

TUTTE LE OPERE
di William Shakespeare

Volume terzo
I drammi storici

Coordinamento generale di Franco Marengo

Testi inglesi a cura di John Jowett, William Montgomery
e Gary Taylor

Traduzioni, note introduttive e note ai testi di
Daniele Borgogni, Rossella Ciocca, Claudia Corti,
Paolo Dilonardo, Giuliana Ferreccio, Carmen Gallo,
Franco Marengo, Valentina Poggi, Carla Pomarè,
Michele Stanco, Edoardo Zuccato

 BOMPIANI



William Shakespeare, The Complete Works, Second Edition
was originally published in English in 2005.
This bilingual edition is published by arrangement with
Oxford University Press.



William Shakespeare: The Complete Works, Second Edition.
Author: William Shakespeare; Editors: Stanley Wells, Gary Taylor,
John Jowett and William Montgomery
© Oxford University Press 1986, 2005



ISBN 978-88-452-9453-2

Redazione Luca Mazzardis
Realizzazione editoriale a cura di NetPhilo, Milano

www.giunti.it
www.bompiani.eu

© 2017 Giunti Editore S.p.A. / Bompiani
Via Bolognese 165, 50139 Firenze - Italia
Piazza Virgilio 4, 20123 Milano - Italia

Prima edizione novembre 2017

Bompiani è un marchio di proprietà di Giunti Editore S.p.A.



SOMMARIO

<i>Piano dell'opera</i>	IX
<i>Premessa di Franco Marengo</i>	XI
<i>Introduzione di Franco Marengo</i>	XXIII

Tutte le opere di William Shakespeare Volume III. I drammi storici

<i>The First Part of the Contention of the Two Famous Houses of York and Lancaster (2 Henry VI) / La prima parte della contesa tra le due famose casate di York e Lancaster (2 Enrico VI)</i> Testo inglese a cura di William Montgomery Nota introduttiva e note di Daniele Borgogni, traduzione di Daniele Borgogni e Valentina Poggi	3
<i>The True Tragedy of Richard Duke of York and the Good King Henry VI (3 Henry VI) / La vera tragedia di Riccardo duca di York e del buon re Enrico VI (3 Enrico VI)</i> Testo inglese a cura di William Montgomery Nota introduttiva, traduzione e note di Daniele Borgogni	287
<i>The First Part of Henry VI / Enrico VI, prima parte (1 Enrico VI)</i> Testo inglese a cura di Gary Taylor Nota introduttiva e note di Daniele Borgogni, traduzione di Daniele Borgogni e Valentina Poggi	551

TUTTE LE OPERE DI WILLIAM SHAKESPEARE

<i>The Tragedy of King Richard III / La tragedia di re Riccardo III</i> Testo inglese a cura di Gary Taylor Nota introduttiva, traduzione e note di Carla Pomarè	787
<i>The Reign of King Edward III / Il regno di re Edoardo III</i> Testo inglese a cura di William Montgomery Nota introduttiva, traduzione e note di Michele Stanco	1119
<i>The Tragedy of King Richard II / La tragedia di re Riccardo II</i> Testo inglese a cura di John Jowett Nota introduttiva, traduzione e note di Claudia Corti	1341
<i>The Life and Death of King John / Vita e morte di re Giovanni</i> Testo inglese a cura di John Jowett Nota introduttiva, traduzione e note di Rossella Ciocca	1577
<i>The History of Henry IV (The First Part) / La storia di Enrico IV (prima parte)</i> Testo inglese a cura di John Jowett Nota introduttiva, traduzione e note di Paolo Dilonardo	1791
<i>The Second Part of Henry IV / La seconda parte di Enrico IV</i> Testo inglese a cura di John Jowett Nota introduttiva, traduzione e note di Giuliana Ferreccio	2041
<i>The Life of Henry V / La vita di Enrico V</i> Testo inglese a cura di Gary Taylor Nota introduttiva, traduzione e note di Franco Marengo	2311
<i>The Book of Sir Thomas More / Il libro di sir Tommaso Moro</i> Testo inglese a cura di John Jowett Nota introduttiva, traduzione e note di Edoardo Zuccato	2573

<i>All Is True (Henry VIII) / Tutto è vero (Enrico VIII)</i>	
Testo inglese a cura di William Montgomery	
Nota introduttiva, traduzione e note di Carmen Gallo	2823
Note	3073
Indice dei nomi citati nelle introduzioni e nelle note	3265
Indice dei nomi citati nei drammi storici	3285
Profili biografici dei curatori	3289
Indice del volume	3297

tion of the Human, London, Fourth Estate, 1999, p. 66), mentre lo stesso Clemen sottolinea come questo tipo di scavo psicologico sia troppo isolato nel dramma per fare di Riccardo un personaggio tragico nel vero senso del termine. Il sogno di Riccardo e il successivo dibattito con sé stesso istituiscono un parallelo con la scena del sogno di Clarence e il confronto fra gli assassini sul tema della coscienza (I, 4), sulla cui superiorità in termini poetici il consenso è pressoché unanime.

²⁰⁰ Riferimento alla prassi medievale di fissare, prima della battaglia, l'ammontare del riscatto da pagarsi, in caso di cattura, per riacquistare la libertà. In caso di sconfitta, l'unico riscatto che Enrico pensa di pagare al nemico è il suo cadavere.

²⁰¹ L'orazione di Riccardo è speculare a quella di Richmond: stesse la lunghezza, la costruzione, lo sviluppo, il tema, l'uso di figure di ripetizione (parallelismi e antitesi), ma diverso il tono. Mentre quella di Richmond è controllata e impersonale, quella di Riccardo è oltremodo intensa ed energica, ricca di espressioni vivide e colloquiali.

²⁰² Richmond fu in realtà sostenuto in esilio da Charles, duca di Borgogna, cognato (*brother-in-law*) di Riccardo. Una possibile interpretazione è che *mother* stia per *mother-country* (la patria inglese).

²⁰³ Le disposizioni contro il vagabondaggio prevedevano che i vagabondi venissero cacciati dai paesi a colpi di frusta, impartiti da un funzionario pubblico.

²⁰⁴ Riccardo acquista in questa scena la statura di intrepido combattente. Per converso, il dettaglio dello stratagemma di Richmond, che cerca di confondere il nemico, e di proteggere la sua persona, popolandolo il campo di battaglia di suoi sosia, non presenta il futuro sovrano in una luce eroica. Anche Richmond, come già Riccardo, ricorre alla dissimulazione per la conquista del potere (lo stesso stratagemma viene adoperato da Enrico IV nella bat-

taglia che lo vede opposto a Hotspur in *1 Enrico IV*, V, 3, 16-25).

²⁰⁵ La scena inizia e finisce con l'invocazione a Dio, e il discorso finale di Richmond presenta più di un tratto riconducibile alla preghiera e alla tradizionale visione della storia come manifestazione della volontà divina. Con l'annuncio della fine della guerra civile e del matrimonio con Elisabetta di York, Richmond raffigura nel suo regno l'inizio di un periodo di pace e prosperità che si estende fino al presente della rappresentazione, vale a dire l'età di Elisabetta I. L'enfasi sulla legittimità della nuova casa regnante è parte integrante di quel mito Tudor che è stato declinato attraverso le opere storiografiche del Cinquecento e che secondo le letture più tradizionali trova nel dramma shakespeariano una delle sue più potenti articolazioni (si veda in proposito la Nota Introduttiva). Per il pubblico di Shakespeare il ripetuto riferimento al pericolo del tradimento e ai traditori richiamava questioni contemporanee, annullando lo iato fra il presente della rappresentazione e il passato messo in scena.

²⁰⁶ Suo fratello, ora re Edoardo IV.

²⁰⁷ V. note a I, 3, 175 e IV, 4, 45.

²⁰⁸ Il conte di Warwick. In *3 Enrico VI* (II, 1) è un messaggero, e non Warwick, ad annunciare la morte del padre di Riccardo.

²⁰⁹ Il dottor Shaw, fratello del sindaco, e frate Perkins, padre provinciale dell'ordine degli Agostiniani, erano importanti ecclesiastici che avevano preso pubblicamente posizione in favore del diritto di Riccardo al trono d'Inghilterra.

CARLA POMARÈ

Il regno di re Edoardo III

¹ Nelle due edizioni in-quarto del dramma (Q1 1596, Q2 1599) non figurava l'*elenco dei personaggi*; esso fu aggiunto per la prima volta nell'edizione di Edward Capell

(1760). Dal momento che il dramma mette in scena la fase iniziale della Guerra dei cent'anni (1337-1453) tra Inghilterra e Francia, vale a dire il periodo che va dal 1337 (anno di inizio del conflitto) al 1356 (anno della vittoria inglese a Poitiers), le *dramatis personae* coincidono per lo più con i personaggi storici del periodo. Non mancano, tuttavia, alcune variazioni. La modifica più significativa riguarda il re di Francia e consiste nella sostituzione di Filippo VI con Giovanni II: nella realtà storica, infatti, Giovanni II successe sul trono francese al padre Filippo VI solo nel 1350 (dunque, tredici anni dopo l'inizio della guerra). Come accade solitamente nel dramma storico elisabettiano, la storia viene parzialmente alterata in funzione delle esigenze drammatiche: nel caso specifico, la contrapposizione di due soli sovrani (un re inglese *versus* un unico re francese) evidentemente funzionava meglio sulla scena, contribuendo altresì a semplificare l'intreccio.

Scena 1

² La scena: Londra, interno del palazzo reale di Westminster. In Q1 e Q2 il dramma non presentava suddivisioni in atti e scene. Nell'edizione cui si fa riferimento – e, di conseguenza, nella presente traduzione – il dramma è suddiviso in 18 scene (Capell, Melchiori 1998, Sams, Bate/Rasmussen presentano, invece, una suddivisione in cinque atti che, però, è comprensibilmente diversa nelle diverse edizioni). La funzione della scena 1 è quella di fare da preludio alla successiva guerra (che sarà intrapresa a partire dalla sc. 4), illustrando – e legittimando – le rivendicazioni dinastiche degli inglesi alla corona di Francia.

³ Il nome del conte di Warwick non compariva nella didascalia delle due edizioni in quarto dell'epoca, nonostante la presenza del personaggio ai vv. 98-100. Secondo Melchiori tale assenza è significativa. Se, come appare probabile alla luce di una più articolata analisi testuale (Melchiori

1988, pp. 171-216), il dramma originario andò incontro a una forma di revisione e di ampliamento con l'aggiunta delle scene relative al corteggiamento della contessa di Salisbury da parte di re Edoardo III (sc. 2-3), è possibile che il personaggio di Warwick, padre della contessa, sia stato introdotto nella prima scena solo successivamente, allo scopo di conferire maggiore compattezza drammatica all'insieme.

⁴ Edoardo III, re d'Inghilterra dal 1327 al 1377, figlio di Edoardo II (1307-27) e di Isabella di Francia (le cui vicende sono rappresentate da Christopher Marlowe in *Edward II*, pubblicato postumo nel 1594).

