

QUESTO POVERO SHAKESPEARE...

SERGIO PEROSA, socio effettivo

Discorso tenuto nell'adunanza solenne
del 27 maggio 2012 nella Sala dello Scrutinio di Palazzo Ducale

Il titolo dimesso ammicca alla battuta di Amleto nel cimitero, sul teschio del buffone di corte: 'Alas, poor Yorick'; dove sono ora i suoi lazzi, i suoi motti, i suoi sberleffi? Per chi lo preferisca, ho un sottotitolo di tipo più accademico: 'l'accumulo delle antinomie'. I due temi si compenetrano nel mio breve discorso su un'inquietante vicenda che potrei definire di nuovi proci e pretendenti al palazzo del Bardo.

Molti ricorderanno il film di grande successo, *Shakespeare in Love*. Quando uscì, nel 1998, ero a New York, e il giornale al quale collaboro mi chiese di andarlo a vedere nel pomeriggio e scriverne la sera per il giorno dopo: mi davano quasi una pagina (un'offerta che non si poteva rifiutare). Scrisi allora, fra l'altro, che gli sceneggiatori (di tutto rispetto: Marc Norman e Tom Stoppard) e il regista John Madden avevano fatto come faceva Shakespeare, prendendosi enormi libertà con le fonti, i dati storici e i tempi antichi, lavorando di fantasia, modificando e inventando a piacimento, con evidenti esagerazioni, incongruenze e qualche assurdità.

Improbabile pensare e proporre che potesse recarsi da sbarazzino a ricevimenti di nobili o di corte: l'avrebbero buttato fuori, magari nel Tamigi. Come attore era equiparato per legge ai vagabondi, mendicanti e malfattori di strada; pur protetto dall'appartenenza alla Compagnia del Lord Ciambellano, per sua fortuna divenuta Compagnia del Re dopo l'accesso al trono di Giacomo I nel 1603, doveva portare una livrea, rosso scarlatto. Nel minuzioso resoconto

della lunghissima processione per la sua incoronazione, gli attori non sono nemmeno menzionati, come forse ci aspetteremmo: e ricordiamo com'è presentata nell'*Amleto* (per non parlare del *Sogno di una notte di piena estate*) la pur amabile compagnia di commedianti.

Scrissi anche che immaginare che la regina Elisabetta I andasse in incognito a godersi un dramma di Shakespeare a teatro era una bella fantasia: era come pensare che il nostro Presidente della Repubblica andasse in incognito in tribuna laterale a vedere la partita Lazio-Cesena. Sbagliavo per difetto: poiché la regina, a seguito dell'Atto di Supremazia, era anche capo della chiesa Anglicana, era come se allo stadio, in incognito, ci andasse il Papa. Identico era il rapporto cerimoniale della regina con i suoi sudditi e fedeli.

Più insidioso l'altro film, uscito alla fine del 2011 in Canada, *Anonymous*, basato sulla teoria – vedremo quanto oggi di moda – che i drammi siano stati in realtà scritti da Edward De Vere, 17° conte di Oxford, che non potei andare a vedere. Commentai soltanto che sappiamo così poco – pochissimo, quasi nulla – di Shakespeare come uomo e autore, che ogni supposizione, congettura o invenzione diventa possibile.

Sappiamo la sua data di battesimo a Stratford-upon-Avon; che a diciott'anni contrasse un matrimonio frettoloso con Anne Hathaway, di otto anni più grande di lui, e che pochi mesi dopo nacque una bambina; che a ventun anni aveva moglie e tre figli (il figlio Hamnet gli morì a 11 anni). Poi più nulla, assolutamente nulla per sette anni – i cosiddetti 'anni perduti', dal 1585 al 1592. Già lì supposizioni a non finire: che facesse il maestro di scuola? o vivesse nell'Inghilterra del nord, in famiglie feudali ancora di mascherata fede cattolica? Il padre quasi sicuramente lo era, e la primogenita fu citata come *recusant*, renitente alle funzioni della chiesa di stato; nei drammi, Shakespeare mostra di conoscere bene le pratiche cattoliche, e si mosse in ambienti di simpatizzanti 'papisti' (come il suo protettore, il conte di Southampton). Ma, visto il mestiere che faceva, sarebbe stata follia manifestarlo o soltanto lasciarlo sospettare: rischiava il patibolo.

Fu in Italia, vista la conoscenza che mostra di avere, soprattutto di Venezia e del Veneto (in quattro drammi, più altri cinque am-

bientati nel nostro Paese)? Non abbiamo nessun riscontro. A ventott'anni è a Londra, attaccato come uno che si fa bello delle penne altrui e si crede l'unico 'Scuotiscena' (*Shake-scene*) del Paese, autore cioè di drammi e copioni che scimmiettano altri, e attore magari un po' gigione. Il suo nome appare su due poemetti erotici dedicati piuttosto servilmente al giovanissimo conte di Southampton; alla fine del '500 circolano manoscritti alcuni suoi sonetti (pubblicati solo nel 1609, quand'è già avanti con gli anni, circondati di mistero e quasi sicuramente senza il suo avallo). Solo una decina di drammi pubblicati in vita portano il suo nome: del resto, pubblicarli era contrario agli interessi della compagnia (così i testi diventavano disponibili per i concorrenti) e inusuale, essendo letteratura straccia, di consumo. Su circa 3000 messi in scena dall'epoca di Elisabetta fino alla chiusura dei teatri nel 1642, solo 600 risultano pubblicati; nessuno con un pseudonimo o un finto nome. (I 36 drammi oggi alla base del canone shakespeariano furono raccolti e pubblicati postumi nel 1623 dagli attori e conoscenti suoi amici).

