

Da Dante a Shakespeare: presenza autoriale e tradizione manoscritta

Descrizione



Pubblico questo importante saggio di Erminia Passannanti invitando i lettori di Poliscritture a non spaventarsi per la lunghezza e lâ??accurato approfondimento di autori-monumenti come Dante e Shakespeare di solito sequestrati da culti elitari-accademici. [E. A.]..

di **Erminia Passannanti**

1. Autori privi di manoscritti autografi: Dante e Shakespeare

Le fonti manoscritte superstiti dei periodi medievale, umanistico e primo-moderno costituiscono una forma di evidenza per i processi culturali e testuali che ne determinarono la trasmissione e, in varia misura, per l'identità dei loro autori. Sebbene non tutti i manoscritti medievali conservino un'impronta autoriale diretta, poiché la trasmissione fu spesso mediata da copisti, editori e tradizioni testuali stratificate, il materiale pervenuto da queste epoche conserva tuttavia tracce delle identità autoriali, oltre che dei più ampi processi di mediazione del testo. Tale condizione assume particolare rilievo quando si mettono a confronto autori come Boccaccio e Petrarca con uno scrittore quale Shakespeare, il quale, pur essendo tra i drammaturghi più prolifici e influenti del suo tempo, non lasciò manoscritti autografi delle proprie opere drammatiche o poetiche. Questa peculiare assenza di documenti autografi riflette con ogni probabilità la natura delle pratiche teatrali ed editoriali elisabettiane, nelle quali il testo scritto era concepito principalmente come strumento funzionale alla rappresentazione piuttosto che come documento destinato alla conservazione. In prospettiva comparativa, tale situazione può apparire sorprendente.

*

Benché non siano sopravvissuti manoscritti autografi di Dante Alighieri (1265-1321), autore in latino e in volgare toscano, la sua formazione, ricostruita sulla base delle fonti, che coniuga erudizione formale nei classici greci e latini, probabilmente acquisita attraverso precettori privati, con un esteso studio autodiretto, lo rese celebre e altamente stimato tra i contemporanei. La sua formazione intellettuale rivela un confronto costante con autori latini classici quali Virgilio, Ovidio e Cicerone, accanto alla sintesi filosofica tardoantica di Boezio, nonché una conoscenza delle fonti patristiche e, più selettivamente, dell'eredità della scolastica medievale. L'ampiezza del sapere dantesco in teologia, filosofia, politica e letteratura si manifesta nella *Divina Commedia* (1308-1320), opera allegorica, escatologica e teologica narrata in prima persona, e nel *De Monarchia* (1310-1313), che riflette la sua partecipazione alla vita culturale e politica fiorentina fino all'esilio. Nel caso di Giovanni Boccaccio e Francesco Petrarca, poeti e prosatori del primo Rinascimento, sono invece sopravvissuti numerosi autografi, spesso glossati o corretti dagli stessi autori.

Si potrebbe concepire un'opera quale la *Divina Commedia* come scritta da qualcuno non profondamente immerso nei contesti storici ed esperienziali che il testo stesso codifica con tanta evidenza? Vale a dire il trauma di un intellettuale fiorentino esiliato nel contesto del conflitto tra guelfi e ghibellini, e più precisamente nella frattura tra guelfi bianchi e neri? Può esistere una grande opera priva dell'impronta della conoscenza del suo autore, inscritta nel testo stesso, e rimanere nondimeno non riconosciuta? [\[1\]](#)

Non è forse il linguaggio stesso, in ultima istanza, a rivelare il nome e la storia del suo creatore? Se Dante, per condizioni imposte dall'esilio o dalla persecuzione, fosse stato costretto a celare il proprio nome, la sua paternità della *Commedia* sarebbe comunque risultata riconoscibile a chiunque avesse ricercato con rigore l'autore dietro la maschera nominale.

Nel corso della *Commedia*, Dante esercita una forma di autorità che assegna destini a individui storicamente identificabili, trasformandoli in oggetti di una giustizia poetica. Nel canto XIX dell'*Inferno*, ad esempio, papa Bonifacio VIII, ancora in vita al momento della composizione, viene collocato tra i simoniaci in un atto che afferma una prerogativa narrativa assimilabile a un verdetto inappellabile.

Dante Alighieri colloca deliberatamente i propri avversari politici all'*Inferno*, intensificando così la concezione dell'autore come agente etico iscritto nel proprio contesto storico. Il canto infernale

diviene pertanto uno spazio nel quale la rappresentazione letteraria converge con il giudizio giuridico e morale. La *Commedia* nel suo complesso pu² essere intesa come un tribunale poetico, in cui la voce di Dante assume funzioni convenzionalmente riservate all'â??autorit¹ teologica, giuridica e istituzionale. L'â??inclusione di un antagonista personale e politico quale Filippo Argenti tra gli iracondi dello Stige configura la funzione dell'â??autore come quella di un giurista che esercita la propria agenzia morale attraverso la forma estetica. Chi si inimicasse uno scrittore come Dante potrebbe attendersi una forma di retribuzione radicale e duratura, capace di consegnare il proprio nome all'â??infamia nei secoli. Tale strategia raggiunge una particolare intensit¹ nell'â??episodio di Bocca degli Abati, dove l'â??atto di violenza fisica compiuto da Dante contro il traditore determina il collasso della mediazione narrativa in una aggressione espressiva immediata e non mediata, in cui il rapporto tra autore, personaggio e giudizio si contrae violentemente in un unico gesto di ripudio personale. Dante, vivo ma esule, immagin² se stesso tra i morti nella *Divina Commedia*, dove la sua voce e la sua presenza corporea risultano subordinate soltanto all'â??autorit¹ magistrale di Virgilio e alla sovranit¹ morale della sua amata Beatrice Portinari, guida luminosa nel *Paradiso*. La *Commedia* offre dunque una misura precisa di quale voce parli attraverso il testo.

