

**Università degli Studi di Milano**  
**Facoltà di Lettere e Filosofia**  
**Corso in Lingue e Letterature Straniere**

# ***Coriolanus* di W. Shakespeare e la *Virtus* romana**

**Relatore: prof. Anna ANZI**

**Correlatore: prof. Margaret ROSE**

**Tesi di laurea di  
Bianca BRENNNA  
Matr. N. 610232**

**A.A. 2004-2005**

**Sessione invernale**



Coriolanus di W. Shakespeare e la Virtus romana di Bianca Brenna è distribuito con Licenza [Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

## INTRODUZIONE

---

Ho letto *Coriolanus* per la prima volta circa tre anni fa per un esame di storia del teatro inglese. Un incontro rapido, ma incisivo.

La caratteristica che del testo mi aveva conquistato in principio era la densità di ricostruzione di un'intera collettività, dei suoi movimenti di massa, dei suoi conflitti, unita, a volta anteposta, a quella di un unico personaggio e della sua psicologia. Perché sicuramente Coriolano è studiato intimamente attraverso una rappresentazione psicologica, non fondata sull'espressione esplicita dei pensieri, ma su una psicologia celata degli atti e delle reazioni.

Leggendo di questa Roma, paradossalmente a me, italiana, sconosciuta, mi sembrava di venire a contatto con la Storia e di riviverla.

Ho deciso, quindi, di dedicare un esame più profondo ad un testo che appariva inevitabilmente enigmatico. Una sfida personale alla ricerca di una costruzione critica che potesse essere la più esaustiva possibile.

Nell'unire la mia interpretazione a quella degli altri critici, cercavo di esprimere al meglio l'entusiasmo che *Coriolanus* mi aveva provocato, arricchendo ad ogni lettura gli spunti di riflessione e, con mio profondo turbamento, i dubbi sulla consistenza delle mie opinioni.

La mia analisi partiva dal desiderio di trovare le prove che un eroismo, fondato sulla violenza e attuato in furiose battaglie di conquista, risulta negativo non solo per chi vi soccombe ma anche per chi lo personifica.

Per quanto si creda di agire e di giudicare in modo indipendente, le nostre esperienze e i nostri ideali influiscono sotterranei: questo mi hanno insegnato Shakespeare e il suo *Coriolanus*.

Non penso di aver superato ogni mio possibile preconetto ma, cosciente della relatività di ogni interpretazione e di ogni giudizio, ho cercato di non manipolare i dati e di non intrappolare, Coriolanus, il personaggio, ed il *play*, ancora una volta, tra realtà e finzione, tra azione ed alterazione politica.

Così, mettendo da parte le mie convinzioni, ho trasformato quello che era un assoluto disprezzo per il protagonista in compassione per questa vittima di se stesso e della sua cultura, stupendomi di quanto la sua ostinata coerenza, mal giudicata e indicata come la fonte primaria della sua fine tragica, fosse simile alla mia.

Chiarita la mia posizione più personale, importante per comprendere alcune sfumature, passo ora a descrivere brevemente la struttura del mio lavoro. Esso si svilupperà principalmente sul concetto di eroismo presente nel *Coriolanus*, indicando come questo si trovi a combattere contro un mondo dove il valore marziale soltanto non è più sufficiente, un mondo in cui a vincere è la capacità politica e retorica.

Per comprendere come il concetto shakespeariano si forgia, i primi capitoli trattano la configurazione che l'ideale eroico aveva assunto nel periodo rinascimentale, gli elementi dell'etica latina da questo ripresi e rinnovati e, infine, lo sviluppo eroico nei primi due drammi romani, in cui non esistono eroi, sottoposti alla debolezza intrinseca dell'uomo.

Shakespeare sfrutta l'ambientazione della repubblica romana per discutere di motivi politici, sociali e culturali del suo tempo e, universalmente, umani ed utilizzando la sua fonte storica, la *Vita di Caio Marzio Coriolano* di Plutarco, arricchita di infinite finzze e di temi nuovi, rinnega la possibilità di un resoconto storico realmente oggettivo.

Segue una breve rassegna delle rappresentazioni che, in Italia, sono state dedicate ai drammi romani.

E qui finisce la mia avventura: tra le pagine di un libro scoprire l'immortalità di un'idea, di personaggi e di parole incisi nel tempo, in un filo mai sgualcito tra noi e la genialità commovente di Shakespeare.

Giro l'ultima pagina del *Coriolanus* e ripeto: "Noi ci rincontreremo!"

# L'EROE DI SHAKESPEARE E LA VIRTUS ROMANA

---

## IL CONTESTO CULTURALE: LA ROMA ELISABETTIANA

Un uomo è il microcosmo verso il quale tutte le propensioni di un'età, di un luogo, di un gruppo specifico si ricostituiscono, consapevolmente o no, per diventare azione, prassi, o per rivelarsi conflitto, ribellione.

Shakespeare, sempre più sorprendente, non sfugge alla legge e più il rapporto tra il poeta e il suo universo culturale è approfondito, più egli appare come la sintesi immaginativa di un'epoca, la coscienza critica della stessa, senza mai cessare di essere l'inventore di un uomo in perpetua rigenerazione.

La fase culturale nella quale si trova ad operare Shakespeare è il Rinascimento: un momento di fecondi scambi e influenze, di diffusione in tutta Europa di idee innovatrici, che, originatesi dall'Umanesimo italiano, continuavano ad essere indagate e rinnovate.

Un decisivo impulso a questo commercio speculativo fu dato sicuramente dall'invenzione e dalla crescita della stampa, che diffondeva testi in quantità sempre maggiore e ad un pubblico più esteso, favorendo la scoperta di nuovi e originali prodotti letterari e l'incontro con le autorevoli opere della classicità. Basta ricordare che dal 1560 al 1603 in Inghilterra furono divulgate numerose traduzioni di opere antiche e contemporanee di grande importanza, che rivoluzionarono le conoscenze culturali elisabettiane; per citarne alcune: il Castiglione di Hoby, l'Apuleio di Adlington, l'Ovidio di Golding, il Plutarco di North, l'Ariosto di Harington, l'Omero di Chapman, il Livio di Hollands, il Tasso di Fairfax e il Montaigne di Florio. Ulteriori legami con il Rinascimento italiano si crearono attraverso la lettura delle raccolte narrative di Boccaccio, Bandello, Fiorentino, Giraldi Cinthio.<sup>1</sup>

Questo strettissimo rapporto con la letteratura e la trattatistica italiana, che affianca quello con la produzione classica, potrebbe apparire strano; infatti dall'Inghilterra erano lanciate violente accuse contro l'Italia per la sua viziosa e voluttuosa affettazione, biasimo peggiorato dalla comparsa sul suo territorio del mal interpretato

---

<sup>1</sup> Per notizie sull'istruzione ricevuta da Shakespeare cfr Leonard Barkan, "What Did Shakespeare Read?" in De Grazia/Wells (ed.), *The Cambridge Companion to Shakespeare*, Cambridge: CUP, 2001, pp. 31-47.

Machiavellismo. Inoltre, quale patria del Pontefice, essa si poneva come controparte del Protestantesimo inglese, ancora in precario equilibrio. Gli intellettuali inglesi, tuttavia, furono legati più intensamente agli italiani di quanto lo fossero gli altri intellettuali europei.

Nonostante tutto, grazie al suo ruolo di erede della latinità, il Rinascimento italiano, vecchio di un secolo rispetto a quello inglese, copriva una parte considerevole delle fonti dei moralisti rinascimentali inglesi – Bryskett, Elyiot e Cleland – e della globalità della cultura.

Per questo motivo parlare della configurazione che l'antichità e i modelli umani da essa glorificati assumono in Shakespeare e nel contesto elisabettiano sarebbe impossibile senza riferimenti estesi all'intero Rinascimento continentale e alle sue figure di maggior spicco.

Tra i motivi di dibattito rinascimentali il più importante, e il più confacente al tema di questo lavoro, è sicuramente il recupero dell'antichità nel tentativo di creare un concetto di virtù che, partendo dall'etica classica, sfoci in un eroismo cristiano da conquistare attraverso un percorso di nobilitazione.

Sottolinea questa aspirazione al perfezionamento l'assimilazione tra Cristianesimo, la cui dottrina morale continuava ad avere un'influenza estesa su tutte le classi della società europea, ed etica pagana, amalgama che nel Cinquecento trasferì i termini consueti della rappresentazione degli eroi antichi nei riferimenti alle virtù dei Santi. L'Umanesimo pagano, però, aveva profondamente alterato il modo di percepire la natura umana e il Rinascimento non sempre sfuggirà al rischio di un'eterodossia o di un'ambiguità di giudizio senza soluzione.

Eccellere in virtù, aspirare ad una perfezione morale che ignorasse i valori cristiani di pietà e umiltà era l'ambizione dell'uomo rinascimentale, cosicché già gli scrittori dell'epoca erano consapevoli che la conciliazione di questi due sistemi etici, il pagano e il cristiano, era improbabile.

Il gentiluomo ideale – cortigiano, sapiente, soldato – si preoccupava tanto di reputazione che di salvezza; egli cercava di guadagnare e mantenere l'onore e la rinomanza, aderendo ai principi e al codice sociale della Roma pagana. Uno dei concetti fondamentali dell'etica rinascimentale, la magnanimità, però, non si accordava con la virtù dell'umiltà né con il senso di dipendenza da Dio, poiché si fondava sull'esaltazione dell'autosufficienza. Risposta pagano-

umanista all'incontrollabile e imprevedibile natura degli eventi del mondo, questa percezione di indipendenza, piuttosto che pura vanità, costituiva il peccato reale di superbia per il quale Satana era stato espulso dal Paradiso.

Trascorsa l'eredità cristiana medievale, dunque, codice sociale e principi etici della romanità diventarono il nutrimento della classe dominante e lo studio dei classici stimolava all'azione sull'esempio dei principi di disciplina, di obbedienza alle leggi, di patriottismo, facendo prevalere una mentalità normativa, pratica e attuale.

Anche in Inghilterra furono accolti concetti ed elementi lessicali, che avevano riguardato la stilizzazione eroica italiana, spagnola e francese e divenne consueto l'utilizzo di *Roman* nella sua accezione di nobile riferito a ogni fenomeno politico o morale che per la sua dignità ed elevatezza fosse al di sopra del comune.

---

L'antica Roma, per lo spettatore londinese del Cinquecento, era uno spazio e un tempo simbolico, che si poneva come controparte ideale – ma non fantastica – della realtà umana presente, scoprendo in quest'ultima le realtà eterne e proiettandole in quel mondo a loro consegnato dagli storici di Grecia e Roma.<sup>2</sup>

---

L'usanza di indossare costumi di scena dell'epoca elisabettiana anche nei drammi storici di ambientazione antica era lo strumento di concretizzazione di questa idealità.

Durante il regno di Elisabetta, comunque impregnato di spirito secolare e protestante, cominciava ad emergere questo nuovo senso di tradizione nazionale e crebbe una generazione di antiquari che, conservando testimonianze del passato, cercava di dar vita a un'immagine coerente e propagandista della Storia. Ciò avveniva soprattutto attraverso accostamenti tra la storia britannica e la storia romana, come dimostra l'affermazione dell'antiquario John Stow sull'onorabile antichità di Londra nel suo *A Survey of London*: “As Rome, the chiefe citie of the world, to glorifie it selfe, drew her originall from the Gods, Goddesses, and Demy-Gods, by the Trojan progeny, so this famous citie of London for greater glorie, and in emulation of Rome, deriveth it selfe from the very same originall.”<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> Giorgio Melchiori, *Shakespeare*, Bari: Laterza, 1999, p. 511.

<sup>3</sup> John Stow, *A Survey of London*, 1603, cit. in Andrew Sanders, *The Short Oxford History of English Literature*, Oxford: Clarendon Press, 1996, p. 120. Come Roma, la prima città del mondo, per migliorarsi, ottenne da Dei, Dee e Semidei il suo originale dalla progenie troiana, così questa città famosa di Londra per la sua più grande gloria, e in emulazione di Roma, deriva dallo stesso originale. [Trad. d. A.]

Il riferimento alla progenie troiana scaturisce dalla convinzione che britanni e romani appartenessero alla stessa stirpe, discendenti diretti degli esuli di Troia, Bruto ed Enea, partecipando degli stessi ideali di nobiltà e d'onore, che, diversi da quelli cavallereschi e cortesi, erano considerati, già dall'Umanesimo, troppo sofisticati e preziosi. Questo contrasto si ritrovava nella stessa classicità, dove al mondo romano-troiano si opponeva quello greco-orientale, la cui civiltà era esperta del tradimento (coll'inganno avevano sconfitto la nobile stirpe di Troia!) e celebratrice dei valori materiali come il denaro e il sesso.

Le opere letterarie latine erano per gli autori elisabettiani, nonostante un'obbedienza più libera e personale rispetto ai contemporanei francesi, esemplari perfetti di retorica e integrità morale e il solo porsi nella loro aura consacrava le opere inedite. Così Spenser, che ciò nonostante non trovò la stessa fortuna di Virgilio nella cerchia di corte, nel suo poema *The Faerie Queene*, teso a glorificare la regina, riconoscendola come discendente del "magnificent Arthur", ripropose l'impianto ideologico dell'*Eneide*, con il cui eroe, "goode governour and a vertuous man" s'identificava l'imperatore Augusto.

"L'Eroico fu celebrato dall'Umanesimo come valore etico ed ideale estetico",<sup>4</sup> sia in una definizione esteriore di bellezza che interiore di grandezza d'animo, che Georg Weise<sup>5</sup> nella sua analisi sull'ideale eroico del Rinascimento riassume nel concetto di magnanimità, magnificenza e maestosità, "che l'età stessa designava col termine 'eroico', atteggiandolo secondo la visione di grandezza e dignità umana offerta dai resti scultorei e dalla letteratura classica."<sup>6</sup>

Dalle varie critiche esaminate risulta evidente la difficoltà di delineare nettamente come le raffigurazioni di Roma e del suo ideale eroico, giunto ai rinascimentali attraverso le opere di Cicerone e il pensiero filosofico dello stoicismo, fossero concepite dagli elisabettiani. Non prevalendo nessuna posizione, questa Roma proteiforme diventò un nucleo importante di disputa tra gli intellettuali inglesi.

In sede politica risulta decisivo il fatto che il peso acquisito dalla borghesia e dalle istituzioni democratiche si opponesse all'affermarsi delle tendenze assolutistiche; [...] ostacolando con ciò l'espandersi della stilizzazione eroiceggiante che nei paesi

<sup>4</sup> Werner Weisbach, *Der Barock*, Berlin, 1921, cit. in Georg Weise, *L'ideale eroico del Rinascimento*, Napoli: Edizioni scientifiche italiane, 1965, vol. 1, p. 82.

<sup>5</sup> G. Weise, *L'ideale eroico del Rinascimento*, Op. cit.,

<sup>6</sup> *Ibid* p. 84.

continentali l'assolutismo principesco e i ceti aristocratici si preparavano ad adottare quale espressione caratteristica dei nuovi ideali di maestà e di grandiosità dignitosa. D'altro canto pare ovvio che nel contrasto tra civiltà inglese, e del teatro elisabettiano in ispecie, con l'atmosfera che regnava alla corte di Versailles e con l'impronta classica della tragedia francese, si preannuncia sin dall'inizio la funzione storica che all'Inghilterra [...] dovè spettare nel processo di disintegrazione degli ideali di innalzamento eroicheggiante.<sup>7</sup>

Oltre a una motivazione di carattere sociale, cioè lo scontro tra la crescente ambizione imperiale e i nascenti sentimenti repubblicani, che enormemente influiva sull'evoluzione della cultura, Weise indica come agenti di difformità del modello etico ed eroico classicheggiante sviluppatosi in Inghilterra anche la presenza di una religiosità protestante, e in particolare puritana, che operò una fusione tra elementi classici e medievali, moralizzando l'antichità, e ponendola come base per lo sviluppo di un'autocoscienza inglese, e di una tendenza naturalistica, "che metteva l'accento sulla veemenza e sullo sfogo incontrastato delle passioni".<sup>8</sup>

Quale che fosse il principio considerato come suo fondamento, il modello etico risultante si opponeva alle tendenze goticheggianti di ingentilimento e di preziosità e trasmetteva ad ogni aspetto della vita il carattere romano di imponenza e dignità. L'aspirazione alla nobiltà era espressa tanto attraverso azioni eccezionali e generosità d'animo quanto attraverso atteggiamenti esteriori di pompa, di solennità e di contegno, che costituivano il tratto predominante del nuovo ideale di vita.<sup>9</sup>

Nell'Inghilterra elisabettiana, esempio vivente della virtù classica della magnificenza, le manifestazioni del potere sono simboleggiate da momenti di spettacolo e di pompa, durante la quale la corte e la regina si mostrano in tutta la loro maestosità.

---

<sup>7</sup> *Ibid* p. 193-194.

<sup>8</sup> *Ibid* pp. 185-327.

<sup>9</sup> Cfr G. Weise, *L'ideale eroico del Rinascimento*, vol. 1, op. cit., cap. IV "Gli Ideali etici", pp. 181-229. Weise dimostra come l'Umanesimo europeo, nonostante un'evidente aspirazione alla pompa esteriore, sia il tentativo di creare una morale, che riprendendo il lessico latino, riporti in auge il modello di grandezza d'animo propria del mondo antico. Contro parte della critica, dominata da Burckhard, che continua a considerare l'Umanesimo "l'esaltazione della forza brutale" e "di un'orgogliosa autosufficienza", egli decide di indicare "nel senso di una classica norma e compostezza, regolata dai dettami della ragione" il principio di tutta la trattazione morale umanista.

---

L'immagine della regalità, costruita e mantenuta teatralmente, irradiava centrifuga e l'illusione scenica era strumento per l'apoteosi di una sovranità il cui carattere divino si era, nel Rinascimento, trasformato in un umano spiegamento di meraviglie.<sup>10</sup>

---

Questa necessità di concretizzazione eroica esteriore è evidente nelle parole di Elisabetta: “Noi principi stiamo su un palcoscenico, sotto gli occhi del mondo intero” e il *masque*, la forma espressiva privilegiata della *Renaissance*, sublimava in figure e ruoli eroici l'ambiente di corte e disegnava a colori fastosi la sua legittima centralità.

---

Nella cultura dei graduchi medicei, delle corti di Navarra, Angiò, Valois, e Borbone, della repubblica di Venezia, degli arciduchi d'Austria, di Enrico VIII, la stravaganza dei governanti non costituiva un vizio ma una virtù, un'espressione di magnanimità, e l'idealizzazione dell'arte aveva potere e significato.<sup>11</sup>

---

La grandezza e la gloria erano, dunque, ambizione tanto per l'individuo che per lo Stato, entrambi aspiranti ad un'integrità morale fondata sull'onore, la nobiltà e l'eccezionalità, dei quali la corte e la Regina si ponevano come rappresentanti.

Per comprendere fino in fondo il concetto di onore bisogna tener conto della struttura gerarchica della società elisabettiana. Ogni opera di filosofia morale cercava di definire la nobiltà e tre furono le formule ricorrenti: nobiltà quale valore morale e virtù, quell'eccellenza morale manifestata nell'intraprendere gesta civili e militari a servizio della patria; nobiltà quale prestigio di sangue e nobiltà acquisita attraverso il compimento di imprese di pubblica utilità, garantita da un titolo aristocratico.

Poiché i moralisti rinascimentali correlavano l'élite eroica degli uomini magnanimi con gli appartenenti ai più alti ranghi sociali, si diffuse come convinzione generale che il nobile di nascita aveva molte più opportunità di essere virtuoso rispetto agli uomini comuni, la sua virtù ottenendo autorità dal buon nome della famiglia, dall'istruzione e dall'educazione. L'aristocratico poneva gli ideali di una vita magnanima così in alto da considerare in modo sdegnoso gli eventi quotidiani, le azioni triviali e il comportamento dell'uomo comune.<sup>12</sup>

---

<sup>10</sup> Loretta Innocenti, *Il teatro elisabettiano*, Bologna: Il Mulino, 1994, p. 309.

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> Cfr Curtis B. Watson, *Shakespeare and the Renaissance Concept of Honor*, Princeton, New Jersey: Princeton U.P., cap. 2, **The Aristocratic Class Structure of the Renaissance**, pp. 76-101. Qui Watson spiega come la struttura sociale fosse

Ai popolani non si negava la possibilità di possedere delle piccole virtù, come quella di sapersi mostrare grati nei confronti degli eroi che sacrificavano la propria vita in difesa della patria, qualità non dipendenti dalle facoltà razionali, in loro assenti, sulle quali si fondavano, per contro, tutte le virtù classiche. Ad ogni modo la massa doveva essere temuta e costretta ad un ruolo di subordinazione, poiché sull'insegnamento di Platone, Aristotele e Cicerone la democrazia era considerata, al pari della tirannia, come un esempio di cattivo governo, le classi umili essendo ignoranti, irresponsabili e incapaci di autogovernarsi.

---

In an age in which such great Lord as Leicester was referred to by his Queen as a "creature of her own," the common people could hardly expect the monarch to display anything more than the condescending and paternalistic love of a father for an infant child.<sup>13</sup>

---

Il Sovrano, centro degli sguardi del mondo, personificazione della suprema virtù, è questa l'invenzione eroica rinascimentale per eccellenza; in lui si risolvevano il contrasto tra teorie pagano-umanistiche e cristiane, confidando sul carattere quasi divino della regalità.

---

According to the ideal theory of pagan-humanist philosophy, the prince excelled in virtue and valor to the same extent he was preeminent in social rank. [...] Hence he should be the first to be admitted to that select circle of heroes and demigods who surmount all other men in virtue.<sup>14</sup>

---

---

fondamentale nella creazione del concetto rinascimentale di nobiltà. "Particularly when we examine political and social ideas of aristocratic superiority, of degrees of moral 'nobility' and social worth, must we recognize deeply rooted beliefs totally alien to us, for it is in just these aristocratic assumptions that the Renaissance concept of honor is rooted."

<sup>13</sup> *Ibid* p. 91. In un'età in cui un nobile importante come Leicester era indicato dalla Regina come una "delle sue creature", la gente comune poteva a malapena aspettarsi che il sovrano le mostrasse niente più di un amore condiscendente e paternalistico come quello di un genitore verso un fanciullo. [Trad. d. A.]

<sup>14</sup> *Ibid* p. 84. In base alla teoria ideale della filosofia pagano-umanistica, il principe eccelleva nella virtù e nel valore nello stesso grado in cui egli primeggiava nel rango sociale. [...] Perciò egli doveva essere il primo ad essere ammesso a quel circolo selezionato di eroi e semidei che superano tutti gli altri uomini in virtù. [Trad. d. A.]

Questi *demigods* circondavano la Regina Elisabetta, lottando per mantenere il favore presso di lei; sacrificavano coraggiosamente la propria vita in difesa della patria; indifferenti a fama e compensi, aspiravano alla grandezza e all'onore, che erano l'unico sprone a gesta nobili. Perdere il favore del sovrano significava il crollo della propria reputazione e niente poteva essere temuto più dell'infamia. Se gli aristocratici elisabettiani, così legati al senso aristotelico di pubblica coscienza e sensibili all'approvazione degli altri, a volte ereditavano la soluzione del suicidio dallo stoicismo, che faceva appello al dominio della ragione sulle passioni, più spesso essi reagivano violentemente con la rabbia, il desiderio di vendetta, il duello.

La vendetta, sfidando l'autorità divina, era un'usurpazione del potere del Sovrano, che derivava da Dio, come suo rappresentante, la funzione dell'amministrazione della giustizia sulla Terra –

---

*D.ss of Glou* - To safeguard thine own life  
The best way is to venge my Gloucester's death.

*Gaunt* - God's is the quarrel, for God's substitute,  
His deputy anointed in His sight,  
Hath caus'd his death; the which if wrongfully,  
Let heaven revenge, for I may never lift  
An angry arm against His minister.

(I-2, 35-41)<sup>15</sup>

---

Quale rappresentazione dell'infallibilità del Re Shakespeare impresso nella memoria del tempo, lo scopriamo nell'interpretazione di *Richard II*, la tragedia del detronato Re machiavellico e magniloquente, e quale fosse la sua riflessione riguardo all'affidare al duello il verdetto sull'onestà dei contendenti, onestà su cui gli aristocratici rinascimentali rimettevano il loro prestigio, è proposto grottescamente nella sfida multipla che in IV-1 si lanciano i sostenitori dei due avversari, Enrico e Riccardo, in un grottesco gettare e raccogliere di guanti.

La situazione attorno al sovrano non era dunque così pacifica e se in  
in  
facciata egli era venerato come l'eroe supremo, non solo le correnti democratiche, segnalate da Weise, ma anche correnti feudali guidate da alcuni titolati, si opponevano alla sua superiorità assoluta.

Durante gli ultimi anni del regno di Elisabetta, a corte si mise in moto una profonda inquietudine, sfociante in tentativi di accusa nei

---

<sup>15</sup> William Shakespeare, *Riccardo II*, (trad. it. di Andrea Cozza), Milano: Garzanti, 2000.

confronti degli avversari politici attraverso calunnie e maldicenze.<sup>16</sup> La posizione di Elisabetta era particolarmente complicata, poiché oltre al suo essere una regina illegittima e senza eredi, aveva uno svantaggio ulteriore: l'essere donna. E se era vero che “The mere fact that Elizabeth had favoured another, often led the English aristocrat to feel that his own honor was being slighted”,<sup>17</sup> molti di loro guardavano indietro ad un ideale eroico più virile, che Elisabetta non poteva rappresentare.

L'esempio più famoso è quello del conte di Essex, che infamato da un sonoro ceffone da parte di Elisabetta, decise di riportare in auge l'antico modello cavalleresco di onore, rappresentato da Enrico V e fondato sul valore militare, il coraggio e la competizione, ormai perduti in un'epoca “unwarlicke, in love with the name, and bewitched with the delight of peace.”<sup>18</sup> Gli ammiratori di questo *Flower of Chevalrie*, come veniva definito, stavano rigettando tre generazioni di pensiero anti-cavalleresco, che voleva creare una società basata su virtù e pubblico servizio.

It was the pacifist element in English civic humanism, with its contempt for masculine chivalric values that Sidney, and later Essex, wanted to reform. Essex wanted to see a return to a national cultural where “martial instruments” were not metaphoric but literal. [...] Underlying his quarrel with Elizabeth was a masculinist belief that women were by nature unfitted for government. In his view the queen's failure to adopt a more aggressive foreign policy was due to the simple fact that she was a woman.<sup>19</sup>

A parte l'osservazione spontanea sull'exasperazione a cui può portare l'orgoglio di un uomo se umiliato da una donna, foss'anche la figura più potente del regno, questo episodio nasconde

---

<sup>16</sup> Per informazioni sulla situazione politica di rivalità cortigiana nei regni di Elisabetta e Giacomo I cfr. Robin Headlam Wells, *Shakespeare on Masculinity*, Cambridge: CUP, 2000, pp. 10-19.

<sup>17</sup> C. Watson, *Shakespeare and the Renaissance Concept of Honor*, op. cit., p. 69. Il solo fatto che Elisabetta avesse favorito un altro, spesso portava gli aristocratici inglesi a credere che il loro onore fosse stato offeso. [Trad. d. A.]

<sup>18</sup> R. H. Wells, *Shakespeare on Masculinity*, op. cit., p. 11. (Un'epoca) imbecille, adoratrice del nome e stregata dalla mollezza della pace. [Trad. d. A.]

<sup>19</sup> *Ibid* p. 15. Era l'elemento pacifista dell'umanesimo civico inglese, con il suo disprezzo per i valori virili e cavallereschi che Sydney, e in seguito Essex, volevano riformare. Essex voleva il ritorno di una cultura nazionale dove gli “strumenti marziali” non fossero metaforici ma letterali. [...] Implicito nella sua disputa con Elisabetta era la convinzione maschilista che le donne per natura non erano adatte al governo. Dal suo punto di vista il fallimento della regina nell'adottare una politica estera più aggressiva era dovuta al semplice fatto che fosse una donna. [Trad. d. A.]

principalmente una teoria politica insofferente nei confronti dell'assolutismo e aspirante ad un governo aristocratico elitario, che il conte sostenne fino a morire. Infatti la situazione non cambiò con l'avvento al trono di Giacomo I, ritenuto dalla corte debole, sventato e fautore di una nuova età di pace e di perfezione artistica.

---

James was repeatedly hailed in the royal progresses as *Augustus redivivus* restoring a new age of peace and artistic accomplishment, [...] For all his personal weaknesses and his less than tactful treatment of parliament, James was also a far-sighted political leader who was determined to put an end to the factionalism that had threatened national pride stability in the final years of Elizabeth's reign.<sup>20</sup>

---

Un'altra tendenza, rappresentata da Francis Bacon, pur partendo dalla stessa asserzione di perdita di onore, cercava il suo modello nel concetto di virtù romana sviluppato da Machiavelli nei *Discorsi sulla prima decade di Tito Livio*. Lo scrittore fiorentino, come Essex e i nostalgici della *English Chevalrie*, si rammaricava del declino degli antichi valori eroici nel mondo moderno, lamentando che la religione cristiana aveva esaltato uomini umili e austeri, anziché uomini d'azione. Ma aldilà di Machiavelli, la Firenze del XVI secolo, con i vari Salutati, Bruni e Bracciolini, era da sempre stata la patria di un pensiero che esaltava l'azione umana al disopra della fortuna e della Provvidenza.

---

The rise of great nations, they argued, is the result, neither of blind fortune nor even of heaven's will, but of the self-assertion of heroic individuals.<sup>21</sup>

---

---

<sup>20</sup> *Ibid* p. 18. Giacomo fu ripetutamente acclamato nei suoi viaggi ufficiali come *Augustus redivivus* restaurante una nuova epoca di pace e di completezza artistica [...] Nonostante tutte le sue debolezze personali e il suo atteggiamento verso il Parlamento ancor meno che accorto, Giacomo fu un leader politico lungimirante, determinato a porre fine alle divisioni che avevano minacciato la stabilità dell'orgoglio nazionale negli ultimi anni del regno di Elisabetta. [Trad. d. A.]

<sup>21</sup> *Ibid* p. 20. La nascita delle grandi nazioni, affermavano, non è il risultato né della cieca fortuna né della volontà divina, ma dell'auto-affermazione di individui eroici. [Trad. d. A.]

<sup>22</sup> *Ibid* p. 22. I discorsi sulla virtù machiavelliana e la cavalleria neo-medievale sembrano appartenere a mondi totalmente differenti. [...] In realtà erano ispirati dagli stessi ideali politici. Come Essex, Bacon credeva che la chiave per il prestigio internazionale giacesse nella forza militare. E nonostante egli non ebbe scelta se non quella di condannare la follia di Essex nel tentare di rovesciare un monarca regnante, egli condivideva la fiducia del suo antico protettore nell'importanza di una politica estera espansionista. [Trad. d. A.]

In questa direzione si muoveva, dunque, Bacon quando sosteneva che era potere (dovere?) dei principi di aggiungere ampiezza e grandezza ai loro regni, un'autoaffermazione da raggiungere per mezzo dello spirito bellico.

---

The discourses of Machiavellian *virtù* and neo-medieval chivalry may appear to belong to entirely different worlds. [...] In reality they were inspired by the same political ideals. Like Essex, Bacon believed that the key to international prestige lay in military strength. And though he had no choice but to condemn Essex's folly in attempting to overthrow a reigning monarch, he shared his former patron's belief in the importance of an expansionist foreign policy.<sup>22</sup>

---

La concezione eroica di carattere diplomatico di Elisabetta e di Giacomo I e quella bellicosa dei sostenitori di Essex rappresentano una contraddizione che trova radici nella classicità e che era ottimamente illustrata dall'opposizione simbolica tra Orfeo e Ercole, considerate nel Rinascimento le più importanti figure della greicità. Entrambi i personaggi mitologici furono portatori di pace e creatori di civiltà; entrambi fecero un viaggio eroico nell'Ade durante il quale sottomisero gli Dei e cambiarono il corso della Natura; entrambi sopportarono il dolore della perdita della moglie. Il primo, però, raggiunse il suo fine con le arti della pace, l'altro con la conquista violenta.

Ercole, un uomo di passioni violente e irrazionali, era il simbolo del successo in battaglia, laddove Orfeo era il simbolo della magica persuasione alla vita civile.

---

On his accession James I made it clear that he wished to be identified, not with the heroic archetypes of Elizabethan political mythology, but with an alternative tradition, that of the musician-king who, Orpheus-like, civilizes the unruly elements in his kingdom "by the sweet Harmony of his harp".<sup>23</sup>

---

Giacomo era l'artista ed il musicista, il pacificatore Orfeo, ma dalla sua stirpe nacque un Ercole, il principe Enrico, che divenuto il simbolo del partito militarista, fu osannato come il più grande degli

---

<sup>23</sup>*Ibid* p. 27. Con il suo avvento al trono Giacomo I rese chiaro che egli desiderava essere identificato, non con gli archetipi eroici della mitologia politica elisabettiana, ma con una tradizione alternativa: quella del re-musicista che, come Orfeo, civilizzasse gli elementi sregolati nel suo regno "attraverso la dolce armonia della sua arpa" [Trad. d. A.].

eroi. Cresciuto austeramente dalla Regina, in contrasto con la cultura umanistica preferita da Giacomo I, sottofirmò, giovanissimo, il libello *Arguments for Warre*, attraverso il quale si celebrava l'idea di un'Inghilterra conquistatrice, che si allontanasse dalla sua posizione di attesa per proporre l'antico spirito britannico.