Sappiamo che ammassò una bella fortuna come attore e azionista della compagnia, cointeressato alla gestione e alla proprietà di vari teatri – fra cui i due preminenti, il Globe e il Blackfriars – che è stato computato gli rendevano sulle 250 sterline l'anno, quando l'ingresso al Globe costava un penny a chi si accalcava in piedi in platea (i *groundlings*) e sei al Blackfriars, teatro per la prima volta coperto e con illuminazione artificiale. Accrebbe il suo patrimonio con acquisti per somme cospicue di case, terreni e pascoli, soprattutto a Stratford ma anche a Londra (dove però viveva in affitto), di una casa di campagna con giardino e di una cointeressenza alle 'decime di granoturco, grano, foraggio e paglia' in tre villaggi.

Nel 1596 comprò per il padre – quindi anche per sé – un blasono di gentiluomo che suscitò sarcasmi fra gli attori e contestazioni all'araldista che l'aveva concesso. Fece da intermediario in un matrimonio, con conseguenti beghe legali sulla dote. Nel 1613 scrisse una *impresa* per un nobile. Prestava denaro a interesse (allora considerato usura, come vediamo dal *Mercante di Venezia*), e per pochi scellini o qualche sterlina non restituiti faceva causa; fu tre volte citato come evasore di tributi e sospettato di accaparrare malto per la birra in tempo di crisi.

Fu ai ferri corti con la seconda figlia e redasse un testamento un po' arruffato e micragnoso, dove, com'è notorio, lascia a sua moglie 'il secondo miglior letto', con sei firme autografe, di grafia sempre diversa (forse perché soffriva di crampo dello scrittore). Un'altra firma, la prima che abbiamo, è del 1612: tardino.

Abbiamo circa 75 menzioni o documenti, che permettono di documentare quanto detto fin qui e poche circostanze della sua attività di scrittore. I libri che oggi raccolgono e commentano quei pochi documenti – da quello di Samuel Schoenbaum a quello di Ian Wilson, e altri – vanno sulle 500 pagine, anche perché esaminano le svariate congetture che sono state proposte ad ogni passo.

Ma del grande drammaturgo e poeta non abbiamo una sola lettera, scritta o ricevuta (l'unica riguarda una richiesta di prestito); non un appunto, un foglio di diario, un manoscritto – tranne le sette firme e forse due fogli (la Mano D: ma è dibattuto) di una dramma mai approdato alle scene o alle stampe, perché di argomento scottante, *Sir Thomas More*. Nessun resoconto di un incontro con lui (tranne qualche parola di Ben Jonson), nessuna intervista, ovviamente, nessun ritratto contemporaneo, nessun suo intervento su argomenti del tempo: di una polemica fra drammaturghi in cui fu coinvolto sappiamo dai drammi stessi e da testimonianze altrui, non sue.

Non c'è una sua dichiarazione di poetica, nessun cenno diretto di ideali o intenti letterari e teatrali, di interessi intellettuali, nulla sugli scrittori e sulle fonti di cui si servì, se non quanto affiora nelle opere. Nessuna menzione di una biblioteca o di suoi libri, né nel testamento né altrove: eppure dovette averne molti; e a chi li lasciò o altrimenti, dove ne aveva accesso? Non sappiamo se o a quale scuola andasse, cosa pensasse o avesse mai detto, se non per riferimenti o episodi tutti congetturali e da verificare. (Pensate a quello che sappiamo, sotto questo aspetto, di Dante, Petrarca o Boccaccio, che, pur in circostanze diverse, scrivevano quasi due secoli prima.)

In un'epoca in cui tutti gli scrittori, grandi e piccoli, si sbracciano a cantare le lodi della regina Elisabetta e poi del re Giacomo, ogni evento di corte, matrimonio o incoronazione, qualsiasi cerimonia di stato, lui niente: tace, si oscura, si imbosca. Fa pensare (e dubitare). Anche nei momenti di crisi, come quello della congiura

(e poi decapitazione) del conte di Essex, che coinvolse direttamente la sua compagnia e il suo protettore (finito nella Torre e poi miracolosamente salvato dall'avvento di Giacomo I), e che comportò l'arresto di altri attori, lui, autore del dramma incriminato recitato per l'occasione (*Riccardo II*, con la scena proibita della deposizione del re), non compare, si defila, se la cava.