**

I critici del canone shakespeariano dovrebbero valutare con maggiore rigore in quale misura un â??autore nel testoâ?•, inteso come modalit¹ riconoscibile di presenza, possa essere individuato nell'â??intero corpus. Nei drammi di ambientazione storica, la questione dell'â??autorialit¹ deve tener conto dell'â??intensit¹ con cui l'â??esperienza vissuta viene rielaborata in una drammaturgia che rifrange costantemente le condizioni della corte elisabettiana, dove rivalit¹, intrighi, gelosie, tradimenti, ambizioni e lotte di potere tra nobili ricorrono come motivi strutturanti.

Si pu² avanzare, a questo livello, un'â??ipotesi cauta circa l'â??influenza di Dante Alighieri su Edward de Vere: nella rappresentazione strategica di eventi e agenti ancora in atto, accompagnata dal loro distanziamento dalla temporalit¹ immediata e dalla loro riconfigurazione su un piano allegorico. Tale procedimento pu² essere letto come una modalit¹ per negoziare la censura e attenuare i rischi connessi al nome, alla reputazione, alla discendenza o persino alla sicurezza personale.

Questa linea pi¹ ampia di influenza merita considerazione, data la posizione canonica di Dante nella tradizione poetica e allegorica italiana; tuttavia, corrispondenze tematiche strette risultano meno sostenibili in relazione ai *Sonetti* di Shakespeare. Questi si discostano dalle pratiche imitativo-traduttive di Thomas Wyatt e Henry Howard, conte di Surrey, rispetto al *Canzoniere* petrarchesco, elaborando invece un discorso del desiderio pi¹ ampio e internamente differenziato, radicato nella tradizione dell'â??amor cortese associata alla *Vita nova* e alla lirica di Guido Cavalcanti. Al contempo, essi estendono il campo del riferimento erotico oltre un unico oggetto fisso, distribuendo il desiderio su una pluralit¹ di figure possibili, anzich¹ concentrarlo, come in Dante o Petrarca, su una sola amata.

Per comprendere i *Sonetti* shakespeariani, occorre partire dalla poesia latina, in particolare dall'â??eleganza formale e dalla facilit¹ tecnica dei versi di Ovidio. Il desiderio fisico ¹ presente anche nelle opere teatrali e sperimentali di Publio Ovidio Nasone, come gli *Amores* e l'â??*Ars Amatoria*. Come Ovidio, Shakespeare sfrutt² sistematicamente il proprio ingegno elegiaco e le competenze retoriche per comporre sonetti di natura metapoetica. A ci² si aggiungono i poemi narrativi *Venere e Adone* e *Lo stupro di Lucrezia*, dedicati alle passioni amorose.

Nei *Sonetti*, una direzione dell'«intensa affezione poetica» rivolta a un giovane bello, mentre un'altra si orienta verso la cosiddetta «Dark Lady», sviluppandosi attraverso digressioni aneddotiche che alludono a una relazione eterosessuale instabile e non istituzionalizzata.

L'impressione che Shakespeare abbia raccolto in un unico insieme componimenti che conservano memorie di diverse esperienze amorose, alcune delle quali richiamano la passione totalizzante di Propertio per la sua Cinzia. In questi sonetti l'amore costituisce l'atmosfera dominante, insieme a una dimensione esistenziale in cui il poeta indulge spesso, in linea con la poesia latina, dove la donna assume un ruolo significativo come agente delle proprie scelte amorose.

La Dark Lady non rinuncia al diritto di mutare amanti, anche se tale comportamento viene giudicato dal poeta come crudeltà e tradimento. In questo corpus emerge anche un gruppo di componimenti di diretta ispirazione ovidiana in cui il poeta critica l'alterazione del volto operata dalle donne tramite cosmetici. Il modello «*Medicamina Faciei Femineae*» di Ovidio, dove con ironia si affronta la pratica della cosmesi.

Nei *Sonetti*, l'amata viene progressivamente rimossa dal piedistallo dell'idealizzazione: «My mistress's eyes are nothing like the sun» (Sonetto 130). L'amore è descritto come malattia e conflitto, mentre il poeta appare meno incline al lamento che a un'esibizione consapevole della propria perizia retorica.

All'interno di questa de-idealizzazione emerge una lucidità e una sensibilità mondana che anticipano tematiche erotiche del XVIII secolo. Se un passaggio intertestuale da Dante a Shakespeare si è verificato, esso potrebbe riguardare la trasformazione di vicende civili e storiche in costruzioni allegoriche, talvolta persino «comiche», come suggerisce il titolo stesso di *Commedia*. La rielaborazione della vicenda tragica di *Romeo and Juliet* può evocare, almeno indirettamente, il modello del canto V dell'*Inferno*, nell'episodio di Paolo e Francesca.

Nonostante l'assenza di manoscritti attestati, Dante godette in vita di ampia notorietà tra i contemporanei, e la sua autorità artistica fu riconosciuta, come dimostra l'interesse di Boccaccio. Numerose copie manoscritte attestano un forte controllo autoriale e una chiara consapevolezza della propria creazione. Un ricco corpus documentario collega direttamente Dante alle sue opere e al suo ruolo di autore.

La trasmissione manoscritta della poesia italiana medievale dimostra inoltre una diffusa cultura dell'autografo, in netto contrasto con l'anonimato che circonda i testi di Shakespeare, evidenziando differenti meccanismi culturali di conservazione dell'autorialità.

Il riconoscimento del valore artistico e dell'identità civica di Dante dovrebbe suggerire un parallelo: perché ci non accadde per Shakespeare? Dove sono le testimonianze estese dei contemporanei?

