

*Measure for Measure* e il Cinquecento italiano.  
Ancora sulle fonti e sul retroterra italiano  
di Shakespeare  
di Renzo Bragantini\*

Il saggio analizza la possibilità che Shakespeare abbia avuto accesso, direttamente o mediamente, a testi narrativi italiani, forse nella versione originale; inoltre, studia se gli *Ecatommiti* di Giraldi (VIII 5), così come la tragedia a lieto fine dello stesso, *Epizia*, possano aver influenzato, insieme ad altri testi, il tema della giustizia e della misericordia in *Measure for Measure*. Infine, si discute di come le teorie sul tragicomico elaborate in Italia possano essere state note a Shakespeare, e si fanno i nomi di altri scrittori e teorici italiani del secolo XVI che potrebbero aver lasciato qualche traccia in quel dramma.

*Parole chiave:* William Shakespeare, teatro elisabettiano, novelle italiane del Rinascimento, esuli italiani in Inghilterra.

*Measure for Measure and the Italian XVI<sup>th</sup> Century. More on Shakespeare's Italian Sources and Background*

The essay discusses the chances Shakespeare had direct or second-hand knowledge of Italian narrative texts, possibly in the original Italian version, and also whether Giraldi Cinzio's *Ecatommiti* (VIII 5), as well as the same author's happy-ending tragedy *Epizia*, along with other texts, had any influence on the *justice* and *mercy* theme in *Measure for Measure*. The article also deals with the theories about the tragicomic developed in Italy, which might have been known to Shakespeare, and analyzes how other 16th century Italian writers and theorists might have left some traces in that drama.

*Keywords:* William Shakespeare, Elizabethan Theatre, Italian Renaissance Novellas, Italian Expatriates in England.

\* Sapienza Università di Roma; bragantini.renzo@gmail.com.

Desidero ringraziare, per i loro utilissimi consigli, non solo bibliografici, i professori Giovanni Luciani e Giuseppe Massara. Una particolare gratitudine devo anche alle professoresse Hilary Gatti ed Elisabetta Tarantino, che mi hanno generosamente fornito importanti spunti per queste pagine. Sono inoltre riconoscente al dottor Luigi Torresi della Biblioteca di area umanistica "G. Petrocchi", Università di Roma Tre, che, in un periodo di difficile accesso alle Biblioteche, mi ha premurosamente sostenuto inviandomi materiale utile per il presente lavoro. Avverto che, data l'enorme bibliografia accumulatasi sul tema, utilizzo solo quella strettamente funzionale a questa ricerca.

Subito un avvertimento preliminare: chi scrive, da sempre appassionato cultore del più grande drammaturgo moderno (letto quasi esclusivamente nella classica e storica serie dello Arden Shakespeare), non può in alcun modo, in quanto italianista, presentarsi come uno studioso shakespeariano, né come un attrezzato specialista di quanto qui oltre discusso. Le pagine che seguono ambiscono perciò solo a fare un po' di chiarezza, quando possibile, soprattutto sul secondo versante implicato dal titolo, appunto la letteratura del Cinquecento italiano, con maggiore enfasi sulla narrativa, largamente utilizzata, direttamente o tramite mediazione (nella quasi totalità degli esiti vige il secondo caso) da Shakespeare. Pure su questo, inutile dirlo, molto è già stato fatto, anche in relazione a *Measure for Measure*, che peraltro non costituisce il caso più intricato della onnivora intertestualità di Shakespeare. Oltre a fatti rilevabili testualmente, quanto segue tenterà anche alcuni sondaggi su testi parzialmente eccentrici rispetto alla tradizione narrativa in senso stretto, nonché su figure intellettuali che possono rientrare nel novero degli interessi shakespeariani in relazione alla cultura italiana del secondo Cinquecento.

Esaurita la premessa, occorre aggiungere che lo scrutinio delle fonti italiane del teatro di Shakespeare ha alle spalle una imponente e non circoscrivibile bibliografia, che qui non può essere adeguatamente richiamata<sup>1</sup>. Si può però far riferimento a essa per inferirne che è fuori di dubbio che Shakespeare abbia avuto contezza di testi narrativi italiani, appunto mediamente o direttamente. Per quanto si possa condurre il discorso col maggior sforzo possibile di offrire prove solide, il tutto è però reso particolarmente delicato da un dato di fatto che, benché strano, deve essere ribadito: non ci è pervenuto alcun testo che sia stato posseduto da Shakespeare (e che avrebbe certo riportato le sue note e impressioni di lettore), sicché ogni discorso in materia si muove nello spazio ampio e malsicuro delimitato dai principî del verosimile e del possibile. Questo non significa arrendersi di fronte a dati di fatto che si presentano con un'evidenza che supera di molto le due categorie appena enunciate, e che emergono da accorte verifiche testuali. A esempio, per *Julius Caesar*, *Coriolanus*, *Antony and Cleopatra*, la genealogia si può tracciare con sicurezza, dati testuali e bibliografici coevi a Shakespeare alla mano. Il drammaturgo aveva sul tavolo di lavoro le *Vite parallele* di Plutarco, nella versione di Thomas North, *Lives of the Noble Grecians and Romanes*, a stampa nel 1579, e ancora nel 1595. North a sua volta si era servito, come un confronto tra le due stampe mostra di là da ogni dubbio, non dell'originale greco, né delle versioni latine, di Plutarco, ma della traduzione francese di Jacques Amyot, *Vies des hommes illustres*, stampata nel 1559, e ancora nel 1565. Naturalmente, tutto ciò, e la cosa vale anche per il campo che sarà più oltre sotto osservazione, solo chiarisce, ma nulla davvero spiega; perché a esempio, per quanto riguarda *Antony and Cleopatra*, Shakespeare era costretto a saltabeccare, nella sua copia di North, e avendo sempre l'occhio alle imperative esigenze scenico-teatrali, da porzioni testuali che facevano parte della vita di Bruto a quelle relative a Cesare, e doveva al contempo

1. Rimando solo al monumentale *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*, ed. by G. Bullough, 8 voll., Routledge & Kegan Paul, London-New York 1957-1975.

decidere (nei tempi pressanti da sempre connessi all'esercizio drammaturgico) quali parti estrapolare, quali intrecciare ed espandere e, viceversa, quali lasciare da parte come teatralmente inefficaci<sup>2</sup>. Il bello è che Shakespeare riesce a rendere teatralmente efficaci, come dimostrato a iosa da una nutrita bibliografia critica, anche aridi elenchi e sfilze di mere note cronachistiche. Si può in questo senso dire che il suo è un caso fulgido di ironia della storia, perché Shakespeare, che come nessun altro è stato esaltato dal Romanticismo europeo, smentisce a ogni passo un assunto basilare di quello: la contrapposizione tra uomo di genio e uomo di gusto. Il che equivale a dire che il drammaturgo è un formidabile autore proprio *in quanto* è un ineguagliabile lettore. È stato giustamente affermato che in lui è secondaria l'*inventio*, mentre privilegiate risultano *dispositio*, *elocutio* e *actio*<sup>3</sup>: prova ne sia, per restringersi a un solo esempio tra i più noti, la ferrea desublimazione, e la costante erosione metaforica, cui egli sottopone il linguaggio amoroso del petrarchismo in *Romeo and Juliet*.