Non nomina mai la moglie per nome (resta anonima nel testamento); che cosa pensasse o che emozioni abbia provato può trasparire dai sonetti, espliciti quant'altri mai, su una donna bruna spregiata e su un amatissimo bel giovane ('fair youth') di cui è invaghito e geloso, o dai drammi, sempre a considerarli a sfondo autobiografico. Ma come sapere se e fino a che punto siano autobiografici? Che lo fossero è tutto da dimostrare. Non è infatti sua dote precipua la cosiddetta 'capacità negativa' di immedesimarsi con le innumerevoli creazioni della sua fantasia, senza esserne nessuna?

Avrete notato che non lo nomino più col suo nome; sta diventando un anonimo, come il titolo del film che non per nulla ho citato all'inizio. E infatti già nel '700 cominciano le illazioni, i falsi e le contraffazioni (le vere e proprie *forgeries* di William-Henry Ireland, presto smascherate e smontate, continuate nel primo '800 ad opera di vari altri). Il grande attore David Garrick organizza un vero e proprio Giubileo e inaugura una forma di Bardolatria, ma mettendo in scena drammi sconciati e resi quasi irriconoscibili. Il Romanticismo e l'800 vittoriano ne fanno il Bardo nazionale poi divenuto universale, il campione e il vessillo dell'impero, di cui accompagna l'espansione e i trionfi (è libro di testo per gli aspiranti funzionari coloniali, che se lo portano dietro assieme alla Bibbia).

Shakespeare viene esplicitamente e ripetutamente equiparato a Omero e alla Bibbia: lo fanno Thomas Carlyle, che in lui vede 'The Hero as Poet', ma anche il Profeta e il Sacerdote dell'Umanità, Matthew Arnold, per il quale la Bibbia e Shakespeare si pronunciano in un sol respiro, T.C. Beddoes, che lo prende quasi per un Dio. E qui cominciano i guai. È l'esatto momento in cui si mette in discussione l'integrità e la paternità dei testi omerici e biblici (i *Prelegomena in Homerum* di Friedrich Wolf sono del 1795, *Das Leben Jesus* di David Friedrich Stauss, del 1835). Shakespeare subisce

lo stesso destino, si prende a dubitare di lui come di Omero e della Bibbia: anche il suo *opus* non può essere opera di un singolo autore. Si avanzano dubbi e incertezze sulla paternità dei testi; spuntano i ‘disgregatori’, *chorizontes* o *schizontes*, per i quali sarebbero stati diversi altri a scriverli, e poi anche i suoi negatori: non che non sia esistito, si badi, ma che non sia l’autore delle sue opere, che sia servito da prestanome e paravento per qualcun altro (ritorneremo su questo).

Dopo alcuni prodromi (un saggio del 1852, dal titolo significativo, ‘Who Wrote Shakespeare?’, apparso sulla *Chambers Edinburgh Review*), nel 1857 Delia Bacon – *nomen omen* – in un mastodontico e farraginoso volume, *The Philosophy of the Plays of Shakespeare Unfolded*, li attribuisce a Francesco Bacone, il filosofo, che sarebbe stato al centro di un gruppo di politici scontenti, ostili ad Elisabetta I e di tendenze repubblicane. Piace soprattutto in America e ai romanzieri: a Nathaniel Hawthorne, che le trova l’editore, finanzia il libro e le scrive una Prefazione, per la verità un po’ titubante; a Mark Twain, felice di far cadere da cavallo un monumento europeo (sfocia nel suo scritto *Is Shakespeare Dead? From my Autobiography*, del 1909); a R.W. Emerson (che pure, sulla scorta di Carlyle, fa di Shakespeare ‘il Poeta’ nei suoi *Representative Men*) e a Walt Whitman (che ne scrive sia in *November Boughs* sia nella poesia ‘Shakespeare’s Cipher’). Scatena sostenitori e uno stuolo di decifраторi sulle due sponde dell’Atlantico alla caccia di messaggi cifrati, crittogrammi, firme e acrostici nei suoi drammi, che ne svelerebbero l’identità, anche con l’invenzione di macchinari ad hoc, quasi computer rudimentali avanti lettera.

La teoria muore e diventa ‘eresia’ (come la definisce lo *Shakespeare Companion* di F.E. Halliday) agli inizi del ’900, dopo aver contagiato anche Henry James, che è tentato da quella che però chiama la *Bêtise*: se non può credere che lo ‘zotico di Stratford’, ‘operante in sordide condizioni di stress’, sia l’autore di quei gioielli, ancor meno può credere che lo sia ‘il dotto, fin troppo dotto Sir Francis’. (Nel saggio sulla *Tempesta* del 1907, ossessionato dalla discrepanza fra la piccolezza dell’uomo e la stupefacente grandezza dell’artista, James finisce per parlarne in astratto, senza chiamarlo col suo nome, come di una sorta di mostro insondabile dell’Espressione).

Qui scatta il primo segnale. La teoria – seguita a ruota da quelle su altri pretendenti, tanti quanti i proci nel palazzo di Ulisse: il 5° conte di Rutland, a cui mostra di prestar fede Sherlock Holmes, William Stanley, conte di Derby, che si presta per le iniziali del suo nome, ecc. – è dettata da quello che oggi si stigmatizza come *profiling*. Tanto alta è la concezione che si ha e si propone di quei drammi, che a scriverli non può esser stato un campagnolo, un uomo di provincia, venuto dal nulla, senza cultura, col suo poco latino e greco. Il *profiling* esprime il senso di una superiorità intellettuale al mestierante del teatro, ai margini della società: solo qualcuno come un nobile o un *pundit* vittoriano, insomma, poteva scrivere quei drammi, non uno che per di più scriveva per denaro.

