

PERCORSI

Linguistica e critica letteraria



copyright © 2021 by
Società editrice il Mulino,
Bologna

Il presente volume propone, rielaborate, le relazioni presentate durante la giornata «William Shakespeare: artista, o artigiano?» organizzata il 16 maggio 2019 dall'Accademia delle Scienze – in collaborazione con il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Torino – in occasione della nuova edizione di Tutte le opere, Bompiani.



Accademia delle Scienze di Torino

Studi
um

DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI

copyright © 2021 by
Società editrice il Mulino,
Bologna

WILLIAM SHAKESPEARE
ARTIGIANO E ARTISTA

In margine a un'edizione di tutte le opere

A CURA DI
FRANCO MARENCO

copyright © 2021 by
Società editrice il Mulino,
Bologna

SOCIETÀ EDITRICE IL MULINO

Caterina Ricciardi, ad memoriam

I lettori che desiderano informarsi sui libri e sull'insieme delle attività della Società editrice il Mulino possono consultare il sito Internet: **www.mulino.it**

ISBN 978-88-15-29302-2

Copyright © 2021 by Società editrice il Mulino, Bologna. Tutti i diritti sono riservati. Nessuna parte di questa pubblicazione può essere fotocopiata, riprodotta, archiviata, memorizzata o trasmessa in qualsiasi forma o mezzo – elettronico, meccanico, reprografico, digitale – se non nei termini previsti dalla legge che tutela il Diritto d'Autore. Per altre informazioni cfr. il sito **www.mulino.it/fotocopie**

INDICE

Premessa, <i>di Franco Marengo</i>	p. 7
Introduzione, <i>di Franco Marengo</i>	17
<i>Love's Labour's Lost: craftsmanship</i> , traduzione, ferri del mestiere, <i>di Mario Domenichelli</i>	43
«I engraft you new»: Shakespeare poeta-artefice dei <i>Sonetti</i> , <i>di Camilla Caporicci</i>	69
L'officina della <i>hybris</i> e dell'identità: <i>Lucrezia violata</i> e <i>Il lamento di un'innamorata</i> , <i>di Luca Manini</i>	83
«The greatest miracle that e'er ye wrought»: crea- tività e «artigianalità» nella trilogia di <i>Enrico VI</i> e in <i>Cimbelino</i> , <i>di Daniele Borgogni</i>	105
Artigianato e originalità ne <i>I due gentiluomini di</i> <i>Verona</i> , <i>di Ilaria Rizzato</i>	119
Shakespeare: il lavoro sulle fonti antropologiche, <i>di Rossella Ciocca</i>	131
«Prestami la tua mano e io ti darò la mia». Shakespeare, il tragico e la scrittura in collaborazione, <i>di</i> <i>Luigi Marfè</i>	149
<i>Riccardo III</i> : «superbo prodotto di bottega»? <i>di</i> <i>Carla Pomarè</i>	169
Shakespeare, <i>flanêur</i> artista e artigiano, per le vie di Londra: segmenti del <i>Riccardo II</i> , <i>di Claudia Corti</i>	199

<i>Il regno di Re Edoardo III: copione teatrale o testo letterario?</i> , di Michele Stanco	p. 229
<i>Falstaff in scena</i> , di Giuliana Ferreccio	243
1599. Teatro e politica: <i>Enrico V</i> e <i>Giulio Cesare</i> , di Rosanna Camerlingo	267
Shakespeare, Chapman e il «cantiere omerico», di Chiara Lombardi	289
<i>Made in England</i> . Shakespeare artigiano del testo e della storia, di Carmen Gallo	317
Sulla poliedricità etimologica di <i>mystery</i> in <i>Measure for Measure</i> : mestiere, arte, mistero, di Caterina Ricciardi	335
Gli autori	345

copyright © 2021 by
Società editrice il Mulino,
Bologna

MICHELE STANCO

IL REGNO DI RE EDOARDO III:
COPIONE TEATRALE O TESTO LETTERARIO?

La domanda se Shakespeare fosse un artista o un artigiano è una domanda tanto antica quanto la pubblicazione stessa dell'opera shakespeariana. Infatti, nel suo ricordo inserito a mo' di premessa nel *First Folio* (1623), Ben Jonson tentava di distinguere tra artigianalità e artisticità nell'opera di Shakespeare. E lo faceva, ovviamente, avvalendosi delle categorie critiche del suo tempo: opponendo, cioè, la «natura» all'«arte». Nel Settecento, Alexander Pope riproponeva l'immagine di uno Shakespeare più interessato a monetizzare il proprio talento attraverso la messinscena delle sue opere che desideroso di conquistare la fama eterna attraverso la loro trasmissione alle epoche future:

Per danaro, non per gloria, librò il suo vagante volo
E divenne immortale quasi senza volerlo¹.