Cori di giubilo in patria e in Europa si diffusero ancor prima che Enrico potesse dimostrare sul campo il suo valore militare e ad essi si sostituì ben presto un cordoglio dell'Inghilterra tutta, lamentando la prematura perdita di un diciottenne eroe nazionale.

Se ne valesse la pena, purtroppo, ancora oggi rimane da scoprire: tuttora i massacri non cessano e le nazioni che li perpetrano cercano deboli baluardi alla loro politica aggressiva nell'edificazione di ideali e mitizzazioni. In questo la lettura di Shakespeare dovrebbe aiutare a comprendere che l'eroismo non è che un castello di sabbia, eretto in una bufera di eventi. Torniamo, tuttavia, alle illusioni elisabettiane.

Visto il marasma tra tipologie eroiche, è ormai chiaro che i vari studiosi dell'argomento, hanno torto e ragione nel porsi su posizioni distanti tra loro. Se Burckhardt limita il concetto di eroismo rinascimentale all'esaltazione della forza individuale, della "energia brutale" e di una "orgogliosa autosufficienza",<sup>24</sup> Weise indica nel senso regolatore della ragione il *trait d'union* di tutta la speculazione sull'argomento, benché in Inghilterra le passioni sopravvissero troppo palesi e dominanti.<sup>25</sup> Laddove Miles<sup>26</sup> conduce la sua analisi dal recupero rinascimentale del principio stoico della *constancy*, Watson<sup>27</sup> sceglie di approfondire il concetto di onore e di nobiltà, presenti in tutte le opere di filosofia morale, partendo dalla definizione aristotelica: "honour is a sort of measure of worth".

Aldilà dell'adesione ad un'unica teoria filosofica l'aristocrazia inglese si nutriva ampiamente di tutti questi valori etici, alimentando direttamente la letteratura e soprattutto il dramma dell'epoca.

---

Honor as man's most precious possession, honor as the reward of virtue, honor as the ensign of virtue, honor as the testimony of the good opinion of others, and dishonor as a thing to be feared worse than death itself, are notions which are so all-pervasive in 16<sup>th</sup>

---

<sup>24</sup> G. Weise, *L'ideale eroico del Rinascimento*, vol.1, Op. cit, p. 195.

<sup>25</sup> *Ibid.*

<sup>26</sup> Cfr Geoffrey Miles, *Shakespeare and the Constant Romans*, Oxford: Clarendon press, 1996.

<sup>27</sup> C. Watson, *Shakespeare and the Renaissance Concept of Honor*, op. cit.

century that we hardly think of them as integral parts of a systematic philosophy.<sup>28</sup>

Proprio relativamente alla letteratura inglese rinascimentale, Weise analizza i vari tentativi di eroizzazione, rilevando in tutti gli autori trattati un riferimento solo esteriore a pompa e a magnificenza o a forza fisica e virtù guerresche, anziché ad etica e spiritualità, e ritrova soltanto nelle tragedie seneciane un'esaltazione stoica della supremazia della ragione.

Per quanto riguarda gli altri autori, e in primo luogo Marlow e Shakespeare, a causa delle tendenze barocche di dismisura e di anormalità che in Inghilterra cominciavano ad agire più profondamente, egli costruisce un paragone con la letteratura contemporanea francese, che rappresenterebbe un'idealizzazione eroica più risoluta e più interiore.

Dando un impulso durevole a tutto il teatro inglese, il Marlow sviluppò in modo spiccato i tratti fondamentali che distinguono l'atteggiamento mentale del dramma elisabettiano da quello francese di tipo corneigliano. Quali elementi essenziali mettiamo in risalto: il fatto che "on the whole tragic heroes in Elizabethan drama are not conceived of as moral patterns" e che soltanto raramente si trovi "un carattere ideale"; la predominanza di un "entusiasmo individualistico e torbido", di un titanismo teso a "violare la legge e mettersi al di sopra di essa"; l'esaltazione, esemplare per tutto il dramma elisabettiano, di una "volontà sovrumana", di un modo d'agire "gigantesco e senza moderazione".<sup>29</sup>

Io credo, però, che forse per l'ampiezza del materiale preso in esame, l'analisi citata non tenga presente delle sfumature e del particolare rapporto molto creativo, e non asservito, tra gli intellettuali inglesi e i loro modelli latini, differendo nettamente dall'età classica francese, che vi dipendeva, non solo per i contenuti, ma anche per i modelli stilistici. L'allusività del linguaggio shakespeariano, ed elisabettiano in genere, con riferimento alla latinità, è così personalmente universale da poterne foggare una valutazione precisa solo con molte difficoltà. Inoltre spesso il succitato esame pecca di giudizio, non partendo dalle reali condizioni

---

<sup>28</sup> *Ibid* p. 66. L'onore come il possesso più prezioso dell'uomo, l'onore come il premio della virtù, l'onore come vessillo della virtù, l'onore come testimonianza della buona opinione degli altri, e il disonore come una cosa da temere più della morte stessa, sono nozioni talmente diffuse nel XVI secolo che è difficile considerarli come parti integranti di una filosofia sistematica. [Trad. d. A.]

<sup>29</sup> G. Weise, *L'ideale eroico del Rinascimento*, vol. 2, Op. cit., pp. 218-219.

della cultura elisabettiana, ma definendola attraverso quelle che sono le sue voci più originali, come Marlow e Shakespeare. Un giudizio a posteriori, dunque, che non tiene conto dello sforzo intellettuale di creare una morale eroica, quale essa fosse, che potesse ricevere autorità dal paragone con i nobili romani e la grande Roma.

## LE FONTI ANTICHE: LA VIRTUS NEL MONDO LATINO

Se i primi umanisti avevano creato un culto elitario del patrimonio artistico della classicità, Erasmo da Rotterdam, spinto dal suo spirito pedagogico, lo portò nelle scuole di tutta Europa “nei limiti entro i quali poteva rispecchiarsi nell’animo di un cristiano del secolo XVI, a contatto con gli uomini”.<sup>30</sup>

La personalità di Erasmo è importante per capire come nel Rinascimento attraverso la scuola, sin dalla *grammar school* fosse possibile accostarsi all’universo morale dell’antichità, arricchendo il proprio universo cristiano di nuovi principi –

Al posto di un mondo racchiuso nella Chiesa [...] egli vedeva un altro mondo, pieno di incanto e nobiltà, in cui voleva condurre i suoi contemporanei. [...] Il mondo di Erasmo era una mescolanza di classicità pura (che per lui voleva dire Cicerone, Orazio, Plutarco, giacché l’epoca in cui fiorì lo spirito greco gli rimase sostanzialmente estranea) e di pura cristianità biblica.<sup>31</sup>

Nel capitolo precedente ho cercato di ricostruire il rapporto molto stretto che l’Europa rinascimentale intratteneva con l’etica latina, concretizzatosi negli atteggiamenti di società dei nobili elisabettiani, pose e condotta che Shakespeare aveva sicuramente avuto modo di osservare. Nello stesso tempo ho messo in evidenza come molte opere umaniste italiane e, non solo, erano state pubblicate in Inghilterra, influenzando con idee originali la vita inglese.

Ora mi interessa studiare i rapporti reali tra Shakespeare e le opere latine a fondamento delle differenti concezioni eroiche, che dominarono la scena inglese –

Do we see the collected works as the product of an uncanny alchemy of sophistication and complexity performed by a provincial with moderate education and limited book-learning? [...] Or should we accept the proposition that the plays and poems represent a full engagement in the high culture of early modern Europe?<sup>32</sup>

---

<sup>30</sup> Johan Huizinga, *Erasmus*, Haarleem, 1936, (trad. italiana non specificata, *Erasmus*, Milano: Mondadori, 1958), p. 53.

<sup>31</sup> *Ibid* pp. 125/126.

<sup>32</sup> L. Barkan, “What Did Shakespeare Read?”, op. cit., p. 31. Dobbiamo considerare l’opera completa come il prodotto di una misteriosa alchimia di sofisticazione e complessità eseguita da un provinciale di moderata istruzione e limitata erudizione?

Sulla formazione classica di Shakespeare, come sulla sua formazione culturale in genere, esistono problemi di indagine, poiché nessuna informazione sui testi ai quali egli si accostò è reperibile, se non attraverso lo studio delle fonti e attraverso cenni storici ai programmi scolastici dell'epoca.

Secondo Barkan le scelte letterarie di Shakespeare, nella loro singolarità rispetto al canone elisabettiano, potrebbero testimoniare un ritiro dalla scuola prima della conclusione dei corsi da parte del poeta di Stradford. A dimostrazione di questo egli cita la sua preferenza per Plauto come modello per la commedia, laddove all'interno della scuola era più ammirato Terenzio, o la scelta di attingere, come fonte dei drammi romani, da Plutarco anziché dagli storici imperiali.

Tuttavia, tenendo presente la riforma pedagogica di Erasmo, diventa chiaro che Shakespeare entrò in profondo contatto con i movimenti culturali del presente e le grandi opere dell'antichità, influenti sul panorama filosofico e artistico europeo, e con la loro interpretazione da parte della cultura elisabettiana, che se ne servì nel tentativo di costruire un'identità nazionale e di celebrare i suoi eroi, già attraverso la scuola primaria.

La filosofia latina e la sua base naturale, quella greca, erano apprese più che sulle opere complete, sugli epigrammi e sulle frasi scelte della letteratura classica, poiché l'istruzione inglese si concentrava principalmente sulla retorica e sulla morale, trovando un valido appoggio nelle *sententiae*, che ben si prestavano all'apprendimento di entrambe le discipline. Così ai dialoghi platonici, difficili da memorizzare e non adatti all'esercizio di traduzione, si privilegiavano, per esempio, i *Disticha moralia* di Catone, nei quali "the emphasis is on enduring verities appropriate to schoolboys, including exhortations to assiduousness, sexual morality, heroism, and acceptance to death."<sup>33</sup>

Gli studenti elisabettiani riscrivevano e recitavano le sentenze morali dei grandi saggi dell'antichità, cosicché, imparate a memoria, esse diventavano un patrimonio culturale vivo e vivi precetti morali, insostituibili per la classe dirigente.

---

[...] O dovremmo accettare l'affermazione che i drammi e le poesie rappresentano un pieno impegno nell'alta cultura dell'Europa pre-moderna?

<sup>33</sup> *Ibid* p. 33. L'enfasi è posta sulle verità permanenti adatte agli scolari, comprendenti esortazioni alla diligenza, moralità sessuale, eroismo e accettazione della morte. [Trad. d. A.]

Interessante era l'approccio alla traduzione, che creativamente si svolgeva dall'inglese al latino, sottolineando quanto la società inglese si sentisse legata, come suo erede privilegiato, a quel mondo. Questo sforzo d'impersonificazione di altre voci, in un continuo rinnovamento culturale, costruendo un legame con quelle del presente, portò gli studenti della scuola elisabettiana a coltivare in modo particolare l'oratoria pubblica e il teatro.

Nonostante la *reading list* scolastica fosse estesa a larga parte del *corpus* latino canonico, per l'argomento di questo lavoro mi soffermerò sugli autori, che maggiormente influenzarono la concezione eroica elisabettiana e che sembrano avere una prevalenza all'interno dei drammi romani shakespeariani, ossia Cicerone, Seneca e gli storici romani, che vanno da Sallustio a Tacito, fino all'ellenico Plutarco.

Sapendo che la filosofia romana non fu mai originale, ma partì sempre dal pensiero greco antecedente, nella nostra analisi entrano di diritto anche Platone e Aristotele, che secondo Watson<sup>34</sup> furono i due perni della filosofia morale rinascimentale, insieme all'influenza, se non culturale, quanto meno letteraria, dello Stoicismo romano.

Poiché in Platone il concetto di virtù è inserito nella sfera delle Idee, esso assume una significazione metafisica di contemplazione della bellezza assoluta e universale, che avviene, disinteressatamente, solo per amore dell'agire nobile. Una delle sue assunzioni basilari è che il cambiamento, e con esso il mondo terreno, il corpo, la mutabilità delle passioni, sono il male, mentre la quiete, e con essa Dio, l'anima, la costanza, rappresentano il Bene. Per questo motivo l'uomo, nella sua via verso la perfezione, deve aspirare all'immutabilità propria del mondo delle Idee, principio etico che nella *Repubblica* si realizza nel mantenimento di un unico ruolo sociale.

L'etica platonica del disinteresse si allontanava nettamente dalla concezione eroica basata sulla ricerca di approvazione da parte dell'opinione pubblica della Grecia antica, cui Omero aveva dato voce nei suoi poemi.

---

The Greece of Homer's time was preeminently a courtly and aristocratic society. It considered the quest for honor and fame as a primary duty of the nobleman, and one in which he was constantly placed in competition with his peers to prove that he was worthy of even greater honor than they. Indeed, the conscience of the early

---

<sup>34</sup> Cfr C. Watson, *Shakespeare and the Renaissance Concept of Honor*, Op. cit., pp. 19-75.

Greek aristocratic was primarily a public conscience; it was by expression of social approval and disapproval, honor and dishonor that he could discover and measure the rightness or wrongness of his behavior.<sup>35</sup>

Laddove Platone considerava la ricerca di gloria, cioè di pubblico onore, come una meschina ambizione, Aristotele, allineandosi con la tradizione della coscienza sociale, la considerava come la giusta ricompensa per una vita virtuosa, raggiunta attraverso il compimento di gesta di grande nobiltà. Per Aristotele la virtù è la libera scelta di ogni uomo di seguire la propria natura, guidato dal principio della Ragione; non è quindi contemplazione, ma attività, che segue la norma del giusto mezzo tra eccesso e difetto, in cui le varie virtù possibili sono sempre e comunque legate al principio primo della giustizia.

Il *coraggio*, che è il giusto mezzo tra la viltà e la temerarietà, verte intorno a ciò che si deve e ciò che non si deve temere. La *temperanza* [...] concerne l'uso moderato dei piaceri. La *magnanimità*, che è il giusto mezzo tra la vanità e l'umiltà, concerne la retta opinione di se stesso. La *mansuetudine*, che è il giusto mezzo tra l'irascibilità e l'indolenza, concerne l'ira.<sup>36</sup>

Queste categorie morali non comprendono la virtù eroica, in quanto Aristotele, che con l'*Etica Nicomachea* introdusse l'uso dell'aggettivo "eroico", dando il via ad ogni successivo sviluppo del termine, definì eroica una sovrabbondanza di virtù, che trascendesse il livello comune e che rendesse l'uomo simile agli Dei.

La virtù eroica ha il significato di una categoria particolarmente alta dell'agire virtuoso, che supera di gran lunga quell'attività attendibile in un uomo normale, di un esercizio, dunque, della virtù, che nella

---

<sup>35</sup> *Ibid* p. 22. La Grecia dei tempi di Omero era prevalentemente una società di corte e aristocratica. Essa considerava la ricerca dell'onore e della fama come dovere primario del nobile, in cui egli era costantemente posto in competizione con i suoi pari per provare che egli era degno di un onore ancora maggiore. A dire il vero, la coscienza dell'aristocratico dell'antica Grecia era principalmente una coscienza pubblica; era attraverso l'espressione dell'approvazione o disapprovazione sociale, dell'onore e del disonore che egli poteva scoprire e misurare la giustezza o l'erroneità del suo comportamento. [Trad. d. A.]

<sup>36</sup> Abbagnano e Fornero, *Filosofi e filosofie nella Storia*, I, Torino: Paravia, 1996, p. 207.

forma perfetta della sua effettuazione e per la sua rarità è giudicato dall'ammirazione degli uomini come una cosa quasi sopraumana.<sup>37</sup>

L'*Etica Nicomachea* fu un importantissimo modello morale per la civiltà Rinascimentale, che tuttavia si avvicinò molto anche alle opere etiche di Cicerone. In particolare, il *De Officiis*, la sua ultima opera, era considerato come la sintesi classica della virtù romana, costituendo un codice razionale pubblico per la classe dirigente elisabettiana –

[...] It was the standard text for moral instruction in the upper forms of Elizabethan grammar school; if Shakespeare attended Stradford grammar school (and Baldwin's massive accumulation of evidence makes this overwhelmingly likely), he would have studied it in Latin [...] His early reading of *De Officiis* must have done much to shape his idea of Rome, as a society whose life was public and political, morally serious, and self-conscious in its exercise of the roman virtues.<sup>38</sup>

Nell'ecclettica costruzione morale di Cicerone sia la scuola accademica che quella peripatetica sono prese come punti di riferimento, benché non si debba tralasciare l'importante influenza che tennero lo stoicismo e la teoria dell'armonia della e con la Natura, cui il virtuoso deve sapersi conformare.

I filosofi latini, più interessati all'ambito morale, trasformarono un'etica, parte di un sistema filosofico completo, in un insieme di esortazioni e consigli pratici. E proprio su una struttura pedagogica è organizzata l'opera di Cicerone presa in esame, che si presenta come una normativa sulla vita privata e pubblica ad uso del figlio Marco.

Cicerone, sul percorso di Aristotele, afferma che l'uomo virtuoso disprezza i beni materiali, la ricchezza e i piaceri corporali, ma persegue giustamente gloria e reputazione, una reputazione da guadagnare presso tutti gli strati sociali.

---

<sup>37</sup> Rudolph Hoffman, *Die heroische Tugend*, München, 1933, cit. in G. Weise, *L'ideale eroico del Rinascimento*, vol. 1, Op. cit., p. 80.

<sup>38</sup> G. Miles, *Shakespeare and the Constant Romans*, Op. cit., p. 19. Esso era il testo modello per l'istruzione morale nelle classi superiori della *grammar school* elisabettiana; se Shakespeare frequentò la *grammar school* di Stradford (e l'accumulo massiccio di prove di Baldwin lo rende probabile in modo schiacciante), egli doveva averlo studiato in latino. [...] La sua prima lettura del *De Officiis* dovette influire molto sulla sua idea di Roma, come una società la cui vita era pubblica e politica, moralmente seria e autocosciente nel suo esercizio delle virtù romane. [Trad. d. A.]

---

Pertanto, nei nostri rapporti con gli uomini, noi dobbiamo usare un rispettoso riguardo, non solo verso i migliori, ma anche verso gli altri, perché il non curarsi della pubblica opinione, è indizio non solo di arroganza, ma addirittura di sfrontatezza.<sup>39</sup>

---

Egli si pone in contraddizione sia con il disinteresse platonico sia con l'assunzione stoica che la virtù è il solo bene. Riprendendo il senso della coscienza pubblica, indica nel bene della Patria, la più importante delle forme di raggruppamento sociale, il vero obiettivo dell'uomo virtuoso –

---

Ma quando avrai ben considerato ogni cosa con la mente e col cuore, vedrai che fra tutte le forme di società la più importante e la più cara è quella che lega ciascuno di noi allo Stato. Cari sono i genitori, cari i figliuoli, cari i parenti e gli amici; ma la patria da sola comprende in sé tutti gli affetti di tutti. E quale buon cittadino esiterebbe ad affrontare la morte per lei, se il suo sacrificio dovesse giovarle?<sup>40</sup>

---

La colpa di un uomo è quella di agire per il proprio interesse, “perché l'egoismo [...] è proprio della brutalità, che esclude e respinge ogni gentilezza umana. [...] Nessuno, perciò, che abbia conseguito fama di forza con insidia e con malizia, ha mai ottenuto una vera gloria.”<sup>41</sup>

Mezzo per esaltare la gloria conseguita, l'eloquenza diventa fondamentale all'interno dell'agire eroico. Infatti se per gli Stoici la retorica era un tentativo ingannevole di persuadere l'opinione pubblica, appellandosi al suo carattere volubile e influenzabile, per Cicerone, essa, nelle mani di uomini saggi, può porsi come guida per lo Stato.

Reggere le redini della nazione, tuttavia, non è un premio al valore, ma un dovere degli uomini virtuosi –

---

A quelli che non hanno nessun motivo [...], credo che non si debba ascrivere a lode, bensì a colpa, se adducono il pretesto d'aver in dispetto quelle cose che i più ammirano, cioè i comandi militari e le cariche civili. È vero che sarebbe difficile non approvare il loro proposito, in quanto dichiarano di non tenere in nessun conto la gloria; ma il male è che essi hanno tutta l'aria di temere, nonché le

---

<sup>39</sup> Cicerone, *De Officiis*, (versione italiana di Dario Arfelli, *Dei Doveri*, Milano: Mondadori, 2005), I, xxviii.

<sup>40</sup> *Ibid.* I, xvii..

<sup>41</sup> *Ibid.* I, xix.

<sup>42</sup> *Ibid.* I, xxi.

fatiche e le noie, anche i contrasti e gl'insuccessi, come una specie di disonore e infamia.<sup>42</sup>

Conseguenza logica è che la vera gloria non dipende esclusivamente dalle imprese militari, ma dall'impegno ad essere giusti all'interno della società civile. Non credo esista persona più fedele all'asserto aristotelico: l'uomo è un animale politico, e che più di Cicerone confidi nella politica come mezzo per raggiungere la pace della nazione.

Il politico ideale saprà mantenere la concordia civile attraverso la *medietas*, il principio aristotelico del giusto mezzo –

La mite e mansueta clemenza merita lode solo a patto che, per il bene superiore dello Stato, si adoperi anche la severità, senza la quale nessun governo è possibile. L'ira è da tener lontana in tutte le cose, e bisogna far voti che i reggitori dello Stato assomiglino alle leggi, le quali s'inducono a punire non per impeto d'ira, ma per dovere di giustizia.<sup>43</sup>

Egli discernerà l'atto più opportuno per ogni circostanza e non collocherà mai l'utile al di sopra del giusto. Ancora una volta non esiste onestà se non nella giustizia. Soprattutto il governante virtuoso saprà evitare lo spettro della discordia civile, quella discordia sanguinosa cui anche Cicerone aveva assistito.

Quelli che provvedono a una parte dei cittadini e ne trascurano un'altra, introducono nello Stato il più funesto dei malanni: la discordia e la sedizione: onde avviene che alcuni appaiono amici del popolo, altri fautori degli ottimati, ben pochi sono devoti al bene di tutti.<sup>44</sup>

La vita pubblica di Roma offre a Cicerone spunti per commentare moralisticamente gli uomini, che la dominavano e che, in questa lotta tra classi, spesso erano suoi ardenti avversari.

La morte di Cesare, per esempio, gli fa affermare che

Il miglior modo, fra tutti, per proteggere e conservare il potere è quella di farsi amare, il peggiore è quello di farsi temere. Dice bene Ennio: "Odiano colui che temono; e a colui che odiano, imprecano la morte"! Proprio in questi giorni, si è visto chiaramente, se già prima non si fosse saputo, che nessuna potenza può resistere all'odio dei molti. Il miglior modo, fra tutti, per proteggere e conservare il potere è quella di farsi amare, il peggiore è quello di farsi temere.

---

<sup>43</sup> *Ibid.* I,xxv.

<sup>44</sup> *Ibid.* I,xxv.

[...] Cattivo custode è il timore per mantenere a lungo il potere;  
buona guardia è invece la benevolenza, anche per conservarlo finché  
dura la vita.<sup>45</sup>

Dai brani citati scopriamo che la centralità dell'onore e del bene collettivo ha le sue radici nel ruolo politico attivo che Cicerone sostenne a Roma, sfruttando la sua eccezionale capacità di oratore per persuadere l'opinione pubblica della corruzione che lo Stato romano aveva raggiunto e del bisogno assoluto di ricostruirlo su più salde basi repubblicane. Tuttavia essi sottolineano anche i giudizi esarcebati e molto spesso faziosi, che, come oppositore politico, Cicerone non risparmia ai suoi rivali; aggressività, che nella rappresentazione shakespeariana, è evidenziata dagli sguardi, che egli lanciava: "such ferret and such fiery eyes/ [...] in the Capitol/ being crossed in conference by some senators (I-2, 185-188)".

Cesare, egli sostiene, fu assassinato a causa dell'odio che i Romani provavano nei suoi confronti. In realtà, il popolo acclamava Cesare, anche grazie alla benevolenza che egli gli aveva saputo dimostrare, quella stessa benevolenza che proprio Cicerone rinviene nell'uomo politico ideale. Ma i giudizi sono sempre complicati dalla vita vissuta: Cicerone aveva visto svanire tutti i suoi sogni repubblicani con Cesare prima, poi con Marco Antonio, ed evidentemente, nonostante il suo amore per la verità, nemmeno il grande oratore era esente da pregiudizi e passioni.

All'interno del *De Officiis* le imprese militari di grandi eroi romani sono spesso raccontate, dando l'idea di una civiltà in cui la gloria militare era senza dubbio d'importanza eccezionale –

Ora, per un giovane, il primo passo verso la gloria è quello di farsi onore nelle imprese militari. In questo genere di gloria molti si segnarono al tempo dei nostri padri: perché allora s'era quasi sempre in guerra.<sup>46</sup>

Lo Stato romano è stato, sì, costruito sull'eroismo di grandi uomini, le cui virtù fisiche e spirituali saranno sempre degne di reputazione, ma non solo: quanto Roma è divenuta imponente, grazie allo spirito romano, presente in tutti i cittadini, in tutto "il popolo romano, meraviglioso campione di magnanimità"?<sup>47</sup> Quella romanità fondata sulla forza, sul coraggio, sulla lealtà, sul rispetto del nemico, ma

<sup>45</sup> *Ibid.* II,vii.

<sup>46</sup> *Ibid.* II,xiii.

<sup>47</sup> *Ibid.* I,xvii.

soprattutto su caratteristiche spirituali, quali la *medietas*, la fede negli Dei patri, la benevolenza, la giustizia, in altre parole tutte quelle caratteristiche appartenenti al *mos maiorum*.

Ogni atto onesto scaturisce da una di queste quattro fonti: o consiste nell'accurata e avveduta indagine del vero; o nella conservazione della società umana, dando a ciascuno il suo e osservando lealmente i patti; o nella grandezza e saldezza d'uno spirito sublime e invitto; o, in fine, nell'ordine e nella misura di tutti i nostri atti e i nostri detti; e in ciò consiste appunto la moderazione e la temperanza.<sup>48</sup>

Per restare coerente a questi principi e per incarnare la figura di politico ideale, l'uomo virtuoso si deve adeguare ad un ruolo ben preciso, perché possa mantenere integro il suo decoro morale. Questo richiama la necessità stoica di riscoperta dell'Armonia, ma, nello stesso tempo, Cicerone riconosce l'impossibilità di perdere quelle che sono le particolarità caratteriali di ogni uomo. Come gli attori romani impersonavano ruoli che si adattavano alla propria indole, così l'uomo virtuoso, nella vita sociale, deve recitare la parte più appropriata. L'attore, che rievocherebbe maggiormente una figura di identità flessibile e mutevole, diventa così il riferimento metaforico per la virtù della costanza. Essa è ostacolata da fattori esterni, quali la carriera che intraprendiamo sotto la spinta dell'opinione pubblica e l'influenza dell'ambiente sociale e familiare, poiché

Se qualcuno, fin dalla prima giovinezza, ha qualche titolo alla celebrità e alla gloria, o ricevuto dal padre [...] o per qualche fortunato evento costui attira su di sé gli occhi di tutti; si scrutano attentamente le sue azioni e il suo tenore di vita e, come se egli vivesse nella piena luce del sole, nessun detto e nessun atto di lui può restare nell'ombra.<sup>49</sup>

Sento risuonare nelle orecchie la voce austera di Elisabetta: “Noi principi stiamo su un palcoscenico, sotto gli occhi del mondo intero”.

Ora, questo decoro di cui parliamo e che si manifesta in ogni azione e in ogni parola, e perfino nel muoversi e nello stare della persona, è riposto [...]: nella bellezza, nell'ordine e nell'ornamento acconcio all'azione. E in queste tre cose è compreso anche il segreto di piacere a coloro coi quali e presso i quali viviamo. [...] In queste cose dobbiamo soprattutto guardarci da due difetti: da un'effeminata mollezza e da una scontrosa villania. E invero non si deve

---

<sup>48</sup> *Ibid*, I,v.

<sup>49</sup> *Ibid*, II,xiii.

ammettere che queste norme, obbligatorie per gli istrioni e gli oratori, siano indifferenti per noi.<sup>50</sup>

Questo aspetto metaforico dell'etica ciceroniana è presente, sulla base dell'analisi di Miles,<sup>51</sup> anche nella filosofia stoica di Seneca, benché egli parta da una posizione di isolamento dell'uomo virtuoso da tutto ciò che, mondano e materiale, non appartiene alla sua sfera spirituale.

Ciceronian *decorum* is a moderate, social virtue, that of a good citizen who fulfils with consistency and temperance his proper role in society. Senecan constancy is the virtue of a heroic individual stands alone like 'a Colossus' (*JC* I. 2. 137) or 'a great seamount' (*Cor* 5. 3. 74), is primarily concerned with his own self-sufficiency and self-perfection, and aspires to the nature of a God.<sup>52</sup>

Per esprimere la dimensione spettacolare dell'eroismo, Seneca si vale dell'immagine dei due gladiatori nell'arena: l'epicureo combatte nonostante sia ferito, lo stoico finge di non esserlo affatto, ma entrambi partecipano alla messa in scena della virtù, capace di lottare ferocemente contro la Fortuna.<sup>53</sup> Il ricorso ai gladiatori, che da una parte evidenzia l'intenso grado di sopportazione che l'uomo deve alzare a muro contro il dolore della vita, esprime anche l'idea di Seneca che tutti gli esseri umani, indipendentemente dalla bassezza della loro posizione sociale, possono essere eroici.

Ad ogni modo l'esempio più grande di virtù è il suicidio, che il virtuoso compie sotto gli occhi ammirati degli Dei. A questo proposito il riferimento naturale è sempre quello alla morte di Catone, davanti

---

<sup>50</sup> *Ibid*, II,xxxv.

<sup>51</sup> Cfr Miles, *Shakespeare and the Constant Romans*, op. cit., pp. 38-62. Nell'analisi di Miles la virtù della costanza stoica di Seneca, in contrasto con la sua affermazione di un'assoluta autosufficienza, si esprime anche come moralità pubblica e esteriore. "The Stoic hero, like a gladiator in the arena, must display his constancy; question of truth or pretence are secondary to the effect of the performance on his audience (p. 51)".

<sup>52</sup> *Ibid*, p. 14. Il decoro ciceroniano è una virtù sociale moderata, quella di un buon cittadino che soddisfa con consistenza e temperanza il suo ruolo nella società. La costanza seneciana è una virtù di un individuo eroico che si regge da solo "come un Colosso" (*JC* I-2, 137) o "un grande faro" (*Cor* V-3, 74), è principalmente attinente alla propria autosufficienza e al proprio autoperefezionamento e aspira alla natura di un Dio. [Trad. d. A.]

<sup>53</sup> Cfr *Ibid* p. 52 "In the image of the two gladiators, the Epicurean fights on spite of being wounded, the Stoic pretends that he is not wounded. The Stoic hero is seen as a performer in the public arena, whose heroism consists in his public denial of his genuine pain."

alla quale gli Dei rimasero così soddisfatti da imperdirla al primo tentativo.

Poi vibrò il colpo mortale. I medici avevano tentato di chiudere la ferita. Egli, pur dissanguato e indebolito nel corpo, non già nello spirito, irritato più che contro Cesare contro se stesso, cacciò le nude mani nella piaga ed esalò, o piuttosto scagliò via quella sua anima generosa, sprezzante di ogni potenza.<sup>54</sup>

Il suicidio è l'atto finale della costanza stoica, mantenimento dell'integrità fino alla fine, della *dignitas*, ciò che è degno della virtù, e colui che non è nobile nel saper cercare la morte, preferendola a una vita indecorosa, non ne è confacente: "O uomo degno di essere lasciato in vita."<sup>55</sup>

A questo atto lo stesso Seneca, condannato a morte da Nerone, suo discepolo, decise di adeguarsi e di recitare la sua ultima parte nel mondo da protagonista, perché la virtù è sempre uno spettacolo pubblico; "non ha bisogno di ornamenti: è essa stessa ornamento di sé e rende sacro il corpo in cui abita"<sup>56</sup> e riceverà onore, ma solo attraverso una gloria postuma, poiché la gloria è un'ambizione da disprezzare quanto la ricchezza e i piaceri sensuali.

Reazione a tutte le delusioni, che Seneca subì durante la sua carriera politica di consigliere di Nerone, l'etica senechiana aspirante all'*otium* e al perfezionamento morale è un tentativo di riconciliazione con l'armonia naturale. Come Cicerone anche Seneca dovette tentare una conciliazione tra l'ideale etico-politico e la vera situazione storica, nella quale egli agì non senza contraddizioni e ambiguità.

