

*Michele Stanco*

# RINASCIMENTO INGLESE

Lessico della cultura  
e tecnologie della comunicazione

LIGUORI EDITORE





Il Leone e l'Unicorno

17

Collana di studi inglesi e americani diretta da Stefano Manferlotti

### **AVVERTENZA**

Sul sito dell'editore (<http://www.liguori.it/schedanew.asp?isbn=6395>) è disponibile la funzione “**cerca nel libro**”: una straordinaria risorsa, un motore di ricerca testuale che consente di interrogare il documento rimandando per ciascun nome, luogo, opera o termine alla sua esatta collocazione e pagina del libro.

*Michele Stanco*

# Rinascimento inglese

*Lessico della cultura e tecnologie della comunicazione*

ISSN 1972-0211

Liguori Editore

Questa opera è protetta dalla Legge sul diritto d'autore

(<http://www.liguori.it/areadownload/LeggeDirittoAutore.pdf>).

L'utilizzo del libro elettronico costituisce accettazione dei termini e delle condizioni stabilite nel Contratto di licenza consultabile sul sito dell'Editore all'indirizzo Internet

<http://www.liguori.it/ebook.asp/areadownload/eBookLicenza>.

Tutti i diritti, in particolare quelli relativi alla traduzione, alla citazione, alla riproduzione in qualsiasi forma, all'uso delle illustrazioni, delle tabelle e del materiale software a corredo, alla trasmissione radiofonica o televisiva, alla pubblicazione e diffusione attraverso la rete Internet sono riservati. La duplicazione digitale dell'opera, anche se parziale è vietata. Il regolamento per l'uso dei contenuti e dei servizi presenti sul sito della Casa Editrice Liguori è disponibile all'indirizzo Internet

[http://www.liguori.it/politiche\\_contatti/default.asp?c=contatta#Politiche](http://www.liguori.it/politiche_contatti/default.asp?c=contatta#Politiche)

Liguori Editore

Via Posillipo 394 - I 80123 Napoli NA

<http://www.liguori.it/>

© 2013 by Liguori Editore, S.r.l.

Tutti i diritti sono riservati

Prima edizione italiana Settembre 2013

*Stanco, Michele :*

***Rinascimento inglese. Lessico della cultura e tecnologie della comunicazione***/Michele Stanco

Il Leone e l'Unicorno

Napoli : Liguori, 2013

**ISBN 978 - 88 - 207 - 6394 - 7** (a stampa)

**eISBN 978 - 88 - 207 - 6395 - 4** (eBook)

**ISSN 1972-0211**

1. Rinascimento inglese 2. Storia della cultura I. Titolo II. Collana III. Serie

*Aggiornamenti:*

---

21 20 19 18 17 16 15 14 13 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1 0

## INDICE

- 3 *Introduzione: un nuovo mondo di parole*

### PARTE PRIMA

#### IL LESSICO DELLA CULTURA: LE PAROLE DEL RINASCIMENTO INGLESE

- 13 Capitolo 1  
*Il linguaggio dell'io: il governo, la formazione, l'uso del sé*
- 45 Capitolo 2  
*Teorie poetiche: la poesia come idea e come discorso*
- 71 Capitolo 3  
*Teorie poetiche: la rappresentazione poetica come specchio del mondo*
- 83 Capitolo 4  
*Il poeta, i processi compositivi: dal cuore alla pagina*

### PARTE SECONDA

#### LE TECNOLOGIE DELLA COMUNICAZIONE: TRASFORMAZIONI DELLA PAROLA TRA ORALITÀ, MANOSCRITTI, EDIZIONI A STAMPA

- 99 Capitolo 1  
*Mobilità della parola drammatica, tra scena e stampa: il caso Shakespeare*
- 119 Capitolo 2  
*La traduzione come renovatio della parola: l'opera traduttiva di Elisabetta I*
- 137 *Bibliografia*

## RINGRAZIAMENTI

Il parto di un volume sul Rinascimento inglese ha, comprensibilmente, una gestazione lunga e uno sviluppo non sempre lineare. Impossibile, dunque, ricordare quanti hanno variamente contribuito alle riflessioni presentate nelle pagine che seguono. Corre, nondimeno, l'obbligo e il piacere di ringraziare almeno quanti hanno contribuito, con inviti, proposte, sollecitazioni varie a farne nascere capitoli e sezioni specifiche – tra questi: Romana Zacchi, Angela Locatelli, Franco Marengo, Alessandra Petrina, Maria Laudando, Oriana Palusci, alla quale va un ringraziamento particolare, per avermi incoraggiato alla composizione di quest'opera. Un grazie anche a Francesco de Cristofaro per alcuni utili consigli e il suo aiuto affettuoso ed empatico. Un grazie agli studenti dell'Università di Napoli "Federico II", con i quali ho affrontato e discusso in vari anni accademici molti dei temi qui presentati.

I ringraziamenti più sentiti vanno al mio maestro Stefano Manferlotti e all'editore Guido Liguori, per aver generosamente e prontamente accolto il lavoro nella presente collana.

*Dulcis in fundo*, un grazie affettuoso a Egle, Rossella e Paola: il calore di cui mi hanno costantemente circondato è stato il migliore propellente per questo lavoro.

*A mia sorella Egle*

*Alla memoria di mio fratello Mario*

... thus we play the fools with the time,  
and the spirits of the wise sit in the clouds  
and mock us.

(William Shakespeare, *Henry IV, Part Two*,  
II.ii.143-45)

## INTRODUZIONE

### UN NUOVO MONDO DI PAROLE

why should not Poesie be a vulgar Art with vs aswell  
as with the Greeks and Latines [...]?

George Puttenham, *The Arte of English Poesie* (I.ii)

Il Rinascimento inglese fu un'età di fondazione del moderno attraverso la riscoperta dell'antico. Un'età, dunque, di transizione: dal sistema geocentrico al sistema eliocentrico, da una visione del mondo chiusa ed eurocentrica a una visione aperta e interculturale, dal modello analogico della magia al metodo empirico delle scienze, dall'universalismo del cristianesimo latino al nazionalismo delle chiese riformate, dal dramma religioso-popolare al teatro laico di matrice classica.

Com'è noto, il termine *Rinascimento* ha origini antiche, così come è antico e polisemico il mito della “rinascita”: dal mito della rinascita spirituale dell'uomo, nel *Vangelo* di Giovanni, all'idea di una rinascita artistica proposta da Giorgio Vasari nelle sue *Vite de' più eccellenti pittori [...]* (1550-68).<sup>1</sup>

Nel senso in cui lo usiamo oggi, nella storiografia attuale, il termine *Rinascimento* fu introdotto verso la metà dell'Ottocento dallo storico francese Jules Michelet (*Histoire de France*, vol. IX, 1855, dedicato appunto alla *Renaissance*) e successivamente imposto in maniera definitiva da Jacob Burckhardt nella sua celebre *Die Kultur der Renaissance in Italien* (1860, *La civiltà del Rinascimento in Italia*).<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Giorgio Vasari, com'è noto, usa il termine “rinascita” in pieno Cinquecento per indicare un movimento artistico molto più antico, vale a dire il rinnovamento delle arti che seguì alla rivoluzione di Giotto.

<sup>2</sup> Cfr., tra gli altri, Erwin Panofsky, *Rinascimento e rinascenze nell'arte occidentale* (1960), Feltrinelli, Milano (1971), 2009; Eugenio Garin, *Rinascite e rivoluzioni. Movimenti culturali*

Il termine, però, non è trasparente, né è stato usato in maniera univoca dagli storici della cultura. Alcuni studiosi, ad esempio, hanno messo in dubbio l'esistenza di un Rinascimento inglese (o persino europeo), circoscrivendo la *renovatio* della cultura che ebbe luogo tra Trecento e Cinquecento (ma le periodizzazioni stesse sono controverse) alla sola Italia. Mario Praz, pur titolando il capitolo quinto della sua *Letteratura inglese* "L'apporto del Rinascimento (1516-1579)", all'interno del capitolo precisava:

È [...] improprio usare il termine Rinascimento per l'Inghilterra, se a questa parola si vuol conservare l'accezione che ha per l'Italia: non fu colà l'umanesimo, con la sua rinascita degli studi greci e latini, a dare, come da noi, un nuovo indirizzo alla letteratura in volgare; gl'Inglese s'appropriarono alcune delle conquiste del Rinascimento continentale, s'alimentarono d'una classicità "predigerita", per usare una brutta parola che però in questo caso descrive esattamente il fenomeno: fu questo adattamento dell'antico al gusto moderno, operato da altri, che infiammò la fantasia dei grandi elisabettiani.<sup>3</sup>

Molto più secco, se non lapidario, il recente giudizio di Nicola Gardini (all'interno di un lavoro peraltro assai pregevole), che non solo esclude dal Rinascimento tutto il resto dell'Europa, ma ne esclude anche le manifestazioni per così dire popolari all'interno dell'Italia stessa:

Il Rinascimento corrisponde a un insieme di fenomeni letterari e artistici attraverso cui le classi superiori italiane del Quattrocento e del primo Cinquecento hanno lasciato simboli prestigiosi della loro importanza. Il Rinascimento non è tutto quello che si scrive o si dipinge o scolpisce o costituisce o colleziona in quell'arco di tempo, e non avviene ovunque, ma in Italia.<sup>4</sup>

Ora, che "le classi superiori" italiane si autorappresentassero come paladine di una "rinascita" dell'arte è di certo vero; rimane però dubbio che esse fossero effettivamente le uniche rappresentanti e depositarie di quel rinnovamento culturale al quale la storiografia

*dal XIV al XVIII secolo*, Laterza, Roma-Bari, 1975 - Mondadori, Milano, 1992; Eugenio Garin, *La cultura del Rinascimento. Dietro il mito dell'età nuova*, il Saggiatore, Milano (1988), 2006; Nicola Gardini, *Rinascimento*, Einaudi, Torino, 2010 (in particolare, il capitolo: "Breve storia di una metafora", pp. 21-80).

<sup>3</sup> Mario Praz, *La letteratura inglese dal medioevo all'illuminismo*, Edizioni Accademia, Milano (1967), 1979, p. 56. Cfr. anche C. S. Lewis, *English Literature in the Sixteenth Century, Excluding Drama* (1944), Oxford University Press, London, 1968.

<sup>4</sup> Nicola Gardini, *Rinascimento*, p. 3.

successiva ha dato il nome di Rinascimento.<sup>5</sup> E rimane da stabilire se la “immagine del mondo [...] promossa dai signori”<sup>6</sup> non fosse, per dirla con Panofsky, almeno in parte un “autoinganno”,<sup>7</sup> e dunque se e in che misura essa possa essere accolta come una rappresentazione completa e fedele del fenomeno stesso.

Per l’Inghilterra, la questione è ancora più complessa – anche per quanto riguarda il piano terminologico. Se l’Italia del Cinquecento aveva usato il termine “rinascita”, le prime occorrenze di *renascence* in Inghilterra sono molto più tarde (risalgono agli inizi del Settecento). Nondimeno, pur senza descriverla attraverso la metafora di una “rinascita”, gli elisabettiani avevano manifestato la precisa autocoscienza di un rinnovamento culturale. In *The Arte of English Poesie* (1569 ca.; pubbl. 1589), George Puttenham usa la metafora gemella di *revive* (in opposizione a *decline* e a *decay*),<sup>8</sup> unitamente a quella di *restore*, per definire quel rinnovamento del sapere seguito alla riscoperta e al recupero filologico (“into their former puritie and netness”) della cultura greca e latina:

after many yeares [...] the peace of Italie and of th’ Empire Occidentall *reviued* new clerks, who, recouering and perusing the bookes and studies of the ciuiler ages, *restored* all maner of arts, and that of the Greeke and Latine Poesie withall, into their former puritie and netnes.<sup>9</sup>

Nelle parti successive della sua opera, Puttenham illustra come tale *revival* possa essere – e in parte sia già stato – adottato o assimilato dalla cultura e dalla letteratura inglese, a partire da autori quali Chaucer e Gower, da lui considerati come i padri fondatori e gli esponenti di una “first age” della poesia nazionale (I.xxxi). Insomma, se Vasari,

<sup>5</sup> Oltretutto, i “simboli prestigiosi” lasciatici dalle classi superiori sono stati spesso concretamente realizzati da artisti e artigiani provenienti dalle classi inferiori. Viene in mente la domanda di Bertold Brecht, ripresa da Carlo Ginzburg nella prefazione al suo *Il formaggio e i vermi* (Einaudi, Torino, 1976): “Chi costruì Tebe dalle sette porte?” Lo stesso Gardini è peraltro ben consapevole di tale problema di metodo, visto che si contrappone, programmaticamente, agli “amanti delle contaminazioni tra alto e basso” (p. 4).

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> Panofsky, *Rinascimento e rinascenze nell’arte occidentale*, pp. 17-60.

<sup>8</sup> Termini che ricorrono, in forma sostentivale o verbale, rispettivamente in I.vi (“*declination* of the Romain Empire”) e in I.xxxi: “the late Normane conquest [...] had brought into this Realme much alteration both of our language and lawes, and there withall a martiall barbarousness, whereby the study of all good learning was so much *decayd* as long time after no man or very few entended to write in any laudable science”: George Puttenham, *The Arte of English Poesie*, ed. by G. D. Willcock e Alice Walker, Cambridge University Press, Cambridge, 1936 (corsivi miei).

<sup>9</sup> George Puttenham, *The Arte of English Poesie*, I.vi (corsivi miei).

pochi anni prima, aveva ritrovato i segni della rinascita artistica nei pittori italiani del primo Trecento, Puttenham a sua volta (pur con argomenti diversi) individua i segni di un rinnovamento letterario e di una ripresa culturale in due poeti inglesi della seconda metà del Trecento. Per Puttenham, il balzo in avanti rispetto alla “barbarie” (*barbarousness*) e al “decadimento” linguistico e giuridico seguito alla conquista normanna fu marcato, oltre che dalla riscoperta degli antichi, dalla fondazione di una nuova lingua poetica inglese (I.xxxi), da lui definita “la nostra poesia volgare”. Nondimeno, curiosamente, pur legando la nascita della poesia inglese al recupero delle lettere greche e latine, Puttenham ne elogia certi tratti distintivi (in particolare l’uso della rima) che la accosterebbero alla poesia barbarica, “naturale”, dei popoli scoperti nei recenti viaggi di esplorazione (I.v).<sup>10</sup> Altrove Puttenham, nel sottolineare il graduale raffinamento linguistico della poesia inglese (dalla seconda metà del Trecento agli inizi del Cinquecento), ne rievoca nondimeno la precedente rudezza (“our rude & homely maner of vulgar Poesie”) per poi ascriverne i progressi più recenti alla conoscenza dei poeti italiani e delle relative forme metriche introdotte da una “new company of courtly makers” – ovvero da una nuova compagnia di poeti di corte, i cui principali esponenti sono identificati in Wyatt e Surrey (I.xxxi).

Pur nella complessità di un quadro che meriterebbe un più ampio approfondimento, si evince che l’Inghilterra del primo periodo elisabettiano cominciava a vedersi come una nuova età, segnata dal passato classico recentemente ritrovato (lontana, dunque, dalla barbarie dei secoli precedenti), ma nondimeno marcata da una sua propria identità culturale.

Del resto, già molto prima della fine degli anni ’60, il rapporto con il passato classico era stato un punto centrale nella riflessione dei primi umanisti inglesi. Sintomatica, a tale riguardo, la *Utopia* (1516) di Sir Thomas More: opera in cui si celebra la letteratura greca attraverso la

<sup>10</sup> Suggestiva l’interpretazione di René Wellek che individua, in passi del genere, i germi del futuro gusto romantico (“something like the dualism between primitive national poetry and the art of Greece and Rome which ultimately led to the distinction between Romantic and Classic”: *The Rise of English Literary History*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1941, p. 9). Del resto, come aveva già rilevato G. G. Smith, la critica letteraria elisabettiana nel suo complesso, all’interno di una “marked classical tendency”, lasciava nondimeno intravedere “a contrary movement in the direction of romantic taste” (“Introduction” alla sua edizione *Elizabethan Critical Essays*, 2 vols., Oxford University Press, Oxford, 1904, vol. I, p. LX).

lingua latina,<sup>11</sup> allo scopo di educare il lettore moderno. Nel secondo libro, il narratore Morus (alter ego dell'autore) snocciola un elenco di libri greci, da lui donati agli abitanti dell'isola di Utopia: Platone, Aristotele, Teofrasto, Plutarco, Luciano, Aristofane, Omero, Euripide, Sofocle (nell'edizione aldina), Tucidide, Erodoto, e altri ancora.<sup>12</sup> Non contento di trasmettere i testi antichi, Morus si impegna anche a insegnare agli utopiani come fabbricare la carta e come eseguire il successivo processo di stampa a caratteri mobili. In sintesi, recupero dei testi antichi (lo stesso Morus non manca di ricordare le nuove grammatiche e i nuovi dizionari della lingua greca antica)<sup>13</sup> e loro diffusione e ri-attivazione attraverso le nuove tecnologie della comunicazione.

Nonostante la sua enfasi sulle lettere greche e l'uso della lingua latina, è implicito che il progetto di rinnovamento civile proposto da Morus/More si fondi sul rinnovamento della stessa lingua nazionale (da lui peraltro usata nelle altre sue opere). Circa trent'anni dopo, nell'introduzione al *Toxophilus* (1545), Roger Ascham dichiara che, sebbene egli sia sicuro di acquistar più fama scrivendo in latino, la sua scelta è caduta sull'inglese allo scopo di perfezionare la propria lingua, togliendola dalle mani degli ignoranti. Dopo ulteriori vent'anni, come s'è visto, in *The Arte of English Poesie* George Puttenham suggerisce con orgoglio nazionalistico il crescente prestigio culturale della lingua inglese. Pur all'interno di un quadro ancora chiaroscurale, egli ne rimarca una copiosità lessicale ("copie of language") pari sia a quella delle lingue classiche (greco e latino) che moderne (francese e italiano).<sup>14</sup>

<sup>11</sup> La *Utopia* di Sir Thomas More, iniziata nel 1515 (quando l'autore si trovava nei Paesi Bassi, in una missione diplomatica per conto di Enrico VIII) e completata nel 1516, fu scritta in latino.

<sup>12</sup> Tra gli altri autori, non mancano i filosofi-medici Ippocrate e Galeno, i cui testi, però, sono portati in Utopia non dallo stesso Morus, ma da un suo amico.

<sup>13</sup> L'autore menziona, tra altre opere, le grammatiche greche di Costantino Lascaris (pubblicata a Milano nel 1476 con il titolo di *Erotémata*) e di Teodoro Gaza (pubblicata a Venezia, in quattro volumi, nel 1495) nonché l'antico *Lexicon* del grammatico alessandrino Esichio (stampato presso la tipografia di Aldo Manuzio a Venezia nel 1514).

<sup>14</sup> George Puttenham, *The Arte of English Poesie* (Libro I, cap. ii: "our language being no lesse copious, pithie, and significatiue then theirs [i.e., del greco e del latino]"; Libro I, cap. xxxi: "our nation is in nothing inferiour to the French or Italian for copie of language"). Il progetto di rinnovamento della lingua inglese verrà successivamente ribadito da Sidney il quale, nel criticare gli arcaismi di Spenser, indirettamente esalta la vitalità della lingua dei suoi giorni. Infatti, in *The Defence of Poesie* (composta tra il 1580 e il 1583) Sidney commenta: "The *Sheapheard's Kalender* hath much Poetrie in his Eglogues: indeede worthy the reading, if I be not deceived. That same framing of his stile to an old rustick language I dare not allowe" (Sir Philip Sidney, *Defence of Poesie, Astrophil and Stella and Other Writings*, ed. by Elizabeth Porges Watson, Dent, London; Tuttle, Vermont ["Everyman"], 1997, p. 120). Si noti anche che lo stesso aggettivo *modern* cominciava a diffondersi proprio in quegli anni.

Rinnovamento lessicale, dunque, reso possibile anche dalla parallela introduzione di quelle nuove tecnologie della parola che Morus/More intendeva insegnare agli utopiani e che Puttenham, a sua volta, ricorda nella sua distinzione tra i “books both printed & written” (ovvero tra libri a stampa e manoscritti) prodotti dai suoi compatrioti (I.xxxi).

Senza dubbio, è anche grazie a tale connubio tra rinnovamento lessicale e rivoluzione tecnologica che il Rinascimento inglese (ma, in generale europeo) elabora un nuovo modello di formazione – gli *studia humanitatis* – e, di qui, una nuova filosofia dell’uomo e della “vita civile”.

★ ★ ★

Come si può evincere dall’Indice stesso del volume, i capitoli che lo compongono non hanno l’ambizione di coprire in maniera sistematica o esaustiva il complesso di fenomeni culturali su delineati (impresa titanica che richiederebbe ben altro spazio, nonché la cooperazione e le energie intellettuali di una vasta équipe di studiosi o specialisti) bensì, semplicemente, di evocarli, a partire da analisi molto più circoscritte. In altri termini, i singoli saggi, dedicati a problemi specifici della cultura rinascimentale, vengono qui proposti come delle monadi, come delle piccole unità concettuali, in sé concluse, ma nondimeno capaci di riflettere quel tutto di cui fanno parte.

Una tale *dispositio* della materia trattata ha ascendenti importanti, ai quali ci si è liberamente ispirati, senza peraltro nutrire alcuna (vana) pretesa di emulazione: basti pensare, ad esempio, al potere evocativo di saggi quali la “Rinascita di Plotino”, le “Fonti italiane di Erasmo” o “Leonardo da Vinci e la città ideale”, racchiusi in quello che è poi diventato un classico di storia della cultura, *Rinascite e rivoluzioni* di Eugenio Garin.<sup>15</sup> Argomenti (apparentemente) circoscritti, gravidi, però, di una portata e di un senso molto più generali.

Per quanto riguarda, invece, il metodo critico che informa i singoli saggi, si è tentato di analizzare vari aspetti del pensiero rinascimentale, per così dire, dall’interno: vale a dire, attraverso la tematizzazione di una serie di lemmi e metafore attinti dalla stessa cultura del tempo. Come sapeva lo stesso More e come ben sapevano i primi lessicografi elisabettiani, una cultura è (anche) l’insieme delle parole

<sup>15</sup> Eugenio Garin, *Rinascite e rivoluzioni. Movimenti culturali dal XIV al XVIII secolo*, cit.

che la compongono. Non a caso John Florio, scrittore e lessicografo italiano attivo nella Londra di Elisabetta I, definì il suo dizionario Italiano-Inglese del 1611 un *New World of Words*: un “nuovo mondo di parole”.<sup>16</sup>

L’idea di tematizzare le parole-chiave di un’epoca per descrivere i fermenti culturali che ne stavano alla base è un’idea efficacemente usata, in passato, all’interno di vari, prestigiosi studi critici. In *The Mirror and the Lamp*, Abrams illustrava la svolta segnata dall’estetica romantica avvalendosi, appunto, delle due metafore indicate nel titolo, quelle dello *specchio* e della *lampada*.<sup>17</sup> Vari anni dopo, Stephen Greenblatt avrebbe spiegato alcune strategie di educazione morale e formazione sociale nell’età elisabettiana attraverso la metafora, tipicamente rinascimentale, del ‘plasmare’/‘formare’ (*fashion*).<sup>18</sup> Di recente, un gruppo di studiosi italiani ha esaminato la metafora e il concetto di *sphaera* come immagine del mondo nell’età moderna<sup>19</sup> (impossibile, per noi, non rievocare la *Sphaera civitatis*, 1588, di John Case, celebrazione della centralità cosmologica di Elisabetta I). Ci si ferma qui, perché gli esempi relativi non solo alle opere ma anche alle istituzioni che si sono occupate e si occupano, con profitto, del rapporto tra lessico intellettuale e storia delle idee potrebbero moltiplicarsi *ad infinitum*.<sup>20</sup>

Partendo dunque da tali obiettivi di ripartizione della materia e di metodo critico, si è deciso di articolare l’indagine in due sezioni distinte, ma complementari.

La **prima parte** del volume (*Il lessico della cultura*) analizza alcune parole-chiave del Rinascimento inglese. In particolare, il primo capitolo è dedicato al lessico dell’io: una serie di temi morali viene esplorata attraverso il ricorso alle metafore e ai lemmi che ne definivano i

<sup>16</sup> Cfr. Michael Hattaway, *Renaissance & Reformations. An Introduction to Early Modern English Literature*, Blackwell, Oxford and Malden (Mass.), 2005, pp. 1-2.

<sup>17</sup> “As in the English Platonists, so in the romantic writers, the favourite analogy for the activity of the perceiving mind is that of a lamp projecting light”: M. H. Abrams, *The Mirror and The Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition*, Oxford University Press, London-Oxford-New York, 1953, p. 60 (tr. it., *Lo specchio e la lampada. La teoria romantica e la tradizione critica*, a cura di Giovanna Capone, Il Mulino, Bologna [1976], 1988).

<sup>18</sup> Stephen Greenblatt, *Renaissance Self-fashioning. From More to Shakespeare*, University of Chicago Press, Chicago, 1980. Su questo tema specifico, cfr., nella Parte Prima, il cap. 1: “Il linguaggio dell’io: il governo, la formazione, l’uso del sé”.

<sup>19</sup> Pina Totaro, Luisa Valente (a cura di), *Sphaera. Forma, immagine e metafora tra Medioevo ed Età moderna*, “Lessico Intellettuale Europeo”, Olschki, Firenze, 2013.

<sup>20</sup> Tra le istituzioni preme nondimeno segnalare, almeno, l’Istituto per il Lessico Intellettuale Europeo e la Storia delle Idee (*ILIESI*), che si occupa di storia della terminologia della cultura e della scienza.

relativi oggetti: *rule* (il governo o il controllo delle passioni), *fashion* (la formazione etico-conoscitiva), *use* (l'uso del sé, ovvero il comportamento sociale). I capitoli successivi sono, invece, dedicati alle teorie della poesia e ai processi di composizione poetica. La poesia veniva intesa sia come *idea*, ovvero come un momento puramente mentale di visione, sia come *utterance*, ovvero come una forma di discorso o di elaborazione linguistico-retorica. La rappresentazione poetica, a sua volta, era considerata come uno *specchio* del mondo: specchio particolare, però, capace di trasmetterne un'immagine potenziata. Infine, i processi compositivi dei poeti lirici erano presentati (in particolare nei Canzonieri) come un percorso che, partendo dagli *occhi*, giungeva al *cuore* per approdare infine alla *pagina*.<sup>21</sup>

La **seconda parte** del volume (*Le tecnologie della comunicazione*), invece, esamina la parola non tanto come occorrenza linguistica, bensì come tecnica comunicativa. Se il potere evocativo delle parole è legato ai mezzi che ne permettono, storicamente, la diffusione è indubbio che la radicale trasformazione di tali mezzi nel Rinascimento inglese – tra oralità, scrittura, stampa, messinscena – abbia avuto potenti ripercussioni nella trasmissione della parola stessa (come, peraltro, ci suggerisce Sir Thomas More nel passo su citato). Alla luce di tale considerazione, si è analizzato, da un lato, il rapporto, nell'opera shakespeariana, tra le messinscene teatrali e le edizioni a stampa dei testi drammatici. Dall'altro, si è cercato di illustrare, con particolare riferimento all'opera traduttiva di Elisabetta I, come le traduzioni (vera e propria "arte" rinascimentale) contribuissero in maniera decisiva a riformulare e ricodificare i lemmi ereditati dalla tradizione classica ponendo, in tal modo, le basi del moderno.

<sup>21</sup> Il sonetto iniziale di *Astrophil and Stella* di Sidney si conclude con il motto "guarda nel tuo cuore e scrivi": "Foole, said my Muse to me, 'looke in thy heart and write.'" (Sir Philip Sidney, *Defence of Poesie, Astrophil and Stella and Other Writings*, cit., p. 23).

PARTE PRIMA

IL LESSICO DELLA CULTURA

*Le parole del Rinascimento inglese*



## I.1

### IL LINGUAGGIO DELL'IO: IL GOVERNO, LA FORMAZIONE, L'USO DEL SÉ\*

#### 0. *Rule, fashion, use*

Tema centrale di un noto saggio plutarco, tradotto nel 1603 da Philemon Holland (*Of Moral Virtue*), è il 'governo' delle passioni da parte della ragione.<sup>1</sup> Nella sua traduzione inglese del *Cortegiano* di Castiglione (*The Courtyer*, 1561), Sir Thomas Hoby si propone di 'formare' o 'modellare' l'aspirante uomo di corte.<sup>2</sup> In un noto passo di *Romeo and Juliet* (1593-96), fra' Lorenzo, nel censurare il comportamento impulsivo (e, a suo dire, femminile) di Romeo, lo accusa di fare un cattivo 'uso' di sé.<sup>3</sup>

\* Il presente saggio costituisce la rielaborazione, con un titolo diverso, di una relazione presentata alla giornata di studi *Early Modern English Studies in Italy*, organizzata da IASEMS (Italian Association of Shakesporean and Early Modern Studies), Bologna, 23 aprile 2010. Desidero ringraziare Romana Zacchi che, invitandomi a partecipare, mi ha dato lo spunto per ragionare sul lessico morale del Rinascimento inglese.

<sup>1</sup> Philemon Holland, *Of Moral Virtue*, in *Plutarch's 'Moralia'. Twenty Essays* (1603), with an Introduction by E. H. Blakeney, Dent, London; Dutton, New York, 1911.

<sup>2</sup> Nella sua traduzione inglese del *Cortegiano*, Hoby traduce con *facion* ("let us *facion* suche a Courtier") il verbo *formare* di Castiglione ("formiamo un cortegian tale, che quel principe che sarà degno d'esser da lui servito [...], si possa [...] chiamar grandissimo signore": Libro I): Baldesar Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, a cura di Walter Barberis, Einaudi, Torino, 1998, pp. 16-17; Sir Thomas Hoby, *The Book of the Courtier*, ed. by Virginia Cox, Dent, London (1974), 1994, p. 22. Qui, e di seguito, sia i corsivi che le traduzioni dei passi citati, salva diversa indicazione, sono i miei.