Il dibattito sul rapporto tra artigianalità e artisticità, o tra mestiere teatrale e ambizioni letterarie, è continuato, tra alterne vicende, fino ai giorni nostri: da *Shakespeare the Craftsman* (1969) di Muriel Bradbrook al saggio introduttivo di Gary Taylor sulla *artiginality* nel *New Oxford Shakespeare* (2017)². Dibattito di lunga data, ma tutt'altro che sterile, in quanto continuamente rinnovato al suo interno in virtù dello

¹ «For gain, not glory, wing'd his roving flight, / And grew immortal in his own despite», *The First Epistle of the Second Book of Horace, Imitated* (generalmente conosciuta come *Epistle to Augustus*, in *The Twickenham Edition of the Poems of Alexander Pope*, a cura di J. Butt, vol. IV, London and New Haven, Yale University Press, 1953). Traduzione mia.

² M.C. Bradbrook, *Shakespeare the Craftsman*, Cambridge, Cambridge University Press, 1969; G. Taylor, «Artiginality»: *Authorship after Post-modernism*, in *The New Oxford Shakespeare. Authorship Companion*, a cura di G. Taylor e G. Egan, Oxford, Oxford University Press, 2017, pp. 3-26.

stesso continuo rinnovarsi delle categorie critiche e delle conoscenze relative all'autore. Si potrebbe dunque ripetere, con Bacone, «Multi pertransibunt & augebitur scientia»³: le micro-ricerche compiute da molti, pur nella loro diversità e nei loro esiti critici contrastanti, hanno contribuito, e verosimilmente contribuiranno, ad ampliare la conoscenza generale del fenomeno.

Nel prendere le mosse dallo stato dell'arte, nelle pagine che seguono si tenterà di analizzare la questione dal punto di vista dello statuto dei testi drammatici shakespeariani: meri copioni teatrali destinati all'effimera fruizione degli spettatori dell'epoca o veri e propri testi letterari, composti in vista di una possibile diffusione tra i lettori di ogni tempo? Pur partendo da un insieme di riflessioni generali e di considerazioni relative all'intero corpus shakespeariano⁴, ci si soffermerà in special modo su *The Reign of King Edward III (Il regno di re Edoardo III)*. C'è un passo particolare di *Edoardo III*, quello della petizione del principe di Galles al re suo padre, sorta di *envoy* e di *summa* finale del dramma (scena 18), in cui il principe, nell'esaltare il valore esemplare delle sue imprese, ne immagina la futura *lettura* da parte di giovani non ancora nati. Al pubblico degli spettatori del tempo il principe aggiunge dunque, esplicitamente, il pubblico dei lettori dei tempi a venire⁵.

Prima però di addentrarci in un'analisi più specifica, c'è da aggiungere qualche ulteriore considerazione, a mo' di premessa: la distinzione tra artigianalità e artisticità (o letterarietà), pur intrecciandosi con la distinzione tra *stage* e *page*, tra scena e pagina, si può solo parzialmente

³ Il motto compare nel frontespizio della *Instauratio Magna* (1620) di Francis Bacon.

⁴ Riguardo alla definizione, tuttora controversa, del corpus shakespeariano non possiamo che rimetterci a *The New Oxford Shakespeare. The Complete Works*, a cura di G. Taylor *et al.*, Oxford, Oxford University Press, 2016 e *The New Oxford Shakespeare. Authorship Companion*, cit.

⁵ Per la traduzione e il commento di *Edoardo III* e delle altre opere shakespeariane a cui si fa riferimento si è usata la seguente edizione: W. Shakespeare, *Tutte le opere*, 4 voll., coordinamento generale di F. Marengo, Milano, Bompiani, 2014-2019.

sovrapporre a quest'ultima. Infatti, bisogna innanzitutto ricordare che nell'età elisabettiana la stampa non sempre, non univocamente, godeva di uno statuto elevato e che, accanto alla stampa, la circolazione manoscritta dei testi costituiva un veicolo non meno importante (anzi, talvolta privilegiato) di diffusione dei testi⁶. Né va sottovalutata la capacità della comunicazione teatrale di resistere al tempo, in virtù del carattere iterativo della messinscena. In sintesi, si poteva essere «artisti» o «letterati» pur senza pubblicare, bensì affidando la diffusione delle proprie opere a forme alternative di comunicazione.

Ciò premesso, l'idea che Shakespeare fosse indifferente, se non ostile, alla pubblicazione dei suoi testi è un'idea tanto meccanicamente ripetuta quanto indimostrata. Un'idea, dunque, da rivisitare, pur nell'impossibilità di approdare a conclusioni certe. Di fatto, non possiamo escludere che Shakespeare scrivesse non solo per le scene ma anche per la stampa, e che una medesima opera drammatica fosse composta, *ab ovo*, in vista di tale doppia possibile destinazione.