⁵ Nella traduzione, qui come altrove, si è preferito usare il "voi" in luogo del "tu" (*thou*) in quanto sembra più opportuno, nel caso specifico, usare un allocutivo di cortesia. Si osservi, comunque, che nell'inglese elisabettiano la differenza d'uso tra *thou, thee* ("tu", "te", "ti") e *you, ye* ("voi", "ve", "vi") non era rispettata in maniera sistematica (per esempio, la contessa di Salisbury, nel rivolgersi al sovrano, alterna i due allocutivi: cfr. sc. 2, *your royal presence*, v. 111 e *thy state*, v. 123, ecc.). Si è invece usato il "tu" per indicare un rapporto di familiarità, nella scena degli insulti tra il re di Francia e il re d'Inghilterra (sc. 6, vv. 45-166), e in qualche altro caso. È utile ricordare che in Italia nel Cinquecento erano in uso sia il "tu" che il "voi" che il "lei".

⁶ Filippo IV di Valois, detto il Bello, re di Francia dal 1285 al 1314.

⁷ Il conte di Artois (1287-1343) ha il compito, come l'arcivescovo di Canterbury in *Enrico V*, di legittimare le rivendicazioni dinastiche degli inglesi. Al pari di Canterbury, anche Artois ha tutto da guadagnare nel sostenere la causa dinastica inglese (come indicato nel v. 4, ha appena ricevuto da re Edoardo III il titolo di conte di Richmond).

⁸ I tre figli maschi e successori di Filippo IV furono: Luigi X (1314-16), Filippo V

(1316-22) e Carlo IV (1322-28). Va loro aggiunta Isabella, esclusa dalla corona francese in base alla legge salica che limitava la successione ai soli discendenti maschi. La rivendicazione dinastica inglese si basa sul fatto che Edoardo III è figlio appunto di Isabella, che aveva sposato re Edoardo II d'Inghilterra (1307-27).

⁹ Nella realtà storica, come si è anticipato, alla morte di Carlo IV sul trono di Francia successe non già Giovanni II di Valois (re dal 1350 al 1364), bensì Filippo VI (1328-50). Dunque, se il dramma fosse stato fedele alla realtà storica avrebbe dovuto mettere in scena, dall'inizio a metà circa dell'azione, in luogo di Giovanni II, il personaggio di Filippo VI.

¹⁰ *Indirectly* si oppone a *lineal* del precedente v. 34: mentre gli inglesi seguono la via diritta della successione, i francesi ricorrono alle vie traverse o oblique dell'astuzia. L'opposizione spaziale tra "diritto" e "obliquo" è una tra le tante immagini utilizzate nel dramma per sottolineare la giustezza della rivendicazione dinastica inglese.

¹¹ In base al diritto feudale al quale si appella il duca di Lorena, il dono di un ducato al re d'Inghilterra da parte del re di Francia ne farebbe un vassallo di quest'ultimo. Dunque, ciò che viene presentato dall'ambasciatore francese come un gesto munifico verso Edoardo III è, in realtà, un oltraggio e una *diminutio* nei confronti della sua carica regale.

¹² *The whole dominions of the realm*: nella traduzione si è scelto di lasciare il plurale, per sottolineare il fatto che la Francia del tempo, pur avviandosi rapidamente a divenire una moderna monarchia nazionale, era ancora, in parte, uno stato semif feudale in cui i singoli ducati e contee erano assoggettati solo indirettamente al potere del sovrano (come, del resto, suggerisce la stessa proposta, avanzata dal duca di Lorena, di donare un ducato del regno francese al re d'Inghilterra). Si veda anche, a tale

proposito, l'episodio nella scena 9 relativo all'alleanza antifrancese tra il duca della Bretagna, il conte di Montfort, e gli inglesi.

¹³ Edoardo, principe di Galles (detto il Principe nero dal colore della sua armatura), figlio maggiore di re Edoardo III, morì nel 1376, prima del padre, e dunque non salì mai al trono. Nel dramma Edoardo, che verrà poi insignito del titolo di cavaliere (sc. 6, vv. 171-217), rappresenta la figura del principe ideale, capace di coniugare il coraggio militare con l'ethos cavalleresco.

¹⁴ *Lazy drone*. Il fuco è l'ape maschio, senza pungiglione, simbolo di pigrizia e di parassitismo in quanto non lavora all'interno dell'arnia. Al contrario, l'aquila, come il leone, è simbolo di regalità (in base al principio elisabettiano del *degree*, o della "scala degli esseri", e delle "corrispondenze" tra gli esseri ai vertici delle rispettive "catene"). Naturalmente, nel suo insieme, l'immagine del parassita nel nido dell'aquila simboleggia l'improprio possesso della corona di Francia da parte di Giovanni II, che usurpa il posto che spetterebbe a Edoardo III.

¹⁵ Un'immagine analoga, con la contrapposizione tra il leone vero e colui che ne indossa la pelle, si trova in *Re Giovanni* (in vari punti del dramma: cfr., per esempio, II, 1, 136 sgg).

¹⁶ Come ben sappiamo, e come ben sapevano gli elisabettiani, la guerra (non a caso definita Guerra dei cent'anni) durò oltre un secolo. Quella di Edoardo è dunque un'osservazione *ex post*, tipica del genere *history play*, che spesso ingloba informazioni e fatti successivi al tempo storico inscenato.

¹⁷ Re Davide di Scozia (1318?-71). Nel dramma re Davide di Scozia viene tratteggiato, al pari degli altri scozzesi, come infido e codardo. Secondo Melchiori, il silenzio calato sul dramma potrebbe essere dovuto proprio al suo carattere antiscozzese (tanto più che, a partire dal 1603,

l’Inghilterra passò sotto il governo di un sovrano, Giacomo I, di origini scozzesi).

¹⁸ La contessa di Salisbury, di cui il re Edoardo III si innamorerà perdutamente. La parte finale di questa scena, con la descrizione delle guerre scozzesi e l’introduzione del personaggio della contessa di Salisbury (vv. 123-69), si ispira alle cronache di Jean Froissart, tradotte in inglese, nel 1523-25, da lord Berners (cap. LXXVI: in Metz, pp. 63-65).

¹⁹ Cfr. anche v. 120, *not so quickly brought to an end* (e nota).

²⁰ La motivazione economica della Guerra dei cent’anni è legata alla conquista francese delle Fiandre, paese al quale l’Inghilterra era molto interessato per via dell’esportazione della lana grezza. *Emperor of Almayne*: Imperatore di Germania o Sacro Romano Imperatore.

²¹ Secondo l’ideale rinascimentale, il principe (ma anche il cortigiano) doveva essere, al tempo stesso, uomo di studi e d’armi. Si vedano le famose parole con le quali Ofelia celebra Amleto per essere stato (prima della sua follia) *The courtier’s, soldier’s, scholar’s eye, tongue, sword* (“Occhio, lingua, spada di cortigiano, di soldato, di dotto”: *Amleto*, III, 1, 154).

²² Come accade spesso nel dramma elisabettiano, il passaggio dal verso sciolto alla rima (*way, delay*) segnala la chiusura di una scena.

Scena 2

²³ La scena: Roxborough (Scozia), interno ed esterno del castello. Tema (che continua anche nella sc. 3): l’amore del re Edoardo III per la contessa di Salisbury. Secondo alcuni critici, le scene 2 e 3 (e, forse, anche la sc. 12), sono attribuibili a Shakespeare per ragioni legate, soprattutto, allo stile, all’uso delle fonti e ad alcune caratteristiche della struttura narrativa, per cui si veda la *Nota introduttiva*. Per

quanto riguarda le fonti, nelle *Chronicles* (1587) di Raphael Holinshed c’è solo un rapido accenno, in nota, all’amore di re Edoardo per la contessa di Salisbury; le scene 2 e 3 traggono dunque ispirazione da altre fonti, quali le cronache di Froissart/Berners (capp. LXXVII e LXXXIX: Metz, pp. 65-68) e una novella di Matteo Bandello tradotta da William Painter (la novella 46 in *The Palace of Pleasure*, 1575: Metz, pp. 107-29). Per quanto riguarda, infine, la struttura narrativa, le scene 2 e 3 hanno un carattere chiaramente digressivo, dal momento che inseriscono un nuovo tema, quello amoroso, all’interno del tema militare (che sarà poi ripreso nella sc. 4, per proseguire fino alla fine); si noti anche che i versi presentano una metrica più fluida rispetto a quelli della scena precedente (in cui prevale la *end-stopped line*, vale a dire un verso in cui la pausa metrica coincide con la pausa semantica). In sintesi, si è ipotizzato (Melchiori, pp. 184 sgg.) che lo slittamento tematico e l’uso di fonti diverse in parti diverse del dramma siano riconducibili alla presenza di più mani autoriali e alla particolare stratificazione compositiva dell’opera: se, come suggeriscono i paralleli con i *Sonnets*, Shakespeare è effettivamente l’autore delle scene 2 e 3, egli potrebbe aver rivisto e integrato il dramma, inserendovi la vicenda dell’innamoramento del re Edoardo, desunta da Berners e da Painter.

²⁴ *Cousin* nell’età elisabettiana indicava non un “cugino”, ma un generico rapporto di parentela. In questo caso, *cousin* indica il “nipote” della contessa di Salisbury. Si noti, a tale proposito, che al v. 39 Montague si rivolge alla contessa con l’appellativo *aunt*.

²⁵ *Skipping jigs*: danze scozzesi grottesche che richiamano ballate oscene (cfr. *Jig* in *OED*).

²⁶ *Everlasting foe*: La Scozia è l’eterno nemico dell’Inghilterra. “Eterno nemico” evoca anche la figura di Satana o del demo-

nio in genere (ad esempio, nella tragedia *Adamus exul*, 1601, di Hugo Grotius e nel *Paradise Lost*, 1667-1674, di Milton l'appellativo di "eterno nemico"/*everlasting foe* sarà appunto usato per designare Satana).

²⁷ Storicamente, la Francia è stata a lungo alleata della Scozia contro l'Inghilterra.

²⁸ *Roads*: nel senso di *inroads*: "incursioni" (il lemma si trova in Holinshed e in Berners).

²⁹ *Your king*: il riferimento, ovviamente, è sempre (come nel v. 18) al re di Francia, alleato della Scozia contro gli inglesi.

³⁰ Ironia drammatica: il re Davide si vanta in anticipo di un gesto che, come dimostreranno i versi successivi, non riuscirà poi a realizzare. Il suo personaggio si rifa al modello plautino (ripreso da Shakespeare in vari drammi) del *miles gloriosus*, ovvero del soldato fanfarone.

³¹ *Advanced: advancing*. L'immagine della foresta di lance che avanza, sembra quasi anticipare la nota immagine profetica del *Macbeth* relativa alla foresta di Birnam che cammina (IV, 1, 108 sgg.). Un'immagine parzialmente affine ritornerà nella scena 4, allorché il marinaio francese in un primo momento descrive la flotta inglese, da lui avvistata da lontano, come *a grove of withered pines* ("una foresta di pini rinsecchiti", v. 66), salvo poi ridefinirla come *a meadow full of sundry flowers* ("un prato pieno di fiori d'ogni tipo", v. 69).