Il *De tranquillitate animi* si presenta proprio come una giustificazione delle conseguenze dolorose di un impegno politico del *sapiens*, promettendo che la virtù trova, anche nelle situazioni più sfavorevoli, il modo retto di agire a favore dell'utilità comune. Insieme agli altri rimedi per raggiungere la serenità dell'animo, l'amicizia, la parsimonia e la frugalità, la serena accettazione delle avversità e della morte, Seneca indica anche l'impegno nella vita attiva, ma solo se le circostanze lo impongono, in quanto non esiste nessun modello di

---

<sup>54</sup> Seneca, *Epistulae morales*, (versione italiana di Giuseppe Monti, *Lettere a Lucilio*, Milano: BUR, 1966, p. 73).

<sup>55</sup> *Ibid*, p. 262.

<sup>56</sup> *Ibid*, p. 177.

Stato, in cui un filosofo possa agire coerentemente con i suoi principi.<sup>57</sup>

Egli, come educatore di Nerone, si proponeva con la pratica e con l'opera letteraria di modellare il governo assoluto di quest'ultimo sull'esempio augusteo di equilibrio, di clemenza, di austerità, di rispetto delle tradizioni, unendoli ad una dedizione al canto, alla musica e alla ginnastica, tipica dei popoli orientali, cosicché egli potesse guadagnarne il rispetto. Cambiate le coordinate storiche, se la giustizia era il principio etico primo nella teoria ciceroniana, essa è ora sostituita dalla clemenza, che sottintende un rapporto di dipendenza, in cui l'unico punto di riferimento è la volontà dell'imperatore, non più le leggi alle quali, per il famoso oratore, i governanti giusti dovevano somigliare.

Nerone non fu certo uno studente modello e cresceva, sempre più potente, inebriandosi “di quell'aura di religiosa venerazione che nella civiltà ellenistico-orientale circondava il despota” e allontanandosi “dallo spirito di romanità infuso da Augusto nel principato.”<sup>58</sup> Seneca, deluso dal principe, si ritirò dalla vita pubblica e decise di fare ammenda, perché, come egli ripete spesso a Lucilio nelle *Lettere*, non è mai troppo tardi per perfezionarsi e per arrivare puri alla morte.

L'ideale di Seneca rischia di allontanarsi dalle vere caratteristiche dell'uomo e di tendere utopicamente a quelle che, nella religione pagana, erano le caratteristiche divine. Il virtuoso senechiano, similmente a quello stoico, ma consapevole delle verità epicuree, è invulnerabile al male, sia esso provocato dagli uomini o dalla fortuna. Gli stessi riferimenti metaforici, la roccia e Dio, che il filosofo sceglie per descrivere il saggio, rivelano la disumanità profonda del suo campione morale. Il mondo esteriore, come già per Platone, è cambiamento, instabilità; la mente sola può essere costante –

Perché la virtù sia perfetta occorre aggiungere alla fatica un comportamento sempre uguale e coerente con se stesso; ideale irraggiungibile, se non si ha la scienza e la conoscenza delle verità umane e divine. Questo è il Sommo Bene: se lo conquisterai, comincerai ad essere compagno degli Dei, e non più loro supplice.<sup>59</sup>

---

<sup>57</sup> Per informazioni di base sulla letteratura latina cfr Giovanna Garbarino, *Letteratura latina*, I e II, Torino: Paravia, 1991.

<sup>58</sup> Ettore Paratore, *La letteratura latina dell'età imperiale*, Milano: BUR, 1992, p. 47.

<sup>59</sup> Seneca, *Lettere a Lucilio*, op. cit., p. 93.

Lo stoico è come una roccia perché non è scosso da nessuna passione, duro e inviolabile; le passioni sono il male estremo, ammalano l'anima, la spingono alla codardia, alla crudeltà e all'ambizione. Principio metafisico unico: dominio costante dei sentimenti attraverso la Ragione –

Se vuoi assoggettare ogni cosa, assoggettati alla Ragione. Potrai guidare molti altri, se ti guiderà la ragione. Da lei apprendrai che cosa devi fare e in che modo non soccombere di fronte agli eventi.<sup>60</sup>

Il virtuoso deve seguire con passo deciso la Natura, servirsi dei talenti che essa gli ha donato per raggiungere la perfezione degli Dei.

Benché spesso Seneca faccia riferimento all'approvazione pubblica o meglio alla gloria postuma che l'uomo nobile merita, la vera beatitudine è solo nella coscienza e nell'esercizio della propria virtù:

Piuttosto cerca intorno a te qualche bene che possa durare; i beni che l'animo non trova in se stesso sono inconsistenti. Solo la virtù procura una gioia sicura e costante.<sup>61</sup>

L'ispirazione, formalmente, è ancora quella della polemica stoica contro Epicuro, della tesi che la virtù è il Sommo Bene e non il piacere, ma Seneca cita Epicuro più di ogni altro filosofo dell'antichità, reinterpretando la sua morale aldilà del concetto di puro piacere.

Ecco la rappresentazione eroico-stoica: un eroismo che pare improbabile, perché prevede un uomo che uomo non sia affatto. In realtà Paratore rinviene nelle ultime opere senechiane un dissidio irrisolto tra *humanitas* e austerità eroica, “che pure egli si sforza di rivendicare con tutti i più sottili accorgimenti della sua esperienza delle umane cose.”<sup>62</sup>

D'altra parte, l'autore stesso, nelle tragedie, pur mostrando la teatralità della costanza, non crea protagonisti in grado di vincere un mondo di passioni, violenza e follia, e di sopportare i mali della fortuna con invulnerabilità eroica. Sono uomini! Sono, per contro, i personaggi che incarnano il male ad assumere una statura grandiosa attraverso la loro costanza amorale.

Mi sembra opportuno ricordare quale fosse la forte influenza che le tragedie senechiane ebbero in terra inglese durante il Cinquecento,

---

<sup>60</sup> *Ibid*, p. 103.

<sup>61</sup> *Ibid*, p. 81.

<sup>62</sup> E. Paratore, *La letteratura latina dell'età imperiale*, op. cit., p. 55.

dando il via alla tragedia di vendetta, alle scene virulente di tanti *plays* e alle rappresentazioni del *villain* imperturbabile.

Come visto nel capitolo precedente, un altro *corpus* letterario imprescindibile per gli elisabettiani era quello degli storici, benché con distinzioni evidenti nelle preferenze ad essi accordate; Shakespeare, invece, attinse a tutti in egual modo. Nel Rinascimento, ad Oxford e a Cambridge, le opere degli storici romani si studiavano approfonditamente e si commentavano, decodificando i modelli politici e sociali in esse ravvisabili per ricavarne insegnamenti per la condotta politica del sovrano.

La maggior parte degli esempi era raccolta dalla Roma Imperiale evocata dagli storici di quel periodo, in particolare Svetonio e Tacito

---

La storia feudale ritrovava facilmente la sua immagine e i suoi modelli nella storia degli imperatori romani. Il confronto tra Cesare e Bruto era un tema ricorrente assai spesso nella moralistica rinascimentale, e la storia dei tiranni era l'argomento preferito della tragedia pre-shakespeariana ed elisabettiana. Tacito e Svetonio erano gli autori romani più letti.<sup>63</sup>

---

La Roma Repubblicana, invece, era troppo lontana dalla contemporanea organizzazione europea, dove l'unica Repubblica in vigore era quella veneziana, che nella sua natura oligarchica non era conforme per nulla all'esempio romano.

Gli storici latini esaltano l'insieme di qualità etiche fondanti il *mos maiorum*, quelle qualità appartenenti alla sola romanità. Le differenze trovano posto in ambito ideologico attraverso i personaggi e i periodi storici, che ognuno di loro sceglie come esemplificazione o come modelli di corruzione delle stesse.

Il *mos maiorum* comprende: la *pietas*, rispetto per gli Dei attraverso l'osservanza scrupolosa dei riti; la *fides*, lealtà alla parola data e nella condotta militare; la *concordia*, la totale dedizione al bene comune, anche con la rinuncia agli interessi individuali; la *iustitia* e la *clementia* verso i vinti; la *disciplina*, l'obbedienza dei soldati ai superiori; infine, la *frugalitas*, stile di vita povero, lontano dal lusso e l'eccesso.

La prevalenza dell'eticità romana nelle opere storiografiche latine trasforma la narrazione storica in una moralistica, che accusa la corruzione della classe dirigente del presente in opposizione

---

<sup>63</sup> T.J. Spencer: "Shakespeare and the Elizabethan Romans" in *Shakespeare Survey*, n. 10, pp. 27-38.

all'austerità e alla fermezza morale della Roma antica. Questi principi saranno ora illustrati attraverso cenni ai singoli autori.

Sallustio indica come momento d'inizio della decadenza romana la presa di Cartagine e il contatto con la civiltà orientale, che determinò nei romani l'ambizione di ricchezza e di potere. A questa causa, nella *Guerra Giugurtina*, egli aggiunge la discordia interna, irrisolta fin dai tempi remoti, che trovava un unico elemento di coesione nella minaccia esterna. È evidente che per Sallustio la rilassatezza, generata dalla pace, è l'unica vera portatrice di vizi.

In un *excursus* al centro delle *Catilinariae*, l'impostazione moraleggiante porta Sallustio a delineare in termini di corruzione o di degenerazione morbosa la condizione della Roma di Catilina, personificazione della frode e della violenza: una sorta di malattia spirituale, che invade la città. Da questa situazione disperata si affrancano soltanto Pompeo e Cesare, gli ultimi eroi romani, personificazione di un eroismo frutto delle qualità spirituali di un uomo, non della forza fisica o della bellezza esteriore –

Mi pare giusto cercare gloria con le risorse dell'ingegno piuttosto che con quelle della forza, poiché la stessa vita di cui godiamo è breve, rendere il più lungo possibile il ricordo di noi.<sup>64</sup>

Come in Seneca, ma ancora più risolutamente, in Sallustio c'è la convinzione che onore e prestigio non appartengono solo alla classe aristocratica, ma che il valore è presente in ogni uomo.

Se Sallustio fu sostenitore di Cesare, Livio, invece, nella sua opera mostrò apertamente l'ostilità nei suoi confronti e, in parallelo, la stima per Pompeo e i cesaricidi. Nonostante la sua opposizione all'instaurazione del principato, egli risultò in armonia con i temi della campagna di Augusto, il quale, più che come erede di Cesare, si presentava come il restauratore delle istituzioni e dei valori repubblicani per tramite il risanamento morale, il recupero della religione antica, il ristabilimento dell'ordine e della pace.

Livio esalta la grandezza di Roma, raggiunta attraverso un disegno provvidenziale atto a formare e a consolidare le virtù civili e militari del popolo tutto, per renderlo capace e, soprattutto, moralmente degno di dominare il mondo. Da tale impostazione l'opera liviana deriva la sua qualità celebrativa e patriottica, ma anche nostalgica di tempi in cui questa grandezza non era stata ancora corrotta.

---

<sup>64</sup> Sallustio, *De Catilinae coniuratione*, 1, 1-3 cit. in G. Garbarino, *Letteratura latina*, II, op. cit., p. 239.

Con un atteggiamento più pessimista e disincantato, Tacito non si sofferma sulla descrizione delle qualità morali del popolo romano, ma sulla sua degenerazione, rendendo, comunque, indirettamente omaggio agli eroi repubblicani, Bruto e Cassio, o alle qualità militari di Agricola.

Innovativamente Tacito presta il valore tipico della romanità anche a popoli stranieri, come i Britanni e i Germani, eroici e selvaggiamente vigorosi, benchè tale descrizione poteva porsi, nello stesso tempo, come un avvertimento della minaccia che la loro presenza poteva creare all'Impero romano troppo sicuro di se stesso.

Ad ogni modo i temi che lo interessano maggiormente sono lo scadimento della classe senatoriale, gli intrighi di corte, le lotte per il potere, cui segue l'idea centrale della necessità o, meglio, dell'ineluttabilità del principato, causa ed effetto della decadenza morale, politica e intellettuale della società romana.

La centralità dell'esperienza imperiale determinò un rinnovato interesse per Tacito nell'Europa del secolo XVI, dando luogo al cosiddetto "tacitismo". Gli intellettuali studiarono le opere di Tacito per comprendere gli intrighi di governo; preso a modello dai sostenitori della ragion di stato, lo storico latino otteneva plauso anche dagli antimachiavellici per la sua rettitudine morale, e i suoi scritti erano utilizzati come manuale del buon governo monarchico. Credo che per gli elisabettiani, alla ricerca di prove della comunanza di valori tra inglesi e romani, Tacito dovesse apparire di grande rilevanza, non solo come legittimatore dell'assolutismo, ma anche per le lodi che nell'*Agricola* egli aveva intessuto agli eroici Britanni.

Per l'aspetto celebratore del principato come soluzione unica ai dissidi interni e alla decadenza morale, accanto a Tacito, fu apprezzato anche Svetonio. Con il *De Vitae Caesarium* egli fu il primo ad illustrare come esseri eccezionali i dodici imperatori, i cui busti ornavano i luoghi di governo della monarchia inglese; il loro potere supremo e il tipo di vita che ne conseguiva li collocava, infatti, in una posizione inarrivabile.

La narrazione storica di Svetonio si struttura in modo molto schematico sulla trama degli epitaffi e degli elogi funebri, attorno agli antenati, alla nascita, alla carriera, alle imprese, alla psicologia, all'aspetto fisico e alla morte del personaggio. Egli sceglie di seguire fonti variegata, introducendo anche uno sfondo anedddotico e di pettegolezzo, spesso non comprovato, che dovette costituire una delle fonti principali di conoscenza del periodo storico imperiale da parte degli intellettuali inglesi.

Plutarco agì nello stesso senso biografico e anedddotico, inserendo, però, un aspetto moralistico e psicologico molto più attento. Egli attraverso i paralleli tra le vite degli illustri romani e greci tentava una fusione tra due codici etici, lontani tra loro: quello latino, energico, vigoroso e austero, con quello greco, o forse sarebbe meglio dire ateniese, delicato, amante delle arti e creativo. Plutarco, tuttavia, non ebbe un'eccessiva influenza durante il periodo elisabettiano, poiché egli esaltava un tipo di governo che si fondava su di un'armonia sociale, ottenuta da tutta una classe di eletti, anziché dal potere assoluto di un principe.

Shakespeare attinse a tutte le notizie che gli giungevano sulla Roma antica, mostrando un interesse per la sua storia fin dalle prime esperienze drammatiche con la composizione di *Titus Andronicus* (1589). Riguardo a tale interessamento, Paul Cantor<sup>65</sup> nega le assunzioni comuni della critica sul fatto che Roma serve sempre a Shakespeare quale rappresentazione dell'epoca presente; egli ritiene, difatti, che le conoscenze storiche del poeta sono approfondite e che una delle sue qualità è un vero spirito storico di ricostruzione, che a differenza dei suoi contemporanei, si spingeva oltre l'età imperiale per scoprirne le radici in quella repubblicana, in un processo all'inverso. Un punto di riscontro si trova nella riproduzione shakespeariana della struttura politica repubblicana di Roma, che molti critici hanno tacciato di contraddittorietà.

In realtà, spiega Cantor –

The Roman Republic cannot be understood on the model of one of the simple regimes. Political theorists have always considered the Roman Republic an example of a fourth form of government, the so-called mixed constitution or mixed regime.<sup>66</sup>

Inoltre la profondità di analisi delle differenze tra i due regimi della storia romana, che Shakespeare manifesta nella trilogia, indica quale fosse la sua comprensione del fenomeno di Roma e della romanità.

Lo scopo di Shakespeare, però, è sempre quello di universalizzare le storie raccontate, affinché esse possano simboleggiare il passato tanto quanto il presente; quindi attraverso la creazione dei suoi

---

<sup>65</sup> Cfr Paul A. Cantor, *Shakespeare's Rome: Republic and Empire*, Ithaca and London: Cornell University Press, 1976.

<sup>66</sup> *Ibid*, p. 8. La Repubblica romana non può essere compresa sul modello di regimi semplici. I teorici politici hanno sempre considerato la Repubblica romana un esempio di una quarta forma di governo, la cosiddetta costituzione mista o regime misto. [Trad. d. A.]

personaggi, egli intende ricostruire un'etica passata arricchendola dei significati che la sua epoca gli ha dato.

---

In altre parole, i tre grandi drammi romani, [...] sono riflessioni shakespeariane, alla luce di un modello storico ideale (quello dell'antica Roma), sull'etica della Storia (che noi chiamiamo politica) in rapporto alla natura dell'uomo.<sup>67</sup>

---

---

<sup>67</sup> G. Melchiori, *Shakespeare*, op. cit., p. 394.

## LA VIRTUS ROMANA IN JULIUS CAESAR E ANTONY AND CLEOPATRA

È la presenza continua di un velo d'ironia, a volte di sarcasmo, riflessione amara sulla Storia e sulle mitizzazioni cui i suoi personaggi sono sottoposti, che rende complessa l'interpretazione dell'eroismo nei due drammi romani, precedenti la composizione del *Coriolanus*.

L'etica eroica in *Julius Caesar* e *Antony and Cleopatra* assume tutti gli aspetti, che costituiscono la rappresentazione latina della virtù: la capacità politica, la forza fisica, il coraggio, la fermezza, ma si propone, soprattutto, come sforzo insistente da parte dei personaggi di conservarsi nella categoria della romanità: una romanità che si scopre in pericolo in entrambi i drammi.

In *Julius Caesar* l'ambizione politica di Cesare, nel suo tentativo d'istituire un potere assoluto, minaccia inevitabilmente l'onore di quella classe privilegiata, che, grazie al suo posto nella Repubblica, è sempre stata esempio fulgido per tutta la popolazione di Roma.

In *Antony and Cleopatra* la *virtus* è sfidata dalle correnti amorali dell'Oriente, che non potevano trovare miglior terreno per radicarsi se non nel carattere vivace e intemperante di Antonio. Dice di lui Seneca –

M. Antonio, quel grande uomo di nobile ingegno, per quale altra causa si rovinò, dopo essersi abbandonato a viziosi costumi stranieri, se non per l'ubriachezza e per l'amore di Cleopatra.<sup>68</sup>

Roma sta trasformando la sua tradizione repubblicana, di cui Shakespeare tratterà in *Coriolanus*, in un regime imperiale e questo influirà inevitabilmente sul codice d'onore e morale della romanità.

*Coriolanus* reveals Rome in its pristine and uncorrupted state, with both the virtues and defects of its lack of sophistication, the Rome of *Antony and Cleopatra*, by contrast, is sophisticated to the point of decadence, a world in which the possibilities for living like a traditional Roman have been virtually played out.<sup>69</sup>

Le critiche sul primo dramma romano di Shakespeare sono altamente discordanti, soprattutto relativamente all'importanza e alla

<sup>68</sup> Seneca, *Lettera a Lucilio*, op. cit., p. 270.

<sup>69</sup> P. Cantor, *Shakespeare's Rome: Republic and Empire*, op. cit., p. 51. *Coriolano* mostra Roma nel suo stato primitivo e incorrotto, sia con le virtù che i difetti della sua mancanza di ricercatezza; la Roma di *Antonio e Cleopatra*, per contro, è sofisticata al punto della decadenza, un mondo nel quale le possibilità di vivere come un romano tradizionale sono state virtualmente esaurite. [Trad. d. A.]

forza del personaggio che gli dà il titolo. Per esempio Bloom<sup>70</sup> considera Cesare il vero eroe del *play*, Melchiori lo descrive come una figura sbiadita e fortemente negativa.

Tuttavia in *Julius Caesar* l'ironia si posa senza scrupoli su tutti i personaggi: essa è in Cesare; è nelle visioni alterate che, come continue gocce da un rubinetto, sono mal sopportate, impedendo una convinta interpretazione dei fatti; è nella razionalità, fondata su basi fragilissime, di cui Bruto si serve; pertanto “ in quest'opera romana che poteva essere una celebrazione non vi sono eroi ma soltanto uomini.”<sup>71</sup>

Quello su cui tutti concordano è la rappresentazione di Bruto come l'archetipo del filosofo stoico, coerente al modello di uomo d'onore proprio del canone romano. Il suo punto di riferimento è un concetto d'onore, mai realmente esplicitato, costruito su una vaga atmosfera etica, nonostante la retorica con la quale egli cerca di descriverlo.

*Brutus* - If it be aught toward the general good,  
Set honour in one eye, and death i'th'other,  
And I will look on both indifferently;  
For let the gods so speed as I love  
The name of honour more than I fear death.  
(JC I-1, 84-88)<sup>72</sup>

Stimolato da Cassio, si lascia convincere alla cospirazione più che dalla politica cesariana reale da quelli che sono gli ideali di libertà e romanità, per i quali il non lottare e il non agire rappresenterebbe una sicura perdita d'onore, un timore, in perfetta tradizione stoica, più grande che quello della morte. Cassio, astutamente, conoscendo la natura di Bruto, gioca bene sul suo punto debole, come fa anche con l'ideale eroico vigoroso di Casca; con l'affermazione: “Well, honour is the subject of my story (JC I-2, 92)” egli pone tutta la conversazione intorno al senso di approvazione pubblica che Bruto riesce a guadagnare grazie alla sua virtù luminosa, celebrata da tutta Roma –

*Casca* - O, he sits in all the people's hearts;  
And that which would appear offence in us,

---

<sup>70</sup> Harold Bloom, *Shakespeare: the Invention of the Human*, 1998 (trad. italiana a cura di Roberta Zuppet, *Shakespeare: L'invenzione dell'uomo*, Milano: Rizzoli, 2001), pp. 75-91.

<sup>71</sup> Intr. di Agostino Lombardo a William Shakespeare, *Giulio Cesare*, Milano: Feltrinelli, 2000, p.7.

<sup>72</sup> Tutte le citazioni da Shakespeare, William, *Giulio Cesare*, (trad. Agostino Lombardo), Milano: Feltrinelli, 2002.

His countenance, like richest alchemy,  
Will change to virtue and to worthiness.  
(JC I-3, 159-162)

Cassio colpisce profondamente l'animo del suo amico,  
impadronendosi della metafora dello specchio –

*Brutus* - No, Cassius; for the eye sees not itself  
But by reflection, by some other things.  
*Cassius* - 'Tis just;  
And it is very much lamented, Brutus,  
That you have no such mirrors as will turn  
Your hidden worthiness into your eye,  
That you might see your shadow.  
(JC I-2, 52-58)

Solo attraverso il guardarsi nello specchio collettivo, Bruto può ritrovarsi conforme al suo ideale morale (ed è a questo che servono le lettere fittizie di Cassio) per poi renderlo spettacolo di virtù civica.

*Brutus* - With this I depart, that, as I slew my best lover for  
the good of Rome, I have the same dagger for  
myself, when it shall please my country to need my  
death.  
(JC III-2, 44-48)

Ritornano, come in I-1, vv84-88, l'importanza del Bene di Roma ed il riferimento ad una dimensione civile alla quale sacrificarsi. Questo non appartiene tanto alla tradizione stoica quanto a quella ciceroniana del dovere civico, l'unico che rende veramente gloriosi.

Ma per il filosofo Bruto tutto rimane in un luogo di astrazione. Cos'è per lui Roma? Chi la rappresenta? Chi ne è cittadino eletto? Il discorso fatto da Cassio sullo spirito romano appartenente a più di un uomo, non è percepito da Bruto, il quale nel maggior momento di contraddizione, dopo aver affermato di aver ucciso Cesare per la sua ambizione, sembra accettare, tacendo, la proposta di un plebeo:

*III plebeian* - Let him be Caesar!  
(JC III-2, 51)

Ambiguo Bruto o irresoluto? Comunque caratteristiche non adatte ad un seguace dello stoicismo e lo stesso Cassio ne è consapevole, quando pone l'accento sull'inattuabilità dell'uomo-roccia nel suo incontro con gli eventi esterni:

*Cassius* - Well, Brutus, thou art noble; yet I see

Thy honourable mettle may be wrought  
From that it is disposed: therefore it is meet  
That noble minds keep ever with their likes;

For who so firm that cannot be seduced?  
(JC I-2, 305-309)

Ciò di cui Bruto si mostra sicuro è che Roma e la romanità sono da difendere; sprovvisto di reali accuse contro Cesare, poiché non è certo spinto, come Cassio, dalla più ardente invidia, sposta il problema in un futuro razionalmente costruito.

*Brutus* - And, since the quarrel  
Will bear no colour for the thing he is,  
Fashion it thus: that what he is, augmented,  
Would run to these and these extremities;  
And therefore think him as a serpent's egg  
Which, hatched, would, as his kind, grow mischievous,  
And kill him in the shell.

(JC II-1, 28-34)

Definito da Bloom “il primo intellettuale shakespeariano”<sup>73</sup>, Bruto vive in un mondo organizzato logicamente, dove tutto trova una giustificazione, anche la cospirazione, massima evidenza di slealtà e mostruosità. Ecco il primo difetto nella virtù di Bruto, reso ancor più grave dal fatto che, in questo caso, non si tratta solo di eliminare un potente ambizioso, ma un uomo legato a lui affettivamente. L'ingratitude, di cui in I-1 i tribuni accusano la plebe, è uno dei vizi peggiori del codice etico romano, in quanto è l'incapacità di riconoscere il vero valore, e Bruto non ne è esente.

Non solo: la virtù di Bruto è macchiata da evidenti contraddizioni e ambiguità (una delle quali già citata) che cozzano con l'ideale di fermezza e costanza tipici dello stoicismo. All'invito che egli rivolge agli altri congiurati affinché agiscano per la giustizia senza lasciarsi trascinare da passioni: “Let kill him boldly, but not wrathfully;/ let's carve him as a dish fit for the gods,/ not hew him as a carcass fit for hounds” (JC II,i, 172-174) segue il successivo, quasi visionario e allucinato: “Stoop, Romans, stoop,/ and let us bathe our hands in Caesar's blood/ up to the elbows, and besmear our swords;/ than walk we forth, even to the market-place,/ and waving our red weapons o'er our heads.” (JC III-1, 107-109)

Il sangue sgorga dal corpo trucidato di Cesare, da un corpo già logoro prima di essere trasfigurato dalle trentatré ferite dei

---

<sup>73</sup> H. Bloom, *Shakespeare: The Invention of the Human*, op. cit., p. 76.

congiurati, e risentiamo stonate le parole di Bruto: “Not hew him as a carcass fit for hounds.”

Bruto cerca di rivestire d'onore un crimine efferato, utilizzando la retorica dell'argomentazione, “to these and these extremities”; si fida ciecamente della sua interpretazione del mondo e, rifiutando l'avvertenza di Cassio, lascia che Antonio parli del suo amico morto: il primo degli errori politici di Bruto, lo stoico Bruto!

Antonio, l'epicureo, vivace e amante dei divertimenti, l'esatto contrario di Bruto, non si sofferma su concetti astratti, ma sceglie di pronunciare un discorso pieno di pathos, che spinga la popolazione a piangere un eroe caduto a causa di un inganno.

È attraverso un'orazione di perfezione retorica indimenticabile, attraverso questa scelta – realtà *vs* idealità – che Antonio vince su Bruto, mettendo in dubbio ogni sua costruzione logica e la sua stessa onorabilità:

*Antony* - He was my friend, faithful and just to me;  
But Brutus says he was ambitious,  
And Brutus is an honourable man.  
[...]  
Ambition should be made of sterner stuff:  
Yet Brutus says he was ambitious,  
And Brutus is an honourable man.  
[...]  
I speak not to disprove what Brutus spoke,  
But here I am to speak what I do know.

(JC III-2, 86-102)

La popolazione, che si era lasciata convincere dal patriottismo e dal senso di giustizia di Bruto, è trascinata dall'emotività di Antonio, che limitandosi a dire ciò che sa, percorre il tragitto inverso dal pathos all'ethos, dimostrando la grandezza di Cesare e l'ingiustizia del suo assassinio.

*Second pl* - If thou consider rightly of the matter,  
Caesar has had great wrong.  
(JC III-2, 110-111)

[...]  
*Fourth pl* - Marked ye his words? He would not take the  
crown; therefore 'tis certain he was not ambitious.  
(JC III-2, 113-114)

Ancora Bloom –

---

Ecco il più grande trionfo di Cesare: la proclamazione del suo mito  
mediante la pericolosa eloquenza di Antonio.  
Nella morte, Cesare divora l'intera Roma.<sup>74</sup>

---

Dopo l'orazione di Marc'Antonio, Bruto ha perso irrimediabilmente il confronto: da questo momento il più nobile dei Romani è diventato Antonio. Quello che resta da leggere è la frantumazione di un personaggio in preda a rimorsi e a crisi di nervi, come evidente nel litigio con Cassio.

La sua statura eroica è parzialmente recuperata con il suicidio, parzialmente perché Antonio lo definirà come un uomo, Ottaviano come un soldato, impedendogli di raggiungere quella dimensione semidivina tipica degli eroi e lasciandolo in una posizione di fragilità. Il suicidio di Bruto, comunque, spinge Antonio ad elogiarne la virtù e Shakespeare a dedicargli le ultime battute del dramma.

*Antony* - This was the noblest Roman of them all.  
All the conspirators save only he  
Did that they did in envy of great Caesar:  
He only, in a general honest thought  
And common good to all, made one of them.  
His life was gentle, and the elements  
So mixed in him, that Nature might stand up  
And say to all the world, 'This was a man!'  
(JC V-5, 68-75)

Egli, di fatto, supera tutte le sue debolezze con un gesto orgoglioso, quello stesso gesto che egli, poco prima, aveva criticato come una forma di viltà in un riferimento a Catone –

*Brutus* - Even by the rule of that philosophy  
By which I did blame Cato for the death  
Which he did give himself – I know not how,  
But I do find it cowardly and vile,  
For fear of what might fall, so to prevent  
The time of life – arming myself with patience  
To stay the providence of some high powers  
That govern us below.  
(JC V-1, 100-108)

Effettivamente l'atteggiamento dei romani nei confronti del suicidio, era ambivalente; esso poteva essere l'unica forma di vera libertà e grandezza d'animo oppure una forma di fuga dalla vita e, dunque, di mancanza di coraggio e di capacità di sopportare il dolore.

---

<sup>74</sup> *Ibid*, pp. 86-87.

Bruto, immediatamente dopo la critica a Catone, pensando al suo grande spirito legato con catene, portato in trionfo a Roma (la sua Roma!) prova un moto di ribellione. Contraddizione questa in Bruto, che filosoficamente sicuro, non lo è mai davanti agli accadimenti reali. Con il suicidio, viceversa, eseguendo il suo ultimo gesto d'onore, egli diventa pragmatico e deciso, perché dalla morte non si torna più indietro.

Il recupero dell'onore ci ricollega alla morte di Cassio, a mio modo di vedere, molto più drammatica di quella di Bruto. Questi, infatti, sceglie il suicidio per il desiderio di mantenersi un uomo integro, Cassio per il sentimento di amicizia che prova per Titinio –

*Cassius* - O, coward that I am, to live so long,  
To see my best friend ta'en before my face!  
(JC V-3, 34-35)

L'atmosfera è diversa e l'amarezza è resa ancor più viva nel momento in cui si scopre che Pindaro, lo schiavo di Cassio, ha ingannato il suo padrone.

Cassio non è per nulla un eroe; è invidioso, infido, sleale; tuttavia i riferimenti più espliciti allo spirito romano sono espressi proprio da lui, rappresentante di un'etica eroica che scorre nel sangue di tutti i romani.

*Cassius* - When went there by an age, since the great flood,  
But it was famed with more than with one man?  
(JC I-2, 151-152)

Ricorda molto la morale ciceroniana e, come Cicerone, Cassio teme che questo nobile sangue sia perduto o rischi di perdersi irrimediabilmente, poiché Roma sembra essere incarnata da un solo uomo: Giulio Cesare.

*Cassius* - Our fathers' minds are dead,  
And we are governed with our mothers' spirit:  
Our yoke and sufferance show us womanish.  
(JC I-3, 82-84)

L'ideale eroico di Cassio non partecipa, invece, all'etica stoica di Bruto; pur apprezzandolo per la sua capacità, mostrata dopo il suicidio di Porzia, di sopportare il dolore, egli precisa: "I have as much of this in art as you,/ but yet my nature could not bear it so" (JC IV-3, 192-193). Il suo modello di eroe è, diversamente, fondato sulla forza e la resistenza fisica, sulla virilità.

Lungo il dramma l'esaltazione della potenza fisica non è accettata unilateralmente; sia Bruto che Antonio, il quale, nonostante tutto, sarà celebrato per il suo coraggio e il suo vigore, la pongono su un livello eroico inferiore, utilizzando a breve distanza l'uno dall'altro, lo stesso contesto metaforico.

