suoi eventi significativi in funzione di monito, di persuasione o dissuasione riguardo ad una condotta politica empia, cieca, arrogante.

Tale genere filosofico-letterario, quello dello *speculum principis* appunto, aveva il suo modello soprattutto nel *De Clementia* di Seneca, a sua volta ispirato a Senofonte e Isocrate, composto tra il 55 e 56 d.C. e dedicato all'imperatore Nerone appena salito al potere. In esso il filosofo, richiamandosi alla filosofia stoica, rivendica l'importanza del *bonus princeps* ai fini di una retta gestione del potere monarchico-imperiale, distinguendo in modo netto la figura del *rex iustus* da quella del tiranno⁸. Ancora nel primo cristianesimo, Eusebio di Cesarea trarrà spunto dalla tradizione pagana nella sua azione "educatrice" dell'Imperatore Costantino. Ma sarà proprio nell'Età del Rinascimento che questo modello letterario conoscerà un emblematico sviluppo: dal *De*

⁸ Cfr. L.A. Seneca, *De Clementia*, Milano, Mondadori, 1985.

Principe di Giovanni Pontano al *Principe* di Niccolò Machiavelli, dall'*Institutio Principis Christiani* di Erasmo da Rotterdam al *De regno et regis institutione* di Francesco Patrizi. Senza dimenticare lo *Speculum Principis* di John Skelton, che Shakespeare doveva aver presente in maniera ancor più diretta.

Lo stesso Shakespeare, quindi, nel delineare la figura di Cesare, attingerà, oltre che alle *Vite* di Plutarco e alla *Historia romana* di Appiano di Alessandria, anche al *Mirror for Magistrates* di William Baldwin e George Ferrers (ispirato, in parte, al *De casibus virorum illustrium* di Giovanni Boccaccio), una raccolta di narrazioni risalente al periodo Tudor, in versi e in prosa, concernente le vite, le imprese e le cadute di illustri personaggi. Questi, nella quasi totalità dei casi presentati, parlano in prima persona di se stessi e delle azioni compiute nel corso della propria esistenza, quasi ponendo uno "specchio", il *mirror* per l'appunto, di fronte a sé, traendo insegnamenti morali dai propri errori e cattive azioni e ponendosi in tal modo a esempio per la condotta di coloro che sono chiamati ad agire nella sfera della politica⁹.

È dunque presente un innegabile elemento di natura pedagogica in tale uso dell'Antico da parte di filosofi, trattatisti e letterati di questa epoca storica. E Shakespeare, sia pure nella sua qualità di drammaturgo, non sfugge a tale diffuso orientamento culturale, rivelando una intenzionalità pedagogica già nella scelta di una materia storica altamente idealizzata e moralizzatrice. Utilizzando tale *topos* filosofico-letterario come una sorta di specchio deformante e anamorfico, uno *speculum virtutis* che riflette, in realtà, aspetti che rimandano

⁹ *Ibid.*, p. 56.

alla sfera delle passioni umane più dirompenti. E qui il linguaggio della scrittura shakespeariana, così moderato e spregiudicato, conserva tuttavia un accento tipico dei *morality plays* tardo medievali.

Julius Caesar come teatro delle passioni

Entro tale contesto storico-culturale, dunque, va collocato il *Julius Caesar* shakespeariano, il cui in-folio del 1623 resta il nostro fondamentale punto di riferimento, ma la cui composizione e relativa messinscena vanno riferite alla fine del 1599¹⁰. Ed è indubbio che Shakespeare si trovò a dover affrontare una materia storica già fortemente “mitizzata”. Pochi personaggi storici possedevano infatti, e posseggono tuttora, la complessa rilevanza simbolica e politica di Gaio Giulio Cesare. E la sua morte, più ancora che le sue gesta, ha subito assunto un significato di vasta portata, diventando col tempo un evento quasi mitico, fondativo della categoria del “politico”, con tutte le complesse e inevitabili ambiguità.

Tale gesto ha revocato in dubbio e lasciato aperta la questione della legittimità del potere politico di uno solo, della sua radice e giustificazione ultima, come pure dei suoi limiti e confini rispetto a quelli delle istituzioni esistenti, e ha sollevato il problema della legittimità dell’assassinio politico come possibile e “inevitabile” strumento di liberazione e di giustizia.