³² *Jemmy my man*: scotticismo.

³³ *After the French ambassador, ecc.* Melchiori e Sams attribuiscono tutti e tre i versi (68-70), e non solo l'ultimo, alla contessa di Salisbury. In effetti, il consiglio contenuto nei vv. 68-69 ben si collega semanticamente con l'inizio del v. 70 e con il tono canzonatorio usato dalla Contessa di Salisbury (da notare che in Capell manca l'attribuzione dei versi alla contessa).

³⁴ La contessa di Salisbury completa ironicamente la battuta lasciata interrotta dal re Davide di Scozia, nella sua ansia di fuggire.

³⁵ *Summer's day*: espressione proverbiale per indicare una circostanza fortunata (Tilley)

³⁶ Cfr. v. 3 (e nota).

³⁷ Il verso è un tetrametro (mancano, dunque, due sillabe). Capell inserisce due brevi lemmi per regolarizzarlo; tuttavia, come nota Melchiori, si tratta di un'inserimento non necessario, dal momento che la pausa discorsiva di Montague sopperisce alle due sillabe mancanti.

³⁸ *Gratulate: greet* (cfr. OED, s.v.).

³⁹ Cfr. sc. 1, 132. I vv. 94-166 sono ispirati sia a Berners che a Painter.

⁴⁰ Cfr. il sonetto 18 di Shakespeare, v. 3: *Rough winds do shake the darling buds of May*: "Ruvidi venti scuotono i dolci boccioli di maggio".

⁴¹ L'uso della figura etimologica (*excelled, excellence*) serve a intensificare la bellezza della contessa e a suggerire il carattere irresistibile della passione del re. I vv. successivi saranno dominati dal linguaggio iperbolico del re.

⁴² *Subject eyes, piercing majesty*. La passione del re per la contessa porta a un'inversione dei ruoli gerarchici: in linea con la tradizione dell'amor cortese, il re si fa suddito della dama amata.

⁴³ *My gate*: "il mio cancello, la mia porta". La contessa, inconsapevolmente, usa una metaforologia erotica (cfr. anche il v. 124: *enter our bomely gate*), poi ripresa dallo stesso re Edoardo (*gate*, v. 163). La sequenza è tutta giocata ironicamente sulla non-comprensione da parte della contessa della passione del re e sul suo involontario incoraggiamento.

⁴⁴ Nel portar pace alla contessa, salvandola dagli scozzesi, il re va incontro a una guerra (ovvero a un turbamento) d'amore. La sequenza, come già nel v. 96 pronunciato da Warwick, si ispira al linguaggio erotico dei sonetti del tempo. In questo caso, il modello retorico sono le "contrarietà



dell'amoroso stato": cfr. il sonetto *I find no peace, and all my war is done* di Sir Thomas Wyatt, traduzione della rima CXXXIV di Francesco Petrarca.

⁴⁵ La contessa continua a non comprendere la passione del re nei suoi confronti e, dunque, a fraintenderne le parole.

⁴⁶ Ironia drammatica: il conte di Warwick difficilmente sarebbe felice se venisse a conoscenza della situazione reale e delle intenzioni del re, totalmente fraintese dalla contessa.

⁴⁷ *Niggard*: usato come verbo solo da Shakespeare (Melchiori). Cfr. sonetto 1, v. 12: *mak'st waste in niggarding*: "fai spreco nel lesinare".

⁴⁸ Cfr. v. 112 (*my gate*) e nota. Dal v. 123 inizia una serie di distici rimati (*state/gate*, ecc.), che si concludono con i vv. 164-65 (*me/thee*). In varie edizioni (Melchiori, Sams), il v. 166 viene considerato come chiusura della scena. L'uso del distico (in luogo del verso sciolto) è in linea con il tema amoroso.

⁴⁹ Il sole, con la sua luce, ci abbaglia, privandoci della luce. Il re ricorre a una serie di paradossi, tipici di quel gusto manieristico che caratterizza anche il linguaggio dei Canzonieri (cfr., ad esempio, il sonetto 24 di Shakespeare), nonché alcune scene dei drammi (cfr. *Romeo and Juliet*, II, 1, 46 sgg.: *Arise, fair sun, and kill the envious moon*: "Sorgi, sole splendente, e uccidi la luna invidiosa").

⁵⁰ Re Edoardo III cerca di liberarsi dalla sua passione, in nome dell'ideale dell'amor platonico. Nondimeno, nel suo comportamento si legge anche quell'impossibilità di sfuggire alla passione amorosa cantata nei Canzonieri elisabettiani (cfr. il sonetto 5 di *Astrophil and Stella* di Philip Sidney, riflessione sull'impossibilità, per chi è vittima del desiderio amoroso, di conformarsi all'ideale neoplatonico).

⁵¹ Il tema del contrasto tra l'essere e l'apparire troverà spazio, con altri grappoli di

immagini, in vari drammi del corpus shakespeariano: da *Il mercante di Venezia* a *Re Lear*.

⁵² L'insistenza con cui la contessa inconsapevolmente incoraggia la passione del re conferisce un tono ironico all'intera sequenza.

⁵³ Il re si rende conto che la saggezza della contessa è tale da poter frenare le sue pulsioni. In effetti, la contessa riuscirà poi, sia pure non senza difficoltà, a distogliere il re dalla sua passione illecita.

⁵⁴ Alcune edizioni (Melchiori, Sams) considerano il discorso di Lodowick come l'inizio di una nuova scena. In effetti, nella sequenza inaugurata dalle parole di Lodowick si può osservare sia un mutamento prosodico (dai distici precedenti si ritorna al verso sciolto) che tematico. La sequenza è ampiamente metaletteraria: Lodowick, infatti, riceverà dal re l'incarico di comporre versi d'amore per la contessa. Di qui, l'utilizzo e la ripresa – anche ironica – di una serie di convenzioni tipiche della lirica amorosa del tempo e, in ispecie, dei canzonieri.

⁵⁵ Il re, in effetti, è invaghito sia della bellezza della contessa che della sua abilità retorica: di qui il riferimento di Lodowick alla vista (*eye*) e all'udito (*ear*).

⁵⁶ *Siege of peevish love*: il lemma *siege* ("assedio") adottato da Lodowick per descrivere il corteggiamento del re crea un legame semantico tra il tema militare (la Guerra dei cent'anni) e il tema amoroso (la passione di re Edoardo III per la contessa di Salisbury). In effetti, le formule amoro-se usate nel dramma, nel definire il corteggiamento da parte del re come "assedio", "conquista", e così via, in linea con gli stili dell'amor cortese, fanno ampio ricorso a un lessico di tipo militare.

⁵⁷ Nell'età elisabettiana e in Shakespeare il *wit* o l'"arguzia" costituivano fonte di ammirazione, soprattutto se estemporanei.

⁵⁸ Cfr. v. 23 e nota.



⁵⁹ La sequenza in cui il re Edoardo III incarica Lodowick di comporre versi per la contessa di Salisbury (vv. 219 sgg.) è ampiamente metapoetica: vi ricorrono infatti numerose formule e stilemi tipici della lirica amorosa elisabettiana (e, in ispecie, dei Canzonieri); al tempo stesso, non manca una buona dose d'ironia, legata sia alla situazione (nel v. 221, per esempio, il re immagina ingenuamente di dover informare Lodowick di una passione che, però, il suo segretario ha già pienamente intuito: cvv. 167-189) sia alla parodia delle convenzioni poetiche dell'epoca. Ad esempio, l'idea del sovrano di conquistare l'amata mettendola al corrente del suo mal d'amore attraverso la poesia è l'idea-base del sonetto proemiale di *Astrophil and Stella* di Philip Sidney.

⁶⁰ In *A Midsummer Night's Dream* (ca. 1595) Shakespeare avrebbe affidato al personaggio di Teseo l'attribuzione di un analogo potere evocativo alla penna del poeta, capace di dar forma, rendendolo concreto, all'aereo nulla (*airy nothing*) dell'immaginazione (V, 1, 7 sgg.). Più in generale, nel passo si possono cogliere echi delle coeve teorie dell'ispirazione poetica, e della figura dell'ipotiposi (la capacità visivo-rappresentativa della poesia), celebrata nei manuali di retorica del tempo.

⁶¹ Riferimento al mito di Orfeo, e alla sua discesa nell'Ade nel tentativo di riportare sulla terra la sposa Euridice, grazie al potere incantatore della lira e del canto.

⁶² La domanda è meno ovvia di quanto possa sembrare: si ricordi che la maggior parte dei *Sonetti* di Shakespeare (per la precisione, i sonetti 1-126), molti dei quali probabilmente composti negli stessi anni di *Edward III*, erano rivolti a un giovane (il celebre *fair youth*).

⁶³ Possibile allusione alla *Defence of Poesie* di Sir Philip Sidney (pubblicata postuma nel 1595, ma composta negli anni '80) in cui l'autore ironizza sulla passione di Pugliano per i cavalli, definiti come *the beast of most beauty*.

⁶⁴ La domanda di Lodowick ha una motivazione molto precisa: il principio socio-estetico del decoro prevedeva uno stretto rapporto tra stile e rango dei personaggi.

⁶⁵ La devozione amorosa del re nei confronti della contessa porta a un rovesciamento dei ruoli sociali: l'innamorato si fa vassallo della dama amata (cfr. anche v. 105, *subject eyes*, e n.).

⁶⁶ Manca qui almeno un verso. È probabile che nel verso/nei versi mancanti occorresse il verbo *compare* ("paragona") o un sinonimo: dal verso successivo (v. 273), infatti, si evince che il re suggerisce a Lodowick di paragonare la voce della contessa a una melodia musicale o al canto di un usignolo.

⁶⁷ I canoni estetici dell'epoca esaltavano la pelle chiara; viceversa, una pelle abbronzata o scura era segno di un'umile condizione sociale (e/o di alterità etnica).

⁶⁸ Probabilmente il re allude al mito di Filomela, trasformata in usignolo dopo essere stata violentata da Tereo.

⁶⁹ L'intera sequenza è giocata su un tono ironico: il re è così innamorato che qualsiasi parola gli sembra inadeguata a rappresentare la contessa.

⁷⁰ Si tratta di immagini topiche, ampiamente presenti nella lirica amorosa dell'epoca (si veda, ad esempio, il modo in cui immagini analoghe si combinano, in un gioco di sovrabbondanza barocca, nel sonetto 24 di Shakespeare). Del resto, l'idea che l'amore parte dagli occhi per approdare al cuore trova, a sua volta, pieno riscontro nella fisiologia amorosa rinascimentale (cfr. anche sc. 3, 173 sgg.).

⁷¹ Nella *Defence of Poesie*, Sidney sostiene che i poeti *deliver* ("esprimono") un "mondo d'oro". Il verso contiene un'implicita contrapposizione cromatica tra l'oro della poesia e il nero dell'inchiostro (il tema dell'inchiostro è, a sua volta, tipico e ricorre in più punti dei *Sonnets* di Shakespeare).



