

Il sangue di Carlo: apologia e licenza teatrale nel Cromvele di Girolamo Graziani

Stéphane Miglierina
Università Jean Monnet, Saint-Etienne
smiglierina@gmail.com

Abstract:

Nel gusto tipicamente secentesco per la riscrittura della storia recente, Girolamo Graziani (1604-1675) propone nel *Cromvele*, pièce dedicata a Luigi XIV, una visione agiografica di Carlo I. Mentre la follia e la crudeltà di Cromwell si fanno più intense alla vigilia dell'esecuzione, l'aura di Carlo cresce (Elisabetta Cromwell addirittura se ne innamora) fino al punto che il suo sangue diventerà, dopo la sua morte, un simbolo cristico nell'ambito dell'apologia pseudo-storica. La riscrittura teatrale dell'evento storico permette al Graziani non soltanto di castigare a posteriori i cattivi, ma soprattutto di inserirsi nell'iconografia religiosa di Carlo I e nei dibattiti sulla legittimità del regicidio che animano il secolo.

Parole chiave: Girolamo Graziani; Oliver Cromwell; Carlo I d'Inghilterra; Teatro barocco; Regicidio

Abstract:

Following a typically seventeenth-century taste for rewriting recent history, Girolamo Graziani (1604-1675) exposed in his *Cromvele*, a tragedy dedicated to Louis XIV, a hagiographic vision of Charles I. While the madness and cruelty of Cromwell become more intense on the eve of the execution, the aura of Charles grows (Elizabeth Cromwell even falls in love with the king) to the point that his blood becomes, after his death, a Christ-like symbol within the pseudo-historical apology. The rewriting on stage of the historical event allows Graziani not only to punish the culprits in retrospect, but especially to fit into the religious iconography of Charles I and to join the debate on the legitimacy of regicide that resonates throughout the century.

Keywords: Girolamo Graziani; Oliver Cromwell; Charles I; Baroque drama; Regicide

Fin dal frontespizio, la tragedia di Girolamo Graziani, pubblicata a Modena nel 1671, esprime tramite un'antitesi storica una tensione intrinseca (fig. 1): «Il Cromvele tragedia [...] alla Maestà Christianissima di Luigi XIII rè di Francia e di Navarra». (Graziani, 1671: s.p.) Due figure vi si oppongono, Oliver Cromwell, politico inglese e lord protettore dal 1653 al 1658, e il Re Sole, alla cui corte Graziani ha vissuto per un anno. Il legame implicito, che ci permette di superare l'apparente antitesi, risiede nella persona del re Carlo I d'Inghilterra, giustiziato a Londra nel 1649 su ordine del Parlamento diretto da Cromwell, e zio del re di Francia a cui l'opera è dedicata. Il rapporto istituito tra queste due figure che non hanno, storicamente, alcun legame genealogico o politico, viene giustificato dall'editore nell'avvertenza «a chi legge»:

Non aspettar qui, che ti si mostri sù quali nuove misure habbia l'autore regolata questa Tragedia, ne con quali ragioni, e esempi egli possa giustificare li personaggi [...] perche simile discussione (quando havesse à farsi) ricerca non una lettera, ma un Apologia. (Graziani, 1671: 9)

Editore e autore si propongono quindi di esporre la vicenda del Cromvele davanti agli occhi del lettore/re Sole *secondo la lettera*, un annuncio programmatico di fedeltà storica piuttosto che l'apologia di un re deceduto, Carlo I. Prima di interrogarci sulla validità di tale affermazione, che, possiamo anticipare, sarà rimessa profondamente in discussione, bisogna soffermarsi sulla persona del Graziani e la sua vita da cortigiano. Girolamo Graziani (1604-1674), laureato in giurisprudenza e lettere a Bologna, fu consigliere e «segretario dei principi», cioè dei figli di Alfonso III di Modena. Dopo diversi incidenti giudiziari, si recò nel 1648 in ambasceria a Parigi, dove fu testimone della Fronda, prima di tornare a Modena nel 1649, dove continuò la carriera diplomatica e letteraria accumulando, tra l'altro, opere dedicate

Fig. 1.



al re di Francia (*Dizionario Biografico degli italiani*, 2002). Dalla cronologia apprendiamo che Graziani si trova a Parigi, presso la corte di Francia, al momento dell'esecuzione del re d'Inghilterra, e questo lascia presupporre che esso fu un testimone quindi indiretto ma contemporaneo e un testimone soprattutto dell'intensità e dello scandalo che la faccenda poteva assumere alla corte del nipote del re ucciso. Ventidue anni dopo la morte di Carlo, tredici dopo quella di Cromwell, e soltanto undici dopo la restaurazione della monarchia in Inghilterra, il Graziani decide di narrare *la lettera* di quei fatti, in una sua versione teatralizzata, in vena barocca e controriformistica. Nella dedica a Luigi XIV, Graziani, dopo aver fatto l'elenco delle grandi imprese reali, spiega la sua scelta di centrare l'azione della tragedia su Cromwell piuttosto che su Carlo:

Si come V.M. in questo gran Teatro dell'Universo è nelle di lei ammirabili qualità la vera Idea di un perfetto Heroe da celebrarsi con una Epopeia per esemplare d'imitatione à quei Monarchi, che aspirano di poggiare all'Immortalità per le vie dell'Honore, così questa mia Tragedia esposta alla pubblicità delle stampe à piè del suo Trono Reale [...] serve à tutti altri per isorta di quel, che si hà da fuggire per non incorrere nella colpa, e nell'ignominia, che n'è risultato al nome del parricida Cromvele. (Graziani, 1671: 7)

Cromwell diventa dunque il contro-esempio di fronte al quale dovrebbe risplendere ancora di più l'immagine del re di Francia. L'editore continua, poche pagine dopo, a giustificare questa scelta: «Si come la Pittura molte volte forma da una brutta donna un eccellente ritratto, così la Poesia sà cavare una bella imitatione da un'azione cattiva, e che non è bene d'imitare» (Graziani, 1671: 9). Viene presa ogni precauzione per evitare la censura e la condanna, frequente all'epoca, di compiacimento dell'autore nel ritrarre i vizi umani sul palcoscenico. Ma dalla trama della tragedia, che piaccia o meno all'editore, scopriamo dietro a Cromvele, o meglio, nella sua *immagine riflessa*, l'apologia di re Carlo, doppio scenico di Charles¹. Due trame s'intrecciano in realtà: quella storica, in cui Cromvele vuole la morte di Carlo per impadronirsi del potere, con l'aiuto dell'esercito e del Parlamento, e quella privata quando Henrichetta di Francia arriva in incognito a Londra, travestita da Henrico per salvare suo marito. Prima lacerazione al tessuto della verosimiglianza: il personaggio di Elisabetta, moglie di Cromvele, è innamorata del re prigioniero e, aiutata dalla serva Orinda, cerca di convincere il re ad amarla. Tramite un gioco di travestimenti, doppi sensi, falsi amori e doppie agnizioni, le donne accelerano la catastrofe finale. Elisabeth Cromwell sarebbe infatti, secondo alcuni storici (Jesse, 1846: 143), andata a trovare Charles mentre questi è in prigione, ma la tesi dell'innamoramento, che fa sorridere il lettore moderno, è ovviamente la prima, e forse maggiore, licenza teatrale presa dall'autore, per compiacere i gusti dei suoi contemporanei. Continuando la metafora della pittura, l'editore prosegue infatti:

L'Autore ha [...] sperato, che quest'aria nuova sia per riuscire bene, e che la varietà delle materie gioconde, e amorose habbia da rendere più grati gli avvenimenti patetici, e lugubri della Tragedia, in quel modo che i Pittori fanno comparire, e spiccare meglio la luce colle ombre. (Graziani, 1671: 16)

In ogni caso, Carlo è collocato al centro delle due trame e provoca, a discapito della verità storica, l'amore dei suoi nemici, o meglio delle sue nemiche, a immagine della luce benefica irradiata dal re di Francia.

La Tragedia si presenta, fin dall'inizio, come uno strumento barocco al servizio dell'apologia della monarchia, tramite una pseudo-ricostituzione storica, ma teatrale, degli eventi del 1649. È vero che la tragedia fa uso di riferimenti storici precisi ma, come accade di solito nel teatro del Seicento, condensati in una notte, quella del 30 gennaio 1649. Nell'elenco dei personaggi troviamo infatti, oltre a Cromvele, Elisabetta, Carlo e Henrichetta, i consiglieri di Cromvele, Lamberto («capo di guerra di Cromvele»), in realtà John Lambert, generale distintosi in particolare nelle campagne in Scozia, e Harissone, «consigliere», Thomas Harrison uno dei firmatari della condanna di Charles. Si aggiungono, nel campo monarchico, Odoardo Hyde, «che fu poi Cancelliere d'Inghilterra» (in effetti Edward Hyde divenne Cancelliere dello Scacchiere), e la figlia Anna, «e essa è hora Duchessa d'Iorch», spiega Graziani. Anne Hyde (questo particolare ha una certa importanza

¹ Citeremo con i nomi italiani i personaggi della tragedia per distinguerli dalle figure storiche corrispondenti, con i nomi originali.

nel trattamento del personaggio) è ancora viva (anche se per poco) al momento della stesura della tragedia. Anne sposa nel 1660 James, fratello di Charles, che diventa James II, Giacomo II. Anche il padre, Hyde, conte di Clarendon, è ancora vivo nel 1671, ed è a Parigi, proprio alla corte di Luigi XIV, dove sta redigendo la sua *History of the Rebellion and Civil Wars in England: Begun in the Year 1641*, punto di riferimento nella storia dell'analisi del periodo delle guerre civili e dell'esecuzione del re. Dare la parola sul palco a persone ancora vive, e per di più allo storico Hyde, sembra quindi essere un sostegno, quasi un'attestazione di veridicità del fatto narrato. Graziani propone così, al di là di quella dei protagonisti principali della tragedia, una vera e propria galleria di ritratti dei contemporanei, in chiave monarchica, essendo i partigiani di Carlo uomini e donne virtuose.