L'attribuzione di trentasette drammi, di un corpus di 154 sonetti (pubblicati nel 1609) e di diversi complessi poemi narrativi, *Venere e Adone* (1593), *Lo stupro di Lucrezia* (1594) e *A Lover's Complaint* (1609), prodotti in poco più di due decenni a William Shakespeare costituisce un fenomeno eccezionale nel panorama poetico-teatrale inglese della prima età moderna. Una tale produttività si accompagna a un solido confronto con la materia storica, alla rielaborazione di biografie monarchiche, a caratterizzazioni psicologiche di sovrani e aristocratici e a una rappresentazione estesa delle diverse classi sociali. Se, nel loro tempo, questi testi rappresentarono il vertice dei risultati letterari inglesi,

risulta tanto più problematico che così scarso sia stato lo sforzo concreto, da parte dei contemporanei, volto a garantirne la conservazione mediante adeguate pratiche archivistiche. Opere di tale portata non avrebbero dovuto suscitare una corrispondente attenzione alla loro classificazione e tutela in raccolte istituzionali?

La loro quasi invisibilità nei registri dei custodi del sapere elisabettiani e giacobini suggerisce una situazione complessa di una semplice negligenza. Come può un insieme così rilevante di opere circolare in condizioni di relativa oscurità, senza lasciare tracce bibliografiche e documentarie analoghe a quelle prodotte anche da figure minori del periodo? L'autore di questi testi appare singolarmente disancorato dalle realtà materiali e istituzionali che normalmente garantiscono la stabilità di una tale eredità.

Ciò premesso, la densità intertestuale delle numerose opere ispirate a fonti italiane consente di delineare il profilo di Shakespeare come autore che si confronta sistematicamente con la riscrittura dell'Italia, instaurando un dialogo sia con i classici greci e latini sia con fonti medievali più recenti. È ampiamente riconosciuto l'impatto della novella italiana, della cultura cortigiana e del teatro rinascimentale nella costruzione di molte commedie, ambientate spesso in città italiane e fondate su dispositivi quali travestimento, inganno e riconoscimento finale, propri della commedia dell'arte.

Le fonti letterarie di Shakespeare sono state in gran parte identificate e appartengono prevalentemente al Rinascimento italiano e alla tradizione classica. Un aspetto rilevante della sua scrittura consiste nella capacità di assorbire e trasformare narrazioni preesistenti in nuove configurazioni. La tradizione della commedia dell'arte, insieme alle commedie rinascimentali di autori come Giovanni Fiorentino e Ludovico Ariosto, contribuì alla definizione di strutture comiche fondate sull'inganno e sui ruoli sociali codificati. Shakespeare non importò il genere in Inghilterra, ma ne rielabora tratti distintivi in opere come *Twelfth Night*.

Altrettanto significativa è la sua costante utilizzazione di ambientazioni geografiche e linguistiche ben caratterizzate. Le opere mostrano familiarità con luoghi, costumi, idiomi e norme sociali, riflessi nella costruzione dei personaggi. Non si tratta di semplici prestiti stilistici, ma di elementi della visione dell'autore: strutture retoriche italianeggianti, proverbi, gestualità e una certa enfasi espressiva, rielaborati nei drammi ambientati in Italia. Gli spazi scenici includono giardini, palazzi nobiliari, tribunali, contesti marittimi. L'Italia risulta pervasiva nella configurazione delle trame e degli ambienti.

In tale quadro, si osserva una progressiva de-idealizzazione delle figure femminili e delle relazioni amorose. In *Othello*, l'amore sensuale è insieme esaltato e vissuto come vergogna. Il protagonista incarna una figura divisa tra razionalità e ossessione. La tragedia della gelosia rivela un'intensa elaborazione di motivi legati all'onore, al sospetto e alla reputazione, che trovano possibili riscontri nella biografia attribuita a Edward de Vere. La fonte principale del dramma è la novella *Un Capitano Moro* di Giraldi Cinzio, profondamente trasformata sul piano psicologico. L'opera introduce inoltre un contesto storico riconoscibile, relativo ai rapporti tra Venezia e il mondo mediterraneo. La figura del Moro riflette una percezione ambivalente: nemico e risorsa.

Il titolo *All's Well That Ends Well* non afferma una felicità emotiva, ma la necessità di una risoluzione formale, come nelle novelle di Matteo Bandello. Anche qui si osserva una ricomposizione legale senza piena armonia affettiva. L'opera può essere letta come una riflessione sulla

responsabilità tardivamente riconosciuta. In questo senso si avverte l'influenza di modelli italiani quali *Il Cortegiano* di Baldassarre Castiglione, dove la virtù aristocratica si misura nella restaurazione dell'ordine sociale. Gli elisabettiani associavano spesso i costumi italiani a raffinatezza e ambiguità morale. *Twelfth Night* ne offre un esempio evidente, privilegiando l'intelligenza sociale rispetto alla moralità. La sociologia del mondo italiano costituisce una chiave interpretativa per comprendere l'interesse dell'autore verso letteratura, arti visive e teatro. La commedia dell'arte operava secondo convenzioni codificate, offrendo modelli comportamentali osservabili e assimilabili. Il viaggio in Italia rappresentava quindi un'immersione in tali codici. Nel canone shakespeariano, anche i personaggi negativi riflettono stereotipi riconducibili a tipologie italiane. L'associazione tra machiavellismo e criminalità generica costituisce tuttavia un fraintendimento. Personaggi come Iago non perseguono strategie di potere, ma agiscono secondo logiche di sabotaggio. Diversamente, figure come Riccardo III o Macbeth rivelano una più autentica comprensione della teoria politica.

2. Sensibilità pre-barocca

Much Ado About Nothing, una commedia il cui titolo evoca con arguzia l'esagerazione delle cose futili, trasmette l'idea di una grande confusione nel linguaggio e nell'azione, ma di una scarsa sostanza di valore o di un risultato significativo. La brillantezza epigrammatica di questo celebre titolo sarebbe ben resa dal motto latino *De minimis non curat lex*, ossia "la legge non si occupa delle inezie", che condensa la nozione di un eccessivo clamore per questioni troppo piccole per meritare attenzione. La storia è ambientata sull'isola di Sicilia, dove la commedia si sviluppa all'interno di un mondo sociale popolato quasi esclusivamente dagli svaghi, dalle preoccupazioni e dagli affari dei nobili e dei loro attendenti. Questo milieu chiuso rivela lo sguardo ironico e distaccato di un narratore aristocratico interno, che osserva e registra con attenzione le interazioni tra l'élite locali e stranieri.