Che Shakespeare ambisse a trasmettere la sua parola ai posteri è lui stesso a rivelarcelo, in più punti della sua opera, e soprattutto nei *Sonetti*, il cui tema centrale è, appunto, il carattere eternante della parola poetica. Com'è noto, l'idea che il verso poetico sia imperituro attraversa gran parte della raccolta. Ed è un'idea inscritta nella sua stessa modulazione tematico-verbale: in particolare, nella ripetizione, quasi martellante, del motivo della lotta contro il Tempo⁷.

Difficile, per ovvi motivi, immaginare che le ambizioni letterarie di Shakespeare – apertamente manifestate non solo nei *Sonetti* ma anche nei poemetti *Venere e Adone*

⁶ Cfr. il concetto di *stigma of print* in J.W. Saunders, *The Stigma of Print. A Note on the Social Bases of Tudor Poetry*, in «Essays in Criticism», I, 2, 1951, pp. 139-164. E si ricordi che l'opera di molti grandi poeti, incluso Sidney, rimase inedita fino alla loro morte.

⁷ A. Serpieri, *I sonetti dell'immortalità. Il problema dell'arte e della nominazione in Shakespeare*, Milano, Bompiani, 1975; C. Caporicci, *Nota introduttiva ai Sonetti*, in W. Shakespeare, *Tutte le opere*, cit., vol. IV, pp. 1949-1989.

(definito dall'autore «il primo parto del mio ingegno»⁸) e *Lucrezia violata* – non si estendessero, parallelamente, all'opera drammatica.

Se in alcuni drammi l'autore riflette sul carattere impermanente della scena (altrettanto effimera quanto lo stesso globo/mondo a cui l'autore, unitamente agli spettatori, appartiene⁹), altrove sembra approdare a considerazioni, se non opposte, almeno complementari. Nonostante la singola messinscena sia aerea come gli attori-spiriti che vi prendono parte (*La tempesta*, IV, 1, 149-150), il carattere iterativo dello spettacolo, in quanto forma di *ri-uso* del testo, sembra poter garantire alla parola autorale una permanenza virtualmente illimitata nel tempo. È quanto, indirettamente, suggerisce un passo del *Giulio Cesare*: «In quante epoche future, da ora in poi, questa nostra scena solenne verrà recitata di nuovo in nazioni ancora non nate e in lingue ancora sconosciute!»¹⁰. La battuta, pronunciata da Cassio, nel far leva sul doppio significato di «to act» («agire», «recitare»), fa riferimento sia all'atto (lodevole nella prospettiva di Cassio) dell'uccisione di un tiranno, sia alla messinscena teatrale dell'atto stesso, ripetibile *ad infinitum*. È come se l'autore immaginasse una continua messinscena del suo dramma, «in nazioni ancora non nate e in lingue ancora sconosciute». Analogamente, nel *Troilo e Cressida* i personaggi eponimi prefigurano una immortalità del mito che li vede protagonisti e che, a sua volta, indirettamente, evoca l'immortalità del dramma che li mette in scena (III, 2, 169 ss.).

⁸ «The first heir of my invention».

⁹ «Il grande globo stesso [...] si dissolverà; e come questo spettacolo privo di sostanza sarà svanito, non ne resterà traccia» («The great globe itself, / [...] shall dissolve; / And, like this insubstantial pageant faded, / Leave not a rack behind», *The Tempest*, IV, 1, 153-156).

¹⁰ «How many ages hence / Shall this our lofty scene be acted over, / In states unborn and accents yet unknown!», *Giulio Cesare*, III, 1, 113-115. Cfr. anche la nota della curatrice, R. Camerlingo, in W. Shakespeare, *Tutte le opere*, cit., vol. I, p. 2856 («Cassio è consapevole di stare al tempo stesso facendo la storia e recitando una scena che verrà ri-recitata nella storia futura infinitamente»).

In sintesi, dunque, l'aerea impermanenza del singolo spettacolo teatrale sembra compensata dalla sua iteratività o riproducibilità nel tempo. A tale proposito, è forse utile riflettere su un passo di Robert Greene: quello, famosissimo, in cui l'autore definisce Shakespeare «un cuore di tigre avvolto in una pelle d'attore»¹¹. La definizione di Greene, è noto, si basava sulla parodia del verso di un dramma dello stesso Shakespeare (*Enrico VI, terza parte*) ancora inedito al momento della pubblicazione del libello di Greene, nel 1592¹². Greene, dunque, parodiava il verso per averne letto il copione (e/o per avere in qualche modo collaborato alla sua stesura) o per averlo visto sulle scene. E doveva altresì immaginare che la sua parodia fosse colta a prescindere dalla pubblicazione del dramma. In breve: le parole, i versi di un testo drammatico verosimilmente godevano di una risonanza tale da risultare riconoscibili, e memorizzabili, anche se il testo non era approdato alla stampa.