Cesare e Bruto, ma anche Antonio, sono diventati realmente, dopo Shakespeare, veri archetipi della politica e della Storia. Possiamo affermare che al centro

¹⁰ Cfr. G. Baldini, *Manualetto shakespeariano*, Torino, Einaudi, 1964, pp. 331-332.

del *Julius Caesar* shakespeariano si ponga, come nella quasi totalità dei drammi del drammaturgo inglese, il tema del potere, della sua genesi, del suo esercizio e delle sue conseguenze per le vite degli uomini. Ma anche le metamorfosi dell'io, delle sue passioni, all'interno di un intreccio assai problematico tra il piano della morale e quello della politica.

Ma Shakespeare, che rimane un drammaturgo e non certo un analista politico, si interroga su questa tematica del potere sempre a partire dall'universo delle passioni, dei sentimenti e delle azioni dei singoli individui, mettendo a fuoco le debolezze, le viltà, la violenza ma anche le virtù dei personaggi descritti nella loro relazione con la sfera del potere politico. E lo fa riconoscendo l'intrinseca teatralità dell'agire umano, seguendo in ciò una tradizionale concezione del mondo inteso come *theatrum mundi*, di matrice stoico-ellenistica ma soprattutto cristiana tardo antica, poi confluita nelle "sacre rappresentazioni" medioevali e, con le relative trasformazioni, rivitalizzata dalla cultura rinascimentale e soprattutto barocca¹¹.

L'idea della politica come "recita" è, infatti, alla base del teatro elisabettiano, ma anche dell'intero periodo storico in questione: i sermoni di Lutero e le regole di Sant'Ignazio di Loyola sono attraversati da una intrinseca teatralità e Santa Teresa D'Avila incontra

¹¹ L'idea, di matrice stoica, del mondo come teatro e della vita umana come un "ruolo" che ognuno di noi è chiamato a impersonare si ritrova in Cicerone (*Tusculanae* 2, 26, 64), in Seneca (*Epistulae* 25, 5-6). Successivamente, in Plotino è possibile individuare il tema del «*theatrum mundi*» in relazione al problema della Teodicea, per meglio spiegare il rapporto sussistente tra il Logos dell'Universo e la singola anima individuale. Ma tale immagine attraverserà il Medioevo e poi lo stesso Rinascimento per poi conoscere, nella cultura Barocca, in particolare, una ulteriore evoluzione e sviluppo.

Cristo dentro di sé come in una “visione” teatrale, senza dimenticare l’intima natura teatrale di tutta la pittura (e architettura) tra il XVI e il XVII secolo. I famosi libri XV-XVII del *Principe* di Machiavelli possono essere intesi come un “copione” di recitazione politica, avente al suo interno tutte le indicazioni che comunemente un regista di teatro riserva alla sua compagnia di attori¹². E Thomas More, nel libro primo dell’*Utopia*, descrive l’ambiente di corte come la “scena” di rappresentazioni teatrali¹³. Del resto, tutta la civiltà cinquecentesca delle “buone maniere” sarà segnata dal *Cortegiano* di Baldassar Castiglione, vero e proprio manifesto antropologico di un’intera epoca, intimamente attraversato da una idea di teatralità del vivere umano.

Shakespeare sembra invece operare una sorta di demistificazione della “gloria” propria della figura del *princeps* (o meglio, della “ricerca della gloria”), una passione e/o virtù tipica della tradizione greco-romana e destinata a tornare più volte in auge nella storia occidentale, anche attraverso la rinascita del mito di Sparta e delle Repubbliche antiche durante il XVI-XVII secolo.

Ma il Cinquecento è anche l’epoca in cui la morale dell’eroismo e della gloria viene sottoposta a diverse letture critiche in ambito neostoico, come nel caso di Montaigne che, riprendendo Crisippo e Diogene Laerzio, considera in maniera assai negativa la ricerca della *gloire*, poiché essa richiede costantemente l’approvazione degli altri e, quindi, non è il frutto del merito personale e di una virtù che trovi il suo appagamento in se stessa¹⁴.

¹² Vedi N. Machiavelli, *Il Principe*, Torino, Einaudi, 1992, pp. 136-139.

¹³ T. More, *Utopia*, Milano, Newton Compton, 2010.

¹⁴ M. de Montaigne, *Saggi*, Milano, Adelphi, 1992, tom. II, p. 825.