⁷² Il discorso di Edoardo è tutto giocato sulla figura dell'iperbole. Anche in questo caso viene ripreso, in chiave ironico-parodica, un *topos* della poesia del tempo, e soprattutto dei Canzonieri: l'idea, cioè, che la parola poetica sia inadeguata a celebrare la bellezza, inesprimibile, della persona amata.

⁷³ La lettura dei versi da parte di Lodowick ci ricorda, sempre in chiave ironica, che la poesia del tempo era composta non solo per la lettura silenziosa e personale, ma anche per la performance pubblica e per l'ascolto.

⁷⁴ La regina delle ombre è Diana, dea della luna e della castità.

⁷⁵ Nel testo inglese sono presenti tre distici: vv. 310-15 (a suggerire che l'amore ha fatto dello stesso re un poeta). In traduzione si è cercato di mantenerne almeno uno, giocando per il resto sul ritmo e sulle assonanze.

⁷⁶ Si è cercando di mantenere, almeno in parte, l'assonanza tra *chased* e *chaste* ("caccia", "casta").

⁷⁷ *Basest weed* e *fragrant rose* ricorrono anche nei sonetti shakespeariani 94 e 95. Il lemma *weed*, inoltre, ricorre anche nella forma plurale *weeds* ("erbacce") nel verso conclusivo dello stesso sonetto 94, e al v. 619 di questa scena (cfr. nota). Se qui la contrapposizione è tra le erbacce e la rosa, nel v. 619 (e, dunque, nel sonetto 94) le erbacce sono contrapposte ai gigli.

⁷⁸ Giuditta è un'eroina ebraica, nota per aver decapitato il generale babilonese Oloferne, salvando così il suo popolo. La sua storia è narrata nel Libro di Giuditta (accolto nel canone cristiano della *Bibbia*, ma non in quello ebraico). Nel dramma, il riferimento a Giuditta è ironico: il re ha paura che la contessa possa punirlo per la sua passione allo stesso modo in cui l'eroina biblica elimina Oloferne.

⁷⁹ Nonostante l'apparente semplicità dei versi, la strategia retorica che li sottende

non si limita a proporre un semplice gioco degli opposti: se da un lato si descrivono i piaceri di ciò che manca, ovvero della condizione opposta a quella in cui ci si trova (per esempio, l'affamato che immagina le dolcezze di un banchetto o la persona infreddolita che fantastica sui piaceri di un bel fuoco), dall'altro, si enfatizzano i dolori e i disagi relativi alla propria condizione (per esempio, l'ammalato che ben conosce la sofferenza e gli spasimi mortali).

⁸⁰ L'idea che per parlar adeguatamente d'amore si debba essere innamorati è un'idea avanzata nel sonetto proemiale di *Astrophil and Stella* (il poeta suggerisce di aver superato il suo blocco creativo semplicemente guardando nel proprio cuore: *look in thy heart, and write*, v. 14).

⁸¹ L'ingresso della contessa di Salisbury conferisce un nuovo tono alla scena: dal corteggiamento immaginato attraverso il verso poetico al vero e proprio assedio amoroso al quale il re sottopone la contessa.

⁸² La malinconia, com'è noto, era considerata l'umore tipico degli innamorati. La contessa, ancora del tutto inconsapevole dei sentimenti del re, pronuncia involontariamente un messaggio ambiguo ("cosa può fare la vostra suddita per scacciare la vostra triste sposa...?"). Il re, poi, nella successiva scena 3 si dichiarerà disposto a uccidere la sua legittima consorte pur di ottenere l'amore della contessa.

⁸³ *Pawn*, qui impiegato come verbo ("impegnarsi"), come sostantivo indica il pedone nel gioco degli scacchi: allusivamente il verbo suggerisce sia il potere limitato della contessa (in quanto suddita) rispetto al re, sia il senso della manovra tattica (quasi una mossa sulla scacchiera) che la contessa si accinge a svolgere.

⁸⁴ Cfr. Berners, cap. LXVII: *without your love I am but deed [dead]* (Metz, p. 66).

⁸⁵ Il re vincola ingannevolmente la contessa a un giuramento su un oggetto sconosciuto; di lì a poco, si comporterà in ma-



niera analoga con il padre della contessa, il Conte di Warwick (vv. 467 sgg.).

⁸⁶ In seguito alla rivelazione del re, l'atteggiamento psicologico della contessa muta, passando dalla devozione al timore. Il re, precedentemente definito "tre volte grazioso" (v. 356), poi "tre volte gentile" (v. 368), viene ora definito con l'appellativo "tre volte temuto".

⁸⁷ La contessa anticipa qui, attraverso un gioco di parole tipicamente barocco (l'uso di uno stesso lemma, *power*, con accezioni diverse), quella linea argomentativa che poi sosterrà in maniera più articolata nella scena 3: l'idea, cioè, che il potere e la legge del re sono a loro volta sottoposti a un potere e a una legge superiori, di natura divina.

⁸⁸ Altra immagine barocca: la bellezza come ombra proiettata dal sole della vita. La contessa intende dire che, in base al principio dell'onore, non può concedere la sua bellezza e continuare a vivere.

⁸⁹ Il corpo era considerato come casa (cfr. il sonetto 146 di Shakespeare) o come prigione dell'anima (in Platone e nei neoplatonici).

⁹⁰ La contessa riprende il concetto classico della indissolubilità del corpo dall'anima per suggerire che il concedersi carnalmente al re equivarrebbe alla morte dell'anima e, *dunque*, del corpo. Anche in questi versi la contessa anticipa le immagini e la linea argomentativa che svilupperà poi, in maniera più compiuta, nella scena 3.

⁹¹ Il re Edoardo III, così come la contessa di Salisbury, sono sposati (i rispettivi coniugi, però, non sono ancora comparsi sulla scena: il conte di Salisbury comparirà nella scena 9, mentre la regina Filippa comparirà soltanto nell'ultima scena, 18). Nella novella di Bandello/Painter, fonte principale dell'episodio della contessa (sc. 2 e 3), la situazione è diversa: il re è vedovo e la contessa rimarrà poi, a sua volta, vedova; nondimeno, anche nella novella, la passione del re è illecita, non solo perché all'i-

nizio la contessa ha un legittimo consorte, ma anche perché il re sembra desiderare da lei un mero appagamento carnale. A differenza del dramma, tuttavia, la novella approderà a un lieto fine: conquistato non solo dalla bellezza ma anche dalla saggezza e dalla castità della contessa, il re convertirà gradualmente il suo desiderio fisico in un più nobile sentimento, proponendo alla contessa il matrimonio e il titolo di regina. La novella si conclude, dunque, con i solenni festeggiamenti nuziali. Al di là del finale diverso, molti elementi accomunano la novella al dramma: tra i più rilevanti, il ricorso del re al suo "cameriero" prima e al padre della contessa poi per ottenere l'amore della dama, e l'onestà della contessa che, in una scena drammatica, si mostra pronta al suicidio pur di difendere la sua virtù. Né mancano, oltre alle analogie narrative, affinità ideologiche, stilistiche e lessicali di vario tipo (per esempio, il rapporto anima/corpo e l'idea che una macchia nell'anima – e, dunque, la morte simbolica dell'anima – comporti, di conseguenza, la morte del corpo).

⁹² Sara, moglie di Abramo, esempio di totale dedizione e sottomissione femminile al marito (*Genesi*, 16: 1-3).

⁹³ Secondo la teoria politica Tudor, il re aveva un doppio corpo: un corpo naturale, perituro e soggetto a tutte le debolezze e infermità umane, e un corpo politico, incorruttibile ed eterno. È proprio il corpo politico (che condivide il principio divino dell'eternità immateriale) a conferire al re l'aureola dell'autorità e la legittimazione del potere.

⁹⁴ La contessa, attraverso una metafora un po' ardita, paragona la contraffazione delle monete all'infedeltà coniugale: nel primo caso viene violata la sacralità dell'immagine regale (dal momento che le monete recavano impressa l'immagine del sovrano); nel secondo viene infranto il giuramento di fedeltà al coniuge e, dunque, a Dio.



⁹⁵ La battuta conclusiva della contessa è enfattizzata da un distico, che segnala la fermezza della sua decisione (*stay/away*)

⁹⁶ La contrapposizione, in chiave zoomorfa, dell'ape e del ragno tornerà nella scena 4, nelle parole con le quali il marinaio descrive al re di Francia l'avvicinarsi della temibile flotta inglese (vv. 80-82). La riproposizione di analoghi grappoli di immagini, in contesti diversi, era una strategia poetico-retorica frequente nel dramma elisabettiano.

⁹⁷ Allusione al carattere spirituale e fantastico dell'amore. Nell'*Odissea*, Odisseo, nella sua catabasi all'Ade, cerca vanamente, per tre volte, di abbracciare l'ombra della madre, ma per tre volte abbraccia sé stesso (libro XI); analoga immagine si ritrova nell'*Eneide*, ove Enea, durante la discesa agli Inferi tenta inutilmente, per tre volte, di abbracciare il padre Anchise (libro VI).

⁹⁸ Il conflitto tra la ragione e la passione amorosa è, a sua volta, un tema tipico nel Rinascimento che riconosceva piena bellezza solo all'amore ideale e non a quello carnale. Cfr. il verso finale del sonetto 5 di *Astrophil and Stella* di Sidney, in cui Astrophil, dopo un lungo elogio dell'amore platonico, palesa la sua incapacità di conformare il suo amore per Stella a tale modello: ... *yet true that I must Stella love*.

⁹⁹ Con l'uscita della Contessa di Salisbury e l'ingresso di suo padre, il conte di Warwick, la scena muta nuovamente tono. Anche nella fonte narrativa (la novella di Bandello/Painter) il re, dopo aver vanamente tentato di vincere la resistenza della contessa, si rivolge per aiuto al padre di lei.

¹⁰⁰ Le metafore militari sono frequenti nella lirica amorosa del tempo (cfr., ad esempio, il sonetto *The long love that in my thought doth harbor* di Sir Thomas Wyatt, in cui si fa riferimento al vessillo o *banner* d'amore; il sonetto è, a sua volta, una traduzione della Rima CXL di Petrarca).

¹⁰¹ Il topos della malinconia che affligge

l'innamorato è ben noto; anche nella novella di Bandello/Painter il padre della contessa appare inizialmente preoccupato per la malinconia del re.

¹⁰² *An=if* (su tale uso, cfr. Abbott).

¹⁰³ Re Edoardo pone il conte di Warwick di fronte a un compito ingrato: o infrangere il giuramento da lui appena reso di accondiscendere a qualsiasi richiesta da parte del sovrano o convincere (ed è un compito che il re stesso definisce "diabolico", v. 505) la figlia a concedersi al re, infrangendo in tal modo il giuramento di fedeltà matrimoniale reso davanti alla legge e alla religione (cfr. v. 503: *To break a lawful and religious vow*). Così come poco prima con la contessa (v. 377), anche con Warwick, re Edoardo usa la stessa tattica sleale di estorcere una promessa senza rivelarne prima il contenuto.

¹⁰⁴ Come nei versi precedenti, il conte di Warwick continua a riflettere sulla natura della sua promessa al re: se la infrange viene meno al suo giuramento fatto in nome di Dio, se la mantiene viola il giuramento nuziale della figlia, a sua volta reso in nome di Dio.