<sup>3</sup> William Shakespeare, *Romeo and Juliet*: III.iii.107ss. Un'analisi più approfondita del passo sarà proposta più avanti, nella sezione relativa al lemma *use* ('usare') (§ 3). Nei riferimenti e nelle citazioni shakespeariane si farà riferimento alle edizioni "Arden" correnti. Riguardo alle concordanze shakespeariane, si è fatto riferimento, oltre a vari siti elettronici, a: M. Spevack, *A Complete and Systematic Concordance to the Works of Shakespeare*, 3 vols., Georg Olms, Hildesheim, 1969-70.

Come si evince dagli esempi, la letteratura del tardo Cinquecento aveva elaborato un vasto e articolato insieme di figure per descrivere vari, complementari aspetti dell'io. Non era infrequente che, all'interno della riflessione etica, ci si interrogasse su come 'governare' se stessi tenendo a freno i propri impulsi, oppure su come 'formare'/'modellare' la propria personalità ispirandosi a specifiche norme socio-comportamentali, o anche su quale fosse il modo più conveniente di 'usare' se stessi. 'Governare' (*rule*), 'formare' (*fashion*), 'usare' (*use*) erano tra le metafore più comunemente impiegate nella trattatistica filosofica, socio-comportamentale, medica (nonché nella letteratura *tout court*) allo scopo di definire, ma anche e soprattutto di disciplinare, la sfera etica e sociale. *Rule* si riferiva soprattutto all'autocontrollo delle emozioni e delle passioni tramite la ragione; *fashion* riguardava in particolare le strategie relative alla formazione morale, conoscitiva, sociale; *use*, infine, atteneva al corretto utilizzo delle doti o dei talenti naturali. La storia di tali metafore e dei relativi ambiti etico-pratici è, tuttavia, molto più antica; pertanto, per comprenderne gli esiti 'moderni', occorrerà ripercorrerne a ritroso almeno le tappe principali.

La metafora di un 'governo' (*rule, govern*) dell'io va innanzitutto ricondotta all'idea di una suddivisione dell'anima in più parti tra loro gerarchicamente ordinate, e alla conseguente necessità che la componente irrazionale dell'anima, generatrice delle passioni, fosse sottoposta a una forma di controllo. 'Governare' le passioni significava, cioè, assoggettarle all'autorità e alla superiore saggezza della parte razionale, allo stesso modo in cui la comunità politica era sottoposta al governo e all'autorità di un gruppo di saggi. In alcuni contesti di pensiero (ad esempio nel Platone de *La Repubblica*), il legame tra la struttura tripartita dell'anima e la struttura tripartita della polis si poneva come una vera e propria relazione isomorfica.<sup>4</sup> La metafora di un governo del sé, dunque, implicava, e per certi versi istituiva, una nozione 'politica' dell'io, con il corollario di precisi rapporti di potere tra le parti che lo componevano.

A sua volta, la metafora, non meno pervasiva, del 'formare'/'modellare'/'plasmare' (*fashion, mould*), pur senza escludere (anzi contemplando) la necessità di un autocontrollo delle passioni, era legata soprattutto all'obiettivo di una più ampia educazione socio-

<sup>4</sup> Il parallelo tra il governo dell'anima e il governo della repubblica è esposto da Platone nel III libro de *La Repubblica* (415); sulla tripartizione dell'anima, cfr. anche il libro IV de *La Repubblica* (439a-441c) oltre, naturalmente, al *Fedro*.

comportamentale. Se Castiglione intendeva 'formare' un cortegiano, Spenser dichiarava di voler 'modellare' un gentiluomo attraverso l'esempio da lui stesso fornito nella *Faerie Queene* (1589).<sup>5</sup> In termini molto generali, la rappresentazione di un io plasmabile o malleabile si può inquadrare all'interno della concezione ontologica nota come 'ilemorfismo', radicata nell'antichità classica, e ancora attiva in tutto il lungo Rinascimento. Al pari della realtà naturale di cui era parte integrante, l'io era, cioè, considerato come il risultato del connubio tra una 'materia' in divenire e le 'forme' o 'idee' che di volta in volta vi si imprimevano, modellandola continuamente. Egli era dunque un ente fluido e plasmabile, tanto nel corpo quanto nella mente: la sua educazione o formazione poteva essere paragonata alla manipolazione della creta da parte di un vasaio oppure alla creazione di uno stampo o di un calco da parte di uno scultore. Pertanto, 'modellare' qualcuno significava dargli una 'forma', insegnandogli l'arte del vivere: da tale punto di vista, si può dire che *fashion* restituisse una nozione 'artistico-artigianale' dell'io.

*Use*, infine, riguardava i vari, e più o meno corretti, 'usi' del sé. Presupposto fondamentale alla gran parte dei discorsi relativi ai possibili usi dell'io era l'idea che la natura fosse dotata di una sua utilità e/o di un suo fine intrinseco (*télos*): di conseguenza, il corpo umano, tanto nel suo insieme quanto nelle sue singole parti, era dotato di una gamma di usi virtuali, previsti *ab ovo* da una legge di natura. Dunque, *use* si riferiva in prima istanza all'uso del corpo nell'ambito di una fisiologia di tipo finalistico. Per estensione, la medesima legge morale naturale

<sup>5</sup> Edmund Spenser espose il suo disegno relativo alla *Faerie Queene* in una *Letter* a Sir Walter Raleigh (1589), posta in appendice alla prima edizione dell'opera, nel 1590. Come Castiglione affermava di voler formare un cortegiano, così Spenser, nella sua lettera, esponeva il suo disegno di modellare un gentiluomo o un nobile, attraverso i "virtuosi e gentili" precetti ("discipline") offerti nella sua opera: "The generall end [...] of all the booke is to *fashion* a gentleman or noble person in vertuous and gentle discipline" (*The Faerie Queene*, ed. by Thomas P. Roche Jr, with the assistance of Patrick O' Donnell Jr, Penguin, Harmondsworth, 1978, p. 15). Sul significato e la pervasività di *fashion* nel Rinascimento inglese, cfr. Stephen Greenblatt, *Renaissance Self-fashioning. From More to Shakespeare*, University of Chicago Press, Chicago, 1980. L'opera di Greenblatt esamina quel processo di costruzione e di rappresentazione sociale dell'io che, nel lungo Rinascimento, aveva trovato la sua espressione più compiuta nella manualistica comportamentale; il titolo stesso dell'opera, con la sua enfasi sul *self-fashioning*, ovvero sulla 'plasmabilità' dell'io, suggerisce indirettamente un percorso metodologico: vale a dire, la possibilità di esplorare l'io rinascimentale attraverso un'analisi degli specifici lemmi e metafore prodotti dalla stessa cultura del tempo. Sulla metafora della plasmabilità dell'io aveva già comunque offerto una sua interpretazione, molti anni prima, M. C. Bradbrook, nel saggio "The Fashioning of a Courtier: *Sonnets, Two Gentlemen of Verona, Midsummer Night's Dream*", in *Shakespeare and Elizabethan Poetry*, Chatto and Windus, London, 1951, pp. 141-61.

regolava anche un più generale ‘uso del sé’. Data una base fisiologica dell’io, si immaginava, cioè, che le leggi morali e il comportamento sociale dovessero a loro volta derivare non dall’“arte”,<sup>6</sup> ovvero dalla cultura, bensì dalla natura, quasi fossero un’appendice dello stesso organismo e delle sue funzioni. Anche se, come si vedrà, non mancavano ulteriori e più sofisticate teorie relative a possibili usi culturali del sé, *use*, nel suo senso più immediato e nelle sue linee più generali, rimandava a una nozione, per così dire, ‘naturale-funzionale’ dell’io.

Com’è noto, una metafora, pur essendo traducibile nel suo corrispettivo significato letterale, non si riduce ad esso; anzi, il suo contributo semantico più profondo (ciò che Ricoeur definisce “verità metaforica”)<sup>7</sup> sta proprio nella sua parziale resistenza alla letteralizzazione: dunque, nella sua residualità visivo-figurale, in quel tessuto di immagini e di associazioni semantiche che permangono oltre l’interpretazione letterale. Se ciò è vero, possiamo concludere che il significato più profondo di una metafora emerga proprio nei punti di convergenza tra le diverse aree semantiche connesse alla lettera e alla figura.<sup>8</sup>

Pertanto, come si tenterà di chiarire, le varie metafore relative all’io e alla sua sfera etico-pratica non si limitavano a tradurre figuramente, corredandolo di immagini, un senso già dato, bensì *contribuivano a crearlo* attraverso la loro stessa potenza icastica, nonché attraverso l’attivazione di una più vasta rete analogica, legata alla metafora di base. Ad esempio, la su citata analogia platonica tra l’anima e la repubblica (o *politeia*) si reggeva sul fatto che varie immagini relative all’anima erano mutate dalla sfera politica e che, viceversa, la repubblica era descritta come una sorta di Grande Anima o di anima collettiva. Dunque,

<sup>6</sup> La distinzione rinascimentale tra natura e arte si avvicinava alla nostra opposizione tra natura e cultura. Si tratta di una relazione sulla quale la critica si è a lungo confrontata: H. S. Wilson, “Some Meanings of ‘Nature’ in Renaissance Literary Theory”, *Journal of the History of Ideas*, II, 4, 1941, pp. 430-48; E. W. Taylor, *Nature and Art in Renaissance Literature*, Columbia University Press, New York, 1964.

<sup>7</sup> Sulla teoria cognitiva della metafora, cfr. Paul Ricoeur, *La Métaphore vive*, Seuil, Paris, 1975 (tr. it. *La metafora viva. Dalla retorica alla poetica: per un linguaggio di rivelazione*, Jaca Book, Milano, 1981); George Lakoff - Mark Johnson, *Metaphors We Live By*, University of Chicago Press, Chicago (Ill.), 1980 (tr. it., *Metafora e vita quotidiana*, Bompiani, Milano [1998], 2007<sup>3</sup>).

<sup>8</sup> Sul rapporto tra lettera e figura, tra *tenor* e *vehicle*, cfr. C. K. Ogden, I. A. Richards, *The Meaning of Meaning. A Study of the Influence of Language upon Thought and of the Science of Symbolism*, with an introduction by J. P. Postgate, Kegan Paul, London; Trubner, Trench, 1923; I. A. Richards, *The Philosophy of Rhetoric*, Oxford University Press, New York and London, 1936.

l'utilizzo di una metaforologia politica nella definizione dell'anima, e dei suoi bisogni, non era un fatto meramente strumentale o accessorio, bensì ne condizionava la stessa articolazione semantica. Di qui, si comprende come e perché, per una sorta di *induzione*, la metafora di un 'governo' dell'anima generasse quella che abbiamo definito una nozione 'politica' dell'io.

C'è, però, di più: 'governare', 'modellare', 'usare' nel Rinascimento avevano significati parzialmente diversi da quelli attuali. Ancor oggi, filosofi morali, sociologi, scienziati parlano di 'governo' delle emozioni, 'modellamento', 'plasticità' cerebrale, 'forma' del vivere, 'uso' di sé e del mondo, e così via.<sup>9</sup> Tuttavia, l'obsolescenza dei modelli culturali ai quali le metafore stesse si riferivano ha fatto sì che esse abbiano perso gran parte del loro peso semantico originario. Pertanto, per comprenderne il senso, occorrerà ricostruire le dinamiche storico-culturali relative alla genesi e allo sviluppo di ciascuna figura.<sup>10</sup>

Di qui, il taglio metodologico sotteso al presente lavoro: la scelta, cioè, di analizzare determinati ambiti etico-pratici dal punto di vista del linguaggio e delle figure di discorso che, storicamente, ne caratterizzavano le rispettive articolazioni.

In definitiva, rovesciando la metodologia comunemente adottata nell'analisi filosofica sull'uomo rinascimentale, anziché porre al centro dell'indagine una serie di temi etico-pratici, si partirà da un esame delle rispettive figure e forme linguistiche, nella convinzione che il controllo delle passioni, la formazione sociale, il comportamento morale 'naturale' siano anche e soprattutto degli ambiti discorsivi, degli spazi di articolazione del linguaggio, e che, in quanto tali, essi possano essere pienamente compresi solo all'interno di una indagine, al tempo stesso, lessicale e storico-culturale, ovvero linguistico-diacronica.

<sup>9</sup> Si vedano, a titolo indicativo, i seguenti titoli: Salvatore Natoli, *Il buon uso del mondo. Agire nell'età del rischio*, Mondadori, Milano, 2010; Howard Gardner, *Frames of mind*, Basic Books, New York (1983), 1985 (tr. it. *Formae mentis*, Feltrinelli, Milano [1987], 2010); Amedeo Quondam, *Forma del vivere. L'etica del gentiluomo e i moralisti italiani*, il Mulino, Bologna, 2010; Simona Cabib e Luigi Pizzamiglio, "La plasticità cerebrale e il recupero dei deficit neuropsicologici", in Giuseppe Vallar e Costanza Papagno, *Manuale di neuropsicologia*, il Mulino, Bologna, 2007, pp. 53-61.

<sup>10</sup> L'indagine storico-etimologica di alcuni lemmi, peraltro, chiarisce ulteriormente come la differenza tra senso letterale e senso traslato sia, in molti casi, pressoché impossibile e dunque puramente convenzionale, a causa delle intersezioni semantiche, e degli slittamenti di senso che caratterizzano l'evoluzione storica dei singoli lemmi. Ciò che si andrà a proporre nelle pagine che seguono non intende pertanto essere una ricostruzione completa o sistematica, ma solo un insieme di spunti utili, semmai, a una riflessione liminare.

1. Rule, order: *governo e riordino delle passioni,  
tra anima e corpo*

Marcus: But yet let reason *govern* thy lament.

(William Shakespeare, *Titus Andronicus*, III.i.218)

Come si è anticipato, i verbi *rule*, *govern* proponevano, in relazione al sé, l'idea di 'governare' le proprie passioni, sottoponendole al controllo della parte razionale dell'anima.<sup>11</sup> Attraverso tali metafore, la sfera privata dell'io si caricava di lemmi e di concetti relativi alla sfera politica: di qui le analogie, a più livelli, tra l'ambito privato del sé e quello pubblico della cosa politica.

La figura di un 'governo' delle passioni implicava non solo che l'io fosse diviso, ma anche che tra le sue parti costitutive vi fosse una differenza qualitativa, e che a tale differenza qualitativa corrispondesse una parallela differenza gerarchica. Concezione, questa, riconducibile all'originaria scomposizione platonica dell'anima o psiche in varie facoltà gerarchicamente ordinate tra di loro; scomposizione successivamente ripresa, con argomenti diversi, anche da Aristotele.<sup>12</sup> È appunto in tal senso, e con esplicito riferimento a tali modelli filosofici, che il lemma *rule* ricorre, unitamente al suo omologo *govern*, nel citato saggio *Of Moral Virtue* (1603), traduzione da parte di Philemon Holland di un'opera contenuta nei *Moralia* di Plutarco. Il tema centrale del saggio è, appunto, il governo delle passioni: per Plutarco/Holland, difatti, la piena virtù morale si realizza solo allorquando "each appetite is ruled by reason".<sup>13</sup>

Naturalmente, se la parte razionale dell'anima doveva 'governare' o 'comandare', la parte irrazionale doveva 'ubbidire' (a sua volta, il

<sup>11</sup> *Rule*, *govern* hanno, naturalmente, etimologie diverse e, dunque, significati non totalmente sovrapponibili: aprire però uno spazio di riflessione su tali differenze, per quanto importanti e significative esse siano, ci porterebbe troppo lontano.

<sup>12</sup> Com'è noto, Platone nel *Fedro* aveva distinto un'anima razionale (dotata di un compito di guida) da un'anima irascibile e un'anima concupiscibile. Aristotele, a sua volta, nel *De Anima*, aveva postulato la presenza di tre aspetti dell'anima: vegetativa, sensitiva, razionale (o intellettuale). Nonostante i due modelli di tripartizione dell'anima non fossero omologhi, nella loro successiva trasmissione, ad esempio in Plutarco, prevalsero forme di ibridazione e di eclettismo, facilmente riscontrabili anche nel pensiero filosofico rinascimentale. Ancora agli inizi del '900, la stessa idea freudiana di un Super-io opposto a un Io e a un Es, pur entro uno scenario epistemico profondamente mutato, ribadiva a sua volta un principio di tripartizione della psiche. Gli esiti freudiani, naturalmente, erano alquanto diversi, dal momento che essi erano diretti, in primo luogo, alla comprensione e, in parte, alla liberazione di quelle spinte irrazionali che la filosofia morale classica aveva invece tentato frenare o controllare.

<sup>13</sup> Philemon Holland, *Of Moral Virtue*, p. 14 ("ogni appetito è governato dalla ragione").

lemma *obey* ricorre, appunto in tale accezione, in Holland).<sup>14</sup> Di qui, ulteriori analogie, da un lato, tra la parte razionale dell'anima e il sovrano (o, in generale, il capo politico); dall'altro, tra la parte irrazionale e i sudditi: come nello stato, così nell'individuo, la pace e l'ordine potevano essere mantenuti solo tenendo a bada le forze politicamente eversive, ovvero le componenti meno nobili dell'anima. Com'è noto, nel Platone de *La Repubblica*, la relazione tra governo della città e governo dell'anima si spingeva sino a immaginare una perfetta simmetria tra tripartizione dell'anima e tripartizione sociale: i governanti-filosofi corrispondevano all'anima razionale; i guerrieri all'anima irascibile; i lavoratori all'anima concupiscibile.<sup>15</sup>

Oltre che essere 'governate' (*rule, govern*), le passioni dell'anima potevano, e dovevano, anche essere 'imbrigliate' o 'soggiogate' (*bridle, yoke*). Nello shakespeariano *Henry VI, Part Three*, ad esempio, il verbo *bridle* precede transitivamente l'oggetto *passion*, allorché Lady Grey espone le ragioni prudenziali che la inducono a 'imbrigliare' le proprie passioni: "This is that makes me *bridle* passion" ("È questo il motivo che mi induce a *imbrigliare* la passione").<sup>16</sup>

*Bridle* o *yoke* ricorrono in maniera pervasiva nel corpus letterario rinascimentale, in alternativa a *rule* o *govern*, per indicare un'analoga esigenza morale di autocontrollo o di autodisciplina delle passioni dell'anima. Tuttavia, se *rule* o *govern* rinviavano a un immaginario politico dell'anima, *bridle* o *yoke* attivavano una serie di immagini zomorfiche. Anche in questo caso, dietro la figura delle briglie o del freno, si possono trovare una corrispondente immagine e un mito platonico: quello dell'auriga e dei due cavalli alati, di diverso colore (*Fedro*: 246a-c; 253c-254e).<sup>17</sup> Se nel *Fedro* il nome stesso dell'auriga (*eniochos*) conteneva in sé il lemma 'redine' (*enía*),<sup>18</sup> l'immagine dell'auriga e delle sue redini che imbrigliavano le passioni dell'anima sarebbe divenuta topica nella cultura rinascimentale, sia a causa della riscoperta dello

<sup>14</sup> In Holland ricorrono in tal senso *disobedient, obedience, obedient*, e così via (*Of Moral Virtue*, pp. 4, 6, ecc.).

<sup>15</sup> Più specificamente, ne *La Repubblica* di Platone i governanti-filosofi formavano la classe aurea, i guerrieri l'argentea, i lavoratori la bronzea (libro III: 415; libro IV: 439a-441c).

<sup>16</sup> *Henry VI, Part Three* (IV.iv.19).

<sup>17</sup> Com'è noto, il cavallo bianco rappresentava l'anima irascibile (ossia la parte dell'anima dotata degli impulsi più belli e più capace di assoggettarsi alla guida della ragione), mentre il cavallo nero rappresentava l'anima concupiscibile (ossia la parte dell'anima mossa dai desideri più bassi e meno facilmente soggiogabile).

<sup>18</sup> Platone, *Fedro*, a cura di Giovanni Reale, Fondazione Lorenzo Valla/Arnoldo Mondadori, Milano (1998), 2001<sup>2</sup>.

stesso Platone, sia della ripresa eclettica di motivi platonici da parte di altri filosofi. Nel saggio di Plutarco/Holland, ad esempio, si fa appunto riferimento a Platone, e alla sua immagine di un auriga o cocchiere (“coachman or charioteer”), intento a guidare due bestie da tiro (“two draught beasts”), parimenti soggiogate (“in the same *yoke*”).<sup>19</sup> Immagini del genere ricorrevano, come si è visto, anche nella poesia e nel teatro. Naturalmente, in molti casi (come nell’esempio su citato da *Henry VI, Part Three*), il carattere ellittico delle formulazioni poetiche può rendere arduo, per un lettore di oggi, il riconoscimento del relativo contesto filosofico, laddove possiamo ragionevolmente assumere che, per un lettore dell’epoca, una singola tessera, quale ad esempio quella delle ‘briglie’ fosse sufficiente a evocare visivamente l’intero mosaico.

Dunque, all’idea di un *governo del sé*, con il suo corollario politico e le sue implicazioni verticistiche, faceva da complemento, ma anche da contrappunto, l’idea di un *addomesticamento del sé*, con le sue associazioni zoomorfe e i suoi risvolti mitico-simbolici (i due puledri alati, cromaticamente contrapposti); se, da un lato, si suggeriva che la parte irrazionale dell’anima potesse essere governata così come si governa o si comanda un suddito ribelle, dall’altro, si immaginava che essa potesse essere tenuta a freno così come si sottomette o si placa un animale selvaggio. Sia l’una che l’altra immagine, in ogni caso, in sintonia con la nozione platonica dell’anima, proponevano non di annichilire, bensì di temperare o contenere le passioni, incanalandole nella giusta direzione.<sup>20</sup>

Oltre che nell’ambito filosofico-morale, il tema delle passioni era oggetto di studio e di cura anche in ambito medico e, più specificamente, nell’ambito della teoria ippocratico-galenica dei quattro umori – teoria, a sua volta, com’è noto, ancora attiva nella cultura del Rinascimento europeo.<sup>21</sup> Se nel primo caso le passioni venivano ascritte all’anima e ai suoi moti, nel secondo esse venivano ricondotte al corpo e alle sue patologie. Va da sé che a tale differenza speculativa

<sup>19</sup> Philemon Holland, *Of Moral Virtue*, p. 11.

<sup>20</sup> Plutarco/Holland, a sua volta, sostiene tale posizione più morbida nei confronti delle passioni, censurando l’eccessivo rigore stoico.

<sup>21</sup> Cfr. l’opera di Raymond Klibansky, Erwin Panofsky e Fritz Saxl che, pur concentrandosi in particolare sulla malinconia, rimane un classico e un caposaldo sulla teoria degli umori in generale: *Saturn and Melancholy*, Nelson, London, 1964 (tr. it. *Saturno e la malinconia*, Einaudi, Torino [1983], 2002). Sulla teoria più generale delle passioni in Galeno, nella filosofia e nella medicina ellenistica, cfr. Jacques Brunschwig and Martha C. Nussbaum eds., *Passions and Perceptions. Studies in Hellenistic Philosophy of Mind*, Cambridge University Press, Cambridge, 1993.

corrispondeva una parallela differenza lessicale e figurale. Laddove le passioni generate dalla parte irrazionale o brutale dell'anima potevano essere 'governate' o 'imbrigliate' dalla ragione, le passioni prodotte dagli umori del corpo andavano 'curate' o 'ordinate'.

*Cure, order* indicavano, dunque, l'esigenza di una cura o di un riordino di passioni non già ascritte a una lotta interna dell'anima, bensì considerate e studiate come un disturbo organico. È appunto in tal senso che i due lemmi ricorrono in un trattato medico-umorale dell'epoca: il *Treatise of Melancholie* (1586) di Timothy Bright.

Bright, dopo aver esposto, nella prima parte della sua opera, l'eziologia dei disordini umorali, si propone, nella seconda parte, di 'curarli' e/o di 'ordinarli' (capp. XXXVII-XXXVIII ss.). Com'è noto infatti – e Bright ne rievoca il quadro generale nel capitolo II – la fisiologia umorale prevedeva l'esistenza di quattro umori o fluidi corporei: il sangue, la flemma, la bile gialla e la bile nera. Ogni umore era generato dalla particolare combinazione di due tra quattro qualità contrapposte (caldo/freddo; secco/umido) e a ciascun umore corrispondeva una parallela disposizione o passione dell'anima: un eccesso di sangue generava il tipo sanguigno; la prevalenza della flemma produceva l'individuo flemmatico; un eccesso di bile gialla (*cholera*) produceva il tipo collerico; un sovrappiù di bile nera generava il tipo malinconico.<sup>22</sup> Dal momento che gli umori erano prodotti dagli alimenti, e che lo stato patologico era causato dalla loro discrasia (o cattiva mescolanza), 'curare' le passioni (ripristinando in tal modo lo stato di salute) significava riequilibrare gli umori attraverso un opportuno regime alimentare, atto ad eliminare i fluidi in soprappiù o a integrare quelli in difetto.<sup>23</sup>

Nondimeno, la base organica, pur essendo alla base della patologia umorale, non ne costituiva l'unica spiegazione: difatti, alla cura alimentare si aggiungeva anche un cura per così dire spirituale, relativa cioè alle abitudini e allo stile di vita. Di qui, in Bright (ma anche in altri autori e nel lessico comune dell'epoca), lo slittamento di senso

<sup>22</sup> Timothy Bright, *A Treatise of Melancholie*, reproduced from the 1586 edition printed by Thomas Vautrollier, with an Introduction by Hardin Craig, Columbia University Press (for the Facsimile Text Society), New York, 1940: cfr. il cap. II: "The causes of naturall melancholie and the excesse thereof", pp. 4-6 (Aiii).

<sup>23</sup> Timothy Bright espone la cura o il riordino degli umori in particolare nei capitoli finali del suo *Treatise of Melancholie*. L'idea che i disordini umorali potessero essere curati attraverso una dieta adeguata è anche in Shakespeare: è eliminando dalla dieta di Caterina i cibi troppo caldi o secchi che Petruccio, con l'aiuto di Grumio (sia pure senza prendersi troppo sul serio), cerca di curare la bile gialla e, dunque, l'irascibilità della moglie (*The Taming of the Shrew*: IV.i e IV.iii).

di *cure* da ‘curare’ a ‘prendersi cura’: di conseguenza, l’intervento medico-terapeutico poteva sfociare in quello filosofico-pedagogico della ‘cura del sé’: atteggiamento, questo, chiaramente discernibile anche nella successiva, ben più nota *Anatomy of Melancholy* (1621) di Robert Burton.<sup>24</sup>

Le passioni, oltre a essere ‘curate’ nei vari sensi su indicati, potevano altresì essere ‘ordinate’: lo stesso Bright, ad esempio, nei capitoli finali del suo trattato, indica vari modi attraverso i quali le persone melanconiche potevano *order them selues*, ‘ordinare sé stesse’, sia nei comportamenti che nelle passioni.<sup>25</sup> L’idea di *order*, ovvero di dare un ordine e un’armonia alle passioni generate dagli umori corporei, trovava, innanzitutto, una spiegazione numerologica. Difatti, dal momento che la malattia era determinata da una cattiva proporzione nei quattro umori, il ripristino della salute poteva essere garantito attraverso il recupero di un corretto equilibrio quantitativo/qualitativo: relativo, cioè, al rapporto tra i quattro umori, e tra le qualità che li componevano. In ultima analisi, *order*, con la sua idea di equilibrio, rinviava a quel principio armonico-numerologico, di ascendenza pitagorica, che, com’è stato osservato in vari studi specifici, costituì il presupposto stesso della successiva teoria ippocratico-galenica dei quattro umori corporei.<sup>26</sup>

In sintesi, dunque, l’idea che le passioni fossero generate dalla parte irrazionale dell’anima si associava a metafore relative al ‘governare’, ‘imbrigliare’, ‘soggiogare’ (*rule, govern, bridle, yoke*, ecc.); viceversa, l’idea che esse fossero prodotte dal corpo, e in particolare da una cattiva mescolanza dei suoi umori, si associava a lemmi e figure quali ‘curare’ o ‘ordinare’ (*cure, order*). Va da sé che la distinzione tra le due diverse interpretazioni delle passioni non fosse netta, dal momento che la linea di confine tra anima e corpo rimaneva comunque indefinita e

<sup>24</sup> *The Anatomy of Melancholy*, pubblicata per la prima volta nel 1621, ebbe varie, successive edizioni durante la vita dell’autore. Tra i quattro umori, quello della malinconia, in particolare, essendo associato all’individuo di genio, prevedeva un tipo di cura alquanto complesso (ancora oggi, del resto, capita che neurologi e psichiatri dichiarino di non voler guarire le nevrosi di un dato artista, perché ciò potrebbe spegnerne la creatività): cfr. (oltre ai già citati Klibansky, Panofsky e Saxl) Rudolf e Margot Wittkower, *Born under Saturn*, Weidenfeld and Nicolson, London, 1963 (tr. it. *Nati sotto Saturno. La figura dell’artista dall’Antichità alla Rivoluzione francese*, Einaudi, Torino [1968], 1996).

<sup>25</sup> Timothy Bright, *A Treatise of Melancholie*, capp. XXXVII-XXXVIII-XXXIX.

<sup>26</sup> Sarebbero cioè state sia in generale l’idea di proporzione numerologica, sia in particolare il culto pitagorico del numero quattro, a generare, almeno indirettamente, la teoria dei quattro umori corporei: Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, Fritz Saxl, *Saturno e la malinconia*, p. 9.

indefinibile. Né mancavano punti d'intersezione sia figurale che speculativa tra i due ambiti, come ad esempio ci suggerisce, indirettamente, un passo shakespeariano in cui il principe Hal (il futuro Enrico V) accenna all'umore "non soggiogato" di Falstaff e compagni, e ai relativi vapori che ne ottendono la mente:

I [...] will awhile uphold  
The *unyoked humour* of your idleness.<sup>27</sup>

Nel suo monologo, il principe Hal mostra di considerare gli 'umori' non (ovvero non solo) come una malattia del corpo, da 'curare' secondo i noti principi della medicina galenica, bensì – sulla scia della immagine platonica dell'auriga – come un moto dell'anima ribelle, da 'imbrigliare' o 'soggiogare' (*yoke*) attraverso la disciplina della ragione.