L'intreccio combina affari in cui si intersecano manovre politiche, intrighi sentimentali e ingegno verbale. Questi elementi generano una narrazione che risulta più convincentemente resa da uno scrittore profondamente inserito nella sfera sociale aristocratica, qualcuno che ne conosce tanto le raffinatezze quanto le insufficienze. Al centro delle apparentemente leggere vicende della commedia vi è Don Pedro, principe d'Aragona, le cui interventi giocosi ma calcolati lo trascinano negli stessi intrighi che egli intende dirigere. Paradossalmente, i suoi tentativi di manipolare gli eventi lo rendono in parte responsabile dei fraintendimenti e dei conflitti che conducono l'azione verso il suo culmine. Don Pedro orchestra il corteggiamento del conte Claudio e di Hero e analogamente costruisce le circostanze che portano Beatrice e Benedick a incontrarsi, ponendosi così insieme come facilitatore dell'armonia e agente involontario della discordia.

L'arrogante principe si impone come autore e regista delle scritture amorose. In stretta aderenza alle tradizioni della novellistica italiana e alle regole del carnevale veneziano, egli utilizza il proprio potere e agisce in maschera per mediare il desiderio di Claudio verso Hero, eseguendo tali stratagemmi secondo le convenzioni comiche del teatro rinascimentale: Don Pedro finisce per ridurre l'amore di Claudio per la donna scelta a un problema tecnico ("teach it but how"), destinato a essere risolto mediante un artificio calcolato e malevolo esercitato sulla verginale Hero all'interno della casa paterna. Questo rivela qualcosa del drammaturgo. Perché tale attenzione insistita a gelosia, sospetto e tradimento? Perché l'enfasi su un padre che cerca di collocare la figlia in matrimonio con un nobile? Si percepisce chiaramente il suo gusto barocco per l'estetica italiana e spagnola combinata: predilezione per la fioritura retorica, gusto per l'ornamento ridondante, abbondanza di prestiti letterari e orgoglio creativo nell'operare entro tale cornice esuberante. La

verboſit  scapeſtrata della commedia riproduce ſchermaglie verbali che l'autore pu  aver aſſiſtito o perſino praticato, in patria o all'eſtero, vivaci e precise nel tono e nel ſignificato.

Pi  avanti nella commedia, le riſpoſte ſprezzanti di Benedick agli attacchi di Beatrice, per eſempio, ſono reſe con piena forza, e ogni iſulto riſulta elaborato, performativo e accuratamente coſtruito. Considerando da vicino la *"merry war"* tra Beatrice e Benedick, ſi oſſerva come la loro relazione traſformi il corteggiamento in una forma di battaglia, dove l'arguzia ſoſtituiſce il romanticismo e parole inſieme intelligenti e crudeli bloccano apertura emotiva e proſſimit  fisica. Ne emerge una viſione moderna, in parte diſincantata, dell'amore: fondata ſu uguaglianza intellettuale, ironia e reſiſtenza reciproca piuttosto che ſu paſſione idealizzata. Beatrice e Benedick non ſi innamorano malgrado la loro oſtilit , ma attraverso di eſſa. Beatrice rifiuta l'ideale convenzionale di femminilit  e, con eſſo, la ſottomiſſione paſſiva. Eſſa afferma la propria ſuperiorit  mediante il linguaggio, non ſolo davanti a Benedick ma di fronte alla ſociet  nel ſuo coſpleſſo. Eſſa coſteſta coſtantemente la ſua maſcolinit , deridendo il ſuo *"hard heart"* come difetto e leggendo i ſuoi tentativi di ritirata (*"I have done"*) come evaſione abituale, una *"jade's trick"*. Eſſa ha ſpeſſo l'ultima parola, ſegnalando controllo narrativo e retorico. Quando Beatrice eſclama, *"I had rather hear my dog bark at a crow than a man ſwear he loves me"* (Act I, ſcene I), rifiuta integralmente il linguaggio convenzionale dell'amore.

Benedick, da parte ſua, non pu  fare a meno di ammirare la ſua agilit  verbale: la ſua *"speed"* e *"continuance"* ſottolineano involontariamente la ſua ſuperiorit . Beatrice mette in ſcena i propri ſentimenti attraverso l'antagonismo, ſcambiando affermazioni contraddittorie con energia inceſſante. Tuttavia tale intensit  di coinvolgimento, queſto conflitto continuo, ſuggeriſce ſperanza e investimento piuttosto che reale indifferenza. Importante   che neſſuno dei due perſonaggi domina a lungo. Ogni iſulto   roveſciato e reſtituito. Tale equilibrio produce una relazione definita non da aggreſſione contro ſottomiſſione, ma da provocazione reciproca, un movimento alterno che alimenta inſieme ingegno e attrazione. Queſta *"merry war"*   diffusa in tutto il dialogo della commedia ed   evidente nell'attacco verbale di Beatrice a Benedick che le ſta di fronte in incognito.