Per quanto specificamente concerne la tradizione narrativa italiana, i casi più noti sono, li elenco nell'ordine cronologico cui generalmente ci si attiene, e facendo riferimento alle presumibili o documentate date di composizione, i seguenti: *Romeo and Juliet* (1594-1595), *The Merchant of Venice* (1596-1598), *Much Ado About Nothing* (1598-1599), *Twelfth Night* (1601), *Othello* (1602-1603), *All's Well, That Ends Well* (1600-1603) e, appunto, *Measure for Measure* (1603-1604), le cui più o meno dirette matrici narrative italiane sono rispettivamente le seguenti: Luigi da Porto, *Istoria novellamente ritrovata di due nobili amanti*, e Bandello, *Novelle*, II 9 (Shakespeare non aveva accesso alla vicenda bandelliana neppure nella versione francese delle *Histoires tragiques* di Boaistuau, ma lo aveva invece a quella in versi di Arthur Brooke, *The Tragicall Historye of Romeus and Juliet*, oltre, naturalmente, al *Palace of Pleasure* di William Painter)<sup>4</sup>; ser Giovanni Fiorentino, *Il pecorone*, IV 1 (qui la fonte italiana pare sicura; ma tornerò subito sul caso, per alcuni chiarimenti); Bandello, *Novelle*, I 22, che varia la vicenda di Ariodante e Ginevra (Ariosto, *Orlando furioso*, V 27-VI 15)<sup>5</sup>; *Gl'Ingannati* de-

2. Cfr. S. Schofield, *At Work: Imagining Shakespeare's Textual Engagements*, in "So long lives this". *A Celebration of Shakespeare's Life and Works, 1616-2016*, exhibition & catalogue by S. Schofield, P.W.M. Blayney, A. Galey, M. Rubright, with an introduction by A. Dondertman, Thomas Fisher Rare Book Library, University of Toronto, 25 January-28 May [2016], University of Toronto Library, Toronto 2016, pp. 35-44: 39.

3. Cfr. F. Marengo, *Oltre Bandello: il modello della comunicazione in Romeo and Juliet*, in Matteo Bandello. *Studi di letteratura rinascimentale*, a cura di D. Maestri e L. Pradi, vol. II, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2017, pp. 373-80.

4. Per le scelte operate da Painter all'interno della raccolta bandelliana cfr. P. Bilton, *Bandello Crosses the Channel*, in *Intertestualità shakespeareane. Il Cinquecento italiano e il Rinascimento inglese*, a cura di M. Marrapodi, Bulzoni, Roma 2003, pp. 109-28 (ma cfr. oltre per l'importanza di altre edizioni di Bandello, non considerate nel saggio).

5. Cfr. l'Introduzione a *Much Ado About Nothing* in W. Shakespeare, *Le commedie romantiche*, a cura di G. Melchiori, Mondadori, Milano 1982, pp. 221-4. Della novella esiste anche la versione francese, come al solito largamente rimaneggiata e amplificata: *Le troisième tome des Histoires tragiques, extraites des œuvres Italiennes de Bandel [...]*, par François de Belleforest, César Farine, Turin 1569, cc. 475r-514r (si tratta della novella diciottesima e ultima del volume); non si conoscono invece versioni o adattamenti inglesi del racconto bandelliano.

gli Accademici Intronati di Siena; Giraldis Cinzio, *Ecatommiti*, III 7; Boccaccio, *Decameron*, III 9 (la storia di Giletta di Nerbona); Giraldis Cintio, *Ecatommiti*, VIII 5, oltre, forse, al dramma dello stesso Cinzio, *Epitia*, la cui stampa postuma è del 1583<sup>6</sup>. Cito appositamente per ultimo il caso di *Titus Andronicus* (1593), per il quale l'ipotesi, senz'altro possibile, ma avanzata sulla base di presupposti tutto sommato fragili, di rimandi a testi narrativi italiani, non mi pare sia stata consolidata da riscontri incontrovertibili<sup>7</sup>.

Ma si sa appunto come, nella maggior parte di questi frangenti, si debba cercare di distinguere, per così dire, la fonte autentica da quella che, per servirmi di un termine di spiccia presa, si può definire la fonte effettuale, tenere separato insomma l'autore vero dall'autore nella sostanza fruito, che del primo è mediatore. Beninteso, l'individuazione delle fonti nulla ha a che fare con l'esercizio di sistematica indagine genealogica così come praticata dai computisti della cosiddetta scuola storica, poiché in ogni occasione, e tanto più in un drammaturgo della vertiginosa potenza combinatoria di Shakespeare, a contare è precisamente l'effetto per così dire opposto: cioè la verifica di come, da una impalcatura preesistente, spesso rigidamente incardinata su presupposti aristotelici (è appunto il caso di Cinzio, tanto più del Cinzio drammaturgo), Shakespeare ha ricavato un effetto talmente in anticipo sui tempi da lasciare indietro i testi di partenza come relitti vaganti. L'ultima osservazione valga come monito nei confronti di ogni tendenza a rintracciare genealogie lineari, errore di prospettiva che, sempre vitando, tanto più deve essere evitato nel caso di un testo di magistrale ambiguità come *Measure for Measure*. Si aggiunga che, in questo come in altri casi, è nel calderone di molti testi, e addirittura all'interno di tipologie di protagonisti, che occorre effettuare l'indagine, e che è in fin dei conti la contaminazione delle forme a presiedere alla drammaturgia di Shakespeare<sup>8</sup>. Insomma, non è alla metafora verticale e visibile del fusto, ma a quella orizzontale e nascosta delle radici, che è obbligo avere l'occhio.

Per spiegare a cosa mi riferisco quando tento di distinguere fonte autentica da fonte effettuale mi servirò del caso del *Merchant of Venice*. Sulla sua derivazione dal *Pecorone* di ser Giovanni si è detto, ed è indubitabile che le cose

6. Per le fonti narrative italiane cfr. L. Marfè, "In English Clothes". *La novella italiana in Inghilterra: politica e poetica della traduzione*, Academia University Press, Torino 2015.

7. Le fonti sicure paiono tuttora essere quelle da tempo note: l'episodio di Tereo, Procne e Filomela nelle *Metamorfosi* di Ovidio (VI 424-674), la *Spanish Tragedy* di Thomas Kyd, *The Jew of Malta* di Christopher Marlowe, oltre, naturalmente, a consistenti agnizioni dal teatro senecano; cfr. W. Shakespeare, *Titus Andronicus*, ed. by J. Bate, Methuen, London 1995, *Introduction*, pp. 83-92. Si noti, in proposito, che il curatore non accenna ad alcuna fonte narrativa italiana, né in senso generico, né tanto meno con rimando specifico. Quanto a Bullough, si limita ad accennare che una storia reperibile in Bandello (*Novelle*, III 21), presenta qualche parallelo con il dramma, ma non la inserisce né tra le fonti probabili, né tra i testi con forti analogie; cfr. *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*, cit., vol. VI, pp. 14-5, 34-79 (nell'ultima sezione indicata, viceversa, figurano, oltre ai testi già menzionati, altri significativi precedenti).

8. Cfr. K. Z. Galbraith, *Tracing a Villain: Typological Intertextuality in the Works of Painter, Webster, Cinthio and Shakespeare*, in *Shakespeare and the Italian Renaissance. Appropriation, Transformation, Opposition*, ed. by M. Marrapodi, Burlington (VT), Ashgate 2014, pp. 107-19.

stiano in questo modo. Ma ciò che è vero è anche così verosimile da poter essere definito effettuale, da poter cioè essere ritenuto esito di una scelta consapevole operante nei fatti su Shakespeare? Ser Giovanni, la cui raccolta viene stampata per la prima volta a Milano da Giovanni Antonio degli Antonii nel 1558 (ristampata a Venezia nel 1565; come segnala il catalogo online di Edit 16, è invece una contraffazione lucchese settecentesca l'edizione del 1554, che si fregia del nome del primo stampatore milanese), è poco più che un ectoplasma d'autore, e tale rimane tuttora, a dispetto dei non molti tentativi di dargli una consistenza anagrafica<sup>9</sup>. In verità lo troviamo nominato, dopo la *princeps*, in una seconda occorrenza, se non vado errato, nell'antologia di Francesco Sansovino, nell'avviso ai lettori premesso alle *Cento novelle scelte da' più nobili scrittori*, Venezia, F. Sansovino, 1561, come «un ser Giovanni che scrisse l'anno 1378» (c. 3v non num.). E la cosa sarebbe tanto più interessante in quanto l'antologia è dedicata a «Isabella regina d'Inghilterra» (Elisabetta è regina dal 17 novembre 1558, e viene incoronata il 15 gennaio dell'anno seguente)<sup>10</sup>. Non rientra negli scopi di quest'indagine analizzare a fondo le motivazioni che possono aver suggerito una dedicatoria di tale prestigio. Ma si può ipotizzare che, per un soggetto religiosamente inquieto come Sansovino, la politica di compromesso religioso tenuta nei primi anni di regno dalla sovrana, di cui è esito il *Book of Common Prayer* del 1559, possa aver avuto un certo peso<sup>11</sup>.