## 2. *Fashion, mould:* *modellamento sociale e formazione del carattere*

The generall end therefore of all the booke is *to fashion*  
a gentleman or noble person in vertuous and gentle  
discipline

(Edmund Spenser, *Letter*, a Sir Walter Raleigh, 1589)

Se il tema morale del controllo delle passioni (sia che esse fossero ricondotte all'anima sia che venissero attribuite al corpo) si esplicava attraverso una precisa metaforologia (da *rule* a *bridle*, da *cure* a *order*), il tema della duttilità del soggetto e, dunque, della sua formazione era, a sua volta, formulato – e, in un certo senso, reso possibile – da una serie di figure specifiche: il già ricordato *fashion*, ovvero 'plasmare' o 'dar forma'; l'omologo *mould*, ovvero 'modellare' attraverso un calco o uno stampo; *frame*, ovvero 'modellare'/'creare'/'forgiare'.

*Fashion, mould, frame* e altri sinonimi possono essere considerati alla stregua di calchi dal greco *pláссо*. L'area semantica più propria di *pláссо* era quella dell'arte e dell'artigianato (vale a dire, della *téchne*): il verbo, infatti, indicava il dar forma a una materia duttile, quale quella

<sup>27</sup> William Shakespeare, *King Henry IV, Part One*, I.ii.218-219 ("Per un po' di tempo terrò dietro / all'umore *non soggiogato* del vostro ozio"). Il riferimento ai vapori è al successivo v. 226; nonostante Hal parli di "vapori" in senso meteorologico, il precedente accenno agli "umori" attiva anche il senso medico-fisiologico dei vapori prodotti dai fluidi corporei.

dell'argilla o del metallo modellato dall'artigiano, eventualmente grazie al supporto di uno stampo o di un calco. Lo stesso verbo era altresì utilizzato anche in riferimento alla creazione cosmologica. Creazione artistica e creazione cosmologica erano, dunque, accomunate da una serie di lemmi condivisi, quali appunto quelli del 'plasmare'/'modellare', nonché da un analogo quadro culturale.<sup>28</sup> Di qui, il senso traslato del plasmare la personalità umana, per definizione flessibile e ricettiva nei confronti degli stimoli provenienti dal mondo esterno. Di qui, anche, una nozione per così dire 'artistica' dell'io e, più in generale, l'idea di un'arte del vivere e dell'agire sociale.<sup>29</sup>

Per comprendere appieno il senso di *fashion*, dunque, occorrerà, in primo luogo, definirne il contesto, ripercorrendone le origini storiche. In senso generale, 'plasmare' o 'modellare' significava imprimere delle forme o idee all'interno di una materia che si prestava ad accoglierle. Tale concezione, nota come 'ilemorfismo' (da *hýle*, 'materia' e *morphé*, 'forma'), era diffusa nella filosofia greca antica – anche se in autori diversi il rapporto tra le idee o forme (*eĩdos* o *morphé*) e la materia presentava differenze di non poco conto. Com'è infatti ben noto, mentre per Platone il mondo terreno poteva al più evocare o rispecchiare – ma non contenere – il mondo iperuranio delle idee, per Aristotele, invece, la materia e le sue forme erano di fatto congiunte in un rapporto indissolubile e dinamico, manifestantesi a più livelli (ontologico, epistemico, tecnico-artistico).<sup>30</sup>

Al di là di varie e pur importanti differenze specifiche, la visione generale della realtà come punto d'incontro tra una forma o idea (in genere associata al maschile) e una materia indeterminata e dunque modellabile (generalmente associata al femminile) avrebbe attraversato tutto il mondo antico. Di conseguenza, una serie di fenomeni naturali, emotivo-cognitivi, comportamentali, artistici venivano ricondotti al processo di impressione delle forme in una materia ricettiva e plasmabile. Così, se la genesi degli esseri viventi era attribuita al passaggio di una forma maschile nella materia femminile, la sensazione e la conoscenza, a loro volta, erano attribuite all'impressione delle forme degli ogget-

<sup>28</sup> Platone, giova ricordarlo, risolve il mito della creazione assegnandone le origini a un demiurgo, o artefice semidivino il quale, nel contemplare le idee, plasma la materia sul modello delle idee stesse (*Timeo*).

<sup>29</sup> Su questi temi rimando al mio saggio: "La cera, il calco. Forma e formazione del sé nel personaggio shakespeariano", in Franco Marengo (a cura di), *Il personaggio nelle arti della narrazione*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 2007, pp. 323-44.

<sup>30</sup> Per Aristotele, la forma era dunque parte costitutiva della materia, essendo la realtà 'sinolo' (ovvero 'tutto intero') di materia e di forma.

ti nella materia psichica (l'innamoramento, dunque, era considerato come il passaggio e la permanenza dell'idea o forma dell'amato/a nella mente dell'amante). La stessa opera d'arte era vista come il risultato della trasmissione, nella materia grezza, dell'idea dell'artista.<sup>31</sup>

Alla luce di tale quadro generale, si può ben comprendere il rilievo attribuito nella pedagogia e nella filosofia morale del Rinascimento alle forme o idee, considerate come modelli esemplari capaci di 'plasmare'/'forgiare'/'modellare' (*fashion, frame, mould*) la mente e il carattere dei giovani. Per la sua stessa natura, l'ontologia ilemorfica si sposava alla perfezione con una concezione pedagogica di tipo imitativo, in base alla quale l'apprendimento era fondato sull'emulazione o imitazione di forme o modelli ideali. Da tale prospettiva, le idee o forme, oltre a rappresentare delle entità astratte, potevano essere incarnate da un ente concreto, ad esempio a un personaggio illustre, considerato a sua volta come un archetipo capace di 'plasmare' le menti (ovvero, la 'materia') col suo stesso esempio. Si pensi, a tale proposito, al valore 'formativo' attribuito alle biografie dei grandi.

Una chiara associazione della figura del principe all'idea o modello capace di plasmare per via imitativa la si può trovare nella nota battuta (spesso citata, ma raramente analizzata nelle sue implicazioni semantiche più profonde) con la quale Ofelia rimpiange nostalgicamente il periodo in cui Amleto, ancora sano di mente, fungeva per i sudditi danesi da "glass of fashion" e "mould of form" (III.i.55).<sup>32</sup> Nell'unire l'idea di uno "specchio del comportamento" all'immagine del "calco" capace di imprimere la sua "forma", Ofelia suggeriva che la figura del principe (nei suoi vari aspetti di soldato, studioso e cortigiano: III.i.152)<sup>33</sup> fungeva da modello per i sudditi che, nel contemplarlo, ne venivano influenzati. Amleto era, cioè, per i suoi sudditi, l'archetipo o l'idea che, imprimendosi nelle loro menti attraverso lo sguardo ("[t]he observed of all observers"), ne plasmava i comportamenti. Un'immagine analoga ricorre anche in *Henry IV, Part Two*, nel punto

<sup>31</sup> Nel *De generatione animalium* Aristotele paragonava la trasmissione dell'idea del fagnone nella materia da lui lavorata, attraverso il movimento delle mani, al passaggio del seme (cioè, della forma maschile) nella materia femminile al momento della copula (I.xxii.730b). Sul rapporto tra forma e materia artistica si dirà in maniera più analitica nel capitolo 2: "Teorie poetiche: la poesia come *idea* e come *discorso*".

<sup>32</sup> "The glass of fashion and the mould of form, / Th' observed of all observers – quite, quite down" ("Lo specchio del costume e il calco delle forme, / colui che veniva mirato da tutti gli ammiratori, giù, giù, caduto a terra!")

<sup>33</sup> "The courtier's, soldier's, scholar's, eye, tongue, sword" ("Occhio, lingua, spada di cortigiano, di soldato, di studioso").

in cui Lady Percy ricorda il marito defunto con accenti simili a quelli di Ofelia, vale a dire come uno specchio capace di plasmare le menti altrui attraverso il riflesso delle proprie idee o forme: “He was the mark and glass, copy and book, / That *fashion'd* others”.<sup>34</sup> L'esempio forse più illuminante, però, è l'incipit della vita di Emilio Paolo (nella versione delle *Vite parallele* di Plutarco ad opera di Thomas North), in cui North sostiene che le vite dei grandi del passato non solo devono fungere da modello per i lettori, ma hanno anche costituito, per l'Autore stesso, uno specchio (“*glasse*”) o un calco (“*mowld*”) sul quale egli ha potuto “modellare e forgiare” (“*frame and facion*”) la propria esistenza: “as if I looked into a *glasse*, to *frame and facion* my life, to the *mowld* and *patterne* of these vertuous noble men”.<sup>35</sup>

In breve, se la realtà tutta era vista come il risultato di un connubio (o sinolo) tra una materia malleabile e le forme che vi si imprimevano, modificandola continuamente, l'apprendimento o la formazione erano legati alla plasmabilità del soggetto nei confronti delle forme o idee, ovvero alla sua disponibilità ad accogliere o imprimere dentro di sé modelli esterni. Di qui, una ulteriore serie di metafore, relative sia alla plastica ricettività dell'io, sia agli strumenti che ne influenzavano, o ne permettevano, la formazione. Difatti, la flessibilità cognitivo-comportamentale del soggetto era di volta in volta assimilata alla duttilità di un metallo, o della creta forgiata attraverso un calco, o di una tavoletta di cera (la famosa *tabula rasa*) su cui si imprimevano, in luogo delle ‘idee’, i ‘caratteri’ della scrittura. Figure che, pur riprese e in parte modernizzate nel Rinascimento, risalgono, a loro volta, almeno al mondo della Grecia antica.

Ad esempio, l'immagine della tavoletta di cera, topica nella cultura rinascimentale (e, di lì, pervenuta sino a noi), ricorre già in Platone. Nel *Teeteto*, vari processi cognitivi, quali le sensazioni e i ricordi, vengono descritti attraverso la figura di una tavoletta di cera impressionabile:

<sup>34</sup> II.iii.31-32 (“Era il segno e lo specchio, la copia e il libro / che modellava gli altri”). Traggio l'idea di un confronto tra la battuta di Ofelia e quella di Lady Percy da una glossa di Harold Jenkins, nell'edizione “Arden” di *Hamlet* (second series), Methuen, London, 1982.

<sup>35</sup> *Plutarch's Lives of the Noble Grecians and Romans Englished by Sir Thomas North*, ed. by G. Wyndham, 6 vols., in W. E. Henley (ed.), *Tudor Translations*, Nutt, London, 1895-96: vol. 2, p. 196 (anche in questo caso traggio spunto da una nota di Jenkins all'ed. cit. di *Hamlet*, p. 284). Da segnalare che i *topoi* del “*mowld*” e del “*patterne*”, presenti nella versione inglese di North, sono assenti nell'originale di Plutarco. Di fatto, il testo plutarchesco va incontro a successive accezioni nella traduzione di Jacques Amyot prima, di North, poi: nella sua traduzione francese, Amyot aggiunge all'immagine modellizzante dello specchio quella, correlata, dello stampo (“*moule*”); North, a sua volta, non solo mantiene l'immagine dello stampo (“*mowld*”), ma vi aggiunge anche quella della forma o modello (“*patterne*”).

Fa' conto dunque, così per dire, che ci sia nelle anime nostre come un blocco di cera da improntare [...]. E ora diciamo che codesta cera è dono di Mnemòsine [cioè, della Memoria], la madre delle Muse; e che in essa, esponendola appunto alle nostre sensazioni e ai nostri pensieri, noi veniamo via via imprimeando, allo stesso modo che s'imprimono segni di sigilli, qualunque cosa vogliamo ricordare di quelle che vediamo o udiamo o da noi stessi pensiamo; e quel che vi è impresso noi lo ricordiamo o conosciamo finché l'immagine [τὸ εἶδωλον] sua rimane; quello invece che vi è cancellato o sia impossibile imprimercelo, lo dimentichiamo e non lo conosciamo.<sup>36</sup>

Sensazioni e ricordi, dunque, sono come parole scritte nell'anima. La storia della psicologia classica è, in buona parte, legata alla storia di tali metafore:<sup>37</sup> dall'impressione dei caratteri alfabetici su di una tavoletta di cera al disegno su una tavolozza da pittore, al riflesso delle immagini su di uno specchio, all'impronta esercitata da un calco su un materiale duttile quale l'argilla o il metallo.

In Shakespeare, l'immagine della tavoletta di cera, associata a vari processi di tipo ileomorfo, ritorna con una certa frequenza. Il corpo di Romeo (in *Romeo and Juliet*), così come quello di Ermia (in *A Midsummer Night's Dream*), sono definiti come "a form in a wax", appunto "una forma in una tavola di cera". I figli, cioè, sono il risultato dell'impressione o incisione della forma maschile nella (plasmabile) materia femminile.<sup>38</sup>

A sua volta, l'innamoramento è reso possibile dall'impressione (o dalla pittura) dell'immagine dell'amato o dell'amata nella tavola, ovvero nel cuore e nell'anima, dell'amante: nel sonetto 24 (ma gli esempi potrebbero essere moltiplicati *ad libitum*), Shakespeare – ovvero, il suo alter ego lirico – afferma che il suo occhio, fungendo da pittore, ha scolpito la forma dell'amato nella tavola del suo cuore:

Mine eye hath played the painter, and hath steeled  
Thy beauty's form in table of my heart.<sup>39</sup>

<sup>36</sup> Platone, *Teeteto* (191d-e), in *Opere*, a cura di vari traduttori, 2 voll., Laterza, Bari (1966), 1967 (la traduzione del *Teeteto* è di Manara Valgimigli): vol. 1, p. 333.

<sup>37</sup> Giorgio Agamben, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Einaudi, Torino, 1977, p. 87.

<sup>38</sup> In *Romeo and Juliet* è fra' Lorenzo a definire la "noble shape" ("la nobile figura") di Romeo come "a form in a wax" (III.iii.125: "una forma in una tavola di cera"), implicandone dunque la plasmabilità. In *A Midsummer Night's Dream*, a sua volta, Teseo ricorda a Ermia che ella non è altro che "a form in a wax / By him imprinted" (I.i.49-50: vale a dire, "una forma in una tavoletta di cera stampata [o impressa] dal padre").

<sup>39</sup> William Shakespeare, *Sonnets* ("Il mio occhio ha giocato a fare il pittore e ha scolpito / la forma della tua bellezza nella tavola del mio cuore"). Si noti che "table" indica una tavola per scrivere o per dipingere.

Il ricordo e l'oblio, in particolare, sono associati, rispettivamente, alla permanenza o alla cancellazione delle forme degli oggetti nella sfuggente e mutevole tavola della memoria. In *Hamlet*, il principe danese, nel promettere a sé stesso di adempiere il disegno di vendetta commissionatogli dal fantasma paterno, prima paragona la sua memoria alla classica tavola di cera, per poi associarla al più moderno libro a stampa ("the book and volume of my brain"). Nell'un caso come nell'altro, la memoria è la materia ("matter", accostabile alla greca *hýle*) sulla quale sono, appunto, impresse le forme, ovvero i caratteri alfabetici. Con un'ulteriore figura a sua volta affine a quella del *Teeteto* platonico, Amleto immagina che il suo nuovo progetto (la vendetta) possa attuarsi solo attraverso la "cancellazione" ("wipe away") di tutto ciò che di inutile ("trivial") si era precedentemente impresso nella sua psiche – suggerendo in tal modo l'idea di una memoria selettiva:

[...] from the *table* of my *memory*  
 I'll *wipe away* all trivial fond records,  
 All saws of books, all *forms*, all *pressures past*  
 That youth and observation copied there,  
 And thy commandment all alone shall live  
 Within *the book and volume of my brain*,  
 Unmix'd with baser *matter*.<sup>40</sup>

Il carattere alfabetico impresso nella tavola di cera o nel libro dell'anima diventa poi, attraverso un successivo passaggio semantico, il carattere distintivo di una personalità – ovvero, il "carattere" *tout court*. L'ambivalenza di "character", in quanto carattere alfabetico inciso nel libro della mente e in quanto temperamento personale è ampiamente documentabile in un insieme di testi: tra questi, un ulteriore passo dello stesso *Hamlet*, allorché Polonio consiglia il figlio Laerte di incidere ("character") nella propria memoria una serie di precetti:

[...] these few precepts in thy memory  
 Look thou *character*.<sup>41</sup>

A differenza, dunque, di *rule*, di *bridle*, di *cure*, che definivano una lotta psichica interna all'individuo allo scopo di controllare le proprie

<sup>40</sup> *Hamlet*, I.v.98-104 ("[...] dalla tavola della memoria / cancellerò tutti i ricordi vani e inutili, / tutte le massime dei libri, tutte le forme impressesi nel passato, / tutto ciò che il mio giovane spirito di osservazione vi copiò. / E il tuo comandamento vivrà da solo / nel libro della mia mente, / non mescolato a più vile materia").

<sup>41</sup> *Hamlet*, I.iii.58-59 ("Bada di incidere nella tua memoria / questi pochi consigli").

passioni, *fashion* riguardava in particolare le influenze esercitate sul soggetto (rappresentato come materia plasmabile, cera duttile, libro vergine) da idee o modelli esterni. Non a caso, l'area semantica elettiva di *fashion* o di *frame* era quella della letteratura educativa e della manualistica comportamentale. Difatti – come anticipato –, se nella sua versione inglese del *Cortegiano* sir Thomas Hoby dichiarava che il proprio obiettivo era quello di “*facion* [...] a Courtier” (“formare un cortegiano”),<sup>42</sup> nella *Faerie Queene* Edmund Spenser si proponeva di “*fashion* a gentleman or noble person in vertuous and gentle discipline”. La “gentle discipline” di Spenser coniugava, in un'ardita sintesi, il sistema delle dodici virtù aristoteliche (“the twelve priuate morall vertues, as Aristotle hath deuised”)<sup>43</sup> con il modello cavalleresco dell'epica ariostesca. Come l'autore chiariva ulteriormente, le dodici virtù trovavano poi una summa ideale nella virtù per eccellenza, la “magnificence”.<sup>44</sup> Il gentiluomo ideale ‘modellato’ da Spenser era, dunque, un delicato equilibrio di virtù morali classiche e di modi socialmente appropriati.

Se nella teoria di un ‘governo’ delle passioni la virtù morale per eccellenza era la Temperanza, nella teoria della ‘formazione’ del sé (sebbene non manchino appelli alla stessa Temperanza)<sup>45</sup> altre virtù risultavano prioritarie: *in primis*, la Magnificenza. La Magnificenza, virtù già celebrata da Platone e da Aristotele, nella trattatistica rinascimentale acquistava dunque un posto di assoluta centralità nell'educazione morale e nel modellamento sociale della futura classe dirigente. Essa, come indicava il suo stesso etimo, consisteva nella capacità di fare grandi cose.<sup>46</sup>

<sup>42</sup> *The Book of the Courtier*, ed. by Virginia Cox, cit., p. 22.

<sup>43</sup> Cfr. la Lettera dell'Autore indirizzata a Sir Walter Raleigh, generalmente premessa al poema come una sorta di Introduzione autoriale: Edmund Spenser, *The Faerie Queene*, ed. by Thomas P. Roche Jr, with the assistance of C. Patrick O' Donnell Jr, Penguin, Harmondsworth, 1978, p. 15. Si noti, tuttavia, che l'ispirazione di Spenser al modello etico aristotelico è più ideale che reale: com'è stato rilevato, Spenser attinge piuttosto da filosofi moderni quali il suo amico Lodowick Bryskett e da Alessandro Piccolomini.

<sup>44</sup> Cfr. la Lettera di Spenser, nell'ed. cit. della *Faerie Queene*, p. 16.

<sup>45</sup> Nella stessa *Faerie Queene*, la Temperanza era rappresentata da uno dei dodici cavalieri (Sir Guyon, nel libro II); nondimeno, essa era solo una delle dodici virtù che concorrevano a creare la virtù per eccellenza: appunto, la Magnificenza. Si consideri, naturalmente, anche il dramma *Magnyfycence* (1515-16) di John Skelton.

<sup>46</sup> La virtù della “magnificence”, una delle più celebrate nel Rinascimento inglese, deriva dal latino “magnum facere”, che a sua volta è un calco dal greco “megaloprèpeia”.

### 3. Use: *buoni e cattivi usi del sé (secondo natura e secondo cultura)*

Thy self is *self-misused*.

(William Shakespeare, *Richard III*, IV.iv.374)

Per quanto riguarda, infine, il terzo ambito linguistico – e il relativo tema morale – su individuato, quello relativo all’ ‘usare’/‘usarsi’, esso si riferiva, in prima istanza, all’ ‘uso’, più o meno corretto, del proprio corpo, in relazione a una ipotetica legge di natura. In seconda istanza, l’uso del corpo e dei suoi singoli organi rinviava a un più generale ‘uso del sé’. Nonostante l’ ‘uso del sé’ avesse, a sua volta, come principale parametro morale la natura e i suoi fini, non mancavano definizioni del sé e dei suoi possibili usi da un punto di vista più spiccatamente culturale.

Nei *Canterbury Tales* (1386-1400), il Prologo della Donna di Bath illustra con la maggiore chiarezza possibile il rapporto tra ‘uso’ del corpo, legge di natura e comportamento morale. La donna, infatti, legittima la sua aspirazione a contrarre, dopo il suo quinto, anche un sesto matrimonio – a dispetto dell’ esaltazione paolina della castità – in base, appunto, alla legge di natura e al finalismo insito nell’atto stesso della creazione. Dal momento che gli organi sessuali sono stati creati con un doppio, e preciso fine (*conclusion*) – espellere l’urina e procreare –, è pienamente legittimo che essi vengano “usati” per entrambi gli scopi: “to what *conclusion* / Were membres maad of generacion ...? [...] for office, and for *ese* [*ease*] / Of engendrure”. È pertanto doveroso che l’uomo paghi il suo debito (*dette*) nei confronti della donna (e della stessa creazione) “usando” al meglio il suo “sely instrument” (“benedetto strumento”), così com’è legittimo che la donna, a sua volta, “usi” i suoi strumenti.<sup>47</sup>

Al di là della geniale ironia chauceriana, è evidente, in primo luogo, il richiamo a un’etica sessuale e a una morale naturale legate al rispetto dei fini insiti nella Natura e, in secondo luogo, a una sorta di utilizzo economico dei suoi beni (in termini, cioè, di guadagno o di spreco).

La Donna di Bath, dunque, sostiene il suo diritto-dovere a far “uso” di quei beni – gli organi sessuali – che la natura le ha messo a disposizione, in conformità con il fine previsto dalla natura stessa. La

<sup>47</sup> Geoffrey Chaucer, *The Canterbury Tales*, in *The Riverside Chaucer*, ed. by Larry D. Benson, with a new Foreword by Christopher Cannon, Oxford University Press, Oxford (1988), 2008: *The Prologue to the Wýves Tale of Bathe*, cfr. in particolare i vv. 115-32, p. 106 (“a quale scopo furono creati gli organi della riproduzione? per l’escrezione e per il piacere della generazione”).

sua idea di una morale legata non solo all'osservanza delle Scritture, ma anche alla Legge di natura sarebbe stata sostenuta, con argomenti sostanzialmente simili, ancorché filosoficamente più sofisticati, da vari pensatori successivi.<sup>48</sup> In termini molto generali, peraltro, è noto come il pensiero filosofico-giuridico di varie epoche abbia ricondotto il diritto positivo, istituito dall'uomo, a un originario, e pertanto incontestabile, diritto naturale.

L'idea di una legge di natura e, dunque, di una morale legata all'uso della natura stessa, ha origini molto antiche. Da un lato, il mito platonico del demiurgo<sup>49</sup> raccontava di una natura dotata di una "utilità" (*ophéleia*) derivante da un atto di creazione intelligente (su una linea per alcuni versi simile, del resto, si muoveva lo stesso mito ebraico-cristiano della genesi). Dall'altro, la fisica aristotelica ipotizzava di una natura utilmente governata e indirizzata da un suo "fine" interno (*télos*). Nell'una come nell'altra concezione cosmologica, pur da punti di vista e con modalità diegetiche molto diverse, si esaltavano la bontà e la razionalità inerenti all'ordine naturale.<sup>50</sup> Di qui, la necessità per l'uomo di seguire nei suoi comportamenti gli "usi" e/o i "fini" previsti dalla natura stessa. In altri termini, la visione di una natura utile e/o finalisticamente organizzata faceva da sfondo alla definizione dell'uso corretto del corpo umano, nei suoi vari organi e nelle loro rispettive funzioni.

Lo stesso Paolo di Tarso, menzionato, come s'è visto, nel discorso della Donna di Bath, prevedeva, in alternativa alla castità, una morale e in particolare un'etica sessuale regolate da un "uso" strettamente "naturale" del proprio corpo. Nella *Lettera ai Romani*, ad esempio, l'apostolo Paolo, partendo dal presupposto che un buon uso di sé consisteva in un impiego corretto dei doni o talenti ricevuti da Dio (mentre un cattivo uso di tali doni costituiva un allontanamento [*pláne*] da sé e dunque da Dio), esortava i cristiani a fare un "uso" (*khřsis*) secondo natura del proprio corpo.<sup>51</sup> Nella sua traduzione inglese del

<sup>48</sup> Richard Hooker, ad esempio, nel suo *Laws of Ecclesiastical Polity* (1593), avrebbe legittimato l'organizzazione gerarchica della Chiesa inglese contro gli attacchi puritani in quanto inscritta in una Legge di natura, a sua volta (come le Scritture), emanata da Dio.

<sup>49</sup> Platone definisce la *phýsis* come *emphron* 'intelligente': *Timeo*, 46D (a cura di Giovanni Reale, Bompiani, Milano, 2000).

<sup>50</sup> Si muovevano, invece, in una prospettiva diversa quelle concezioni atomistico-mecanicistiche che prevedevano la presenza di un certo grado di caos e/o indeterminatezza nella natura e nel mondo.

<sup>51</sup> Cfr. la *Lettera ai Romani I*, 26-27. Il passo paolino è esaminato e commentato in Eva Cantarella, *Secondo natura. La bisessualità nel mondo antico*, Rizzoli, Milano (1988), 1995, p. 244.

passo paolino nel *New Testament*, Tyndale (1526) rendeva *khř̄sis* con “use”, ribadendo la necessità di un “uso naturale” del corpo, e condannandone di contro gli “usi innaturali”:

For even their wemen did chaunge the *naturall use* unto the *unnaturall*.  
And lykewyse also the men lefte the *naturall use of the woman*, and brent  
in lust won on another amonge themselves.<sup>52</sup>

In breve, il principio sul quale si basava il lemma *use* allorché veniva riferito all’io, era che il soggetto dovesse ‘usare’ gli organi o le parti del proprio corpo in maniera appropriata alla funzione o al fine ad essi inerente: vale a dire, in conformità con una presupposta legge di natura.

Un’interpretazione restrittiva della legge di natura comportava, dunque, una censura di tutte le forme e gli usi non riproduttivi della sessualità, definiti “contro natura”, cioè contrari alla funzione, all’utilità o al fine previsto dalla natura (idee queste, peraltro, già presenti in Platone e nel pensiero filosofico classico).<sup>53</sup> Non solo. Il tema biologico della funzione e dell’uso delle singole parti del corpo<sup>54</sup> slittava, in seconda istanza, nel tema morale più generale di un corretto ‘uso del sé’. Oltre all’etica sessuale, vari altri aspetti del comportamento – quali le relazioni tra i generi – erano regolati dalla legge di natura. Si riteneva, per esempio, che fosse “contro natura” (contro, cioè, l’‘uso’ previsto dalla natura) che un uomo si abbandonasse alle lacrime o manifestasse in alcun modo le proprie emozioni, oppure che una donna si mostrasse insubordinata rispetto all’autorità maschile.<sup>55</sup> Le stesse gerarchie sociali, peraltro, erano giustificate in quanto ricondotte a una legge di natura, vale a dire a una legge gerarchica inscritta nello stesso ordine naturale (principio noto come *scala naturae*).

Il problema di una concezione del genere, vale a dire di una morale basata su un rigido determinismo naturale (problema di cui – come

<sup>52</sup> *The New Testament* (1526), translated by William Tyndale, original spelling edition, ed. by W. R. Cooper, with a preface by David Daniell, The British Library, London, 2000, p. 321 (“[...] le loro donne mutarono l’uso naturale in quello innaturale. Analogamente gli uomini lasciarono l’uso naturale della donna, accendendosi di concupiscenza gli uni per gli altri”).

<sup>53</sup> Si vedano, in particolare, per Platone, le *Leggi* (838e-839a).

<sup>54</sup> Sull’uso finalistico del corpo e delle sue parti dettava ancora legge, tra gli altri, l’insegnamento di Galeno.

<sup>55</sup> Sull’‘uso’ dei ruoli di genere, cfr. l’analisi dei passi da *Romeo and Juliet* (la ramanzina di fra’ Lorenzo a Romeo: III.iii.108-33) e da *The Taming of the Shrew* (l’appello finale di Katherina alle altre due mogli: V.ii.142-74), nelle pagine seguenti.

vedremo – si sarebbe accorto, ponendovi a suo modo rimedio Pico della Mirandola) era che venivano ideologicamente definiti come ‘naturali’ comportamenti e abitudini di tipo evidentemente ‘culturale’. Ancor oggi, del resto, l’idea di un’etica fondata su una ipotetica legge naturale rimane piuttosto diffusa in vari contesti socio-culturali, anche molto diversi tra loro (dai contesti religiosi ad alcuni ambiti di pensiero ecologista o ambientalista).<sup>56</sup>

*Use*, però, oltre al significato legato al principio di una legge o di una morale naturale, aveva anche significati più generici, sganciati cioè dall’idea di un uso del corpo “secondo natura”. Né sorprende che, in un’età dominata dal principio dell’imitazione, il lemma *use* indicasse, oltre agli usi di natura, anche usi e costumi attinti da una lunga tradizione storica: usi, dunque, “secondo cultura”. Nel *Principe* (1513), ad esempio, con un netto salto di livello rispetto all’idea di una morale naturale, Machiavelli sosteneva che “uno principe” doveva “sapere bene *usare* la bestia e lo uomo” e, quanto alla bestia, doveva “*usare* la gólpe” e “il liono”.<sup>57</sup> In altri termini, sganciando la sua riflessione etico-pratica dall’idea di una legge morale inscritta nella natura stessa, il segretario fiorentino proponeva l’idea di un comportamento culturale, basato sulla imitazione di quel repertorio storico di “esempli” che erano le “vie battute da uomini grandi”.<sup>58</sup> In Machiavelli, cioè, si affacciava con prepotenza l’idea che i comportamenti umani dovessero rifarsi non agli usi della natura, bensì a usi e consuetudini culturali sanciti dalla storia e legittimati dalla tradizione.