Nel 1920 spunta la teoria, destinata a ben altri destini, di J.T. Looney – anche qui (con facile ironia) *nomen omen* – nel libro ‘*Shakespeare*’ [messo fra virgolette] *Identified in Edward De Vere, the 17th Earl of Oxford*: neanche un semplice baronetto, questa volta, ma un vero aristocratico, un Lord. Il Conte era autore di commedie lodate al suo tempo che però non sono pervenute e di componimenti poetici (non eccelsi quelli rimasti), di temperamento capriccioso e litigioso (famosa una sua lite con Sir Philip Sidney), per di più morto nel 1604, quando i Sonetti non sono ancora stati pubblicati e una decina di drammi, da *Macbeth* a *Re Lear* ai *romances* non sono ancora approdati sulle scene. Ma tant’è: sarebbero stati scritti prima e poi portati a teatro; *La tempesta*, sicuramente scritta dopo quella data, sarebbe stata di altra mano...

Il tutto basato sulla coincidenza fra situazioni nei drammi e particolari della vita del Conte. L’autore doveva essere uomo di corte, di simpatie e concezioni feudali, ostili alla modernità e alla democrazia (tendenze di questo tipo traspaiono da drammi come *Troilo e Cressida* e altri: tutto il contrario, si noti fra l’altro, di quanto era stato sostenuto per la candidatura di Bacone), un conoscitore di questioni legali, falconeria e musica, entusiasta dell’Italia. I drammi andavano letti come allegorie politiche, e da qui nuove fantasie: Oxford sarebbe stato amante della regina, e il conte di Southampton, il protettore di Shakespeare, loro figlio (dando la stura alla ‘Prince Tudor theory’, che cioè ci fosse un diretto erede al trono); addirittura si sarebbe arrivati all’incesto, perché anche

Southampton sarebbe diventato amante della regina. Per appurarlo si organizzarono sedute spiritiche. Ancora un passo, e Elisabetta stessa avrebbe scritto quei drammi.

Alla paternità oxfordiana negli anni '20 e '30 credono in molti, compreso Sigmund Freud, il quale legge più volte e raccomanda il libro di Looney e non vede come 'quel tizio di Stratford' possa aver scritto quei gioielli: Amleto come Edipo è origine e motore primario delle sue teorie psicanalitiche, lì è già la fondamentale scoperta dell'inconscio. A Freud occorre un pedigree di più alto profilo. Risputa cioè il *profiling* culturale, compresa l'idea peregrina che non potesse essere autore di simile levatura uno che scriveva per denaro: i nobili scrivevano per la gloria, non per soldi, e restavano anonimi. Gli 'oxfordiani' fondano una loro 'Shakespeare Fellowship' già nel 1922, in contrapposizione all'ortodossa 'Shakespeare Society' fondata nel 1840 (poi diventerà la 'De Vere Society' in Gran Bretagna, e in America la 'Shakespeare Oxford Society').

La teoria va in disuso dopo la seconda guerra mondiale, ma cova sotto la cenere, e succede l'impensabile. Senza che siano emerse nuove prove, nell'ultimo quarto del '900 se ne ha un'imprevista, improvvisa e virulenta riviviscenza – dovuta anche alle nuove condizioni e regole imposte dai mass media, da giudici, giuristi e avvocati, programmi e imbonitori televisivi, la Rete, il Web, sostenuta e condita dallo spasmodico gusto contemporaneo per la teoria dei complotti, inarrestabile nelle sue conseguenze una volta che sia attizzata la smania popolare e giornalistica per lo *scoop*, la novità, il 'caso' clamoroso o d'effetto, e che vi si aggiunga acquiescenza accademica per la *diversità* e il facile consenso.

La candidatura è rilanciata da Charlton Ogburn in un libro di 900 pagine, *The Mysterious Shakespeare* (1984). Scendo in particolari per indicare l'imponenza raggiunta dal fenomeno. Nel 1987 si organizza un 'moot trial', un processo simulato, 'In re Shakespeare: The Authorship of Shakespeare on Trial' (se ne sono tenuti anche da noi su altri controversi problemi), in una teatro di mille posti a Washington, D.C., con tre giudici della Corte Suprema – William Brennan, Harry Blackmun, John Paul Stevens – che alla fine della giornata si pronunciano a favore di Shakespeare, benché uno (Stevens) si dichiari roso dall'incertezza e sentenzi che l'unico altro

possibile candidato sarebbe Oxford. Viene ripetuto l'anno dopo con giudici inglesi all'Inner Temple di Londra: stesso verdetto dai Lords.