Se ciò è, almeno in parte, vero, se cioè la messinscena, ripetuta nel tempo, di un testo drammatico poteva di per sé garantire una certa pubblicizzazione dell'autore e della sua opera, va da sé che la pubblicazione a stampa di un testo non poteva che moltiplicarne ulteriormente la risonanza. E se Shakespeare, in conformità con le regole del *literary marketplace* del suo tempo, non affidava la sua fama unicamente alla pubblicazione delle sue opere, non per questo era necessariamente ostile o indifferente nei confronti della stampa.

Il rapporto di Shakespeare con il libro è questione controversa, né è possibile, in questa sede, fornire più di qualche rapido spunto di riflessione. Se, da un lato, studiosi del calibro di un David Scott Kastan hanno recisamente negato qualsiasi interesse di Shakespeare nei confronti del

¹¹ «Tygers hart wrapt in a Players hyde», in *A Groatworth of Wit* (*Un soldino di saggezza*).

¹² *Enrico VI, Parte Terza* fu pubblicato solo alcuni anni dopo l'opera di Greene, in un'edizione in-ottavo del 1595. Il verso shakespeariano recitava: «Oh, cuore di tigre celato da forme di donna!» («O tiger's heart wrapped in a woman's hide!», I, 4, 116).

libro¹³, dall'altro, non sono mancate interpretazioni di segno opposto, quali quelle avanzate da Lukas Erne il quale, viceversa, nell'ipotizzare un coinvolgimento di Shakespeare nella pubblicazione dei suoi drammi, lo ha definito, di conseguenza, un *literary dramatist*¹⁴.

Naturalmente, già prima della indiretta querelle tra i due studiosi, molto è stato scritto sullo statuto dei testi drammatici shakespeareiani e sulla loro trasmissione. Pur con qualche eccezione, si è generalmente insistito sul carattere abusivo o piratesco di molte edizioni, in particolare dei cosiddetti *bad quartos*, considerate per lo più come ricostruzioni mnemoniche di attori o trascrizioni stenografiche di spettatori. Gli stessi *Sonetti* ci sarebbero pervenuti attraverso un'edizione non autorizzata. Insomma, è prevalsa l'immagine di uno Shakespeare abile mestierante del teatro e poeta quasi suo malgrado (come voleva Pope).

Immagine prevalente, ma non univoca, e di recente variamente ridiscussa. Per quanto riguarda i *Sonetti*, la curatrice dell'edizione Arden ha avanzato l'ipotesi di un coinvolgimento dell'autore nell'edizione pubblicata da Thorpe nel 1609: «contrariamente a quanto sostenuto dalla maggior parte dei curatori precedenti, ci sono valide ragioni per ritenere che la pubblicazione in-quarto del 1609 fosse stata autorizzata dallo stesso Shakespeare»¹⁵.

Anche per quanto riguarda i drammi non possediamo nessuna verità ultima, ma dobbiamo necessariamente districarci su un terreno ampiamente congetturale. Sin dal 1992

¹³ D.S. Kastan, *Shakespeare and the Book*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.

¹⁴ L. Erne, *Shakespeare as Literary Dramatist*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003. Un'altra questione di un certo peso riguarda la pubblicazione dei drammi. Com'è noto, solo diciassette dei trentasei drammi poi inclusi nel First Folio (1623) erano stati pubblicati, in edizioni in quarto, durante la vita dell'autore. Si tratta, evidentemente, di una questione molto importante, sulla quale però – per motivi di spazio – non ci si potrà soffermare in questa sede e alla quale sarebbe comunque impossibile dare risposte certe (si rimanda, se non altro per un quadro d'insieme, ai dati e alle analisi di Erne nel volume citato).

¹⁵ K. Duncan Jones, *Introduction*, in W. Shakespeare, *Sonnets*, a cura di K. Duncan Jones, London, Bloomsbury, 2010 [1997], pp. 1-106, p. 33.