Nell’età elisabettiana, il lemma *use* si trova attestato in tutti i vari significati su riportati. *Use* poteva, cioè, indicare, transitivamente, l’uso di determinate parti o organi del corpo (“eyes”, “legs”, “tongue”), in conformità (vera o presunta) con quanto previsto dalla natura. Poteva altresì riferirsi all’uso di doti o talenti personali, di qualità morali o di comportamenti più o meno opportuni, in espressioni quali “use lenity / mercy / patience / discretion”, “use good or bad actions”, “use one’s manners”, e così via. Va da sé che, in alcuni casi, la distinzione

<sup>56</sup> Va da sé che argomenti del genere, sotto la copertura di una presunta legge di natura, prescrivevano in realtà comportamenti culturali e principi di autorità che poco avevano a che vedere con la natura stessa. Su questi temi cfr. Simone Pollo, *La morale della natura*, Laterza, Roma-Bari, 2008.

<sup>57</sup> Niccolò Machiavelli, *Il Principe*, introduzione e note di Federico Chabod, a cura di Luigi Firpo, Einaudi, Torino, 1961, cap. XVIII: “bisogna a uno principe sapere *usare* l’una e l’altra natura” (*id est*, l’uomo e la bestia); “Sendo adunque uno principe necessitato sapere bene *usare* la bestia [...]”, p. 85.

<sup>58</sup> Machiavelli, *Il Principe*, ed. cit., cap. VI, p. 25.

tra l'uso di un organo del corpo e l'uso di una determinata qualità o abilità legata all'organo stesso fosse piuttosto labile (ad esempio, "usare" la lingua per parlare indicava non tanto la capacità di usare l'organo stesso secondo natura, bensì la capacità culturale di usare la propria abilità argomentativa). *Use* poteva, inoltre, indicare il modo in cui si usava (ovvero si trattava) qualcuno, vale a dire con maggiore o minore cortesia. E, nella sua forma riflessiva, poteva definire, più in generale, l'uso che un individuo faceva del sé. In tutti questi casi, infine, l'individuo poteva dar prova di un buono o di un cattivo uso di sé, sia in relazione agli usi previsti da una legge di natura, sia in relazione a eventuali modelli culturali.

Per comprendere appieno tale vasta gamma di significati legati al verbo o al sostantivo *use*, sarà opportuno ricorrere a una serie di esempi situazionali. In *The Merchant of Venice*, Lancillotto Gobbo riferisce che il diavolo lo incita a "usare" le proprie gambe per svignarsela, abbandonando il suo padrone Shylock ("use your legs, take the start, run away").<sup>59</sup> Altrove si fa riferimento all'uso delle orecchie per ascoltare, degli occhi per vedere, e così via.<sup>60</sup> In tutti questi casi, i significati di *use* appaiono relativamente semplici, in quanto legati a un utilizzo "naturale" degli organi in questione.

In vari altri casi, è tuttavia più difficile stabilire una precisa linea di confine tra usi naturali e usi culturali del corpo. Difatti, gli occhi potevano essere usati non solo per vedere ma anche per guardare/comprendere/giudicare;<sup>61</sup> i polmoni potevano essere usati per ridere;<sup>62</sup> la lingua (la propria capacità retorica) poteva essere usata anche per argomentare. In *The Winter's Tale*, ad esempio, Paolina dichiara di voler "usare" tutta la lingua che possiede (vale a dire, la sua eloquenza) per convincere il re Leonte dell'onestà di sua moglie ("I'll use that tongue I have").<sup>63</sup> Nei *Sonetti*, invece, ricorre l'idea di un "uso" della bellezza

<sup>59</sup> La battuta è pronunciata da Lancillotto Gobbo all'interno di un monologo in *The Merchant of Venice* (II.ii.5: "Usa le gambe, fila, scappa via").

<sup>60</sup> In *The Comedy of Errors*, ad esempio, Egeone afferma: "My dull deaf ears [have] a little use to hear" (V.i.317: "Le mie ottuse, sorde orecchie riescono appena a sentire"); in *Cymbeline* si fa riferimento a "the best use of eyes" (V.iv.189), ecc.

<sup>61</sup> "[G]ive me leave to use / The help of mine own eyes" (*All's Well That Ends Well*, II.iii.108-09: "consentitemi di usare i miei propri occhi").

<sup>62</sup> "[T]hese gentlemen [...] are of such sensible and nimble lungs that they always use to laugh at nothing" (*The Tempest*, II.i.173-75: "questi gentiluomini hanno polmoni così sensibili e leggeri che, per abitudine, ridono di un nonnulla").

<sup>63</sup> "I'll use that tongue I have. If wit flow from't / [...] let's not be dobtod / I shall do good" (*The Winters' Tale*, II.ii.52-54: "userò tutta la lingua che possiedo: se da essa scorrerà saggezza / [...] non v'è dubbio / che potrò riuscire").

(“beauty’s use”): accanto alla condanna della sterilità come “spreco”, si esalta l’elogio che potrebbe ricevere l’uso della bellezza da parte del giovane (“How much more praise deserved thy beauty’s use”: sonetto 2). Particolarmente ambivalente il senso di *use* nel sonetto 20. Qui, il “love’s use” (ovvero “l’uso dell’amore”) da un lato si lega all’uso secondo natura dell’organo riproduttivo maschile (ovvero, di quel *quid* in più aggiunto dalla Natura al giovane: “she pricked thee out for women’s pleasure”), dall’altro evoca l’esaltazione platonica del Bello e in particolare l’idea, esposta nel *Simposio*, di procreare nella bellezza.<sup>64</sup>

Entro un quadro più marcatamente culturale si ponevano, invece, altri tipi di “uso”. Si potevano ad esempio usare qualità morali come la clemenza o la misericordia nei confronti dei nemici sconfitti, come suggerisce Henry V (nell’omonimo dramma) a Exeter, oppure usare pazienza come propone Evans a Caius in *The Merry Wives of Windsor*.<sup>65</sup> Si poteva, inoltre, “usare discrezione”, come suggerisce Tranio a Biondello in *The Taming of the Shrew* o come indica Oliver a Charles in *As You Like It*.<sup>66</sup> E si potevano “usare azioni”, sia buone che turpi, come indica il principe in *Hamlet* (“the use of actions fair and good”), così come si potevano “usare peccati”, secondo vari gradi di colpevolezza: come ricorda la coscienza di Riccardo III, allorché – a mo’ di preludio alla sua caduta finale – gli ricorda “All several sins, all used in each degree” (*Richard III*).<sup>67</sup> Più in generale, era possibile, anzi doveroso, “[u]se all observance of civility”, usare, cioè, un comportamento ispirato alle correnti norme del buon vivere civile o cortese, così come promette di fare il sanguigno Graziano per non far sfigurare Antonio davanti alla bella e nobile Porzia (*The Merchant of Venice*).<sup>68</sup>

“Usare qualcuno”, poi, significava trattarlo con maggiore o minore rispetto e cortesia: Prospero, ad esempio, rimprovera Caliban per la sua mancanza di riconoscenza a fronte del trattamento umano e rispettoso da lui ricevuto: “I have used thee / (filth as thou art) with humane care” (*The Tempest*). Coriolano, a sua volta, riferisce di essere stato “usato gentilmente” a Corioli, presso la casa di un uomo povero:

<sup>64</sup> Sonetto 2, v. 9: “Quanta maggior lode meriterebbe l’uso della tua bellezza”; sonetto 20, v. 13: “[la Natura] ti eresse per il piacere delle donne” (traggo, in questo caso, la traduzione dall’edizione dei *Sonetti*, a cura di Alessandro Serpieri, Rizzoli, Milano [1995], 2000).

<sup>65</sup> “[U]se mercy” (*Henry V*, III.iii.54); “Pray you, use your patience” (*The Merry Wives of Windsor*, III.i.76).

<sup>66</sup> “I advise you use your manners discreetly in all kind of companies” (*The Taming of the Shrew*, I.i.242); “therefore use thy discretion” (*As You Like It*, I.i.146).

<sup>67</sup> *Hamlet*, III.iv.163; *Richard III*, V.iii.198.

<sup>68</sup> *The Merchant of Venice*, II.ii.189.

“I sometime lay here in Corioles, / At a poor man’s house; he *used me kindly*” (*Coriolanus*). In *Twelfth Night*, ancora, Fabiano argomenta che il diavolo, essendo ruvido, non si lascerà “usare” (trattare) con ruvidezza: “the fiend is rough, and will not be roughly used”.<sup>69</sup>

Il caso forse però più interessante è quello in cui il lemma *use* viene adoperato in forma riflessiva, per designare, in generale, “l’uso del sé”. In *Henry VIII* Caterina d’Aragona chiede con umiltà ai Lord di perdonarla ove mai abbia “usato sé stessa” in maniera impropria; “forgive me / if I have *us’d myself unmmannerly*”.<sup>70</sup> In *Richard III*, Elisabetta fa osservare a Riccardo III che un suo eventuale giuramento su sé stesso non avrebbe alcun valore, a causa del suo notorio cattivo uso di sé: “Thyself is *self-misused*”.<sup>71</sup>

Come si intuisce dagli esempi stessi, il lemma *use* nella sua forma riflessiva indicava l’uso del sé all’interno di formule quasi sempre eticamente connotate: vale a dire, all’interno di espressioni ove si argomentava sul buono o sul cattivo uso del sé. I buoni e i cattivi usi del sé, come si è anticipato, erano in vari casi e per buona parte ricondotti a una legge di natura (anche se non mancavano argomentazioni di tipo culturale) che, tra l’altro, sembrava prescrivere comportamenti e modi di fare appropriati al proprio genere sessuale.

Così, se, da un lato, le lacrime e in generale qualsiasi manifestazione esplicita di passioni o di emozioni erano ritenute poco adatte a un uomo, dall’altro, comportamenti troppo decisi o autoritari erano considerati inappropriati a una donna. In *Romeo and Juliet*, ad esempio, Romeo viene censurato da fra’ Lorenzo in quanto le sue lagrime “femminili” e le sue pulsioni autodistruttive, disonorando ad un tempo la sua nascita, il cielo e la terra (“birth, and heaven, and earth”), si traducono in un “uso” improprio o inautentico della sua “forma”, del suo “amore”, e della sua “intelligenza” (“shape”, “love”, “wit”):

Art thou a man? thy form cries out thou art:  
Thy tears are womanish [...].

<sup>69</sup> *The Tempest*, I.ii.346-47 (“ti ho trattato, / fango che non sei altro, con cura umana”); *Coriolanus*, I.ix.81-82 (“Una volta fui ospitato qui, a Corioli / nella casa di un pover’uomo, che mi trattò con gentilezza”); *Twelfth Night*, III.iv.116-17 (“Il diavolo è rude e non vuole essere trattato rudemente”).

<sup>70</sup> La battuta viene rivolta dalla regina Caterina d’Aragona ai Lord in *Henry VIII*, III.i.175-76 (“Perdonatemi / se ho usato me stessa in maniera impropria”: i.e., non adeguata al mio ruolo).

<sup>71</sup> *King Richard III*, IV.iv.374 (“Tu hai fatto un cattivo uso di te stesso”: vale a dire, hai traviato te stesso).

Fie, fie, thou sham'st thy shape, thy love, thy wit,  
 Which, like a usurer, abound'st in all,  
 And *usest* none in that true *use* indeed  
 Which should bedeck thy shape, thy love, thy wit,<sup>72</sup>

Secondo fra' Lorenzo, Romeo, nel fare un uso improprio di sé, si comporta da usuraio (“usurer”), in quanto usa male, sprecandole, le proprie ricchezze naturali. Il buon uso di sé, dunque, delinea una metaforologia e una sorta di economia dell'agire in parte affini a quelle che caratterizzano gli stessi *Sonetti*.

Con un attacco simile (“Fie, fie”)<sup>73</sup>, in *The Taming of the Shrew* Katherina censura le donne poco remissive (nello specifico, oggetto della sua censura sono Bianca e la vedova) in quanto, a suo dire, la donna è naturalmente incline, a causa della morbidezza del suo corpo, alla sottomissione al potere maschile:

Why are our bodies soft, and weak, and smooth,  
 Unapt to toil and trouble in the world,  
 But that our soft conditions, and our hearts,  
 Should well agree with our external parts?<sup>74</sup>

La domanda retorica di Katherina (“Why are our bodies soft [...]?”) sottende infatti l'idea di una natura utile e intelligente, che fa corrispondere alla levigatezza e alla fragilità del corpo femminile un carattere altrettanto fragile e smussato. Il “cuore” (il carattere) di una donna deve, dunque, concordare (“agree”) con il suo aspetto esteriore (“external parts”).

In effetti, il dibattito relativo all'‘uso’ o alla ‘utilità’ (vale a dire, allo scopo o alla funzione particolare) della donna nel disegno generale della natura era piuttosto acceso all'epoca. Nel suo pamphlet *The Arraignment of Lewd, Idle, Froward and Unconstant Women* (1615), ad esempio, Joseph Swetnam si domandava “to what *use* women were made” (ovvero, “per quale *uso* le donne fossero state create”), concludendo che la maggior parte delle donne erano “degenerate from the

<sup>72</sup> *Romeo and Juliet*, III.iii.108-121 (“Sei un uomo? La tua forma indica che lo sei; / le tue lagrime, però, sono da donna [...] / Vergogna, vergogna: tu offendi la tua forma, il tuo amore, la tua intelligenza, / di cui abbondi come un usuraio / incapace di *usarli* in quell'*uso* autentico / che ornerebbe la tua forma, il tuo amore, la tua intelligenza”).

<sup>73</sup> *The Taming of the Shrew*, V.ii.135 (“Vergogna!”).

<sup>74</sup> *The Taming of the Shrew*, V.ii.164-67 (“Perché il nostro corpo è morbido debole liscio, / inadatto a lavorare e travagliare nel mondo, / se non per permettere alla nostra dolce disposizione e al nostro cuore / di conformarsi al nostro aspetto esteriore?”).

use they were framed unto” (“si erano allontanate dall’*uso* per il quale erano state forgiate”).<sup>75</sup> Si può qui notare, incidentalmente, se non un’eco del passo paolino su citato (la *Lettera* in cui Paolo sostiene che un cattivo “uso” dei doni naturali rappresenta un “allontanamento” da Dio), almeno un’analoga modalità speculativa.

#### 4. Use e habit: ovvero, come rendere “abituale” il buon uso di sé

How use doth breed a habit in a man!

(William Shakespeare, *The Two Gentlemen of Verona*, V.iv.1)

La distinzione tra buoni e cattivi *usi* del sé mirava anche, in particolare, a promuovere i buoni usi, ovvero le virtù, in modo da renderli appunto *usuali* o *abituati*. Se, da un lato, un carattere virtuoso produceva spontaneamente dei comportamenti virtuosi, si riteneva possibile anche il contrario: che, cioè, l’effetto potesse, in qualche modo, generare la causa e che, dunque, la pratica della virtù, attraverso un esercizio costante e ripetuto nel tempo, potesse rendere virtuosi persino quei soggetti per natura meno inclini alla virtù. L’*ethos*, insomma, era intimamente collegato con la memoria – in particolare, con una memoria rafforzata attraverso l’applicazione pratica e l’esercizio. L’esercizio poteva, difatti, sia modificare certe deformità del corpo, trasformando in “diritto” ciò che era “curvo”,<sup>76</sup> sia agire positivamente sulle imperfezioni o inadeguatezze del comportamento pratico. Grazie, dunque, a un esercizio costante, vero e proprio allenamento mentale, il soggetto poteva riuscire ad alterare lo “stampo” della propria natura. Come si vedrà, anche questi principi morali – al pari degli altri già discussi – risalgono alla filosofia classica: una volta chiaritene le premesse storico-teoriche, i loro esiti testuali appariranno chiaramente riconoscibili nella poesia del Rinascimento inglese.

Nel sonetto 95 Shakespeare (ovvero il suo alter ego lirico), dopo aver censurato il grazioso giovane per i suoi comportamenti poco corretti, conclude osservando che persino “[t]he hardest knife ill us’d

<sup>75</sup> Nella sua risposta profemminista a Swetnam, Rachel Speght, pur ribaltando le conclusioni del suo avversario, ragiona a sua volta sugli *usi* della donna nel disegno della creazione divina, ricorrendo alla teoria aristotelica delle quattro cause (*A Muzzle for Melastomus*, 1617).

<sup>76</sup> Richard Mulcaster, *Positions*: “exercise [...] will make that straight which was crooked” (“l’esercizio può raddrizzare ciò che era curvo”). L’esempio è citato in *OED*, ed è commentato da Stephen Greenblatt, *op. cit.*, p. 258n.

doth lose his edge”: vale a dire, anche il coltello più tagliente, se “usato” male, diventa spuntato. Se, dunque, un buon uso di sé poteva rendere usuale la virtù, trasformandola in un “abito” comportamentale consolidato, viceversa un cattivo uso di sé poteva, nel tempo, guastare o corrompere anche le nature migliori: era, appunto, questo il rischio corso dall'affascinante giovane celebrato nella raccolta poetica.

Un'esposizione ancora più chiara di tali norme morali la si può trovare, ancora una volta, in alcuni *loci* di *Hamlet*. “[U]se almost can change the stamp of nature” (“L'uso può quasi cambiare lo stampo della natura”) – sono le parole che Amleto rivolge alla madre Gertrude nella cosiddetta *closet scene* (la scena, cioè, che si svolge nelle stanze private della regina):

That monster, *Custom*, who all sense doth eat  
Of *habits* devil, is angel yet in this,  
That to the *use* of actions fair and good  
He likewise gives a frock or livery  
That aptly is put on. Refrain tonight  
And that shall lend a kind of easiness  
To the next astinence, the next more easy.  
For *use* almost can change the stamp of nature  
And either shame the devil or throw him out  
With wondrous potency.<sup>77</sup>

Per comprendere pienamente il senso delle parole di Amleto, è necessario innanzitutto ricostruire la scena nel suo insieme. Il principe danese sta esortando la madre a pentirsi per le colpe commesse in passato e a modificare, per il futuro, la propria condotta, in particolare attraverso una forma di astinenza sessuale (“abstinence”: III.iv.165). Amleto, tuttavia, non si limita a dare consigli di tipo circostanziale, ma enuncia una vera e propria teoria morale e psico-comportamentale. Il nucleo delle sue indicazioni etiche poggia sull'idea che ripetere un'azione generi una “consuetudine”, quasi un automatismo comportamentale (un “custom” o un “habit”), che, gradualmente, va a scolpirsi nel carattere. In sintesi, Amleto suggerisce che “usando” un determinato comportamento lo si può rendere appunto “usuale” o

<sup>77</sup> *Hamlet*, III.iv.159-68 (“La *consuetudine*, / quel mostro che consuma ogni sensibilità / nei confronti di diaboliche *abitudini*, è però un angelo in questo, / che anche all'*uso* di azioni buone e belle / dà parimenti una *livrea* o un *abito*, / che può essere indossato in maniera appropriata. Astenetevi stanotte: / ciò renderà più facile / la prossima astinenza, e ancor più facile la successiva. / L'*uso*, difatti, può quasi cambiare lo stampo della natura / e far vergognare il diavolo, se non scacciarlo fuori / con prepotenza”).

“abituale”, e che un’abitudine in tal modo acquisita, attraverso esercizi di virtù opportunamente ripetuti, può modificare lo stampo o il calco della propria natura (“the stamp of nature”). Di conseguenza, il soggetto troverà sempre più facile conformare il suo comportamento a un insieme di pratiche virtuose che, nel tempo, gli si presenteranno non più come norme estranee o artificiali, bensì come scaturigini della propria stessa “natura”. Il mutamento di un’abitudine comportamentale, all’inizio difficile, si rivelerà via via più agevole, a mano a mano che le nuove forme, consolidandosi nello “stampo” del soggetto, e stabilizzandosi nella memoria, genereranno nuovi *habits*.

Se questa è la conclusione cui giunge Amleto, la sua premessa è però non meno importante: l’idea, cioè, che l’automatismo dei nostri comportamenti cancelli la nostra capacità di percepire il male: il “custom” è, per lui, un mostro che “all sense doth eat / Of *habits* devil”,<sup>78</sup> un mostro che azzerà la nostra percezione del male. Si tratta, peraltro, di un punto centrale nell’ossatura etica del dramma: scopo di Amleto, nel suo discorso con la madre ma anche e soprattutto nella scena del *play within the play*, è restituire a una corte resa letteralmente e simbolicamente cieca e sorda da un atto contro natura (il regicidio)<sup>79</sup> la capacità di guardare al male con occhi nuovi, così come se lo si vedesse per la prima volta. Affinché ciò accada, il peccatore deve riuscire a guardare sé stesso, e la propria coscienza, da una prospettiva inconsueta o inusuale e, in ogni caso, esterna: la regina deve guardare il suo cuore nell’immagine riflessa dello specchio che Amleto intende porgerle (“You go not till I set you up a glass / Where you may see the inmost part of you”),<sup>80</sup> così come Claudio, a sua volta, deve guardare la propria coscienza attraverso lo specchio del dramma fatto allestire per lui da Amleto. Scopo di Amleto nella tragedia, e scopo dell’arte drammatica in generale (in quanto “specchio della natura”), è riuscire a risvegliare nello spettatore quella sensibilità etica e quella verginità di sguardo che le cattive consuetudini e le convenzioni sociali hanno fatto lentamente assopire.<sup>81</sup> Non a caso, nei versi successivi, Amleto

<sup>78</sup> *Hamlet*, III.iv.159-60. Accanto a *devil*, in alcune edizioni viene proposta la lezione *evil*: in ogni caso, sia che si adotti la prima sia che si preferisca la seconda, poco cambia ai fini del nostro discorso generale.

<sup>79</sup> Si pensi al valore simbolico dell’orecchio avvelenato come forma di avvelenamento dell’ascolto e, in generale, di incapacità di percepire/sentire il male.

<sup>80</sup> *Hamlet*, III.iv.18-19 (“Non andrete via finché non vi avrò messa davanti a uno specchio / dove potrete vedere la parte più segreta di voi stessa”).

<sup>81</sup> Le parole di Amleto sul *purpose of playing* sono in III.ii16ss. Le sue osservazioni sulle reazioni suscitate dalla scena nelle *guilty creatures* (nei colpevoli) sono in II.ii.523ss.

associa, per contiguità semantica, l'abito comportamentale all'abito vestiario (“a frock or livery / That aptly is put on”):<sup>82</sup> sia l'uno che l'altro rappresentano delle concrezioni capaci di nascondere, coprendola, l'innocente nudità originaria.

La nozione psicologica di *habit* e le prescrizioni etiche che gravitano intorno ad essa, come anticipato, trovavano un preciso ascendente nella filosofia morale classica e, in particolare, in alcuni dei principi che informavano l'etica aristotelica. Per Aristotele, infatti, le virtù – al pari dei vizi – erano abiti (*héxeis*), ossia capacità sviluppate soprattutto grazie a un esercizio costante.<sup>83</sup> Dal momento che, a differenza degli altri esseri viventi, l'uomo era l'unico a tendere in maniera consapevole verso la propria perfezione (vale a dire, verso il proprio scopo o *télos*), lo sviluppo e il consolidamento di opportuni abiti comportamentali costituivano un aspetto centrale della vita etica. Nel Rinascimento europeo e inglese, grazie anche alla ripresa di motivi della filosofia aristotelica, il concetto di *héxis* o di *habitus* conservò una sua precisa centralità nel pensiero morale, in autori di varia provenienza nazionale e culturale: da Melantone a Zabarella, a John Case.<sup>84</sup>

In virtù del suo legame etimologico con *héko* (‘avere’), *héxis* suggeriva un'attitudine, appunto, ‘acquisita’. Lo stesso può dirsi dei suoi equivalenti, sia classici che moderni: il latino *habitus* o *habitus* (da *habēre*) o l'inglese *habit* (da *to have*). Da tale punto di vista, se le virtù erano (anche) inclinazioni rafforzate attraverso esercizi ripetuti che le trasformavano gradualmente in *habits*, l'*ethos* si collocava non tanto sotto l'egida dell'*essere* quanto sotto l'egida dell'*avere*.

<sup>82</sup> In Shakespeare, “habit” aveva comunque entrambi i significati: cfr. ad esempio C. T. Onions, *A Shakespeare Glossary*, enlarged and revised throughout by Robert D. Eagleson, Clarendon, Oxford, 1986, s. v.

<sup>83</sup> Aristotele, *Etica Nicomachea*, a cura di Claudio Mazzarelli, Bompiani, Milano (2000), 2005.

<sup>84</sup> Nell'*Oratio de vita Aristotelis*, Melantone “fa riferimento alla necessità, sostenuta dallo stesso Aristotele, che il comportamento virtuoso inteso come medietà non sia fortuito, ma radicato al punto da diventare abituale”: Elisa Cuttini, *Unità e pluralità nella tradizione europea della filosofia pratica di Aristotele*, Rubbettino, Soveria Mannelli, 2005, p. 143. In un'altra opera, la *Ethicae doctrinae elementa* (1550), lo stesso Melantone illustra l'importanza dell'*habitus* attraverso una similitudine pittorica: il “pittore esperto [...] dipinge con maggiore destrezza e in modo più spedito rispetto a chi non ne ha l'abitudine” (CR XVI, 210): Cuttini, *Unità e pluralità nella tradizione europea della filosofia pratica di Aristotele*, p. 144. Su Zabarella e John Case, cfr. Elisa Cuttini, “Human nature and *habitus* in the Aristotelian tradition: Giacomo Zabarella and John Case”, relazione presentata al Convegno a cura di Alessandra Petrina, *The University in the Renaissance*, Università degli studi di Padova, 7 aprile 2010, in corso di stampa.

*5. L'emancipazione dalla natura:  
le illimitate potenzialità dell'io secondo cultura*

Nec te caelestem neque terrenum, neque mortalem neque immortalem facimus, ut tui ipsius quasi arbitrarius honorariusque plastes et fictor, in quam malueris tu te formam effingas.

Giovanni Pico della Mirandola, *Oratio de hominis dignitate* (1486)

Nucleo fondante della riflessione etico-pratica rinascimentale era, dunque, il rapporto che l'io instaurava, da un lato, con la natura, dall'altro con l'arte (vale a dire, con la cultura): rapporto non semplice da definire, anche a causa della complessità dei poli contrapposti intorno ai quali esso ruotava. Innanzitutto, allorché il soggetto veniva invitato a seguire la Natura si sottintendeva che egli, in quanto parte integrante della Natura stessa, fosse tenuto a rispettarne le regole e, dunque, che il suo comportamento (l'uso del sé) dovesse conformarsi alla cosiddetta Legge di Natura. Come su accennato, l'individuazione di ciò che era conforme o contrario alle Leggi di Natura poteva essere, ed era – allora come oggi – ampiamente arbitraria: di conseguenza, molti comportamenti definiti come 'naturali' erano, in realtà, il retaggio di modelli e consuetudini socio-culturali.

'Natura', però, oltre a indicare la Natura in generale, poteva anche indicare la natura specifica di un individuo particolare, vale a dire il suo temperamento e le sue inclinazioni spontanee. Dunque, alla Natura generale e alle sue leggi universali (vere o presunte) si aggiungeva la specificità delle singole 'nature' individuali, con il corollario che la natura di un individuo particolare poteva non essere conforme alla più generale Legge di Natura. Tale difformità delle nature individuali poteva sia essere accettata, sia più spesso censurata e sottoposta a tentativi di correzione.

L'arte (la cultura), in altri termini, poteva, anzi doveva correggere le singole nature individuali allorché esse si allontanavano (o deviavano) dalla più generale Legge di Natura. Il quadro, come si vede, era (e in parte è tuttora) piuttosto complicato.

Va da sé che quanto più stretto era il rapporto dell'io con la Natura universale tanto minore era la sua libertà individuale. Nella sua disamina delle scienze pratiche, Aristotele parte dal presupposto che esse abbiano come oggetto non il necessario, ma ciò che può essere diverso da quello

che è. In senso lato, per Aristotele, la virtù consiste per l'uomo nella capacità di attuare la sua propria natura umana, allo stesso modo, ad esempio, in cui un buon coltello è un coltello che taglia bene. L'etica di Aristotele, dunque, inquadrandosi e venendo regolata dalla sua concezione più generale della realtà e del rapporto tra potenza e atto, prevedeva una sorta di libertà vincolata: l'uomo poteva, cioè, autodeterminarsi non in assoluto bensì entro i vincoli posti dalla sua natura, ovvero dalle potenzialità intrinseche al suo essere uomo. La stessa nozione aristotelica di *abito* (*héxis*), a sua volta, si collocava, evidentemente, entro tale quadro più generale. L'esercizio poteva sì contribuire a sviluppare un'attitudine o un *abito*, ma pur sempre all'interno di quelle potenzialità ampie, ma non illimitate proprie della specie umana.

Come si vede, i concetti-base dell'*ethos* aristotelico poggiavano su un delicato equilibrio tra cultura e natura, libertà e necessità, potenza e atto. Temi, questi, che rimasero centrali in vari filosofi morali del Rinascimento europeo, anche se non senza rivisitazioni e ripensamenti più o meno profondi.