Il processo legittima gli anti-shakespeariani – ché tali ora si definiscono, e annoverano nelle loro file agguerriti giuristi e avvocati – e dà grande risonanza alla questione (lo faccio anch'io, nel mio piccolo, parlandone qui). Si approda alla TV: nel 1989 un programma della Yorkshire TV, trasmesso anche dall'American Public TV, 'The Mystery of Shakespeare', propenso al conte di Oxford; nel 1992 una video-conference di tre ore, in America, 'Uncovering Shakespeare', condotta da William Buckley Jr., intellettuale, politico di primo piano e mostro televisivo, a metà fra un Santoro rovesciato e Pippo Baudo. Due anni dopo, un film di un'ora alla BBC, con eco e risonanza anche popolare.

Nel 2002 la Smithsonian Institution organizza un seminario di accademici intitolato 'Who Wrote Shakespeare?' (il titolo da cui tutto era partito). Quotidiani e riviste si impadroniscono dell'evento, che diventa *big business*. Il 'Scientific American' interviene su un ritratto che sarebbe non di Shakespeare, come ritenuto, ma dell'altro; il *New York Times* sposa la causa di Oxford. Si ripete il processo simulato, e adesso i tre giudici si pronunciano per lui. Si avverano i miei vecchi incubi. Dopo il '68, quando si denunciava Shakespeare come autore borghese, temevo che prima o poi si sarebbe votato se insegnarlo o no, data l'infamante accusa: adesso si arriva a qualcosa di simile, con i giudici che decidono, chissà perché. Finisce che a colpi di voti la paternità oxfordiana (a cui credono attori del rango di Derek Jacobi e Mark Rylance, fra l'altro *magna pars* del New Globe e autore nel 2007 di una *pièce*, *I Am Shakespeare*, che lo mette in discussione come autore) viene data per assodata ed equiparata a quella shakespeariana, alla quale almeno Jeremy Irons resta fedele.

Il tutto approda in Rete e in Wikipedia, e il gioco è fatto. Si apre una 'Shakespeare Authorship Page'. Più di sei siti on-line sposano la causa di Oxford, a cui si contrappongono quelli ortodossi, uno dei quali si chiama militarmente 'The Shakespeare Coalition'. C'è stato un colpo di stato, ed è la guerra, combattuta con ogni mezzo, tanto che lo 'Shakespeare Birthday Trust', temendo evi-

dentemente per gli interessi propri e della nazione, ha diramato una direttiva su come rispondere punto per punto ai sostenitori di Oxford per difendere l'integrità e l'identità di Shakespeare: una direttiva che sarebbe divertente e istruttivo leggere. Come ai tempi del politburo.

Intervengono altri fattori. Anche in America vige un sorta di *par condicio* televisiva, la *fairness doctrine* (così chiamata fin dagli anni '40 del '900) che impone per motivi anti-discriminazione di dar equanime voce e spazio alle opinioni o punti di vista contrastanti, e gli oxfordiani ne esigono l'applicazione se fate un programma su Shakespeare *come autore dei drammi*, o minacciano azioni legali; per evitarlo, o per il semplice timore che succeda, nessuna TV si azzarda a parlare solo di lui.

Alla Public Radio si tiene un dibattito di accademici su 'Shakespeare vs Oxford'. Alla rivista tradizionale *Shakespeare Studies* si contrappone *Shakespeare Matters*, favorevole al secondo. Le università, accennavo, seguono la tendenza, offrendo corsi sulla *Shakespeare Authorship*, sulla 'Paternità dei drammi shakespeariani', magari a scapito di quelli sui drammi (in una, è stata accettata una dissertazione di dottorato sull'argomento). Lo suffraga l'idea dura a morire, che drammi e sonetti siano autobiografici, riflesso di casi personali. La supposizione era avanzata dai Romantici, in primo luogo da A.W. Schlegel (per il quale i Sonetti sarebbero confessione degli errori giovanili), William Wordsworth (per il quale ci aprirebbbero il suo cuore), S.T. Coleridge (il primo a usare la parola 'psychological' e costruirvi una sorta di 'psicobiografia'), Carlyle, Emerson ed altri con loro. Ma non è affatto assodato che sia così (per Robert Browning, che nella poesia 'House' replica a Wordsworth, sarebbe una sciagura), e quasi mai i drammi elisabettiani e giacomiani (o in genere) sono a sfondo autobiografico. Diventa anzi una questione che si morde la coda: per quello che *non* si sa di Shakespeare è più facile, benché aleatorio, rifarsi a quel che sappiamo di altri che siano invece riconosciuti esperti di affari legali, caccia, guerra, marineria, o che altro.

Concorre all'instaurarsi di un clima favorevole alla plausibilità e diffusione (impensabili per le teorie dell'800) di tali credenze e contrapposizioni, anche la già accennata *conspiracy theory*, la fissa-

zione, l'ossessione tipica del secondo '900 che tutto quanto accade sia manipolato e che la realtà ci venga nascosta, che dietro ogni fatto o avvenimento ci sia un complotto e occorra scoprire il segreto che c'è dietro l'assassinio di J.F. Kennedy, la morte di Marilyn Monroe, quella di Lady Diana, il 'Watergate' (avviene anche per fatti di casa nostra). Analogamente, Shakespeare non sarebbe che un *cover-up*, una copertura, un paravento di ben altre cose e mene avvenute dietro le quinte. Il riferimento al 'Watergate' è reso esplicito: 'we are dealing with an intellectual Watergate', dichiarava Charlton Ogburn, l'agguerrito sostenitore del Conte, diventato presidente della 'Shakespeare Oxford Society', convinto di una tacita 'conspiracy' dell'establishment accademico per negare l'evidenza che il vero autore fosse Oxford.