Giorgio Melchiori aveva avanzato un'ipotesi nuova riguardo al rapporto tra il primo e il secondo in-quarto di *Amleto* (rispettivamente, Q1 e Q2), ipotesi che indirettamente suggeriva un diverso rapporto di Shakespeare nei confronti del libro. Se in precedenza si era generalmente ipotizzato che la notevole differenza testuale tra le due edizioni di *Amleto* pubblicate durante la vita dell'autore fosse dovuta al fatto che il primo e molto più breve in-quarto fosse un'edizione abusiva, Melchiori invece, pur senza escludere una serie di problemi legati alla trasmissione dei due testi, spiegava tale differenza soprattutto in virtù di una loro diversa destinazione d'uso, suggerendo che la prima edizione fosse destinata alla messinscena, mentre la seconda alla lettura. In breve, distingueva tra una *acting version* (Q1) e una *reading version* (Q2). Dunque, Q2, nel suo testo così lungo da risultare poco adatto alla rappresentazione, si presentava come una sorta di *closet drama*, ovvero di dramma da leggere¹⁶. Significativamente, mentre nel frontespizio della prima edizione di *Amleto* si faceva riferimento alla fedeltà del testo rispetto alle rappresentazioni sceniche precedenti (si dichiarava, cioè, di presentare il testo «così come era stato recitato più volte»)¹⁷, nel frontespizio della seconda edizione si affermava che il dramma era stato «allargato quasi del doppio, in conformità con la vera e perfetta copia autorale»¹⁸. In Q2, insomma, l'autorevolezza del testo era affidata all'uso, come *copy-text*, di una copia cartacea corretta, conforme alla volontà dell'autore.

C'è da aggiungere che il caso di *Amleto* non costituisce un unicum, ma appare indicativo di una più vasta tendenza. Laddove alcuni frontespizi dichiaravano di presentare testi

copyright © 2021 by

¹⁶ Un drama, nelle parole di Melchiori, «for the closet, not for the stage»: G. Melchiori, «*Hamlet*»: *The Acting Version and «the wiser sort»*, in *The «Hamlet» First Published (Q1), 1603. Origins, Forms, Intertextualities*, a cura di T. Clayton, Newark, University of Delaware Press-Associated University Presses, London-Toronto; anche in *Memoria di Shakespeare. On Authorship*, a cura di R. Colombo e D. Guardamagna, n.s., 8, Roma, Bulzoni, 2012, pp. 287-301.

¹⁷ «As it hath benee diuerse times acted».

¹⁸ «Newly imprinted and enlarged to almost as much againe as it was, according to the true and perfect Coppie».

così come erano stati «recitati molte volte sulle scene» (con formule del tipo «sundry» o «diuerse times acted»), altri dichiaravano di presentare testi più corretti e soprattutto più ampi («corrected and augmented»). Appare dunque probabile che all'epoca, accanto a edizioni che riproponevano un dramma così come era stato messo in scena («acted»), si stampassero edizioni contenenti materiale testuale aggiuntivo. Un caso molto interessante in tal senso è l'edizione della *Duchess of Malfi* (*La duchessa di Amalfi*), pubblicata nel 1623, nel cui frontespizio si legge che si tratta di una «copia perfetta e fedele, con la stampa aggiuntiva di diverse cose che la lunghezza del dramma non aveva permesso di mettere in scena»¹⁹. Ora, anche se non possiamo esser certi dell'assoluta veridicità di quanto dichiarato nel frontespizio, possiamo però ipotizzare che esso ci restituisca delle verità più generali, rimandandoci a precise pratiche culturali del tempo. Vale a dire, anche se non siamo in grado di accertare se l'edizione della *Duchessa di Amalfi* contenesse effettivamente ulteriori sequenze di testo mai messe in scena, possiamo ragionevolmente immaginare che la prassi editoriale ivi evocata – ovvero, la pubblicazione di un testo drammatico più ampio, destinato alle esigenze specifiche di un pubblico di lettori – non fosse del tutto inconsueta.

E ritorniamo, ora, al *Regno di re Edoardo III*, dramma storico in diciotto scene, composto intorno al 1592-93 e incentrato sulla prima fase della Guerra dei cent'anni – più precisamente, sul periodo che va dal 1337 al 1356, concluso con la vittoria dell'Inghilterra nella battaglia di Poitiers e la cattura del re di Francia da parte del valoroso principe di Galles. All'intreccio storico-militare si unisce, in forma di digressione, l'intreccio amoroso: ovvero, l'episodio relativo all'infatuazione di re Edoardo III per la contessa di Salisbury. Sul piano stilistico, i due intrecci appaiono modu-

¹⁹ «The perfect and exact Coppy, with diuerse things Printed, that the length of the Play would not beare in the Presentment». Per un'analisi più ampia si rimanda a M. Stanco, *Mobilità della parola shakespeariana tra scena e stampa*, in *Rinascimento inglese. Lessico della cultura e tecnologie della comunicazione*, Napoli, Liguori, 2013, pp. 99-117.

lati in maniera molto diversa: alle scene di guerra, pervase da grande enfasi patriottica e da un linguaggio liso e roboante, fanno da contrappunto le scene amorose, caratterizzate da un linguaggio parodico che disinnesci gli stilemi della poesia d'amore del tempo. Schematizzando, si potrebbe dire che allo sciovinismo e alla retorica della guerra si oppone l'anti-retorica del linguaggio amoroso.