Anche Pierre Charron¹⁵, ponendo in relazione *gloire* e *honneur*, porrà a base di entrambe l'*ambition*, passione decisamente in contrasto con la rinascente morale neostoica dell'epoca. Tuttavia, sempre di più, la gloria conoscerà una progressiva riabilitazione, ora nelle riflessioni di La Mothe le Vayer, pensatore libertino:

La gloire c'est la plus éclatante des passions, celle qui porte aux actions les plus heroïques, et qui toute seule, devant mesme que d'estre vertu peut donner de la reputation à un prince¹⁶

ora, in modo assai emblematico, nel teatro tragico di Corneille, dove l'esaltazione eroica dei protagonisti si declina all'insegna di un'etica aristocratica al cui interno la *gloire* torna ad occupare un ruolo cruciale, opposta, semanticamente, alla sfera delle passioni, come afferma il protagonista della tragedia *Le Cid*: «Contre ma passion, soutenez bien ma gloire»¹⁷.

Ma nel teatro di Shakespeare, a differenza di Racine e Corneille, la dimensione dell'eroismo e della "gloria" viene costantemente de-mitizzata e ricondotta alle passioni meno nobili (ambizione, vanagloria, invidia) dell'animo e alle concrete e pragmatiche logiche di potere. In tal senso, appare significativa la separazione che Shakespeare attua tra l'uomo Cesare, affetto da debolezze sia morali che fisiche, e il ruolo che egli incarna, quello del grande condottiero e *princeps*, osannato da buona parte del popolo romano e poi divinizzato (da Ottaviano Augusto).

In effetti, se la persona fisica di Cesare scompare dopo appena un terzo del dramma, il suo "nome", il

¹⁵ P. Charron, *De la sagesse*, Paris, Bayot, 1982, libro I, p. 264.

¹⁶ F. La Mothe le Vayer, [1662], *Œuvres*, cit. in A. Levi, *The french moralistes in the XVII century*, p. 191.

¹⁷ *Ibid.*, p. 196.

suo “ruolo”, il suo “spirito” continuano a dominare la scena, come pure gli animi e le azioni dei protagonisti.

Shakespeare, nella costruzione del personaggio di Cesare, agisce operando una costante e radicale dissociazione tra l'uomo e il simbolo, al fine di evidenziare nel modo più emblematico la finitezza e limitatezza, anche morale, del *princeps* romano rispetto valore simbolico del ruolo, quello del sovrano/capo/re, la cui forza e significato sembrano autogenerarsi e alimentarsi: non più in base ad un principio di legittimazione derivante da Dio (secondo la tradizionale visione agostiniana), bensì traendo legittimazione da un principio di autonomia della categoria del “politico” che, proprio durante il passaggio tra il XVI e il XVII secolo, ridefinisce la propria natura e i propri confini secondo una nuova mitologia del potere, sia pure su basi sempre più razionalistiche e immanentistiche¹⁸.

Appaiono in tal senso significative le parole con cui Cassio cercherà di smontare agli occhi di Bruto la grandezza di Cesare:

Bruto e Cesare: che cosa può esserci in quel “Cesare”? Perché quel nome dovrebbe avere maggiore risonanza del tuo? Scrivili uno accanto all'altro: il tuo è altrettanto bello. Pronunciali: il tuo suona altrettanto bene sulla bocca. Pesali: il tuo è uguale al suo... di che cibo si nutre questo nostro Cesare, che è diventato così grande?¹⁹.

Come si vede, l'ironia retorica che Shakespeare qui utilizza (visto che Cassio, assieme a Bruto, andrà incontro alla rovina proprio in virtù della potenza di tal “nome”, anche una volta morto Cesare) appare finalizzata a illustrare l'autonomia e il potere dei segni della politica,

¹⁸ Vedi l'immagine dello Stato/Leviatano di Hobbes.

¹⁹ *Julius Caesar*, atto I, scena II, vv.140-147, p. 16.

anche soltanto dei nomi quindi. Il nome di Cesare è appunto un segno, un simbolo in grado di esercitare un potente influsso sui comportamenti e sulle azioni degli uomini, capace di vivere autonomamente al di là della persona fisica di colui al quale esso è riferito. Un segno della politica che è anche un generatore di senso, di valore, di forza.

Tale separazione tra la persona materiale di Cesare, il suo corpo e la sua presenza in quanto “spirito” torna anche nel linguaggio utilizzato da Bruto per nobilitare la propria impresa omicida:

Noi tutti insorgiamo contro lo spirito di Cesare, e nello spirito degli uomini non c'è sangue. Oh, potessimo colpire lo spirito di Cesare senza smembrare Cesare! Ma, ahimè! Cesare deve sanguinare per questo²⁰.