Nel suo distacco dall'aristotelismo,<sup>85</sup> del quale pure inglobava sintetisticamente vari spunti e prospettive speculative, Giovanni Pico della Mirandola esaltò, viceversa, la libertà illimitata dell'uomo. Nella sua celeberrima *Oratio de hominis dignitate* (1486), considerata da molti un vero e proprio manifesto dell'uomo nuovo del Rinascimento, Pico, infatti, invocò a gran voce il principio di una completa autodeterminazione degli individui nelle loro scelte morali ed esistenziali. Per Pico, Dio padre, a differenza di quanto aveva fatto con le altre creature, evitò di attribuire all'uomo una natura determinata, allo scopo dichiarato di emanciparlo da qualsiasi vincolo naturale. È lo stesso sommo Padre, nel rivolgersi ad Adamo, a ribadire tale principio. L'uomo, dunque, “*plastes et factor*” (“*plasmatore ed effigiatore*”) di sé stesso, era naturalmente indeterminato proprio perché potesse scegliere in piena libertà in quale “forma” comporsi o modellarsi (“*ut [...] in quam malueris, tu te formam effingas*”).<sup>86</sup>

In altri termini, nell'attribuire all'uomo una natura indeterminata, Pico superava la necessaria correlazione aristotelica tra potenza e atto e, dunque, l'idea di una libertà morale parzialmente condizionata. Mentre

<sup>85</sup> Maria Muccillo, “La dissoluzione del paradigma aristotelico, in Cesare Vasoli (a cura di), *Le filosofie del Rinascimento*, Paravia/Bruno Mondadori, Milano, 2002, pp. 506-533.

<sup>86</sup> “*Definita ceteris natura intra praescripta a nobis leges coërcetur*” (“L'altrui già definita natura è costretta entro leggi da noi prescritte”). L'uomo, invece, non era vincolato da alcun limite naturale (“*nullis angustis coërcitus*”): Giovanni Pico della Mirandola, *De hominis dignitate*, testo, traduzione e note a cura di Bruno Cicognani, Le Monnier, Firenze, 1942, pp. 6-9.

tutte le altre creature, sia le più basse che le più nobili, erano vincolate dai limiti delle loro nature individuali, l'uomo, in quanto dotato di semi di ogni sorta e di germi di ogni specie di vita ("omnifaria semina et omnigenae vitae germina"), poteva liberamente 'modellarsi', attualizzandosi in qualsiasi essere: pianta, bruto, animale celeste, o angelo e figlio di Dio.

Che tale libertà assoluta contenesse, nella realtà, dei rischi intrinseci lo si intuisce dalle parole che Amleto rivolge a Rosencrantz e Guidenstern: parole che sembrano rievocare da vicino l'esaltazione dell'uomo nella *Oratio* per ribaltarne, però, il senso:

What piece of work is a man – how noble in reason; how infinite in faculties, in form and moving; how express and admirable in action; how like an angel in apprehension; how like a god; the beauty of the world; the paragon of animals. And yet to me what is this quintessence of dust?<sup>87</sup>

Se, come osserva lo stesso Amleto, l'ideale (aristotelico) di opportuni e costanti esercizi utili a consolidare in *abiti* le inclinazioni virtuose rischia talvolta di degenerare nel suo opposto, vale a dire in una serie di abitudini vuote e meccaniche che, gradualmente, ottundono la nostra sensibilità morale, impedendoci di percepire il male,<sup>88</sup> analogamente l'ideale di una libertà illimitata (esaltato da Pico della Mirandola), anziché innalzare l'uomo ad altezze celesti, sembra invece farlo degenerare a livello ferino.

Ma questa è ancora un'altra storia. I filosofi morali, si sa, propongono un ideale;<sup>89</sup> i poeti, al contrario, pur rielaborando spunti e temi propri della speculazione filosofica, preferiscono, piuttosto, rappresentare l'uomo reale, sondandone le pieghe più riposte, scandagliandone gli angoli più oscuri.

<sup>87</sup> *Hamlet*, II.ii.269-74 ("Che opera d'arte è l'uomo! Com'è nobile nella ragione; com'è infinito nelle sue facoltà, nella forma e nel movimento; com'è preciso e ammirevole nell'azione; come assomiglia a un angelo nell'intelligenza; com'è simile a un dio; la bellezza del mondo; il paragone degli animali. E, tuttavia, cos'è per me questa quintessenza della polvere!"). La derivazione del passo shakespeariano da Pico sembra confermata anche dalla definizione del globo come "brave o'erhanging firmament" e come "majestical roof fretted with golden fire" (II.ii.266-67: "eccelso firmamento che ci sovrasta", "tetto maestoso solcato da fuoco d'oro") che, a sua volta, sembra rifarsi (oltre che agli edifici teatrali dell'epoca) al "divinitatis templum augustissimum" ("tempio augustissimo della divinità") della stessa *Oratio* di Pico. Spunti vari e interessanti su questo tema in: Ronald Knowles, "Hamlet and Counter-Humanism", *Renaissance Quarterly*, LII, 4, 1999, pp. 1046-69.

<sup>88</sup> Cfr. *supra*, § 4.

<sup>89</sup> Sono note, ad esempio, le contraddizioni tra i principi morali del Seneca filosofo e la sua effettiva condotta morale: contraddizioni da lui stesso, in parte, giustificate nel *De vita beata*, anche con la messa in evidenza della distanza tra ideale e reale.

## I.2

### TEORIE POETICHE: LA POESIA COME *IDEA* E COME *DISCORSO*\*

#### *0. Definizioni della poesia: idea, utterance*

Nella sua *Defence of Poesie* (1580-83 ca.; pubbl. 1595),<sup>1</sup> Sir Philip Sidney definisce la poesia come “idea”, precisando che, come ognuno sa, “[t]he skill of the artificer standeth in that *Idea* or fore-conceit of the work, and not in the work itself”<sup>2</sup> – vale a dire, che “l’abilità dell’artista sta nell’*Idea* o nella precognizione dell’opera, e non nell’opera stessa”. Di primo acchito, al lettore di oggi, può apparire paradossale che Sidney, nell’esaltare la visione ispirata dell’artista (“l’idea o la precognizione dell’opera”), sembrasse quasi svalutarne il prodotto artistico finito (“l’opera stessa”). La nostra obiezione più ovvia potrebbe essere che non possiamo catturare l’immaginario poetico di un autore, che ci è impossibile cogliere la sua prefigurazione mentale dell’opera laddove questa non si realizzi testualmente, nell’opera stessa. Ben più moderna

\* Il capitolo nasce come rielaborazione e sviluppo di alcuni miei lavori precedenti: “L’idea e il testo. Linee d’indagine poetica nell’antichità classica e nell’età elisabettiana”, in Angela Locatelli (a cura di), *La conoscenza della letteratura*, Sestante, Bergamo, 2002, pp. 79-112; “‘Madness’ and ‘Technique’. Psychological Theories of Beauty and Linguistic Theories of Art”, in John Roe and Michele Stanco (eds.), *Inspiration and Technique. Ancient to Modern Views on Beauty and Art*, Peter Lang, Oxford-Bern, 2007, pp. 49-81. Ringrazio Angela Locatelli per avermi invitato a partecipare al Convegno dal quale è poi nato il successivo volume, e John Roe per aver co-diretto, con me (Strasburgo 2002, Convegno ESSE: European Society for the Study of English), il seminario dal quale si è poi sviluppata la relativa pubblicazione. Ove non indicato, i corsivi sono miei.

<sup>1</sup> L’opera di Sidney fu pubblicata postuma, nel 1595, da due editori diversi, i quali scelsero, rispettivamente, di titolarla *The Defence of Poesie* e *An Apology for Poetrie*.

<sup>2</sup> Sir Philip Sidney, *An Apology for Poetry*, ed. with an Introduction by Geoffrey Shepherd (1973); revised and expanded by R. W. Maslen, Manchester University Press, Manchester and New York, 2002, p. 85, corsivo dell’autore (è a tale edizione che si farà riferimento nelle successive citazioni).

può allora sembrarci la definizione pressoché contemporanea (anzi, di poco antecedente) della poesia da parte di George Puttenham. Infatti, in *The Arte of English Poesie* (1569 ca.; pubbl. 1589), Puttenham, nel definire la poesia come “utterance”, ovvero come “discorso”, sposta l’asse della riflessione dalla mente dell’artista al linguaggio dell’opera: “th’ art of Poesie [is] a skill appertaining to vtterance”.<sup>3</sup> La poesia, più che un percorso mentale, è – e non potrebbe che essere altrimenti – una forma di discorso, un’attualizzazione del linguaggio.

Il problema è, però, più complicato di quanto non potrebbe sembrare a prima vista. Innanzitutto Sidney, nel definire la poesia come *idea*, segue, ripercorrendola a suo modo, una tradizione antica che affonda le radici almeno in Platone e nel neoplatonismo, e che – pur tra profondi mutamenti e rivisitazioni – si può dire sia poi proseguita sino ai giorni nostri. In secondo luogo, l’*oggetto* stesso di Sidney sembra diverso da quello di Puttenham. Pur occupandosi di poesia, Sidney sembra voler percorrere un campo d’indagine più vasto: quello della *Bellezza*. Le sue osservazioni sulla poesia sono, cioè, almeno implicitamente, parte di una più generale riflessione sul Bello. Ora, se la poesia è una forma di linguaggio e può dunque essere propriamente colta solo nella sua dimensione linguistico-testuale, l’analisi della Bellezza richiede, senza dubbio, un approccio diverso. Filosofi di varie epoche si sono ad esempio chiesti in che modo si accenda la nostra mente allorché percepiamo un oggetto bello (oppure percepiamo un oggetto *come* bello). Ancor oggi, la riflessione sul bello si muove anche, o forse soprattutto, su un piano ‘spirituale’ o ‘neuro-estetico’.<sup>4</sup>

Per Platone e per i neoplatonici, com’è noto, la bellezza era pura trascendenza, dal momento che il Bello era legato al mondo sovrasensibile delle *idee*. Il mondo terreno rimaneva lontano e distinto dal mondo delle idee che, dunque, poteva essere colto solo col pensiero (in alcuni momenti di particolare grazia) o col ricordo. L’artista ispirato dalle Muse poteva temporaneamente accedere al mondo delle idee (appunto, nei momenti di “possessione divina”), ma le idee non potevano essere poi trasferite nella materia artistica a causa dell’imperfezione della materia stessa. L’idea, insomma, rimaneva necessariamente più alta della sua imperfetta realizzazione o mimesi artistica.

<sup>3</sup> George Puttenham, *The Arte of English Poesie*, ed. by G. D. Willcock and Alice Walker, Cambridge University Press, Cambridge, 1936, I.ii, p. 5 (è a tale edizione che si farà riferimento nelle successive citazioni).

<sup>4</sup> Semir Zeki, *Inner Vision*, Oxford University Press, Oxford, 1999 (cfr., in particolare, “The Neurology of the Platonic Ideal”, pp. 37-49).

L'esaltazione platonica della *mania* delle Muse (*Fedro*, 245a) rimase un punto nodale nella riflessione estetica dell'Umanesimo e del Rinascimento. Non meno importanti e pervasivi sarebbero stati gli sviluppi del neoplatonismo ellenistico. Nelle *Enneadi* (V.8,1), Plotino metteva a confronto due blocchi di pietra: uno grezzo, l'altro lavorato. E, naturalmente, rilevava la superiore bellezza della pietra lavorata. Aggiungeva, però, che anche la pietra lavorata conteneva solo in maniera imperfetta l'idea dell'artista. L'idea di bellezza dell'artista, insomma, risultava non riproducibile se non in maniera parziale o inadeguata.

Dunque, sia Platone che Plotino e, in generale, la filosofia neoplatonica, si confrontano, più che con l'arte o con la poesia, con una teoria del bello che prescinde dalla sua testualizzazione nell'opera d'arte.

Di qui è facile giungere alla tesi sidneiana: l'abilità dell'artista sta nella sua *idea*. La poesia è, soprattutto, ispirazione.

D'altro canto, c'era anche chi la pensava diversamente. Aristotele, naturalmente, vedeva in maniera diversa – dinamica anziché oppositiva – il rapporto tra idea (o forma), e materia. Nella sua visione dell'essere, l'idea non rimaneva separata dalla materia, ma si congiungeva con essa, generando la sostanza. Tutto ciò è noto; nondimeno, vale la pena ricordarlo, perché tale concezione ontologica ha implicazioni importanti in relazione a una teoria dell'arte. Nella *Metafisica*, ad esempio, Aristotele accostava il processo di produzione artistica (*poiesis*) al processo riproduttivo (la generazione naturale o *genesis*). Come nella generazione naturale, così nella produzione di un'opera artistica o artigianale una idea o forma si trasferisce in una materia pronta ad accoglierla (Libro 7.7): la materia bronzea, accogliendo l'idea di sfera elaborata dallo scultore, diviene una sfera di bronzo (Libro 7.8). Principio, questo, ulteriormente chiarito nella *Generazione degli animali*. Qui si afferma che la psiche del falegname, nella quale si trova la sua idea (*eĩdoç*), inducendo le sue mani a muoversi, fa sì che l'idea si trasferisca, attraverso il movimento, nella materia lignea, allo stesso modo in cui nell'atto della copula la "forma", ovvero il seme dell'animale maschile,<sup>5</sup> grazie al movimento, si trasferisce nella materia femminile (I.xxii). In sintesi, dunque, nella concezione aristotelica, la materia artistica si mostra pienamente ricettiva nei confronti delle forme o idee. Non sorprende, dunque, a partire da tali premesse, che la teoria aristotelica della poesia non solo contempli, ma metta in primo piano la tecnica (*téchne*) autoriale e l'elaborazione linguistica, in quanto

<sup>5</sup> Aristotele, com'è noto, identificava la "forma" col seme, in quanto principi del divenire.

forma di materializzazione testuale. Né che le teorie rinascimentali della poesia e della tragedia basate sulla sua *Poetica* abbiano messo in primo piano l'analisi della poesia in quanto linguaggio.

Non stupisce, dunque, che per Puttenham la poesia fosse, innanzitutto, "discorso" o *utterance* – del resto, il titolo stesso del suo trattato, con la sua enfasi sull'*arte* (*The Arte of English Poesie*), sembra ricollegarsi direttamente a una teoria della poesia in quanto *téchne*.

Come si tenterà di mostrare nelle pagine che seguono, le posizioni sia di Sidney che di Puttenham sono, in realtà, molto più complesse, sfumate, e non prive di contraddizioni che arricchiscono le rispettive argomentazioni. Né le loro ascendenze culturali sono poi così nette. Nondimeno, premettere che la difesa di Sidney si lascia inquadrare, in senso lato, all'interno di una *teoria (neo)platonica del bello*, mentre il trattato di Puttenham si può far risalire a una *teoria aristotelica dell'arte* può senz'altro aiutare a comprendere alcuni snodi essenziali delle due opere.

\* \* \*

Punto di partenza delle riflessioni qui di seguito esposte è stata la lettura, vari anni orsono, del saggio sull'*Idea* di Erwin Panofsky.<sup>6</sup> Saggio antico (1924), ma non obsoleto, e capace di esercitare ancora un notevole influsso sulla riflessione estetica attuale. Anche se l'opera di Panofsky analizza soprattutto le teorie dell'arte, molte delle sue considerazioni possono applicarsi anche alla teoria della letteratura. Difatti, il concetto di *idea*, come metteva bene in luce Anceschi (il quale si rifaceva appunto a Panofsky), era condiviso dalla critica letteraria – come dimostra, peraltro, la stessa *Defence* di Sidney ove il termine occorreva in un'accezione abbastanza simile a quella con cui era adoperato dai coevi teorici d'arte italiani.<sup>7</sup> Dunque, il rapporto tra idea e materia artistica, che qui verrà affrontato soprattutto sul piano letterario,<sup>8</sup> nel Rinascimento riguardava, più in generale, le arti figura-

<sup>6</sup> Erwin Panofsky, *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Teubner, Leipzig-Berlin, 1924 (tr. it. *Idea. Contributo alla storia dell'estetica*, a cura e con Presentazione di Edmondo Cione, con nuova Prefazione dell'autore, La Nuova Italia, Firenze [1952], 1973). Nel suo studio, Panofsky si rifà esplicitamente a una ricerca di Ernst Cassirer, "Eidos und Eidolon. Das Problem des Schönen und der Kunst in Platos Dialogen", *Vorträge der Bibliothek Warburg*, II, 1, 1922-23, pp. 1-27.

<sup>7</sup> Luciano Anceschi, "Comportamento dell'*Idea* nelle poetiche del Seicento", in *Tre studi di estetica*, Mursia, Milano, 1963, pp. 9-28. Anceschi ritrova aspetti dell'idea anche in Shakespeare, nei *Sonetti* (pure entro un senso mutato o nuovo dell'idea rispetto a Sidney, p. 15).

<sup>8</sup> Sui rapporti tra poetica e retorica nelle teorie poetiche rinascimentali rimane ancora

tive e l'architettura. Possiamo dire che all'opposizione 'idea'/'materia' nelle arti figurative, in poesia corrispondesse l'opposizione *idea/utterance* (o *inventio/elocutio*).

Il termine *idea* è, senza dubbio, uno dei più fortunati nella storia dell'estetica. Sul piano etimologico, *idea* (in greco, *idéa* o *eĩdos*) è legato alla radice *id-*, che significa 'vedere': *idea*, dunque, indica una conoscenza realizzata tramite la visione. In tal senso, si può dire che un'estetica fondata sull'idea privilegia senz'altro l'aspetto visionario, appunto 'ideativo', dell'arte piuttosto che il lato produttivo-testuale. Come si è anticipato, e come ha ben messo in luce Panofsky, il termine che, naturalmente, ha implicazioni culturali molto più vaste, è approdato allo specifico dell'indagine estetica attraverso la filosofia platonica e i suoi successivi, complessi sviluppi in ambito neoplatonico (dal neoplatonismo plotiniano sino a quello, molto più tardo, dell'umanesimo fiorentino). Di lì, attraverso una lunga storia e, pur con talune variazioni di senso, è stato trasmesso alla teoria d'arte rinascimentale e neoclassica.<sup>9</sup> L'ulteriore diffusione dell'estetica 'idealistica' tra Sette- e Ottocento si può facilmente individuare nei titoli stessi di alcuni trattati d'arte preromantici,<sup>10</sup> nonché naturalmente nell'evidente – ed esplicitamente riconosciuta – matrice platonica delle teorie

essenziale Bernard Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, 2 vols., University of Chicago Press, Chicago, 1961. Si confrontino, inoltre, Daniel Javitch, "The Assimilation of Aristotle's Poetics in Sixteenth-century Italy", in H. B. Nisbet and Claude Rawson (eds.), *The Cambridge History of Literary Criticism*, vol. III: *The Renaissance*, Glyn P. Norton (ed.), Cambridge University Press, Cambridge, 1999, pp. 53-65; e, sulla storia della *elocutio*, Brian Vickers, "Rhetorical and anti-rhetorical tropes. On writing the history of *elocutio*", *Comparative Criticism*, III, 1981, pp. 105-32; e il successivo *In Defence of Rhetoric*, Clarendon, Oxford, 1988.

<sup>9</sup> Erwin Panofsky, *Idea*, cit.; Louis I. Bredvold, "The Tendency toward Platonism in Neo-Classical Esthetics", *English Literary History*, I, 2, 1934, pp. 91-119; Luciano Anceschi, "Comportamento dell'*Idea* nelle poetiche del Seicento"; Paul Oskar Kristeller, "Neoplatonismo e Rinascimento", *Il Veltro*, XXXV, 1-2, 1991, pp. 25-37; Michael J. B. Allen, "Renaissance Neoplatonism", in H. B. Nisbet and Claude Rawson (eds.), *The Cambridge History of Literary Criticism*, vol. III: *The Renaissance*, cit., pp. 435-42. I saggi raccolti da Anna Baldwin e Sarah Hutton (eds.), *Platonism and the English Imagination* (Cambridge University Press, Cambridge, 1994), propongono un ampio percorso storico, dall'antichità al XX secolo, sugli influssi del platonismo nelle teorie europee, e in particolare britanniche, dell'arte.

<sup>10</sup> Il termine 'idea' continua a ripresentarsi nella trattatistica poetica del Settecento inglese in opere che vanno dalla *Inquiry into the Origin of Our Ideas of Beauty and Virtue* (1725) di Francis Hutcheson, alla *Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1756) di Edmund Burke. Pare degno di nota il fatto che in tali lavori, come peraltro suggeriscono gli stessi titoli, il bello, ovvero il sublime, sono rapportati all'idea, piuttosto che analizzati nei meccanismi testuali. Su questi temi cfr. Francesco Binni, *Gusto e invenzione nel Settecento inglese. Studi di teoria letteraria*, Argalia, Urbino, 1970.

estetiche romantiche.<sup>11</sup> In generale, la sua influenza, almeno indiretta, è rintracciabile in tutte le estetiche idealistiche e trascendentali: dall'idealismo hegeliano sino ad alcuni aspetti dell'estetica desanctisiana, all'idealismo crociano e oltre.<sup>12</sup>

Se etimologicamente *idea* evoca un percorso di interiorizzazione della visione, *utterance*, al contrario, suggerisce l'esteriorizzazione del parlato. Difatti, sia il verbo che l'aggettivo *utter* sono riconducibili alla forma comparativa [*outer*] di una radice *ut[out]*.<sup>13</sup> *Utterance*, pertanto, implica il "mandar oltre o il mandar fuori" – e, di lì, la verbalizzazione (in un certo senso, dunque, la differenza tra le due opposte concezioni poetiche dell'*idea* e dell'*utterance* sembra virtualmente inscritta nelle rispettive ascendenze etimologiche: nell'antitesi tra ciò che rimane dentro e ciò che viene portato fuori).

La storia culturale delle occorrenze del termine *utterance* è, a sua volta, significativa. Il lemma compare in vari trattati rinascimentali di retorica, ed è variamente associato alla *elocutio* o alla *pronuntiatio*: da un lato, la *utterance* è materializzazione linguistico-testuale, dall'altra, ancora più concretamente, è articolazione fonatoria e gestuale. In tempi recenti, la poesia è stata definita come *utterance* in relazione alla sua testualità (oltre che nel senso, più specifico, di imitazione letteraria del parlato).<sup>14</sup> Naturalmente, oltre ad *utterance*, vari altri termini, nella storia della teoria letteraria, hanno parimenti designato un approccio

<sup>11</sup> M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition*, Oxford University Press, London-Oxford-New York, 1953. Sugli sviluppi delle teorie platoniche dell'arte in ambito romantico cfr. anche i saggi di Richard Jenkyns, Keith Cunliffe, A.W. Price e Jennifer Wallace, in Anna Baldwin e Sarah Hutton (eds.), *op. cit.* Un breve ma interessante accenno agli sviluppi romantici del platonismo (con particolare riferimento a *Kubla Khan* di Coleridge) è in Penelope Murray, "Introduction" a *Plato on Poetry. "Ion", "Republic" 376e-398b9 and 595-608b10*, Cambridge University Press, Cambridge, 1996, pp. 1-33.

<sup>12</sup> Già Edmondo Cione, nella sua "Presentazione" all'edizione italiana di Panofsky (1952), osservava come il filosofo tedesco avrebbe potuto spingere più oltre la propria indagine sulla fortuna dell'idea. A tale proposito, Cione fa rapidi ma utili riferimenti all'estetica di Schleiermacher, di Schelling e Hegel, di Croce e Gentile ("Presentazione del traduttore", pp. V-XVIII, p. XVII). (Va comunque rilevato che lo stesso Panofsky aveva accennato digressivamente a una permanenza dell'idea classicista di Giovan Pietro Bellori, esposta nell'*Idea del pittore* (1672), "sino alle soglie dell'età nostra", p. 83). L'aspetto 'mentalistico' della teoria crociana dell'arte viene commentato, tra gli altri, dal Gruppo  $\mu$  (che rileva come per Croce l'espressione sia "un atto interamente spirituale, un'immagine mentale del tutto compiuta da un punto di vista estetico": *Rhétorique générale*, Larousse, Paris, 1970; tr. it. *Retorica generale*, Bompiani, Milano, 1976, p. 19). Su alcuni sviluppi novecenteschi del platonismo, cfr. anche l'ultima parte del volume curato da Anna Baldwin e Sarah Hutton, *op. cit.*

<sup>13</sup> Cfr. *OED*, s.v.

<sup>14</sup> R. A. York, *The Poem as Utterance*, Methuen, London and New York, 1986.

alla letteratura in quanto linguaggio: a partire dalla *lèxis* poetica di Aristotele fino, naturalmente, al *testo* e alla *testualità*.<sup>15</sup>

In definitiva, da un lato Platone, dall'altro Aristotele sembrano aver dettato, direttamente o indirettamente, le linee delle successive riflessioni sulla bellezza e sull'arte. È, pertanto, dal loro pensiero che converrà prendere le mosse.

### 1. Platone e la teoria 'ideale' del bello

L'influenza di Platone sulle teorie estetiche umanistico-rinascimentali è un'influenza non semplice da definire, né priva di elementi controversi. Come su anticipato, e come mostrato in maniera analitica da Panofsky, è indubbio che filosofi e critici che hanno definito l'arte come *idea* si siano ispirati alla dottrina platonica delle idee.<sup>16</sup>

Tale influenza, tuttavia, può apparire paradossale. Platone, com'è noto, espresse in più punti della sua opera una netta condanna nei confronti della poesia e, in generale, delle arti imitative. Come mai, dunque, un filosofo che ha chiaramente ed esplicitamente condannato la poesia in quanto incapace di cogliere le idee è stato poi preso a modello da quei teorici e critici che hanno viceversa trovato proprio nell'*idea* il fondamento stesso della loro riflessione sulla poesia e sull'arte?

A tale riguardo, Panofsky precisa:

la filosofia di Platone [deve] esser considerata, se non totalmente antiestetica, per lo meno an-estetica, ed è spiegabile quindi che i posteri, e

<sup>15</sup> Nella sua accezione letteraria, 'testo' è una ex-metafora: vale a dire, una metafora catacretizzata per mancanza di un termine proprio. Nondimeno, pur nella sua accezione letteraria e traslata, *textus* mantiene molti dei significati derivatigli dal senso proprio del termine: nelle parole di Halliday e Hasan, "[t]he concept of texture is entirely appropriate to express the property of "being a text" (M. A. K. Halliday e Ruqaiya Hasan, *Cohesion in English*, Longman, London, 1976, p. 2). In fondo, il concetto stesso di testura sottende, almeno implicitamente, un'organizzazione discorsiva dotata di quella stessa duplice dimensione, orizzontale e verticale, che caratterizza il filato. Ciò avrebbe portato a riconoscere nel testo proprietà linguistiche transfrastiche tali da richiedere l'indagine di un settore specifico della linguistica: quello, appunto, della linguistica testuale. Sulla storia del termine, cfr. Silvia Rizzo, *Il lessico filologico degli Umanisti*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 1973, pp. 9-11; Guglielmo Gorni, "La metafora di testo", *Strumenti critici*, 1, 1979, pp. 18-32; Cesare Segre, "Testo", in *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Einaudi, Torino, 1985, pp. 360-91: in particolare pp. 360-62. Come indicano Rizzo, Gorni, Segre, metafore parallele sono "tela", "trama", "ordito", ecc.

<sup>16</sup> Erwin Panofsky, *Idea. Contributo alla storia dell'estetica*, cit.

specialmente Plotino, abbiano potuto vedere nei suoi frequenti attacchi contro le arti 'mimetiche' una condanna di carattere generale contro le arti figurative in quanto tali.<sup>17</sup>

In realtà, la riflessione platonica sulla poesia e sull'arte presenta due aspetti diversi. Da un lato, in alcuni dialoghi (nella *Repubblica*, Libro X e nel *Sofista*) Platone condanna la poesia, negandole appunto la capacità di cogliere le idee. La sua tesi è nota: il mondo sensibile è una copia imperfetta del mondo delle idee; dal momento che il poeta, e l'artista in genere, non imitano il mondo delle idee, bensì il mondo sensibile, la loro rappresentazione, in quanto arte imitativa (*mimetiché téchne*), è soltanto copia di una copia.<sup>18</sup>

Viceversa, in altri dialoghi, Platone ci mostra un quadro diverso, rappresentandoci un poeta ispirato, animato da "divina follia". Nel *Fedro*, ad esempio, Platone (attraverso il personaggio di Socrate) espone, accomunandole tra loro, tre forme di delirio: quella dell'innamorato, del profeta e del poeta (244a-245a).<sup>19</sup> E sostiene la superiorità del delirio sull'assennatezza. Riguardo alla poesia, poi, precisa:

chi giunga alle soglie della poesia senza il delirio (*mania*) delle Muse, convinto che solo per la sua arte (*ek téchnes*) diventerà poeta, sarà un poeta incompiuto e la poesia del savio sarà offuscata da quella dei poeti in delirio (*Fedro*, 245a).<sup>20</sup>

<sup>17</sup> Panofsky, *Idea*, p. 4.

<sup>18</sup> La teoria della poesia come mimesi svolta nella *Repubblica* è introdotta da Socrate, per la prima volta, nel terzo libro. Il momento più rilevante, tuttavia, è in un passo del Libro X (595c, e ss.). Nella sua ripresa del concetto di mimesi poetica, Socrate estende l'analisi dal piano più propriamente 'letterario' (relativo alla forma dell'opera) a un piano epistemologico e ontologico, analizzando la poesia in relazione all'idea. L'esemplificazione teorica di Socrate si avvale di tre diversi termini di confronto, individuati in tre specie di letti: l'idea del letto, l'oggetto-letto e il letto dipinto. Il letto prodotto dall'artigiano è un determinato letto: in quanto tale, esso si distingue dall'unicità di "ciò che è letto", ovvero dall'idea del letto (l'artigiano guarda all'idea, ma *non* costruisce l'idea che ha origine divina). Infine, il letto dipinto dal pittore non imita l'idea del letto, ma si limita a imitare il letto-oggetto. Da qui deriva il basso statuto assegnato da Socrate all'arte mimetica, che è imitazione di un'imitazione (in ciò, essa è simile allo specchio che non imita le idee, bensì la loro copia sensibile). Per Socrate, dunque, l'arte è due volte lontana dalla verità delle idee. Peggio ancora accade quando l'artista non copia fedelmente il mondo sensibile, bensì produce un'imitazione fantastica (*mimesis phantastiké*): in tal caso, la sua rappresentazione è non due (come nel caso della copia fedele), ma tre volte remota dalla realtà.