A proposito di Lepido, Antonio e Ottaviano –

*Octavius* - You may do your will;  
But he's a tried and valiant soldier.  
*Antony* - So is my horse, Octavius, and for that  
I do appoint him store of provender.  
It is a creature that I teach to fight,  
To wind, to stop, to run directly on,  
his corporal motion governed by my spirit.  
(JC IV-1, 28-33)

A proposito di Cassio, Bruto –

*Brutus* - There are no tricks in plain and simple faith;  
But hollow men, like horses hot at hand,  
Make gallant show and promise of their mettle;  
But when they should endure the bloody spur,  
They fall their crests, and like deceitful jades  
Sink in the trial.  
(JC IV-2, 22-27)

Lo stesso discorso che Cassio costruisce contro Cesare è fondato su un'argomentazione molto grossolana, in quanto riferita alla sola debolezza fisica del nemico politico: "Ye gods, it doth amaze me/ a man of such a feeble temper should/ so get the start of the majestic world,/ and bear the palm alone." (JC I-2, 128-129)

Nel trovare Cassio morto Bruto sussurra: "O Julius Caesar, thou art mighty yet!/ Thy spirit walks abroad, and turns our swords in our own proper entrails." (JC V-3, 94-96) Paradossalmente l'ingannatore per eccellenza, con un'intelligenza machiavellica e psicologica senza pari, è ingannato a sua volta. Colui che ha ucciso per non essere schiavo di Cesare, cade nella trappola del suo stesso schiavo. Sì, la nemesi di Cesare sta per compiersi e i due congiurati riconoscono la sua vittoria nel momento dell'ultimo respiro –

*Cassius* - Caesar, thou art revenged,  
Even with the sword that killed thee.  
(JC V-3, 45-46)  
*Brutus* - Caesar, now be still;  
I killed not thee with half so good a will.  
(JC V-5, 50-51)

Essi si uccidono con le stesse spade che hanno ucciso Cesare, in una sorta d'investitura mitica che solo il nobile sangue di Cesare può donar loro –

*Antony* - Nor no instrument  
of half that worth as those your swords, made rich  
with the most noble blood of all this world.  
(JC III-1, 154-157)

Cesare è vendicato; Cesare resiste alla morte per testimoniare la sua grandezza, perché è il suo il sangue più nobile al mondo.

Se è certamente vero che il dramma tratta della legittimità dell'uccisione del tiranno, argomento già trattato all'interno delle *history plays*, e le *Vite* plutarchiane danno l'opportunità a Shakespeare di affrontare la questione da angolazioni diverse,<sup>75</sup> non si possono tralasciare i simboli di magnificenza e grandezza con cui Cesare è descritto, diventando un modello di eroismo inarrivabile. Secondo Melchiori

---

Il Cesare di Shakespeare è visto soprattutto come figura politica, esaltata dalla fortuna e dalla sua abilità manovriera nel sapersi accattivare una moltitudine pronta a celebrare chi sia riuscito ad impadronirsi del potere – ma umanamente mediocre, opportunista e demagogica.<sup>76</sup>

---

Io credo, invece, che Shakespeare abbia scelto di rappresentare un fenomeno storico fuori dal comune, esaltando questa eccezionalità, sia essa negativa o positiva, attraverso mille voci discordanti per esprimere il paradosso della narrazione storica, nello stesso tempo reale ed illusoria.

Il conflitto di figure ed opinioni si svolge intorno ad un nome, più che ad un personaggio in carne e ossa, un nome da giudicare, da amare, da odiare o da osannare. Il vero tema non è tanto la detronizzazione di un re, quanto la rappresentazione di opposizioni troppo nette e inconciliabili, rimarcata dall'incapacità dei personaggi

---

<sup>75</sup> Cfr Melchiori, *Shakespeare*, op. cit., p. 392. Secondo Melchiori, Plutarco è scelto da Shakespeare per affrontare in chiave romana la legittimità del tirannicidio, già trattata nelle *history plays*, ma, come in quel caso, le motivazioni addotte per l'atto di giustizia dei congiurati Bruto e Cassio ne macchiano irrimediabilmente l'impresa, macchia dalla quale i due si purificheranno solo attraverso la nobiltà della loro morte.

<sup>76</sup> *Ibid*, p. 399.

di esprimere un'unica interpretazione dei sogni e dei fenomeni naturali.

Cesare stesso è un fenomeno straordinario, incomprendibile come la Natura –

*Cassius* - Now could I, Casca, name to thee a man  
Most like this dreadful night,  
That thunders, lightens, opens graves, and roars  
As doth the lion in the Capitol;  
A man no mightier than thyself, or me,  
In personal action, yet prodigious grown,  
And fearful, as these strange eruptions are.  
(JC I-3, 72-78)

In un continuo aleggiare di bocca in bocca, il personaggio di Cesare si scopre spettro, molto prima della sua apparizione a Bruto in IV-3, incatenato com'è in una condizione fisica di debolezza toccante, che trova il suo *climax* nello svenimento durante la cerimonia della incoronazione. D'altra parte

---

La fonte di Shakespeare, Plutarco nella traduzione di North, non presentava un Cesare in declino; con un'intuizione azzeccata, il drammaturgo stabilì che la sua tragedia richiedeva un Cesare in crisi, una miscela plausibile di splendore e debolezza.<sup>77</sup>

---

Shakespeare sceglie di creare un conflitto tra le due dimensioni cesariane, quella pubblica della deificazione, nella quale egli appare come un uomo che “doth bestride the narrow world,/ like a Colossus, and we petty men,/ walk under his huge legs” (JC I-2, 133-135) e quella privata di un uomo sordo e con il mal caduco, che lo fa somigliare a una “sick girl”.

Cesare stesso è convinto, forse troppo boriosamente, della sua grandezza, fondata sulla *constancy* stoica, quando la descrive con queste parole:

*Caesar* - I could be well moved, if I were as you;  
If I could pray to move, prayers would move me;  
But I am constant as the northern star,  
Of whose true-fixed and resting quality  
There is no fellow in the firmament.  
The skies are painted with unnumbered sparks,  
They are all fire, and every one doth shine;  
But there's but one in all doth hold his place.  
So in the world: 'tis furnished well with men,

---

<sup>77</sup> H. Bloom, *Shakespeare: The Invention of the Human*, op. cit., pp. 76-77.

And men are flesh and blood, and apprehensive;  
Yet in the number I do know but one  
That unassailable holds on his rank,  
Unshaked of motion; and that I am he.  
(JC III-1, 58-70)

È il contrasto tra le due sfere spirituali che propone un Cesare umano, troppo umano, incapace di serbare la forma eroica di integrità e fermezza. Tuttavia, anche nel suo caso, la morte tremenda, che coraggiosamente affronta, perché “the valiant never taste of death but once” (JC II-2, 34) e l’ultimo sussurro d’amore per suo figlio Bruto: “*et tu, Brute?* - Then Caesar fall!” (JC III-1, 77) lo arricchiscono di un’umanità speciale e commovente. L’apoteosi, come per il già citato Bloom, è la divinizzazione che Antonio gli regala con la sua orazione funebre.

Cesare è veramente imponente, tanto da superare i confini del primo dramma romano e conservarsi, spettrale, nell’*Antony and Cleopatra*, scritto sette anni dopo, nel 1607.

*Charmian*- O, that brave Caesar!  
*Cleopatra*- Be choked with such another emphasis!  
Say “The brave Antony!”  
*Charmian*- The valiant Caesar!  
*Cleopatra*- By Isis, I will give thee bloody teeth  
If thou with Caesar paragon again  
My man of men.  
(AC I-5, 67-72)<sup>78</sup>

L’insistenza di Carmiana pone Cesare quale modello eterno di uomo valoroso, una statua di marmo incorruttibile e questa pietra di paragone apparirà vincente, per un momento, anche per la disperata Cleopatra.

*Cleopatra*- In praising Antony I have dispraised Caesar.  
*Charmian*- Many times, madam.  
*Cleopatra*- I am paid for’t now.  
(AC II-5, 107-108)

Gregson<sup>79</sup> ritrova in *Antony and Cleopatra* tre temi principali: l’apologia dell’amore sessuale come una manifestazione di valori

---

<sup>78</sup> Tutte le citazioni da William Shakespeare, *Antonio e Cleopatra*, (trad. Agostino Lombardo), Milano: Feltrinelli, 2002.

<sup>79</sup> Cfr J. M. Gregson, *Private and Public Man in Shakespeare*, London & Canberra: Croom Helm, New Jersey: Barnes and Noble Books, 1983, pp. 205-243.

spirituali, l'esplorazione della tragica debolezza che porta i grandi uomini alla rovina e infine la rappresentazione delle personalità private di grandi figure e della parte che esse svolgono nella Storia.

*Antony and Cleopatra*, infatti, mette in scena la crisi eroica di Antonio, che si allontana sempre di più dall'ideale etico romano, rappresentato da Ottaviano.

Seguendo la critica di Paul Cantor, il valore di Antonio è presentato come appartenente al passato e non più proponibile in una dimensione romana del tutto alterata.<sup>80</sup> Roma si è trasformata in un impero, dove lo slancio cosmopolita ha diminuito l'importanza dell'*urbe*, intorno alla quale si congiungevano tutti gli interessi collettivi della popolazione e che era l'epicentro di dimostrazione dell'onore. I personaggi ora abitano un mondo vastissimo, di cui Ottaviano, Antonio e Lepido sono le tre colonne: un mondo di scambi culturali e reciproche influenze, dove la romanità è assalita dall'epicureismo orientale.

Antonio già in *Julius Caesar* era distante dallo stoicismo di Bruto e dalla sobrietà della civiltà romana in genere –

*Brutus* - I am not gamesome: I do lack some part  
Of that quick spirit that is in Antony.  
(JC I-2, 28-29)

Antonio ama il teatro, la musica, “he is given/ to sports, to wildness, and much company.” (*JC* II-1, 188-189) Dunque non è affatto sorprendente il suo lasciarsi trascinare dall'edonismo sensuale della civiltà egiziana, ammaliatrice ed attraente quanto la sua regina. Egli, in una delle prime battute del dramma, dopo uno scambio di parole amorose con Cleopatra, rinnega Roma: “Let Rome in Tiber melt and the wide arch/ of the ranged empire fall!” (*AC* I-1, 32-33) e dona una nuova definizione di nobiltà fondata sulla passione amorosa –

*Antony* - The nobleness of life  
Is to do thus – when such a mutual pair  
And such a twain can do't, in which I bind,  
On pain of punishment, the world to weet  
We stand up peerless.  
(AC I-1, 36-40)

---

<sup>80</sup> Cfr P. Cantor, *Shakespeare's Rome: Republic and Empire*, op. cit., pp. 21-30. In questo paragrafo Cantor spiega il contrasto tra la *Romanness* ancora incorrotta del mondo di *Coriolano* e quella ormai persa in *Antonio e Cleopatra*. Molti critici indicano nell'opposizione tra Ottaviano e Antonio il nucleo simbolico virtù *vs* vizio. Secondo Cantor, invece, l'unico vero standard eroico è quello del vecchio Antonio, del Marc'Antonio romano *vs* il Marc'Antonio egiziano.

Se Cassio lo aveva definito un istrione e un libertino, la stessa Cleopatra sembra lamentare l'innata infedeltà di Antonio –

*Antony* - My precious queen, forbear  
And give true evidence to his love, which stands  
An honourable trial.

*Cleopatra*- So Fulvia told me.  
I prithee turn aside and weep for her;  
Then bid adieu to me; and says the tears  
Belong to Egypt. Good now, play one scene  
Of excellent dissembling, and let it look  
Like perfect honour.

(AC I-3, 73-80)

Alle descrizioni di corruzione dell'antico eroe da parte di tutti i romani,

*Philo* - Nay, but this dotage of our general's  
O'erflows the measure. Those his goodly eyes,  
That o'er the files and musters of the war  
Have glowed like plated Mars, now bend, now turn  
The office and devotion of their view  
Upon a tawny front. His captain's heart,  
Which in the scuffles of the great fights hath burst  
The buckles on his breast, reneges all temper,  
And is become the bellows and the fan  
To cool a gipsy's lust.

(AC I-1, 1-10)

corrisponde, stimolata dalle costanti preoccupazioni di Antonio per Roma, una sfiducia da parte di Cleopatra, che con la battuta citata getta qualche macchia sull'onore e la sincerità di Antonio. Certamente la regina trasforma ogni situazione politica, che trascina lontano il suo amato, in motivo di tormentata gelosia e quello che nella morale romana è il senso d'onore pubblico in lei diviene fedeltà privata.

Le due sfere appaiono, dunque, inconciliabili, persino in Antonio, che Gregson, riferendosi, però, al suo personaggio nel *Julius Caesar*, definisce come l'unico capace di un equilibrio tra le due –

---

Antony is the only man in this play who successfully unites private feeling with public action: he is entirely clear-sighted about the conspirators and his own position. [...] When they leave him alone with Caesar's body upon a stage which has been crowded for so

long, he combines an intense private reaction with a vision of public action which underlines the naivety of Brutus.<sup>81</sup>

Tuttavia la sua astuzia e la decisione di effettuare tagli al testamento di Cesare, portato come testimonianza della sua magnanimità e dell'amore per il popolo romano, sottolineavano, sì, la sua capacità politica, ma lo ponevano sotto una luce non troppo limpida.

In *Antony and Cleopatra* è Enobarbo che ironicamente ne rileva tutte le pecche, compiendo la sua demitizzazione, insieme a quella degli altri personaggi del dramma, benché a lui affettuosamente legato, tanto da morire di dolore per il tradimento che egli stesso perpetra nei suoi confronti. In III-2 lo scambio rapido e illogico tra Enobarbo e Agrippa mette l'accento sulla lode retorica e immotivata per l'eroismo dei tre triumviri, svelandone le basi effimere –

*Agrippa* - 'Tis a noble Lepidus.  
*Enobarbus*- A very fine one. O, how he loves Caesar!  
*Agrippa* - Nay, but how dearly he adores Mark Antony!  
*Enobarbus*- Caesar? Why, he's the Jupiter of men.  
*Agrippa* - What's Antony? The god of Jupiter.  
*Enobarbus*- Spake you of Caesar? How! The nonpareil!  
*Agrippa* - O Antony! O thou Arabian bird!  
*Enobarbus*- Would you praise Caesar, say "Ceasar" – go no further.  
*Agrippa* - Indeed, he plied them both with excellent praises.  
(AC III-2, 6-14)

Questo scambio mette in evidenza anche la cruda competitività tra Antonio e Ottaviano, competitività negata da Cantor, il quale sostiene che l'unico vero rivale di Antonio sia il vecchio Antonio. Egli non considera Ottaviano eroico abbastanza a causa della presenza nelle sue azioni di un utilitarismo che non rappresenta la nobile idealità romana. Nella cultura elisabettiana, tuttavia, Augusto era celebrato come il più grande imperatore romano, capace con il suo equilibrio di dominare in pace il suo vastissimo impero e in Shakespeare, nonostante la sua freddezza e il suo autocontrollo, egli –

Remains a formidable figure, implacable, menacing, cold as the historical Octavius doubtless was; but a power rather than a person,

---

<sup>81</sup> J. M. Gregson, *Private and Public Man in Shakespeare*, op. cit., p. 212. Antonio è l'unico uomo in questo dramma che con successo unisce il sentimento privato con l'azione pubblica: egli è altamente perspicace sui cospiratori e la sua propria posizione. [...] Quando lo lasciano da solo con il corpo di Cesare su un palcoscenico che è stato affollato così a lungo, egli concilia un'intensa reazione privata con una visione di azione pubblica, che sottolinea l'ingenuità di Bruto. [Trad. d. A]

a fuction of the developping action, the nemesis of Antony and Cleopatra, the tragic measure of their human limitation.<sup>82</sup>

Non esiste possibilità di grandezza senza un ostacolo che la renda luminosa attraverso il sentimento di emulazione e competizione, perché “when such a spaciuos mirror’s set before him,/he needs must see himself.” (AC V-1, 34-35) Lo scontro, necessario per porre i due personaggi in risalto, prima che politico, è caratteriale, come sottolineato in II-3, scena che mostra le diverse attitudini verso il vino e l’ubriacatura –

*Antony* - Strike the vessels, ho!  
Here’s to Caesar!  
*Caesar* - I could well forbear’t.  
It’s monstrous labour when I wash my brain  
And it grows fouler.  
*Antony* - Be a child o’th’time.  
Possess it, I’ll make answer.  
But I had rather fast from all, four days,  
Than drink so much in one.  
(AC II-7, 94-101)

La situazione di rivalità assoluta – “We could not stall together/ in the whole world” (AC V-1, 39-40) di cui Ottaviano è cosciente, è svelata ad Antonio dall’indovino:

*Soothsayer*- Therefore, O Antony, stay not by his side.  
Thy daemon – that thy spirit which keeps thee – is  
Noble, courageous, high, unmatchable,  
Where Caesar’s is not. But near him thy angel  
Becomes afeard, as being o’erpowered. Therefore  
Make space enough between you.  
(AC II-3, 19-24)

Antonio e Ottaviano rappresentano lo scontro tra le due culture, egiziana e romana, e tra le due dimensioni dell’uomo, quella pubblica, esaltazione iperbolica della virtù, e quella privata della passione e dei sentimenti.

Ottaviano esalta un ideale che all’interno del dramma è messo in discussione dai fatti e dall’ipocrisia sul quale esso è fondato.

---

<sup>82</sup> H. S. Wilson, *On the Design of Shakespearean Tragedy*, Oxford: OUP, 1957, cit. in Gregson, *Private and Public Man in Shakespeare*, op. cit., p. 218. (Egli) rimane una figura formidabile, implacabile, minacciosa, fredda come sicuramente fu l’Ottaviano storico; ma un potere piuttosto che una persona, una funzione nello sviluppo dell’azione, la nemesi di Antonio e Cleopatra, la misura tragica della loro limitatezza. [Trad. d. A.]

L'avvenimento più esemplare è il discorso tra Menas e Pompeo, mentre i tre triumviri gozzovigliano sulla sua nave –

*Menas* - These three world-sharers, these competitors,  
Are in thy vessel. Let me cut the cable;  
And when we are put off, fall to their throats.  
All there is thine.

*Pompey* - Ah, this thou shouldst have done,  
And not have spoke on't. In me 'tis villany;  
In thee't had been good service. Thou must know  
'tis not my profit that does lead mine honour;  
mine honour, it. Repent that e'er thy tongue  
hath so betrayed thine act. Being done unknown,  
I should have found it afterwards well done,  
But must condemn it now.

(AC II-7, 70-80)

Ammutolita da questa integgerima risposta!

Non solo l'onore si rivela una costruzione equivoca, ma la stessa gloria militare dei condottieri prende un'altra configurazione tracciata attraverso le parole dei subalterni.

*Ventidius* - I have done enough. A lower place, note well,  
May make too great an act. For learn this, Silius:  
Better to leave undone than by our deed  
Acquire too high a fame when him we serve's away.  
Caesar and Antony have ever won  
More in the officer than person.

(AC III-1, 12-17)

Se Antonio avesse seguito i consigli dei suoi soldati, non si sarebbe sentito poi svergognato e ignobile. È chiaro a questo punto che, approfittando anche degli errori tattici di Antonio, colui che vincerà il contrasto militare e politico è Augusto, ma l'ideale di romanità non sussiste più, travolto com'è da atmosfere nuove e dalla magnifica fragilità umana. Il dominio delle passioni proprio dell'etica latina naufraga tra i baci, gli abbracci e la sensualità che rapiscono Antonio e la sua Cleopatra. La dimensione civica è negata e gli individui, esaltati dalla passione, dimenticano il loro ruolo politico e al grido di Antonio contro Roma corrisponde quello di Cleopatra: "Melt Egypt into Nile." (AC II-5, 78)

L'imperturbabilità stoica è impossibile; scoperto il suicidio di Antonio, silenzioso nel suo onore recuperato, come mai avrebbe creduto il vociferante Ottaviano, Agrippa pone una fine all'etica romana del semidio –

*Maecenas*- His taints and honours  
 Waged equal with him.  
*Agrippa* - A rarer spirit never  
 Did steer humanity. But you gods will give us  
 Some faults to make us men.  
 (AC V-1, 30-33)

Gli uomini continueranno ad essere uomini, benché l'immaginazione potrà creare mostri e mitiche creature, imponenti e colossali come Antonio.

*Cleopatra*- Think you there was or might be such a man  
 As this I dreamt of?  
*Dolabella* – Gentle madam, no.  
*Cleopatra*- You lie, up to the hearing of the gods.  
 But if there be nor ever were one such,  
 It's past the size of dreaming. Nature wants stuff  
 To vie strange forms with fancy, yet t' imagine  
 An Antony were nature's piece 'gainst fancy,  
 condemning shadows quite.  
 (AC V-2, 92-100)

Cleopatra si avvierà alla fine esaltando la morte romana, nobile e coraggiosa. La sua figura di donna incostante e passionale si ergerà, vicino a quella di Antonio, potente e decisa: spettacolo per i posteri e per i vincitori; non spettacolo di virtù romana, ma testimonianza della forza del sentimento e della passione, luminosi e nobili. Le parole di Ottaviano attestano l'avvenuta trasformazione e il nuovo ideale eroico

*Caesar* - No grave upon the earth shall clip in it  
 A pair so famous. High events as these  
 Strike those that make them; and their story is  
 No less in pity than his glory which  
 Brought them to be lamented.  
 (AC V-2, 357-361).

Perché con *Coriolanus*, dopo aver creato il più grande elogio del sentimento, la cui profondità supera la morte e l'imperfezione umana, Shakespeare decise di tornare indietro in una Roma severa e castigata, dove l'amore e la passione erano debolezza ed il vero merito era ricoprirsi del sangue dei nemici?

Il cerchio sulla romanità doveva chiudersi nella descrizione di tutte le sue forme o riaprirsi in una riflessione sull'impossibilità di conoscere questa piccola grande creatura che è l'uomo.

## L'EROISMO NEL *CORIOLANUS*

---

### I RAPPORTI CON LA FONTE: LA VITA DI CORIOLANO DI PLUTARCO

Per comprendere quali trasformazioni Shakespeare apporta alla nozione di eroismo rispetto sia a quella di *virtus* romana che alla sua rilettura in chiave elisabettiana, è importante esaminare punti di analogia e discrepanza tra fonti e tragedia.

Nella discussione sulle fonti di *Coriolanus* si è raggiunto il giudizio definitivo circa l'assoluta centralità de *La vita di Caio Marzio Coriolano* di Plutarco. Le biografie plutarchiane, grazie alla qualità drammatica che le caratterizza, erano già state presupposto alla composizione degli altri due drammi romani, *Julius Ceasar* (1599) e *Antony and Cleopatra* (1606).

Questa scelta, come già anticipato, fu culturalmente singolare, in quanto rappresentava nel contesto elisabettiano una novità assoluta, visto che la cultura dominante preferiva gli esempi tratti dalla Roma Imperiale e apprezzava in modo particolare gli storici propri di quel tempo, come Svetonio e Tacito; “sostituire all’idea rinascimentale di romanità la visione plutarchiana richiedeva quindi uno straordinario scatto intellettuale.”<sup>83</sup>

Per le sue *history plays*, l’ultima delle quali fu *Henry V*, composta in contemporanea con il primo dei drammi romani, *Julius Caesar*, Shakespeare aveva utilizzato come fonti storiche le *Cronache* inglesi di Hall

e Holinshed, che non gli avevano offerto, però, lo stesso ritmo scenico, la stessa presentazione psicologica dell’eroe né la stessa enfasi narrativa dell’opera dello storico greco. Inoltre nessun’altra fonte poteva offrire migliori spunti di riflessione sulle varie possibili realizzazioni eroiche, quelle stesse idealizzazioni che si combattevano tra i contemporanei senza soluzione attuabile.

Benché non si debba tralasciare il loro contributo al quadro che Shakespeare forgerà intorno all’eroe latino, gli altri testi, elencati in dettaglio da Geoffrey Bullough nel suo *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*, possono essere considerati come spunti, stimoli, che vi entrano di quando in quando attraverso la memoria dell’autore, ma che non partecipano al lavoro di drammatizzazione.

---

<sup>83</sup> Richard Ambrosini, “*Coriolanus*: dalla Storia alla tragedia”, in *Memoria di Shakespeare*, 3, p. 145.

L'analisi del rapporto con la fonte deve tenere conto di alcuni dati di base. Un primo elemento molto rilevante è la mediazione della traduzione di Thomas North, nella versione del 1595, come dimostrato dagli specifici prestiti linguistici. Con un doppio obiettivo North intenzionalmente opera cambiamenti significativi rispetto all'originale (alcuni di essi già ravvisati nella versione del francese Jacques Amyot, punto di partenza di *Lives of Noble Grecians and Romanes* di North): modificare i riferimenti a costumi ormai dimenticati, avvicinandoli alla contemporaneità, e celebrare una visione assolutista ed elitaria del potere, che appare più mitigata in Plutarco.

L'ideale politico di Plutarco si fondava, infatti, sul bisogno di mantenere l'autorità da parte di pochi attraverso l'armonia delle parti sociali; North con l'aggiunta di aggettivi fortemente negativi, tende, invece, a ingigantire le divisioni tra patrizi e plebei.

Per esempio un brano con riferimento ai tribuni è da lui così trasformato:

---

Now those busie pratlers that sought the peoples good will, by such flattering wordes... They spread abroad false tales and rumours against the nobilitie. (North, 320)<sup>84</sup>

I capi del popolo... cominciarono a lanciare attacchi ed accuse contro i ricchi. (Plutarco, 173-174)<sup>85</sup>

---

Poiché Shakespeare prende in prestito intere frasi dalla versione northiana, la sua presentazione dei fatti né sarà fortemente influenzata.

L'atto di transcodificazione dal genere biografico al genere drammatico è un altro elemento che, pur comportando delle mutazioni strutturali, non va ad incidere sul contenuto. Mi riferisco, per esempio, all'inserimento nel *play*, in contesti differenti, di notizie sulla genealogia di Caio Marzio e sulle sue prime esperienze militari, che seguendo la cronologia, Plutarco pone all'inizio della sua opera, o anche alla creazione di personaggi, che nella fonte non agiscono mai in quanto individui, ma come marginali e muti agenti della Storia. È interessante, tuttavia, notare come queste stesse tecniche di spostamento, di omissione o di aggiunta possano in alcune

---

<sup>84</sup> Tutte le citazioni da Thomas North, *The life of Caius Martius Coriolanus*, in Shakespeare, William, *Coriolanus*, London, New York: Routledge, 1988, pp. 313-368.

<sup>85</sup> Tutte le citazioni da Plutarco, *Coriolano e Alcibiade*, (trad. Lucia Maria Raffaelli), Milano: Rizzoli, 2001, pp. 5-251.

circostanze divenire segno di trasformazione prospettica e interpretativa.

La *Vita di Caio Marzio Coriolano* descrive in ordine cronologico le vicende legate all'eroe romano: la celebrazione della sua gloria, lo stato di conflittualità sociale, che causerà il suo esilio, e la sua sete di vendetta, rimasta incompiuta grazie all'intervento persuasivo della madre Volturna. Coriolano, già una volta traditore della patria, lo diviene una seconda nei confronti dei Volsci e per questo motivo sarà ucciso.

Plutarco, che nell'introduzione alla *Vita di Alessandro* si premura di precisare: "Io non scrivo storie, ma vite", illustra vizi e virtù dei suoi personaggi, giustificandoli con le esperienze da loro vissute; "e non è sempre nelle gesta più famose che si svelano virtù o vizio; spesso un'azione insignificante, una parola, uno scherzo riflettono l'indole più che battaglie con innumerevoli morti..."<sup>86</sup>

Marzio, orfano di padre, cerca gloria militare per soddisfare le ambizioni di sua madre.

Martius,[...], being left an orphan by his father, was brought up under his mother a widowe, who taught us by experience, that orphanage bringeth many discommodities to a childe, but doth not hinder him to become an honest man, and to excell in vertue above the commone sorte [...] For this Martius naturall wit and great harte dyd marvelously sturre up his corage, to doe and attempt notable actes. But on the other side for lacke of education, he was so chollericke and impacient, [...] which made him churlishe, uncivill, and alltogether unfit for any mans conversation. ( North, 314)<sup>87</sup>

La mancanza di educazione, la lontananza dalla "benevolenza delle Muse" (Plutarco, 147) esasperano gli aspetti negativi del suo carattere, poiché è la cultura che "teacheth men that be rude and rough of

---

<sup>86</sup> Plutarco, *Vita di Alessandro*, cit. in G. Garbarino, *Letteratura latina, I: Excursus sui generi letterari*, op. cit., p.106.

<sup>87</sup> Riporto in nota la versione plutarchiana affinché il lettore abbia una visione delle differenze tra l'originale e la traduzione di North, proponendomi lo stesso criterio per il caso contrario. "Il Caio Marcio [...] rimasto orfano di padre e allevato dalla madre vedova, dimostrò che il crescere senza genitore comporta sì altri svantaggi, ma non costituisce ostacolo al diventare uomo valente e che sa distinguersi fra molti. [...] La forza e il vigore del suo intelletto in ogni campo lo portarono a grandi slanci e a nobili risultati; d'altro canto gli incontenibili impeti di collera di cui era preda e la sua caparbia litigiosità lo rendevano difficile e duro nei rapporti con gli uomini (Plutarco, pp. 145-147)."

nature, by compasse and rule of reason, to be civill and curteous, and to like better the meane state, then the higher.” (North, 314)<sup>88</sup>

La norma etica plutarchiana è la medietà delle passioni, dominate dalla parte razionale dell’anima. Da essa deriva la virtù suprema e l’equilibrio spirituale politico, la politica essendo l’abilità di placare le folle e di conservare la pace. Plutarco vedeva nel dominio romano l’adempimento di questa esigenza di pace e costruì intorno al suo convincimento le *Vite parallele*, la “Bibbia degli eroi”, come la definì il filosofo americano Emerson.

Lo storico greco rielabora con un punto di vista psicologico il materiale storico fornitogli dalle *Antichità romane* di Dionigi D’Alicarnasso, cosicché passioni come l’ira, l’invidia e il desiderio di vendetta diventano le cause privilegiate delle azioni storiche. Lo stretto legame tra Marzio e la madre si determina come elemento centrale, quando in Dionigi non è che una notizia marginale. L’inflessibilità di Coriolano si trasforma in arroganza, caratteristica rovinosa in un uomo politico, che, anche nel momento più alto di gloria, può fomentare l’ostilità nei suoi confronti.

È evidente che lo scopo principale della *Vita* sia di analizzare la vicenda con occhio moralistico e sensibilmente artistico. Con Bullough –

His chief aim was to encourage his readers to emulate the virtuous deeds of great men, and to avoid their mistakes [...] to show the ethical qualities of individual men. Hence he coupled Alcibiades with Coriolanus [...] Alcibiades was the seeker after popular favour, [...] Coriolanus, on the other hand, was unsociable, supercilious and self-willed, too proud to court popular favour. <sup>89</sup>

Questo tipo di presentazione, se offriva a Shakespeare ricchezza di aneddoti drammaticamente interessanti, si sviluppava in maniera enormemente unilaterale per ciò che concerne l’interpretazione

---

<sup>88</sup> “Infatti nessun altro vantaggio che gli uomini traggono dalla benevolenza delle Muse vale quanto l’ingentilirsi dell’indole naturale a opera della cultura e dell’educazione: è grazie alla cultura che essa accoglie la moderazione e respinge l’eccesso (Plutarco, 147)”

<sup>89</sup> Geoffrey Bullough, (ed.), *Narrative and dramatic Sources of Shakespeare. The Roman plays: Julius Caesar, Antony and Cleopatra, Coriolanus*, London: Routledge and Paul; New York, p. 472-473. Il suo scopo era incoraggiare i suoi lettori a emulare le gesta virtuose di grandi uomini e a evitare i loro errori [...] mostrare le qualità etiche di uomini individuali. Per questo egli abbinò Alcibiade a Coriolano [...] Alcibiade era colui che ricercava il favore popolare, Coriolano, invece, era asociale, altero e ostinato, troppo superbo per corteggiare il favore popolare. [Trad.d.A.]

storica e politica, ulteriormente limitata, come già detto, dalla versione di North. Un esempio su tutti –

Now when this warre was ended, the flatterers of the people beganne to sturre up sedition again, without any newe occasion, or just matter offered of complainte. For they dyd grounde this second insurrection against the nobilitie and patricians, apon the peoples miserie and misfortune, that could not but fall out, by reason of the former discorde and sedition betweene them and the nobilitie [...] by reason of their warres which made the extreme dearth they had among them. (North, 328)<sup>90</sup>

Nella costruzione del personaggio Caio Marzio, Shakespeare riprende il tema dell'amore filiale, non solo come causa scatenante delle sue azioni, ma, io credo, anche come motivo di tensione nel suo tentativo di legarsi ad un ruolo preconstituito, che spesso è infranto. Uno dei cittadini in armi afferma –

*First Cit* - I said unto you, what he hath done famously, he did it to that end. Though soft-conscienced men can be contented to say it was for his country, he did it to please his mother, and to be partly proud, which he is, even to the altitude of his virtue.  
(Cor I-1, 34-38)<sup>91</sup>

Le imprese di Coriolano sono stimolate, più che dall'amore per la patria, da questo attaccamento all'unico genitore rimastogli. Il Coriolano di Shakespeare ha subito l'educazione di una madre vigorosa, "ritratto di devozione autodisciplinata a un rigido codice di onore marziale",<sup>92</sup> che, però, ha influito anche sulla sua posizione politica:

*Coriolanus* - I muse my mother  
Does not approve me further, who was wont  
To call them woolen vassals, things created  
To buy and sell with groats, to show bare heads  
In congregations, to yawn, be still and wonder,  
when one but of my ordinance stood up  
to speak of peace or war.