¹⁰⁵ Il discorso di Warwick è basato su un'arguta tecnica di auto-contraddizione: ogni frase viene, infatti, smentita da quella successiva: in apparenza Warwick invita la figlia a cedere, ma di fatto le consiglia di opporre un rifiuto.

¹⁰⁶ Nel dramma, la madre della contessa è solo evocata, ma non compare mai sulla scena (a differenza di quanto accade in Bandello/Painter, dove invece occupa un posto di rilievo).

¹⁰⁷ Allusione al mito di Telefo, guarito dalla ruggine di quella stessa lancia con la quale Achille lo aveva precedentemente ferito (Ovidio, *Metamorfosi*, XII, 122).

¹⁰⁸ Il conte di Warwick riprende inconsapevolmente le parole con cui il re ha descritto a Lodowick la bellezza abbagliante della contessa (v. 328).



¹⁰⁹ *Leave undone*: non compiere, ovvero rifiutare di fare. Rifiutarsi di obbedire a una richiesta del re, per un suddito, è una vergogna (*shame*).

¹¹⁰ Non si può dire che Warwick abbia reso un buon servizio al sovrano: pur sottoponendo alla figlia la richiesta del re, le fa intendere che sarebbe peccaminoso accondiscendere ad essa.

¹¹¹ Il senso generale del discorso pronunciato da Warwick (una vera e propria orazione) è che i peccati e le colpe commesse dai potenti non solo appaiono più visibili, ma sono anche più gravi di quelli commessi dalle persone 'comuni'. Si tratta di un'idea ripetuta più volte, attraverso la tecnica della *variatio*, nei 22 versi che compongono l'orazione. Il discorso presenta profonde analogie con i sonetti 93 e 94 di Shakespeare, verosimilmente composti negli stessi anni del dramma.

¹¹² Cfr. il *Tieste* di Seneca: *venenum in auro bibitur* ("si beve veleno da tazze dorate", v. 453).

¹¹³ Ennesima *variatio* retorica sul tema della gravità del male commesso dai potenti. L'espressione è proverbiale: *The lily is fair in show but foul in smell* (cfr. Tilley, L 297). Ma, ancor più importante, il verso è identico al verso finale del sonetto 94 di Shakespeare. Senza dubbio, tale corrispondenza costituisce l'indizio interno più forte a favore dell'attribuzione a Shakespeare del dramma per intero o almeno di alcune scene.

¹¹⁴ Come altrove in Shakespeare, anche questa scena si chiude con un distico.

Scena 3

¹¹⁵ La scena: il castello di Roxborough (Scozia).

¹¹⁶ Sull'alleanza tra il re e l'Imperatore di Germania cfr. Berners, capp. XXXII sgg. (Metz, pp. 56 sgg.).

¹¹⁷ In questa fase dell'azione drammatica il re è più preso dalle sue pene amorose che

non propenso a occuparsi di guerra (cfr. anche vv. 25 sgg.)

¹¹⁸ Melchiori, Sams e Bate Rasmussen attribuiscono la battuta a Audley.

¹¹⁹ La battuta del re Edoardo fa leva sull'assonanza tra *charge* ("ordine", nella precedente battuta di lord Audley, v. 31) e *discharge* ("congedo", "esonero", v. 33). Il gioco di parole suggerisce il temporaneo disinteresse del re, malato d'amore, per la guerra di Francia.

¹²⁰ Lapsus del re, ampiamente significativo. La passione del re è illustrata attraverso una sapida commistione tra toni lirici e ironici.

¹²¹ Nell'età elisabettiana 'umore' da un lato indicava la teoria medica degli umori, ovvero dei quattro fluidi corporei (sangue, flemma, bile gialla, bile nera) alla base dei temperamenti, dall'altro aveva un significato psicologico più generale, affine a quello contemporaneo (essere di buono o di cattivo umore). Nella battuta in questione, i due sensi si sovrappongono: umore evoca sia la malinconia e il fluido corporeo ad essa associato (la bile nera) sia semplicemente il particolare stato d'animo del re.

¹²² Edoardo III (precorrendo Freud) dà una interpretazione psicologica del suo lapsus.

¹²³ La contessa può essere accostata a Cleopatra non solo per la sua bellezza, ma anche perché, come la regina cartaginese su Antonio, esercita sul re una passione potenzialmente rovinosa sul piano politico. A differenza del condottiero romano, tuttavia, re Edoardo riprenderà rapidamente un pieno autocontrollo.

¹²⁴ La pelle di pecora che copre il tamburo di guerra può anche fungere da vello o pergamena su cui tracciare versi d'amore. Ancora una volta, i campi semantici relativi alla guerra e all'amore si intrecciano in maniera inestricabile. Nei versi successivi, all'immagine del tamburo/pergamena si sostituisce quella del liuto (v. 56), ovvero



dello strumento musicale comunemente usato nell'accompagnamento della lirica amorosa (cfr., ad esempio, *My lute, awake!* di Wyatt).

¹²⁵ In inglese si gioca sul doppio senso di *arm* ("arma", "braccio"), intraducibile in italiano. All'immagine delle "armi" in quanto strumento militare si sovrappone l'immagine delle "braccia" che cingono la persona amata.

¹²⁶ *March*: alla marcia di guerra (v. 46) il re intende sostituire una marcia amorosa.

¹²⁷ Indirettamente, il re riprende l'idea espressa in precedenza dal conte di Warwick nella sua orazione alla figlia (sc. 2, 600-21): una colpa è tanto più grave e biasimevole se commessa da un potente.

¹²⁸ Re Edoardo è ben consapevole che la sua passione per la contessa può risultare fatale nella guerra, smorzando in lui la capacità politica e l'ardore militare.

¹²⁹ Ancora una volta, la passione del re e la conseguente mutevolezza dei suoi stati d'animo sono tratteggiati con tocco ironico. In un primo momento il volto del figlio, nel ricordargli la moglie, lo aveva messo di fronte al senso di colpa per il suo desiderio adulterino; ora, però, il contrasto tra la bruttezza del volto della moglie e la bellezza della contessa sortisce l'effetto opposto: quello di rinfocolare ulteriormente la sua illecita passione.

¹³⁰ Per legittimare il suo desiderio, il re espone qui una filosofia del tipo "fate l'amore, non la guerra" – filosofia che, tuttavia, è in netta antitesi con la prospettiva sciovinista e guerrafondaia del dramma nel suo complesso.

¹³¹ Allusione al mito di Leandro, che muore nel tentativo di attraversare a nuoto l'Ellesponto per raggiungere la sua bella Ero. Nell'antichità la versione più nota del mito fu quella di Museo (V-VI sec. d.C.). Nell'età elisabettiana la storia di Ero e Leandro fu cantata da Christopher Marlowe in un poemetto (*Hero and Leander*) che

rimase incompiuto alla sua morte (1593) e che fu poi completato, con un finale edificante del tutto estraneo all'impianto originale, da George Chapman (1598). Anche se il poemetto fu pubblicato cinque anni dopo la morte di Marlowe, esso già circolava in forma manoscritta. Qui, pur ispirandosi al mito, il drammaturgo ne altera profondamente il senso: in questo caso, l'innamorato, a differenza di Leandro, non è vittima bensì carnefice.

¹³² Se la richiesta della contessa di Salisbury, anziché essere una provocazione, fosse stata autentica e se re Edoardo III l'avesse accolta, il dramma avrebbe assunto i tratti tematici di una tragedia come *Arden of Feversham* (da alcuni critici attribuita parzialmente a Shakespeare) in cui i due amanti, allo scopo di realizzare il loro progetto d'amore, si sbarazzano del marito della donna (il signor Arden che dà il titolo alla tragedia). Nei versi che seguono, tuttavia, la contessa metterà in luce il carattere paradossale della sua richiesta, allo scopo di mostrare al re la sua follia e di farlo rinsavire.

¹³³ La *Star-chamber* era la suprema corte di giustizia, posta sotto il diretto controllo del re. In questo caso, la corte di giustizia evoca anche, metaforicamente, la giustizia divina posta al di sopra delle teste mortali (*o'er our heads*).

¹³⁴ L'argomentazione paradossale della contessa trae spunto dalla fisiologia amorosa dell'epoca, ampiamente ripresa anche nella poesia d'amore. Si riteneva che, attraverso gli spiriti vitali che fuoriuscivano dagli occhi, l'amante catturasse l'immagine della persona amata, per poi portarla al cuore dove diveniva oggetto di contemplazione incessante. La contessa, dunque, paradossalmente, potrebbe uccidere il suo sposo trafiggendone l'immagine che si trova nel suo stesso cuore. L'efficacia della sequenza nasce dalla rivisitazione di un tema tipico (il ritratto dell'amato/a nel cuore) attraverso un linguaggio concettoso, che



conduce a un finale ribaltamento del senso: dall'uccisione del coniuge al suicidio d'onore.

¹³⁵ Altra immagine arguta, tipicamente barocca, basata sull'accostamento del senso letterale di "macchiare" con quello metaforico di "disonorare".

¹³⁶ A sua volta, re Edoardo, quasi in risposta all'artificio retorico della contessa (v. 183 e nota), gioca sul doppio significato di un lemma: in questo caso, "potere", inteso sia come potere celeste che come padronanza o autocontrollo psicologico.

¹³⁷ Il riferimento è al mito di Lucrezia, che si tolse la vita dopo essere stata violentata da Tarquinio il Superbo. Nel Rinascimento inglese Lucrezia divenne esempio di onore e castità femminile. Tra le tante penne che si cimentarono con la sua storia vi è anche quella di Shakespeare, autore del poemetto narrativo *The Rape of Lucrece* (1594). Impossibile stabilire se la composizione del poemetto sia precedente o successiva a questa scena del dramma; in ogni caso, anche drammi antecedenti (quali *Titus Andronicus*, ca. 1592) presentano riferimenti al mito di Lucrezia.

¹³⁸ Il re, risvegliatosi dal suo "vano sogno" riprende ora a pensare alla guerra. Dopo l'intermezzo amoroso, l'azione narrativa torna sui campi di battaglia. Forse, con questa scena, si chiude anche l'apporto shakesperiano al dramma.

Scena 4

¹³⁹ La scena: esterno, campo francese nei pressi della costa delle Fiandre. La scena è basata sui resoconti di Holinshed e di Berners relativi alla battaglia navale di Sluys (1340). Nella realtà storica, come già precisato, il re di Francia non era Giovanni II (che sarebbe salito al trono nel 1350), bensì ancora Filippo VI.

¹⁴⁰ Primo ingresso scenico del re di Francia, il cui nome era stato invocato sin dalle

prime battute (sc. 1, v. 21) in merito al problema della successione.

¹⁴¹ Il principe Carlo (1337-80), primogenito del re Giovanni II, e duca di Normandia (dal 1350). Come il re di Francia suo padre e il fratello minore, principe Filippo, compare in questa scena per la prima volta.

¹⁴² Lucio Sergio Catilina, senatore che organizzò una congiura contro la Repubblica di Roma, smascherata da Cicerone con una celebre orazione (63 a. C.).