O ancora, sul finire del dramma:

O Giulio Cesare, sei ancora possente! Il tuo spirito vaga sulla terra e rivolge le nostre spade dentro le nostre stesse viscere²¹.

Anche in questo caso, la dissociazione tra il corpo di Cesare e il suo spirito rientra in una concezione del potere sovrano in base alla quale la violenza politica può avere in sé una giustificazione, anche nobile, nel momento in cui presume di colpire l'idea più che l'uomo, lo spirito più che il suo corpo, neutralizzando l'empietà morale di un gesto omicida attraverso la separazione del corpo e dello spirito di un uomo. E infatti, Bruto afferma di voler colpire lo spirito di Cesare, evitando di fare sfacelo del suo corpo, a partire da un principio egualmente ideale e spirituale, se vogliamo: l'idea di libertà, di bene comune, di salvezza di Roma.

²⁰ *Ibid.*, atto II, scena I, vv.167-171, pp. 42-43.

²¹ *Ibid.*, atto V, scena III, vv.94-96, p. 123.

Qui Shakespeare, parlando di Cesare, allude costantemente alle sorti e all'idea stessa di sovranità, regalità e potere nell'Inghilterra della sua epoca (ma, anche, all'idea universale di potere sovrano), tocca una questione cruciale e assai scottante della concezione stessa della sovranità: quella connessa alla concezione dei "due corpi" del Re.

Secondo tale teoria politica inglese, maturata nel tardo Medioevo e poi diffusasi in Francia, nel Sovrano coesistono il corpo naturale, sottoposto a tutte le infermità e alla morte e il corpo politico, invisibile e intangibile, sottratto alle passioni e alla corruzione, che veniva per questo designato col termine di "corpo mistico". La nozione di *corpus mysticum* indicava, originariamente, all'interno del diritto canonico, il corpo politico della Chiesa. Tale concezione appare evidente nelle parole del giurista Paolo di Castro che, nel 1402 scrive:

Ecclesia universitas repraesentans personam quae numquam potest dici vixisse, quia non corporalis nec materialis, ut est Deus²².

Successivamente il concetto di corpo mistico viene applicato con sempre maggior frequenza anche alla Monarchia, attraverso un'analogia tra la figura del Principe e quella del Cristo: in tal senso vanno lette le parole del giurista Luca da Penne:

Sicut membra coniunguntur in humano corpore carnaliter, et nomine spirituali corpori spiritualiter coniunguntur, cui corpori Christus est caput, sic moraliter et politice nomine coniunguntur reipublicae quae corpus est: cuius caput est princeps²³.

²² Cit. in E.H. Kantorowicz, *I due corpi del re*, cit., p. 179.

²³ *Ibid.*, p. 189.

In sostanza, i giuristi, durante il Quattro-Cinquecento, trasferiscono al principe e allo Stato quegli attributi organici e corporativi normalmente utilizzati per spiegare la relazione tra Cristo e la Chiesa.

Nell'età moderna il termine di "corpo mistico" verrà sempre più a laicizzarsi e a identificarsi con quello di "corpo politico", puramente statale.

Shakespeare ha ben presente tale visione della sovranità, che troverà un momento tipico proprio in un suo dramma storico, il *Richard II* (opera composta intorno al 1595), dove la persona fisica del Re viene violata e messa a morte da un usurpatore, Enrico di Bolingbroke, futuro *Henry IV*, tanto da subire gli strali della censura elisabettiana riguardo proprio alla scena della deposizione.

In quest'opera, due visioni della sovranità vengono a confliggere: quella (teorizzata da Agostino e poi da Giovanni di Salisbury) che deriva la propria legittimità da un fondamento divino (il "corpo mistico" del Re, appunto) e l'altra, ockhamiana e prossima alla nuova visione machiavelliana della politica, che riconduce tale legittimità al *consensus gentium* e alla dimensione fattuale della forza.