<sup>19</sup> Questo passo è, verosimilmente, alla base della pressoché analoga comparazione shakespeariana del folle, dell'innamorato e del poeta. Attraverso le parole di Teseo, Shakespeare attribuisce al poeta la visione immaginativa (attraverso la sua "fine frenzy") di "forms" evocative delle idee (neo)platoniche (*A Midsummer Night's Dream*, V.i.2-22).

<sup>20</sup> Edizione di riferimento, per tutti i dialoghi di Platone: *Opere*, a cura di vari, Laterza, Bari, 2 voll. (1966), 1967. Le traduzioni sono mie.

Alla luce di tali considerazioni, sembra di poter legittimamente concludere che Platone distingue due tipi di poeta, e di poesia: da un lato, una poesia che nasce dall'arte imitativa (*mimētichē téchne*) e che riproduce sterilmente il mondo sensibile senza riuscire a cogliere le idee; dall'altro, una poesia suscitata dal delirio e dalla possessione divina (*mania*).<sup>21</sup> Dunque, la condanna formulata nella *Repubblica* riguarda la poesia in quanto arte imitativa.<sup>22</sup>

Una simile distinzione è proposta anche nello *Ione*. Nel dialogo, Socrate distingue un'arte affidata alla perizia tecnica (*téchne*) da un'arte suscitata e resa possibile da una divina potenza o follia (*theía dynamis* o *theía manía*), ovvero dalla possessione di un demone che agisce sui processi interni di visione (532c; 533d-534c; e *passim*).<sup>23</sup> Nell'assegnare a Ione il ruolo di rapsodo ispirato, Socrate precisa che

tutti i buoni poeti epici non per arte (*ouk ek téchnes*), ma perché ispirati (*éntheoi*) e invasati dal dio, dicono (*légousi*) tutti quei loro bei canti, sì come i buoni poeti melici; e come gli agitati da coribantico furore, perso ogni freno razionale, danzano, così i melici, perso ogni freno razionale, compongono quelle loro belle poesie. Non appena colgono un'armonia e un ritmo, si agitano tutti di furore bacchico, invasati dal dio; e come baccanti che attingono dai fiumi miele e latte, quando sono invasate dal dio, avendo oramai perso ogni senno, così l'anima dei poeti melici compie quello che essi stessi dicono (534e-535a).<sup>24</sup>

È evidente che il dire (*légousi*) è effetto dell'essere ispirati (*éntheoi*), ed è pertanto comprensibile che, piuttosto che la lingua, siano l'ispirazione e la possessione a essere posti in primo piano. Il poeta viene inoltre

<sup>21</sup> Come ricorda molto opportunamente Penelope Murray, la cultura preplatonica aveva conciliato – anziché separare net tamente – la poesia come “ispirazione” dalla poesia come “tecnica” (“Introduction”, in *Plato on Poetry*, p. 8); cfr. anche W. J. Verdenius, “The Principles of Greek Literary Criticism”, *Mnemosyne*, 36, 1983, pp. 14-59). Una combinazione tra ispirazione e tecnica si ritrova nella stessa *Odissea* in quei versi in cui, accanto all'invocazione alla Musa, compaiono anche valutazioni sull'abilità tecnica del poeta (es.: XVII, 382-5) – nonché nella poesia, da Pindaro in poi. Platone, conclude Murray, radicalizza una distinzione molto meno netta nella tradizione precedente.

<sup>22</sup> Mentre Panofsky aveva sorvolato sulle differenze tra *La Repubblica* da una parte e *Fedro* o *Ione* dall'altra, concentrando la sua analisi esclusivamente su *La Repubblica*, la critica più recente, pur cercando di mettere insieme un quadro più completo, non sempre è riuscita a individuare i motivi della differente valutazione della poesia in dialoghi diversi.

<sup>23</sup> Nella stessa *Apologia di Socrate*, Socrate sostiene che i poeti da lui interrogati sono incapaci di spiegare il significato della loro poesia. Ciò dimostra che essi compongono non per saggezza (*sophía*), ma per ispirazione (VII, 21e-22c).

<sup>24</sup> Su tali temi, cfr. anche Euripide, *Baccanti*, 708-11. Un'analoga descrizione del poeta, come nota peraltro anche Murray (“Introduction”, in *Plato on Poetry*), verrà ripresa da S. T. Coleridge in *Kubla Khan* (1798c; pubbl. 1816).

definito come “un essere leggero, alato, sacro, che non sa poetare se prima non sia stato ispirato dal dio (*êntheos*), se prima non sia uscito di senno” (534b).<sup>25</sup> Tale definizione pareggia quella, già ricordata, del *Fedro* che attribuisce al filosofo un pensiero “alato”. La stessa ‘leggerezza’ della definizione del poeta ispirato suggerisce un percorso metafisico di ascesi, e – dunque – di contemplazione delle idee. Nondimeno, tale percorso, come si precisa nello stesso *Ione*, è piuttosto breve: il poeta, al pari del rapsodo, allorché riprende coscienza di sé, non più è in grado di ricordare (e, dunque, di riprodurre) quella realtà ideale alla quale si era temporaneamente avvicinato durante la sua visione ispirata.<sup>26</sup>

In sintesi, dunque, da un lato il poeta che compone per mestiere, in base alla tecnica (*ek téchmes*: *Fedro*, 245a), è incapace di guardare alle idee e, dunque, si limita a copiare il mondo sensibile. Dall’altro, il poeta ispirato da sacro furore, pur giungendo a cogliere le idee sovrasensibili durante la sua estatica visione, allorché ritorna in sé non è più in grado di riprodurle: sia perché la sua visione è ormai svanita e inafferrabile sia perché la materia sensibile (ciò vale soprattutto per l’artista/artigiano) non può contenere le idee sovrasensibili.

Certo, la riflessione platonica sulla bellezza, sulla poesia, sul potere conoscitivo della poesia, è ben più complessa e articolata: nondimeno, un’agile sintesi è sufficiente a spiegarne i successivi snodi all’interno della cultura umanistico-rinascimentale. La maggior parte dei critici che seguirono le orme platoniche, più che sulla poesia nata dalla tecnica, preferirono soffermarsi sulla poesia ispirata. Non solo: essi, per lo più, celebrarono il potere ideativo della visione stessa, tralasciando o mettendo in secondo piano quella perdita di realtà e di conoscenza a cui, per Platone, il poeta ispirato andava incontro allorché tornava in sé. In tal modo, pur senza tradire propriamente la riflessione platonica, il carattere divino e il potere conoscitivo della poesia venivano enormemente amplificati.

<sup>25</sup> Il termine *ên-theos* significa letteralmente “pieno di un dio”, dunque ispirato. Un’eccezionale visione d’insieme sulla teoria platonica della possessione e dell’entusiasmo è in Roberto Velardi, “*Enthousiasmós*”. *Possessione rituale e teoria della comunicazione poetica in Platone*, Edizioni dell’Ateneo, Roma, 1989. Sull’ispirazione e il delirio divino, cfr. anche il sempre attuale E. R. Dodds, *The Greeks and the Irrational*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London, 1951.

<sup>26</sup> Il poeta, così come il rapsodo, a differenza del filosofo, non ha conoscenza della sua arte: dunque, al termine della sua visione ispirata da un dio, egli non è più in grado di vedere/conoscere. Su questi temi, cfr. lo *Ione*, e il “Saggio introduttivo” di Giovanni Reale alla relativa edizione (Bompiani, Milano, 2001, pp. 11-76).

## 2. Aristotele e la teoria 'linguistico-testuale' dell'arte

Platone, dunque, elabora una concezione trascendentale del Bello (associato al mondo delle idee) dalla quale la poesia rimane quasi completamente esclusa: sia perché il poeta 'tecnico' non sa cogliere le idee, sia perché il poeta 'ispirato', pur cogliendole durante la sua visione, non riesce poi a ricordarle e dunque a trasmetterle. Tale concezione, come si è visto, trova la sua ragion d'essere all'interno di una concezione della realtà ideale separata e distante dal mondo sensibile.

Per Aristotele, invece, il quadro è ben diverso: le idee o forme non sono separate, bensì unite alla materia in quel connubio noto come sostanza o essenza (*ousia*).<sup>27</sup> La produzione artistico-artigianale (*poiesis*) unisce in sé forma e materia allo stesso modo in cui la generazione naturale (*genésis*) le unisce nel processo riproduttivo. Nella riflessione aristotelica, l'idea mentale dell'artista si traduce testualmente nella forma dell'opera (come nel su ricordato esempio dell'idea di sfera che, nel passare dalla mente dell'artista alla materia del bronzo, produce una sfera di bronzo):

Ad opera dell'arte (*apó téchmes*) sono prodotte tutte quelle cose la cui forma (*eĩdos*) è presente nel pensiero (*psychè*) dell'artefice (*Metafisica*, VII,7, 1032b).<sup>28</sup>

Si può ben comprendere, dunque, come e perché la riflessione aristotelica sull'arte non escluda le idee, che diventano forma dell'opera, né svilisca la materia artistica che viene nobilitata, per così dire, dalle

<sup>27</sup> Come per Platone, anche per Aristotele un'interpretazione della sua teoria estetica non può prescindere da una considerazione del pensiero nella sua globalità. Alla separazione platonica tra mondo delle idee e mondo sensibile Aristotele contrappone la teoria di un'unione – o sinolo – dell'idea o della forma (*eĩdos* o *morphè*) con la materia (*hýle*). Così, all'immutabilità delle forme ideali platoniche vengono opposte forme vitali naturalmente unite alla materia; all'idea platonica come principio ultimo viene opposta l'essenza (*ousia*) che è appunto il prodotto di tale unione dialettica. In breve, le idee o forme determinano la materia facendone una realtà concreta o 'essenza' e indirizzandola verso un fine (*télos*). In breve, il carattere dialettico dell'ontologia aristotelica, fondata sul principio del divenire o del movimento (*kinéio*), ha implicazioni decisive sulla sua teoria dell'arte. Va peraltro precisato (come nota anche Panofsky) che, rispetto a Platone, in Aristotele viene accentuato il senso psicologico-interiore dell'idea (definita, appunto, *éndon eĩdos*, idea interiore) su quello metafisico (*Idea*, p. 15).

<sup>28</sup> Aristotele, *Metafisica*, a cura di Giovanni Reale, Bompiani, Milano, 2000, pp. 312-13. Ciò significa, come peraltro osserva Panofsky, che le opere d'arte "si distinguono dai prodotti di natura sol perché la forma loro, prima di penetrare la materia, pre-esiste nell'animo dell'uomo" (*Idea*, p. 14).

idee ivi impresse dall'artista. Ciò vale non solo per le arti figurative e le tecniche artigianali, ma anche per la poesia che è essenzialmente linguaggio (*léxis*).

È in tal senso che (obbedendo a uno schematismo classificatorio che semplifica la complessità dei fenomeni ma al tempo stesso ce li rende più comprensibili) possiamo definire le riflessioni aristoteliche come una teoria 'linguistico-testuale' dell'arte. La teoria artistica di Aristotele non esclude dal suo ambito una teoria della bellezza; nondimeno, lungi dall'occuparsene su un piano ideale o trascendentale, se ne occupa nella misura in cui essa si realizza concretamente nell'opera d'arte finita: nella misura in cui, appunto, si trasmette dall'*idea* dell'artista alla *forma dell'opera*. Le riflessioni aristoteliche sull'arte e sulla poesia, è noto, sono sia descrittive (descrivono il mondo in cui l'opera funziona, ovvero si occupano della sua struttura) sia valutative e prescrittive (indicano gli aspetti più riusciti di un'opera, prescrivono gli ideali estetici da raggiungere). Da tale punto di vista, l'aspetto valutativo-prescrittivo della teoria artistica di Aristotele può considerarsi parte del suo contributo a una riflessione sul bello.

Ciò, in generale, per quanto riguarda la teoria aristotelica dell'arte. Per quanto riguarda più specificamente la teoria poetica di Aristotele, la rivalutazione della materia si traduce, nell'analisi poetologica vera e propria, in una particolare attenzione nei confronti dell'aspetto *linguistico* della poesia. Sia nella *Poetica* che nella *Retorica*, obiettivo centrale è lo studio della *léxis* poetica. E, com'è noto, quello stesso concetto di mimesi che era stato deprezzato da Platone, diviene centrale nella definizione aristotelica della poesia.<sup>29</sup>

Attraverso l'analisi del metro e delle figure retoriche,<sup>30</sup> Aristotele elabora una concezione della poesia come linguaggio peculiare, dotato di sue proprie strategie discorsive e marcato da una serie di tratti distintivi che lo separano dalla lingua ordinaria. Il linguaggio della tragedia, e della poesia in generale, è un linguaggio "arricchito" (o "condito", *edusménos logos*) dalla presenza del metro poetico;<sup>31</sup> tale supplementarità semiotica lo rende anche *straniato* rispetto al linguaggio ordinario o prosastico.<sup>32</sup>

In generale, e pur senza entrare nel dettaglio dell'analisi della *Poetica* che naturalmente richiederebbe uno studio a sé, si può dire che

<sup>29</sup> *Poetica*, I.10.1447b.

<sup>30</sup> Si confronti, ad esempio, l'analisi della metafora nella *Poetica*, XXI.7ss.

<sup>31</sup> *Poetica*, VI.3.

<sup>32</sup> *Poetica*, XXII.3.

l'attenzione che Aristotele rivolge al linguaggio, e in particolare alla sua manifestazione testuale, è alla base sia della moderna linguistica (soprattutto, della linguistica testuale) che delle teorie del testo artistico. Il concetto della poesia come linguaggio arricchito o ornato<sup>33</sup> è molto vicino alla moderna teoria semiologica dell'ipercodifica stilistica del testo artistico-poetico.<sup>34</sup> A sua volta, il concetto di straniamento della *léxis* poetica<sup>35</sup> precorre le note tesi di Victor Šklovskij sulla defamiliarizzazione del linguaggio della poesia.<sup>36</sup>

Di fatto, le successive teorie estetiche si sarebbero fondamentalmente scisse in due correnti principali. Quella linea dell'indagine estetica interessata all'idea di bellezza e al *furor poeticus* si sarebbe rivolta, soprattutto, al *Fedro* e allo *Ione*; al contrario, i teorici interessati alla *léxis* – ovvero, alla manifestazione *testuale* della lingua poetica – si sarebbero rifatti ad Aristotele e ai successivi sviluppi della scienza retorica. Pur entro le inevitabili commistioni e ibridazioni tra platonismo e aristotelismo rilevabili in buona parte della trattatistica estetica post-classica, tale dicotomia avrebbe sostanzialmente informato anche la riflessione rinascimentale sulla bellezza e sull'arte.

<sup>33</sup> Oltre all'aggettivo *edusménos* ('piacevole', 'arricchito', VI.3.), Aristotele usa anche *kósmos* ('ornamentale', XXI.4).

<sup>34</sup> Sul concetto di ipercodifica del testo estetico, cfr. Umberto Eco, *Trattato di semiologia generale*, Bompiani, Milano, 1975, pp. 328ss. Lo stesso Eco, nell'analisi del lavoro retorico, definisce la *elocutio* come una forma di ipercodifica (pp. 346-47), lasciando così intravedere una continuità di riflessione estetica tra le teorie classiche dell'ornamento e la moderna analisi semiologica dell'idioletto estetico. Una continuità del genere mi pare si possa chiaramente leggere, ad esempio, nella teoria dello *ornament* elaborata da George Puttenham (cfr. *infra*).

<sup>35</sup> Il termine usato da Aristotele, *xenikós*, straniero o estraneo (*Poetica*, XXII.3), è omologo a quello šklovskiano (*ostranjenja*). Hamilton Fyfe, nella sua "Introduction" all'edizione "Loeb" della *Poetics*, osserva: "What makes it [a poem] different from a piece of prose? Not only the metre. There is a difference in vocabulary as well. 'Strange words', the poet uses. Not strange words only, that would be jargon. A judicious mixture of strange and ordinary words. Then he will be both intelligible and 'poetic'" (*Aristotle, The Poetics; Longinus, On the Sublime; Demetrius, On Style*, ed. by W. Hamilton Fyfe and W. Rhys Roberts, Harvard University Press-Heinemann, Cambridge [Mass.] and London [1927], 1982, p. XVIII).

<sup>36</sup> Victor B. Šklovskij, *Voskresenie slova*, Sankt-Petersburg, 1914 (tr. it. parziale "Resurrezione della parola", in Carlo Prevignano (a cura di), *La semiotica nei Paesi slavi. Programmi, problemi, analisi*, Feltrinelli, Milano, 1979, pp. 101-08) e "Iskusstvo kak priëm", *Poetika*, 1917, pp. 101-14 (tr. it. in C. G. de Michelis e R. Oliva (a cura di), *Teoria della prosa*, Einaudi, Torino, 1976). Come si vedrà, anche Puttenham avrebbe messo in luce lo straniamento prodotto dalla parola poetica e il suo effetto di deautomatizzazione della lingua.

### 3. Sidney e la "Idea or fore-conceite of the work"

the skill of the artificer standeth in that *Idea* or fore-conceit of the work, and not in the work itself

Sir Philip Sidney, *An Apology for Poetrie* (1580-83 ca., pubbl. 1595)

L'esistenza di una doppia linea d'indagine poetica nel Cinquecento, soprattutto italiano, è stata adeguatamente illustrata da Bernard Weinberg.<sup>37</sup> Secondo Michael Allen, il quale si rifà appunto a Weinberg, fu il recupero della poetica aristotelica ad aggiungere, per così dire, una nuova prospettiva estetica:

from the state of the poet to the shape and genre of the poem; from the nature of inspiration to the labour of the file; from the unveiling of metaphysical truths to the establishing of proper canons for plotting, characterization and style; from the elusive music of inward ascent to the determination of matters of diction and metre.<sup>38</sup>

Personalmente, non sono del tutto sicuro che l'analisi degli aspetti linguistico-stilistici e metrici si sia, semplicemente, *aggiunta* a una preesistente tradizione neoplatonica viceversa focalizzata sui temi dell'ispirazione e dell'estasi poetica. È più probabile che la 'riscoperta' cinquecentesca di Aristotele abbia, semplicemente, rafforzato e ulteriormente rinvigorito una linea d'indagine linguistico-stilistica mai del tutto spentasi, e senz'altro già attiva negli studi medievali di retorica.<sup>39</sup>

Ad ogni modo, ciò che più importa in questa sede è il fatto che entrambe le tradizioni – idealistico-neoplatonica e linguistico-aristotelica – erano ugualmente attestate nel Rinascimento. Per quanto riguarda più specificamente il Rinascimento inglese, e le teorie elisabettiane della poesia, tale doppia linea d'indagine, come su anticipato, può essere convenientemente esemplificata dalle contrastanti definizioni della poesia elaborate, rispettivamente, da Philip Sidney e da George Puttenham. Se, infatti, in *The Defence of Poesie* Sidney definisce la poesia come una

<sup>37</sup> Bernard Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, cit.

<sup>38</sup> Michael J. B. Allen, "Renaissance Neoplatonism", cit., p. 441.

<sup>39</sup> Sulla retorica medievale l'autorità rimane tuttora James J. Murphy, *Rhetoric in the Middle Ages. A History of Rhetorical Theory from St. Augustine to the Renaissance*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1974. Sulla 'scarsa' presenza aristotelica nel Medioevo, cfr., dello stesso autore, "Aristotle's Rhetoric in the Middle Ages", *Quarterly Journal of Speech*, LII, 1966, pp. 109-15.

“idea”, in *The Arte of English Poesie* George Puttenham, invece, la considera come una forma di “utterance”: ovvero di produzione discorsiva.

L’analisi della *Defence* di Sidney è sicuramente complessa, e non riducibile a interpretazioni schematiche e univoche: (neo)platoniche *oppure* aristoteliche. Difatti, la critica ha tradizionalmente, giustamente, attribuito all’opera una duplice ascendenza estetico-filosofica: neoplatonica e aristotelica – senza peraltro trascurare di mettere in luce la presenza di ulteriori influenze: sociali (cortigiane), religiose (puritane) e così via.<sup>40</sup> Duplicità rilevata da vari studiosi: da R.W. Maslen a D. H. Craig, allo stesso Allen.<sup>41</sup> Senza dubbio, nella sua apologia Sidney opera una commistione, a vari livelli, di neoplatonismo e di aristotelismo. Tuttavia, come tenteremo di mostrare, nonostante tale ibridazione, la posizione poetica sidneiana appare molto più vicina al neoplatonismo che non all’aristotelismo.

Come si è visto, l’uso del termine *idea* non è indicativo, di per sé, di un’ascendenza filosofica (neo)platonica, dal momento che il termine e il concetto vengono ripresi e utilizzati, sia pure in un’accezione diversa, di tipo per così dire produttivo, dallo stesso Aristotele. Al di là della mera occorrenza lessicale, ciò che importa sono, dunque, il contesto e – di qui – il significato specifico attribuito al termine.

Ora, è verosimile che nella definizione della poesia come *idea* Sidney si sia rifatto alla trattatistica d’arte italiana: in particolare, a Federigo Zuccari e a Giovanni Paolo Lomazzo.<sup>42</sup> Ed è forse vero che, laddove Lomazzo è molto vicino al neoplatonismo ficiniano, in Zuccari prevalgono al contrario influenze aristotelico-tomistiche.<sup>43</sup> Ciò, tuttavia, non toglie che l’uso che Sidney fa del termine *idea* sia molto più vicino all’orizzonte estetico neoplatonico, che non a quello aristotelico.

Si esamini, a tale proposito, il passo in cui ricorre tale definizione della poesia:

<sup>40</sup> Un eccellente studio d’insieme è *Sidney Defending Poetry* di Patricia Ann Kennan, Adriatica, Bari, 1990.

<sup>41</sup> R.W. Maslen, “Introduction”, a Sir Philip Sidney, *An Apology for Poetry*, pp. 1-78; D. H. Craig, “A Hybrid Growth. Sidney’s Theory of Poetry in *An Apology for Poetry*”, *English Literary Renaissance*, X, 2, 1980, pp. 183-201; Allen, “Renaissance Neoplatonism”, cit., p. 441.

<sup>42</sup> Giovanni Paolo Lomazzo compose un *Trattato dell’arte della pittura, scultura et architettura* (1584-85) e l’*Idea del tempio della pittura* (1590); Federigo Zuccari scrisse *L’Idea de’ pittori, scultori et architetti* (pubbl. 1607). Sulle teorie dell’arte di Lomazzo e Zuccari cfr. Panofsky.

<sup>43</sup> Sugli aspetti aristotelico-tomistici in Zuccari, cfr. Panofsky, pp. 63ss; sugli aspetti neoplatonico-ficiniani in Lomazzo, ivi, pp. 73ss. Una pregevole edizione dell’*Idea del tempio della pittura* di Giovanni Paolo Lomazzo è quella a cura di Robert Klein (Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento/Palazzo Strozzi, Firenze, 1974).

any understanding knoweth the skill of the artificer standeth in that *Idea* or fore-conceit of the work, and not in the work itself (p. 85).

Dal passo citato sembra di poter legittimamente inferire che l'*idea* sidneiana richiami piuttosto la teoria (neo)platonica di un'idea (metafisica e/o psichica) superiore e indipendente dalla materia, che non la dialettica aristotelica della *poiesis* in quanto fusione tra idea e materia. In Sidney, l'apprezzamento dell'idea e della precognizione mentale dell'opera (il "fore-conceit of the work") è del tutto simmetrico al deprezzamento del "work itself". Analogamente all'ispirazione nello *Ione*,<sup>44</sup> nella *Defence* l'idea poetica è, cioè, più importante della sua concretizzazione linguistica.<sup>45</sup> L'aspetto prevalentemente mentale della definizione sidneiana della poesia è riconducibile a una permanenza, per così dire "attenuata", laicizzata, della teoria platonica dell'ascesi e della possessione demonica.<sup>46</sup> Il poeta creatore sidneiano, pur senza coincidere *in toto* con il rapsodo ispirato di platonica memoria, è infatti paragonato al vate o al veggente (pp. 82-83). Successivamente, egli viene definito come un essere slegato dalla schiavitù/falsità della natura e dei processi percettivi, e interamente proteso ("lifted up") verso un mondo superiore:<sup>47</sup> in ciò, almeno in parte, simile (pur con qualche debita differenza) al poeta "leggero, alato, sacro" e "ispirato dal dio" descritto nello *Ione* (534b). Di qui, anche, il distacco metafisico della visione poetica rispetto all'orizzonte naturale,<sup>48</sup> e il "soffio divino" ("divine breath", p. 86)<sup>49</sup> che è alla base della visione stessa.

<sup>44</sup> Cfr. il passo sidneiano con quello dello *Ione* citato *supra* (par. 1): 534e-535a.

<sup>45</sup> Vale forse la pena di ricordare che, analogamente, in *The Tempest* di Shakespeare Prospero non compone testi poetici bensì immagina visioni poetiche, per poi trasmetterle al suo pubblico attraverso l'influenza fantasmatica di quello stesso demone (Ariel) che le ha evocate in lui.

<sup>46</sup> Sidney, pur riprendendo la nozione platonica di ispirazione, sembra laicizzarne e modernizzarne il senso: "Plato [...] attributeth unto Poesy more than myself do, namely, to be a very inspiring of a divine force, far above man's wit, as in the afore-named dialogue [i.e., *Ione*] is apparent": p. 107. Egli, dunque, pur rifacendosi a Platone, ne prende anche in parte le distanze. La sua nozione 'laica' di ispirazione, in qualche modo, sembra prefigurare la successiva nozione pre-romantica di 'genio': "a poet no industry can make, if his own *genius* be not carried unto it": p. 109 (da notare come il verbo *carry*, pur nella sua accezione moderna dell' 'essere portato o predisposto' verso qualcosa, nel contesto specifico evoca anche il *to be carried*, l'essere 'trasportato' su, nelle sfere celesti da una forma di possessione o da qualcosa che le si avvicini).

<sup>47</sup> "Only the poet, disdainng to be tied to any such subjection, lifted up with the vigour of his own invention, doth grow in effect into another nature", p. 85.

<sup>48</sup> "Nature never seth forth the earth in so rich tapestry as divers poets have done", p. 85.

<sup>49</sup> "[...] with the force of a divine breath he [the poet] bringeth things forth far surpassing her [Nature's] doings", p. 86. Il passo, che incidentalmente richiama analoghe consi-

In una direzione similmente neoplatonica conducono gli altri usi elisabettiani del termine *idea*: ad esempio, nelle due sequenze poetiche di Michael Drayton: *Idea: The Shepherdes Garland* (1593) e *Ideas Mirrour* (1594).<sup>50</sup> In conformità con l'uso quasi parallelo in greco di *morphé* e di *eĩdos*, nelle teorie elisabettiane di ascendenza neoplatonica, accanto a *idea*, si afferma il pressoché sinonimo *pattern*. Un uso del genere è attestato, tra l'altro, nei sonetti di Shakespeare, ove il "beauty's pattern" (*sonnet 19*) richiama, sia pure con sfumature diverse da quelle sidneiane e draytoniane, la teoria (neo)platonica di una bellezza ideale o archetipica alla quale tendono sia il poeta che l'innamorato.<sup>51</sup> Come suggerisce la sequenza sonettistica nel suo insieme, compito del poeta è sconfiggere la transitorietà dell'ordine naturale e catturare/eternare quell'idea (o forma o modello) di bellezza della quale la poesia stessa è parte. È appunto a tali principi che si richiamano i temi dell'agone contro il Tempo e della funzione eternatrice della poesia.<sup>52</sup>

È dunque ben comprensibile, entro tale orizzonte estetico-dottrinale, che per Sidney l'idea, associata a un processo ascetico o di possessione divina, sia ben più importante della mera artigianalità della composizione che darà successivamente vita al "work itself". La perfezione dell'opera non è dovuta alla "skill" metrico-prosodica dell'"artificer", bensì alla sua conformità a un ideale trascendente di bellezza.

Il poeta, più che colui che scrive, è colui che ha veduto.

Pur nella sua complessa ibridazione di vari materiali culturali, la *Defence* mantiene un impianto estetico prevalentemente neoplatonico e

derazioni shakespeareiane sull'aspetto divino-ispirato della poesia, è evocativo dei percorsi dell'ispirazione e della *theia mania* platonica, pur con tutte le precisazioni e i distinguo di cui s'è detto sopra. Impossibile, in ogni caso e nonostante le precisazioni e le distanze dello stesso Sidney, non pensare allo *Ione* e alla già ricordata definizione del poeta come un "essere leggero, alato, sacro" e "ispirato dal dio". Sidney, in definitiva, pare immerso in un processo di avvicinamento a Platone ma anche di distanza/ripresa/ri-attualizzazione dei suoi temi.

<sup>50</sup> In Drayton il termine indica la bellezza ideale, sia poetica che amorosa. Del resto l'associazione tra i due temi, della mania poetica e amorosa, e della parallela tensione verso il bello sia dell'innamorato che del poeta, già presente nel *Fedro*, avrebbe caratterizzato tutta la tradizione neoplatonica.

<sup>51</sup> Sul neoplatonismo shakespeareiano, cfr. Anceschi, "Comportamento dell'*Idea*", cit.; John Roe, "Italian Neoplatonism and the Poetry of Sidney, Shakespeare, Chapman, and Donne", in Anna Baldwin and Sarah Hutton (eds.), *op. cit.*, pp. 100-16; Stephen Medcalf, "Shakespeare on Beauty, Truth and Transcendence", *ivi*, pp. 117-25. Come osserva Medcalf nel commentare il *Sonnet 53*, per il poeta l'archetipo di bellezza si distingue dalla sua incarnazione naturale: "the Form of the Beautiful should not be like its particulars" (p. 118).