Beatrice: *"Why, he is the prince's jester: a very dull fool; only his gift is in devising impossible slanders: none but libertines delight in him; and the commendation is not in his wit, but in his villainy; for he both pleases men and angers them, and then they laugh at him and beat him."* (Act II, Scene 1)

Nella rapida e lucida ſucceſſione di clauſole offeſſive, il paſſo eſemplifica, con intenso eceſſo verbale, iſulti contro Benedick che ſi intensificano attraverso una meſcolanza di metafore (giullare, ſtoltezza, calunnia, libertinaggio e malvagit ). In un certo ſenſo, l'autore che ſi prende ſottilmente gioco di ſ  ſteſſo, viſto attraverso gli occhi di una donna che percepisce con eceſſiva chiarezza gli atteggiamenti della ſua mente. In effetti, Beatrice ha ragione a ſoſpettare l'inaffidabilit  di Benedick, ſoprattutto perch  egli utilizza la maſchera come mezzo per ingannare e influenzare la percezione dei fatti. L'eſempio pi  noto   quello delle ſcene di *"gulling"*, in cui Benedick e Beatrice ſono indotti ad aſcoltare conveſazioni orchestrate che ſuggeriſcono che l'altro li ami. Ci  che emerge   il guſto quaſi infantile di Beatrice per un'aggreſſivit  verbale lievemente giocosa, impiegata laddove non vi ſarebbe reale neceſſit  comunicativa di tale aggreſſivit .

L'eceſſo ſi manifeſta anche nella commedia attraverso la curioſa dinamica delle accuſe reciproche. Il pi  evidente *"processo"* interperſonale ſi colloca nell'Act IV, Scene I, quando

Claudio denuncia Hero all'altare, accusandola di comportamento non casto e infedeltà prima del matrimonio stabilito. La scena funziona come un tribunale verbale davanti ai testimoni, in cui Hero viene giudicata da Claudio, dal frate e dall'assemblea nuziale. Claudio assume il ruolo dell'accusatore e Hero quello dell'imputata. Il procedimento è rapido, drammatico e non le concede alcuna possibilità di difesa. Friar Francis interviene come autorità morale e pratica, assimilabile a un arbitro giudiziario. Egli elabora un piano per simulare la morte di Hero al fine di far emergere la verità e verificare la sincerità di Claudio. Il ruolo del frate ricorda quello di un mediatore, come Friar Lorenzo in *Romeo and Juliet*, o di un giudice saggio, piuttosto che di un magistrato convenzionale.

Da ciò deriva che *Much Ado About Nothing* rende efficacemente la scena caotica nella chiesa, all'altare, con tutte le conseguenze melodrammatiche del malicious gossiping e della jealousy, che si risolvono, per usare lo spirito di un altro proverbio italiano, in tarallucci e vino (biscotti speziati e vino), cioè in riso e convivialità, o meglio in una celebrazione dello spirito nuziale di riconciliazione con banchetto e gioia collettiva. Questo finale comico di una pseudo-tragedia (in contrasto con la cupa risoluzione omicida in *Otello*), con la morte simulata di Hero, riflette la prospettiva ironica e derisoria dell'autore sugli eventi che conducono al climax e alla risoluzione. Essa riecheggia da vicino motivi narrativi di Giovanni Boccaccio, in particolare nel *Decameron*, Giornata III, Novella 9, dove un marito viene ingannato circa la fedeltà della moglie, con conseguente confronto drammatico. Il *Decameron* impiega frequentemente false accuse e imbarazzo sociale per indagare i temi dell'onore, dell'amore e della riconciliazione, offrendo un chiaro parallelo con la situazione di Hero. Nel loro insieme, queste relazioni intertestuali suggeriscono che *Much Ado About Nothing* opera all'interno di una fitta rete di trasmissione e trasformazione narrativa. Il trattamento dell'intreccio sentimentale tra Hero e Claudio deriva da materiali letterari italiani ereditati, che vengono per lo più attivamente rielaborati, con particolare enfasi sui temi del giudizio morale, dell'autocoscienza aristocratica e delle conseguenze sociali della credulità di fronte alla calunnia.

È difficile presumere che un drammaturgo non informato potesse inventare ex novo dialoghi e monologhi su materie di cui non avesse mai avuto nemmeno conoscenza indiretta. Sostenere tale posizione significa affidarsi a narrazioni prive di fondamento. Ne deriva che, piuttosto che essere trattata come invenzione unica, tale configurazione invita a essere analizzata come struttura ripetutamente adattata e ricontestualizzata. In *Much Ado About Nothing*, il drammaturgo rielabora questo intreccio familiare in modo che suggerisce eredità letteraria e una maggiore sensibilità alle sue implicazioni psicologiche ed etiche. La differenza tra Claudio, immerso nel dolore e nell'umiliazione dell'inganno, e Benedick, inizialmente posto come osservatore distaccato, introduce una doppia prospettiva che offre due lati dello stesso racconto amoroso tragicomico.

La fonte letteraria immediata di tale disegno narrativo viene ricondotta a una novella di Matteo Bandello, pubblicata nel 1554, che fornisce sia l'ambientazione sia il nucleo del conflitto drammatico poi rielaborato nella commedia. La narrazione di Bandello si svolge nello stesso milieu italiano e culmina in una simile accusa di infedeltà della protagonista. Tuttavia il processo accusatorio è significativamente diverso. In Bandello, la ripudiazione avviene tramite una lettera inviata al padre della giovane nella casa privata, circostanza che attenua la violenza emotiva della rivelazione e mitiga la colpevolizzazione della donna. *Much Ado* intensifica invece la scena mettendo in scena la denuncia pubblicamente e senza mediazioni, accentuando la crudeltà della reazione di Claudio e rafforzando il giudizio morale implicito nell'episodio rielaborato. Ciò avviene perché Claudio è un nobile e la

sua principale preoccupazione Ã la reputazione.

Tuttavia, il contrasto tra il trattamento piÃ¹ compassionevole di Bandello e la riscrittura shakespeariana piÃ¹ severa evidenzia la trasformazione deliberata del materiale di partenza. Ulteriore complessitÃ deriva dal rapporto tra la novella di Bandello e precedenti trattamenti italiani. LÃ Orlando Furioso (1516) di Ariosto, in particolare il Libro V, include una narrazione strettamente affine, con il dispositivo della donna sostituita la cui apparenza consente lâ inganno, elemento che anticipa il ruolo di Margaret in *Much Ado*. La Dalinda di Ariosto, che narra il proprio coinvolgimento nellâ intrigo, prefigura con chiarezza tale funzione drammatica.