Ma occorre aggiungere altro; se si ricorda il ruolo delle antologie narrative nella drammaturgia shakespeariana, a cominciare dalle citate *Histoires tragiques*, le *Cento novelle* di Sansovino parrebbero fortemente indiziate, a maggior ragione perché il testo ha notevole successo, dato che entro il 1603, perciò poco

9. Tra i più concreti P. Stoppelli, *Malizia Barattone (Giovanni di Firenze) autore del «Pecorone»*, in «Filologia e Critica», II, 1977, pp. 1-34; Id., *I sonetti di Giovanni di Firenze (Malizia Barattone)*, in «FM. Annali dell'Istituto di Filologia moderna dell'Università di Roma», 1977, pp. 189-221. Nel peraltro utile S. Gillespie, *Shakespeare's Books. A Dictionary of Shakespeare Sources*, The Athlone Press, London-New Brunswick (NJ) 2001, si segnala (p. 167) che ser Giovanni è probabilmente da identificare con Giovanni Antonio degli Antonii, che è invece il suo stampatore! Tutto il lavoro non è peraltro esente, per quanto riguarda gli autori italiani implicati nella drammaturgia shakespeariana, da errori fattuali o anche semplici disattenzioni, per cui va utilizzato con cautela. Oltre a ser Giovanni (pp. 167-70) cfr. le «voci» (segua l'ordine alfabetico del dizionario, non quello cronologico degli autori) su Bandello (pp. 32-6), Giraldo Cinzio (pp. 112-9), Giovanni Battista Guarini (pp. 215-22), Masuccio Salernitano (pp. 333-5).

10. Va segnalato che la dedica a Elisabetta compare solo nella prima stampa. Dalla seconda (1562) alla quinta (1571; l'ultima pubblicata vivente Sansovino) la dedica, più prudentemente, è a Sigismondo Cavalli, personaggio di spicco della diplomazia veneziana, e convinto sostenitore del vincolo tra giustizia e religione; cfr. A. Olivieri, «voce» *Cavalli, Sigismondo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXII, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1979, pp. 758-60.

11. Per la posizione religiosa di Sansovino cfr. M. Favaro, *Tra fervori aretiniani e inquietudini religiose. Le «Lettere sopra le dieci giornate del Decamerone» (1542) di F. Sansovino*, in G. Boccaccio: *tradizione, interpretazione e fortuna. In ricordo di V. Branca*. Atti del Congresso Internazionale, Udine, 23-25 maggio 2013, a cura di A. Ferracin e M. Venier, Forum, Udine 2014, pp. 217-27. Sansovino difficilmente può essere al corrente del fatto che la scelta di Elisabetta è tale da scontentare, almeno inizialmente, sia cattolici che riformati (soprattutto i puritani estremisti); cfr. *The Book of Common Prayer. The Texts of 1549, 1559, and 1662*, ed. with an introduction and notes by B. Cummings, Oxford University Press, Oxford 2013 (*Introduction*, pp. XXXIII-XXXVIII).

più di quarant'anni dopo la *princeps* (e in tempo utile per il potenziale utilizzo shakespeariano), se ne contano ben altre sei edizioni. È del tutto comprensibile che Sansovino si appropri con tempismo di quella che, se non è in assoluto una novità (specie per l'agguerrita industria tipografica veneziana), è però di fatto una rarità, trattandosi di testo che, scritto nell'ultimo quarto del Trecento, approda alle stampe dopo quasi due secoli; e infatti ben quindici dei cento numeri della prima edizione sono prelevati dal *Pecorone* di ser Giovanni, che figura, dopo Straparola e Masuccio Salernitano, come l'autore più rappresentato<sup>12</sup>. Ma le novelle della raccolta sansoviniana che da ser Giovanni derivano, risultano, dopo attento controllo, non comprendere quella sotto osservazione<sup>13</sup>. Né essa è presente nel *Palace of Pleasure* di Painter, che pure, nella sua raccolta, accoglie tre storie dal *Pecorone* (manca però quella poi utilizzata da Shakespeare). Dunque, non rimarrebbe che dedurre che Shakespeare, o chi per lui, avesse accesso diretto al *Pecorone*. Ma una ricerca a più ampio raggio può suggerire un panorama in parte diverso.

Nel 1560 appare *Il primo [-terzo] volume delle Novelle del Bandello nuovamente ristampato, e con diligenza corretto, con una aggiunta d'alcuni sensi morali dal s. Ascanio Centorio de gli Hortensii a ciascuna novella fatti*, Milano, Giovann'Antonio de gli Antonii. Nella forma voluta da Centorio il testo viene ristampato pochi anni dopo: *Il primo [-terzo e ultimo] volume delle Novelle del Bandello, novamente corretto, e illustrato dal Sig. Alfonso Ulloa*, Venezia, Camillo Franceschini, 1566. È lecito supporre che soprattutto in una di queste due edizioni, che peraltro cancellano non poche narrazioni della raccolta originaria (le cui prime tre parti sono stampate a Lucca nel 1554), il testo fosse noto ai lettori cinquecenteschi di Bandello<sup>14</sup>; non solo e non tanto perché si tratta di due edi-

12. La ridottissima presenza di Boccaccio nelle prime stampe dell'antologia di Sansovino va attribuita al fatto che il *Decameron* è inserito nell'Indice Paolino negli anni 1557-1558, e nell'Indice ufficiale dell'Inquisizione nel 1559.

13. Le novelle desunte dal *Pecorone* sono le seguenti (il riferimento è alla citata prima stampa dell'antologia sansoviniana del 1561; indico nell'ordine la posizione in sequenza dei testi nel *Pecorone* e di seguito, tra parentesi, la loro collocazione nell'antologia, che scombina la seriazione originaria): I 1 (IV 3); I 2 (II 1); II 1 (VI 4); II 2 (III 7); III 1 (VI 9); III 2 (VI 6); IV 2 (III 10); V 1 (IV 10); V 2 (IV 6); VI 1 (VI 5); VII 1 (IX 5); VII 2 (V 2); IX 2 (IX 3, cospicuamente scorciata); X 1 (II 6); XXIII 2 (VIII 2); benché il testo di ser Giovanni non sia che un volgarizzamento da Apuleio, *Metam.*, X 2-12, Sansovino segue indubbiamente il precedente trecentesco). Sulla raccolta sansoviniana cfr. F. Rando, *Narrare nel Cinquecento. Le «Cento novelle scelte» di F. Sansovino*, I libri di Emil, Bologna 2018, pp. 104-9 (con la Tavola alfabetica di tutte le novelle della silloge, dalla quale quella del *Pecorone* qui richiamata è assente). Verosimile che il testo, proprio in forza della sua struttura aperta, e dell'indicazione solo generica degli autori, i cui nomi sono fatti in principio, ma poi non indicati nello specifico dei singoli racconti, sia stato un utile serbatoio per riusi, tanto narrativi che teatrali; cfr. D. Berruezo Sánchez, *La antología de Francesco Sansovino y su recepción en España (siglos XVI y XVII)*, in "Revista de filología española", XCVII, 2017, pp. 265-84.