Il dramma, probabilmente, è un'opera di collaborazione a cui Shakespeare potrebbe aver contribuito le scene 2-3 (quelle, cioè, relative all'incontro del re con la duchessa e al successivo corteggiamento), nonché, forse, le scene 12-13. Senza entrare nello specifico delle questioni – tuttora irrisolte – relative all'attribuzione²⁰, basti ricordare che la mano di Shakespeare non è legata a nessuna forma di *external evidence*, ma soprattutto a una affinità stilistico-verbale con i *Sonetti*. Affinità che, in un caso, si spinge fino alla coincidenza totale di un verso del dramma con un verso del sonetto 94: «Lilies that fester smell far worse than weeds» («I gigli che marciscono son più fetidi delle erbacce»)²¹.

Per quanto riguarda la trasmissione del testo, bisogna ricordare che il dramma ci è pervenuto in due successivi in-quarto (il secondo dei quali si limita a riprodurre l'edizione precedente con qualche correzione), stampati rispettivamente nel 1596 e nel 1599. I frontespizi di entrambe le edizioni sono piuttosto ellittici: non solo manca il nome dell'autore (omissione peraltro non infrequente all'epoca), ma manca anche

²⁰ Sull'ipotesi di una paternità plurima del dramma, oltre all'edizione Oxford citata, cfr. la *Introduction* di G. Melchiori a *King Edward III* per il «New Cambridge Shakespeare», Cambridge, Cambridge University Press, 1998, pp. 1-53 e la *Nota Introduttiva* di chi scrive in W. Shakespeare, *Tutte le opere*, cit., vol. III, *I drammi storici*, pp. 1121-1139. Pur accettando la paternità shakespeariana delle scene su indicate, resta da chiarire l'identità degli altri co-autori e, più in generale, i metodi e le forme della collaborazione.

²¹ Il verso ricorre sia nella chiusura del sonetto 94 di Shakespeare che nella scena 3, v. 619 di *Edoardo III*, dove viene usato dal conte di Warwick per suggerire l'empietà di un corteggiamento, quale quello del re, che viola la sacralità dei preesistenti vincoli nuziali (sia del re che della dama da lui corteggiata).

(cosa meno consueta) il nome della compagnia. Ci viene detto soltanto che il dramma fu «recitato più volte nei pressi della città di Londra»²² e che l'editore è Cuthbert Burby.

Dopo il secondo in-quarto del 1599, sul dramma calò un lungo silenzio. In mancanza di un'attribuzione a Shakespeare (o a qualsiasi altro autore) l'opera passò nel dimenticatoio finché non fu riscoperta e ripubblicata nel 1760 da E. Capell, che fu il primo a suggerirne la paternità shakespeariana. Come ipotizzato da Melchiori, è possibile che tale silenzio fosse dovuto al carattere antiscottese di alcune scene²³.

Se alcuni elementi paratestuali delle due cinquecentine – quali la lacunosità dei frontespizi e l'espressa dicitura che le edizioni si basavano sul testo «così come era stato più volte recitato» (formula simile a quella, già ricordata, del primo in quarto di *Amleto*) – sembrano suggerire una scarsa «letterarietà» a favore di una maggiore attenzione agli aspetti scenico-teatrali, non mancano, tuttavia, all'«interno» dell'opera, una serie di elementi che ci portano in una direzione opposta.

Le scene attribuite a Shakespeare e, in particolare, le scene 2-3, hanno un carattere marcatamente metaletterario. Come si è visto, si tratta di scene che sviluppano un episodio amoroso (inserito forse in un secondo momento all'interno di preesistente intreccio di guerra²⁴), derivato in gran parte da una novella di Bandello, nella traduzione di William Painter (*The Palace of Pleasure, The Forty-sixth Nouell*). Se Bandello/Painter suggeriscono lo spunto narrativo, sul piano stilistico-verbale la sequenza presenta una forte affinità con i *Sonetti* (di qui, appunto, l'attribuzione a Shakespeare) – affinità che, a sua volta, solleva un altro interrogativo: è difficile stabilire se *Edoardo III* tragga ispirazione dai *Sonetti* oppure se non siano i *Sonetti* a riecheggiare alcuni versi del dramma. È cioè possibile che, analogamente a Ben Jonson – il quale incluse nella sua raccolta di poesie *The Forest* (1616) due canzoni già apparse nella commedia *Volpone* (1607) –,

²² «Sundrie times plaied about the Citie of London».

²³ G. Melchiori, *Introduction*, cit., p. 12.