---

<sup>90</sup> Appena finita la guerra, i capi del popolo ridestarono le lotte civili, senza avere alcun motivo di protesta né giuste rivendicazioni da far valere, ma adducendo come pretesto contro i patrizi i mali che erano naturale naturale e inevitabile conseguenza delle discordie e dei disordini da loro provocati in precedenza. (Plutarco, p. 173)

<sup>91</sup> Tutte le citazioni da William Shakespeare, *Coriolano*, (trad. Agostino Lombardo), Milano: Feltrinelli, 2002.

<sup>92</sup> G. Bullough, *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*, Op. cit, p. 479 [Trad.d.A.]

(Cor III-2, 7-13)

E' sempre Volumnia, che al ritorno del figlio dall'eroica impresa di Corioli, lo spinge a candidarsi alla carica di console, nonostante una sua iniziale riluttanza –

*Volumnia* - I have lived  
Too see inherited my very wishes  
And the buildings of my fancy. Only  
There's one thing wanting, which I doubt not but  
Our Rome will cast upon thee.

*Coriolanus* - Know, good mother,  
I had rather be their servant in my way  
Than away with them in theirs.

(Cor II-1, 190-196)

Se in Plutarco Volumnia, adeguandosi alla traccia culturale romana, si era occupata di sviluppare nel figlio la virtù più esaltata, quella relativa alle imprese militari, in Shakespeare ella è anche portavoce, insieme a Menenio, di una visione politica scaltramente più flessibile, nonostante un'irascibilità pari a quella del figlio –

*Volumnia* - I have a heart as little apt as yours,  
but yet a brain that leads my use of anger  
to better vantage.

(Cor III-2, 29-31)

Se si riprende la battuta del cittadino citata sopra, si trova menzionata una caratteristica che, benché offerta già dalla fonte, è attualizzata ulteriormente da Shakespeare: la superbia, la smodata stima di sé, che attraverso la continuazione della tragedia, si presenterà piuttosto come senso inflessibile dell'onore, inteso nel senso corneilliano, non solo di reputazione che si gode presso gli altri, ma di tentativo di difendere davanti agli occhi altrui la propria immagine eroica. Volumnia stessa ne è consapevole, allorché afferma "Thy valiantness was mine, thou suck'dst it from me / but owe thy pride thyself." (*Cor III-2*, 128-129)

Giorgio Melchiori<sup>93</sup> interpreta questo arricchimento psicologico anche nel suo legame con la tradizione precedente, in particolare con i *morality plays*. Se i romani consideravano la superbia rovinosa per l'uomo politico, da evitare, però, solo nei suoi eccessi, nelle personificazioni dei vizi nella loro interpretazione cristiana essa appariva come il peggiore dei peccati, la colpa di Satana contro Dio;

---

<sup>93</sup> G. Melchiori, *Shakespeare*, Op. cit., p. 536/537.

Shakespeare trasporta questa rappresentazione in ambientazione romana e nella dimensione eroica della nobiltà.

Nella *Vita* plutarchiana di Coriolano Shakespeare aveva dunque trovato una tematica (superbia *versus* onore/nobiltà) che [...] rientrava d'altra parte nella tradizione del *morality play* oltre che del dramma storico. Ma questa tematica era tutta riassunta nella figura del protagonista. Perciò l'intera tragedia viene costruita intorno a lui, sfruttando integralmente la minuta e articolata biografia plutarchiana, affidando alla madre del protagonista, Volumnia, il compito [...] di fornire cioè (si direbbe oggi) gli elementi per una approfondita analisi psicologica attraverso l'indagine sulle influenze cui era stato soggetto nella fanciullezza e negli anni formativi della sua personalità.<sup>94</sup>

È questa tensione tra desiderio di soddisfare la madre e il proprio orgoglio, che impedisce a Caio Marzio di presentarsi semplicemente come “vittima di una madre vorace e opprimente [...] un bambino troppo cresciuto”<sup>95</sup> e che fa sviluppare dentro di lui, lo stesso scontro che la Storia, come un terremoto, sta producendo al di fuori.

Al rapporto madre-figlio, l'unico centrale nella fonte, Shakespeare aggiunge altre relazioni importanti, in cui Marzio è marito, nemico, figliolo venerato, le quali, attraverso trasformazioni a livello *attanziale-attoriale*,<sup>96</sup> arricchiscono enormemente la complessità psicologica e interpretativa della vicenda.

Virgilia, solo nominata in Plutarco, assume il suo grande rilievo in I-3, grazie alla sua posizione contrastante nei confronti della fiera gioia di Volumnia, speranzosa (o sicura?) di grandi gesta da parte del figlio. Virgilia si attira così i rimproveri della suocera –

Volumnia - I pray you, daughter, sing or express yourself  
In a more comfortable sort. If my son were  
My husband, I should freelier rejoice in that  
Absence wherein he won honour than in the

---

<sup>94</sup> *Ibid.*

<sup>95</sup> Cfr H. Bloom, *Shakespeare: The Invention of the Human*, op. cit., p. 452. Il critico americano interpreta la volontà eroica del personaggio di Coriolano nel suo sforzo sovrumano di “diventare il dio mortale Coriolano e non l'eternamente fanciullo Caio Marzio (p. 456)”, ma, per lui, il personaggio rimane essenzialmente vuoto. Anzi Bloom indica nell'opera *Coriolano* l'addio definitivo di Shakespeare all'invenzione umana. “L'interiorità, la maggiore eredità lasciata dall'autore all'Occidente, scompare in *Coriolano* e non riemerge più nelle opere successive (p. 457)”.

<sup>96</sup> La definizione *attanziale-attoriale* dei personaggi è stata presa in prestito da Alessandro Serpieri et al., *Nel laboratorio di Shakespeare: dalle fonti ai drammi. I drammi Romani: Julius Caesar, Antony and Cleopatra, Coriolanus, Vol. IV*, Parma: Pratiche Editrice, 1988.

Embracements of his bed where he would show  
Most love.

(Cor I-3, 1-5)

Virgilia teme per la vita del marito (“But had he died in the business, madam, how then?”) e questa paura è più forte di qualsiasi ambizione di gloria. Ella incarna, nella vita di Coriolano, una dolcezza, l’unica in un ambiente virile e sanguinario, un rifugio nella quiete matrimoniale:

*Coriolanus* -

O, a kiss

Long as my exile, sweet as my revenge!  
Now, by the jealous queen of heaven, that kiss  
I carried from thee, dear, and my true lip  
Hath virgined it e’er since.

(Cor V-3, 44-48)

Virgilia ama Caio Marzio aldilà del suo valore e aldilà del nome che egli ha saputo guadagnarsi; lo ama, sola fra tutti, nella sfera più privata e nulla si aspetta da lui, se non teneri abbracci e amore coniugale. La sua voce, tuttavia, è troppo flebile e nelle orecchie di Coriolano perdura furioso il battito dei tamburi di guerra: una guerra intestina contro la plebe e i suoi tribuni e una guerra di conquista (di nuovi territori per Roma e di nuova gloria per sé) contro i Volsci e il suo acerrimo nemico, Tullio I volsci, come i romani, basano la loro vita sulla guerra, una condizione da preferire alla pace.

*II serv* - This peace is nothing but to rust iron, increase tailors, and breed ballad-makers.

*I serv* - Let me have war, say I. It exceeds peace as far as day does night. It’s springly walking, audible, and full of vent. Peace is a very apoplexy, lethargy; mulled, deaf, sleepy, insensible; a getter of more bastard children than war’s destroyer of men.

*II serv* - ‘Tis so. And as war is some sort may be said to be a ravisher, so it cannot denied but peace is great maker of cuckolds.

*I serv* - Ay, and it makes men hate one another.

*III serv* - Reason: because they then less need one another. The wars for my money. I hope to see Romans as cheep as Volscians.

(Cor IV-6, 226-240)

Quanta esaltazione per la guerra! La stessa proclamata da Coriolano, nell’indicarla come l’unico modo per liberare Roma dai plebei rivoltosi.

Come a Roma, i soldati volsi hanno un rapporto affettivo particolare, che richiama quello con la propria donna; con queste parole, che ripetono quelle di Marzio a Cominio nel primo atto, Aufidio accoglie il suo antico nemico –

*Aufidius* - Know thou first,  
I love the maid I married; never man  
Sighed truer breath. But that I see thee here,  
Thou noble thing, more dances my rapt heart  
Than when I first my wedded mistress saw  
Bestride my threshold.

(Cor IV-5, 116-120)

Immediatamente, davanti alla sua nobiltà, i Volsci ammirano Caio Marzio come il più grande dei combattenti, tanto da confrontarlo con il proprio generale –

*III serv* - Why, here's he that was wont thwack our general,  
Caius Martius.  
*I serv* - Why do you say 'thwack our General'?  
*III serv* - I do not say 'thwack our General', but he was  
always good enough for him.  
*II serv* - Come, we are fellows and friends. He was ever too  
hard for him, I ever heard him say so himself.  
*I serv* - He was too hard for him, directly to say the truth  
on't. Before Corioles he scotched him and notched  
him like a carbonado.  
*II serv* - An he had been cannibally given, he might have  
boiler and eaten him too.

(Cor IV-5, 183-196)

Aufidio perde merito anche tra i suoi e, certo, questo non lo aiuterà a controllare la sua invidia.

Non esiste un mondo altrove Come già in *Julius Caesar* e in *Antony and Cleopatra* è compito degli antagonisti rendere il giusto epitaffio all'eroe e le ultime parole del testo sono affidate al placato Aufidio.

*Aufidius* - My rage is gone,  
And I am struck with sorrow. Take him up.  
Help three o'th'chiefest soldiers; I'll be one.  
Beat thou the drum, that it speak mournfully.  
Trail your steel pikes. Though in this city he  
Hath widowed and unchilded many a one,  
Which to this hour bewail the injury,  
Yet he shall have a noble memory.  
Assist.

(Cor V-6, 148-156)

Caio Marzio, l'uomo, è ormai morto, tristemente e paradossalmente nel momento di miglioramento reale del suo modo di vivere i valori umani; ciò che rimane è l'ambiguità, basata sulla violenza di tutto un mondo, di una *noble memory* e la sua fragilissima consistenza. Il discorso di Aufidio in IV-7 mette in evidenza l'impossibilità di un giudizio tanto momentaneo quanto storico onnicomprensivo.

*Aufidius* - First he was  
 A noble servant to them, but he could not  
 Carry his honours even. Whether 'twas pride,  
 Which out of daily fortune ever taints  
 The happy man; whether defect of judgement,  
 To fail in the disposing of those chances  
 Which he was lord of; or whether nature,  
 Not to be other than one thing, not moving  
 From th'casque to th' cushion, but commending peace  
 Even with the same austerity and garb  
 As he controlled the war; but one of these –  
 As he hath spices of them all – made him feared,  
 So hated, and so banished. But he has a merit  
 To choke it in the utterance. So our virtues  
 Lie in th'intepretation of the time [...]  
 (Cor IV-7, 35-50)

Coriolano è assoluto e, fiducioso nella guerra e nella violenza, crede che la pace non faccia altro che alimentare irragionevoli discontenti da parte della plebe.

Ed è in questa visione, che fa della guerra il centro ordinatore della vita, che risiede la debolezza e il limite di Coriolano. Il quale, come dichiara Aufidio, sa essere solo e immutabilmente se stesso: [...] *not to be other than one thing* [...]. Alla circolarità di Coriolano, al pensiero intransitivo di un uomo che fonda ogni suo agire sul principio dell'unicità e inviolabilità della propria persona, si oppone il modello di mondo di Aufidio che è mosso da una precisa convinzione ermeneutica. [...] La storia di ogni individuo si configura come storia delle valutazioni altrui, un continuo slittare da un'interpretazione a un'altra, in una deriva che, a parte l'instabile statuto della nostra "virtù" dinanzi al susseguirsi di giudizi propri del divenire storico, non si basa su certezza alcuna.<sup>97</sup>

In *Coriolanus* questi diversi attributi sono recuperati e tutti raggruppati nel personaggio principale. A Roma non esiste, infatti, un'alternativa eroica a Caio Marzio e lo stesso Aufidio, antagonista dell'eroe romano, è costretto ad abbandonare l'onesta competizione,

<sup>97</sup> F. Marroni, "Memoria e intrecci interpretativi in *Coriolanus*", op. cit., p. 98-99

tipica dell'emulazione tra i giovani, e seguire la strada di una strategia astuta e subdola.

Questi appare nella *Vita* con l'arrivo di Coriolano ad Anzio, qui spinto dalla sua sete di vendetta contro Roma e "i suoi ratti".

Marcio sapeva di essere odiato da costui quanto nessun altro romano; infatti spesso in battaglia si erano scambiati minacce e sfide, vantando ciascuno il suo valore, con quello spirito di competizione che l'ambizione e l'emulazione suscitano nei giovani guerrieri, così che alla comune inimicizia tra i due popoli si era aggiunto un reciproco astio personale. (Plutarco, 203)<sup>98</sup>

Ancora una volta Shakespeare sviluppa un tema, nella fonte sotterraneo, mostrandone tutta la forza drammatica. Come nel rapporto Antonio-Ottaviano, affinché la grandezza militare di Coriolano appaia ancora più visibile, la presenza di un antagonista, "a lion/ that I am proud to hunt" (*Cor* I-1, 233-234) coraggioso quanto lui, nobile quanto lui, che partecipi delle stesse regole d'onore e che per lui provi un'invidia torturante, è necessaria.

La guerra a Corioli prende tutto il suo significato, con i rimbalzi da un nome all'altro, proprio in questo antagonismo eroico, che trova il suo *climax* nel momento dello scontro vero e proprio tra Caio Marzio e Aufidio, che in precedenza era stato presentato dall'eroe romano come il suo *alter ego* –

*Coriolanus* - I sin in envying his nobility;  
and were I anything but what I am,  
I would wish me only he.

(*Cor* I-1, 228-230)

Paradossalmente, di fatto, egli occuperà, verso il compiersi della tragedia, il posto, spettante ad Aufidio, di generale dei Volsci, aumentando i motivi di gelosia di quest'ultimo e il senso di *suspense* nello spettatore. Ecco il motivo per cui Aufidio nella tragedia shakespeariana determina la sua funzione sin dall'inizio. Vediamo dentro di lui crescere un altro dei peccati capitali della morale cristiana, l'invidia e, dopo la vergogna subita nel faccia a faccia a Corioli, stringere il suo petto fino ad annullare ogni norma di onore –

---

<sup>98</sup> *Martius* knewe very well, that *Tullus* dyd more malice and envie him, then he dyd all the ROMAINES beside: bicause that many times in battells were they met, they were ever at the encounter one against another, like lustie coragious youthes, striving in all emulation of honour, and had encountered many times together. In so much, as besides the common quarrel betweene them, there was bred a marvelous private hate one against another (North, 343).

*Aufidius* - Nor sleep nor sanctuary,  
being naked, sick, nor fane nor Capitol,  
the prayers of priests nor times of sacrifice,  
embarquements all of fury, shall lift up  
their rotten privilege and custom 'gainst  
my hate to Martius. Where I find him, were it  
at home upon my brother's guard, even there,  
against the hospitable canon, would I  
wash my fierce hand in's heart.

(Cor I-10, 20-27)

Il ruolo attivo che Aufidio svolgerà nella congiura contro Caio Marzio, (sulla strada di Coriolano c'è sempre qualcuno che approfitta delle sue debolezze, più o meno negative, per abbatterne i muri dell'invulnerabilità) se può essere considerato come un'*individuazione*<sup>99</sup> necessaria a un compimento più patetico dell'azione drammatica, evidenzia la lotta tra il superbo e l'invidioso, che, rimasto il solo campione, può celebrare la nobile natura del defunto: "My rage is gone / and I am struck with sorrow" (Cor V-6, 148-149) il dolore della perdita definitiva della dimensione eroica, travolta dall'ignominia del complotto e dalla scomparsa di ciò che la rendeva possibile, l'antagonista, l'altro sé.

Il personaggio, però, grande e geniale invenzione, che maggiormente si presenta come nucleo delle tematiche principali della tragedia, è Menenio Agrippa. Nella *Vita* la sua funzione è marginale rispetto agli eventi biografici di Coriolano, pur assumendo la sua importanza nella sfera ideologica dell'opera. Menenio, infatti, esce di scena, senza venire mai a contatto con l'eroe, dopo il famoso apologo sul Monte Sacro, esaltazione dell'armonia sociale.

Per comprendere l'importante connotazione che la sua figura assume in *Coriolanus*, dobbiamo fare un ulteriore riferimento alle analisi critiche, che considerano come certa la conoscenza da parte di Shakespeare dell'opera liviana, *Ab Urbe Condita*. Facendo un parallelo con i libri dedicati alle vicende dalla ribellione della plebe sul Monte Sacro fino all'epilogo dell'avventura di Coriolano, si scopre che Shakespeare sceglie volutamente di manipolare gli eventi storici per raccogliere in un'unica figura ruoli differenti, fondamentali nella struttura interpretativa del testo. Livio, infatti, parla di Menenio Agrippa come di "un uomo facondo e a lei (*alla plebe*) caro, essendo

---

<sup>99</sup> Prestito da Alessandro Serpieri et al., *Nel laboratorio di Shakespeare: dalle fonti ai drammi, I drammi Romani: Julius Ceasar, Antony and Cleopatra, Coriolanus, vol. IV*, op. cit.



*Menenius* - I tell thee, fellow,  
thy general is my lover. I have been  
the book of his good acts whence men have read  
his fame unparallel'd, haply amplified.  
For I have ever varnishèd my friends –  
Of whom he's chief – with all the size that verity  
Would without lapsing suffer. Nay, sometimes,  
like a bowl upon a subtle ground,  
I have tumbled past the throw, and in his praise  
Have almost stamp'd the leasing.

(Cor V-2, 13-22)

Mi piace pensare che Shakespeare facesse riferimento allo storico Plutarco (e con lui alla categoria tutta), che sul suo modello di narrazione storica unilaterale, a volte cieca, e sulla sua visione politica organica abbia costruito il personaggio dell'oratore, traccia più evidente dell'ideologia della fonte; un Plutarco vivo e vegeto che ha la possibilità di educare l'eroe Coriolano, fornendogli quella figura paterna che potesse quietare la sua superbia. Compito difficile!

Trovo una parziale conferma di questa lettura nelle parole di Melchiori –

Ancora più necessario, e infatti il ruolo a lui affidato è il più lungo dopo quello di Coriolano, è il personaggio dello storico, che, anche qui come in *Antonio e Cleopatra*, assume la parte dell'osservatore ironico e insieme personalmente coinvolto nella vicenda; Menenio non è coinvolto [...] fino al punto di morire [...], ma ciò è dovuto alla nuova dimensione aggiunta al suo personaggio: la dimensione politica.<sup>103</sup>

Questo punto ci aiuta ad entrare in quella che è la trasformazione maggiore che il drammaturgo apporta nei confronti della *Vita*: il rinnovamento relativo alla nozione di eroismo all'interno di un disegno prospettico e relativista della Storia. Personaggi quali Aufidio, ma soprattutto i plebei e la loro bocca, i tribuni, sconvolgono il modo di vedere la Storia come rappresentazione dei grandi e dei vincitori. Shakespeare dà voce a chi nelle cronache del tempo o nelle riproduzioni degli avvenimenti del passato classico non ne aveva –

Una parte dell'immaginazione storica di Shakespeare fu dedicata proprio al recupero, all'interno del corpo dei grandi eventi, dei residui e dei cascami della Storia, di ciò che i cronisti consideravano semplice sfondo o addirittura noioso rumore rispetto alla Storia dei

<sup>103</sup> G. Melchiori, *Shakespeare*, op. cit., p. 537.

re e dei potentati. L'invenzione di personaggi marginali [...] ha più di una funzione nei drammi storici di Shakespeare. In primo luogo essa serve a produrre effetti di verosimiglianza, poiché riempie i margini del quadro ufficiale; ma soprattutto rende impossibile ogni illusione di obiettività, poiché impedisce che i fatti siano lasciati a parlare da soli, o piuttosto ad esprimersi soltanto con la voce del potere.<sup>104</sup>

Ma la storicizzazione di eventi ormai cristallizzati nella lettura della cultura dominante non si sviluppa solo in questo senso. La Storia, attraverso la presentazione *polifonica* che ne dà Shakespeare, diventa contraddizione, impossibilità di conoscenza di ciò che è vero e di ciò che non lo è; tema già sviluppato in *Julius Ceasar*, dove questi è raffigurato per mezzo di mille voci differenti e contrastanti, come persona sfuggente. In questo dramma anche la Storia è sfuggente, prodotto assolutamente umano, senza alcun disegno provvidenziale e nessun intervento divino, come dimostra l'interpretazione multipla che i personaggi danno agli eventi naturali, letti come segno della volontà degli Dei.

L'eroismo di Coriolano nella *Vita* è indubbio, infatti la lode dei suoi meriti risuona alta, benché Plutarco, deciso ad affermare la necessità di una fusione tra la nozione romana di valore e l'ideale etico greco del controllo delle passioni, presenti i difetti caratteriali dell'eroe, giustificandoli mediante una situazione personale eccezionale e mediante la cultura alla quale Caio Marzio e tutti gli altri partecipano:

Nowe in those days, valiantness was honoured in Rome above all virtues, which they called virtus, by the name of vertue self, as including in that general name, all other special vertues besides. So that virtus in the latin, was asmuch as valiantness. (North, 314-315)<sup>105</sup>

Mi sembra d'altra parte che il biasimo reale, più che alle azioni di Caio Marzio, sia diretto all'incapacità della plebe, sempre scontenta, di scorgere dietro la natura passionale del condottiero la sua eccezionale virtù.

Mancano nella biografia dello storico greco quegli elementi di ironia e di ambiguità, che, invece, Shakespeare dissemina nel *play*, allontanandosi volutamente dalla fonte e rendendo più complicata la

<sup>104</sup> Paola Pugliatti, *Shakespeare storico*, Roma: Bulzoni, 1993, p. 41-42.

<sup>105</sup> A quei tempi, tuttavia, Roma esaltava soprattutto la virtù relativa alle imprese militari e guerresche, e lo testimonia il fatto che i romani chiamano la virtù con lo stesso nome del coraggio e il nome comune generale è proprio quello con cui si designa in particolare il valore. (Plutarco, 147)

lettura dei meriti di Caio Marzio, guardati da molteplici occhi e molteplici teste.

Ciò che Carlo Pagetti<sup>106</sup> afferma riferendosi a *Henry VI, I parte* può essere citato anche nei riguardi di *Coriolanus*, all'interno del quale sotto i colpi impietosi della Storia, l'eroismo è frantumato, smembrato in tutte le sue parti, amplificato per essere negato.

---

Lungi dal tramandare gesta esemplari, il nuovo *history play* sviluppa un racconto fatto di lacerazioni e di contrastanti interpretazioni. [...] Ma il passato non indica più la via maestra (come per Livio) né la Storia ripete percorsi del mito e della classicità (come per Plutarco). [...] Il passato non dà alcun insegnamento e il futuro incalza, pieno di prodigi spaventevoli, di colpi di scena che non lasciano respiro.

Nella giornata si vince e si perde, ma chi è morto è morto e (con lui) il tempo degli eroi [...].<sup>107</sup>

---

Come già le figure di Bruto, Antonio, Ottaviano e lo stesso Giulio Cesare nei drammi romani o quella del migliore dei monarchi inglesi, specchio per tutti i re cristiani, Enrico V, nell'omonimo *history play*, anche nel *Coriolanus* la possibilità di un eroismo puro è confutata per l'ambiguità fatalmente associata all'essere umano.

Se attraverso l'umanizzazione dei protagonisti della Storia Shakespeare neghi appieno la possibilità di ogni tipo di eroismo o piuttosto tenti la creazione di una nozione moderna di eroismo, che tenga presente di elementi altri, sarà esame del capitolo successivo.

---

<sup>106</sup> Carlo Pagetti, Prefazione a William Shakespeare, *Enrico VI, prima parte*, (trad. ital. di C. Pagetti, Milano: Garzanti, 1995).

<sup>107</sup> *Ibid.* pp\ . IL-L. [Corsivi dell'autore].

## L'EROISMO NEL CORIOLANUS

Nel primo capitolo di questo lavoro ho elencato le caratteristiche di un eroismo che contenesse i canoni rinascimentali e latini di onore, coraggio e nobiltà e le forme in cui essi sono rappresentati nei primi due drammi romani.

In *Coriolanus* questi diversi attributi sono recuperati e tutti raggruppati nel personaggio principale. A Roma non esiste, infatti, un'alternativa eroica a Caio Marzio e lo stesso Aufidio, antagonista dell'eroe romano, è costretto ad abbandonare l'onesta competizione, tipica dell'emulazione tra i giovani, e seguire la strada di una strategia astuta e subdola.

*Aufidius* - Mine emulation  
Hath not that honour in't it had; for where  
I thought to crush him in an equal force,  
True sword to sword, I'll potch at him some way  
Or wrath or craft may get him.  
(Cor I-10, 12-16)

La caratteristica principale della personalità di Caio Marzio è, seguendo la critica di Miles,<sup>108</sup> la costanza nelle sue due forme: la solidità ("the constant man maintains his fixed resolves, unshaken either by his own emotions or by outward pressure to change or submit"<sup>109</sup>) e la coerenza ("The constant man in this sense is self-consistent, always the same, uniform and unvarying in his beliefs, principles, feelings, and way of life"<sup>110</sup>). Queste sono caratteristiche di un'etica più tarda rispetto all'epoca repubblicana, nella quale è ambientato il *play*, che troverà i suoi rappresentanti in Cicerone prima e Seneca poi, ma esse si imperniano su quello che era considerato lo spirito austero e vigoroso della romanità, che col tempo e, soprattutto, con la nascita dell'Impero aveva cominciato a corrompersi.

Shakespeare aveva messo in scena questa decadenza nei due drammi romani antecedenti e, ora, col *Coriolanus*, trattandolo nel momento di maggiore autenticità, voleva concludere la riflessione sulla consistenza di un tale modello eroico, che tanta presa aveva sui nobili rinascimentali, costruito principalmente sul valore militare, e

<sup>108</sup> G. Miles, *Shakespeare and the Constant Romans*, op. cit.

<sup>109</sup> *Ibid*, p. 6. L'uomo costante mantiene fissi i suoi propositi, non scosso né dalle sue emozioni né da pressioni esterne a cambiare o sottomettersi. [Trad. d. A.]

<sup>110</sup> *Ibid*. L'uomo costante è in questo senso autoconsistente, sempre lo stesso, uniforme e invariato nelle sue convinzioni, principi, opinioni e modi di vivere. [Trad. d. A.]

“for his last anatomy of military values Shakespeare chose, appropriately enough, a story from the state noted above all other politically advanced societies in the ancient world for its ferocious expansionism.”<sup>111</sup> Il tema di un eroismo, fondato principalmente e sanguinariamente, sul valore militare trova il suo spunto, non solo in un interesse storico sulla romanità, ma anche in un dissidio contemporaneo tra due concezioni di dominio contrastanti: la politica pacifista e diplomatica, sostenuta dal re Giacomo, e la politica aggressiva e bellicista, promossa dai seguaci di Essex, che rinvennero il loro modello nel figlio del re, Enrico. Abbiamo già visto come questo contrasto trovò il suo riferimento metaforico nell’opposizione mitologica tra il poeta Orfeo e il guerriero Ercole, rappresentativa della contrapposizione tra l’arma della persuasione e la persuasione delle armi.

I richiami ad Ercole, in riferimento a Coriolano, soprattutto dopo l’esilio, sembrano confermare la volontà di Shakespeare di inserirsi nel dibattito contemporaneo e di riprodurre uomini del presente, compreso lo stesso principe. Le allusioni ad Ettore, presenti nella prima parte della tragedia, a sottolineare il carattere patriottico dell’eroismo di Caio Marzio, vengono sostituite da quelle ad Ercole, il semidio che da solo combattè contro Tebe. Ai riferimenti alla folla come un’Idra, il mostro a nove teste sconfitto proprio dall’eroe greco, si aggiungono ulteriori cenni tanto sotterranei quanto espliciti. Menenio, per esempio, allude al desiderio di vendetta di Coriolano, immaginando che egli distruggerà Roma “as Hercules/ Did shake down mellow fruit.” (*Cor IV-6, 99-100*)

I richiami all’eroe greco si inseriscono, più in generale, in un contesto culturale esteso a tutta la letteratura, infatti –

Come già sulla scena elisabettiana, anche su quella giacomiana la riproposta teatrale delle gesta di Ercole e dei suoi epigoni consente ai drammaturghi di dichiararsi in grado di dilettere e istruire al tempo stesso perché gli spettatori che accorrono a frotte per godersi rodomontate e duelli ricevono, quasi inavvertitamente, da tali spettacoli una salutare dose di edificazione morale.<sup>112</sup>

---

<sup>111</sup> R. H. Wells, *Shakespeare on Masculinity*, op. cit., p.158. Per la sua ultima anatomia dei valori militari Shakespeare scelse, in modo appropriato, una vicenda dallo stato, che, nel mondo antico, per il suo feroce espansionismo, si affermò su tutte altre società politicamente avanzate. [Trad. d. A.]

<sup>112</sup> Mariangela Tempera, “I volsi contro Ercole in *Coriolano*,” in Mariangela Tempera (a cura di), *Coriolanus: dal testo alla scena*, Bologna: Clueb, 2000, p. 55.

Con *Coriolanus* il pubblico elisabettiano si trovò di fronte a qualcosa di totalmente nuovo, perché, nonostante il protagonista fosse inserito in una tradizione drammatica ben precisa, le caratteristiche erculee del suo eroismo quasi divino sono sottoposte ad una critica implacabile.

In apparenza ci troviamo, infatti, di fronte al campione più puro di valore, un valore che non sarà mai messo in discussione da nessuno, perché pubblicamente riconosciuto. Benchè l'eroismo trovi la sua personificazione nel solo Coriolano, i canoni che lo plasmano appaiono come patrimonio di tutta la collettività romana. Gli attributi dell'onore sono riconosciuti da tutti e l'uomo che li possiede riceverà l'approvazione generale.

---

In *Coriolanus* as in *Julius Caesar*, a good Roman acts for the sake of others' opinion, and to be virtuous means to be seen and said to be virtuous.<sup>113</sup>

---

Seguendo la critica di Miles sulla *constancy* di Coriolano, si scopre che il personaggio shakespeariano sviluppa due caratteristiche eroiche, una di tipo esteriore, legata alla prestanza fisica, e una più etica, legata alla fermezza d'animo.

---

In a paradox characteristic of this intensely paradoxical play, the passionate traitor Coriolanus is Shakespeare's most self-consciously 'constant' character, and the play (whose character could never have heard of Stoicism) is Shakespeare's most searching treatment of the ideal of constancy. Where the earlier play demonstrated how Senecan and Ciceronian elements are interwoven in the construction of Roman constancy, *Coriolanus* sets them against each other, and shows how the internal self-contradictions of the ideal, when it is pushed to its limits, come close to destroying Rome.<sup>114</sup>

---

---

<sup>113</sup> G. Miles, *Shakespeare and the Constant Romans*, op. cit., p. 155. In Coriolano come in Giulio Cesare, un buon romano agisce per amore dell'opinione altrui e essere virtuoso significa essere considerato e dichiarato virtuoso. [Trad. d. A.]

<sup>114</sup> *Ibid* p. 149. In un paradosso caratteristico di questa opera altamente paradossale, l'impetuoso traditore Coriolano è il personaggio di Shakespeare più consapevolmente "costante", e l'opera (il cui personaggio mai poté udire dello stoicismo) è la più penetrante trattazione dell'ideale della costanza in Shakespeare. Se i primi drammi dimostravano come elementi seneciani e ciceroniani sono intessuti nella costruzione della costanza romana, *Coriolano* li pone gli uni contro gli altri e mostra come le contraddizioni interne dell'ideale, se spinto ai suoi limiti, arrivano quasi a distruggere Roma. [Trad. d. A.]

Caio Marzio opera, infatti, in una società il cui solo fondamento reale è il valore militare, il servizio di difesa reso alla patria, mentre è totalmente assente la possibilità di una dimensione privata nella quale sviluppare la propria natura senza vincolo alcuno. Per esprimere al meglio questa norma pubblica Shakespeare decide di dedicare parte del testo al tipo di educazione che la madre Volumnia ha impartito al figlio, imponendogli fin da bambino una visione del mondo brutale e violenta. Quanto è doloroso che persino il figlioletto di Coriolano, allevato sugli stessi principi del padre, polverizzando una farfalla, si accanisca contro il più fragile degli esseri!

Quest'etica sanguinaria è posta in rilievo, soprattutto, in I-3. La scena si apre su Volumnia e Virgilia che si adoperano in faccende domestiche. Dopo le urla e gli schiamazzi nelle scene precedenti crediamo di poter trovare qui quell'atmosfera di femminile intimità di cui sentiamo il bisogno; ma le parole di Volumnia deludono immediatamente l'attesa:

*Volumnia*- If my son were my husband, I should freelier  
rejoice in that absence wherein he won honour than  
in the embracements of his bed where he should  
show most love.