14. La cosa, tuttavia, ammette sicure eccezioni, come è dato reperire, intanto, nel caso di Belleforest, e della sua versione della novella bandelliana (I 4) della contessa di Challant, per la quale è indubbio che lo scrittore francese tenesse presente anche la *princeps* lucchese; cfr. R. Bragantini, *Morte e trasfigurazione di un racconto. Bandello nell'Inghilterra di re Giacomo*, in corso di pubblicazione.

zioni “riviste” contro una sola, quella voluta da Bandello nel suo progetto d’autore (benché da lui, dall’autunno 1542 stabilmente in Francia, presumibilmente non controllata in modo diretto né sistematico), ma perché quei “sensi morali” promessi dal revisore sembrano poter mettere tutti al sicuro, in un momento di forte restrizione degli orizzonti di lettura. In effetti, dati i fini propostisi dal revisore-riscrittore, l’effetto calmieratore è pienamente raggiunto. Non per niente c’è stato chi ha giustamente ritenuto che non tanto di censura si tratti nelle due edizioni, come troppo corrivamente si potrebbe supporre, ma di una sorta di gesto preventivo di difesa voluto da ambienti domenicani milanesi (Bandello appartiene a quell’ordine, benché di fatto lasci la veste nel 1526), preoccupati che il testo di un vescovo, per di più non sempre benevolo verso i comportamenti degli ecclesiastici, potesse cadere nelle maglie dell’Inquisizione<sup>15</sup>. Comunque stiano le cose, resta che ancora, in quelli e negli anni a seguire, le novelle di Bandello sono bersaglio di aspre critiche da parte di eminenti ecclesiastici, che ne chiedono la condanna e la sospensione<sup>16</sup>. Logico perciò concludere che l’edizione Centorio, e la susseguente Ulloa, si debbano ritenere come le più consultate delle *Novelle* di Bandello<sup>17</sup>; ciò non vale solo per il pubblico dei lettori meno professionalmente attrezzati, dal momento che quella riscrittura agisce su un doppio versante. Da una parte essa estirpa le tirate antifratesche di Bandello, dall’altra pialla accuratamente l’origine conservativa della raccolta, bellamente sostituita da una catena di fatti esemplari, introdotti ciascuno, invece che dall’epistola dedicatoria, divisa specifica delle novelle bandelliane, da una sistematica scaletta di filtri morali<sup>18</sup>.

Ci si domanderà cosa mai ciò abbia a che fare con il racconto di ser Giovanni che è alla base del *Merchant of Venice*. La risposta è: molto, probabilmente. Infatti sia l’edizione del 1560, sia quella del 1566, recano, in coda alle novelle di Bandello (potate di oltre quaranta unità), un manipolo di altri racconti, derivati, guarda caso, anche dal *Pecorone*; della cosa nessuna delle due stampe, naturalmente, fa la minima menzione (la seconda, verosimilmente, ignorando del tutto il fatto). All’editore Antonio degli Antonii l’embricatura di pezzi narrativi di diversa origine non costa alcuno sforzo, dato che, lo si è visto, è proprio a lui che va

15. Cfr. U. Rozzo, *Bandello, Lutero e la censura*, in *Gli uomini, le città e i tempi di Matteo Bandello*. II Convegno internazionale di studi, Torino-Tortona-Alessandria-Castelnuovo Scrivia, 8-11 novembre 1984, a cura di U.R., Centro studi “Matteo Bandello e la cultura rinascimentale”, Tortona 1985, pp. 275-300.

16. Cfr. G. Fragnito, *Proibito capire. La Chiesa e il volgare nella prima età moderna*, il Mulino, Bologna 2005, pp. 148-77, 201-3.

17. Cfr. N. I. Loi, *Bandello in Italia. La tradizione delle «Novelle» tra XVI e XVII secolo: Centorio, Sansovino, Bonciari*, Tesi di dottorato, Università degli Studi di Cagliari, tutor M. A. Cortini, discussa il 28-IV-2017.

18. Cfr. C. Godi, *Per il testo delle «Novelle» di Bandello: Ascanio Centorio Ortensi e l’edizione milanese del 1560*, in *Matteo Bandello novelliere europeo*. Atti del Convegno internazionale di studi (7-9 novembre 1980), a cura di U. Rozzo, Cassa di Risparmio di Tortona, Tortona 1982, pp. 497-536 (che pecca però di fiducia filologica nei confronti di chi ha condotto il proprio lavoro sulla base di presupposti affatto, e dichiaratamente, diversi); il lavoro più accurato sull’edizione è L. C. Niero, *Ascanio Centorio degli Ortensii e Bandello. L’edizione milanese delle «Novelle» tra censura e riscrittura*, Tesi di laurea discussa presso l’Università degli Studi di Venezia, a.a. 1990-1991.

ascritta la *princeps* di quella allora sconosciutissima compagine di novelle. Per di più, nelle due edizioni corredate dei “sensi morali” di Centorio, quell’unità narrativa del *Pecorone* utilizzata da Shakespeare è l’ultima dell’intera serie; è dunque collocata in una posizione di visibilità e memorabilità forti, così da prestarsi facilmente a una riappropriazione. Questo troppo lungo giro di perlustrazione potrebbe indurci a concludere che, se il *Pecorone* è il testo autentico, la raccolta di Bandello è il testo effettuale<sup>19</sup>; la cosa è in tanto più verosimile, in quanto Bandello, per via mediata, è alla base non solo di *Romeo and Juliet*. Insomma, è lecito dedurne che Shakespeare pensasse di stendere il suo dramma sull’impalcatura di un narratore come Bandello, già noto in tutta Europa, non di un quasi perfetto sconosciuto come ser Giovanni<sup>20</sup>. In ognuno dei due casi, comunque, e lo si dica, per prudenza, anche solo in relazione al *Merchant of Venice*, occorrerebbe dedurne che il drammaturgo fosse in grado di intendere, almeno passivamente, l’Italiano, o potesse farsi aiutare da altri nella comprensione del testo.

Ci si confronti ora direttamente con *Measure for Measure*. Venire a capo della lunghissima trafila che ha condotto al testo, certo uno dei vertici del teatro di Shakespeare, è un gliuommero difficile da sbrogliare, anche con il sostegno di una foltissima e agguerrita bibliografia<sup>21</sup>. Scelgo perciò di ricordare le tappe che, già da tempo segnalate, risultano in un modo o nell’altro decisive<sup>22</sup>. Il punto di partenza parrebbe essere costituito da una lettera, datata al 1 ottobre 1547, scritta da Vienna da uno studente ungherese, che si firma Joseph Macarius, e indirizzata a un patrono, suo connazionale: il caso sarebbe accaduto in territorio milanese, e avrebbe riguardato una donna che si era rivolta a don Ferdinando Gonzaga per avere giustizia del comportamento fedifrago di un generale spagnolo. Quest’ultimo, dopo aver promesso alla donna di liberarle il marito se avesse avuto rapporti sessuali con lui, aveva fatto comunque eseguire la sentenza; il viceré Gonzaga, dopo aver ingiunto al generale le nozze con la moglie del condannato, lo aveva fatto decapitare. La lettera dello

19. Gillespie (*Shakespeare’s Books*, cit., p. 179) scrive, a proposito del racconto in questione, che «the existence of an intermediate version used directly by Shakespeare has been generally discounted». L’edizione di Centorio potrebbe essere il tassello mancante.

20. Di Bandello in Francia e Inghilterra si è detto: per la Spagna cfr. G. Carrascón, “*Oneste*” o *ejemplares*: Bandello y Cervantes, in “*Artifara*”, 13 bis, 2013, pp. 285-305. Dello stesso autore si segnala *Lope de Vega y las «Historias tragicas exemplares» de M. Bandello*, in “*Archivio Novellistico Italiano*”, II, 2017, pp. 2-24; cfr. inoltre L. Bermúdez, *Bandello y Cervantes. «Novelle», «Histoires tragiques», «Historias trágicas exemplares»: hacia «La fuerza de la sangre» de M. de Cervantes*, e I. Resta, *Bandello frente a la comedia del Siglo de Oro: el caso de «Linajes hace el amor»*, entrambi in *I novellieri italiani e la loro presenza nella cultura europea: rizomi e palinsesti rinascimentali*, a cura di G. Carrascón e Ch. Simbolotti, Accademia University Press, Torino 2015, rispettivamente pp. 432-43, 585-603.