Fin dalla sua prima didascalia, *Much Ado* Ã collocata in un mondo sociale esclusivamente aristocratico. Come mostra la discussione fin qui svolta, la commedia si sviluppa entro una cultura governata da una concezione dominante dellâ onore, accompagnata da forme patetiche di dissimulazione, manifestazioni ossessive di autoritÃ maschile competitiva e acuta sensibilitÃ al rango aristocratico. Tali dinamiche si esprimono soprattutto attraverso lâ arguzia verbale e la performance retorica, e sono guidate, alla loro base, da una persistente esigenza di vendetta, valore tradizionale profondamente radicato nellâ etica siciliana, dove lo status morale Ã inteso come bene familiare collettivo la cui violazione richiede riparazione pubblica. Tale logica Ã espressa da Claudio quando si consegna al padre offeso della sua presunta sposa morta, Hero, Leonato: â Choose your revenge yourself; impose me to what penance your invention can lay upon my sin: yet sinnâ d I not but in mistakingâ (Act V, Scene I). Lâ appello di Claudio rivela una cultura in cui il ripristino dellâ onore dipende meno dal rimorso interiore che da punizioni ritualizzate e riequilibrio sociale. Il nesso tra onore violato e vendetta non Ã esclusivo di *Much Ado About Nothing*, benchÃ qui venga rifratto in chiave comica piuttosto che tragica. Shakespeare ritorna frequentemente a sistemi etici in cui la reputazione, una volta compromessa, richiede azione retributiva. In *Hamlet*, la vendetta si iscrive in un codice cavalleresco e dinastico. In *Othello*, le nozioni veneziane e mediterranee di onore trasformano la gelosia in richiesta letale di giustizia punitiva. Al di fuori di Shakespeare, etiche simili regolano il teatro del Siglo de Oro spagnolo, in particolare in Lope de Vega (1562â1635), dove la vendetta Ã necessitÃ tragica. CiÃ che distingue *Much Ado* Ã lâ assorbimento di tale etica nella risoluzione comica, pur senza cancellarla: lâ onore deve essere pubblicamente restaurato, il pentimento teatralizzato, e lâ equilibrio sociale riaffermato in forma cerimoniale.

3. Lâ infratesto (temi e motivi ricorrenti)

In un autore cosÃ prolifico come Shakespeare, che ricorre allâ Italia piÃ¹ di ogni altro contesto straniero, fino a intitolare opere a cittÃ italiane quali *The Merchant of Venice* e *The Two Gentlemen of Verona*, e a fare di Mantova il luogo dellâ esilio di Romeo in *Romeo and Juliet*, risulta necessario oltrepassare la singola opera e considerare lâ infratesto, ossia la rete di temi e motivi ricorrenti che attraversa lâ intero corpus. Lâ osservazione di schemi che emergono tra generi e trame differenti consente di individuare preferenze, persistenze tematiche e vere e proprie costanti autoriali.

Nelle numerose trame attraversate da una evidente relazione con lâ Italia, e dal materiale narrativo ricavato da Matteo Bandello, Luigi da Porto, Giovanni Fiorentino e Ludovico Ariosto, il caso di *Romeo and Juliet*, allâ interno del piÃ¹ ampio processo di trasmissione e scambio culturale, ormai noto appunto grazie a Shakespeare, dipendente da una catena di narrazioni italiane anteriori al suo approdo sulla scena inglese, si configura come paradigmatico. La tragedia non si presenta tanto come un prestito, quanto piuttosto come un processo di assimilazione, trasformazione, riconfigurazione,

adattamento e rielaborazione creativa. La fonte italiana si espande, conferendo voce narrativa alle due figure tragiche della bella Verona. L'italia non viene trattata come un semplice deposito di trame, ma come un campo dinamico di scambio intellettuale. L'interazione coinvolge forme letterarie insieme studiate e negoziate, convenzioni teatrali quali la commedia dell'arte e piú ampi codici culturali. Il rapporto risulta cosí intertestuale e transnazionale, piuttosto che meramente derivativo. Questa forma di appropriazione dinamica si riconosce nella conoscenza diretta delle usanze italiane da parte dell'autore, poi trasposte all'interno del dispositivo drammaturgico elisabettiano.

The Taming of the Shrew e *Much Ado About Nothing* presentano parallelismi evidenti tra le coppie femminili Katherina e Bianca, da un lato, e Beatrice e Hero dall'altro. In entrambi i casi si sviluppa un confronto tra modelli opposti di femminilitá, tra indipendenza e obbedienza, sebbene in contesti drammatici differenti. In entrambe le opere compare una figura femminile polemica, dotata di temperamento acceso, contrapposta a una figura docile e conforme alle aspettative sociali.

In *The Taming of the Shrew*, il personaggio maschile che corteggia Bianca è Lucentio, figlio di un gentiluomo pisano. Il suo nome, di chiara derivazione latina, suggerisce una caratterizzazione colta e umanistica. Bianca è rappresentata come giovane incline alla musica e alla poesia, istruita da precettori.

L'opera contiene riferimenti geografici puntuali e numerosi elementi di erudizione: proverbi latini, richiami mitologici, allusioni a procedure editoriali e legali. Il dispositivo del travestimento del corteggiatore come maestro richiama modelli della tradizione italiana, incluso l'episodio di Paolo e Francesca nel quinto canto dell'*Inferno*. Si rinvengono inoltre echi della lirica di Guido Cavalcanti.

Attraverso Lucentio si delinea un profilo di competenza linguistica e giuridica che riflette indirettamente la cultura dell'autore. La sua capacità di correggere il latino maccheronico e di contestualizzare formule giuridiche evidenzia una consapevolezza metalinguistica e istituzionale.