Solo che la cospirazione deve essere stata gigantesca, un complotto di segretezza e inganno tale da coinvolgere per almeno trent'anni tutto il mondo teatrale e culturale della Londra elisabettiana e giacomiana, l'intera città e buona parte della campagna – dove le compagnie andavano a recitare in tempo di peste o d'estate –, politici e funzionari, ambienti di corte e popolani, i *groundlings*, ambasciatori stranieri e tutto il ferreo sistema di controllo e censura, il Master of the Revels, gli stessi regnanti. Un'organizzazione colossale, di cui il povero Shakespeare sarebbe stato paravento e prestanome. *Chapeau.*

Nulla induce a pensare che fosse possibile. O lo sapevano tutti e tutti tacevano, o non lo sapeva nessuno – ma sarebbe comunque dovuto trapelare fra impresari e attori, spettegolanti quant'altri mai, all'attentissima censura preposta al teatro. Tutti silenziosi e complici? Possibile che tutti, ma proprio tutti concorressero alla manovra e alla congiura sulla paternità dei drammi? Fatto sta che Shakespeare drammaturgo viene gradualmente eliminato. (Per converso, gli appioppiano indegne composizioni – come 'A Funeral Elegy' – che farebbero disonore anche a uno sprovveduto poeta della domenica.)

Concorrono anche le tendenze critiche degli ultimi decenni. Quando mi formai ed esordii come studioso di Shakespeare, negli anni '50 e '60, prevaleva l'idea che Shakespeare fosse un mestierante del teatro, seppur geniale, immerso fino al collo nella sordida realtà

teatrale, il cui contatto contamina e di cui nei Sonetti si proclama la vergogna. La tendenza ora è ridimensionata (anche se sconsideratamente l'editore Einaudi, traducendo l'importante libro di Stephen Greenblatt *Will in the World. How Shakespeare Became Shakespeare* lo intitola *Vita, arte e passioni di William Shakespeare, capocomico*: assurdo, ch  tutto fu, tranne che capocomico). Ma, almeno agli inizi, lo stesso Greenblatt e l'imperante critica del 'New Historicism', da lui fondata e per altri aspetti meritoria, vedono i drammi come frutto di mediazioni dell'autore con le correnti e convinzioni intellettuali e storico-sociali del suo tempo, che in lui si convogliano quasi impersonalmente. Diventa un altro modo di assecondare l'idea della 'morte dell'autore', che ha imperversato per anni e scatena istinti distruttivi, e che serve anche qui, se non a spazzar via il povero Shakespeare, a relegarlo ai margini come autore.

Si aggiunga la tendenza in duplice senso 'revisionista', riflessa nelle nuove edizioni critiche (a partire dalla *Oxford Complete Works*, curata da Stanley Wells nel 1986), a vedere i vari testi a stampa che abbiamo a suo nome non come risultato di possibili traversie editoriali, trascrizioni corrotte o trasmissioni 'trafugate', ma come diverse e distinte versioni dello stesso dramma: oggi si pubblicano due redazioni di *Re Lear* e tre di *Amleto*, si frantumano e ricostruiscono i testi a piacimento. Sono anche queste forme di disgregazione, e si bada sempre meno all'autore. Ci si mettono anche i 'decostruzionisti'. Tutto conduce forzatamente a questo: la nozione stessa di un autore supremo, di un 'Sommo Poeta', va in disuso, appare anti-progressista. Lo scrittore che scrive con autorit , passa per autoritario: ai giorni nostri, anatema. Solo il sentore di Bardolatria suscita fastidio, disagio, arreca offesa: il Bardo non era stato uno dei profeti e dei vessilli dell'Impero? (Al Salone del Libro di Torino, si   sentito recentemente alla radio, la 'primavera digitale' ha discusso e privilegiato la scrittura come esperienza collettiva.)

Io non ci sto, ma la pressione   enorme. Gli interessi in gioco sono del resto notevoli. L'industria accademica ed editoriale su Shakespeare   uno dei *business* pi  grandi del mondo, non solo nei tanti e tanti Paesi di lingua inglese, ma in tutti i Paesi, coinvolgendo milioni se non miliardi di persone. Onde le comprensibili tensioni su quanto accade, i *diktat* e le direttive emanate, l'importanza

che assume la questione che qui a noi potrebbe apparire futile, da scrollarsi di dosso con un'alzata di spalle. Vorremmo sbarazzarci dei proci come fece gloriosamente Ulisse; ma non è tanto facile.

Per uno o l'altro dei motivi addotti, il povero Shakespeare rischia l'evanescenza, neppure come l'artista ipotizzato da Joyce, che rimane invisibile dentro o dietro la sua opera, rarefatto fino a non esistere più, intento a curarsi le unghie, ma addirittura come il gatto del Cheshire di Lewis Carroll, che sul ramo scompare del tutto lasciandoci un sorrisino beffardo.