L'ultimo personaggio storico, Iretone, «capo di guerra», anche lui, torna nell'atto V dall'Irlanda per confermare la vittoria di Cromvele sull'isola, ma Henry Ireton, generale al servizio di Cromwell, andrà in Irlanda dopo il 1649. L'escamotage storico è emblematico degli altri interventi di Graziani sulla cronologia, e tipico del genere della tragedia in cui il processo, la decisione del Parlamento e l'esecuzione avvengono nella stessa notte. Numerosi riferimenti alla storia britannica sono disseminati nel testo, soprattutto nella fase dell'esposizione. Ad esempio, l'arrivo di Henrico, cioè Henrichetta di Francia travestita, con la damigella Delmira, vestita da Edmondo, è spiegato da Anna a Orinda nella seconda scena:

Et essi mi narrar, che da l'Olanda,
Paese a lor natio,
Sciolte di ricca nave havean le vele, [...]
Ma da turbini avversi
Nel viaggio assaliti [...]
Alfin sospinti
Fur da vento improvviso al lito Inglese. (Graziani, 1671: 16-17)

Henrico ed Edmondo si fingono nati in Olanda ma Henriette Marie de France è effettivamente andata in esilio nelle Province Unite durante la prima guerra civile britannica. Torna a Newcastle nel 1643, si dà alla fuga verso la Francia e Parigi nel 1644, e tornerà a Londra solo alla restaurazione, nel 1660, senza mai rivedere il marito. A Henrico, nella tragedia, viene però concesso un incontro con Carlo, che riconosce la consorte e, nell'atto III (sc. 4), una scena di commosso duetto amoroso si svolge nelle prigioni della Torre di Londra². Lo strumento teatrale è qui al servizio di una riscrittura storica, giacché permette ai due coniugi reali di ritrovarsi, laddove la Storia lo ha impedito loro. L'apologia inizia quindi con la rappresenzione di una finzione che migliora, che incentiva la *lettera*, una finzione dove sono celebrati non soltanto la virtù e il coraggio della regina, ma anche l'amore coniugale.

I riferimenti storici proseguono nelle prime scene, quando Elisabetta cerca di placare la furia di Cromvele contro Carlo:

Hora gira il guardo
A la Francia vicina, e a l'Olanda.
Colà vedrai, che più feroci usciro
I Martiali incendi
Dal cenere fatale
De i fratelli di Guisa insieme estinti ;
Quà scorgerà, che d'Agamonte, e d'Horno
Furo i capi recisi horride fonti,
De cui più gravi ogn'ora, e più funesti
Sgorgar d'armi sanguigne ampi torrenti. (Graziani, 1671: 28)

Il riferimento alla storia recente, con i conti di Guisa e Lamorale d'Agamonte, la cui morte fu un momento decisivo nella guerra degli Ottant'Anni nei Paesi Bassi, viene completato da Cromvele stesso quando cita le guerre intestine del continente: «Volgono homai trè lustri | Che di Francia, e di Spagna a i Regni afflitti | Le viscere consuma horrida guerra» (Graziani, 1671: 29). Ma se questi eventi sono citati da Elisabetta, non è per ragione di stato o in difesa del marito: lo spettatore scopre nella scena successiva il suo amore adultero di lei per Carlo. Appare allora la seconda funzione dei riferimenti storici come strumenti ideologici: le decisioni di Cromvele hanno, tramite l'influenza della moglie, un valore

² Dove d'altronde Charles non fu mai imprigionato (lo fu a Saint James' Palace invece). Un'ipotesi per scelta della Torre di Londra sarebbe nel cliché letterario che rappresenta la Torre, vera e propria prigione per antonomasia.

più personale che politico. Le velleità di potere di Cromvele verranno, nel corso dell'azione tragica, superate dalla volontà di vendetta di Elisabetta di fronte all'amore non corrisposto da Carlo. Mentre, e lo vedremo nel ritratto che fa Graziani del re, le decisioni reali sono mosse da una virtù quasi stoica, quelle dei coniugi Cromvele hanno come fondamento l'interesse personale di fronte alle avversità politiche e amorose.

Se la tragedia è uno strumento atto a discreditarla la politica del Cromwell storico tramite i riferimenti storici e la licenza teatrale, il ritratto che Graziani traccia del futuro Lord Protettore è un ritratto profondamente barocco, in quanto si inserisce nel fascino dell'epoca per la specularità e i giochi di riflessi. Due ritratti, in effetti, si confrontano nel testo: quelli di Cromvele e di Carlo, ritratti simmetrici, quasi riflessi in uno specchio deformante. La filosofia politica di Cromvele si richiama implicitamente al pensiero machiavelliano: del *leone* del Segretario Fiorentino Cromvele eredita l'ossessione per la forza e la violenza, per la fiducia nel potere coercitivo dell'esercito sui popoli e sul Parlamento. E, dando le ultime raccomandazioni ai capi di guerra, dice: «Vestiranno le leggi | Col manto di ragion gli alti disegni». La ragione di stato boteriana non è lontana ma è la forza del leone machiavelliano a trionfare: «Fondamento di legge è forza d'armi, | E ragion necessaria è la vittoria. | Dal poter de l'esercito dipende | Il volere del Senato» (Graziani, 1671: 49). Nel monologo che segue il congedo dei generali, Cromvele ribadisce la propria filosofia politica:

Nulla importano alfin leggi e decreti
L'esito avventuroso, od infelice
Giustifica le imprese, ò le condanne.
Sarai giusto se vinci, e reo se perdi. [...]
Ha nome di virtù colpa felice. (Graziani, 1671: 25)

La *volpe* non è assente, quando la prudenza e l'astuzia presiedono alle riflessioni politiche riguardanti la situazione in Scozia:

[...] Io ti concedo,
Che torbidi pensieri nudra nel seno
La Scotia sempre avversa al nome Inglese :
Ma che può d'oro, d'armi, e di consiglio
Priva, e in se medesima anche discorde ? [...]
Itene voi
Ove io dissi, ove chiede il gran pensiero
Vigilanza, e ardir. (Graziani, 1671: 53)

A questa doppia virtù politica (forza e vigilanza) si oppone la virtù morale di Carlo nelle prigioni. Due scene illustrano tale virtù: nell'atto III (sc.3) Elisabetta cerca di convincere Carlo che potrà salvarsi se contraccambierà il suo amore; il re le risponde:

Che mi ami io me ne pregio, e non sia mai,
Che à sì degno pensier di cuor reale
Gratitudine, e fè non corrisponda.
Stimo la beltà, stimo quei sensi,
Che nudrisci à mio pro ; vivranno eterni
Gli obblighi nel mio seno. [...]
Amor è sol de l'alma
Ragionevole effetto. (Graziani, 1671: 79)

E quando Elisabetta chiede pietà per un cuore che l'ama: «Io non la niego | Et anzi sò, ch'è la pietà devuta | Se a la ragion si appoggia» (Graziani, 1671: 80). Il concetto di ragione, con un significato ben diverso da quello usato da Cromvele, è al centro dei discorsi del re. La ragione e (lo si vede nelle sue risposte a Elisabetta) una retorica da filosofo imparziale governano le sue decisioni: all'amore di lei corrisponde la gratitudine di lui, alla pietà amorosa un'altra pietà, fondata sull'empatia del monarca. I periodi sono regolari, e i versi endecasillabi. Anche quando è consapevole dell'avvicinarsi della morte, il re dimostra uno stoicismo che non può non ricordare i precetti di un Marco Aurelio. Guardando Londra e le festività in

onore di Cromvele dall'alto della Torre-prigione, Carlo descrive al suo carceriere Arturo la fiera delle vanità:

Quella felicità, che il vulgo ammira,
E cui per sollevar con più superbo
Titolo appellar suole
Porpora, Dignità, Gloria, Diadema,
Sono prestigj d'occhi,
Menzogne travestite,
Sono mobili scene, ombre addensate. (Graziani, 1671: 121)

Il sangue della conchiglia di Marco Aurelio non è lontano dal discorso sulla porpora di Carlo. Allo stoicismo fa *pendant* la tematica barocca della vita come sogno. Tutto fugge, e l'uomo è vittima delle proprie allucinazioni: «abbagliato» (Graziani, 1671: 120) dice Carlo, non vede la vera virtù. Arturo, negando il sogno, lo esplicita: «Pur si vede, tu'l provi, e non è sogno | Il Rè depressso, e Cromvel temuto | il Rè prigionne, e Cromvel felice» (Graziani, 1671: 122). La grandezza è un sogno, un'allucinazione creata dall'abbagliamento del potere. Questa scena dialogica si chiude con l'ultima battuta del re, prima del racconto della sua morte: «de la Virtù ne la Virtù mi appago» (Graziani, 1671: 122). La specularità tra Carlo e Cromvele si fonda quindi su una simmetria centrale il cui punto comune è costituito dai valori della ragione, della virtù, del bene dello Stato, che mutano significato a seconda della prospettiva con la quale li si osserva. L'apologia di Carlo cresce pertanto in proporzione al suo riflesso negativo: le descrizioni della politica cromveliana. Così, nell'atto IV, Henrico/Henrichetta traccia un doppio ritratto di Carlo appena ucciso e di Cromvele e più tardi, nella stessa battuta, Anna li descrive con un parallelismo sintattico «Non è splendor di Stella [: Carlo], | Ma lampo di Cometa [:Cromvele]» (Graziani, 1671: 108).