(Cor I-3, 3-6)

Volumnia chiede alla nuora, preoccupata e ansiosa per la sorte del marito, di reagire con maggiore orgoglio e impeto alla partenza di Caio Marzio, perché solo con il servizio reso alla patria egli può guadagnare la fama che gli spetta. All'amore materno si sostituisce qui una crudele ostinazione verso la gloria, che il figlio raggiunge per diffonderne l'aura sulla madre che lo ha generato.

*Volumnia*- When yet he was but tender-bodied and the only  
son of my womb, when youth with comeliness  
plucked all gaze his way [...] I, considering how  
honour would become such a person – that it was  
no better than picture-like to hang by th'wall, if  
renown made it not stir – was pleased to let him  
seek danger where he was like to find fame. To a  
cruel war I sent him, from whence he returned his  
brows bound with oak.

(Cor I-3, 6-15)

Ritorna il tema dell'approvazione pubblica e dei simboli di questa approvazione, come il ramo di quercia, elemento che Shakespeare riprende direttamente da Plutarco.

Volumnia's account in I,iii of the principles on which she brought up her son makes clear the dominance of warlike courage and desire for glory over all other values. As many critics have noted, the placing of such sentiments in a woman's mouth provides an ironic perspective on Rome's masculine values and the unnaturalness of a world in which a mother cheerfully sends her son to death (18-21), a bleeding wound is lovelier than a mother's breast (42-5), and an angry little boy tearing a butterfly to pieces is "a noble child" (69).<sup>115</sup>

Questa tecnica di commento è utilizzata da Shakespeare anche in *Julius Caesar*, nel quale Porzia si mostra stoicamente risoluta nell'affermare la sua posizione privilegiata di donna, circondata da uomini come Bruto e il padre di lei, Catone, nobili e rinomati a Roma. Il senso dell'onore, la pubblica coscienza e l'ossessione per l'affermazione eroica diffondono su tutti i membri della comunità un'atmosfera di opprimente austerità. Anche in *Coriolanus* il gentil sesso è trasportato in una civiltà di violenza e virilità, dove non c'è posto per l'amore e l'intimità, dove non esiste desiderio erotico, desiderio celato e rinnegato, sostituito da una feroce aggressività. In questo mondo gli unici contatti fisici possibili sono quelli mortali tra nemici acerrimi o quelli calorosi tra compagni d'armi come Marzio e Cominio –

*Martius* - O, let me clip ye  
In arms as sound as when I wooed, in heart  
As merry as when our nuptial day was done,  
And tapers burned to bedward!  
(Cor I-6, 29-32)

La donna deve stravolgere la propria natura e divenire, similmente alle madri spartane, rigida e mascolina, condividendo lo stesso codice etico e, anzi, spingendo all'assoluta osservanza di esso. Chi non si conforma a questa norma, resta un'ombra sullo sfondo, come Virgilia, una macchia chiara su un quadro cupo e brutale, costretta dalla suocera ad unirsi alla gioia per la gloria conquistata.

---

<sup>115</sup> *Ibid* p. 154. Il resoconto di Volumnia in I,iii dei principi sui quali ella ha cresciuto suo figlio rende evidente il predominio del coraggio militare e del desiderio di gloria su tutti gli altri valori. Come molti critici hanno notato, il mettere tali sentimenti nella bocca di una donna fornisce una prospettiva ironica sui valori maschilini e sull'innaturalità di un mondo in cui una madre invia allegramente suo figlio alla morte (18-21), in cui una ferita sanguinante è più attraente di un petto materno (42-5) e in cui un bimbo irato che fa a pezzi una farfalla è "un nobile fanciullo (69)". [Trad. d. A.]

L'approvazione generale, d'altra parte, non si limita ad un'entusiastica ovazione al ritorno del valoroso soldato al foro, ma si esplicita in sostanziose ricompense –

*Cominius* - Of all the horses –  
Whereof we have ta'en good and good store – of all  
The treasure in this field achieved and city,  
We render you the tenth, to be ta'en forth  
Before the common distribution at  
Your only choice.

(Cor I-9, 31-36)

Il riconoscimento del valore è essenziale elemento di coesione della collettività romana, che in esso si pone come categoria spirituale, testimoniato dalle ferite, mostrate fieramente come segni esteriori del coraggio e della forza sul campo di battaglia –

*Menenius* - He has more cause to be proud. – Where is he wounded?

*Volumnia* - I'th'shoulder and i'th'left arm. There will be large cicatrices to show the people, when he shall stand for his place. He received in the repulse of Tarquin seven hurts i'th'body.

*Menenius* - One i'th'neck and two i'th'thigh – there's nine that I know.

*Volumnia* - He had before this last expedition twenty-five wounds upon him.

*Menenius* - Now it's twenty-seven. Every gash was an enemy's grave.

(Cor II-1, 139-150)

La retorica laudativa che trascorre il testo è, in modo particolare, rappresentata nel discorso di celebrazione di Coriolano proferito da Cominio, il quale, oltre a porre in rilievo il tipo di educazione che Roma riservava ai suoi figli, sembra confermare il riferimento al principe Enrico attraverso la rilevanza data alla giovane età dell'eroe romano.

*Cominius* - I shall lack voice. The deeds of Coriolanus  
Should not be uttered feebly. It is held  
That valour is the chiefest virtue and  
Most dignifies the haver. If it be,  
The man I speak of cannot in the world  
Be singly counterpoised. At sixteen years,  
When Tarquin made a head for Rome, he fought  
Beyond the mark of others.[...]  
In that day's feasts,  
When he might act the woman in the scene,

He proved best man i'th'field, and for his meed  
Was brow-bound with the oak. His pupil age  
Man-entered thus, he waxèd like a sea,  
And in the brunt of seventeen battles since  
He lurchèd all swords of the garland.

(Cor II-2, 80-99)

Segue la descrizione della più straordinaria delle imprese: la presa di Corioli. Ora Caio Marzio non è più solo un uomo, ma una macchina da guerra; con in mano la sua spada, seminatrice di morte, “he was a thing of blood, whose every motion/ was timed with dying cries” (Cor II-2, 106-107) ed egli stesso non è nient'altro che una spada dell'esercito romano. Certo va premiato e senza misura è la gratifica di cui è degno.

Colui che esprime al meglio la romanità ha il diritto alla nomina di console, che diventa, dunque, il premio più ambito dell'onore e della nobiltà. Ora si comprende l'importanza sociale delle ferite, poiché, per dimostrare il proprio merito, il soldato deve avere incisi indissolubilmente sul proprio corpo i suggelli del suo coraggio.

---

Il corpo del soldato ferito [...] viene innalzato a simbolo di autorità e virtù militare ed offerto al pubblico scrutinio per motivi politici. L'uomo e i suoi valori sono ridotti a mere cicatrici da mostrare al popolo.<sup>116</sup>

---

In questo contesto si pone la tensione eroica di Coriolano, perché “essere se si è solo per qualcun altro è ciò che non può accettare Coriolano, passare attraverso il vaglio, lo specchio e la parola dell'altro”.<sup>117</sup> Egli è convinto dell'auto-consistenza del suo eroismo e crede di non aver bisogno né di ricompense né di approvazione, limitandosi a cibarsi voluttuosamente della sua concezione di grandezza. È consapevole della sua incomparabilità in campo amico quanto in quello nemico. L'impresa di Corioli lo rende manifesto. Anzi Shakespeare per sottolineare il carattere straordinario dell'azione modifica il materiale della fonte plutarchiana e (con un'esagerazione cui un certo tipo di film ci ha abituato) fa sì che Caio Marzio entri da solo nelle mura di Corioli e che, appena uscito vincitore, abbia ancora le forze per combattere in duello con Aufidio, in tutto questo tumulto,

---

<sup>116</sup> Michele Marrapodi, “‘Action is Eloquence’: Azione e parola”, in Mariangela Tempera, (a cura di) *Coriolanus: dal testo alla scena*, Bologna: Clueb, 2000, p. 123.

<sup>117</sup> Clara Mucci, “A kind of Nothing”, in Mariangela Tempera, (a cura di) *Coriolanus: dal testo alla scena*, Bologna: Clueb, 2000, p. 83.

procurandosi, su un corpo ricoperto dal sangue copioso dei nemici, soltanto due ferite.

Chiuso nella sua altera esemplarità, Caio Marzio accetta come unica ricompensa il nome di Coriolano –

*Martius* - I thank you, general,  
But cannot make my heart consent to take  
A bribe to pay my sword. I do refuse it,  
And stand upon my common part with those  
That have beheld the doing.

(Cor I-9, 37-40)

Il nome da lui conquistato sarà l'eterna memoria della sua azione straordinaria, la tomba degli uomini di Corioli, la traccia concreta della sua fama e la migliore rappresentazione della sua essenza eroica.

*Herald* - Know, Rome, that all alone Martius did fight  
Within Corioles gates, where he hath won,  
With fame, a name to Caius Martius; these  
In honour follows "Coriolanus".  
Welcome to Rome, renowned Coriolanus.

(Cor II-1,155-159)

Caio Marzio ha tutte le qualità dell'eroe romano, del soldato secondo Catone, un paragone che Shakespeare, nonostante l'evidente anacronismo decide di mantenere, perché probabilmente vivo e noto agli inglesi del Rinascimento. Marzio è forte aldilà del possibile; è coraggioso, orgogliosamente coraggioso –

*Lartius* - O noble fellow!  
Who sensibly outdares his senseless sword,  
And when it bows stand'st up. Thou art lost, Martius.  
A carbuncle entire, as big as thou art,  
Were not so rich a jewel. Thou wast a soldier  
Even to Cato's wish, not fierce and terrible  
Only in strokes, but with thy grim looks and  
The thunder-like percussion of thy sounds  
Thou mad'st thine enemies shake, as if the world  
Were feverous and did tremble.

(Cor I-4, 54-63)

Con la sua voce tonante non solo intimorisce il nemico (a Corioli si pentiranno di non averlo temuto abbastanza!) ma sprona i suoi soldati e li insulta perché, pavidì e alla ricerca di un bottino di cui impadronirsi, non sono degni di appartenere alla comunità romana.

È presente qui il controverso tentativo di definire il concetto di romanità, che percorrerà l'intero *play*.

Two different views are expressed in *Coriolanus* on what it is to be a Roman, a citizen of the Republic. According to Sicinius and the plebeians, anyone living in Rome is a citizen of Rome. [...] For Coriolanus, on the other hand, *Roman* is a term of distinction, and only a warrior deserves to be called a citizen of Rome.<sup>118</sup>

I plebei hanno una nozione comunitaria di romanità: è romano colui che abita a Roma e che a Roma lavora; mentre Coriolano ne ha una nozione etica, tanto che, come in epoca elisabettiana e giacomiana, essa assume il significato di grandezza d'animo e diviene sinonimo di nobile.

Il nome di Roma e la nobiltà coincidono per Coriolano con la macchina da guerra con cui egli stesso si identifica. Ma dell'onore di immedesimarsi con essa paradossalmente esclude la plebe, che pure fornisce soldati, colpevole di non essere adeguata al suo modello.<sup>119</sup>

Roma, la città da vivere per i plebei, diventa la salvaguardia del codice eroico e chi lo rinnega non può farne parte. Non può che nascerne un conflitto senza soluzione, in una situazione sociale che sta, nonostante Coriolano, irrimediabilmente mutando.

Torniamo alla prima scena e, chiudendo gli occhi, immaginiamo il palcoscenico ancora vuoto. Seduti, in silenzio. Lentamente si apre il sipario. Clamore di gente accalcata sul palcoscenico; fluttuano in aria mazze e randelli. È ribellione a Roma. La plebe muore di fame e, gridando la sua rabbia, accusa i privilegiati patrizi. Prende posizione in una visione di classe ben precisa: "We are accounted poor citizens, the patricians good." (*Cor* I-1, 14-15)

Il cambiamento dalla monarchia alla Repubblica, avvenuto con la cacciata di Tarquinio il Superbo, causò non pochi problemi di armonizzazione delle parti sociali, poiché il patriziato, classe chiusa ed elitaria, pur cedendo sulla rappresentanza politica, non voleva

---

<sup>118</sup> P. Cantor, *Shakespeare's Rome: Republic and Empire*, op. cit., p. 81. Due diverse visioni sono espresse in *Coriolanus* su ciò che deve essere un romano, un cittadino della Repubblica. Secondo Sicinio e i plebei, chiunque viva a Roma è un cittadino di Roma. [...] Per Coriolano, invece, *Romano* è un termine di distinzione e soltanto un guerriero merita di essere chiamato cittadino di Roma. [trad. d. A.]

<sup>119</sup> Giuseppina Restivo, "Coriolanus e l'eroe marloviano in Shakespeare" in Mariangela Tempera, (a cura di) *Coriolanus: dal testo alla scena*, Bologna: Clueb, 2000, p. 12-13.

assolutamente rinunciare ai privilegi economici e sociali acquisiti durante la monarchia.

La rivolta, cui stiamo assistendo, dovrebbe essere, nella cronologia plutarchiana, quella relativa alla famosa secessione sul Monte Sacro, generata dai vantaggi accordati agli usurai. Shakespeare, in un cambiamento di prospettiva rispetto alla fonte, la trasporta al centro della città, rendendo la situazione più minacciosa e insidiosa, e ne modifica le motivazioni. Ribellarsi diventa una questione di vita o di morte e i plebei ne accusano i patrizi –

*I citizen* - They ne'er cared for us yet. Suffer us to famish, and their storehouses crammed with grain; make edicts for usury, to support usurers; repeal daily any wholesome act established against the rich, and provide more piercing statutes daily to chain up and restrain the poor. If the wars eat us not up, they will; and there's all the love they bear us.

(Cor I-1, 77-83)

Tra i lamenti dei plebei per la fame che sono costretti a subire e la guerra che sono costretti a combattere, una frase si scaglia, improvvisa, nelle orecchie dello spettatore: “First, you know Caius Martius is chief enemy to the people.” (*Cor I-1, 5-6*) La tensione cresce, “Ammazziamolo e avremo il grano al nostro prezzo.” Il conflitto si personalizza: una folla dalle tante teste contro il simbolo più assoluto della classe patrizia, Caio Marzio.

La plebe, che non ammette l'arroganza e l'aggressività di Marzio, accetta, invece, il dialogo con Menenio, benché il suo apologo non servirà a placare la conflittualità sociale, se non temporaneamente. Menenio, il più determinato rappresentante della situazione sociale presente, declama un discorso sull'armonia del corpo politico, che, come già affermato, è simbolo di una convinzione ideologica ben precisa. Egli accetta il dialogo con i tribuni, perché sa che è l'unico modo per mantenere l'ordine e per scegliere sempre la strada della persuasione, piuttosto che il conflitto aperto. La sua teoria è quella di un organismo statale, in cui ogni classe ha la sua funzione, interdipendente con le altre. Se lo stomaco provvede al nutrimento, gli altri organi, pur sostenendo una dose di lavoro superiore, ne guadagnano a loro volta.

---

Agrippa sostiene che in realtà non esistono né sazi né affamati, nel senso che è difficile affermare che le mani hanno fame quando lo stomaco è sazio.<sup>120</sup>

---

Né il popolo né Coriolano possono essere d'accordo con l'apologo di Menenio. Il dialogo piccante tra il Primo cittadino e il famoso oratore sottolinea questa impossibilità, oltre alla già rilevata originalità di Shakespeare.

---

Il *Coriolanus* è [...] l'unica tragedia di Shakespeare in cui sia data voce all'uomo non solo come individuo, ma come appartenente a una comunità, come membro di una classe, di un gruppo, di una categoria sociale. Non si deve parlare di folla [...], ma piuttosto di coro – o meglio di cori differenziati a seconda del carattere specificamente politico della situazione presentata.<sup>121</sup>

---

Un qualsiasi popolano può affermare le sue idee, esporsi al giudizio del potente, coraggiosamente. Situazione irreali in ambiente elisabettiano e altrettanto utopica oggi –

*I citizen* - Yet you must not think to fob off our disgrace with  
a tale. But, an't please you, deliver.  
(Cor I-1, 91-93)

La visione popolare e quella di Coriolano sono nette; le loro teorie si fondano sulla divisione di classe e le differenze: differenze che non possono essere conciliate, perché se realmente esiste un corpo politico come quello descritto da Menenio, il corpo di Roma è malato e decadente. In questa situazione si radica il contesto metaforico del *disease*, usato sia dalla classe plebea sia da Coriolano.

---

In *Coriolanus* these images are an important part of the vocabulary of vileness and worthlessness Marcius uses for the people, although they are occasionally turned against him. Behind the imagery lies Menenius' fable, which serves as a reference point for the healthy functioning of the body politic.<sup>122</sup>

---

---

<sup>120</sup> Jan Kott, *Szkice o Szekspirze*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1961, (trad. ital. Vera Petrelli, *Shakespeare nostro contemporaneo*, Milano: Feltrinelli, 1964, pp. 146).

<sup>121</sup> G. Melchiori, *Shakespeare*, op. cit., p. 538.

<sup>122</sup> Maurice Charney, *Shakespeare's Roman Plays: the Function of Imagery in the Drama*, Cambridge: Harvard University Press, 1961, p. 158. In *Coriolano* queste immagini sono un'importante parte del lessico di viltà e indegnità che Marzio indirizza alla plebe, benchè essi a volte lo volgano contro di lui. Dietro *l'imagery* si colloca

Abbiamo appena assistito all'entrata di Coriolano nel foro; antipatia e disprezzo sono le sensazioni che sentiamo crescere in noi nei suoi confronti, in un contrasto lampante con il suo eroico atteggiamento nel campo di battaglia, che lascerà stupiti e incerti. Coriolano non ha capacità di mediazione e, senza nessun filtro, dalle sue labbra escono le parole e gli insulti verso la plebe –

*I Citizen* - We have ever your good word.  
*Martius* - He that will give good words to thee will flatter  
Beneath abhorring.

(Cor I-1, 164-166)

Marzio non accetta la possibilità di una convivenza pacifica né quella di dare privilegi politici alla plebe, perché essa è ignobile, legata agli interessi materiali, volubile, vile e, inoltre egli ha il timore che la conquista del tribunato possa contribuire ad uno squilibrio fatale alla classe patrizia.

*Martius* - It will in time  
Win upon power and throw forth greater themes  
For insurrection's arguing.

(Cor I-1, 216-218)

Addirittura per la posizione elitaria, che Coriolano condivide, la necessità fisiologica di cibo, che promuove la ribellione dei contadini romani, è sintomo d'inferiorità, d'incapacità di essere austeri in una rigidità fisica, che sarà tipica dello stoicismo seneciano.

Charney svolge un'analisi dettagliata dell'*imagery* del cibo e del nutrirsi presente in *Coriolanus*, una delle più estese del dramma.

The imagery of food and eating is perhaps the most extensive and important motif in the play. It calls attention to the appetitive nature of the plebeians, while the negative (images of temperance and austerity) represents an heroic aristocratic ideal.<sup>123</sup>

Credo che, certamente, il suddetto contesto metaforico sia da considerarsi in atto nell'uso che ne fanno Coriolano e i patrizi per affermare la propria grandezza d'animo nei confronti della

---

l'apologo di Menenio, che serve come punto di riferimento per un salutare funzionamento del corpo politico. [Trad. d. A]

<sup>123</sup> *Ibid* p. 143. L'*imagery* del cibo e del nutrirsi è forse il motivo più esteso e importante del dramma. Richiama l'attenzione sulla natura appetitiva dei plebei, mentre il negativo (immagini di temperanza e austerità) rappresenta un ideale eroico aristocratico. [Trad. d. A]

moltitudine, ma, anche, che la discussione sulla fame che uccide i poveri di Roma assuma, in realtà, tutto il suo significato letterale e storico di motivazione sociale, stimolo alla ribellione. Ancora Cantor

Shakespeare, following Plutarch, shows that Roman legislation fosters inequality of wealth, making the rich richer and the poor poorer. The point is not simply that the patricians are wealthy but that they hold their wealth by privilege, a privilege which helps explain why they are more likely to develop spiritedness than plebeians. <sup>124</sup>

Coriolano, e insieme a lui gran parte della critica, chiuso nella sua certezza di rappresentare l'ideale eroico, non si accorge che la volubilità del popolo non è che il tentativo di capire il momento storico turbolento in cui esso si trova a vivere.

Non una disprezzabile, irrazionale volubilità (quale è apparsa a molti), caratterizza il popolo romano di Shakespeare, ma una complessa "esitazione di transizione" nel codificare culturalmente e politicamente la propria condizione. Non a caso i singoli cittadini esibiti in scena manifestano spesso non ottusa ignoranza, ma acutezza psicologica e di giudizio. <sup>125</sup>

In II-3, per esempio, i plebei sono costretti ad onorare le gesta di Coriolano concedendogli i propri voti. Situazione complicata!

*I citizen* - Once, if he do require our voices, we ought not to deny him.

*II citizen* - We may, sir, if we will.

*III citizen* - We have power in ourselves to do it, but it is a power that we have no power to do. For if he show us his wounds and tell us his deeds, we are to put our tongues into those wounds and speak for them. So, if he tell us his noble deeds, we must also tell him our noble acceptance of them. Ingratitude is monstrous, and for the multitude to be ingrateful were to make a monster of the multitude; of the

<sup>124</sup> P. Cantor, *Shakespeare's Rome: Republic and Empire*, op. cit., p. 67. Shakespeare, seguendo Plutarco, mostra che la legislazione romana alimenta l'inuguaglianza di ricchezza, rendendo i ricchi più ricchi e i poveri più poveri. Il punto non è semplicemente che i patrizi sono ricchi ma che essi mantengono la loro ricchezza per privilegio, un privilegio che aiuta a spiegare perché essi hanno più possibilità di sviluppare la *spiritedness* dei plebei [Trad. d. A.]. Il critico intende con *spiritedness* l'insieme di quei valori spirituali, tipici della romanità, che appartengono all'eroe.

<sup>124</sup> G. Restivo, "Coriolanus e l'eroe marloviano in Shakespeare", op. cit., p. 16.

which we being members should bring ourselves to  
be monstrous members.

(Cor II-3, 1-12)

Il codice etico romano non è sconosciuto alla plebe, che è costretta ad agire nel tentativo di proteggere la propria immagine virtuosa, attraverso l'unico modo che il popolo aveva per dimostrarsi tale, la gratitudine. Soltanto di fronte alla successiva arroganza di Coriolano, tanto contrastante con la toga dell'umiltà che ha indosso, i cittadini si pentiranno di avergli accordato fiducia e, spinti dai tribuni, faranno un passo indietro.

---

Le tre teorie della divisione in classi sono state formulate fino in fondo, fino alle estreme conseguenze. Ognuna di esse contiene una descrizione della realtà sociale e un sistema di valori; è una visione del mondo, un giudizio, una risposta a due domande: com'è il mondo, e come dovrebbe essere. [...] Il *Coriolano* di Shakespeare è un confronto estremamente spietato e crudele tra questi tre sistemi. E antididattico, anche. Come sempre, Shakespeare ci pone davanti un grande sistema di specchi: il popolo visto da Coriolano, Coriolano e i patrizi visti dal popolo. E, in più, l'ultimo specchio: la Storia.<sup>126</sup>

---

È inevitabile evidenziare in *Coriolanus* una mutata atmosfera politica, arricchita intenzionalmente dalla coscienza rinascimentale del machiavellismo. Melchiori<sup>127</sup> riscontra nel dramma un ambiente in cui tutti i personaggi agiscono politicamente, una Roma che concentra la sua attività nel foro; quindi avversaria del protagonista nell'ostacolare il suo sviluppo eroico diviene la collettività tutta, compresi i due affetti principali: la madre Volumnia e Menenio Agrippa.

Mi sembra di poter indicare la stessa severa e costante Volumnia come realmente machiavellica, nel suo significato di opportunista, poiché pur condividendo totalmente la teoria politica di Coriolano fondata su un sistema gerarchico chiuso, lo invita a simulare un atteggiamento conciliante per poi sfruttare il consenso popolare a suo vantaggio.

*Volumnia* - You might have been enough the man you are  
With striving less to be so. Lesser had been  
The crossing of your dispositions, if  
You had not showed them how ye were disposed

---

<sup>126</sup> J. Kott, *Shakespeare nostro contemporaneo*, op. cit., p. 147.

<sup>127</sup> Cfr G. Melchiori, *Shakespeare*, op. cit.

Ere they lacked power to cross you.  
(Cor III-2, 19-23)

Dagli altri patrizi solo accenni sulla situazione politica, considerato che da loro ci si aspetta l'esaltazione e l'impersonificazione eroica. Il consolato, infatti, non è ancora l'ambizione ad una carica di potere, ma è ricompensa per le gesta fatte in difesa del proprio paese, evidenza dell'approvazione comune.

Per quanto riguarda, invece, la posizione dei tribuni, essa non è facilmente interpretabile. Un'ambiguità di fondo sembra prevalere nei loro atteggiamenti, quella stessa simulazione di cui Volumnia parla a Coriolano e cui il figlio vuole sottrarsi, costo la vita.

---

L'unità plebe-tribuni è in realtà un seguito di tesi e antitesi in movimento, e un altro nucleo drammatico del *Coriolano* è proprio il succedersi dei rapporti dei plebei tra loro – decisioni e indecisioni, errori e conquiste – e dei tribuni con i plebei. [...] L'unità e coerenza della classe patrizia si rivela apparente [...] come d'altra parte la doppiezza, la *politicità* personalistica, l'ambizione dei tribuni si tramuta in un'oggettiva *posizione* di lotta di classe che oppone la *sua* politica ad un'altra politica.<sup>128</sup>

---

In breve: “Questi due ridicoli tribuni, Bruto e Sicinio, piccoli e malmessi, insidiosi e sospettosi, possiedono l'istinto di classe.”<sup>129</sup> Possedere l'istinto di classe vuole dire non agire in modo interessato, ma agire per uno scopo collettivo. Ma ci si brucia... La politica è ambiguità, il potere logora. Il conservarlo, tanto per sé quanto per la classe che si rappresenta, diventa una necessità.

*Brutus* - So it must fall out  
To him, or our authority's for an end.  
We must suggest the people in what hatred  
He still hath held them; that to's power he would  
Have made them mules, silenced their pleaders and  
Dispropertied their freedoms, holding them  
In human action and capacity  
Of no more soul nor fitness for the world  
Than camels in the war, who have their provand  
Only for bearing burdens, and sore blows  
For sinking under them.

(Cor II-1, 235-245)

---

<sup>128</sup> Giorgio, Strehler, *Inscenare Shakespeare*, Roma: Bulzoni, 1992, p. 44.

<sup>129</sup> J. Kott, *Shakespeare nostro contemporaneo*, op. cit., p. 158.



politiche che *Il Principe* di Machiavelli impone alla riflessione sullo stato; alla referenzialità dell'essere può sostituirsi il sembrare, e può avvalorarsi, se efficace, l'effetto del *trompe d'oeil*, la finzione della realtà.<sup>131</sup>

Tradito nel suo codice etico da entrambe le parti in lotta, unite ora nella vergogna del disonore, egli decide di tradire a sua volta, di abbandonare una città che non può più rappresentare né rappresentarlo.

*Coriolanus* – My birthplace hate I, and my love's upon  
This enemy town. I'll enter. If he slay me,  
He does fair justice. If he give me way,  
I'll do his country service.

(Cor IV-4, 23-27)

Alla ricerca di un mondo altrove, Coriolano, fatalmente legato a questo nome, decide di vendicarsi del tradimento di Roma, alleandosi ai nemici, i Volsci.

Paradossalmente colui che aveva detestato la toga dell'umiltà, riappare in scena nella più dimessa delle vesti, quella del mendicante. Se in Plutarco i servitori riconoscevano in Caio Marzio l'impronta della nobiltà, in Shakespeare lo ingiuriano, dando credito alla sua miserabile apparenza. La trasformazione del personaggio è, tuttavia, ben più profonda: un inedito Coriolano si presenta alle porte di Anzio, sarcastico, amareggiato e vendicativo. Deluso dal suo mondo, acclamato e poi tradito, nella sua coerenza ostinata, decide di dimostrare l'assoluta universalità del suo modello eroico.

Egli sembra finalmente conquistare la dimensione privata che gli era mancata fino ad allora, chiudendosi ancora di più nell'auto-sufficienza della sua presunta grandezza d'animo. L'eroismo non è più un codice collettivo; diventa una reliquia da custodire in un mondo diverso che sia in grado di onorarlo al meglio.

Dal IV atto l'esagerazione iperbolica dell'eroismo di Coriolano diviene imperante. Se già nel I atto Caio Marzio era stato rappresentato come una macchina di morte, come la spada dell'esercito romano, e già i tribuni avevano scorto in lui una traccia divina – “such a pother/as if that whatsoever god who leads him/ were slyly crept into his human powers/and gave him graceful posture” (Cor II-1, 210-213) ora

---

<sup>131</sup> G. Restivo, “*Coriolanus* e l'eroe marloviano in Shakespeare”, op. cit., p. 15.

Here is what Coriolanus has been striving for all along, the self-sufficiency of a god. [...] Evidently for him a god should be imperturbable, unmoved by any human spectacle and hence unmoved by any appeal from men. He tries to imitate the gods, [...] by appearing deaf to all entreaties from Rome, [...] showing that he cannot be swayed as ordinary men are: "He's the rock, the oak not to be wind-shaken." (V,ii,110-11)<sup>132</sup>

È ripresa da Menenio la metafora stoica dell'uomo roccia, l'uomo che nella sua costanza non può essere smosso da nulla e che in questa immutabilità tende ad assomigliare a Dio.

Valanga che inarrestabile incalza contro Roma, la sua patria, la vendetta di Coriolano, paradossalmente, non è un tradimento, perché egli dà un significato etico alla parola "patria" e se Roma non è più in grado di configurare il codice eroico di cui egli si è nutrito, le sue mura sono attaccabili come quelle di Corioli.

By facing up to his banishment, Coriolanus is therefore pushing his heroism to new extremes. As he passes through the gates of the city, he passes from one heroic archetype to another. Near the beginning of the play he is compared to Hector, [...] the hero that piously lived and died for one city, but from the moment Coriolanus sets forth from Rome, he becomes associated with Hercules, [...] the hero who lived a life of perpetual exile, serving many masters, but knowing himself to be the son of Zeus and thus almost a god in his own right.<sup>133</sup>

Il linguaggio raggiunge, ora, quell'amplificazione che avevo già rilevato nella descrizione di Cesare e Antonio nell'analisi dei due drammi romani precedenti.

Caio Marzio, un Dio che decide della vita e della morte a suo piacere, si è realizzato pienamente nella sua forma eroica; non fa

<sup>132</sup> P. Cantor, *Shakespeare's Rome: Republic and Empire*, op. cit., p. 100. Ecco ciò per cui Coriolano per tutto il tempo si era battuto, l'autosufficienza di un Dio. [...] Evidentemente per lui un Dio dovrebbe essere imperturbabile, non mosso da nessuno spettacolo umano e dunque da nessun' implorazione umana. Egli cerca di imitare gli dei, [...] mostrandosi sordo a tutte le suppliche da Roma, [...] mostrando che egli non può essere scosso come gli uomini normali: "egli è la roccia, la quercia non scossa dal vento" (V,ii, 110-11). [Trad. d. A.]

<sup>133</sup> *Ibid*, p. 102. Affrontando l'esilio, Coriolano sta perciò spingendo il suo eroismo a nuovi estremi. Non appena egli oltrepassa le mura della città, passa da un archetipo eroico ad un altro. Quasi all'inizio del dramma egli è paragonato a Ettore, [...] l'eroe che piamente visse e morì per un'unica città, ma dal momento in cui Coriolano parte da Roma, viene associato a Ercole, [...] l'eroe che visse una vita di esilio perpetuo, servendo molti padroni, ma riconoscendosi come il figlio di Zeus e, dunque, quasi come un dio per diritto di nascita. [Trad. d. A.]



unico scopo è la vendetta ed è pronto a rischiare pur di soddisfare la sua sete.

I volsci, come i romani, basano la loro vita sulla guerra, una condizione da preferire alla pace.

*II serv* - This peace is nothing but to rust iron, increase tailors, and breed ballad-makers.

*I serv* - Let me have war, say I. It exceeds peace as far as day does night. It's springly walking, audible, and full of vent. Peace is a very apoplexy, lethargy; mulled, deaf, sleepy, insensible; a getter of more bastard children than war's destroyer of men.

*II serv* - 'Tis so. And as war is some sort may be said to be a ravisher, so it cannot be denied but peace is great maker of cuckolds.

*I serv* - Ay, and it makes men hate one another.

*III serv* - Reason: because they then less need one another. The wars for my money. I hope to see Romans as cheep as Volscians.

(Cor IV-6, 226-240)

Quanta esaltazione per la guerra! La stessa proclamata da Coriolano, nell'indicarla come l'unico modo per liberare Roma dai plebei rivoltosi.

Come a Roma, i soldati volsci hanno un rapporto affettivo particolare, che richiama quello con la propria donna; con queste parole, che ripetono quelle di Marzio a Cominio nel primo atto, Aufidio accoglie il suo antico nemico –

*Aufidius* - Know thou first,  
I love the maid I married; never man  
Sighed truer breath. But that I see thee here,  
Thou noble thing, more dances my rapt heart  
Than when I first my wedded mistress saw  
Bestride my threshold.