¹⁴³ Il duca di Lorena, ovviamente, non sa che gli scozzesi si sono già, vilmente, ritirati non appena hanno saputo dell'avvicinarsi dell'esercito inglese (sc. 2, 56 sgg.).

¹⁴⁴ Le truppe polacche e danesi, così come quelle di Boemia, non sono alleate in senso stretto, bensì forze mercenarie (cfr. v. 49: *rewards in crowns*).

¹⁴⁵ Re Giovanni di Boemia (1296-1346) divenne re nel 1311; muore a Crécy (sc. 8, vv. 69 sgg.).

¹⁴⁶ Agamennone fu il comandante delle truppe greche che mossero, via mare poi via terra, alla conquista di Troia, non senza fronteggiare gravi difficoltà. A sua volta Serse, re di Persia, riprese la guerra contro i greci, iniziata dal padre Dario I; nonostante qualche parziale successo iniziale, i persiani furono poi definitivamente sconfitti a Salamina (480) e a Platea (479). Entrambi i confronti, dunque, suonano infelici, se non involontariamente ironici.

¹⁴⁷ Baiardo è il cavallo magico di Rinaldo. Nei poemi cavallereschi di Luigi Pulci (*Morgante*), Matteo Maria Boiardo (*Orlando Innamorato*) e Ludovico Ariosto (*Orlando Furioso*), Baiardo è descritto per lo più come un animale veloce, intelligente e dal carattere forte. Nella tradizione successiva, il suo nome finì, invece, per esemplificare la cieca temerarietà.

¹⁴⁸ Re Giovanni sarà successivamente smentito nelle battute finali del dramma: il suo diadema sarà trionfalmente portato a re Edoardo (in segno di trasferimento del-



la corona dalla Francia all'Inghilterra) dal figlio di quest'ultimo, il prode principe di Galles (sc. 18, v. 184).

¹⁴⁹ *Armada*: possibile allusione all'*Invincible Armada*, ovvero alla celebre flotta spagnola armata per invadere l'Inghilterra nel 1588 e rovinosamente sconfitta dagli inglesi. In più punti del dramma, le vicende storiche presentano allusioni topiche alla contemporaneità. Riguardo all'immagine di una foresta che sembra avanzare, cfr. anche sc. 2, v. 52 e nota.

¹⁵⁰ Così, secondo le numerose illustrazioni contemporanee, era disposta l'*Armada* spagnola per la prima battaglia davanti alle coste inglesi.

¹⁵¹ Come indicato nelle fonti (Berners, cap. XLIII), re Edoardo fece aggiungere allo stemma inglese (il leone) quello francese (il giglio). *Quartered equally* indica la suddivisione dello stemma in quattro parti uguali, raffiguranti gli stemmi delle case regnanti d'Inghilterra e di Francia, a suggerire audacemente la prossima conquista della Francia da parte degli inglesi.

¹⁵² Simbolo della regalità, qui metafora per il potere.

¹⁵³ Quasi un'anticipazione inconsapevole della futura profezia dei "corvi" (cfr. sc. 11, 68 sgg.).

¹⁵⁴ Come nel successivo *Re Giovanni* (1596), la legittimità del regno viene posta sia su basi dinastiche (*de iure*) che in relazione al possesso della corona (*de facto*). A tali motivazioni, il principe Filippo aggiunge anche considerazioni molto più pragmatiche: vale a dire, l'impegno a difendere con la forza ciò che si possiede, indipendentemente da qualsiasi criterio di legittimità giuridica. La struttura narrativa del dramma, però, in base a un principio di giustizia poetica, premierà alla fine il re inglese e le sue truppe.

¹⁵⁵ La similitudine tra il tremore della terra e il rancore dei re rimanda a quel sistema di corrispondenze e a quella visione

del mondo analogico-simbolica che, sia pure in forma non univoca, trova ampio spazio nel teatro elisabettiano e shakespeariano.

¹⁵⁶ *By this: By this time*.

¹⁵⁷ *Reft: bereft*.

¹⁵⁸ Descrizione ricca di dettagli macabri esposti non senza compiacimento, in linea con un'estetica che oggi definiremmo *pulp*.

¹⁵⁹ L'approdo della flotta inglese prepara, dopo la battaglia navale di Sluys (1340), le successive azioni militari via terra: prima a Crécy (1346), poi a Poitiers (1356). Come nella maggioranza delle *histories* (shakespeariane e non), gli eventi della storia subiscono sulla scena una forte compressione temporale.

Scena 5

¹⁶⁰ La scena: Francia, esterno, campagne nei pressi di Crécy. La scena prelude alla battaglia storica svoltasi a Crécy nel 1346. Nel mettere in scena alcuni profughi francesi, carichi di masserizie, la scena presenta la guerra dal punto di vista popolare.

¹⁶¹ *Quarter/quartering*: macabro gioco di parole sul doppio senso del lemma: "sgombrare" e "squartare" (nella traduzione si è scelto di tradurre *quartering* con "sgozzare", anziché "squartare", per rendere l'omofonia con "sgombrare").

¹⁶² *Grassbopper*: "cavalletta" (per un analogo uso simbolico di *grassbopper* cfr. Edmund Spenser, *The Shepheardes Calendar*, Aegloga decima, v. 11); nella traduzione si è reso con "cicala" perché in italiano è la cicala a simboleggiare quella particolare forma di spensieratezza che sconfina nell'irresponsabilità.

¹⁶³ *Fearful*: tale da incutere timore, come sopra in: *Moscow, fearful to the Turk* (sc. 4, v. 43).

¹⁶⁴ Anche i francesi (come già il principe Filippo, sc. 4, vv. 107-110 e, in maniera più analitica, il conte di Artois, sc. 1, vv.



7 sgg.) riconoscono la legittimità della rivendicazione dinastica inglese (va da sé che il dramma presenta una prospettiva filo-inglese). La riconosciuta legittimità della causa dinastica inglese conferisce all'azione drammatica il senso, quasi ordalico, dell'adempiersi della giustizia divina.

¹⁶⁵ *Hence*: “da qui”: ovvero dal suolo francese. Il giglio di Francia dovrà essere portato in Inghilterra. La simbologia araldica del leone e del giglio era stata anticipata nella descrizione del marinaio francese (sc. 4, vv. 75 sgg.), poi ripresa dallo stesso re di Francia (vv. 79-82). La profezia dell'exfrate aggiunge un'ulteriore prospettiva di lettura dell'azione: all'idea di una giustizia divina (legata alla sacralità della causa inglese) si aggiunge una prospettiva di tipo profetico (con l'implicazione di una fatale ineluttabilità degli eventi, slegata da qualsiasi valutazione di ordine morale).

¹⁶⁶ L'immagine dei corvi è associata, in più punti, alla sconfitta francese. Cfr. sc. 4, v. 85 e, all'interno del tema della profezia, sc. 11, vv. 68 sgg.

Scena 6

¹⁶⁷ La scena (come la precedente): Francia, campagne di Crécy, campo inglese.

¹⁶⁸ In apparenza le parole del principe di Galles sono lapalissiane: è fatale che in una battaglia ci sia, alla fine, un vincitore e un perdente. In realtà, però, il principe intende sia invitare il suo antagonista a lanciarsi in un effettivo scontro militare (e non solo verbale), sia implicitamente suggerire che la vittoria arriderà alla causa giusta (cfr. sc. 5, vv. 35-37 e nota).

¹⁶⁹ Evidente riferimento alla passione del re Edoardo per la contessa di Salisbury. Se, com'è stato ipotizzato (Melchiori), le scene 2 e 3, relative al corteggiamento del re, sono state poi aggiunte in una stesura successiva del dramma, il preciso riferimento del re di Francia a tali scene dimostra come non sia poi mancata un'accurata revisione

dell'insieme. Un ulteriore riferimento alla passione amorosa di Edoardo III apparirà nella scena 8, vv. 99-101.

¹⁷⁰ Nella realtà storica il principe di Galles fu nominato cavaliere poco dopo lo sbarco in Normandia, nel luglio del 1346. L'episodio prende spunto da un accenno in Berners (cap. CXXX: Metz, p. 80). L'elemento cavalleresco domina l'intero dramma (rifacendosi, da un lato, agli ideali 'storici' della corte trecentesca; dall'altro, alla ripresa di tali codici promossa da Elisabetta I). In ogni caso, la scena non si limita a proporre la rappresentazione di un vuoto cerimoniale, bensì evoca anche la riattivazione di un codice etico in cui alle doti militari sono associati valori e virtù di tipo cristiano (lealtà, rispetto del nemico, e così via). Si tratta di valori che animeranno anche la successiva 'enriade' shakespeariana (*1 Enrico IV*; *2 Enrico IV*, *Enrico V*: 1596-99).

¹⁷¹ La dinastia Plantageneta (includendo anche i rami cadetti di Lancaster e di York) annovera quindici re d'Inghilterra, dal 1154 al 1485. Il nome indica la pianta della ginestra, simbolo della dinastia.

¹⁷² A ciascuna delle quattro armi è associata una parte del corpo: la corazza al cuore, l'elmo alla testa (dunque, alla mente), la lancia alla mano, lo scudo al braccio.

¹⁷³ Bellona: la dea romana della guerra.

¹⁷⁴ Come si è accennato (sc. 1, v. 157 sgg. e nota), nel Rinascimento inglese l'ideale del *soldier* si fondeva con quello dello *scholar*: di qui la sovrapposizione dell'immagine della lancia con quella della penna con cui “scrivere” eroiche gesta di guerra.

¹⁷⁵ Secondo il mito narrato da Ovidio (nelle *Metamorfosi*, libro IV, e oggetto di infinite rappresentazioni visive, sia nella pittura che nella scultura), Perseo riuscì ad uccidere Medusa (il cui sguardo pietrificava chiunque la guardasse), evitando di fissarla direttamente ma contemplando la sua immagine riflessa in un lucido scudo



di bronzo. Agli elisabettiani Ovidio era conosciuto soprattutto grazie alla traduzione delle *Metamorfosi* da parte di Arthur Golding (1567).

¹⁷⁶ La ripetizione formulaica di gesti e parole conferisce alla sequenza un sapore ieratico e un'aura solenne.

¹⁷⁷ Prima di morire, Giacobbe benedisse i suoi tre figli, profetizzandone il ritorno nella terra dei padri (*Genesi*, 48-49).

Scena 7

¹⁷⁸ La scena (come la precedente): Francia, campagne di Crécy, campo inglese.

¹⁷⁹ Nel dramma viene ribadita a più riprese l'esiguità delle truppe inglesi, in opposizione al carattere numericamente soverchiante dell'esercito francese, a sottolineare la portata eroica della vittoria dell'Inghilterra (poi replicata sotto il comando di Enrico V a Azincourt, 1415). Cfr. anche, nella sc. 15, vv. 18-19, l'accostamento dei due eserciti alle figure di Davide e Golia.

Scena 8

¹⁸⁰ La scena (come la precedente): Francia, campagne di Crécy, campo inglese.