Anche nel *Julius Caesar* il drammaturgo torna su tale questione cruciale e lo fa con maggiore libertà, grazie alla distanza storica della materia trattata, esasperando questa dicotomia tra il "corpo" del sovrano Cesare e il suo "spirito". Un corpo, quello di Cesare, che resta in scena a lungo, un corpo dilaniato e sanguinante, sul quale Antonio terrà la sua celebre orazione di fronte al popolo romano. E, di contro a tale materialità e drammatica fisicità della sovranità, risalta l'"idealità" e la presunta purezza e nobiltà delle ragioni che muovono Bruto e i suoi compagni all'omicidio, col-

pendo, come viene ripetuto spesso, non il “corpo” ma lo “spirito” del *princeps* romano.

E non c'è scena più emblematica di quella in cui i congiurati, consumato l'assassinio, immergono, su invito di Bruto, le mani nel sangue ancora caldo di Cesare, alla stregua di un rito purificatorio che sancisca la sacralità del proprio gesto omicida:

Inchiniamoci, Romani, inchiniamoci, bagniamo le nostre mani fino ai gomiti nel sangue di Cesare e macchiamo le nostre spalle; poi andiamo al Foro e, brandendo sopra la testa le nostre armi arrossate, gridiamo tutti: “Pace, libertà, libertà!”²⁴.

Shakespeare è estremamente lucido nell'accostare, in questa immagine, la brutale violenza politica e la idealizzazione quasi mistica di essa, evidenziando le complesse metamorfosi della politica e dei suoi simboli. Anche in questo caso il corpo fisico del sovrano sembra neutralizzato (e con esso la violenza subita) a favore della sfera del simbolo, dell'idea, dello spirito, di quell'altro “corpo mistico” che è associato alla figura del potere sovrano. E, tuttavia, Shakespeare pone in rilievo la concreta materialità della violenza esercitata sui corpi. Sempre presente, allora come oggi.

Il teatro della parola e del riconoscimento

Questo dramma storico shakespeariano sembra giocare ed esplicarsi non tanto sulla conquista o perdita del potere, o delle conseguenze politiche di un omicidio anch'esso politico, ma sembra avere al centro il tema della conoscenza dell'animo umano altrui, delle

²⁴ *Julius Caesar*, atto III, scena I, vv. 105-110, p. 69.

passioni che muovono o muoveranno le azioni di uomini politicamente significativi.

È la tragedia, come in *Re Lear*, del “riconoscimento”, della capacità di leggere e interpretare il comportamento e il pensiero dell’altro da sé. Infatti, ciò che sembra muovere gli avvenimenti non nasce da un preciso atto compiuto o da un subitaneo evento: tutto sembra avvenire sul piano dell’interpretazione, della decodificazione delle altrui passioni o intenzioni, del discorso e della parola. E l’intera struttura di questo dramma storico sembra articolarsi attorno ad alcune situazioni-tipo che, quasi in modo paradigmatico, mostrano la possibilità di interpretare le parole e i gesti compiuti da un personaggio secondo prospettive del tutto antitetiche, e specularmente opposte, alla stregua di vere e proprie “antilogie”. Perciò Shakespeare sembra costruire la struttura del dramma attorno ad alcuni poli discorsivi fondamentali da cui scaturisce tutta l’articolazione della vicenda narrata. A cominciare dal discorso – la seconda scena del primo atto – rivolto da Cassio a Bruto riguardo alle reali e nascoste intenzioni e ambizioni di Cesare, che spingeranno Bruto a convincersi e ad agire.

Cassio: Dimmi, buon Bruto, puoi vedere il tuo volto?

Bruto: No, Cassio; perché l’occhio non può vedersi se non di riflesso, per mezzo di altre cose.

Cassio: Perciò, buon Bruto, preparati ad ascoltarmi; e poiché sai che non puoi vederti bene se non di riflesso, io sarò tuo specchio e ti rivelerò senza esagerazione quella parte di te stesso che tu non conosci ancora²⁵.

Cassio si prepara dunque a persuadere il suo compagno della necessità di eliminare Cesare attraverso

²⁵ *Julius Caesar*, atto I, scena II, vv. 50-52 e vv. 65-70, p. 11.

una lunga “tirata” retorica (atto I, scena II, vv. 89-159) incentrata sulla necessità di anteporre la salvezza di Roma e delle sue libertà repubblicane alla smodata ambizione di uno solo. Tale discorso è introdotto attraverso la metafora dello specchio, rivelando in tal modo un tipo di sensibilità filosofico-culturale tardo rinascimentale se non, addirittura, già manieristico-barocca. Qui Shakespeare sembra quasi citare il pensatore neostoico Giusto Lipsio, che aveva scritto che il soggetto conosce se stesso soltanto sdoppiandosi ed esteriorizzandosi, come in uno specchio, *quodam reflexu*²⁶. E il drammaturgo utilizza sapientemente tale gioco di specchi per accentuare, in chiave di metateatralità, la sfuggente dinamica dell’arte della parola e della persuasione. La metafora dello specchio funziona qui sia come mezzo di relativizzazione della verità, sia come moltiplicazione dei punti di vista, e assume una valenza parodistica nei confronti del classico tema dello *speculum principis*.