Se dopo sessant'anni di frequentazione sono ancora vicino alla Bardolatria, come sciogliere, nei pochi minuti che restano, il mistero incombente della paternità dei drammi, che va connesso a quello inspiegabile della loro incomparabile eccellenza (anche per accontentare il mio amico Umberto Eco, che a proposito dell'arte non vuol sentir parlare di mistero)? Forse passando da quest'ultima: ma per paradosso, quasi un *credo quia absurdum*.

Come ho avuto modo di scrivere recentemente, in un celebre passo del *Sogno di una notte di piena estate* Téseo sentenzia che il pazzoide, l'amante ed il poeta sono impastati di fantasia e che il poeta, pur nella frenesia che li accomuna (ma il suo è un *furor poeticus*), guarda dal cielo alla terra e dalla terra al cielo, e come la sua immaginazione foggia le cose sconosciute, così la sua penna le tramuta in forme e 'dà all'aereo nulla stabile dimora e un nome'. Sentiamo per un momento la sua voce:

The lunatic, the lover, and the poet
Are of imagination all compact:

...

The poet's eye, in a frenzy rolling,
Doth glance from heaven to earth, from earth to heaven,
And as imagination bodies forth
The forms of things unknown, the poet's pen
Turns them to shapes, and gives to airy nothing
A local habitation and a name.

Such tricks hath strong imagination. (IV, I, 7-18)

Ci risiamo: dopo il librarsi ad altezze eccelse, ritorniamo sulla

terra: quelli della fantasia sarebbero *tricks*, giochetti. Ma forse anche magie. È quanto fa Shakespeare, con straordinaria immaginazione, non per le trame, che anzi (con l'eccezione della *Tempesta*) prende e arraffa dovunque le trovi, da eccelsi testi come da misere fonti, non inventando nulla; ma per come crea personaggi e azioni, per la complessità ed elevatezza di pensiero, le contrapposizioni drammatiche, la profondità degli scandagli psicologici, il senso del tragico e del comico di cui le informa.

Ha una mente irrequieta, una 'infinita varietà' come Cleopatra, che spazia dall'elevato all'infimo, altezza e insieme domesticità di linguaggio, un linguaggio capace di esprimere la quotidianità, le bassezze e insieme le più sublimi aspirazioni, che parla all'incolto come al sofisticato, per un po' al livello comune, poi oltre ogni pensiero e sublimazione, in un corto circuito d'espressività, di sintassi ellittica e compressa, che attizza le nostre emozioni, il nostro animo, il nostro essere, esprimendone per guizzi di luce tutta la gamma. S.T. Coleridge azzardava che scrivesse 'come da un altro pianeta'; è uno, è stato detto, che fa diventare musica anche la voce degli animali.

L'intensità di visione e la capacità d'espressione sono apparse incommensurabili con quelle di altri uomini, e hanno fatto pensare che la sua persona di artista travalichi la dimensione del comune e i confini dell'umano; la sua carica di energia mentale e poetica è stata paragonata a quella che si sprigiona dalla scissione dell'atomo o che si annida nei misteriosi buchi neri. E per l'indeterminatezza che circonda l'autore e percorre le snervanti antinomie viste fin qui, si è evocata la teoria dei quanti.

Queste sono le antinomie che contano, antinomie che superano e assorbono la discrepanza fra la pochezza dell'uomo e l'eccellenza dell'artista, gli scompensi e le ansie di localizzazione altrove – di *outsourcing* dei suoi drammi, se così posso dire – che provoca. Se tale è la sua incommensurabile grandezza, tale l'eccezionalità, io rovescio la questione: come possiamo credere che sia stato l'algido filosofo o il collerico conte di Oxford a scrivere quei drammi? È altrettanto improbabile.

Tanto vale credere allora che a scriverli sia stato uno come lui, uno come noi, sul piano del vivere quotidiano magari misero e me-

schino, ma con sprazzi di incredibile elevatezza che continuamente lo visitano al momento di scriverli; uno che congiunge normalità all'eccelso (come dice Montaigne in una definizione che qui per decenza non posso citare). Se dopo il loro accumulo devo accettare l'antinomia più grande, meglio credere che a scrivere i drammi e i sonetti sia stato questo povero Shakespeare, con tutte le sue mancanze e debolezze – come accettiamo che a comporre le sublimi musiche di Mozart sia stato l'irritante e strombazzante marmocchio semideficente immaginato nel film di Milos Forman, *Amadeus*.

Dobbiamo convivere col mio titolo e sottotitolo. Ma confesso: alle volte di notte mi chiedo un po' angosciato *come abbia fatto a farlo* quel povero attore, ricco impresario e abile affarista di Stratford.

QUALCHE RIFERIMENTO

Alcune 'somme cospicue' di acquisti: per la casa di New Place, a Stratford, £ 60; £ 320 per un terreno arabile e pascoli a Old Stratford (dove nel 1593 aveva acquistato terre libere) e l'usufrutto di una casa con giardino; £ 440 per metà egli interessi nella vendita di decime (fruttava £ 60 l'anno); £ 140 per la casa di Londra (dove non abitò mai – quindi un investimento; sembrerebbe a tutti gli effetti residente a Stratford). Quanto alle cointeresenze: aveva un 10% del Globe, sceso a un dodicesimo e poi a un quattordicesimo, e un settimo dell'affitto del Blackfriars.