21. Cfr. almeno, oltre a quanto citato più avanti, K. Muir, *Shakespeare’s Sources, Comedies and Tragedies*, Methuen, London 1957, pp. 101-10; E. Schanzer, *The Problem Plays of Shakespeare. A Study of «Julius Caesar», «Measure for Measure», «Antony and Cleopatra»*, Routledge & Kegan Paul, London 1963, pp. 71-131. E ancora *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*, cit., vol. II (*The Comedies, 1597-1603*), pp. 399-417, cui seguono testi o summi dalle fonti.

22. Cfr. W. Shakespeare, *Measure for Measure*, ed. by J. W. Lever, Methuen & Co., London 1965, *Introduction*, part. pp. XXXV-LV.

studente ungherese è all'origine di numerose riscritture, per lo più in forma di ballata popolare, che si estendono su tutto il territorio italiano, e si riversa poi in numerosi rifacimenti novellistici e teatrali, tanto in Italia, quanto in Francia e in Inghilterra. Già nel 1546 Claude Rouillet scrive in latino una tragedia, *Philanira*, di cui redige poi una versione francese (1563). A sua volta Belleforest, nel quinto volume delle su citate *Histoires tragiques* (1583), ambienta la vicenda a Torino. Oggi la critica shakespeariana è per lo più unanime nel ritenere questi filtri non determinanti per *Measure for Measure*, che si appoggia, di fatto, ad altri precedenti.

Il primo dei testi da considerare è appunto la raccolta novellistica di Giral di. Apparsi primamente nel 1565, e poi numerose volte entro il secolo, gli *Ecatommiti* presentano, nella quinta novella dell'ottava deca, un piedistallo di particolare incisività per *Measure for Measure*. L'imperatore Massimiliano d'Asburgo nomina governatore di Innsbruck Juriste. Quest'ultimo, preso potere del nuovo incarico, decide, in base alle leggi vigenti, la condanna a morte di Vieo (fratello della protagonista Epizia), resosi responsabile di aver avuto rapporti sessuali con una vergine, malgrado il giovane si fosse subito dichiarato disposto a sposare la donna. Epizia, di cui vengono decantate le capacità oratorie non meno che la bellezza («oltre ch'era ornata di estrema bellezza, aveva una dolcissima maniera di favellare», VIII 5 12; «Juriste, cui non meno diletta gli orecchi il dolce modo di favellare di Epizia che gli delettasse la sua gran bellezza gli occhi»; ivi 18), un tratto che la accomuna per certi versi a Isabella, perora la causa del fratello, cercando, invano, di salvargli la vita<sup>23</sup>. Acceso della giovane, il neogovernatore le promette la liberazione di Vieo, sotto la condizione di avere rapporti sessuali con lui, contemporaneamente facendo intravedere la possibilità di un matrimonio con Epizia. A questo punto avviene un breve colloquio tra fratello e sorella, innesco del confronto tra Claudio e Isabella, costituente non solo una delle più formidabili scene del dramma shakespeariano, ma anche una delle testimonianze maggiormente eloquenti della capacità del drammaturgo di scorciare o, come è nel caso in questione, estendere in memorabili slarghi analitici la secchezza di un botta e risposta (a. III sc. I, vv. 1341-1367). In seguito al confronto, Epizia cede alla richiesta di Juriste; costui, la sera stessa in cui conosce carnalmente la donna, ordina che Vieo sia giustiziato. La mattina seguente il carceriere recapita a Epizia il corpo di Vieo, la cui testa decollata è collocata dalla parte dei piedi. La donna reprime il dolore, e addirittura dichiara di volere sempre compiere il piacere di Juriste. Epizia cova però propositi di vendetta, e si reca da Massimiliano, presentandogli il caso. L'imperatore, saputa la versione della donna, dopo aver interrogato Juriste, si convince della verità di quanto detto da Epizia, e ingiunge innanzi tutto il matrimonio; poi, chiamato a sé Juriste, lo condanna alla decapitazione. Saputa la cosa, la protagonista, appellandosi al sovrano, ottiene la grazia per il marito (l'unione, la novella lo specifica in conclusione, sarà vissuta «felicissimamente» da ambo le parti), facendo leva su due concetti cardine (giustizia

23. I due brani in G. B. Giral di Cinzio, *Gli Ecatommiti*, a cura di S. Villari, Salerno Editrice, Roma 2012, pp. 1472, 1474.

e clemenza), già esposti nel terzo dei *Dialoghi della vita civile*, particolarmente 364-372<sup>24</sup>:

ove la sentenza di Vostra Maestà ha dato chiaro segno della sua giustizia, in condannarlo [*scil.*: l'ora marito Juriste] alla morte, così ora le piaccia, come di nuovo affettuosamente la prego, fare manifesta la sua clemenza col donarloromi vivo. Non è, Sacratissimo Imperatore, punto minor loda a chi tiene il governo del mondo, come ora Vostra Maestà dignissimamente il tiene, l'usare la clemenza che la giustizia; che ove questa mostra che i vizii gli sono in odio e perciò dà loro gastigo, quella lo fa simigliantissimo agli Iddii immortali (*Ecatommiti*, VIII 5 66-67)<sup>25</sup>.

Ma Giraldi, lo si è visto, torna sulla vicenda colla postuma *Epizia*, che è un caso esemplare di tragedia a lieto fine: infatti il fratello di Epizia (nel testo a stampa chiamato Vico, sicuramente un errore per l'originario Vieo), non viene decapitato<sup>26</sup>; in suo luogo subisce la pena un altro condannato a lui somigliante. Ogni protagonista va dunque incontro a uno scioglimento positivo. Interviene a questo punto George Whetstone, colla sua tragicommedia, *The Right Excellent and Famous Historye of Promos and Cassandra* (1578), ripresa dallo stesso in forma narrativa nel suo *Heptameron of Civil Discourses* (1582), titolo che strizza l'occhio tanto a Margherita di Navarra (ma il titolo, apocrifo, è dell'editore della raccolta, uscita dopo la morte di Margherita) che a Giraldi (i cui tre *Dialoghi della vita civile* intramezzano gli *Ecatommiti*). È quanto meno improbabile che Whetstone abbia conosciuto la tragedia giraldiana, che, all'epoca della sua versione della storia, era ancora inedita; si deve invece ritenere pressoché certo che conoscesse la vicenda nella raccolta novellistica, non ancora mediata dalla traduzione francese di Gabriel Chappuys (*Cent Excellentes Nouvelles de M. I.B. Giraldy Cynthien*, 2 voll., Abel l'Angelier, Paris 1584). Il fatto che Whetstone conoscesse la versione narrativa della storia di Epizia nella sua originaria veste italiana è particolarmente interessante (e la cosa, se potesse essere dimostrata valida anche per Shakespeare, lo sarebbe ancora di più), anche perché in coda agli *Ecatommiti* sono presenti alcune epistole all'autore. Una di esse, in particolare, quella di Sallustio Piccolomini, riconosce a Giraldi il merito di aver scritto novelle che sono «i più belli argomenti di tragedie che si possano imaginare, e quanto ai nodi e quanto alle soluzioni, tanto felicemente *ha* viste slegate le difficoltà che pareano impossibili ad essere slegate»<sup>27</sup>. Se perciò tanto Giraldi che Whetstone optano per un lieto fine, si potrà pensare a un fenomeno poligenetico<sup>28</sup>. Fatto sta

24. Cfr. *ivi*, pp. 1200-3.

25. *Ivi*, p. 1484.