Qui è Cassio che fa da specchio all’animo e alla mente di Bruto, al fine di provocarne una sorta di presa di coscienza rispetto alla necessità di eliminare Cesare.

Un dramma, dunque, che si esplica sul piano del linguaggio, del discorso, della parola, della capacità di esprimere una presunta vera conoscenza delle intenzioni e dei caratteri dell’altro, riuscendo a provocare o inibire determinate azioni o comportamenti. Una tragedia del riconoscimento giocata tutta sullo stretto intrecciarsi del piano delle passioni politiche pubbliche e di quelle private. In definitiva, tutto si gioca nel capire chi sia veramente l’altro, riconoscendone la vera, intima natura.

In questo spazio percorso da un conflitto di interpretazioni diventa sempre più centrale la conoscenza di

²⁶ I. Lipsius, *Physiologia Stoicorum*, I, III, diss. 3, cit. in R. Bodei, *Geometria delle passioni*, Milano, Feltrinelli, 1994, p. 148.

sé e la conoscenza dell'altro, al di là degli atti esteriori compiuti. E non è certo casuale che a risultare centrale sia, sempre di più, la retorica, il potere persuasivo del discorso, la reciproca capacità di convincimento e di influsso sulle azioni degli altri.

Shakespeare, nel *Julius Caesar*, opera dunque una doppia lettura del paradigma della retorica. Da un lato, il drammaturgo intende restituirci l'emblema di una cultura, quella latina, nella quale l'arte della persuasione occupa una posizione di cruciale rilevanza politica, e in cui lo spazio della parola e quello della politica vengono a coincidere, all'interno di un modello di virtù che implica una identificazione del singolo individuo con la sfera pubblica della partecipazione politica. Dall'altro, tuttavia, Shakespeare intende rappresentare una situazione etica e politica a lui contemporanea, nella quale la potenza della parola tende a manifestarsi nella sua pura strumentalità ed efficacia, sempre più autonoma rispetto a istanze etiche di riferimento, all'interno di una relativizzazione del valore di verità e di adesione morale del singolo soggetto umano. Qui la parola diviene, sempre di più, anche ciò che "nasconde" più che ciò che rivela.

In realtà, tutto il *Julius Caesar* appare percorso dalla "potenza" del discorso e della persuasione all'interno di una dialettica *simulatio/dissimulatio*, modalità comportamentali che sono al centro della riflessione filosofica e politica tra XV e XVII secolo, e che si collegano, entrambe, al grande tema politico rinascimentale della *prudencia*. Se nella tradizione classica la *simulatio* e la *dissimulatio* sono per lo più considerate come opposte alla *virtus* e alla *amicitia* (e Cicerone appare in ciò paradigmatico²⁷), nel periodo rinascimentale subi-

²⁷ Cicerone, nel *De officiis*, condanna in maniera netta *simulatio* e *dissimulatio*: "Ex omni vita simulatio dissimulatioque tollenda est"

scono una progressiva metamorfosi semantica sia all'interno della trattatistica politica che di quella moralistica concernente il tema del galateo.

Sia Machiavelli che Guicciardini riabilitano la categoria della dissimulazione assimilandola alla utilità politica e, nello stesso *Libro del Cortegiano*, la dissimulazione viene associata alla "sprezzatura" quale elemento di cruciale importanza all'interno della dinamica del controllo di sé e delle proprie passioni²⁸.

Ci sembra dunque che Shakespeare proceda ad una sorta di "riproduzione" di un linguaggio, quello della retorica antica propria della storia di Roma, ma attuando al contempo, attraverso tale "citazione", un processo di demistificazione di un linguaggio etico-politico, quello a lui contemporaneo, nell'Inghilterra a cavallo tra XVI e XVII secolo. Ciò che Shakespeare coglie, in questo modello di storia antica, è appunto una teatralizzazione delle passioni e della politica che, nello spazio della parola e del discorso, trova sua scena più coerente. E lo fa a partire da una storicità già raccontata e trasfigurata. Già resa mito.