(Cor IV-5, 116-120)

Immediatamente, davanti alla sua nobiltà, i Volsci ammirano Caio Marzio come il più grande dei combattenti, tanto da confrontarlo con il proprio generale –

*III serv* - Why, here's he that was wont thwack our general, Caius Martius.

*I serv* - Why do you say 'thwack our General'?

*III serv* - I do not say 'thwack our General', but he was always good enough for him.

*II serv* - Come, we are fellows and friends. He was ever too hard for him, I ever heard him say so himself.

*I serv* - He was too hard for him, directly to say the truth on't. Before Corioles he scotched him and notched him like a carbonado.

*II serv* - An he had been cannibally given, he might have boiler and eaten him too.

(Cor IV-5, 183-196)

Aufidio perde merito anche tra i suoi e, certo, questo non lo aiuterà a controllare la sua invidia.

Non esiste un mondo altrove e il personaggio di Coriolano sarà fatalmente destinato a ripetere gli stessi errori e a subire le stesse sopraffazioni. Cercherò di dimostrarlo, riprendendo ancora una volta la trama del *play*.

Caio Marzio ha raggiunto, dunque, una staticità ostinata contro la sua città natale e niente sembra smuoverlo, né l'intercessione del suo grande amico Cominio – “He is their god. He leads them like a thing/Made by some other deity than Nature,/That shapes man better” (*Cor IV-6, 92-94*) né quella del suo padre putativo Menenio e, addirittura Aufidio aggiunge un riferimento esplicito alla sua costanza: “You keep a constant temper.” (*Cor V-2, 90*) Conquistata l'immutabilità di un Dio, che supera la dimensione umana di variabilità e movimento, ed impassibile nella sua sete di vendetta, Caio Marzio sembra incarnare il modello stoico di *sapiens*.

Roma è in pericolo imminente. Nobili e plebei sono uniti dal timore dell'annientamento. Non organizzano nessuna difesa, sperando come unica soluzione nella persuasione che le parole della madre tanta amata potrebbero ottenere. Alla guerra, Roma, orfana della forza di Coriolano, decide di rispondere con l'affetto delle persone che egli ha amato. All'odio risponde l'amore, che solo in questa circostanza riacquista valore.

In una serie di incontri, che riavvicinano Coriolano, suo malgrado, alla sua vita di prima, quello soltanto narrato con Cominio e quello fallito con Menenio, il testo prepara il *climax* dell'incontro con la madre e la moglie. La solitudine rende Caio Marzio psicologicamente fragile e la sua fermezza sembra subito vacillare alla vista di Volumnia, di Virgilia e del figlio, ma egli riafferma: “Let it be virtuous to be ostinate” (*Cor V-3, 26*) accorgendosi, tuttavia, che quella dell'uomo costante è una parte che non sa più recitare –

*Coriolanus* – Like a dull actor now  
I have forgot my part and I am out,  
Even to a full disgrace.

(Cor V-3, 40-42)

Il discorso di Volumnia, innaturalmente supplice nei confronti del figlio, si sviluppa su due argomenti principali: la loro sciagurata posizione di donne e gli effetti che le azioni presenti del protagonista potrebbero avere sulla sua fama futura.

Madre, moglie e figlio non possono più gioire del valore di Coriolano, poiché esso non serve più la parte giusta. Il valore ha senso nel suo legame col patriottismo e la gloria è vivida solo se la propria comunità ne è partecipe. Volumnia e Virgilia non vogliono, e non possono, scegliere tra i propri ruoli di madre e moglie e la loro romanità.

*Volumnia*-                      For how can we,  
Alas, how can we for our country pray,  
Whereto we are bound, together with thy victory,  
Whereto we are bound? Alack, or we must lose  
The country, our dear nurse, or else thy person,  
Our comfort in the country.  
(Cor V-3, 106-111)

Il secondo argomento apre, diversamente, una prospettiva nuova nel significato di onore.

*Volumnia*-                      [...] If thou conquer Rome, the benefit  
Which thou shalt thereby reap is such a name  
Whose repetition will be dogged with curses,  
Whose chronicle thus writ: 'The man was noble,  
But with his last attempt he wiped it out,  
Destroyed his country, and his name remains  
The ensuing age abhorred.'  
(Cor V-3, 140-146)

Volumnia, rappresentante della più pura *romanitas*, con questo discorso la arricchisce del bisogno di una fama postuma, che le età future potranno offrire aldilà delle imprese militari e della gloria del momento. Tutto si sposta in un panorama più ampio, lo stesso affermato da Aufidio in IV-7: il vasto panorama della Storia, che con le sue differenti interpretazioni esalta o stigmatizza i personaggi e gli eventi che ne hanno farte parte.

*Aufidius* -                      So our virtues  
Lie in th'interpretation of the time;  
And power, unto itself most commendable,  
Hath not a tomb so evident as a chair  
T'extol what it hath done.

(Cor IV-7, 49-53)

Caio Marzio, pur consapevole dei rischi che la sua decisione può causare, accetta di trattare le condizioni di pace tra i due popoli.

Togliendo l'assedio, Coriolano compie infatti il suo gesto più eroico, consegnandosi consapevole alla reazione dei Volsci. Quello che è stato visto nel dramma come improvviso cedimento "umano" dell'eroe, rinuncia al suo progetto di vendetta contro Roma, di fronte a madre, moglie e figlio, appare piuttosto, in questa luce, come estrema esibizione di coerenza di Coriolano con il codice di elezione e gli schemi dell'immaginario appresi dalla madre. Non la patria, divenuta oggetto di vendetta, né gli affetti domestici in sé, ma la propria *virtus* nel grado estremo dell'autosacrificio, sono i valori che stoicamente e lucidamente riasserisce, risolvendo le sue contraddizioni di romano. E insieme superando in onore, con ultima mossa di orgoglio, la nobiltà romana, colpevole di non aver saputo scegliere il suo modello del mondo contro la plebe, ma ormai supplisce.<sup>135</sup>

Seguendo l'opinione succitata, Coriolano affermerebbe in modo ancora più netto la sua condizione eroica proprio attraverso il recupero dei valori di grandezza d'animo, caratteristici della *romanitas*.

Shakespeare non rende semplice l'esame critico dell'evento, poiché inserisce nel testo vari criteri di lettura dello stesso, che sintetizzano essenzialmente le diverse opinioni della critica.

Subito dopo la scena della riconciliazione, Menenio e Sicinio, preoccupati per l'esito dell'incontro tra Volumnia e Virgilia, discutono sulle caratteristiche eccezionali di Coriolano.

*Menenius* - He wants nothing of a god but eternity and a heaven to throne in.

*Sicinius* - Yes, mercy, if you report him truly.  
(Cor V-4, 23-25)

Se accettassimo le parole dei due personaggi, l'atto di Coriolano dovrebbe essere interpretato come il passo finale dell'eroe verso la divinizzazione assoluta, raggiunta attraverso la grazia che solo gli dei possono concedere. Tuttavia essi parlano di qualcosa che non sanno essere avvenuta, trascinati soprattutto da una speranza con pochissimo fondamento.

Un'altra interpretazione dell'evento è data, invece, da Aufidio davanti al popolo volsco al foro.

<sup>135</sup> G. Restivo, "Coriolanus e l'eroe marloviano in Shakespeare" op. cit., p. 18.

*Aufidius* - But at his nurse's tears  
He whined and roared away your victory,  
That pages blushed at him and men of heart  
Looked wondering each at others.  
(Cor V-6, 96-100)

Aufidio tenta di dimostrare la debolezza di Coriolano, che, anziché dimostrarsi un uomo, si determina definitivamente come un ragazzo troppo legato alla madre, un *boy of tears*. Credere ad Aufidio è veramente difficile, viste le sue intenzioni violente e subdole nei confronti di Caio Marzio, trappola che questi nella sua ingenuità e convinzione non sa prevedere.

Un'ultima giustificazione del gesto di riconciliazione è quella esplicitamente affermata da Coriolano.

*Coriolanus* - And, sir, it is no little thing to make  
mine eyes to sweat compassion.  
(Cor V-3, 196-197)

La tensione della decisione è resa evidente dai vari tentativi di resistere alla pietà. Aufidio stesso, trovandolo un vantaggio, ammette, in un *aside* –

*Aufidius* - I am glad thou hast set thy mercy and thy honour  
At difference in thee. Out of that I'll work  
Myself a former fortune.  
(Cor V-3, 201-203)

Coriolano sembra recuperare tutta la sua umanità, quella stessa umanità che il linguaggio iperbolico del testo aveva celato. Non un Dio che punisce né una bestia che divora insaziabile, ma figlio e marito, che scopre l'innaturalezza estrema cui la fiducia nella sua eccezionalità lo aveva portato. Non è un'opera di clemenza la sua, ma una presa di coscienza degli effetti disastrosi di una violenza brutale e senza giustificazione.

*Coriolanus* - O mother, mother!  
What have you done? Behold the heavens do ope,  
The gods look down, and this unnatural scene  
They laugh at.  
(Cor V-3, 183-186)

È la vittoria dell'affetto e dell'intimità di un sentimento delicato come quello tra madre e figlio sulla sfera pubblica, così oppressiva all'interno del dramma.

*Coriolanus* - Hail, Lords! I am returned your soldier,  
No more infected with my country's love  
Than when I parted hence, but still subsisting  
Under your great command.

(Cor V-6, 71-74)

Non uno slancio patriottico, dunque, impedisce a Coriolano di sferrare l'attacco fatale a Roma, ma la commozione e la compassione e quando si presenta ad Anzio portando con sé il primo trattato di pace che egli abbia mai accettato, Marzio, forse, crede ancora nella possibilità di un mondo diverso da Roma, un mondo dove l'interpretazione di un'azione dipenda dall'azione soltanto.

Il sipario, tuttavia, è rimasto tirato e l'umanità riacquisita (non la scoperta di un limite, ma una conquista) può essere manipolata. Aufidio, astutamente, impedisce ai nobili di leggere il trattato di pace, prova dell'impegno di Caio Marzio: "Read it not, noble Lords;/ but tell the traitor in the highest degree/ he hath abused your powers." (Cor V-6, 84-86) La realtà è cambiata improvvisamente sotto gli occhi di tutti e la finzione diventa più convincente della realtà stessa.

Coriolano, "non un nome qualsiasi, ma una sostanza verbale in cui è inscritta tutta la sua vita",<sup>136</sup> un *addition* che, dopo l'esilio Marzio aveva dimenticato –

*Cominius* - 'Coriolanus'  
He would not answer to; forbade all names;  
He was a kind of nothing, titleless,  
Till he had forged himself a name i'th'fire  
Of burning Rome.

(Cor V-1, 11-15)

pronunciato ora con ira da Aufidio, evoca funesti ricordi al popolo volsco, che non può perdonare una fama acquistata sul suo sangue. Il mondo altrove si rivela insussistente e tanto ingrato quanto quello romano.

Caio Marzio è incredulo e fortemente amareggiato. Alle accuse di Aufidio risponde con domande spezzate. La sua ira non è più un impulso istintivo, ma una reazione violentissima all'insensatezza di un mondo che lo respinge in qualunque modo egli decida di essere.

Coriolano, nonostante le sue ultime affermazioni di coraggio, è

---

<sup>136</sup> Francesco Marroni, "Memoria e intrecci interpretativi in *Coriolanus*", in Mariangela Tempera, (a cura di) *Coriolanus: dal testo alla scena*, Bologna: Clueb, 2000, p. 106.

diventato umanamente vulnerabile e paga con la morte la sua rinascita di uomo.

Come già in *Julius Caesar* e in *Antony and Cleopatra* è compito degli antagonisti rendere il giusto epitaffio all'eroe e le ultime parole del testo sono affidate al placato Aufidio.

*Aufidius* - My rage is gone,  
And I am struck with sorrow. Take him up.  
Help three o'th'chiefest soldiers; I'll be one.  
Beat thou the drum, that it speak mournfully.  
Trail your steel pikes. Though in this city he  
Hath widowed and unchilded many a one,  
Which to this hour bewail the injury,  
Yet he shall have a noble memory.  
Assist.

(Cor V-6, 148-156)

Caio Marzio, l'uomo, è ormai morto, tristemente e paradossalmente nel momento di miglioramento reale del suo modo di vivere i valori umani; ciò che rimane è l'ambiguità, basata sulla violenza di tutto un mondo, di una *noble memory* e la sua fragilissima consistenza.

## CORIOLANO E LO SCONTRO TRA ANTICHI VALORI EROICI E LA NUOVA DIMENSIONE POLITICA

---

Ecco esposte le tensioni psicologiche e storiche presenti nel *play*, le conflittualità tra l'individuo e la società, che rendono *Coriolanus* "the most deterministic of Shakespeare's tragedies in its stress on the inescapable moulding influence of environment and upbringing"<sup>137</sup> e "Shakespeare's definitive critique of the contradictions of constancy, and its potentially destructive consequences for an individual or a society which hold it as the supreme virtue."<sup>138</sup>

Noi definimmo il *Coriolano*, *tragedia storica*, meglio ancora *politica*, consegnando alla parola politica tutta una sua totale dilatazione dialettica: politica come movimento dialettico della storia, storia come rapporti dialettici dei gruppi umani e dei loro interessi in contrasto, e, all'interno dei gruppi umani, delle classi, dinamica dei rapporti tra l'uomo singolo, la propria classe e quella opposta ed infine, nella dinamica dei rapporti *pubblici*, rapporti dell'uomo *singolo* con se stesso, con le proprie contraddizioni.<sup>139</sup>

Ancora una volta uno dei problemi fondamentali del personaggio dell'opera è l'impossibilità di ritagliarsi una dimensione privata, in cui costruirsi senza condizionamenti. Le interpretazioni dell'eroico Coriolano da parte degli altri personaggi nascondono in un alternarsi di punti di vista l'aspetto più intimo di Caio Marzio, riservandogli solo un ruolo pubblico, una parte su un palcoscenico, che diffonda ogni gesto e ogni parola.

Scrivendo Cicerone nel *De Officiis* che il grande uomo romano, obbligato al controllo di ogni azione, doveva scegliere il suo ruolo nella società, quello più adatto alla sua natura, e, con costanza, ricoprirlo fino in fondo, proprio come un attore. Così era intesa la vita a Roma, questo stava diventando la città nei primi anni della Repubblica, creatrice di un clima pubblico da costruirsi sulla retorica politica di un Menenio Agrippa, per esempio, sull'eloquenza laudativa, come quella di Larzio o Cominio, e sulla vita di collettività da svolgersi al foro.

Coriolano si trova a disagio all'interno di questa retorica collettiva, poiché

Se egli ama farsi onore nel campo di battaglia, poiché la guerra è il suo naturale, allo stesso modo rifugge da qualsiasi forma di glorificazione delle sue imprese,

---

<sup>137</sup> G. Miles, *Shakespeare and the Constant Romans*, op. cit., p. 156. (*Coriolano* è) La più deterministica delle tragedie shakespeariane nel suo interesse per l'inevitabile plasmante influenza dell'educazione e dell'istruzione. [Trad. d. A.]

<sup>138</sup> *Ibid*, p. 168. (*Coriolano* è) la critica definitiva delle contraddizioni della costanza e delle sue conseguenze potenzialmente distruttive per l'individuo o la società che la ritiene una virtù suprema. [Trad. d. A.]

<sup>139</sup> Giorgio Strehler, *Inscenare Shakespeare*, op. cit., p. 40.

perché ogni espressione di lode o ricompensa tradisce l'autenticità dell'azione.<sup>140</sup>

Paradossalmente “nella cultura rinascimentale, ‘Action’ si identificava col concetto di *actio*, ossia la capacità retorica di riferire un’azione, caricandola di significati sovrasegmentali di carattere gestuale ed extralinguistico”.<sup>141</sup> Essendo la retorica strettamente legata tanto all’oratoria quanto all’invenzione drammatica e alla recitazione, per esprimere il senso di affettata coscienza pubblica, tipica della romanità repubblicana, nel complesso figurativo di *Coriolanus* diviene fondamentale la metafora teatrale. In modo esplicito il personaggio Coriolano usa l’immagine dell’attore per rappresentare la difficoltà ad inserirsi nel contesto politico della sua città, ed in bocca ad un attore, che realmente sta interpretando una parte, quella di Caio Marzio, essa assume ancora più potenza e ascendente, concretando, in tal modo, la conflittualità tra realtà e finzione.

Marzio sente di dover recitare una parte che non è la sua – “It is a part/That I shall blush in acting” (*Cor* II-2, 143-144) un ruolo che non è adatto alla sua natura, poiché la sua coerenza ostinata non gli farà mai accettare nessun tipo di compromesso, né nessuna simulazione. Ogni qualvolta le parole dei suoi amici sembrano convincerlo a presentarsi in modo più “politico” davanti alla plebe e ai suoi rappresentanti, Caio Marzio non riesce a nascondere se stesso o quello che egli crede essere.

Pronto a riconoscere dignità di esistenza solo a ciò che inveri un immutabile modello simbolico di eroismo romano, Coriolano appare cieco alle trasformazioni e ai “dettami della storia”, alla fame del popolo, alle mediazioni della politica, al consenso sociale come ai problemi economici effettivi che proprio le guerre hanno prodotto, allontanando gli uomini dai campi. Rifiuta quindi l’innovazione dei tribuni della plebe, che lo stesso Senato romano aveva concesso, ma che ai suoi occhi possono mettere in pericolo la supremazia della *Romana virtus*.<sup>142</sup>

Persino Volumnia, l’incitatrice all’eroismo e all’austerità, in III-2 rinnega i valori di costanza insegnati al figlio e propone una visione opportunistica della politica, che sappia agire in base agli stessi stratagemmi e finzioni propri della guerra.

*Volumnia* - If it honour in your wars to seem  
The same you are not, which for your best ends  
You adopt your policy, how is it less worse  
That it shall hold companionship in peace  
With honour as in war, since that to both  
It stands in like request?

(*Cor* III-2, 47-51)

<sup>140</sup> M. Marrapodi, “Action is Eloquence” Op. cit., p. 119.

<sup>141</sup> *Ibid*, p. 130.

<sup>142</sup> G. Restivo, “*Coriolanus* e l’eroe marloviano in Shakespeare”, op. cit., p. 14-15.

Il mondo è cambiato e tutti accettano che la finzione possa sostituire la realtà. Questa indeterminatezza si traduce all'interno del testo in un susseguirsi di opinioni e interpretazioni nei confronti di Coriolano, che ne impediscono una valutazione unica e oggettiva. Il discorso di Aufidio in IV-7 mette in evidenza l'impossibilità di un giudizio tanto momentaneo quanto storico onnicomprensivo.

*Aufidius* - First he was  
 A noble servant to them, but he could not  
 Carry his honours even. Whether 'twas pride,  
 Which out of daily fortune ever taints  
 The happy man; whether defect of judgement,  
 To fail in the disposing of those chances  
 Which he was lord of; or whether nature,  
 Not to be other than one thing, not moving  
 From th'casque to th' cushion, but commending peace  
 Even with the same austerity and garb  
 As he controlled the war; but one of these –  
 As he hath spices of them all – made him feared,  
 So hated, and so banished. But he has a merit  
 To choke it in the utterance. So our virtues  
 Lie in th'interpretation of the time [...]  
 (Cor IV-7, 35-50)

Coriolano è assoluto e, fiducioso nella guerra e nella violenza, crede che la pace non faccia altro che alimentare irragionevoli discontenti da parte della plebe.

Ed è in questa visione, che fa della guerra il centro ordinatore della vita, che risiede la debolezza e il limite di Coriolano. Il quale, come dichiara Aufidio, sa essere solo e immutabilmente se stesso: [...] *not to be other than one thing* [...]. Alla circolarità di Coriolano, al pensiero intransitivo di un uomo che fonda ogni suo agire sul principio dell'unicità e inviolabilità della propria persona, si oppone il modello di mondo di Aufidio che è mosso da una precisa convinzione ermeneutica. [...] La storia di ogni individuo si configura come storia delle valutazioni altrui, un continuo slittare da un'interpretazione a un'altra, in una deriva che, a parte l'instabile statuto della nostra "virtù" dinanzi al susseguirsi di giudizi propri del divenire storico, non si basa su certezza alcuna.<sup>143</sup>

Già negli altri due drammi romani, e in particolare in *Julius Caesar*, il mondo è travolto dai giudizi; la Storia, inconcepibilmente oggettiva, è solo un cumulo di frantumi di verità, essendo i suoi giudizi irrimediabilmente soggiogati ai risultati, alle conseguenze delle azioni e alle ideologie.

Marroni sceglie di accettare come la colpa più grave di Coriolano, il terzo dei difetti elencati da Aufidio, cioè la convinzione che solo la guerra possa essere fonte di onore. La superbia, il vizio unico che l'eroe doveva scontare nella *Vita* di Plutarco, in Shakespeare perde effettivamente senso, mostrandosi non tanto come causa degli atteggiamenti di Coriolano, bensì come manifestazione

<sup>143</sup> F. Marroni, "Memoria e intrecci interpretativi in *Coriolanus*", op. cit., p. 98-99

estriore di una coerenza etica assoluta, nella quale si pone il nucleo centrale della sua discussione.

Il coraggio e il valore militare di Coriolano non sono negati mai e la sua vendetta fa veramente paura a tutti, anche ai tribuni che, malignamente, avevano avanzato l'ipotesi del suo essere favorito da una posizione di subalterno. (*Cor I-1, 270-274*) Tuttavia Shakespeare inserisce nel tessuto testuale frasi e contraddizioni che mettono in risalto l'impossibilità di accettare queste caratteristiche come assolute e indispensabili.

Per pararsi da qualsivoglia responsabilità per l'insurrezione, che invece stanno alimentando astutamente, i tribuni manipolano persino la genealogia e la nobiltà acquisita di Caio Marzio, svuotando di significato ogni possibile dinastia eroica. Spontaneo, inoltre, è rilevare l'ironia che l'esaltazione della nobile stirpe e natura del protagonista, presente nella fonte plutarhiana a sua gloria, assume nella retorica acuta dei suoi peggiori nemici –

*Brutus* - Say we read lectures to you,  
How youngly he began to serve his country,  
How long continued, and what stock he springs of –  
The noble house o'th' Martians, from whence came  
That Ancus Martius, Numa's daughter's son,  
Who after great Hostilius here was king.  
Of the same house Publius and Quintus were,  
That our best water brought by conduits hither;  
And Censorinus, nobly namèd so,  
Twice being by the people chosen censor,  
Was his great ancestor.

*Sicinius* - One thus descended,  
That hath beside well in his person wrought  
To be set high in place, we did commend  
To your remembrances. But you have found,  
Scaling his present bearing with his past,  
That he's your fixèd enemy, and revoke  
Your sudden approbation.

(*Cor II-3, 234-249*)

Uno dei cittadini chiamati a votare per l'elezione a console di Caio Marzio scopre, invece, l'antitesi che risulta dalla posizione di quest'ultimo.

*IV citizen* - You have deserved nobly your country, and you have not  
deserved nobly.

(*Cor II-3, 87-88*)

Caio Marzio non può comprendere il paradosso e chiede la soluzione dell'enigma. Non perché rinneghino le sue qualità di combattente, i plebei odiano Coriolano, ma perché esse, unite al disprezzo che l'orgoglio del suo valore provoca nel nobile Marzio, incidono sulla loro vita in modo intollerabile; ammettono, però che "if he would incline to the people, there was never a worthier man." (*Cor II-3, 36-38*)

La situazione romana postmonarchica dovette ricordare a Shakespeare la grande agitazione sociale del suo tempo. La sovrabbondanza di nascite, la rapacità dei nuovi proprietari terrieri, la costrizione verso i contadini a trasformare i loro campi in pascoli e la recinzione del demanio pubblico avevano creato gravi problemi di carestia, i cui effetti erano sfociati, nel regno di Elisabetta, nell'insurrezione dell'Oxfordshire del 1597 e, in quello di Giacomo I, nell'insurrezione delle Midlands nel 1607.<sup>144</sup> Tra i potenti del periodo si erano insidiati timore e biasimo assoluto per il popolo.

Ciò che colpisce, nelle cronache dei due avvenimenti, è l'incompleta inconsapevolezza dei motivi scatenanti e lo stupore che un uomo del popolo potesse decidere di agire:

He continewally persuaded others to joyne with him in this treason, and specially Roger Symondes who was a poor man, and had a great charge of children, and therefore should have some Collour to rise in respect of hunger.<sup>145</sup>

Gli insorti inglesi, però, forse perché peggio guidati dei loro antenati romani, non raggiunsero nessun accordo con la *gentry*, la quale, anzi, svolse una parte prominente nella restaurazione dell'ordine, asserendo –

there was not so much as any necessitie of famine or dearth of corne [...] that might provoke them.<sup>146</sup>

Simile alla condizione romana, era, dunque, anche il distacco assoluto tra classi umili e lavoratrici e classi privilegiate, la *gentry* e i Pari. Lo *status* sociale apparteneva solo a quest'ultimo gruppo, mentre gli altri erano definiti solo in base alla loro funzione economica.

La descrizione della situazione storica inglese del 1600 ricorda in maniera disarmante l'etica politica promossa da Coriolano –

Pari e *gentry* si diversificavano dal resto della popolazione per una "qualità" particolare, e cioè la "nobiltà". Pari e gentiluomini erano "nobili"; chiunque altro era "ignobile" oppure "zotico". Si trattava di concezioni che discendevano in parte dalle tradizioni feudali e cavalleresche, in forza delle quali la terra veniva concessa dalla Corona in cambio delle prestazioni di servizi militari, obblighi da un pezzo scomparsi; [...] il gentiluomo o il nobile era un uomo avulso dalla massa e destinato a governare; era indipendente e agiato.<sup>147</sup>

<sup>144</sup> Cfr G. Bullough, *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*, op. cit., pp. 456-458.

<sup>145</sup> John Stow, *Annales*, 1631, cit. in G. Bullough, *ibid*, pp. 553-560. Egli incessantemente persuadeva altre persone a unirsi a lui in questo tradimento, e specialmente Roger Symondes, un pover'uomo, che aveva un grande onere di figli, e che tuttavia doveva avere qualche particolare qualità per sollevarsi per fame. [Trad. d. A.]

<sup>146</sup> *Ibid*. Non c'era nessuna carestia o scarsità di grano [...] che potesse provarli. [Trad. d. A.]

<sup>147</sup> John Morrill, "Gli Stuart", in Morgan, Kenneth O. (ed.), *The Illustrated History of Britain*, Oxford: OUP e Kenneth O. Morgan, 1984, (trad. ital. Francesco Saba Sardi, *Storia dell'Inghilterra*, Milano: Bompiani, 1993, p. 260).



politico, Coriolano non accetta una posizione di opportunismo, che lasci i problemi in profondità, e vorrebbe rimuoverli dalla radice.

*Coriolanus* - What should the people do with these bald Tribunes,  
On whom depending, their obedience fails  
To th'greater bench? In a rebellion,  
When what's not meet, but what must be, was law,  
Then were they chosen. In a better hour  
Let what is meet be said it must be meet.  
And throw their power i'th'dust.  
(Cor III-1, 164-170)

Coriolano ha, in realtà, un fiuto politico molto sviluppato, tanto da capire quale minaccia al potere precostituito annuncino queste tensioni popolari. Come nell'Inghilterra rinascimentale gli aristocratici sentivano di avere sotto un pieno controllo le correnti sotterranee di insurrezione, che raggiungeranno poi l'esito di una dura guerra civile, così nella Roma repubblicana –

The patricians try to give the plebeians the semblance of power without the substance, hoping that the tribunate will make them believe they have a share in the ruling of Rome, without interfering with the decisions the Senate wants to make. [...] The patricians believe the constitutional powers of the people are a sham because they have complete confidence in their own ability to manipulate politically naive plebeians in any direction they choose.<sup>149</sup>

Noi spettatori e lettori, invece, conosciamo il potere che i tribuni hanno di spingere la massa ad un'azione violenta e sovversiva. Coriolano urla “E' un complotto.” Bruto e Sicinio manipolano la plebe! La massa senza guida è, sì, un'Idra dalle nove teste, lo confessa anche uno dei cittadini (“and truly I think if all our wits were to issue out of one skull, they would fly east, west, north, south, and their consent of one direct way should be at once to all the points o'th'compass” II-3, 20-23), ma se le teste sono costrette a dirigere lo sguardo da una sola parte, lo stomaco patrizio non ha via di scampo.

Qui un'altra delle apparenti contraddizioni shakespeariane. Caio Marzio è considerato dalla critica come vittima del suo mancato senso politico; tuttavia, egli sul palco si pone come il promotore di una perfetta teoria di governo, una delle tre in conflitto all'interno del dramma. Ciò che, però, egli non comprende è che la sua personalità non è frutto di un libero sviluppo individuale, ma forgiata su un modello impersonale predeterminato, in cui addirittura il suo corpo assume una valenza politica, assoggettata alle strumentalizzazioni di tutte le parti in causa.

---

<sup>149</sup> *Ibid*, pp. 88-9. I patrizi cercano di dare ai plebei l'apparenza di potere senza sostanza, sperando che il tribunato faccia credere loro di avere una parte nel governo di Roma, senza interferire con le decisioni che il Senato vuole prendere. [...] I patrizi credono che i poteri costituzionali del popolo siano un inganno, in quanto essi hanno una fiducia completa nella propria capacità di manipolare politicamente gli ingenui plebei in qualsiasi direzione essi scelgano. [Trad. d. A.]

Si avvia, così, uno straordinario processo di “appropriazione” del corpo dell’eroe eponimo per motivi ideologici, che si incentra sulle ferite sanguinanti ed ignora la soggettività dell’individuo; un processo di smembramento, quindi, e di spersonalizzazione, cui tendono tutte le fazioni e i personaggi coinvolti, ma contrastato dal rifiuto di Coriolanus di denudare le proprie ferite che, al di là di improbabili motivazioni psicoanalitiche, indica la volontà di mantenere il controllo di sé e di conservare integra la propria identità.<sup>150</sup>

È importante notare che il contesto metaforico relativo al mondo animale è utilizzato nel testo o per indicare il popolo o lo stesso Coriolano. I due estremi della lotta di classe sono, in realtà, accomunati dalla perdita di una dimensione personale e umana, giudizio facilitato dalla loro immediatezza e istintività, che li rende entrambi inadeguati al nuovo clima politico.

L’ingenuità di Coriolano sta nell’inseguire coerentemente un modello che gli è stato insegnato, mentre la società che lo ha forgiato lo sta gradualmente e ipocritamente rinnegando. Marzio, convinto di recitare una parte davanti al popolo, non si rende conto che per tutta la vita è stato intrappolato in un’immagine, che egli si sforza di riprodurre in ogni gesto, come un attore sulla scena. Il biasimo non dovrebbe, dunque, essere rivolto solo al protagonista della tragedia, ma all’intera collettività che ha creato un modello tanto violento e oscuro.

Quanto un’etica inumanamente sanguinaria può danneggiare una società? Molto a leggere il *Coriolanus*. Perché se è vero che Caio Marzio ne è la vittima più illustre, vittima e carnefice, lo spettatore e il lettore hanno ancora in mente le vedove e gli orfani di Corioli e i lamenti per fame dei plebei romani, tutti trascinati in una logica perversa di morte e dolore, una moltitudine che a differenza di Coriolano non può scegliere una strada diversa ed è costretta a subire la guerra.

È una critica esplicita alla convinzione di certe personalità rinascimentali, quali Essex o Bacon, che la guerra, stabilendo l’espansionismo come obiettivo comune alla collettività, possa estinguere i problemi interni e disperdere l’aggressività all’esterno.

One of the most striking messages that *Coriolanus* has to offer us is that, far from uniting people against a common enemy, heroic military values in their most exaggerated form are inherently divisive, setting citizen against citizen, and obliging warrior-aristocrats to assert their superiority over lower orders in the relentless competition for *laus* and *gloria*.<sup>151</sup>

Spontaneamente metto a confronto la sicurezza corneilliana nel suo *Cid*, con il quale la nobiltà francese era, sull’esempio dell’irreprensibile eroe spagnolo,

<sup>150</sup> M. Marrapodi, “Action is Eloquence”, op. cit., p. 125.

<sup>151</sup> R. H. Wells, *Shakespeare on Masculinity*, op. cit., p. 161. Uno dei più penetranti messaggi che *Coriolanus* ha da offrirci è che, contrariamente a unire il popolo contro un nemico comune, i valori eroico- militari nella loro forma più esasperata sono insitamente disgreganti, poiché pongono cittadino contro cittadino, e obbligano i guerrieri aristocratici ad asserire la propria superiorità sulle classi più umili nell’implacabile competizione per la *laus* e la *gloria*. [Trad. d. A.]

Rodrigue, spinta a prestare il proprio valore militare a difesa di uno stato che diveniva centro assoluto di ogni decisione individuale. Convinto, Corneille crea un eroe monolitico e indistinto, senza alcuna ironia, senza alcuna critica.