26. Per questo testo, e il suo influsso sul teatro elisabettiano, cfr. la *Introduction* a G. B. Giraldi, «*Epizia*». *An Italian Renaissance Tragedy*, ed. by P. Horne, The Edwin Meller Press, Lewiston-Queenston-Lampeter 1996. Dello stesso Horne è il testo critico tuttora di riferimento sul Giraldi tragico: *The Tragedies of G. B. Giraldi*, Oxford University Press, Oxford 1962.

27. Giraldi Cinzio, *Gli Ecatommiti*, cit., p. 1888.

28. Cfr. R. Gigliucci, *Perfezionamento del lieto fine fra Giraldi Cinzio e Shakespeare*, in G. B. Giraldi *Cinthio. Hombre de corte, preceptista y creador* (Universitat de València, 8-10 nov. 2012), a cura di I. Romera Pintor, in «*Critica Letteraria*», XLI, 2013, 159-160, pp. 613-43; 621-2

che Shakespeare segue *Promos and Cassandra*, probabilmente conosce la novella di Giraldis (nell'originale italiano o nella versione francese di Chappuys), mentre resta incerto se egli abbia avuto conoscenza della tragedia a lieto fine del ferrarese<sup>29</sup>.

*Measure for Measure* fa parte, con *Troilus and Cressida* e *All's Well, That Ends Well* (alcuni vi aggiungono anche *Hamlet*) di quel gruppo di testi shakespeariani volta a volta definiti come "problem plays" o "drammi dialettici" (quest'ultimo è ad esempio il cartello indicatore adottato da Melchiori), mentre altri si spingono fino a definire *Measure for Measure* una *dark comedy*. Ognuna di queste proposte ha valore puramente funzionale. Resta invece che bisogna supporre che a Shakespeare non fosse ignoto il dibattito sorto intorno alla poesia tragicomica; basti ricordare che il *Compendio della poesia tragicomica* di Guarini (1601) viene poi stampato nel 1602 con *Il pastor fido*, e che nello stesso 1602 appare una traduzione inglese della tragicommedia, ornata di un sonetto di Samuel Daniel, nel quale il poeta inglese fa menzione della sua conoscenza di Guarini (la visita, se poi fu solo una, avvenne a Padova tra il 1590 e l'anno seguente); una familiarità che va evidentemente estesa anche, se non soprattutto, ai testi e alla poetica dell'autore italiano<sup>30</sup>. Non è necessario pensare che Shakespeare conoscesse di prima mano il trattato guariniano, o che seguisse le formule ivi suggerite, perché quelle idee circolavano ampiamente dal 1602, ed esse potevano consentirgli di sfruttare il modello tragicomico<sup>31</sup>.

Tornando alla richiesta di clemenza da parte di Epizia nella novella degli *Ecatommisti*, va detto che *justice* e *mercy* sono, come noto, due termini presentati inizialmente come polari, ricorrenti spesso in *Measure for Measure*, rispettivamente sulla bocca di Angelo e Isabella, destinati infine a conciliarsi e a trovare il giusto punto di equilibrio nella figura del duca Vincenzo. Inevitabile che qui il discorso, dal rilievo delle componenti intertestuali propriamente dette (quelle cioè che vanno ascritte ai rapporti verbalmente verificabili tra testi), si sposti su quello più vasto e difficilmente circoscrivibile, ma non meno influente, dell'interdiscorsività (che verte sui rapporti che ogni testo stabilisce con testi o enunciati omologhi, rilevabili in un sistema culturale). Il campo è però così vasto da non poter essere attraversato col dovuto indugio. Tuttavia, se è doveroso fare almeno menzione del *Basilicon Doron* di re Giacomo, apparso in un primo tempo nel 1599 (ma in numero limitatissimo di esemplari), poi ristampato nel 1603 (e stavolta con grande diffusione), tanto che molti hanno pensato che il duca di *Measure for Measure*

(con indicazione di altra bibliografia). Dello stesso studioso cfr. anche *Tragicomico*, Guida, Napoli 2013.

29. Nella più recente edizione del drama, si segnalano tuttavia altri luoghi paralleli che sembrano suggerire che, o per via diretta, o più verosimilmente tramite mediazione, Shakespeare abbia potuto avere contezza anche di *Epizia*; cfr. l'*Introduction* a W. Shakespeare, *Measure for Measure*, ed. by A. R. Braunmuller, R. N. Watson, Bloomsbury Publishing, London-New York 2020, pp. 98-9, e bibliografia ivi segnalata.

30. Cfr. Sh. Frodella, *La migrazione del «Pastor fido» in Inghilterra*, in *Studi di anglistica e americanistica. Percorsi di ricerca*, a cura di F. Fantaccini e O. De Zordo, Firenze University Press, Firenze 2012, pp. 105-61.

31. Cfr. Lever, *Introduction*, cit., part. pp. LXI-LXIII.

sia modellato sulla figura di quel sovrano, occorre anche ricordare che l'appello alla clemenza del reggente come necessario completamento della sua giustizia è un *topos* della trattatistica politica di quegli anni (in Italia, Francia, Spagna, Inghilterra), particolarmente di quella uscita dalla costola antimachiavelliana che, opponendosi a quanto sostenuto appunto da Machiavelli, secondo il quale è preferibile, in ultima analisi, che il principe sia temuto piuttosto che amato, predica l'unione di quelle due virtù<sup>32</sup>. La pubblicistica in questa direzione è non solo ingente, ma caratterizzata appunto dalla ricorrenza di quest'ultimo *topos*<sup>33</sup>.

Pur con il necessario avviso che occorre esercitare cautela e astenersi da indicazioni univoche, non va esclusa in questo senso la possibilità che a Shakespeare potessero essere note anche le posizioni di Botero, trattatista politico di enorme diffusione tra ultimo Cinque e primo Seicento, tanto più apprezzato per la inusitata ampiezza comparatistica del suo quadro geopolitico, che include non solo l'intera Europa, ma l'Oriente e il Nuovo Mondo, ciò che accade non solo nelle *Relazioni universali*, ma già nella *Ragion di Stato*. Non sto parlando, ribadisco, di tangenze testualmente rilevabili in modo incontestabile, ma della convergenza tra enunciazioni che colpiscono per la loro consanguineità. Basta rileggere due capitoli successivi del libro primo (*Del contenere i magistrati in ufficio; Avvertimenti nel far giustizia*) per rimanere colpiti dalla vicinanza dei pronunciamenti leggibili nel trattato e in quelli del dramma. Si aggiunga che nel 1599 esce la versione bilingue della *Ragion di Stato*, in italiano e francese, curata dal solito Gabriel Chappuys (già segnalato come traduttore degli *Ecatommisti* giraladiani), indubbiamente il più operoso diffusore di testi italiani nella Francia del pieno e secondo Cinquecento. A quella data la fama di Botero è ormai europea, sicché si deve ritenere che quel testo possa essere, insieme ad altri, alle spalle dello stesso *Basilicon Doron*<sup>34</sup>. Non è dato da sottovalutare il fatto che Botero, tanto con

32. Per il *Basilicon Doron* e altri testi inglesi che possono aver agito su *Measure for Measure*, cfr. Lever, *Introduction*, cit., part. pp. XLV-LI; *Introduction* a Shakespeare, *Measure for Measure*, ed. Braunmuller-Watson, cit., pp. III-5 e *passim*. Più in generale cfr. D. L. Stevenson, *The Role of James I in Shakespeare's «Measure for Measure»*, in "A Journal of English Literary History", XXVI, 1959, pp. 188-208.