<sup>52</sup> Cfr. Alessandro Serpieri (*I sonetti dell'immortalità. Il problema dell'arte e della nomina-zione in Shakespeare*, Bompiani, Milano, 1975), il quale mette in luce come nei sonetti la riflessione sullo statuto dell'arte sia parallela al tema amoroso.

idealistico. La stessa ripresa di alcune definizioni aristoteliche non sembra avere implicazioni particolarmente rilevanti per quanto riguarda la teoria generale della poesia svolta da Sidney. Sarebbe, infatti, vano cercare nella *Defence* un tentativo di analisi e definizione del *linguaggio* della poesia quale quello svolto da Aristotele nella *Poetica*:<sup>53</sup> la poesia, per Sidney, rimane un percorso essenzialmente ideativo-immaginario. Così, ad esempio, la distinzione aristotelica tra l'universalismo della poesia e il particolarismo della storia (*Poetica* 51b) nella *Defence* viene ricodificata all'interno di una prospettiva di lettura neoplatonica. Per Sidney, l'universalismo della mimesi poetica è riconducibile alla capacità da parte del poeta di cogliere le idee e, di conseguenza, alla capacità della poesia di rappresentarle.<sup>54</sup> Attraverso il ritratto del personaggio storico Ciro, la poesia riesce in realtà a rappresentare "many Cyruses" (p. 85): ovvero, per così dire, l'idea sovrasensibile di Ciro, posta al di sopra degli enti particolari del mondo sensibile (cioè, degli specifici Ciri, o condottieri, relativi all'orizzonte storico).

In generale, la *Defence*, a differenza del trattato di Puttenham, dedica scarsa attenzione ai fenomeni di lingua e di stile. Laddove per Puttenham l'ornamento metrico-figurale è il principale tratto distintivo della poesia, Sidney sostiene il carattere meramente accessorio dell'ornamento: "verse being but an ornament and no cause to Poetry" (p. 87).<sup>55</sup>

Sicché, anche se nelle parti finali della sua apologia Sidney dedica un certo spazio alla questione dei generi e delle unità drammatiche, al decoro, alla *diction* e all'analisi dei due tipi – "ancient" e "modern" – di verso (contraddicendo così, almeno in parte, il presupposto della quasi-irrilevanza del verso), l'insieme della sua opera tende piuttosto a eludere quegli aspetti tecnico-formali relativi al metro e alle figure che, al contrario, assumono assoluto rilievo nella definizione linguistica della poesia elaborata da George Puttenham.

<sup>53</sup> Cfr. i capp. 20-22 (56b-56a) della *Poetica*. Tali capitoli, come osserva Diego Lanza, sarebbero stati considerati "da linguisti e da storici della linguistica" come "incunaboli della scienza della lingua presso i greci" ("Introduzione" alla *Poetica*, Rizzoli, Milano, 1987, pp. 5-96, p. 31).

<sup>54</sup> Nella *Defence* la teoria dell'attività immaginativa del poeta si trasfonde nella teoria della rappresentazione poetica. *Mutatis mutandis*, un percorso del genere è rintracciabile nell'estetica crociana, che risolve l'espressione nell'intuizione poetica.

<sup>55</sup> Anche in questo passo, l'affinità 'di partenza' con Aristotele – il quale a sua volta, come su indicato, preferisce definire la poesia come imitazione e finzione anziché come versificazione (*Poetica*, I.7-12) – conduce poi a una differenza sostanziale, perché Aristotele individua comunque nella presenza del metro uno di quegli elementi ornamentali ("cosmetici") il cui insieme distingue il linguaggio poetico da altri tipi di linguaggio.

#### 4. Puttenham e la poesia come utterance

*The Arte of English Poesie*, pubblicata anonima nel 1589, era stata presumibilmente abbozzata o composta verso la fine degli anni '60: anteriormente, dunque, alla *Defence* di Sidney. Il trattato, verosimilmente ascrivibile alla penna di George Puttenham,<sup>56</sup> si compone di tre libri: I "Of poets and Poesie", II "Of Proportion Poetical", III "Of Ornament". La stessa articolazione dell'opera e la suddivisione della materia poetologica, come si vedrà, sono di per sé significative della concezione poetica dell'autore.

Al pari della difesa sidneiana, anche *The Arte of English Poesie* non si lascia ingabbiare entro uno schema teorico o una tradizione critica unitari. Nell'opera, infatti, convivono varie anime la cui compresenza, anche se per certi aspetti vagamente contraddittoria, è al tempo stesso fonte di una grande ricchezza ermeneutica. Elementi neoplatonici e aristotelici si mescolano agli influssi della tradizione retorica, della cultura cortigiana e del petrarchismo. Tuttavia, come anche in Sidney, tale molteplicità converge verso una direzione se non unitaria, almeno maggioritaria. In Puttenham, difatti, mentre gli elementi neoplatonici rimangono sostanzialmente in secondo piano, la tradizione estetica aristotelica trova un perfetto punto d'accordo con le influenze dell'*ars* retorica e con l'intento cortigiano.<sup>57</sup> La stessa definizione della poesia proposta nell'*Arte* può considerarsi una sintesi ideale di tali convergenze culturali: per Puttenham "th' art of Poesie [is] a skill appertaining to vtterance" (I.ii, p. 5).<sup>58</sup>

La storia culturale del termine *utterance* è troppo vasta perché la si possa qui ripercorrere in maniera esaustiva. È tuttavia importante segnalare come il termine ricorra – tra varie altre opere e vari altri contesti – anche in trattati di retorica, quali *The Arte of Rhetor-*

<sup>56</sup> Sulla paternità e la data di composizione dell'opera, cfr. la "Introduction" di G. D. Willcock e Alice Walker alla loro edizione di George Puttenham, *The Arte of English Poesie*, cit., pp. ix-cii.

<sup>57</sup> Nell'*Arte* ricorrono, tra gli altri, i nomi di Cicerone, Varrone, Quintiliano (III.ix, p. 157). Come i retori e i grammatici latini hanno 'tradotto' in latino la scienza linguistica dei greci, così Puttenham sostiene di voler volgere in inglese il medesimo patrimonio culturale, in modo da offrirlo a quanti aspirino ad entrare nel mondo della corte. Scopo principale del trattato, infatti, è la formazione del poeta di corte o *courtly maker*, ovvero "to make of a rude rimer, a learned and a Courtly poet" (III.ix, p. 158).

<sup>58</sup> Definizioni della poesia come *utterance* ricorrono più volte nel trattato: ad esempio, "speech by meeter is a kind of vtterance" (I.iii, p. 8); tale tipo di discorso metrico, pertanto, "may be tearmed a musical speech or vtterance" (*ibidem*). Esso è, inoltre, "a maner of utterance more eloquent and rethorically then the ordinarie prose" (*ibidem*).

*rique* (1553) di Thomas Wilson e *The Arcadian Rhetorike* di Abraham Fraunce (1588). Sia in Wilson che in Fraunce, *utterance* è strettamente associato all'ultimo dei cinque processi retorici, la *actio* o *pronuntiatio* e può considerarsi pressoché sinonimo di questi – così come risulta evidente dal seguente passo di Wilson:

*Demosthenes* [...] being asked what was the chiefeest point in all Oratorie, gave the chiefe and onely praise to Pronunciation; being demanded, what was the second, and the third, he stil made aunswere Pronunciation, and would make no other aunswere till they left asking, declaring hereby, that arte without utteraunce can doe nothing (*Arte of Rhetorique*, 2nd ed., 1560).<sup>59</sup>

L'importanza assegnata, a sua volta, da Fraunce alla *utterance* è dimostrata, tra l'altro, dalla stessa ampiezza della trattazione che le viene riservata nella *Arcadian Rhetorike*, ove l'intero secondo libro – “Of Utterance” – è appunto dedicato all'analisi del fenomeno. La *actio*, unitamente al processo precedente della *memoria*, appartiene per così dire alla famiglia dell'azione drammatica: sia il retore che l'attore (e al retore veniva richiesta una notevole capacità istrionica) dovevano prima ricordare, e poi agire scenicamente unendo all'abilità vocale la sapienza del gesto e del movimento. In Fraunce, la trattazione della *utterance* si configura come “una minuziosa precettistica sull'uso della voce e della gestualità”.<sup>60</sup>

L'accezione specifica che Wilson e Fraunce attribuiscono a *utterance*, associandola al processo della *pronuntiatio*, è presente anche in *The Arte of English Poesie*. Anche Puttenham, soprattutto nei capitoli finali del Libro III, prescrive norme di gestualità e di comportamento che, almeno in parte, rientrano nella convenzionale codifica dell'ultimo dei cinque processi retorici.

Del resto, il senso di oralità e performatività inscritto nella *utterance* si coniuga molto bene con le esigenze del contesto cortigiano al quale

<sup>59</sup> Thomas Wilson, *The Arte of Rhetorique* (2a ed., 1560), edited by G. H. Mair, Clarendon Press, Oxford, 1909, p. 218. La storia ricordata da Wilson era stata riferita da Cicerone, nel *Brutus* (cfr. l'ed. congiunta del *Brutus* e dell'*Orator*, a cura e con traduzione, rispettivamente, di G. L. Hendrickson e H. M. Hubbel, Harvard University Press-Heinemann, “Loeb”, Cambridge [Mass.]-London, 1962).

<sup>60</sup> Angela Locatelli, “Il concetto di *utterance* in Abraham Fraunce, ovvero la teatralizzazione delle passioni”, in Romana Rutelli e Anthony Johnson (a cura di), *I linguaggi della passione*, Campanotto Anglistica, Udine, 1993, pp. 161-67, p. 161. Come osserva ancora Locatelli, la trattazione della *utterance* in Fraunce è in sostanza un invito a una rappresentazione delle passioni teatralmente efficace e rispettosa dell'armonia tra natura e arte.

Puttenham fa prevalentemente, se non esclusivamente, riferimento. Come suggeriscono i capitoli del Libro I dedicati a una disamina dei generi poetici (xi-xxxi), la “courtly poesie” è poesia d’occasione. In quanto tale, essa fa appello all’oralità e all’ascolto, piuttosto che non alla scrittura e alla lettura.<sup>61</sup> In un certo senso, le poesie occasionali di corte sono estensioni delle azioni stesse. Dal momento che la poesia d’occasione fa soprattutto riferimento a contesti ‘autentici’ (quali possono essere la “natiuitie of Princes children” o i “mariages and vveddings” regali: I.xxv-xxvi), l’ornamentalità del discorso risulta funzionale all’intento pragmatico (da un punto di vista jakobsoniano, potremmo dire che nel tipo di poesie previste da Puttenham funzione poetica e funzione conativa s’incontrano). Com’è stato osservato in relazione a Wyatt,<sup>62</sup> anche per Puttenham si può sostenere che la poesia sia “a species of conduct”, una forma di comportamento.<sup>63</sup>

Accanto a tali significati specifici, naturalmente va segnalato soprattutto il senso più generale di *utterance* quale “espressione” o “discorso”. Anzi, l’accostamento tra *language* e *utterance* (I.iiii, p. 8) sembra suggerire una distinzione omologa a quella saussuriana tra *lingua* e *parola*. Se tale ipotesi è corretta, *utterance* assume anche il significato di messa in atto o testualizzazione di un linguaggio, quello della poesia, che presenta caratteristiche sue proprie rispetto alla lingua ordinaria.

Scopo primario del trattato è, infatti, analizzare la specificità del linguaggio poetico:

Vtterance also and language is giuen by nature to man for perswasion of others, and aide of them selues, I meane the first abilitie to speake. For speech it selfe is artificiall and made by man, and the more pleasing it is, the more it prevaileth to such purpose as it is intended for: but *speech by meeter* is a kind of vtterance, more cleanly couched and more delicate to the eare then prose is, because it is more currant and slipper vpon the tongue, and withal tunable and melodious, as a kind of Musicke, and therefore may be tearmed a musicall speech or vtterance, which cannot but please the earer very well. Another cause is, for that it is briefer & more compendious, and easier to beare away

<sup>61</sup> In tal senso, è significativo che accanto a “minde” (mente) l’altra categoria individuata da Puttenham per classificare le figure retoriche sia quella di “eare” (orecchio).

<sup>62</sup> Stephen Greenblatt, *Renaissance Self-Fashioning: from More to Shakespeare*, University of Chicago Press, Chicago, 1980.

<sup>63</sup> Daniel Javitch giustamente osserva come il trattato retorico-poetologico di George Puttenham incorpori – e, anzi, nei capitoli finali quasi si trasformi in – un vero e proprio *conduct-book*, sulla scia del *Cortegiano* (1528) di Castiglione (*Poetry and Courtliness in Renaissance England*, Princeton University Press, Princeton, 1978).

and be retained in memorie, then that which is contained in multitude of words and full of tedious ambage and long periods. It is beside a maner of vtterance more *eloquent and rethoricall* then the ordinarie prose, which we vse in our daily talke: because it is decked and set out with all maner of fresh colours and figures, which maketh that it sooner inuegleth the iudgement of man, and carieth his opinion this way and that, whither soeuer the heart by impression of the eare shalbe most affectionately bent and directed. The vtterance in prose is not of so great efficacie, because not only it is dayly vsed, and by that occasion the eare is ouergluttet with it, but is also not so voluble and slipper vpon the tong, being wide and lose, and nothing numerous, nor contriued into measures, and sounded with so gallant and harmonical accents, nor in fine alowed that figurative conueyance, nor so great licence in choise of words and phrases as meeter is (I.iii, p. 8).

Come si può vedere, l'autore mette a confronto la lingua ordinaria ("ordinarie prose") e la lingua poetica, allo scopo di esaminare affinità e differenze. La lingua poetica, pur condividendo alcuni tratti con il sistema generale della lingua, appare caratterizzata da una sua peculiarità.<sup>64</sup> Un confronto del genere non solo rimanda indietro all'analogo tentativo operato nella *Poetica* aristotelica, ma per molti versi precorre anche gli sviluppi della poetica strutturalista e semiologica del Novecento. A tale riguardo, può essere interessante rilevare come il termine "utterance" sia stato ripreso di recente da un critico, R. A. York, il quale ha definito il linguaggio della poesia come "imitated utterance", distinguendolo al contempo dalle "actual utterances".<sup>65</sup>

Per Puttenham, i tratti distintivi della lingua poetica sono da ricercarsi: 1. nel metro (la poesia è definita "speech by meeter");<sup>66</sup> 2. nelle figure (il linguaggio poetico è "eloquent and rethoricall").<sup>67</sup> Co-

<sup>64</sup> Cfr. Derek Attridge, "Puttenham's Perplexity. Nature, Art, and the Supplement in Renaissance Literary Theory", in Patricia Parker and David Quint (eds.), *Literary Theory. Renaissance Texts*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1986; rivisto successivamente come "Nature, Art, and the Supplement in Renaissance Literary Theory. Puttenham's Poetics of Decorum", in Derek Attridge, *Peculiar Language. Literature as Difference from the Renaissance to James Joyce*, Methuen, London, 1988, pp. 17-45.

<sup>65</sup> R. A. York, *The Poem as Utterance*, cit.

<sup>66</sup> Sull'analisi elisabettiana del verso poetico vanno segnalati gli importanti contributi di: John Thompson, *The Founding of English Metre*, Columbia University Press, New York, 1961; O. B. Hardison, Jr., *Prosody and Purpose in the English Renaissance*, Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 1989; Angela Locatelli, "The Image of the English Language in the Elizabethan Controversy on Rhyme", *Quaderni del Dipartimento di Linguistica e Letterature Comparate*, 5, 1989, pp. 43-47.

<sup>67</sup> Sulla retorica elisabettiana i contributi maggiormente rilevanti sono: W. J. Ong, "Tudor Writings on Rhetoric, Poetic, and Literary Theory", *Studies in the Renaissance*, XV, 1968, pp. 36-69, successivamente rivisto in id., *Rhetoric, Romance and Technology. Studies in the*

erentemente con tale definizione, l'*Arte* dedica il secondo e il terzo libro all'analisi dei due tipi di ornamento, metrico e retorico.<sup>68</sup> La nozione di "ornament" proposta nell'opera non è molto lontana dal concetto di ipercodifica del testo estetico elaborato dalla semiologia moderna. Puttenham, infatti, attribuisce la complementarità semantica del testo poetico alla sua complementarità espressiva.<sup>69</sup> In particolare, la iper-organizzazione del discorso poetico è funzionale alle sue finalità persuasive.

Pochi esempi basteranno a evidenziare le continuità in sede di teorizzazione poetica tra Puttenham e i critici strutturalisti del Novecento:

- Poesie [is] a but a skill appertaining to vtterance (*The Arte of English Poesie*, I.ii, p. 5)
- Literature [...] is a *verbal structure* (A. E. Dyson)<sup>70</sup>
- [Poetic language] is more currant and slipper vpon the tongue (*The Arte of English Poesie*, I.iii, p. 8)
- [In poetic messages] there is something that [...] falls very easily *upon the tongue* (Eco, *A Theory of Semiotics*).<sup>71</sup>

Al di là dei singoli esempi, è la concezione generale della poesia proposta nell'*Arte* a risultare vicina alle teorizzazioni moderne. Oltre a confrontare lingua poetica e lingua ordinaria (I.ii; I.iii, ecc.), Puttenham pone in relazione anche poesia e arti visive (III.i, pp. 157-8).

*Interaction of Expression and Culture*, Cornell University Press, Ithaca and London, 1971, pp. 48-103; Richard Lanham, *The Motives of Eloquence. Literary Rhetoric in the Renaissance*, Yale University Press, New Haven, 1976; James J. Murphy (ed.), *Renaissance Eloquence. Studies in the Theory and Practice of Renaissance Rhetoric*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles-London, 1983; Brian Vickers, *In Defence of Rhetoric*, Clarendon, Oxford (1988), 1989; Angela Locatelli, "Wisdom' ed 'Eloquence'. Note sull'episteme della retorica inglese del XVI e del XVII secolo", in Giuseppe Castorina e Vittoriana Villa (a cura di), *La fortuna della retorica*, Métis, Chieti, 1993.

<sup>68</sup> È all'inizio del Libro III che la proporzione poetica viene esplicitamente posta in relazione alle figure in quanto l'una e le altre costituiscono "maner of exornation" tra loro complementari (III.i, p. 137).

<sup>69</sup> Un'acuta analisi della duplicità epistemica del linguaggio figurato nella teoria poetica di Puttenham è in Angela Locatelli, "The 'Doubleness' of Figures in Puttenham's *The Arte of English Poesie*", *Quaderni del Dipartimento di Linguistica e Letterature Comparate*, 10, 1994, pp. 223-33.

<sup>70</sup> "That every work of literature, whatever else it may be, is a *verbal structure* is one of those truisms that has often been ignored": A. E. Dyson, "Introduction", in Id. (ed.), *The Language of Literature*, Macmillan, London, 1984, p. 10. Naturalmente, su questo tema: Roman Jakobson, "Linguistics and Poetics" (1960), in *Language in Literature*, ed. by Krystyna Pomorska and Stephen Rudy, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) and London, pp. 62-94.

<sup>71</sup> Umberto Eco, *A Theory of Semiotics*, Indiana University Press, Bloomington, 1976, p. 265.

Mettendo insieme quanto viene detto in forma sparsa all'interno di Libri e capitoli diversi, è possibile ricavare la seguente proporzione: la poesia sta alla lingua come i "costly embroideries" stanno al "plaine and simple apparell" (III.i, p. 157). Vale a dire: la lingua poetica e la lingua ordinaria sono accomunate dall'uso di un unico codice linguistico, ma distinte dalla sovraelaborazione (*ornament*) del medesimo tipica della *poesie*. Viceversa, la poesia e le arti visive sono distinte dal codice, ma accomunate da un analogo processo di sovraelaborazione o ipercodifica. Il che è molto vicino a quanto avrebbe sostenuto Jakobson nel suo saggio "Linguistics and Poetics":

Poetics deal with problems of verbal structure, just as the analysis of painting is concerned with pictorial structure. Since linguistics is the global science of verbal structure, poetics may be regarded as an integral part of linguistics.<sup>72</sup>

Lo stesso concetto di *straniamento* poetico, che abbiamo già ritrovato in Aristotele e che – come si è visto – sarebbe stato ripreso dai formalisti russi, viene delineato con una certa chiarezza nell'*Arte*. Analogamente a quanto avrebbe sostenuto Šklovskij, per Puttenham la poesia ha il potere di deautomatizzare e, quindi, di rendere più significativo il linguaggio:

- the vtterance in prose is not of so great efficacie, because [...] it is dayly vsed, and by that occasion *the eare is ouerglutted with it* (*The Arte of English Poesie*, I.iv; p. 8)
- Figuratiue speech is a noueltie of language euidently (and yet not absurdly) *estranged* from the ordinarie habite and manner of our dayly talke (*The Arte of English Poesie*, III.x, p. 159)
- le parole [...] a forza di venir usate nella lingua di tutti i giorni, quando le si pronuncia e le si ascolta solo a metà, sono divenute abituali, e si è smesso di sentirne la forma interna (dell'immagine) e la forma esterna (del suono) (Šklovskij, "Resurrezione della parola").<sup>73</sup>

<sup>72</sup> Jakobson, "Linguistics and Poetics", cit., p. 63. La vicinanza teorica tra Puttenham e Jakobson si unisce a un'enorme distanza ideologica: Puttenham, infatti, localizza l'ipercodifica espressiva (l'*ornament*) nell'ambito della corte e, dunque, restringe ideologicamente la sfera dell'estetica al mondo cortese. È significativo che all'interno dell'*Arte* (così come, del resto, in altri trattati del Cinque-Seicento), i termini "figurative" e "courtly" siano addirittura sinonimici. L'aspetto sociale dell'estetica di Puttenham costituisce un argomento molto vasto, e tale da richiedere uno studio a sé. In questa sede – ove l'attenzione è più rivolta agli elementi teorici che non a quelli socio-ideologici – non è possibile andare al di là di un rapido accenno.

<sup>73</sup> Pp. 101-02.

Pur nascendo dallo scopo dichiarato di fornire un prontuario di regole utili alla formazione del “courtly maker”, il trattato di Puttenham lascia complessivamente intravedere un disegno teorico ben più ambizioso.<sup>74</sup> Tale disegno è manifestato sia – implicitamente – dall’analisi della riflessione e da un bisogno di sistematizzazione che vanno ben oltre qualsiasi intento meramente formativo, sia – esplicitamente – dalla stessa definizione che l’autore dà della sua *ars poetica* in quanto “poeticall science” (III.xxi, p. 249). Dopo essersi occupato dei problemi della lingua generale in un lavoro perduto (*Originals and Pedigree of the English Tong*),<sup>75</sup> in *The Arte of English Poesie* Puttenham completa la sua ricerca con l’analisi dello specifico della lingua poetica. Molto di quanto sarebbe stato scritto sulla poetica dai teorici del Novecento era già stato anticipato in quest’opera.

<sup>74</sup> Del *Cortegiano* di Castiglione è stato detto che, sotto la veste di un manuale di comportamento, si nasconde una sorta di trattato etico in forma dialogica (cfr. la “Introduction” di Virginia Cox alla sua edizione della traduzione di Sir Thomas Hoby: Baldassare Castiglione, *The Book of the Courtier*, Dent (“Everyman”), London, 1994, pp. xvii-xxxi e l’appendice “Castiglione and His Critics”, pp. 409-24). Molti *conduct-books*, più che semplici prontuari formativi, possono in realtà essere considerati veri e propri trattati: di politica, di etica, di poetica, ecc. Ciò vale, in particolare, per un’opera come *The Arte of English Poesie*, la cui sistematicità di analisi e il cui scrupolo tassonomico (nella classificazione delle figure) sono a dir poco impressionanti.

<sup>75</sup> L’unica testimonianza relativa a tale trattato linguistico è contenuta nella stessa *Arte of English Poesie* (III.iii, p. 144).



### I.3

## TEORIE POETICHE: LA RAPPRESENTAZIONE POETICA COME SPECCHIO DEL MONDO\*

Nel capitolo precedente si è esaminato l'articolato dibattito relativo al rapporto tra *idea* e *utterance*, ovvero tra teorie ideative del bello e teorie linguistiche della poesia.

Un punto non meno importante per la critica dell'epoca fu quello relativo al rapporto tra rappresentazione poetica e mondo rappresentato: non solo, cioè, ci si interrogò sui percorsi mentali del poeta (*idea*) e sulla loro successiva, più o meno adeguata, traduzione in forma di linguaggio (*utterance*), ma si cercò anche di comprendere quale fosse, in particolare, lo statuto rappresentativo della parola poetica.

Da un lato, si sosteneva la necessità (o almeno l'opportunità) di un realismo descrittivo, dal momento che la poesia era specchio (*mirror*) della realtà. Dall'altro, tuttavia, l'estremizzazione di tale concetto, vale a dire l'ipotesi che la poesia potesse, e dovesse, essere più vera del vero portava, come ogni estremizzazione, in una direzione opposta a quella del concetto-base. Nell'ipotesi più radicale, la poesia diventava talmente 'vera', che la realtà, al suo confronto, si riduceva al rango di 'finzione'. Lo stesso Sir Philip Sidney, del resto, nella sua *Defence of Poesie* attribuiva alla poesia un superiore statuto, sia veridittivo che rappresentativo, rispetto al mondo reale.<sup>1</sup>

\* Il capitolo è una rielaborazione del saggio: “‘Specchio della natura’ o ‘larger than life’? Verosimiglianza, catarsi e straniamento in Shakespeare”, in Chiara Lombardi (a cura di), *Il personaggio. Figure della dissolvenza e della permanenza*, dell'Orso, Alessandria, 2008, pp. 619-27. Il saggio è nato all'interno di un PRIN coordinato da Franco Marengo, che desidero qui ringraziare. Le traduzioni dei passi citati sono mie; miei sono i corsivi.

<sup>1</sup> “Only the poet, disdainful to be tied to any such subjection, lifted up with the vigour of his own invention, doth grow in effect into another nature, in making things either better

È noto come in molti drammi shakespeariani la presenza di una scena di secondo grado, di una recita nella recita, sia occasione per presentare una serie di riflessioni sull'essenza e la funzione del mezzo teatrale. È appunto a conclusione di una di queste scene di secondo grado che Amleto, rimasto solo, si produce nelle proprie considerazioni in forma di monologo:

O, what a rogue and peasant slave am I!  
 Is it not monstrous that this player here,  
 But in a fiction, in a dream of passion,  
 Could force his soul so to his own conceit  
 That from her working all his visage wanned  
 – Tears in his eyes, distraction in his aspect,  
 A broken voice, and his whole function suiting  
 With forms to his conceit – and all for *nothing* –  
 For Hecuba?  
 What's Hecuba to him, or he to her,  
 That he should weep for her? What would he do  
 Had he the motive and that for passion  
 That I have?  
 (*Hamlet*, II.ii.485-97).<sup>2</sup>

than nature bringeth forth or, quite anew [...]. So as he goeth hand in hand with nature, not enclosed within the narrow warrant of her gifts but freely ranging only within the zodiac of his own wit. [... Nature's] world is brazen, the poets only deliver a golden": Sir Philip Sidney, *An Apology for Poetry (or The Defence of Poesy)*, ed. by Geoffrey Shepherd, revised by R. W. Maslen, Manchester University Press, Manchester and New York, 2002, p. 85. ("Solo il poeta, rifiutando di rimanere legato a un tale vincolo, sollevato dal vigore della sua *inventio*, si eleva verso un'altra natura, mostrandosi capace di creare mondi migliori di quello naturale, o del tutto nuovi [...]. Così, passeggia mano nella mano con la natura, senza tuttavia lasciarsi limitare dallo spazio angusto [lett.: dall'angusta libertà] dei doni di lei, ma capace di vagare liberamente entro lo zodiaco del proprio ingegno. [Il mondo della Natura] è di ottone; solo i poeti producono un mondo dorato").

<sup>2</sup> "Che mascalzone e schiavo pezzente che sono! / Non è mostruoso che questo attore, / nella pura finzione, nel sogno di una passione, / abbia potuto costringere la sua anima ad accordarsi con l'immaginazione / al punto, per opera sua, da impallidire in volto, / riempirsi gli occhi di lacrime, stravolgere la faccia, / mostrare una voce rotta, e un comportamento / totalmente conforme alla sua immaginazione? E tutto questo per *niente*! / Per Ecuba! / Cos'è Ecuba per lui, o lui per lei / che egli debba piangere per lei? Cosa farebbe / se avesse il motivo di abbandonarsi alla passione / che, invece, ho io?". In questa, come nelle successive citazioni shakespeariane, il testo inglese e i riferimenti vv. si riferiscono alle edizioni "Arden" correnti. Per quanto riguarda una riflessione a monte sullo statuto del personaggio, mi sono ispirato a vari lavori di Franco Marengo: in particolare, alla "Introduzione" al *Dizionario dei personaggi letterari*, Utet, Torino, 2003, 3 voll.: vol. I, e alla "Presentazione" in *Il personaggio nelle arti della narrazione*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 2007, pp. v-xii. Il presente lavoro prende, inoltre, spunto da alcune riflessioni critiche svolte da Piero Boitani in relazione al monologo di Amleto su citato ("Conclusioni II", in Chiara Lombardi, a cura di, *Il personaggio. Figure della dissolvenza e della permanenza*, pp. 751-56). Da un punto di vista più generale, mi sono ispirato alle considerazioni sullo statuto

La recita nella recita, allestita da una compagnia di attori girovaghi, ha come argomento un episodio virgiliano: il racconto che Enea fa a Didone delle ore fatali di Troia, dell'uccisione di Priamo, del dolore di Ecuba. È appunto tale argomento, ma soprattutto il modo di metterlo in scena, a dare origine alle considerazioni di Amleto.

Le riflessioni del principe danese, svolte per lo più sotto forma di domanda, hanno come tema quello che si rivelerà essere uno dei nuclei centrali della tragedia stessa, ovvero il rapporto tra realtà e finzione. Nel caso specifico, la scomposta messinscena di un dolore 'fittizio' da parte dell'attore che impersona Enea, evoca, per contrasto, quel dolore 'reale' che, in Amleto, non riesce a trovare modalità espressive altrettanto sanguigne. Non è mostruoso, si chiede il principe, che un attore impallidisca e versi un fiume di lacrime per Ecuba, per il "nulla" ("nothing") della "finzione", laddove egli stesso rimane muto ("can say nothing")<sup>3</sup> di fronte a un caso tanto dolorosamente "reale" quanto l'assassinio del proprio padre? Paradossalmente, il "nulla" della finzione genera un torrente di parole, laddove la realtà rimane muta, e non sa dire "nulla".