L'opera presenta anche elementi che possono essere interpretati come tracce autobiografiche, nonché una conoscenza dettagliata di contesti geografici e culturali italiani. La filosofia e la musica sono trattate come discipline formali, e il momento in cui Lucentio rivela la propria identità durante una lezione di latino assume valore simbolico rispetto ai temi dell'autorialità e del linguaggio.

L'analisi delle relazioni intertestuali e infratestuali consente dunque di delineare Shakespeare come autore dotato di vasta cultura, capace di distribuire e rielaborare consapevolmente il proprio patrimonio di conoscenze letterarie.

4. La pervasività dello status nobiliare

È evidente che l'autorità aristocratica in *Much Ado About Nothing* si materializza, si ritualizza e si impone attraverso cerimonie d'élite, quali il matrimonio, il funerale o il duello, le quali conferiscono o distruggono la persona pubblica di un uomo o di una donna. Quando la vicenda giunge in prossimità delle nozze, il dramma si rivela pienamente come spettacolo pubblico di dominio maschile.

L'umiliazione inflitta da Claudio a Hero è vile, ma al tempo stesso teatrale, ritualizzata e giustificata in nome di una presunta prerogativa personale. Se ne può dedurre che, qualora le classi superiori, educate al massimo grado, siano capaci di degradare il proprio rango fino a simili bassezze e strategie in nome di una costruzione identitaria fittizia, lo stesso trattamento non venga riservato alle classi inferiori quando commettono analoghi atti e si attendono indulgenza. L'ingiustizia sociale emerge

soltanto in modo obliquo, e sotto uno sguardo critico contemporaneo, poiché la commedia non si propone affatto di stabilire criteri generali di legittimità al di fuori di quelli fondati sulla nobiltà. L'autore si limita a rappresentare una realtà che conosce con estrema precisione.

È pertanto necessario rilevare la presenza pervasiva di ulteriori marcatori di un'aristocrazia vissuta: titoli e ranghi saturano la logica dell'opera. Il principe Don Pedro d'Aragona, il conte Claudio, i gentiluomini, i lordi e le figure nobili abitano un mondo siciliano in cui l'onore è ulteriormente sancito dal merito militare e dalla genealogia. Anche il matrimonio è configurato come negoziazione dinastica, non come compimento sentimentale. Hero è definita ripetutamente come figlia ed erede di Leonato, e il suo matrimonio è discusso in termini di alleanza, successione e, in ultima istanza, di status. Il corteggiamento è gestito prevalentemente tra uomini di rango, come il Principe, Leonato e Benedick, a indicare la consuetudine sociale della politica matrimoniale aristocratica. L'amore, in tale contesto, risulta subordinato alla discendenza e alla posizione pubblica.

Anche il piacere è codificato in senso aristocratico. Il tempo libero cortigiano costituisce un ulteriore indicatore di esclusività sociale: musica, danze mascherate, passi formali quali il cinque-pace, scambi arguti e intrattenimenti elaborati definiscono un'atmosfera ricreativa riservata a chi possiede educazione, spazio e competenze culturali adeguate. Ancora una volta, ogni azione e ogni svolta appaiono orchestrate da personaggi maschili. In senso stretto, non vi sono figure non nobili dotate di autentico peso drammatico. Il messaggero compare brevemente e si esprime con deferenza rituale; i musicisti esistono soltanto per ornare il piacere aristocratico. Personaggi come Dogberry e Verges non rappresentano un realismo popolare, ma costituiscono deformazioni parodiche dell'autorità civica. A differenza di *A Midsummer Night's Dream*, *Henry IV* o *The Merry Wives of Windsor*, l'opera non presenta un mondo inferiore parallelo dotato di logica autonoma. Persino *Twelfth Night* consente una maggiore permeabilità sociale. *Much Ado About Nothing* si configura pertanto tra le opere più socialmente esclusive dell'intero corpus attribuito a Shakespeare, comparabile in tal senso a *Love's Labour's Lost*, concepita per un pubblico cortigiano.

L'intrigo tra Borachio e Don John rivela il lato cinico del privilegio, suggerendo una consapevolezza di classe senza tuttavia concedere a Borachio reale autonomia. Analogamente, Dogberry, ufficiale della ronda di Messina, e il suo associato Verges giungono alla verità, ma sono privi delle risorse linguistiche e sociali necessarie per formularla; di conseguenza, vengono marginalizzati e funzionano come figure proverbiali di stoltezza piuttosto che come agenti civici. La loro efficacia comica deriva dall'autostima inflazionata, dai tentativi maldestri di appropriarsi della lingua aristocratica e dall'uso costante di malapropismi. I personaggi classificabili come non nobili risultano pertanto caricaturali piuttosto che socialmente compiuti. Margaret, dama di compagnia di Hero, e Balthasar occupano posizioni subordinate e appaiono principalmente come servitori dotati di una certa familiarità con i nobili, svolgendo una funzione di supporto nella struttura comica. L'arguzia licenziosa di Margaret e la complicità di Borachio nel piano di Don John introducono variazioni nel contesto aristocratico, ma nessuno dei due acquisisce la profondità sociale che caratterizza figure più complesse in altre opere. L'insieme di questi elementi rafforza l'impressione di un autore che scrive dall'interno del mondo nobiliare.

5. Benedick e l'aristocrazia mediterranea: da Venezia a Messina

Nella seconda metà del Cinquecento, il termine aragonesi cessò di indicare una precisa dinastia per assumere una più ampia risonanza culturale e politica. Esso veniva frequentemente

impiegato, soprattutto nel discorso europeo settentrionale, come designazione evocativa dell' "autorità mediterranea, della potenza imperiale spagnola e del prestigio della cultura di corte. Sebbene la dinastia regnante in Sicilia fosse inequivocabilmente quella asburgica, l' "eredità aragonese sopravvisse nel linguaggio, nelle pratiche diplomatiche, nelle strutture giuridiche e nella cultura aristocratica durante il Rinascimento inglese. La Sicilia, governata come parte dell' "impero asburgico spagnolo sotto sovrani quali Ferdinando II d' "Aragona, Carlo V e Filippo II, era amministrata tramite un sistema vicereale con centro principale a Palermo. L' "autorità del viceré incarnava il potere imperiale, preservando al contempo le gerarchie aristocratiche locali. Tale sistema produceva un ambiente politico caratterizzato da stratificazione sociale rigida, forte presenza militare e attenzione costante alle questioni dell' "onore e della reputazione.