Il tema del doppio raggiunge il suo apice nell'uso fatto da Graziani, in pieno gusto barocco, delle nozioni di metateatro e teatro del mondo, come veniva annunciato nella prefazione attraverso l'espressione «teatro dell'universo» (cf. *supra*). Ad un livello microscopico, quello delle battute, in diverse occasioni i personaggi alludono al mondo del teatro tramite il gioco dei travestimenti. Orinda, che «alza il velo con cui ricopriva Elisabetta il viso», presenta la sua padrona al re: «Ecco alzarsi la tenda, ecco se vuoi | Il Teatro cangiato, e'l giro stesso | Del tuo destino al tuo voler rimesso» (Graziani, 1671: 78). Allo svelamento concreto di Elisabetta corrisponde lo svelamento dei suoi sentimenti per Carlo, e il «Teatro cangiato» diventa la metafora della scacchiera del potere. Il teatro è *cangiato* alla fine dell'atto V quando Elisabetta, castigata dalla sorte (vedremo più tardi in che modo), dice:

Questi, che per noi mostra, e per noi gira
Nel teatro del Mondo, instabil scena,
E pur l'eterna, e infallibil guida
Del provido Destino. (Graziani, 1671: 160)

Usando i *topoi* della spettacolarità barocca, il Graziani introduce un teatro nel teatro nell'atto V quando scrive in una disdascalia precisa: «Si apre la Prospettiva, in mezzo alla quale si vede Cromvele, che assiso sopra una sedia dorme, e vicini in disparte sono Harissone, e Lamberto» (Graziani, 1671: 164). Le scene precedenti si svolgevano davanti alle finestre della prigione della Torre di Londra (come suggerito della sc. 2 dell'atto V), e la tela di fondo si apre in modo spettacolare sull'incubo di Cromvele. L'illusione teatrale è definitivamente rotta, e una nuova scena appare nella scena. La *mise en abyme* barocca ha per funzione, come vedremo, di far entrare lo spettatore nell'introspezione di Cromvele. Ma prima dell'incubo, un altro teatro viene citato, non il teatro del mondo, non il teatro nel teatro della prospettiva, ma il teatro dell'esecuzione di Carlo. Il Nunzio, infatti, descrive l'arrivo del re:

Così alfine egli giunse, ove sorgea
Tutto intorno coperto à neri panni
Infausto palco, anzi funesto campo, [...]
Giunto, e salito
Su il lugubre Teatro,
Intrepido parlò [...] (Graziani, 1671: 144)



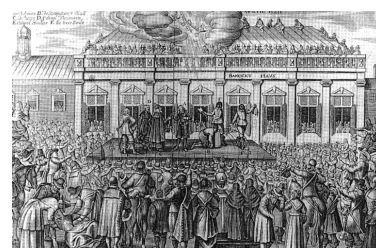
Fig. 3.

Fig. 2.

La rappresentazione dell'esecuzione di Carlo è il soggetto di numerose illustrazioni del secolo (Philippon, 2008: 18-19), e nel *Tragicum theatrum actorum, et casuum tragicorum Londini publice celebratorum*, pubblicato ad Amsterdam nel 1649, ne troviamo un esempio (fig. 2). Il teatro tragico di Londra è il palco eretto davanti al palazzo di White Hall, dove il pubblico, in platea e nei palchetti simboleggiati dal tetto del palazzo, reagisce affascinato, disgustato o persino svenendo.

E con questo teatro tragico, la pièce di Graziani entra a pieno titolo, all'inizio dell'atto V, nell'apologia non più soltanto politica e filosofica del re decapitato, ma anche religiosa, cristiana, e controriformistica. Già prima dell'uccisione, il lessico usato per descrivere Carlo e le sue sofferenze è quello dei santi cristiani («i miei martiri», dice il re nell'atto III, sc.1: 75), che sopportano i dolori con animo sereno (Henrico a proposito di Carlo: «Può ben la Tirannia, la violenza | Del corpo trionfar, ma non de l'alma»: 76, e poi Carlo stesso: «Ed io resto più lieto | di sofferir con lode, | Che di gioir con biasmo»). Carlo accetta la sua sorte, e, in nome della Virtù suprema, accetta il sacrificio della sua vita. La decisione di Cromvele è descritta come un «sacrilego decreto» dal Nunzio dell'atto V, e quando Orinda accenna a una «relique fatale», tutta l'oggettistica del martire è convocata sul palco. Graziani riprende qui il lessico delle pubblicazioni in inglese stampate subito dopo la morte di Charles. Pensiamo innanzitutto all'*Eikon Basilike*, cioè *Ritratto del Re*, pubblicato dieci giorni dopo la morte di Charles e che conobbe un grande successo in tutta Europa. Si tratta di un'autobiografia fittizia, sotto forma di diario, in cui il Re viene presentato come un uomo pio, virtuoso, ispirato da sentimenti di misericordia di fronte alla morte. L'illustrazione dell'*Eikon Basilike* presenta Charles come un martire cristiano che aspetta la morte, fiducioso nella potenza divina (fig. 3). Notiamo gli elementi che Graziani trascrive nella tragedia: la corona a terra richiama il disprezzo di Carlo per le vanità della porpora e del diadema (notiamo la parola «vanitas» all'interno della corona), l'albero della virtù ricorda i discorsi di Carlo sulla virtù eterna, e il mare tempestoso a cui volge le spalle viene evocato nel dialogo con Arturo sulla vanità degli intrighi di corte. L'immagine che emerge dall'*Eikon Basilike* di Charles è quella di un santo investito dalla grazia di Dio, e Graziani si colloca a pieno titolo nella tradizione che ne segue la pubblicazione e la diffusione. L'immagine mette qui al centro la figura del Re che trionfa sul mondo terreno, come avviene nella scena di Carlo sulla Torre. Ben diversa è quest'illustrazione da quella del *Tragicum theatrum actorum*, dove era appena visibile l'uomo decapitato in mezzo al teatro del mondo cittadino. Quella incisione è ripresa, in un'altra versione, alla Wellcome Library, con due aggiunte significative (fig. 4): la coppia di angeli che esce da una nuvola per rapire l'anima di Charles, confermando il suo statuto di beato, e il sangue, gli schizzi abbondanti di sangue che fuoriescono dal collo e dalla testa mozza del re. Lo stesso sangue sembra proprio il soggetto dell'incisione di Peeter