La storicità classica è percepita come luogo ricco di *exempla*: Shakespeare intende proiettare il tema trattato entro una prospettiva più universale, valida in un

in Cicerone, *De officiis* (trad. it *I doveri*, a cura di E. Narducci), Milano, Fabbri Editori, 1958, libro III, 15, p. 287; la sua condanna è ribadita anche in altri luoghi: *De Laelius de amicitia*, 8 e *Epistulae ad Atticum*, VII, 6. C'è però da osservare che la *dissimulatio* viene talvolta assimilata alla dimensione della retorica, con un significato affine alla *eironeia* che non ha alcunché di negativo. Vedi, a tal proposito, soprattutto Quintiliano. Per un'analisi della tradizione della retorica antica e la sua ripresa in epoca moderna (Rinascimento e età Barocca) vedi il volume di M. Fumaroli, *L'età dell'eloquenza*, Roma, Adelphi, 2002, nonché il classico testo di E. Curtius, *Letteratura europea e medioevo latino*, Firenze, La Nuova Italia, 1992.

²⁸ B. Castiglione, *Il Cortegiano*, Milano, Garzanti, 1974.

lontano passato come nel presente, ponendo come comune termine di riferimento l'animo umano con le sue inclinazioni morali, caratteriali, passionali, spostando in tal modo l'attenzione dal piano della causalità storica a quello delle motivazioni psicologiche ed umane, nel loro costante intrecciarsi.

Shakespeare recepisce, nel suo teatro, un tema squisitamente politico e insieme pedagogico-educativo legato alla necessità, per il nascente e moderno assolutismo, di costruire un corpo politico tenendo conto della compatibilità tra i comportamenti dei singoli individui e la struttura generale dello Stato. Nell'intento di trasformare le costrizioni esterne in auto costrizioni, attraverso pratiche di disciplinamento delle proprie passioni e limitandone le spinte disgregatrici.

Da qui la tendenza (presente peraltro in tutto il Cinquecento, non solo inglese) a interrogare il mondo classico, in particolare quello di marca romana e neostoica (Cicerone, Seneca, Epitteto, Marco Aurelio), dove il tema del disciplinamento delle passioni private rispetto all'*hegemonikon* politico risulta cruciale.

Il mondo romano-latino diventa così, per Shakespeare, uno spazio ideale entro cui collocare una riflessione sui valori della *auctoritas*, della virtù, delle passioni, attraverso una anatomia dei meccanismi sottesi all'esercizio del potere e un'analisi dell'idea stessa di sovranità. Una categoria, questa, che il drammaturgo inglese, attraverso lo strumento drammatico del linguaggio teatrale, affronta in termini di "sovranità dell'io" rispetto alla capacità di controllo e dominio delle proprie passioni. Evidenziandone soprattutto i punti di rottura, i nodi critici, le intime contraddizioni. E consegnandoci così una riflessione, sia pure espressa in forma drammatica, densa di suggestioni pedagogico-educative riguardo al rapporto tra Storia, politica e morale. Una lezione ancora attuale.

Riferimenti bibliografici

- Bainton, R.H., *Vita e morte di Michele Serveto*, Roma, Campo dei Fiori, 2012.
- Baldini, G., *Manualetto shakespeariano*, Torino, Einaudi, 1964.
- Bobbio, N., *La teoria delle forme di governo nella storia del pensiero politico*, Torino, Einaudi, 1976.
- Charron, P., *De la sagesse*, Paris, Bayot, 1982.
- Curtius, E., *Letteratura europea e medioevo latino*, Firenze, La Nuova Italia, 1992.
- Fumaroli, M., *L'età dell'eloquenza*, Roma, Adelphi, 2002.
- Gilbert, F., *Machiavelli e il suo tempo*, Bologna, Il Mulino, 1977.
- Montaigne, M., *Saggi*, Milano, Adelphi, 1992.
- Praz, M., *Machiavelli in Inghilterra e altri saggi*, Firenze, Sansoni, 1962.
- Rowse, A.L., *The Elizabethan Renaissance*, London, Ivan Dee, 2000.
- Skinner, Q., *Le origini del pensiero politico moderno*, Bologna, Il Mulino, 1989, 3 voll.
- Tenenti, A., *La formazione del mondo moderno, XIV-XVII sec.*, Bologna, Il Mulino, 1980.