La storiografia del periodo riflette tali condizioni con coerenza. Le opere, redatte in latino, italiano o spagnolo, si concentrano su temi quali il governo, le genealogie nobiliari, la fiscalità, i disordini civili e il ruolo strategico dell' "isola nella diplomazia mediterranea, in particolare rispetto all' "espansione ottomana. Testi come il *De Rebus Siculis* di Tommaso Fazello, pubblicato in latino nel 1558, offrono una narrazione ampia della storia siciliana, coniugando erudizione umanistica e realtà contemporanea. Sebbene l' "accesso diretto alle fonti fosse limitato, tali opere circolavano nelle biblioteche universitarie e nelle collezioni private inglesi. È entro questo quadro di conoscenza mediata che si deve collocare la rappresentazione di Messina in *Much Ado About Nothing*.

Alla fine del XVI secolo, Venezia era governata da un sistema oligarchico complesso, nel quale l' "autorità simbolica del Doge era distinta dall' "esercizio effettivo del potere. Messina, al contrario, appare come uno spazio aristocratico meno rigidamente strutturato, quasi un ambiente teatrale, in cui inganni e conflitti restano circoscritti entro la sfera cortigiana. Il rispetto formale, la pratica matrimoniale fondata su interessi di ceto e la reputazione militare regolano le interazioni piú del bene comune, che resta invisibile.

Dogberry e i personaggi popolari, caricature delle classi subalterne, servono unicamente a evidenziare il contrasto con il mondo cortigiano. L' "autore non simula una conoscenza indiretta: costruisce un ambiente mediterraneo aristocratico funzionale a intrighi, celebrazioni e riferimenti militari. La casa di Leonato costituisce il centro dell' "azione, luogo di incontri, banchetti e inganni amorosi, con spazi interni ed esterni predisposti per mascherate e dialoghi riservati. I giardini e i cortili diventano luoghi di conversazione privata e di osservazione, mentre gli spazi urbani hanno un ruolo marginale.

In tale contesto, Benedick riflette tratti riconducibili a una conoscenza interna della nobiltà: acutezza intellettuale, scetticismo verso l' "amore e padronanza del linguaggio. L' "accuratezza nella rappresentazione degli spazi e dei rituali indica una familiarità diretta con il mondo aristocratico. *Much Ado About Nothing* si configura dunque come una tragicommedia che offre una rappresentazione precisa della vita cortigiana rinascimentale, con Messina come sfondo adeguato a una narrazione interna alla sfera nobiliare.

Conclusioni

Attraverso la mediazione delle opere shakespeariane, i valori del Rinascimento italiano, bellezza, ingegno, dignità individuale e consapevolezza tragica, insieme alla sua tradizione letteraria, furono trasposti nel canone inglese e da questo nella lingua moderna. Tale processo di trasmissione culturale costituì uno dei ponti piú duraturi tra l' "antichità classica, l' "eredità italiana e la letteratura inglese.

Lo sviluppo dell'umanesimo occidentale e dell'immaginazione morale deve tanto al Rinascimento italiano quanto alla Riforma inglese. Le opere di Shakespeare operarono come principale veicolo attraverso cui lo spirito intellettuale italiano venne assimilato nel linguaggio morale della letteratura inglese moderna. La scena shakespeariana mette in atto un orientamento verso l'italianità, insieme all'assimilazione dei valori culturali e sociali della penisola, inclusi i loro aspetti problematici: il senso dell'onore, l'arguzia sociale, il realismo politico e una certa malinconia metafisica. Dietro la figura del Bardo si delineano le presenze del Rinascimento: Machiavelli, Castiglione, Petrarca, Dante, insieme agli artisti di Urbino, Firenze, Mantova e Venezia.

L'autrice: Dr. Prof.ssa Erminia Passannanti (Ph.D. in Letteratura italiana, 2004, University College London; Ph.D. in Scienze sociali, diritto e comunicazione, 2014, Brunel University, London).
Professoressa di Letteratura e Civiltà inglese per il Ministero dell'Istruzione italiano.

(gennaio 2025)

Bibliography

Fergusson, Francis. "Trope and Allegory: Some Themes Common to Dante and Shakespeare." *Dante Studies, with the Annual Report of the Dante Society*, no. 86, 1968, pp. 113-26.

Traversi, Derek. *The Literary Imagination: Studies in Dante, Chaucer, and Shakespeare*. University of Delaware Press; Associated University Presses, 1982.

[1] Il sistema intellettuale di Dante si fonda sull'assimilazione della filosofia aristotelica mediata dalla tradizione esegetica latina, sulla metafisica tomista sistematizzata da Tommaso d'Aquino e sulla ricezione della poesia latina classica, con particolare rilievo per Virgilio. Ne risulta una sintesi unitaria e gerarchicamente articolata, in cui filosofia, etica e teologia operano come livelli interdipendenti di un'unica struttura interpretativa.

Nota Proprio oggi The Guardian pubblica un commento alle varie ricerche degli oxfordiani sulla vera identità della figura di Shakespeare:

<https://www.theguardian.com/books/2024/apr/19/questions-over-shakespeares-authorship-began-in-his-lifetime-scholar-claims>

Categoria

1. LETTURE D'AUTORE

Tag

1. Dante
2. Erminia Passannanti
3. Shakespeare

Data di creazione

17 Apr 2026

Autore
poliscritture