Fig. 4.



Huybrechts (fig. 5) dove il re ha perso la dignità dell'*Eikon Basilike*. Ovviamente il significato di queste due ultime illustrazioni non è identico: Huybrechts sceglie di fare il ritratto di un uomo, demistificato, spoglio ed esangue. L'illustrazione della Wellcome Library celebra invece l'apologia del martire, il cui sangue diventa sangue versato contro il peccato (la colpa del Parlamento).

Che posizione occupa il sangue del re nella tragedia di Graziani? L'atto V si apre su un monologo di Henrico/Henrichetta che, dopo aver espresso la disperazione di fronte alla furia di Cromvele, apre una lettera, letteralmente caduta dal cielo: «Ma qual Carta di là per l'aria io miro?» (Graziani, 1671: 137). E' una lettera scritta, con «sanguigni caratteri» (Graziani, 1671: 138), da Edmondo:

Fuggi, Henrico, deh fuggi, il Rè già morto [...]
 Di Carnefice infame atroce ferro
 Da l'honorato busto hà già reciso
 Del Rè perseguitato il capo augusto. [...]
 Il dispietato Arturo
 Mandommi, infausto dono,
 Pieno del regio sangue horrido vaso. [...]
 In difetto d'inchostro io me ne valsei,
 Et in fretta descrissi in questa carta
 Il fiero caso [...]. (Graziani, 1671: 139)

Se il vaso di sangue reale è come la reliquia di un martire, una lettera scritta con il sangue diventa un'icona e, poiché secondo gli usi della Controriforma ciò che tocca la reliquia diventa reliquia, anche la lettera diventa santa. Non è il sangue ad entrare sul palco in un «vaso», ma l'immagine scritta del sangue, motivo altamente barocco e controriformistico. La regina travestita bacia le pagine della lettera «poiche v'imprese il generoso sangue | di regie vene» (Graziani, 1671: 139):

Le stille di quel sangue, onde il mio core
 Havea la vita, e da cui già predea
 Il suo spirto miglior d'anima mia,
 Infin che piacque al Cielo,
 Girare al mio destino anni felici
 Caratteri vi bacio. (Graziani, 1671: 139)

Il sangue di Charles fa parte dell'iconografia europea del Seicento (tanto più che nel processo il re era stato accusato di aver fatto versare sangue al suo popolo), e il sangue di Carlo sulla carta ne è la manifestazione sul palco, dal momento che il decoro e le convenzioni sceniche del genere tragico non permettevano ovviamente la rappresentazione diretta dell'esecuzione. Il teatro della morte del re viene raccontato due scene dopo, dal Nunzio, mentre la tragedia da barocca diventa vera e propria tragedia greca. La lettera insanguinata era il corifeo con cui dialogava la regina, e il Nunzio descrive la morte fuori scena, come nella tragedia antica, compiendo però un passo avanti nella santificazione di Carlo:

Intrepido parlò con quell'istesso
 Lieto volto, con cui dal regio Trono
 Ei solea publicar gli alti decreti [...]
 Per ingiurie implorò gratie dal Cielo
 A i suoi persecutori in atto humile,
 E con sì dolci, e placide maniere,
 Che da l'alme più dure ei trasse il pianto. (Graziani, 1671: 144)

Più che un martire, Carlo diventa un Cristo, che invoca il perdono per chi lo uccide. Tale similitudine era già presente nel testo dell'*Eikon Basilike*, quando, nel capitolo di meditazioni sulla morte (*Meditations upon Death*), lo pseudo-Charles implora la misericordia divina: «Though my Destroyers forget their duty to thee and me, yet doe not thou, O Lord, forget to be mercifull to them» (*Eikon*, 1649: 257). Il crescendo apologetico trova qui il suo culmine nel paragone tra Cristo e Carlo. Il racconto del Nunzio procede, e mentre il boia si vergogna di uccidere un uomo siffatto, arrivano le ultime parole di Carlo:

Moro, e moro innocente; è il sangue mio



Fig. 5.