Per le voluminose discussioni di documenti e dati: Samuel SCHOENBAUM, *William Shakespeare. A Documentary Life*, Oxford, Oxford U. P., 1975, ediz. ridotta, *A Compact Documentary Life*, ivi 1977 (tr. it. Roma, Editori Riuniti, 1979; Pordenone, Edizioni Studio Tesi, 1990); Ian WILSON, *Shakespeare. The Evidence. Unlocking the Mysteries of the Man and his Work*, New York, St. Martin's Press, 1994. (Li discute anche tutta la 2ª parte di *Contested Will*, sotto).

Per gli 'anni perduti': E.A. HONIGMANN, *Shakespeare: the 'Lost Years'*, Manchester, Manchester U. P., 1986; Sergio PEROSA, Prefazione a SHAKESPEARE, *Sonetti*, Milano, Il Corriere della Sera, 2004, per il loro carattere drammatico, più che autobiografico.

Per le cangianti concezioni: Gary TAYLOR, *Reinventing Shakespeare. A Cultural History from the Restoration to the Present*, New York, Oxford U. P., 1989. Per le infinite controversie: Ron ROSENBAUM, *The Shakespeare Wars. Clashing Scholars, Public Fiascoes, Palace Coups*, New York, Random House, 1986 (pure sulle 500 pagine), anche per le 'affinità' shakespeariane con concetti scientifici del '900. Per le svariate 'contestazioni' del Bardo: James SHAPIRO, *Contested Will: Who Wrote Shakespeare?*, New York, Simon & Schuster, 2010.

Per le 'tentazioni' di Henry James: lettere del 5 dicembre 1902, 11 agosto 1903, ? agosto 1910 (fra le altre). (Nel suo racconto *The Figure in the Carpet* ['La cifra nel tappeto'] il narratore si riferisce ai maniaci «che accettano una qualche teoria da manicomio [*bedlamitical*] sul carattere criptico di Shakespeare», accettabile – gli rispondono – se si avesse la *sua* parola che è criptico.)

Per il 'New Historicism', Stephen GREENBLATT, *Shakespearean Negotiations*, Berkeley, California U. P., 1986; di più sobria visione, attenta ai valori estetici del testo, il suo *Will in the World. How Shakespeare Became Shakespeare*, New York, Norton, 2004 (tr. it. Torino, Einaudi, 2005, cit. nel testo)

L'idea di James Joyce è espressa e discussa in *A Portrait of the Artist as a Young Man* (cap. V; nell'*Ulysses* è una famosa, lunga discussione sul cruciale rapporto padre-figlio e l'origine autobiografica di *Amleto*); il «Cheshire cat» è naturalmente quello di *Alice in Wonderland*, che scompare con un *grin* – più un sorrisino forzato, ironico, complice o divertito, che un ghigno.

Per il linguaggio: Frank KERMODE, *Shakespeare's Language*, Londra, Penguin, 2000 (tr. it. Milano, Bompiani, 2000). Diseguale ma entusiasta, Harold BLOOM, *William Shakespeare. The Invention of the Human*, New York, Riverhead Books, 1998 (tr. it. Milano, Rizzoli, 2001). Per aprile 2013 è annunciato *Shakespeare Beyond Doubt. Evidence, Argument, Controversy*, ed. Paul Edmondson e Stanley Wells, Cambridge U.P., Cambridge.

Mi fermo: nel tempo impiegato a leggere queste paginette è uscito nel mondo un altro libro o saggio su Shakespeare. E poiché è stato detto (quasi) tutto il possibile, ogni nuovo libro o saggio deve inventarsi qualcosa di nuovo.

RIASSUNTO

Il discorso percorre le vicissitudini che per secoli accompagnarono la percezione della figura di Shakespeare, le teorie che mettono in discussione la paternità dei drammi a lui attribuiti e le loro specifiche motivazioni – mancanza di prove adeguate, sua inadeguatezza, profiling culturale, ecc. – fino agli eccessi della fine 2000 e del nuovo secolo, che arrivano a negare l'esistenza stessa di un 'Sommo Autore', e il clima storico-critico che li determina. La conclusione riconduce però alla problematica esigenza di accettare Shakespeare come autore dei drammi, nonostante (o grazie alla) pochezza dell'uomo, né nobile né letterato.

ABSTRACT

The speech examines the vicissitudes of the perceptions of Shakespeare throughout the centuries, the various theories that question his authorship of the plays attributed to him, their specific motivations – lack of conclusive evidence, his inadequacy, cultural profiling, etc. –, and the critical-historical trends at the turn of the 20th and the beginning of the 21st century, which tend to deny the very existence of a 'Bard'. The conclusion, however, brings the reader back to the problematic necessity of accepting Shakespeare as the author of the plays, in spite of (or thank to) his shortcomings as a man, who was neither a nobleman, nor a literary man.