33. Dell'estesissima bibliografia mi limito a ricordare: R. Bireley, *The Counter Reformation Prince: Anti-Machiavellianism or Catholic Statecraft in Early Modern Europe*, University of North Carolina Press, Chapel Hill-London 1990; *Aristotelismo politico e Ragion di Stato*. Atti del Convegno internazionale di Torino, 11-13 febbraio 1993, a cura di A. E. Baldini, Olschki, Firenze 1995. Malgrado l'apparente restrizione geografica del titolo, è di ampiezza europea (necessariamente, la pubblicistica maggiore essendo nelle lingue neolatine) W. Weber, *Prudentia gubernatoria. Studien zur Herrschaftslehre in der deutschen politischen Wissenschaft des 17. Jahrhunderts*, Niemeyer, Tübingen 1992. Del resto, versioni latine della *Ragion di stato*, del *Delle cause della grandezza delle città* e delle *Relazioni universali* di Botero (cfr. *infra*) appaiono a Colonia e a Helmstadt (cioè in due città, e in due attuali Länder, rispettivamente di cospicua e netta maggioranza cattolica, anche se l'antimachiavellismo è rigoglioso pure in area riformata) a più riprese tra primo e secondo Seicento.

34. Si vedano per esempio le esortazioni al regnante a essere presente ai fatti bellici con parsimonia, per non lasciare lo Stato senza la sua presenza, contrarie ai precetti machiavelliani, riscontrabili nella *Ragion di stato* e nel *Basilicon doron* (rispett.: G. Botero, *Della ragion di Stato* e *Delle cause della grandezza delle città* [Venezia 1598], rist. anast., postfazione di L. Firpo, Sala Bolognese (BO), Forni 1990, pp. 109-13; e *ΒΑΣΙΛΙΚΟΝ ΔΩΡΟΝ*, written [...] by King James I,

la *Ragion di stato* quanto con le *Relazioni universali*, compare già nella esigua schiera degli autori citati nella prima edizione del dizionario di John Florio, *A Worlde of Wordes* (1598), e ritorna poi, in più ampia compagnia, nella seconda, *New World of Words* (1611). Non necessariamente il pubblico elisabettiano e poi giacobiano sarà stato informato dello *status* di Botero; ma se ciò fosse avvenuto, non c'è dubbio che la clamorosa sua uscita dalla Compagnia di Gesù nel 1580 gli avrebbe guadagnato simpatie e attenzioni da parte di una larga fetta di quella società.

Ancora a proposito di interdiscorsività, e in relazione a testi italiani, è opportuno soffermarsi un'ultima volta sulla figura dei mediatori culturali. Molti, a cominciare naturalmente dal citato Florio, sono notissimi agli studiosi shakespeareiani, e su di loro si è accumulata una bibliografia imponente. Meno considerata è invece, probabilmente data la natura dei suoi primari interessi storico-politici e religiosi, la personalità e l'opera di Giacomo Castelvetro, che hanno avuto invece ruolo importante nell'Inghilterra di secondo Cinque e primo Seicento<sup>35</sup>. Nipote di Lodovico Castelvetro (e da non confondere con l'omonimo cugino, figlio di un altro fratello di Lodovico, Giovan Maria; il padre del nostro personaggio è Nicolò) e, come lui, appartenente alla diaspora della Riforma italiana, coscienzioso custode degli scritti dello zio, Giacomo è in Inghilterra a più riprese, dal 1573-1574, e poi ancora dal 1580 fino al 1592<sup>36</sup>. Insieme con John Wolf, abile tipografo che aveva fatto il suo apprendistato presso la prestigiosa stamperia fiorentina dei Giunti, e che dal 1581 aveva aperto bottega a Londra, Giacomo Castelvetro cura edizioni del *Pastor fido* di Guarini e dell'*Aminta* di Tasso (entrambe nel 1591). Dopo un periodo in Scozia (dove è maestro d'Italiano del re, futuro Giacomo I d'Inghilterra) fino all'estate del 1594, si sposta in Danimarca e successivamente in Svezia<sup>37</sup>. Segue una lunga permanenza a Venezia, dal 1599 al 1611, nella qua-

Reprinted from the [...] Edition of Edimburgh, 1599, Printed by Wertheimer, Lea & Co., London 1887, pp. 70-1). Lo stesso si dica per il consiglio a una politica fiscale o di prestiti moderata, tanto più in caso di guerre (cfr. ancora le edizioni citate, rispettivamente alle pp. 188-90; 118). La *princeps* della *Ragion di stato* è la stampa veneziana del 1589, che accoglie anche i tre libri *Delle cause della grandezza delle città*, smilza ma acutissima disamina uscita l'anno precedente a Roma.

35. Su di lui cfr. K. T. Butler, *Giacomo Castelvetro, 1546-1616*, in "Italian Studies", V, 1950, pp. 1-42. E ancora: la "voce" dedicatagli da L. Firpo, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XXII, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1979, pp. 1-4; P. Ottolenghi, *G. Castelvetro, esule modenese nell'Inghilterra di Shakespeare*, ETS, Pisa 1982; C. Franceschini, *Nostalgie di un esule. Note su G. Castelvetro*, in "Cromohs", VIII, 2003, pp. 1-13 (disponibile anche in [http://www.cromohs.unifi.it/8\\_2003/franceschini.html](http://www.cromohs.unifi.it/8_2003/franceschini.html)); R. Severi, *Giacomo Castelvetro (1546-1616) modenese, in Inghilterra, Scozia e Scandinavia*, in "Atti e Memorie della Deputazione di storia patria per le antiche provincie modenesi", XL, 2018, pp. 3-26. A questi testi mi appoggio in parte per le considerazioni su Giacomo Castelvetro che seguono.

36. Recentemente, è stata confutata l'ipotesi che il *Ritratto di letterato* di Ercole dell'Abate (Modena, Galleria Estense), ne presenti l'effigie; cfr. G. Martinelli Braglia, *Il «Ritratto di letterato», presunto Giacomo Castelvetro, di Ercole dell'Abate nella Modena fra eresie e Controriforma*, in "Atti e Memorie della Deputazione di storia patria per le antiche provincie modenesi", XL, 2018, pp. 27-42.

37. Cfr. G. Migliorato, *Vicende e influssi culturali di Giacomo Castelvetro (1546-1616) in Danimarca*, in "Critica storica", XIX, 1982, pp. 243-96.

le ha modo di lavorare per l'affermato editore senese Giovanni Battista Ciotti (cui notoriamente vanno ascritte stampe di Tasso, Guarini, Marino, nonché del rivale di quest'ultimo, Stigliani). Sono, per la Repubblica, anni tormentati, per la questione dell'Interdetto (1605-1607), e Giacomo, che molti, tra cui Sarpi, definiscono uomo probò ma incauto, resta invischiato nelle denunce di eresia<sup>38</sup>; riesce però a scampare, per il rotto della cuffia, alle maglie dell'Inquisizione, e torna in Inghilterra, dove resterà fino alla morte. La sua riuscita fuga da Venezia ha una spiegazione evidente nel fatto che l'Inghilterra si era schierata a fianco della Serenissima durante il periodo della scomunica comminata da Paolo V; chi personalmente si adopera per la sua salvezza è l'ambasciatore inglese presso la Repubblica, Dudley Carleton (lo stesso ritratto insieme alla contessa di Arundel, nella splendida tela di Rubens ora alla Alte Pinakothek di Monaco).

Quella di Giacomo è perciò una tipica carriera letteraria di chi, allontanatosi dall'Italia per motivi politico-religiosi, riesce a sostentarsi con gli stessi mezzi dei letterati italiani rimasti nella penisola, e riottosi a una dipendenza esclusivamente cortigiana: la collaborazione editoriale e l'insegnamento<sup>39</sup>. Resta che una presenza così a lungo protratta, e a contatto con personalità eminenti, deve far ritenere Giacomo una figura di piano non secondario tra i letterati italiani attivi in Inghilterra tra Elisabetta e Giacomo I. Interessante risulta leggere la nota che un suo allievo, rispondente al nome di George Stanhope, stende su una sorta di album personale del maestro:

In segno di perpetua amistà e di sviscerato amore, quale io porto al reverendo vecchio Giacompo Castelvetti, herede della scienza di suo zio (unico lume d'Italia) che ce l'a qui oggi portata od almeno tutto ciò ch'ella ha di bello, come ornato di bella manniera, [...] et oltre che di molte altre lingue sia intendente, nella natia e pura sua è rara, nella quale hoggi per maestro lo conosco io Giorgio Stanhope, socio del rinomato collegio della Trinità, in memoria di cui ho scritto queste parole. In Cantrabrigia a XXVI di giugno 1613<sup>40</sup>.