²⁴ *Ibidem*, pp. 25 ss.

Shakespeare nei *Sonetti* abbia voluto attingere al suo stesso materiale drammatico.

Ciò detto, il tratto (meta)letterariamente più cospicuo della sequenza è costituito proprio dalla parodia degli stilemi della poesia d'amore del tempo, affidata alla richiesta che Edoardo III rivolge al suo segretario Lodowick («esperto di poesia», «well read in poetry») di comporre per lui appassionati versi indirizzati alla contessa: «Ora, Lodowick, invoca un'aurea Musa affinché ti porti una penna incantata, capace di trasformare i sospiri di carta in veri sospiri»²⁵. In particolare, l'idea che la bellezza dell'amata debba essere celebrata attraverso un'aulica sequenza di similitudini rinvia comicamente al linguaggio iperbolico tanto in voga nei Canzonieri dell'epoca²⁶. Infine, l'assoluta incapacità di Lodowick di soddisfare le aspettative del sovrano porta quest'ultimo a concludere, alla maniera di Sidney, che l'amore suona bene solo «sulla lingua degli innamorati»²⁷.

L'elemento, però, che più di ogni altro ci porta a ritrovare nel dramma un carattere «letterario» è il riferimento a una futura lettura dell'opera, contenuto nella scena finale (scena 18, dunque probabilmente una scena non shakespeariana o in cui la mano di Shakespeare rimane marginale). Più precisamente, si tratta di un riferimento ai lettori delle età future, a suggerire sia la necessità di ricordare, a mo' di *exemplum*, l'eroismo delle gesta compiute dal protagonista, sia, di conseguenza, la permanenza nel tempo del testo stesso che le rappresenta:

PRINCIPE DI GALLES: vorrei che i segni delle mie san-

²⁵ «Now, Lodowick, invoke some golden muse / To bring thee hither an enchanted pen / That may for sighs set down true sighs indeed», scena 2, vv. 231-233.

²⁶ Si tratta di un tipo di parodia non dissimile da quella che caratterizza alcuni dei Sonetti indirizzati alla *dark lady*.

²⁷ «Love cannot sound well but in lovers' tongues», scena 2, v. 349. Si confronti, per un concetto analogo, la conclusione del sonetto proemiale di Sidney in *Astrophil and Stella* che, a sua volta, suggerisce che la poesia d'amore suona bene solo se viene dal cuore di chi è innamorato («look in thy heart, and write», in Sir Philip Sidney, *Major Works*, a cura di K. Duncan Jones, Oxford-New York, Oxford University Press, 1989, p. 153).

guinose ferite [...], i pericolosi conflitti che ho sopportato [...] e ogni altro patimento che ho affrontato con pazienza fossero venti volte raddoppiati, cosicché i giovani delle età future, *nel leggere* l'arduo trambusto della mia tenera gioventù, ne siano così calorosamente infiammati che non solo la Francia, ma anche la Spagna, la Turchia e ogni altra nazione che scateni l'ira della bella Inghilterra, debbano, al loro cospetto, ritirarsi in preda al terrore²⁸.

Edoardo III è, forse, l'unico dramma elisabettiano a contenere un esplicito riferimento alla sua ricezione futura in forma di lettura (il citato «when they read» del v. 230). Dal momento che l'azione storica è ambientata nel Trecento, i lettori futuri immaginati dal principe sono, in particolare, quelli relativi agli anni della composizione del dramma – come si evince dai riferimenti a eventi bellici del tardo Cinquecento nei quali l'Inghilterra fu, direttamente o indirettamente, coinvolta (le guerre contro la Turchia e soprattutto contro la Spagna²⁹). Si tratta, cioè, di lettori contemporanei nella prospettiva dell'autore – o degli autori –, ma futuri nella prospettiva del personaggio. Va da sé che, in senso lato, il pubblico dei lettori di fine Cinquecento evocati dal principe assurge a figura di un più generale pubblico di lettori delle epoche a venire³⁰.

Se nel *Giulio Cesare* Cassio affidava la permanenza futura del dramma alla iterazione dell'evento scenico, qui,

²⁸ «The bloody scars I bear [...], / The dangerous conflicts I have often had, / and what else might displease, / I wish were now redoubled twentyfold, / So that hereafter ages, *when they read* / The painful traffic of my tender youth, / Might thereby be inflamed with such resolve / As not the territories of France alone, / But likewise Spain, Turkey and what countries else / That justly would provoke fair England's ire / Might at thy presence tremble and retire», scena 18, vv. 224-236, corsivi miei.