Shakespeare non è fiducioso quanto il francese e nei suoi testi la violenza è presentata attraverso ambigue ombre, che non la rendono mai proficua. L'eroismo è sempre una costruzione sociale, l'exasperazione di caratteristiche che la collettività sceglie come proprie nel tentativo di un'autoesaltazione che giustifichi i propri gesti, ma che non trova nessuna base solida.

Aldilà di essere l'accusa alla debolezza di un uomo, che proprio in questa debolezza si riscatta, trasformando il distacco dello spettatore in compassione profonda, il *Coriolanus* –

---

Written at a time when “manhood and Chevalrie” were once again acquiring a powerful popular appeal, it is Shakespeare’s last and most emphatic denunciation of heroic values.<sup>152</sup>

---

All'interno del testo una frase, in particolare, evidenzia lo scetticismo sulla possibilità di un eroismo quasi divino, che faccia superare all'uomo le sue pecche, ed è pronunciata da Menenio –

*Menenius* - I tell thee, fellow,  
thy general is my lover. I have been  
the book of his good acts whence men have read  
his fame unparallel'd, haply amplified.  
For I have ever varnishèd my friends –  
Of whom he's chief – with all the size that verity  
would without lapsing suffer. Nay, sometimes,  
like a bowl upon a subtle ground,  
I have tumbled past the throw, and in his praise  
Have almost stamp'd the leasing.  
(Cor V-2, 13-22)

Ho già citato questa battuta per legittimare la funzione di Menenio come personificazione dello storico unilaterale, ma, ulteriormente, essa frantuma la possibilità di credere alla grandezza divina del protagonista. La sua esaltazione ha superato il limite della verità, utilizzando iperboliche espressioni. Non abbiamo più punti fermi per il verdetto riguardo all'eroismo. Ogni cosa che abbiamo udito o letto in precedenza potrebbe essere menzognera, inattendibile. Se poi rileggiamo la frase tenendo presente la retorica elogiativa usata in *Julius Caesar* e *Antony and Cleopatra*, lo scetticismo shakespeariano risulta ancora più manifesto, arricchito, però, da una fiducia nelle possibilità dell'arte e della fantasia umana. L'immaginazione riesce a concretizzare modelli straordinari di uomo e l'arte a renderli immortali, incisi per sempre nella memoria. Mi sono da supporto le parole dell'addolorata Cleopatra –

---

<sup>152</sup> *Ibid*, p. 176. Scritto in un tempo in cui “la virilità e la Cavalleria” stavano recuperando un potente fascino sul popolo, (*Coriolano*) è l'ultima e la più enfatica denuncia di Shakespeare verso i valori eroici [Trad. d. A.]

*Cleopatra*- But if there be nor ever were one such,  
It's past the size of dreaming. Nature wants stuff  
To vie strange forms with fancy, yet t' imagine  
An Antony were nature's piece 'gainst fancy,  
condemning shadows quite.

(AC V-2, 96-100)

Con questa demitizzazione dell'eroe erculeo Shakespeare non pretende di istruire moralmente o di indicare quale siano il bene e il male. Queste categorie non hanno posto nella sua arte, la quale tratteggia la natura dell'uomo e dei suoi rapporti in tutte le manifestazioni, rendendo aperte ad infinite analisi le sue opere, analisi mai concluse, in eterno rinnovamento attraverso la coscienza dell'epoca che le recupera.

Ciò che ne ricaviamo è sì un relativismo pessimista, tanto vicino a quello modernista e postmodernista, disorientante e amareggiante, perché diventano mille le strade dell'interpretazione ed irrealizzabile la ricostruzione di una verità, che sia unica e immutabile; ma le opere di Shakespeare nascondono un amore profondo per l'uomo, che, superando ogni attuabilità di eroismo, si fonda sulla comprensione dei suoi limiti.

Il *Coriolanus* è la sua tragedia più amara, in quanto ogni possibilità di miglioramento è inibita da una collettività che, consapevolmente o meno, sfrutta i suoi membri in nome di una grandezza senza fondamento. I difetti umani diventano così intensificati quanto i pregi, perché si trovano ad agire sempre in una dimensione sociale dalla quale è impossibile non essere travolti. L'individuo, sia esso Coriolano o il plebeo tacciato di ignoranza e ignobiltà, il primo irretito nella sua figura di guerriero, l'altro di membro di una volubile massa, si perde nel labirinto del suo ruolo pubblico. L'amarrezza è inoltre ricalcata dall'assenza di personaggi o categorie totalmente positivi e se ci sono vincitori, non sono che effimeri e ambigui, come Aufidio o il Coriolano della prima parte.

Forse per questo motivo, Shakespeare, nel tentativo di riscoprire l'incorrotto dell'uomo, approderà ad ambientazioni fantasiose, astoriche e asociali nei *romances* della sua ultima stagione letteraria, affidandosi al potere demiurgico dell'immaginazione; ma anche nel mondo della magia più pura di *The Tempest*, l'uomo si rivela potenzialmente distruttivo nei confronti degli altri.

Con i drammi romani l'antica Roma smette di essere un modello di idealità, quale era per la cultura inglese, e diviene un mondo sempre più simile a quello contemporaneo, assumendo la funzione di sollecitazione critica. Addirittura la repubblica romana, tanto distante dal modello statuale del Rinascimento, è presa a simbolo di condizioni culturali e politiche, che irrimediabilmente si ripetono; in un'esibizione di intuito politico l'autore sembra prevedere l'avvicinarsi di uno sconvolgimento sociale, che sfocerà di lì a poco in un violento conflitto civile.

Mentre crollava un mondo ai suoi piedi, Shakespeare decide di metterne in scena le contraddizioni, la fine; spostandole in un tempo remoto, ne

universalizza a tal punto i conflitti e le illusioni da offrirli a noi ancora intatti, tangibili e, purtroppo, irrisolti. Ci offre immagini di violenza e mistificazione che oggi come mai dovrebbero servirci per recuperare il vero senso della nostra umanità, sempre più spesso accantonata dietro interessi di conquista, predominio e rifiuto dell'altro, in un'atmosfera di militarismo che tanto cupa rende la nostra società –

Un'immagine teatrale che tutto include e mette in scena, storia e cronaca, passato e presente, vita e morte; un'immagine moderna che si nutre della memoria e della nostalgia dell'antico, stabilendo, nel segno della tragedia umana di questo percorso verso la morte in cui anche Coriolano consiste (e tanto più perché il personaggio è insieme vittima e macchina di morte), una continuità di passato e presente che è il solo modo di fare del rapporto con i classici un legame vitale e fecondo.<sup>153</sup>

---

<sup>153</sup> Agostino Lombardo, introduzione a William Shakespeare, *Coriolano*, (trad. Agostino Lombardo), Milano: Feltrinelli, 2002, p.9.

## RAPPRESENTAZIONI DEI DRAMMI ROMANI IN ITALIA

---

Segue una rassegna delle informazioni principali riguardanti gli allestimenti sul territorio italiano dei drammi shakespeariani ad ambientazione romana. Oltre ai testi citati in bibliografia, notizie importanti sull'argomento sono state tratte dai siti [www.teatroromanodiverona.it](http://www.teatroromanodiverona.it), nello spazio dedicato all'Estate teatrale veronese, e [www.tsa.it](http://www.tsa.it).

Nonostante le numerose ricerche non mi è stato possibile raccogliere informazioni ugualmente esaustive per tutti gli spettacoli allestiti, che citerò ugualmente per scrupolo di segnalazione.

### **Coriolano**

*Regia e interpretazione:* Ernesto Rossi

*Traduzione:* Dondini

(Milano, Teatro del Re, 12 dicembre 1862)

### **Antonio e Cleopatra**

*Traduzione:* Arrigo Boito

*Interpreti:* Eleonora Duse

(Milano, Teatro Manzoni, 27 novembre 1888)

### **Giulio Cesare**

*Regia:* Ernesto Rossi

*Traduzione:* di Ernesto Rossi

*Interpreti:* L. Ferrati, Onorato, E. Rossi, Mori, calabresi, seraffini, Voller Buzzi.

(Firenze, Teatro Nuovo, febbraio 1888)

### **Giulio Cesare**

*Regia:* Edoardo Boutet e Ferruccio Garavaglia

*Traduzione:* Carlo Rusconi

*Scene:* Duilio Cambellotti

*Interpreti:* Ferruccio Garavaglia, Picasso, Falcini, Colaci, V. Pieri, A. Pieri.

(Roma, Teatro Argentino, 19 dicembre 1905)

## **Coriolano**

*Regia:* Gualtiero Tumiati

*Traduzione:* Raffaello Piroli

*Scene:* Beryl Tumiati

*Interpreti:* Compagnia Estiva di Gualtiero Tumiati, per le parti principali, Gualtiero Tumiati e Maria Letizia Celli

(Milano, Teatro Filodrammatici, 8 febbraio 1926)

## **Giulio Cesare**

*Regia e scene:* Nando Tamberlani

*Direzione Artistica:* Gualtiero Tumiati

*Traduzione:* Raffaello Piroli

*Interpreti:* Compagnia Estiva di Gualtiero Tumiati; C. Tamberlani, A. Nazzari, L. Garavaglia, A. Maieron, G. Verdiani, G. Scotto, S. Randone.

(Roma, Basilica di Massenzio, 1 agosto 1935)

## **Coriolano**

*Regia:* Gualtiero Tumiati

*Traduzione:* Raffaello Piroli

*Scene:* Fernando De Crucciati

*Interpreti:* Compagnia Estiva di Gualtiero Tumiati, per le parti principali Gualtiero Tumiati e Maria Letizia Celli.

(Roma, Basilica di Massenzio, 9 agosto 1935)

## **Giulio Cesare**

*Regia:* Guido Salvini e Luigi Squarzina

*Traduzione:* Cesare Vico Lodovici

*Scene e costumi:* Giulio Coltellacci

*Musiche:* Fiorenzo Carpi

*Interpreti:* Filippo Scelzo, Renzo Ricci, Memo Benassi, Sandro Rufemi, Arnoldo Foà, Giulio Stival, Tino Bianchi, Giancarlo Sbragia, Luigi Squarzina, Gabriele Ferzetti, Roberto Moro, Emilio Petacci, Carlo Segni, Renato Manti, Gianrico Tedeschi, Federico Ninchi, Ubaldo Parenzo, Ferruccio Stagni, Ettore Gaipa, Luciano Salce, Roberto Carrara, Giovanni Piccotti, Valerio Ruggeri, Lucio Ardenzi, Evi Maltagliati, Eva Magni.

(Verona, Teatro Romano, 18 agosto 1949)

### **Antonio e Cleopatra**

*Regia:* Renzo Ricci

*Interpreti:* Eva Magni

(Roma, Teatro Eliseo, 1952)

### **Giulio Cesare**

*Regia:* Giorgio Strehler

*Traduzione:* Eugenio Montale

*Scene e costumi:* Piero Zuffi

*Musiche:* Fiorenzo Carpi

*Interpreti:* Tino Carraro, Elsa Albani, Giorgio De Lullo, O. guerrini, F. Giacchetti, F. De Ceresa, L. Morlacchi.

(Milano, Piccolo Teatro, 20 novembre 1953)

### **Coriolano**

*Regia:* Giorgio Strehler

*Traduzione e riduzione:* Gilberto Tofano

*Scene:* Luciano Damiani

*Costumi:* Ezio Frigerio

*Musica:* Fiorenzo Carpi

*Interpreti:* Tino Carraro, Franco Graziosi, Wanda Capodaglio, Ottavio Fanfani, Enzo Tarascio, Antonio Battistella, Realda Ridoni, Cesare Polacco, Gabriella Giacobbe, Giancarlo Dettori, Marcello Moretti, Gianfranco Mauri.

(Milano, Piccolo Teatro, 9 novembre 1957)

### **Giulio Cesare**

*Regia:* Sandro Bolchi

*Traduzione:* Eugenio Montale

*Scene e costumi:* Pier Luigi Pizzi

*Musiche:* Bruno Maderna

*Interpreti:* Fosco Giachetti, Orazio Orlando, Giorgio De Lullo, Corrado Sonni, Adolfo Spesca, Tino Carraro, Ottorino Guerrini, Ferruccio De Ceresa, Gianni Briccos, Alfonso Cassoli, Giorgio Bonora, Emilio Marchesini, Daniele Tedeschi, Corrado

Nardi, Mario Erpichini, Antonio Venturi, Umberto Ceriani, Nino Milia, gino Lavagetto, Mario Banci, Giancarlo Bonuglia, Elsa Albani, Lucilla Moriacchi  
(Verona, Teatro Romano, 4 luglio 1959)

### **Giulio Cesare**

*Regia:* Mario Ferrero

*Traduzione:* Cesare Vico Lodovici

*Scene:* Pier Luigi Pizzi

*Costumi:* Giulio Coltellacci

*Interpreti:* Sbragia, Fantoni, C. Hintermann, I. Garrani.

(Ostia, Teatro degli Scavi, 23 agosto 1960)

### **Antonio e Cleopatra**

*Regia:* Franco Enriquez

*Traduzione:* Franco Enriquez

*Scene e costumi:* Attilio Colonello

*Interpreti:* Gianni Santuccio, Gian Maria Volontè, Adolfo Geri, Mario Erpichini, Otello Toso, Ciro Formichella, Umberto Ceriani, Carlo Enrici, Luigi Fanti, Raffaele Giangrande, Gino Bardellini, Giorgio Bonora, Lino Savorani, Franco Sangermano, Gigi Pistilli, Gianni Galavotti, Enrico D'Amato, Guido Marchi, Mario Bandi, Maurizio Guelfi, Camillo Milli, Roberto Paoletti, Riccardo Tassani, Michele Riccardini, Alberto rosselli, Claudio Camaso, Mario Mariani, Elena Zareschi, Josè Greci, Paola Bacci, Eliana De Sabata

(Verona, Teatro Romano, 24 agosto 1960)

### **Coriolano**

*Regia:* Antonio Calenda

*Traduzione:* Leo Wollemborg

*Scene e costumi:* Franco Nonnis

*Musiche:* Bruno Maderna

*Interpreti:* Luigi Proietti, Giampiero Fortebraccio, Antonio Pierfederici, Mario Scaccia, Ugo Maria Morosi, Virginio Zernitz, Roberto Herlitzka, Edda Albertini, Ilaria Guerrini, Marcello Bertini, Ivan Cecchini, Oreste Rizzini, Gianni De Lellis, Adalberto Rossetti, Franco Santelli, Vittorio Stagni

(Ostia Antica, Teatro Romano, 4 luglio 1969)

### **Coriolano**

*Regia:* Ferdinando Tamberlani

*Interpreti:* Carlo Tamberlani e Maria Letizia Celli/Giovanna Scoto,

(Roma, Stadio di Domiziano al Palatino di Roma, 19)

### **Giulio Cesare**

*Regia:* Giorgio De Lullo

*Traduzione:* Eugenio Montale

*Scene:* Pier Luigi Pizzi

*Musiche:* Leo Brouwer

*Interpreti:* Giorgio De Lullo, Romolo Valli, Mariano Rigillo, Renzo Ricci, G. Bosetti, R. Falk,  
Elsa Albani.

(Roma, Teatro Argentina, 30 aprile 1971)

### **Giulio Cesare**

*Regia:* Luigi Squarzina

*Traduzione:* Rodolfo Wilcock

*Scene:* Gianfranco Padovani

*Musiche:* Dorian Saracino

*Interpreti:* Omero Antonutti, Eros Pagni, Lucilla Morlacchi, G. Brogi, G. Gavalotti, G.  
Zanetti, E. Ruspoli.

(Genova, Teatro Stabile, ottobre 1971)

### **Antonio e Cleopatra**

*Regia:* Giancarlo Cobelli

*Interpreti:* Lino Troisi e Francesca Benedetti

(1972)

### **Antonio e Cleopatra**

*Regia:* Luigi Vannucchi

*Traduzione:* Anita Bergamini

*Scene e costumi:* Gianfranco Padovani

*Musiche:* Fiorenzo Carpi

*Interpreti:* Antonio Ballerio, Valentina Fortunato, Giulio Bosetti, Renzo Giovampietro, Barbara Simon, Laura Fo, Gaetano Campisi, Gabriele Martini, Pino Micol, Edoardo Fiorio, Luigi Vannucchi, Antonio Garrani, Luigi Carani, Giorgio Giuliano, Luisella Torsello, Giampaolo Poddighe, Mattias Bragia, Luca Vannucchi, Gianluigi Armaroli  
(Verona, Teatro Romano, 4 luglio 1973)

### **Antonio e Cleopatra**

*Regia:* Giancarlo Cobelli

*Traduzione:* Corrado Augias

*Scene e costumi:* Paolo Tommasi

*Interpreti:* Piera Degli Esposti, Tino Schirinzi, Emilio Bonucci/Rino Cassano, Giampiero Fortebraccio, Costantino Carrozza, Igea Sonni, Ennio Groggia, Alberto Di Stasio, Gianni Guerrieri, Antonio Garrani, Massimo Barbone, Claudio Rosa, Giselda Castrini  
(Bari, Teatro Piccinni, 25 ottobre 1974)

### **Giulio Cesare**

*Regia:* Nuccio Ambrosino

*Adattamento:* Giuseppa Di Leva

*Scene:* Ermes Lasagni

*Interpreti:* Cooperativa Teatro Uomo; R. Dondi, R. Porta, E. Pagano, R. Piumini, A. Salaroli.  
(Sesto San Giovanni, Teatro Uomo, 8 luglio 1974)

### **Coriolano**

*Regia:* Franco Enriquez

*Interpreti:* Paolo Graziosi, Marisa Mantovani, Gianni Bonagura

(Roma, Teatro Stabile, 1975)

### **Antonio e Cleopatra**

*Regia:* Roberto Guicciardini

*Traduzione:* Giorgio Albertazzi

*Scene:* Lorenzo Ghiglia

*Interpreti:* Giorgio Albertazzi, Anna Proclemer, Remo Girone, Luigi Montini, Emilio Marchesini, Elisabetta Pozzi, Carla Cassola, Maura Forneis, Gianni Gavalotti, Tonino

Accolla, Sandro Borchì, Elio Marconato, Stefano Oppedisano, Loris Peota, Gabriele Antonini, Virgilio Zernitz.

(Vicenza, Teatro Olimpico, 15 settembre 1977)

### **Giulio Cesare**

*Regia:* Maurizio Scaparro

*Traduzione:* Angelo Dalla Giacomà

*Scene:* Roberto Francia

*Costumi:* Vittorio Rossi

*Musiche:* Ubaldo Di Gregorio

*Interpreti:* Renzo Giovampietro, Pino Micol, Luigi Diberti, Fernando Pannullo, Piero Nuti, Massimo Palazzini, Laura De Marchi, Leda Negrono, Giancarlo Lavazza, Massimo Rinaldi, Mauro Leuce, Amerigo Saltutti, Giulio Pizzirani, Martino Duane, Andrea Occhipinti

(Vicenza, Teatro Olimpico, 7 settembre 1978)

### **Antonio e Cleopatra**

*Regia:* Mario Missiroli e Giorgio Guazzotti

*Traduzione:* Masolino D'Amico

*Scene:* Mario Missiroli e Carlo Giuliano

*Costumi:* Elena Mannini

*Musiche:* Benedetto Ghiglia

*Interpreti:* Adolfo Celi, Anna Maria Guarnieri, Alfredo Pea, Glauco Onorato, Alessandro Esposito, Claudio Ferrara, Elias Schilton, Roberto Pescara, Gabriele Martini, Beppe Di Mauro, Massimo Loreto, Sebastiano Lo Monaco, Emanuele Cannassa, Anna Zapparoli, Alberto Sorrentino, Pino Patti, Dorotea Ausenda, Enrichetta Bortolani

(Torino, Teatro Stabile, 6 novembre 1982)

### **Giulio Cesare**

*Adattamento e regia:* Krzysztof Zanussi

*Traduzione:* Sergio Rufini

*Scene:* Eva Starowieyska

*Musiche:* Paolo Terni

*Interpreti:* Graziano Giusti, Amerigo Fontani, Gianluca Farnese, Aldo Reggiani, Corradi Pani, Massimo Foschi, Lombardo Fornara, Antonio Tallura, Riccardo Zini, Pier Aldo

Giurotto, Eugeniusz Priwiezienczew, Riccardo Diana, Bruno Burbi, Mario Aterrano,  
Mila Vannucci, Daniela Vitali, Beatrice Palme, Pietro Sperduti, Roberto Carasaro  
(Milano, Teatro Nazionale, 27 novembre 1986)

### **Antonio e Cleopatra**

*Adattamento e regia:* Giancarlo Cobelli

*Traduzione:* Agostino Lombardo

*Scene e costumi:* Paolo Tommasi

*Musiche:* Matteo D'Amico

*Interpreti:* Massimo De Francovich, Valeria Moriconi, Massimo Belli, Fabrizio Rispo,  
Vincenzo Failla, Giuliano Tennisci, Francesca Vettori, Elena Ghiaurov, Dario  
Cantarelli, Adriano Arrigo, Mauro Migliotti, Massimiliano Spezziani, Donatello  
Falchi, Franco Muscolini

(Verona, XL Estate Teatrale Veronese, 6 luglio 1988)

### **Coriolano**

*Regia:* Roberto Guicciardini

*Scene e costumi:* Lorenzo Ghiglia

*Musiche:* Francesco Giunta

*Interpreti:* Giulio Brogi, Renato De Carmine, Lombardo Fornara, Franco Scaldati, Giorgio  
Li Bassi, Ireneo Petruzzi, Luigi Maria Burruano, Giovanni Argante, Paride Benassai,  
Anna Teresa Rossini, Liliana Massari

(Palermo, Teatro Biondo Stabile, 4 novembre 1993)

### **Giulio Cesare**

*Regia:* Gigi Dall'Aglio

*Traduzione:* Gigi Dall'Aglio

*Scene e costumi:* Walter Le Moli

*Interpreti:* Roberto Abbati, Paolo Bocello, Cristina Cattellani, Laura Cleri, Gigi Dall'Aglio,  
Maurizio Donadoni, Giovanni Franzoni, Peppino Mazzotta, Alfonso Postiglione.

(Parma, Teatro Due, 23 novembre 1996)

### **Giulio Cesare**

*Regia:* Ninì Bruschetta

*Traduzione:* Alessandro Serpieri

*Scene:* Mariella Bellantone

*Costumi:* Elena Mannini

*Musiche:* Dino Scuderi

*Interpreti:* Salvatore Arena, Giovanni Boncoddò, Giampietro Ciccì, Antonello Cossia, Giuseppe Giamboi, Antonio Lo Presti, Francesca Mazza, Giovanni Moschella, Michela Mocchiutti, Totò Onnis, Salvatore Palombi, Annibale Pavone, Maurizio Puglisi, Paola Rota, Margherita Smedile, Marina Sorrenti, Roberta Spagnuolo.

(Messina, Teatro Vittorio Emanuele, 4 marzo 1998)

### **Antonio e Cleopatra**

*Regia:* Ninì Bruschetta

*Scene:* Mariella Bellantone

*Costumi:* Gabriela Eleonori

*Musica:* Dounia

*Interpreti:* Federigo Ceci, Alessia Innocenti, Giovanni Moschella, Totò Onnis, Daria Panettieri, Maurizio Puglisi, Edoardo Sylos Labini, Eleonora Vanni.

(Roma, Teatro Argôt, 1 aprile 2001)

### **Antonio e Cleopatra**

*Regia e traduzione:* Emanuele Giglio

*Interpreti:* Emanuele Giglio e Isabella Valentini

(Roma, Teatro del Centro, 27 giugno 2001)

### **Coriolano**

*Regia:* Roberto Cavosi

*Traduzione:* Roberto Cavosi e Loredana Ottomano

*Scene:* Alessandro Chiti

*Costumi:* Giancarlo Colis

*Musiche:* Alfredo Santoloci

*Disegno luci:* Marco Palmieri

*Interpreti:* Alessandro Gassman, Magda Mercatali, Alessandro Albertin, Emanuele Maria Basso, Fabio Bussotti, Paolo Cosenza, Sabrina Knafiz, Carlo Kumada, Silvio Laviano, Massimo Lello, Segio Meogrosso, Giancarlo Ratti, Francesco Stella.

(Torino, Teatro Alfieri, 26 ottobre 2004)

## BIBLIOGRAFIA

---

### TESTI PRIMARI

- CICERONE, *De Officiis*, (trad. D. Arfelli, *Dei Doveri*, Milano: Mondadori, 1994).
- LIVIO, *Ab Urbe condita libri*, (trad. ital. G. Vitali, *Storia di Roma, I-III*, Milano: Mondadori, 1994, pp. 275-299).
- NORTH, THOMAS, *The Life of Caius Martius Coriolanus*, in appendice all'edizione Arden Shakespeare di *Coriolanus*, pp. 313-368.
- PLUTARCO, *Coriolano e Alcibiade*, (versione ital. Lucia Maria Raffaelli), Milano: Rizzoli, 2001, pp. 5-251.
- SENECA, *Epistulae morales* (trad. ital. Giuseppe Monti, *Lettere a Lucilio*, Milano: BUR, 1966).
- SHAKESPEARE, WILLIAM, *Antonio e Cleopatra*, (trad. Agostino Lombardo), Milano: Feltrinelli, 2002.
- SHAKESPEARE, WILLIAM, *Coriolanus*, (ed. P. Brockbank), London, New York: Routledge, 1988.
- SHAKESPEARE, WILLIAM, *Coriolano*, (trad. Agostino Lombardo), Milano: Feltrinelli, 2002.
- SHAKESPEARE, WILLIAM, *Enrico VI, prima parte*, (Intr. Nemi D'Agostino, trad. ital. e prefazione di Carlo Pagetti), Milano: Garzanti, 1995
- SHAKESPEARE, WILLIAM, *Giulio Cesare*, (trad. Agostino Lombardo), Milano: Feltrinelli, 2002.
- SHAKESPEARE, WILLIAM, *King Henry V*, (ed. T.W. Craik), London, New York: Routledge, 1995.
- SHAKESPEARE, WILLIAM, *Riccardo II*, (Intr. Nemi D'Agostino, trad. ital. Andrea Cozza), Milano: Garzanti, 1995.

### MONOGRAFIE

- ANZI, ANNA, *Shakespeare nei teatri milanesi del Novecento (1900-1972)*, Bari: Adriatica, 1980 e *Shakespeare nei teatri milanesi del Novecento, (1973-2000)* Bari: Adriatica, 2001.
- BLOOM, HAROLD, *Shakespeare: the Invention of the Human*, 1998 (trad. italiana a cura di Roberta Zuppet, *Shakespeare: L'invenzione dell'uomo*, Milano: Rizzoli, 2001), pp.75-92/451-462.
- BROCKMAN, B.A., *Coriolanus: a Casebook*, Hong Kong: MacMillan, 1994.
- BULLOUGH, GEOFFREY (ed.), *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare. The Roman Plays: Julius Ceasar, Antony and Cleopatra, Coriolanus*, V, London: Routledge and Paul; New York: Columbia University Press, 1964, pp. 453-549.
- CANTOR, PAUL, A. *Shakespeare's Rome: Republic and Empire*, Ithaca, N. Y.: Cornell University Press, 1976.
- CHARNEY, MAURICE, *Shakespeare's Roman Plays: the Fuction of Imagery in the Drama*, Cambridge: Harvard University Press, 1961, pp. 1-40/143-219.
- GATTI, HILARY, *Shakespeare nei teatri milanesi dell'Ottocento*, Bari: Adriatica, 1968.
- GREGSON, J. M., *Private and Public Man in Shakespeare*, London & Canberra: Croom Helm, New Jersey: Barnes and Noble Books, 1983, pp. 204-247.
- HUIZINGA, JOHAN, *Erasmus*, Haarleem, 1936, (trad. ital. – traduttore non specificato - *Erasmus*, Milano: Mondadori, 1958, pp. 42-52/98-107/123-132).
- KOTT, JAN, *Szkice o Szekspirze*, Warszawa: Panstwowe Wydawnictwo Nuakowe, 1961 (Trad. ital. Vera Petrelli, *Shakespeare nostro contemporaneo*, Milano: Feltrinelli, 1964, pp.129-165).

- MELCHIORI, GIORGIO, *Shakespeare*, Bari: Laterza, 1994.
- MILES, GEOFFREY, *Shakespeare and the Constant Romans*, Oxford: Clarendon Press, 1996.
- MOMMSEN, THEODOR, *Römische Geschichte*, Berlino, 1888, (trad. it. Baccini, Burgisser e Cacciapiùgla, *Storia di Roma antica: Dall'abolizione dei re di roma sino all'unione d'Italia*, II, Firenze: Sansoni, 1960) pp.329-356.
- PUGLIATTI, PAOLA, *Shakespeare storico*, Roma: Bulzoni, 1993.
- SERPIERI, ALESSANDRO ET AL., *I drammi Romani: Julius Ceasar, Antony and Cleopatra, Coriolanus*, "Nel laboratorio di Shakespeare: dalle fonti ai drammi, v. IV", Parma: Pratiche Editrice, 1988, pp. 9-11/251-345.
- SESTITO, MARISA, "Julius Ceasar" in *Italia (1726-1974)*, Bari: Adriatica, 1977, pp. 165-167.
- STREHLER, GIORGIO, *Inscenare Shakespeare*, Roma: Bulzoni, 1992, p. 37-49.
- TEMPERA, MARIANGELA (a cura di), *Coriolanus: dal testo alla scena*, Bologna: CLUEB, 2000.
- WATSON, CURTIS, BROWN, *Shakespeare and the Renaissance Concept of Honor*, Princeton, New Jersey: Princeton U. P., 1960.
- WEISE, GEORG, *L'ideale eroico del Rinascimento: diffusione europea e tramonto*, vol. 1 e 2, Napoli: Edizioni scientifiche italiane, 1965, ( pp. 79-103/181-228; pp. 185-255).
- WELLS, ROBIN, HEADLAM, *Shakespeare on Masculinity*, Cambridge: CUP, 2000, pp. 1-30/144-176.

#### ARTICOLI

- AMBROSINI, RICHARD, "Coriolano: dalla Storia alla tragedia", in Lombardo, Agostino, (a cura di) *Memoria di Shakespeare*, 2, Roma: Bulzoni, 2003, pp.141-156.
- BARKAN LEONARD, "What Did Shakespeare Read" in De Grazia/Wells (ed.), *The Cambridge Companion to Shakespeare*, Cambridge: CUP, 2001, pp. 31-47.
- CAMPBELL, OSCAR, JAMES, "Coriolanus" in Dean, Leonard, F., *Shakespeare: Modern Essays in Criticism*, London, Oxford, New York: OUP, 1957, pp. 405-422.
- MORRILL JOHN, "Gli Stuart", in Morgan, Kenneth O. (ed.), *The Illustrated History of Britain*, Oxford: OUP e Kenneth O. Morgan, 1984, (trad. ital. Francesco Saba Sardi, *Storia dell'Inghilterra*, Milano: Bompiani, 1993, pp. 251-284).
- SPENCER, T. J., "Shakespeare and the Elizabethan Romans", in Wells, Stanley, (ed) *Shakespeare Survey*, n. 10, 1957, pp. 27-38.

#### MANUALI E TESTI A CARATTERE GENERALE

- ABBAGNANO E FORNERO, *Filosofi e filosofie nella Storia*, I, Torino: Paravia, 1996, pp. 206-208, 285-288.
- ANZI, ANNA, *Storia del teatro inglese dalle origini al 1600*, Torino: Einaudi, 1997.
- GARBARINO GIOVANNA, *Letteratura latina, vol. I e II*, Torino: Paravia, 1991.
- INNOCENTI, LORETTA, (a cura di), *Il teatro elisabettiano*, Bologna: Il Mulino, 1994, pp. 307-352.
- LESSICO UNIVERSALE TRECCANI, voce *Plutarco*
- PARATORE, ETTORE, *La letteratura latina dell'età imperiale*, Milano: BUR, 1992
- SANDERS, ANDREW, *The Short Oxford History of English Literature*, Oxford: Clarendon Press, 1996, pp. 83-185.

#### PERIODICI

- Annuario dell'istituto del dramma italiano*, Roma: Bulzoni.

*Il patalogo: annuario dello spettacolo. Musica televisione cinema teatro, Milano:  
Ubulibri/ed. Il Formichiere.*

# INDICE

---

<b>Introduzione .....</b>	<b>1</b>
<b>L'eroe di Shakespeare e la Virtus romana .....</b>	<b>3</b>
Il contesto culturale: la Roma Elisabetiana .....	3
Le fonti antiche: la Virtus nel mondo latino .....	17
La virtus romana in Julius Caesar e Antony and Cleopatra .....	35
<b>L'eroismo nel Coriolanus .....</b>	<b>52</b>
I rapporti con la fonte: La vita di Coriolano di Plutarco.....	52
L'eroismo nel Coriolanus .....	68
<b>Coriolano e lo scontro tra antichi valori eroici e la nuova dimensione politica .....</b>	<b>94</b>
<b>Rappresentazioni dei drammi romani in Italia .....</b>	<b>105</b>
<b>Bibliografia .....</b>	<b>115</b>
Testi primari .....	115
Monografie.....	115
Articoli .....	116
Manuali e testi a carattere generale.....	116
Periodici.....	116