Prezzo a l'altrui fortuna, e non castigo
 Di mie colpe non vere: io moro, e chieggo
 Pace, vita, perdono à chi m'uccide;
 Non mi è grande il morir, se non in quanto
 Vi lascio, amata moglie, amati figli;
 Moro, e vi lascio, ma in voi resti viva
 La mia memoria, e morrò lieto; oh cara,
 Dicea, moglie; ma scese il fatal colpo. (Graziani, 1671: 145)

Viene ribadito il perdono per i nemici e l'ultima parola spetta alla moglie. Carlo, oltre ad essere un martire, un Cristo, è anche un buon marito! Queste ultime parole sono ben diverse da quelle trasmesse dalla tradizione: «I tell you [...] that I am the martyr of the people. I go from a corruptible to an incorruptible Crown, where no disturbance can be» (*Kings Charles*, 1649: 8). E' qui l'esempio sintomatico dell'intreccio tra affari e amori nella tragedia del Graziani, questo incontro tra la Storia politica e la faccenda privata tragica che vuol creare «diletto» nel pubblico, come è scritto nella prefazione. Il perfetto re della tragedia barocca, per quanto misericordioso contro i nemici politici, non dimentica tuttavia il suo amore in punto di morte.

Se si parlava prima di tragedia greca è anche perché interviene un *deus ex machina*, quando si apre la prospettiva su Cromvele addormentato, a interrompere, commentare e concludere l'azione. Nuovo motivo speculare: alla scena spettacolare del racconto della morte di Carlo ne segue un'altra, altrettanto spettacolare, dell'incubo di Cromvele: «Cessate horridi mostri, | Cessate ardenti fiamme, | A tormentar me solo | Dunque congiurerà tutto l'Inferno?». Cromvele si sveglia di colpo e racconta le sue visioni ad Harissone e Lamberto:

Vidi in candido ammantò
 Donna di regio sì, ma irato aspetto,
 E questo udij con minacciosa voce
 Altamente sgridarmi. (Graziani, 1671: 165)

Né Madonna, né Beatrice, la *dea ex machina* è in realtà *regina ex machina*:

Né questo è il maggior mal, che ti predice
 Maria Stuvarta; Io sono Maria, son quella
 Già di Scotia Reina,
 E di Carlo infelice,
 Avola per natura,
 E nel destin compagna, e ne la morte. (Graziani, 1671: 166-167)

Maria Stuarda, nonna del re, appare a Cromvele per predirgli l'avvenire. Espediente comodo per Graziani che, con il senno di poi, può creare una visione premonitrice di Maria: la Scozia si ribellerà (campagna di Scozia del 1650-51), la sua discendenza non regnerà (nel 1660 la restaurazione della monarchia), la moglie e i figli saranno condannati all'esilio (Elizabeth è vissuta in Svizzera e in Galles), e «il tuo sepolcro schivo | Di chiuder le tue membra | Vomiterà quegli odiosi avanzi | Del cadavere tuo» (Graziani, 1671: 166) (nel 1661 il corpo di Cromwell viene riesumato dall'abbazia di Westminster ed esposto, impiccato, a Tyburn). Specchio della morte santa di Carlo, la dannazione annunciata di Cromvele chiude la tragedia del Graziani e ci permette di interrogarci sulla funzione della sua apologia.

La sua funzione è ovviamente politica, più che religiosa, e riflette la situazione politica della Francia e dell'Italia, più che quella britannica. Con la sua tragedia Graziani vuole allontanare, alla fine del secolo XVII, lo spettro della piccola nobiltà parlamentare dal continente. Il grande assente della tragedia è, infatti, il Parlamento: il processo è appena menzionato e spesso il Parlamento viene citato secondo le modalità consuete nel mondo antico (con il termine «senato»). Il successo della tragedia nelle corti europee conferma il valore del suo messaggio in difesa della monarchia assoluta di diritto divino e vuole, all'approssimarsi del nuovo secolo, allontanare anche la minaccia crescente della borghesia in ascesa. La monarchia assoluta è difesa perché trova le sue fondamenta nella biologia, nel sangue di Carlo. L'organizzazione della società d'antico regime si fonda sull'origine di una gerarchia di volontà divina iscritta nel sangue dei regnanti (è da notare che, nella morale finale espressa da Lamberto, il «regno» di Cromvele

non è «sicuro» perché è «su fondamento incerto») (Graziani, 1671: 180).