¹⁸¹ *Just-dooming*: che giudica in modo giusto, con una particolare allusione al più delicato dei giudizi: quello universale (*doom*). Cfr. anche *thy wondrous works*, v. 7. Nel suo complesso, l'azione del dramma, col suo *happy ending*, che va a premiare la legittimità della causa inglese, si pone sotto il segno della giustizia divina.

¹⁸² *Stumble*: da intendersi sia in senso lato ("cadere"), sia con specifico riferimento alla calca mortale descritta nella scena precedente dal duca di Lorena (molti francesi sono morti nello scontro prodotto dalla loro fuga precipitosa: sc. 7, v. 10).

¹⁸³ Le richieste di soccorso a favore del principe di Galles sono avanzate, con una

simmetria narrativa che enfatizza il carattere rituale della scena, da tre dei quattro personaggi (Artois, Derby, Audley) che gli avevano precedentemente conferito le armi di cavaliere (sc. 6, vv. 171 sgg.); il quarto personaggio, il re Edoardo III, è la persona a cui viene rivolta la richiesta.

¹⁸⁴ Nel mito in generale, e in particolare nell'*Iliade* e nell'*Odissea*, Nestore è simbolo di anziana saggezza.

¹⁸⁵ I discorsi di Audley, Derby e Artois continuano a essere simmetrici.

¹⁸⁶ *Cropped and cut down*: intendi "tagliato e raccolto" (*hýsteron próteron*).

¹⁸⁷ Questa scena, con il trionfo *de facto* del principe di Galles, completa e va a coronare la scena in cui Edoardo era stato simbolicamente insignito delle armi di cavaliere (sc. 6, vv. 171 sgg.).

¹⁸⁸ Cfr. la scena 6, vv. 154-56 (e nota), in cui il re di Francia, rivolgendosi a suoi, aveva censurato la passione amorosa e la lascivia satiresca di Edoardo.

¹⁸⁹ Poitiers è il terzo, e definitivo, luogo del conflitto drammatico, dopo Sluys (battaglia navale) e Crécy (battaglia di terra). Sul piano della realtà storica, tuttavia, il riferimento a Poitiers è inesatto: infatti, la battaglia di Poitiers, del 1356, seguì di ben dieci anni quella di Crécy (1346).

¹⁹⁰ *Upshot*: l'ultimo colpo in una gara di tiro con l'arco (*OED*, s.v.).

¹⁹¹ *Strike and [...] follow*: "colpire e inseguire" (*hýsteron próteron*).

Scena 9

¹⁹² La scena: Bretagna, interno di castello.

¹⁹³ Cfr. sc. 1, vv. 133-34, ove si accenna all'impegno del conte di Salisbury in Bretagna a sostegno di Montfort. L'ingresso scenico del conte di Salisbury, indirettamente, raccorda questa scena del dramma con le scene 2 e 3 in cui compariva la contessa.

¹⁹⁴ Riferimento alla conclusione della scena precedente (8, vv. 103-06), in cui si



annuncia che il principe è diretto, con lord Audley, a Poitiers, mentre re Edoardo si avvia a Calais.

Scena 10

¹⁹⁵ La scena: Calais, spazio esterno, davanti alle mura.

¹⁹⁶ Al tempo di Shakespeare una minaccia del genere non era un semplice modo di dire, come impararono a loro spese i nemici sconfitti sul campo.

¹⁹⁷ La similitudine si riferisce sia allo stemma inglese del leone, sia – in senso più generale – al leone in quanto simbolo regale.

¹⁹⁸ Nella realtà storica, la gravidanza della regina Filippa è posteriore di un anno agli eventi di questa scena; la notizia è riportata da Berners (cap. CXLVI; Metz, p. 91).

¹⁹⁹ *Antico Testamento, Libri profetici*: Isaia, 36.6: “Tu fai affidamento su quel sostegno di canna fessa che è l’Egitto che, se uno vi si appoggia, gli penetra nella mano e gliela buca”.

Scena 11

²⁰⁰ La scena: Poitiers, esterno, campo francese. La scena, nel mostrare la tendenza alla slealtà da parte dei francesi, i quali solo a fatica e non senza resistenza accetteranno di tener fede alla parola data, si pone in antitesi con la scena del conferimento degli onori cavallereschi al principe Edoardo (sc. 6, vv. 171 sgg.) e, in generale, accentua la distanza morale che separa gli inglesi dai francesi.

²⁰¹ Le parole del Delfino (nonostante il suo ripensamento finale), e soprattutto il successivo comportamento dello stesso re di Francia, mostrano come i francesi siano lontani da quell’ideale di onore cavalleresco che costituisce la cifra etica dell’intero dramma.

²⁰² Lo scambio tra il Delfino e Villiers ripropone, da una diversa angolatura tematica, il tema dell’obbedienza di un suddito alla volontà del sovrano già sviluppato nel dialogo tra re Edoardo e la contessa (sc. 3, vv. 125 sgg.). Come la contessa, anche Villiers dimostra al principe che esiste una Legge morale superiore alla legge e alla volontà regale.

²⁰³ Tutte e tre profezie, alla fine, si realizzeranno: la profezia relativa agli uccelli (corvi) si realizzerà nella scena 13; quella relativa alle pietre nelle scene 14-15; quella relativa all’avanzare del re di Francia in Inghilterra nella scena 18 (vv. 211 sgg.).

²⁰⁴ Ironia ai danni dei francesi: il re interpreta letteralmente le metafore pronunciate dall’eremita nel tipico stile profetico. Come spesso accade (ad esempio, nell’atto IV di *Macbeth*), le sciagure anticipate dalle profezie e dagli oracoli sono sottovalutate in quanto vengono fraintese.

Scena 12

²⁰⁵ La scena: Poitiers, esterno, postazione inglese. Alcuni critici attribuiscono a Shakespeare, oltre alle scene 2 e 3, anche questa scena. L’episodio della triplice beffa e dello scherno ai danni del principe di Galles, giocato ancora una volta in chiave di simmetria narrativa (tre tipi di beffa da parte del re di Francia, del Delfino e del figlio cadetto, secondo un ordine gerarchico decrescente), sottolinea ulteriormente la differenza tra la nobiltà cavalleresca degli inglesi (che mostrano costante rispetto nei confronti del nemico) e il profilo basso e amorale dei francesi. La beffa da parte dei francesi prende forse spunto dalla beffa da parte del Delfino nel dramma anonimo *The Famous Victories of Henry V*, di incerta datazione ma probabilmente antecedente a *Edward III* (si tratta dell’episodio del dono delle palle da tennis, successivamente ripreso nell’*Enrico V* di Shakespeare, ca. 1598-99). A loro volta, le parole sulla morte pro-



nunciate da lord Audley alla fine della scena (vv. 135-50) sembrano quasi un preludio alle meditazioni di Amleto sull'esistenza, e sul rapporto dell'uomo con la morte e l'aldilà.

²⁰⁶ L'ammirata descrizione dell'esercito francese da parte di lord Audley fa il paio con la descrizione della flotta inglese da parte del marinaio francese nella scena 4, vv. 62-78. E, come nella descrizione del marinaio, gli elementi militari e quelli dello scenario naturale si sovrappongono fino a confondersi.

²⁰⁷ Giardino delle Esperidi: luogo della mitologia greca, in cui cresceva un albero dai pomi d'oro, custodito da un drago e dalle tre Esperidi.

²⁰⁸ Al di sotto della complessa linea argomentativa sostenuta dal principe di Galles, ritorna, implicitamente, il tema della rivendicazione dinastica: nel sostenere che la Francia, pur disposta in quattro schieramenti, ha un unico e solo re, il principe allude alla persona dello stesso Edoardo III.

²⁰⁹ *Jennet*: "ginnetto" o "giannetto", piccolo cavallo di Spagna.

²¹⁰ *This commonplace of prayer*: libro di preghiere comuni, ma anche allusione al *Book of Common Prayer*, a cura dell'arcivescovo Thomas Cranmer, pubblicato nel 1549. La versione disponibile all'epoca era quella, ampiamente rivista, in uso sotto il regno di Elisabetta I.

²¹¹ Il discorso di lord Audley sulla morte, per quanto apparentemente in forma di dialogo, è sostanzialmente un monologo. Analogamente ai monologhi delle future grandi tragedie shakespeariane (in particolare, *Hamlet*, III, 1, 58-90), le parole di Audley contengono echi e spunti epicurei (ad esempio, nel tono paradossale che caratterizza la riflessione sul morire). Non mancano echi neoplatonici (il tema della scelta del destino che ci attende: *lottery of our doom*, v. 150) e reminiscenze medievali (la Morte, personificata, che ci ghermisce: cfr. *seize on us*, v. 146).

²¹² Lord Audley riprende il topos delle età dell'uomo, che si concludono infine con la morte. Nel suo discorso le età sono quattro; talvolta, come nel discorso di Jaques in *As You Like It* (II, 7, 139-166), le età diventano sette.

²¹³ *Death ... her*: si noti che, in inglese, la morte non è femminile ma 'maschile'. Il principe, a sua volta, usa la figura del paradosso per parlare della morte: le vite colpite dalle frecce inseguivano la Morte (erano cioè comunque destinate a morire). In altri termini, non è la Morte a inseguire la vita, ma la vita a inseguire la Morte: ciò rende meno eroico il trionfo della Morte su di noi.

²¹⁴ *Let come the hour when he that rules it will*: "Venga pure l'ora stabilita da colui (o Colui) che decide": *he* ("colui", "Colui") riferibile sia a Dio sia, più verosimilmente, alla morte (maschile in inglese).

Scena 13

²¹⁵ La scena: Poitiers, esterno, postazione francese; strettamente collegata alla scena 11, in quanto si realizza la prima delle tre profezie ivi enunciate dal Delfino: quella relativa ai "piumati uccelli" (v. 68), che si materializzano qui in quanto "corvi" (si osservi anche che la presenza minacciosa dei "corvi", associati agli inglesi, era stata figuramente anticipata dallo stesso re Giovanni nel suo dialogo con il marinaio francese: sc. 4, v. 84).

²¹⁶ L'incipit della scena è tutto in chiave di "natura morta": l'elemento inquietante, e per così dire cinematografico, colto dallo stesso re di Francia nella sua descrizione, è che appaiono morte, silenziose e immobili tutte quelle creature e quegli elementi naturali che, normalmente, trasudano energia vitale. In altri drammi di Shakespeare, al contrario, i prodigi sono preannunciati da moti convulsi e rumori assordanti.

²¹⁷ Si materializza, a questo punto, la minacciosa presenza di uno stormo di corvi.



²¹⁸ In inglese *flight* significa sia “volo” sia “fuga”: di qui il doppio senso del termine, riferito sia al volo degli uccelli, sia alla (paventata) fuga dei soldati francesi.

²¹⁹ *Craven powers*: “vili spiriti”. Si noti che l’aggettivo *craven*, “vile, codardo”, contiene in sé *raven*, “corvo”, che costituisce l’oggetto della paura. I “corvi” (*ravens*), disseminati in più *loci* testuali, ritornano subito dopo, al v. 140 (*A flight of ugly ravens*).