²⁹ L'Impero ottomano era visto come un nemico dell'intero mondo cristiano; il riferimento del principe di Galles alla Turchia evoca la vittoria delle forze cristiane a Lepanto (1570), mentre il riferimento alla Spagna, a sua volta, si riferisce alla grande vittoria navale inglese contro l'Invincibile Armata spagnola (1588).

³⁰ Ciò anche in virtù del riferimento a possibili, ulteriori conflitti contro «ogni altra nazione che scateni l'ira della bella Inghilterra», vv. 234-235.

più che la scena, è la lettura a garantire la trasmissione del testo nel tempo.

C'è, però, dell'altro. Il discorso del principe di Galles appare, in realtà, ancora più complesso. Nell'immaginare un pubblico futuro intento a «leggere» le sue gesta, il principe usa il sostantivo «traffic» («trambusto»): «when they read / The painful traffic of my tender youth» (scena 18, vv. 230-31). Ora, «traffic» non solo indica il rumoroso trambusto degli eventi militari, ma sembra anche evocare, meta-teatralmente, la trasposizione scenica degli eventi stessi: si pensi all'uso del lemma nel Prologo a *Romeo e Giulietta* («two-hours' traffic», v. 12).

In sintesi, il principe di Galles sembra ipotizzare che alla *messinscena* dell'opera («traffic») segua, nelle epoche future, la *lettura*, e che sia proprio l'atto della lettura a eternare le sue azioni trasformandole in exempla per i giovani guerrieri non ancora nati. Vale a dire, dietro l'*envoy* del principe c'è un autore, o un gruppo di autori, che, con ogni evidenza, scriveva in vista di una doppia destinazione dell'opera, tra *stage* e *page*³¹. Destinazione doppia che non solo spazza via qualsiasi ipotesi di pubblicazione abusiva, ma appare perfettamente in linea con le caratteristiche linguistiche di un dramma, come l'*Edoardo III*, capace sia di reggere il ritmo frenetico della scena sia di allinearsi al passo più pensoso della pagina.

copyright © 2021 by
Società editrice il Mulino,

³¹ Pur senza avanzare alcuna ipotesi sulle modalità di trasmissione dei testi, bensì proponendo un'analisi prettamente linguistica dei drammi shakespeariani, F. Kermode osserva che alcune sequenze drammatiche, nel loro dettato antinaturalistico, reggono meglio il ritmo della pagina scritta che non quello della scena (*Shakespeare's Language*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2000; trad. it. *Il linguaggio di Shakespeare*, Milano, Bompiani, 2000).

GLI AUTORI

DANIELE BORGOGNI è professore associato di Lingua e traduzione inglese nell'Università di Torino.

ROSANNA CAMERLINGO è professore ordinario di Letteratura inglese nell'Università di Perugia.

CAMILLA CAPORICCI è MSCA Seal of Excellence Fellow nell'Università di Padova e professore a contratto di Letteratura inglese nell'Università di Perugia.

ROSSELLA CIOCCA è professore ordinario di Letteratura inglese e Letterature anglofone nell'Università di Napoli L'Orientale.

CLAUDIA CORTI è professore ordinario di Letteratura inglese e Storia del Teatro inglese nell'Università di Firenze.

MARIO DOMENICHELLI è professore emerito, già ordinario di Critica letteraria e Letterature comparate nell'Università di Firenze.

GIULIANA FERRECCIO è già professore associato di Letteratura inglese nell'Università di Torino.

CARMEN GALLO è ricercatrice di Letteratura inglese alla Sapienza Università di Roma.

CHIARA LOMBARDI è professore associato di Critica letteraria e Letterature comparate nell'Università di Torino.

LUCA MANINI è traduttore e critico letterario; curatore di testi del Cinquecento e del Seicento. Insegna inglese al Liceo linguistico Matilde di Canossa di Reggio Emilia.

FRANCO MARENCO è professore emerito, già ordinario di Lingua e letteratura inglese e di Letterature comparate nell'Università di Torino. Ha recentemente coordinato la traduzione Bompiani di *Tutte le opere* di W. Shakespeare.

LUIGI MARFÈ è ricercatore di Teoria della letteratura nell'Università di Padova.

CARLA POMARÈ è professore ordinario di Letteratura inglese nell'Università del Piemonte Orientale, Vercelli.

CATERINA RICCIARDI[†] è stata professore ordinario di Letteratura anglo-americana nell'Università Roma Tre.

ILARIA RIZZATO è professore associato di Lingua e traduzione inglese nell'Università di Genova.

MICHELE STANCO è professore ordinario di Letteratura inglese nell'Università di Napoli Federico II.

copyright © 2021 by
Società editrice il Mulino,
Bologna



copyright © 2021 by
Società editrice il Mulino,
Bologna

Finito di stampare nel mese di aprile 2021
presso LegoDigit s.r.l. - Lavis (TN)