Perché allora scegliere il genere dello spettacolo di una tragedia? Graziani scrive anche panegerici in sesta rima per Luigi XIV: l'*Ercole gallico*, nel 1663, e l'*Applauso profetico*, nel 1673. La tragedia permette prima di tutto l'esposizione di diverse tesi contro cui non è necessario argomentare. Cromvele, solo in scena, riflette sulla validità delle sue azioni e riprende gli interrogativi dei contemporanei sulla legittimità del regicidio:

Chi contra il suo Signor la spada strinse
Non la deponga mai che con la vita,
E sovegnatti ancor, che in cor reale
A cento merti un fallo sol prevale. (Graziani, 1671: 23)

Nel dialogo con la propria coscienza, Cromvele esplicita le tesi dei *pamphlets* dell'epoca (si pensi al famoso *Tenure of Kings and Magistrates* di John Milton nel 1649, ma anche ai diversi scritti dei monarcomachi inglesi e francesi³ a cui Graziani sembra essersi ispirato per la retorica di Cromvele). Egli va oltre e si chiede, con domande retoriche, se possano essere giudicati i re: «Non sono contra i Re giuste querele?» (Graziani, 1671: 24) e poi:

Simil giuditio, in cui non habbia alcuno
l'autorità di giudicare i Regi;
Havrei molte difese a quest'accusa,
Ma sarà la miglior, che la sentenza
Sostenuta da l'armi
Havrà la giustizia appoggio [...]. (Graziani, 1671: 24)

Facendo pronunciare queste domande dall'infame Cromvele, Graziani ne nega di fatto la validità, senza una necessaria argomentazione. L'immoralità del regicida è argomento d'autorità sufficiente.

Ma la tragedia permette anche e soprattutto di supplire alla *lettera* della Storia. Laddove la Storia lascia Cromwell e la moglie impuniti, almeno fino al 1660, la tragedia può castigarli con lo strumento dei suoi intrighi. La nostra lettura non si è fin qui soffermata su un personaggio, Edmondo, descritto nell'elenco iniziale: «Edmondo - Delmira, damigella della Regina d'Inghilterra, e che si scuopre creduta figlia di Orinda, e poi effettivamente di Cromvele, e d'Elisabetta» (Graziani, 1671: 6).

Questa damigella travestita suscita l'amore di Orinda, la vecchia serva di Elisabetta. Ma, credendosi tradita, Orinda denuncia la congiura per l'evasione del re, ne affretta l'esecuzione e condanna a morte per tradimento anche Edmondo. Morto Edmondo, Orinda riconosce nel cadavere la figlia che credeva invece al sicuro in Irlanda presso la nutrice – prima agnizione – e la madre, disperata, si uccide. Ma dall'Irlanda arriva Iretone, ad annunciare che c'era stato uno scambio di neonati e che la figlia di Cromvele ed Elisabetta, creduta morta alla nascita, era la stessa Delmira – seconda agnizione –, il che provoca la disperazione dei due genitori. E' evidente che la complessità del gioco delle indentità, di moda nei testi del Seicento, con un'accumulazione di agnizioni e morti a catena che occupano tutto o quasi tutto l'atto V, ha come funzione quella di punire tutti i partigiani di Cromvele. Così come avviene per l'incontro tra il re e la regina nella finzione teatrale, anche qui Graziani corregge la Storia e inserisce una giustizia divina che, tramite i travestimenti del Barocco, castiga i malvagi meglio di quanto possa fare la reale storia politica.

In un'immagine assai vicina al ritratto romantico che ne tratterà Victor Hugo due secoli dopo, Cromvele si presenta nell'ultima scena disperato nonostante le vittorie del suo esercito, isolato e divorato dalla propria coscienza, in una scena patetica in cui confessa la sua impotenza di fronte al destino:

Posso tutto evitar, ma non fuggire
Quel verme, che nel cor sempre mi rode
Coll'acerba implacabile memoria
De le miserie altrui, de le mie colpe. (Graziani, 1671: 179)

³ Cfr. A. Ascham, *Of the Confusion and Revolution of Governments*, John Goodwin, *Right and Might Well Met*, ecc.

BIBLIOGRAFIA

- Cottret, Bertrand (1992), *Cromwell*, Paris, Fayard.
- Dizionario Biografico degli Italiani* (2002), Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, vol. 52, s.v., <http://www.treccani.it/enciclopedia/girolamo-graziani_%28Dizionario-Biografico%29/> (ultima consultazione: 3 gennaio 2013)
- Du Moulin, Pierre (1649), *Tragicum Theatrum Actorum, & Casuum Tragicorum Londini Publice celebratorum, Quibus Hiberniae Proregi, Episcopo Cantuariensi, ac tandem Regi ipsi, Allisque vita adempta, & ad Anglicanam Metamorphosin via est aperta*, Amsterdam, Janson.
- [Gauden, John] (1649), *Eikon basilike the pourtraicture of His sacred Majestie in his solitudes and sufferings*, London s.e.
- Graziani, Girolamo (1671), *Il Cromvele, tragedia*, Modena, Viviano Solani Stampator Ducale.
- Jesse, John Heneage (1846), *Memoirs of the court of England*, vol. 3, London, Richard Bentley.
- King Charles his speech made upon the scaffold at Whitehall Gate, immediately before his execution, on Tuesday the 30. of Jan. 1648 With a relation of the manner of his going to execution. Published by special authority* (1649), London, Peter Cole.
- Philippon, Anne-Laure (2008) 'Cette scène mémorable': *l'exécution de Charles I, images visuelles de l'événement*, Mémoire de Master sous la direction de F. Lessay, École Normale Supérieure lettres et sciences humaines.