²²⁰ *Like metamorphosed images*: in senso generico, “simili a statue pietrificate”, ma non senza allusione a vari miti e, in particolare, al mito di Medusa, nelle *Metamorfosi* di Ovidio (libro IV), capace di pietrificare col suo sguardo chiunque la contemplasse. Il mito era già stato rievocato nella scena 6, nell’augurio che il conte di Artois rivolge al principe Edoardo nel momento in cui gli consegna lo scudo (vv. 199-201); dunque, all’interno della profezia dei corvi si iscriveva anche il precedente auspicio di una pietrificazione del nemico francese.

²²¹ *For when we see a horse*: letteralmente: “allorché scorgiamo un cavallo”. In realtà, anche se grammaticalmente *see* si riferisce a *we* (“noi”), sul piano semantico va riferito ai “famelici uccelli” in paziente attesa di una carogna che *essi* hanno visto: dunque, “allorché scorgono”; oppure, bisogna intendere una sovrapposizione di due verbi di percezione: noi *scorgiamo* uno stuolo di corvi che, *avvistato* un cavallo moribondo, resta in paziente attesa di potersene cibare.

²²² *Ravenous birds*: “uccelli famelici, avidi”. Si noti che l’aggettivo *ravenous* richiama foneticamente *raven*: “corvo”.

²²³ Re Giovanni immagina di poter modificare il corso delle cose modificando l’interpretazione della profezia, e, dunque, l’atteggiamento psicologico dei suoi uomini. Così, però, non è, né può essere in base alla logica interna al discorso profetico (i cui eventi accadono in base a un senso, e a una verità ‘interna’ al discorso,

che prescinde dalla nostra interpretazione ‘esterna’).

²²⁴ Questa sequenza si richiama alla precedente scena del salvacondotto, che Salisbury richiede a Villiers e che quest’ultimo ottiene dal Delfino (sc. 9).

Scena 14

²²⁵ La scena: Poitiers, esterno, campo di battaglia.

²²⁶ Riferimento alla seconda profezia illustrata nella scena 11, relativa alle pietre, poi realizzata pienamente nella scena 15. Le due profezie, benché distinte, sono collegate tra loro: i francesi, prima sconvolti dai corvi, sono poi fatti oggetto di una fitta sassaiola.

Scena 15

²²⁷ La scena (come la precedente): Poitiers, esterno, campo di battaglia.

²²⁸ Re Giovanni dà una spiegazione doppia della profezia. Da un lato, suggerisce l’ineluttabilità del suo avverarsi; dall’altro lascia intuire la possibilità di un condizionamento psicologico: in altri termini, i francesi perdono *anche* perché la rivelazione profetica li ha intimoriti, rendendoli inermi di fronte al nemico.

²²⁹ Il Delfino suggerisce che quella dell’esercito francese non è una paura prodotta da un reale pericolo esterno, bensì autoalimentata dall’interno e stimolata, per contagio, dalla paura degli altri.

²³⁰ In inglese si gioca sull’omofonia tra *arm* (“braccio”, “arma”) e *army* (“armata”, “esercito”).

²³¹ La storia del piccolo Davide che abbatte il gigante Golia scagliandogli una pietra con la sua fionda è nell’*Antico Testamento*, “Libro primo di Samuele”, 17. Il parallelo con la storia veterotestamentaria è solo uno tra i tanti *loci* del testo in cui viene messa a confronto la numerosità



dell'esercito francese rispetto all'esiguità delle forze inglesi.

²³² *Quoit* indica il gioco degli anelli, che consiste nel lanciare un oggetto a forma di anello in modo da centrare un piolo o un birillo. Per rendere più immediata la comprensione si è preferito tradurre con "tiro a segno".

²³³ I numeri (come, del resto, accade anche oggi nei resoconti di cronaca) non coincidono: per il principe Filippo gli inglesi erano una ventina (v. 20); diventano, invece, quaranta nelle parole di re Giovanni II (v. 25).

²³⁴ Ulteriore riferimento alla giustizia divina, capace di influenzare, o addirittura di determinare, l'esito della contesa.

Scena 16

²³⁵ La scena (come la precedente): Poitiers, esterno, campo di battaglia.

²³⁶ La rassegna filosofica di lord Audley rispetto a una sua possibile morte è in linea con la sua saggezza, la sua età e soprattutto con le parole da lui pronunciate nella scena 12, vv. 135-50.

Scena 17

²³⁷ La scena (come la precedente): Poitiers, esterno, campo di battaglia. Libera-mente basata su Holinshed (II, 667-69) e Berners (capp. CLXIII-CLXV: Metz, pp. 100-03).

²³⁸ *Jean in France* [...] *Jean of France*: il mutamento della preposizione (da *of* a *in*) segnala, beffardamente, il mutamento della condizione di Giovanni da re di Francia a semplice cittadino di Francia.

²³⁹ Il principe Edoardo ribadisce, ancora una volta, una lettura degli eventi in chiave 'ordalica' (vince chi è nel giusto) evocando, di conseguenza, una lettura dell'azione drammatica in chiave di 'giustizia poetica'.

²⁴⁰ L'edizione di riferimento indica che a questo punto manca un verso. In alternati-

va, se si emenda *should in and* la sequenza riacquista correttezza grammaticale e consequenzialità semantica (*Thy soul is all too proud / To yield her city for one little breach / And be divorced from her earthly spouse*).

²⁴¹ *City*: si è scelto di tradurre con un termine maschile ("borgo") per mantenere la similitudine della *city* quale "sposo" dell'anima (quest'ultima femminile anche in inglese).

²⁴² *Fair France bis king*: in base alla teoria giuridica del 'doppio corpo del re' la nazione (corpo politico) si identifica con la persona del re (corpo naturale).

Scena 18

²⁴³ La scena: Calais, esterno. Scena finale, celebrativa della vittoria inglese. Si chiudono le varie fila dell'azione e, in particolare, si svela il senso della terza profezia esposta nella scena 11, vv. 72-73. Nonostante la scena si svolga a Calais (come suggeriscono, all'inizio, l'appello dei cittadini/supplici e, alla fine, il riferimento alla partenza da una "città portuale", *haven town*: v. 241), vi sono inglobati momenti storici relativi alla battaglia conclusiva di Poitiers (settembre 1356).

²⁴⁴ Come suggeriscono altre edizioni (Melchiori), forse è preferibile ipotizzare a questo punto (e non ad inizio scena) l'ingresso dei sei supplici di Calais.

²⁴⁵ A questo punto o manca un verso oppure la sintassi è leggermente contorta. Il senso generale, però, ne risente solo in parte.

²⁴⁶ Nel *Mercante di Venezia*, opera di poco successiva (1596-97), il personaggio di Porzia proporrà un non dissimile elogio della clemenza (*mercy*), anche in relazione alla figura del sovrano (IV, 1, 181-200).

²⁴⁷ La similitudine dei sudditi come "fiumi" e del re come "mare", ovvero, come punto d'emanazione e di approdo delle "correnti" del diritto, era topica. La si tro-



va, ad esempio, in *Re Giovanni* (1596): *We will [...] calmly run on in obedience / Even to our ocean, to our great King John*: V, 4, 52-57).

²⁴⁸ Sul piano sintattico la sequenza è, almeno in parte, ambivalente. Il senso più probabile è che *In captive bonds* si riferisca sia a re Giovanni che al principe Filippo (entrambi, dunque, prigionieri e in catene); a tale proposito, cfr. anche il successivo v. 199: *These prisoners*: “questi prigionieri”.

²⁴⁹ Allusione alla parabola del figliol prodigo (Luca: 15, 23-24). L'analogia consiste nella felicità paterna al ritorno di un figlio che si temeva perso; la differenza sta nel fatto che, in questo caso, il figlio non si è allontanato contro la volontà del padre, ma si è distinto in un eroico combattimento.

²⁵⁰ I versi mettono in atto quanto anticipato dall'araldo, ai precedenti vv. 184-85.

²⁵¹ Ancora una volta, nel testo inglese c'è un'alternanza tra *you* e *thou* (cfr. sc. 1, v. 1 e nota). Nella traduzione si è preferito mantenere lo stesso allocutivo (*thou*: “tu”) già utilizzato nei dialoghi precedenti tra i due sovrani (sc. 6).

²⁵² Il riferimento è alla profezia dell'erecita, riportata a re Giovanni dal Delfino (sc. 11, vv. 63-73). La profezia si è dunque avverata in tutte e tre le sue componenti (uccelli, pietre, avanzamento di re Giovanni in Francia). Qui re Giovanni utilizza lo stesso tipo di verso (distico rimato) usato nella profezia.

²⁵³ Riferimento alla scena 6, in cui il principe di Galles aveva ricevuto quattro simboli dell'ordine cavalleresco (corazza, elmo, lancia e scudo).

²⁵⁴ In realtà, le parole del principe, più che un appello a re Edoardo, sono un *en-voy* indirizzato al pubblico, in cui le gesta dello stesso principe acquistano funzione di *exemplum* e la storica guerra contro la Francia diventa ‘figura’ di conflitti cronologicamente molto più vicini (contro la Spagna e la Turchia).

²⁵⁵ Il discorso del giovane principe getta, indirettamente, una luce sulle modalità stesse di fruizione e di ri-uso del testo. Infatti, il verbo *read* (“leggere”) ha come oggetto il sostantivo *traffic* (qui reso con “trambusto”); *traffic*, peraltro, oltre a indicare le imprese militari del principe, allude metateatralmente alla loro trasposizione scenica (cfr. le *two-hours' traffic* nel Prologo di *Romeo and Juliet*, v. 12). Il principe sembra cioè immaginare un'età futura in cui le sue gesta saranno fruite sia da un pubblico di lettori che di spettatori. Su questo punto, si veda anche la *Nota introduttiva*.

²⁵⁶ La città portuale è Calais (luogo in cui si svolge la scena).

²⁵⁷ I tre re sono lo stesso re Edoardo, re Giovanni di Francia e re Davide di Scozia, i due principi sono il principe Edoardo d'Inghilterra e il principe Filippo di Francia, la regina è Filippa d'Inghilterra. Manca all'appello il Delfino Carlo di Normandia che, nella realtà storica, infatti, sfuggì alla cattura da parte degli inglesi. La realtà storica, nondimeno, viene pesantemente alterata sotto altri aspetti: come osserva Melchiori, alla partenza per l'Inghilterra erano presenti soltanto il principe Edoardo con re Giovanni e il principe Filippo di Francia: dunque, un re, due principi, e nessuna regina.

MICHELE STANCO

La tragedia di re Riccardo II

Atto I, sc. 1

¹ La scena: il castello di Windsor. Il re è Riccardo di Bordeaux, nato nel 1367, figlio unico di Edoardo detto il Principe Nero, e cioè del primogenito ed erede di Edoardo III. Essendo annegato in un naufragio il Principe Nero, Riccardo era succeduto a Edoardo III nel 1377. All'inizio del dramma (aprile 1398) Riccardo II

Finito si stampare nel mese di novembre 2017 da
L.E.G.O. S.p.A. – Stabilimento di Lavis (TN)
Stampato in Italia – Printed in Italy