La testimonianza, redatta circa tre anni prima della morte di Giacomo, è per noi più di un semplice pegno di stima e di affetto. Essa ci dice che Giacomo diffonde in Inghilterra l'acutissima e spesso arcigna teoria e critica letteraria, fors'anche l'impareggiabile attrezzatura filologica e linguistica del rinomato zio.

38. «Castelvetro è uomo da bene compitamente, ma non ha dramma di prudenzia e non vi è in Venezia uomo più osservato da li romani di lui, che mi fa con molto dispiacere temer che qualche male non li succeda; anzi, sarebbe molto utile che cotesto signore l'ammonisse di cauzione, se ben credo che sarebbe un navegar contra acqua» (lettera a Francesco Castrino del 3 agosto 1610, in P. Sarpi, *Lettere ai protestanti*, prima edizione critica a cura di M. D. Busnelli, vol. II, Laterza, Bari 1931, p. 96; cfr. anche, con toni altrettanto allarmati, la lettera allo stesso del 31 agosto del medesimo anno, ivi, p. 101).

39. Per un quadro generale cfr. S. Sciarrino, *Da John Florio a Giovanni Torriano: l'insegnamento della lingua italiana nel Rinascimento inglese*, in *Intertestualità shakespeareane*, cit., pp. 31-46.

40. La nota si legge in Butler, *Giacomo Castelvetro*, cit., p. 33, e in Franceschini, *Nostalgie di un esule*, cit.

Verosimile, pare lo si possa dedurre dalle parole appena trascritte, che ai suoi allievi Giacomo parli dell'opposizione dello stesso zio alle teorie di Bembo, e del conseguente sforzo per dotare la lingua italiana di strumenti comunicativi meno asfissianti dall'onnipresente magistero petrarchesco, e dal ciceronanesimo appiccicato tendenziosamente dallo stesso Bembo a Boccaccio; altrettanto probabile che gli scolari inglesi dell'esule siano informati sul commento petrarchesco, pubblicato per le cure del cugino omonimo.

Ho lasciato per ultimo il punto decisivo, riguardante la teoresi di Lodovico Castelvetro sulla commedia e la tragedia. Affidata alle pagine della *Poetica d'Aristotele volgarizzata e sposta*, pubblicata a Vienna nel 1570, e in seguito a Basilea nel 1576, la riflessione di Lodovico su quel caposaldo della teoria letteraria antica è a sua volta una pietra miliare della teoria e della critica letteraria cinquecentesche. Va aggiunto che il commentatore, educato dalla sua formazione religiosa a trattare la stessa Scrittura come un testo letterario se necessario emendabile, al pari dell'*Eneide* (non c'è dubbio che Castelvetro sia, con Pietro Vettori, il maggior filologo del Cinquecento), non arretra, quando occorra, di fronte alla necessità di correggere o aggiornare Aristotele. Ma c'è un fatto che, per quanto qui conta, risulta essere ancora più rimarchevole: rispetto alla cospicua mole di lezioni e commenti cinquecenteschi sulla *Poetica* (si pensi solo ai due precedenti più significativi, Maggi e Robortello), Castelvetro supera d'un balzo quanto fino allora raggiunto. Coloro che lo precedono su quel territorio, a parte la ricorrente attenzione alle canoniche tre unità aristoteliche (com'è ovvio ponderate acutamente dallo stesso modenese), sono attenti soprattutto alla precettistica del testo aristotelico in relazione al fatto drammaturgico; quest'ultimo punto è da Castelvetro invece sottoposto anche al setaccio delle esigenze sceniche, mentre una specifica e protratta attenzione è rivolta a quelle del pubblico, e alle reazioni e ai bisogni concreti degli spettatori di fronte ai fatti portati in scena, reazioni e bisogni che non si esauriscono nel fenomeno catartico.

Da tutto ciò risulta uno sguardo che si può ben definire politico sull'attività teatrale. I passi in questo senso sono numerosi: ne vorrei qui segnalare in particolare uno. Trattando dell'origine e degli scopi della commedia e della tragedia, Castelvetro, che nelle proprie «sposizioni», oltre a intervenire sul testo di Aristotele, ne sviluppa in direzioni spesso imprevedibili il pensiero, chiosa in questi termini:

La comedia antica, che nominatamente metteva in favola le persone conosciute, non può avere avuto luogo sotto lo stato de' tiranni o de' re o de' pochi, perciocché o esso tiranno o i re o i suoi cortigiani o i pochi, sì come conosciuti e per la possanza prendendosi ogni licenza di fare e dire contra le leggi e 'l dovere, sarebbono soggetto e segno nel quale ferirebbe tuttavia l'arco della comedia; sì come altresì la tragedia non sarà mai graziosa sotto questo stato, rimproverandosi a' tiranni o a' re o a' pochi, per l'esempio altrui, le loro operazioni e minacciandosi loro la debita pena per giusta sentenza divina. Ma la comedia nuova è carissima allo stato de' tiranni, de' re e de' pochi, perciocché non rimprovera loro niuna loro operazione, né minaccia loro punizione niuna, né solleva il minuto popolo, né il commuove a passione niuna, essendo l'azzioni rappresentate di dispiacere non grande e mitigato da sopravveniente

alegrezza. Si come dall'altra parte la tragedia è di grandissimo utile e molto piace allo stato popolare, confermandosi il popolo a conservare la libertà e a portare odio a' tiranni sì come a persone ingiuste e dispiacenti a Dio, li quali sotto l'esempio altrui sono proposti dinanzi agli occhi del popolo<sup>41</sup>.

Poiché tali teorie sulla commedia e la tragedia non sono esposte unicamente nel passo appena citato, è lecito domandarsi se Shakespeare possa conoscerle direttamente (cosa improbabile), o almeno averne una qualche contezza, nel momento in cui anche in Inghilterra ferve la discussione sul genere tragicomico. Qui, tornando all'avvertenza iniziale, che segnalava come non ci sia pervenuto alcun testo che abbia fatto parte della biblioteca del drammaturgo, non ci si può muovere che sul territorio del possibile, situato su un gradino inferiore rispetto al verosimile. Un gradino inferiore non deve però essere visto come un luogo dove non si debba poggiare il piede; necessario è solo che esso faccia fino in fondo i conti con dati, date, fatti e personaggi che siano pienamente compatibili con l'attività teatrale di Shakespeare. Tutte esigenze che i fatti illustrati sin qui in linea di principio soddisfano.

In questo senso, e con tutta la prudenza richiesta, si potrebbe insomma ipotizzare che la figura (si intenda non tanto la persona fisica, quanto la intellettuale) di Giacomo Castelvetro sia non troppo distante da quel circolo di conoscenze, dirette o indirette, che hanno avuto una qualche presa sul drammaturgo, in particolare per quanto riguarda la riflessione su tragedia e commedia, ma anche, visti i titoli da Giacomo curati per Wolf, sul modello, appena realizzato e teorizzato in Italia, della tragicommedia. Si tratta però appunto, almeno allo stato attuale delle informazioni in nostro possesso, di un'ipotesi; suggestiva, perché permetterebbe di arricchire il bagaglio delle competenze italiane di Shakespeare, ma bisognosa di conferme.

41. L. Castelvetro, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, 2 voll., a cura di W. Romani, Laterza, Roma-Bari 1978-1979, I, pp. 84-5.