Nonostante l'interpretazione del Primo attore risulti enfatica, improbabile, persino ridicola, nondimeno essa evoca quella reazione emotiva, di pietà, che una tragedia ben scritta e ben recitata dovrebbe suscitare nello spettatore. Non è dunque un caso se Amleto si darà tanta pena a "riformare", oltre al copione, anche la recitazione degli attori.<sup>4</sup> Infatti, come lo stesso principe osserva di lì a poco:

[...] guilty creatures sitting at a play  
Have by *the very cunning of the scene*  
Been struck so to the soul that presently  
They have proclaimed their malefactions.  
(*Hamlet*, II.ii.524-27).<sup>5</sup>

L'abilità della rappresentazione ("the very cunning of the scene") può colpire lo spettatore nel più profondo dell'anima ("[strike] ... to the soul"), scatenando in lui un'intensa risposta emotivo-comporta-

della letteratura in Nuccio Ordine, *L'utilità dell'inutile*, Bompiani, Milano, 2013. Va da sé che la responsabilità ultima del percorso critico qui proposto, in tutti i suoi limiti e le sue imperfezioni, è unicamente di chi scrive.

<sup>3</sup> *Hamlet*, II.ii.504.

<sup>4</sup> L'accento alla necessità di una "riforma" delle modalità recitative ricorre nello scambio tra Amleto e il Primo attore (III.ii.35-36).

<sup>5</sup> "[...] alcuni colpevoli, assistendo a uno spettacolo, / sono stati colpiti così profondamente / Dall'ingegnosità della rappresentazione / da rivelare subito i loro misfatti".

mentale. Pertanto, sarà l'abilità di una messinscena teatrale (e soprattutto della regia di Amleto) a far sì che re Claudio veda rispecchiato il suo delitto in *The Murder of Gonzago* e, quindi, tradisca la sua colpevolezza attraverso il proprio turbamento. Come osserva Guiderstern, re Claudio, in seguito alla messinscena, appare "straordinariamente agitato" ("marvellous distempered": III.ii.293-94); come osserva, con maggiore pregnanza, lo stesso Amleto, il re si è lasciato spaventare da cartucce a salve ("frighted with false fire")<sup>6</sup>. Il "false fire" che ha spaventato il re è, con ogni evidenza, un equivalente di quel "nothing" che aveva generato fiumi di lacrime nell'attore che piangeva per Ecuba. In altri termini, sia l'attore che Claudio (nelle vesti di spettatore) si sono lasciati turbare da qualcosa che accade solo "in jest", "per gioco"<sup>7</sup> – vale a dire, da quel nulla referenziale che è la "finzione" teatrale. E se il turbamento corrisponde, nel primo caso, alla pietà, nel secondo caso corrisponde al terrore. Pietà, dunque, e terrore.

Non ci si deve allora stupire se, proprio in seguito alla rappresentazione, Claudio provi, per la prima volta nel dramma, una forma di pentimento, e per la prima volta avverta il bisogno di rendere il suo cuore d'acciaio altrettanto "soft as sinews of the new-born babe"<sup>8</sup>. Difatti, lo spettacolo, agendo sugli "occhi" e le "orecchie" dello spettatore,<sup>9</sup> può ammorbidire la "materia" di cui è fatta la sua identità e, in tal modo, generare un'adeguata risposta affettiva. È evidente che Claudio viene mosso emotivamente, più che dalle sue stesse azioni, dal loro rispecchiamento all'interno di uno spettacolo teatrale. Si tratta di una situazione tutt'altro che infrequente in Shakespeare. Spesso, il rispecchiamento teatrale di un'azione suscita, nei personaggi che vi assistono, un turbamento maggiore che non l'azione stessa: ad esempio, in *The Tempest*, re, duchi e nobili, che in precedenza non avevano mostrato alcun segno di pentimento per le loro malefatte, vengono

<sup>6</sup> La battuta non figura nell'edizione corrente "Arden", a cura di Ann Thompson e Neil Taylor (2006), in quanto non presente in Q2. Nell'edizione precedente di *Hamlet*, a cura di Harold Jenkins (1982), la battuta corrispondeva ai vv. III.ii.275.

<sup>7</sup> "No, no, they do but jest. Poison in jest" (III.ii.228). Naturalmente, in questo caso, come del resto succede spesso in *Hamlet*, ciò che accade nella finzione (ovvero, nella scena di secondo grado) è più vero di quanto accade nella realtà (ovvero, nella scena di primo grado).

<sup>8</sup> *Hamlet*, III.iii.70-71 ("[...] tenero come i tendini di un neonato").

<sup>9</sup> Del primo attore, Amleto dice: "He would [...] / amaze indeed / The very faculties of eyes and ears" (II.ii.497-501): "[...] confonderebbe / le facoltà stesse / degli occhi e delle orecchie".

toccati nelle corde più profonde dai trucchi teatrali allestiti da Prospero con l'ausilio dello spirito aereo Ariel.

Per comprendere appieno l'influenza formativa attribuita allo spettacolo teatrale (o, più in generale, al testo letterario) può essere utile richiamare alcuni principi sia neoplatonici, sia neoaristotelici che ne stanno alla base. Da un lato, l'epistemologia neoplatonica postulava che la realtà ultima potesse essere colta solo *oltre, in un mondo ideale iperuranio*, suggerendo quindi la necessità di staccarsi dal mondo sensibile per cercare modelli cognitivi e formativi al di là del loro riflesso terreno. Dall'altro, la poetica aristotelica sosteneva che la scena teatrale – attraverso la verosimiglianza dell'azione – conducesse lo spettatore verso *un grado archetipico di verità superiore alla realtà storica e particolare*.<sup>10</sup> Di fatto, nella teorizzazione letteraria rinascimentale, quella forma di verità generale, trans-storica che è il *verosimile aristotelico* viene a essere assimilata (o confusa) con la *verità ideale delle forme platoniche*. Da siffatta ibridazione di platonismo e aristotelismo scaturisce la tesi, sostenuta da buona parte dei trattati poetici dell'epoca, che la verosimiglianza dell'azione garantisca una 'presa' sul mondo delle idee o forme. Lo statuto conoscitivo dell'opera va, inoltre, a integrarsi con il suo effetto emotivo-catatartico – e, quindi, con la risposta comportamentale dello spettatore. In definitiva, la verosimiglianza dello spettacolo teatrale risulta essere un requisito indispensabile al raggiungimento di una serie di scopi, epistemici ed etici, tra loro intimamente collegati.

Si capisce, dunque, il motivo per il quale uno spettacolo teatrale possa suscitare risposte emotive più intense che non la realtà stessa. Appare evidente, a tale proposito, come il turbamento provato dal personaggio che, trasformandosi in spettatore, assiste a una messinscena 'interna' al testo evocata, di riflesso, l'effetto emotivo e/o catartico a cui va incontro lo spettatore 'esterno' a cui è rivolto il testo stesso nel suo insieme.

Molti di tali concetti trovano spazio, come accennato, nella *Defence of Poesie* di Sidney. Per Sidney, la poesia, nel rappresentare il particolare, evoca il generale. Così, ad esempio, la raffigurazione particolare di

<sup>10</sup> Per Aristotele la tragedia, attraverso un personaggio particolare, rappresenta tipi umani universali: "il poeta che imita chi è facile all'ira o indifferente o di altra disposizione di carattere, pur restando quali sono deve rappresentarli di qualità, come per esempio Omero [rappresenta] Achille valoroso e modello di durezza" (Aristotele, *Poetica*, Introduzione e note di Diego Lanza, Rizzoli, Milano, 1987, 54b; sul rapporto tra l'imitazione e l'oggetto imitato, cfr. anche 48a).

“Cyrus” evoca “many Cyruses”;<sup>11</sup> analogamente, la rappresentazione particolare di una Lucrezia fittizia suggerisce un modello archetipico di virtù femminile.<sup>12</sup> In altri termini, la poesia, pur non rappresentando la verità effettuale (compito, questo, affidato alla storia), e, dunque, muovendosi sul piano della finzione, rappresenta quel qualcosa in più della verità effettuale che è, appunto, la verosimiglianza. La poesia, insomma, attraverso le copie, evoca i *modelli* o le *forme*. Di qui, il suo portato universale. Di qui, ancora, la sua capacità di trasmettere insegnamenti morali. Coerentemente con tali principi, nel sonetto che fa da prologo alla raccolta *Astrophil and Stella* dello stesso Sidney, l’io lirico (Astrophil) dichiara di scrivere nella speranza che Stella legga i suoi versi, che leggendo venga a conoscere il suo amore, che conoscendolo provi empatia, che provando empatia giunga infine a ricambiare il suo sentimento.<sup>13</sup> In altri termini, là dove non arriva l’io reale di Sir Philip, è possibile che arrivi il suo *rispecchiamento ideale* nell’io fittizio di Astrophil...

Come nel teatro e nella poesia, anche nella pittura l’effetto di verosimiglianza viene considerato un requisito altrettanto indispensabile (in base al principio dell’*ut pictura poësis*). Così, nel prologo a *The Taming of the Shrew*, vari personaggi concordano nell’elogiare la verosimiglianza di un dipinto raffigurante Venere e Adone, nel quale i falaschi che nascondono Venere sembrano muoversi e palpitare al suo respiro, o ancora di un dipinto che raffigura le lacrime di Apollo, turbato dalla visione delle ferite che Dafne si è procurata nel vagare tra boschi spinosi.<sup>14</sup> L’effetto prodotto dai dipinti è su per giù quello di un *tableau vivant* – ed è, appunto, tale effetto di autenticità, tale senso vitalistico, a suscitare non solo l’ammirazione estetica, ma anche l’emozione di chi guarda. Così, se in un testo teatrale il turbamento nello spettatore è generato dalla “cunning of the scene”, in un dipinto esso viene parallelamente prodotto dalla “workmanship” del disegno.<sup>15</sup>

L’esaltazione dell’effetto di verità dell’arte verrà significativamente ribadita, a più riprese, in più testi, in epoche diverse. Meritano una

<sup>11</sup> Sidney, *An Apology for Poetry (or The Defence of Poesy)*, p. 85.

<sup>12</sup> Sidney, *An Apology for Poetry (or The Defence of Poesy)*, p. 87.

<sup>13</sup> “That she (deare She) might take some pleasure of my paine: / Pleasure might cause her reade, reading might make her know, / Knowledge might pitie winne, and pitie grace obtaine”: Sir Philip Sidney, *Defence of Poesie, Astrophil and Stella and Other Writings*, ed. by Elizabeth Porges Watson, Dent (“Everyman”), London, 1997, p. 23.

<sup>14</sup> *The Taming of the Shrew*, Induction, ii.50-61.

<sup>15</sup> “So workmanly the blood and tears are drawn”: *The Taming of the Shrew*, Induction, ii.61. Cfr. *infra*.

segnalazione, per la profondità sottesa a un tono in apparenza leggero, alcuni versi di Robert Browning. In *Fra Lippo Lippi* si suggerisce che la pittura, in virtù del suo effetto-verità, intensifichi la nostra percezione del reale. Se nessuno ha mai fatto caso alla “lunga faccia da idiota del [suo] servo”, basta un po’ di gesso, la mano sapiente dell’artista, e non si mancherà di notarla... L’artista, dunque, dovrebbe non solo dipingere la realtà così com’è (“and count it crime / To let a truth slip”), ma dovrebbe superare la natura stessa. Realismo, insomma, anzi iper-realismo, e, di conseguenza, capacità di suscitare reazioni emotive ben più intense di quelle prodotte dalle esperienze della vita reale. Nel vederlo dipinto – commenta ancora Browning – finiamo per amare ciò che altrimenti ci lascerebbe indifferenti (“we’re made so that we love / First when we see them painted, things we have passed / Perhaps a hundred times nor cared to see”).<sup>16</sup> È, questo, in fondo, lo scopo dell’arte (“Art was given for that”): suscitare, attraverso una finzione iper-realistica, quella percezione intensificata del reale che la realtà stessa, nella sua ordinaria nudità, non riesce a produrre.

Ritornando, dunque, ad Amleto e ad Ecuba, non è poi così “mostruoso” che il “nulla” della finzione susciti pallore, lacrime e turbamento, laddove la realtà finisce magari per lasciarci indifferenti. Tanto più che – come spiega Teseo in *A Midsummer Night’s Dream* – il linguaggio della poesia traduce (“turns”) con una concretezza anche visiva (dandogli, cioè, “una dimora e un nome”) l’“aereo nulla” catturato dal poeta ispirato attraverso l’occhio dell’immaginazione:

The poet’s eye, in a fine frenzy rolling,  
Doth glance from heaven to earth, from earth to heaven;  
And as imagination bodies forth  
The forms of things unknown, the poet’s pen  
Turns them to shapes, and gives to airy nothing  
A local habitation and a name.  
(*A Midsummer Night’s Dream*, V.i.12-17).<sup>17</sup>

Come si evince dalle parole di Teseo, la poesia è un “nulla” nel senso che, essendo un prodotto dell’immaginazione, è referenzialmen-

<sup>16</sup> Robert Browning, *Selected Poetry*, ed. by Daniel Karlin, Penguin, Harmondsworth, 2000 (“siamo fatti in maniera tale da amare / per la prima volta, vedendole dipinte, cose in cui ci siamo imbattuti / forse cento volte, senza riuscire a vederle”).

<sup>17</sup> “L’occhio del poeta, roteando in una sublime frenesia, / si volge dal cielo alla terra, dalla terra al cielo; / e, mentre l’immaginazione dà corpo / alle idee di cose sconosciute, la penna del poeta / le traduce in forme, e dà all’aereo nulla / una dimora concreta e un nome”.

te vuota. E, tuttavia, il “nulla” della poesia è una copia, visivamente evocativa (“a local habitation and a name”), di “forms of things unknown” – ovvero di quelle forme ideali catturate dal poeta nel corso della sua contemplazione estatica (“from heaven to earth, from earth to heaven”). Insomma, le tesi di Teseo non si discostano molto da quelle sidneiane. Come per Sidney, da un lato la poesia è priva di concretezza referenziale (essa non può mentire perché “non afferma”); dall’altro, essendo una traduzione visiva di idee o di forme archetipiche (conoscibili solo dal poeta stesso), il suo “nulla” risulta più vero della verità sensibile.

È, pertanto, questa verità ulteriore della finzione letteraria a turbarci. Del resto, nell’originale virgiliano che fornisce lo spunto alla messinscena in *Hamlet* (il libro II dell’*Eneide*), il dolore di Enea viene significativamente associato, ancor più che agli eventi luttuosi che lo hanno colpito, alla *narrazione* di quegli stessi eventi richiestagli da Didone.<sup>18</sup> In altri termini, l’effetto emotivo-catartico è generato dall’elaborazione narrativa di eventi dolorosi fatta dal soggetto stesso che li ha vissuti – un po’ come accade nel metodo ‘catartico’ della psicanalisi odierna. A sua volta, naturalmente, il destinatario della narrazione può, empaticamente, condividere le stesse emozioni di chi narra o rappresenta. Su presupposti del genere si fonda la cosiddetta ‘cinematerapia’, che mira a liberare catarticamente il soggetto facendogli rivivere esperienze personali attraverso una sequenza di immagini che scorre sullo schermo:<sup>19</sup> agendo sulla memoria dello spettatore, le sequenze cinematografiche attivano un analogo film interiore.

Se così stanno le cose, ciò che – semmai – potrebbe apparire “mostruoso” non è tanto il fatto che l’attore provi pietà per Ecuba, quanto il fatto che Ecuba possa provare pietà per l’attore: difatti, con uno scarto imprevedibile, Amleto non solo si chiede che cosa sia Ecuba per l’attore, ma anche cosa mai possa essere l’attore per Ecuba – ovvero cosa sia la persona ‘reale’ per il personaggio di ‘finzione’: “What’s [...]

<sup>18</sup> “Infandum, regina, iubes renovare dolorem”. Il Primo attore in *Hamlet*, dunque, carica, in maniera forse eccessiva, lacrime che sono già nell’Enea ‘originale’ (“Quis talia fando / [...] / temperet a lacrimis?”), II.6-8: “Chi, nel raccontare tali vicende, / potrebbe astenersi dalle lacrime?”. Virgilio, *Eneide*, tr. di Luca Canali, Introduzione di Ettore Paratore, Mondadori, Milano (1985), 1991.

<sup>19</sup> Anche la musica leggera e popolare non ha mancato di cogliere l’effetto catartico del cinema: “Anna che piange sempre guardando un film”, cantavano i Nuovi Angeli negli anni ’70 (*Anna da dimenticare*, 1973). Del resto, la stessa musica leggera, con il suo ricco e variegato portato emotivo, assolve – secondo psichiatri e psicanalisti – un ruolo simile a quello svolto dal cinema.

he to her”)? Qui, sia pure per un solo, fugace momento, il personaggio di Ecuba attraversa la soglia del palcoscenico, animandosi al punto da ricambiare la pietà dell’attore – o forse del pubblico stesso... Si tratta di uno scambio di ruoli tra realtà e finzione che trova vari momenti e varie occasioni nel teatro shakespeariano. A ben vedere, qualcosa di simile sembra accadere anche in *The Taming of the Shrew*, proprio ai personaggi di Apollo e Dafne raffigurati nel dipinto al quale si è accennato sopra:

[...] Daphne roaming through a thorny wood,  
Scratching her legs that one shall swear she bleeds,  
And at that sight shall sad Apollo weep,  
So *workmanly* the blood and tears are drawn.  
(*The Taming of the Shrew*, Induction, ii.58-61).<sup>20</sup>

Come osserva il servo del Lord nel descrivere il dipinto, Apollo, rattristato, scoppia in lacrime. Rimane, tuttavia, ambiguo il motivo del suo turbamento. A far piangere il dio sono le ferite di Dafne? oppure la maestria tecnica con la quale esse sono raffigurate nel dipinto? Insomma, di quali lacrime si parla? delle lacrime dell’Apollo-personaggio commosso dal dolore di Dafne? oppure delle lacrime di un Apollo-spettatore che, nel guardare non la Dafne ‘reale’ bensì la Dafne dipinta, viene colto da un’emozione che sta a metà tra l’effetto catartico e la sindrome stendhaliana? Difficile stabilire una linea di confine netta. Al pari di Ecuba, Apollo sembra attraversare la finzione per porsi, all’esterno, da spettatore di quella finzione di cui egli stesso è parte – ovvero, per porsi in una posizione di limite, di soglia, tra l’interno e l’esterno della finzione.

Ma cos’è che giustifica, o almeno rende pensabile – e dunque rappresentabile –, l’attraversamento della soglia che separa la realtà dalla finzione? Impossibile, certo, dare spiegazioni o risposte esaurienti, tanto più all’interno di un saggio breve come questo. Si può, tuttavia, abbozzare qualche ipotesi provvisoria, provare a mettere insieme qualche frammento di discorso critico. Il punto di partenza è, relativamente, semplice. Se Ecuba può provare pietà per l’attore è perché un personaggio, pur nel suo statuto finzionale, ha qualcosa in comune con la persona in carne ed ossa: anzi il personaggio, al pari dell’attore che lo

<sup>20</sup> “[...] Dafne che vaga in una selva spinosa / graffiandosi le gambe, così che si giurerebbe che sanguini: / a quella vista Apollo triste piangerà, / con tanta *maestria* sono ritratti il sangue e le lacrime”.

impersona, costituisce – come si è detto – una versione amplificata e iper-realistica di quel soggetto umano al quale si ispira.

Ritorniamo, ancora una volta, ad Amleto e alle sue lezioni di recitazione indirizzate al Primo attore. Il principe danese sottolinea che il fine del teatro è quello di “hold [...] the mirror up to Nature”, vale a dire di “reggere lo specchio alla Natura”.<sup>21</sup> Attraverso la metafora dello specchio, Amleto sottolinea la necessità di una messinscena ‘naturale’ – laddove, per naturalezza si intende (in base ai principi che si è tentato di delineare sopra) una sorta di mimesi iper-realistica, capace non tanto di cogliere la realtà sensibile *hic et nunc*, nell’immediatezza referenziale del suo darsi, quanto la sua dimensione ontologica più profonda. In virtù della naturalezza della messinscena, aggiunge il principe, il teatro riporta al mondo, opportunamente riflessa, la sua “form and pressure” – vale a dire la sua “forma” così come è stata, a sua volta, “impressa” nella materia dell’opera d’arte.<sup>22</sup>

Si è visto come la “forma” riflessa dalla poesia o dal teatro corrisponda a quella forma ideale catturata dal poeta durante la sua visione estatica. Dunque, se il mondo è una copia imperfetta di idee impresse in una materia inferiore, il poeta, nel cogliere direttamente i modelli che ne sono alla base, restituisce al mondo la sua immagine ideale.

Può tuttavia accadere che in questo gioco, virtualmente illimitato, di impressioni, riflessi, rimandi speculari, il *modello* e la *copia*, l’esempio e la sua imitazione, *si confondano*, risultando indistinguibili. Accade così che una persona, a furia di imitare la parte di un personaggio, si auto-convinca di essere, appunto, quel personaggio da lui imitato. È il caso, ad esempio, di Antonio, secondo il resoconto dell’usurpazione del ducato di Milano fatto da Prospero a Miranda (*The Tempest*, I.ii). Dopo aver “recitato” il ruolo di duca di Milano, Antonio, infatti, si immedesima talmente nella parte che, alla fine, decide di non interporre più alcuno schermo “between this part he play’d / And him he play’d it for”,<sup>23</sup> ovvero tra la parte che recitava e colui in sostituzione del quale la recitava. Decide, insomma, di attraversare lo schermo (“screen”), la soglia, e di sostituire il personaggio alla persona, il riflesso dello specchio alla cosa che viene rispecchiata.

In conclusione, il carattere iper-realistico della mimesi può paradossalmente generare un effetto antinaturalistico, ovvero produrre un

<sup>21</sup> *Hamlet*, III.ii.22; ma si confronti anche tutta la parte iniziale della scena (III.ii.1-44).

<sup>22</sup> *Hamlet*, III.ii.24.

<sup>23</sup> *The Tempest*, I.ii.107-08.

meccanismo straniante all'interno del quale le copie e i modelli finiscono per sovrapporsi. E, forse, l'Antonio che, nella smania di recitare la parte di Prospero, si auto-convince di essere diventato il vero duca di Milano, non è poi così lontano da quel personaggio pirandelliano che si auto-convince di essere l'Enrico IV da lui impersonato. Del resto, se il palcoscenico è un mondo, il mondo a sua volta è un palcoscenico...



## I.4

### IL POETA, I PROCESSI COMPOSITIVI: DAL CUORE ALLA PAGINA\*

‘look in thy heart, and write.’

(Sir Philip Sidney, *Astrophil and Stella*, 1.14)

Nei Canzonieri elisabettiani, i poeti spesso si autorappresentavano mentre erano intenti alla stesura della propria opera, così come i pittori dell’epoca si autoritraevano nell’atto di dipingere le loro tele.

I termini-chiave di tale forma di autorappresentazione poetica erano gli *occhi* (punto di emanazione dello spirito d’amore), il *cuore* (luogo in cui si imprimeva l’immagine della persona amata, catturata appunto attraverso gli occhi), la *pagina* (punto di approdo finale dell’immagine amorosa, trasformata in parola poetica e simbolo grafico).

Dunque, nei Canzonieri elisabettiani, il poeta, attraverso il suo alter ego lirico, rappresentava innanzitutto *la gestazione iniziale e la successiva genesi* dell’opera, delineandone un percorso compositivo che dal cuore approdava alla pagina scritta. Emblematico, in tal senso, il verso iniziale del sonetto che fa da proemio alla raccolta *Astrophil and Stella* di Sidney: “Loving in truth, and fain in verse my love to show”. La consapevolezza del proprio innamoramento si traduce, cioè, in un desiderio di esprimere in poesia i propri sentimenti. Nel verso che chiude il medesimo sonetto, il poeta afferma di aver infine trovato la via poetica giusta nel registrare, con fedeltà, ciò che è impresso nel suo cuore: “‘Fool’, said my Muse to me, ‘look in thy heart and write’”

\* Il presente lavoro è stato stimolato da un progetto scientifico, ancora in corso, a cura di Alessandra Petrina: a lei va il mio più sentito grazie.

(1.14).<sup>1</sup> Considerazioni e percorsi analoghi, dal cuore alla pagina, sono rintracciabili in altre raccolte poetiche dell'epoca.

In secondo luogo, il poeta illustrava l'*obiettivo* specifico del Canzoniere stesso che, per lo più, trovava la sua *raison d'être* in un appello rivolto alla destinataria (o al destinatario) della raccolta. Sempre in Sidney: "That she (dear she) might take some pleasure of my pain" (1.2). Scopo dichiarato della raccolta poetica era quello di dilettere verbalmente la destinataria, in modo da catturarne l'attenzione e, di lì, ottenerne la "grazia": "grace obtain" (1.4). In altri termini, "il piacere del testo" mirava a sedurre il lettore (ovvero, più spesso, la lettrice) inducendolo (inducendola) a ricambiare il sentimento amoroso dell'autore.

In terzo luogo, il poeta delineava la *poetica* della raccolta nel suo insieme. Lo stesso Sidney, nel citato sonetto 1 ma anche – in forma più sintetica – nel sonetto 74, ribadiva l'originalità della propria vena poetica, sottolineando la sua consapevole rinuncia a trarre ispirazione dalle pagine altrui ("others' leaves": 1.7) e dall'altrui ingegno: "I am no pick-purse of another's wit" (74.8).

Genesi dell'opera, obiettivo della stessa e metodo compositivo costituivano, in realtà, tre aspetti complementari e interdipendenti di una medesima questione. Ad esempio, nel caso di Sidney, la genesi dell'opera a partire dal ritratto interiore ("in [his] heart") della persona amata garantiva l'autenticità del sentimento amoroso, legittimando dunque l'obiettivo di conquista della "dear she". A loro volta, genesi e obiettivo erano strettamente collegati alla ricerca di originalità poetica e, dunque, a quel metodo compositivo che comportava il ripudio di una precedente tradizione avvertita come falsa e artificiosa ("others' leaves": le pagine degli altri: 1.7; ma si veda anche la parodia dei modelli poetici di maniera nel sonetto 6).

Come si tenterà di mostrare, anche nei successivi Canzonieri di Spenser e di Shakespeare l'autoritratto del poeta e le considerazioni sulla poesia ruoteranno su tutti e tre i punti su delineati: 1) presentazione della *genesi* dell'opera; 2) illustrazione dell'*obiettivo* della raccolta, in relazione alla destinataria o al destinatario; 3) esplicitazione della *poetica* adottata dall'autore. Punti che verranno articolati, di volta in volta, in maniera diversa e con diversa enfasi nei singoli Canzonieri, e che, dunque, ci restituiranno diverse considerazioni sulla poesia e diversi autoritratti d'autore.

<sup>1</sup> Sir Philip Sidney, *A Critical Edition of the Major Works*, ed. by Katherine Duncan-Jones, Oxford University Press, Oxford-New York (NY), 1989.

Riguardo alla genesi dell'opera, va premesso che l'idea sidneiana di un *ritratto interiore della persona amata* non solo è condivisa dagli altri Canzonieri, ma ci rimanda anche a un'idea molto diffusa nella letteratura dell'epoca, riconducibile a sua volta a una ben più antica fenomenologia dell'amore. Difatti, l'idea dell'amore come ritratto interiore, lungi dall'essere un mero topos letterario, derivava da un preciso insieme di teorie filosofico-fisiologiche, di origine greco-antica, poi diffuse anche in un ambito letterario (pre-)moderno (ad esempio in Jacopo da Lentini e nella scuola poetica siciliana) secondo percorsi e contaminazioni che sarebbe impossibile tracciare in dettaglio.<sup>2</sup>

Una chiara descrizione di tale processo la si può trovare nel *Cortegiano* (1528) di Castiglione – e, di lì, nella traduzione inglese di Sir Thomas Hoby (1561) e nella traduzione latina di Bartholomew Clarke (1571) –, all'interno di un famoso discorso pronunciato dal 'personaggio' Pietro Bembo. Rivolgendosi ai suoi interlocutori della corte urbinata, messer Pietro spiegava loro che la visione della persona amata, attraverso l'influsso della sua bellezza, riscaldava il cuore dell'amante, risvegliandone gli *spiriti vitali*,<sup>3</sup> questi, fuoriuscendo dagli occhi come vapori sottili, ne rapivano l'immagine (o idea o forma) portandola al cuore, dove diveniva oggetto di contemplazione da parte dell'anima. L'assenza o l'allontanamento della persona amata provocava dolore, anche perché la mancanza del calore generato dalla visione asciugava e rinsecchiva i meati;<sup>4</sup> allorché, dunque, il ricordo della bellezza andava a smuovere gli spiriti, questi, trovando occluse le loro vie d'uscita, pungevano l'anima "come a' fanciulli quando dalle tenere gengive cominciano a nascere i denti".<sup>5</sup> Di qui le lacrime e i sospiri degli amanti (*Cortegiano*, Libro IV, capp. lxxv-lxxvi).

<sup>2</sup> L'idea di un ritratto interiore della persona amata è presente, ad esempio, nel *Roman de la Rose*, nella poesia stilnovista, e nello stesso Petrarca (cfr. gli esempi citati da Marco Santagata nella sua edizione di Francesco Petrarca, *Opere italiane*, Mondadori, "I Meridiani", Milano, 1996 [1999]: note al sonetto 3 del *Canzoniere*, pp. 20-21). Sulla presenza di tali temi in ambito romanzo, cfr. Francesco Bruni (a cura di), *Capitoli per una storia del cuore*, Sellerio, Palermo, 1988.

<sup>3</sup> Già in Alberto Magno che, a sua volta, si ispira ad Aristotele, troviamo una teoria degli spiriti vitali. Secondo il teologo tedesco, il nostro corpo sarebbe percorso da "spiriti vitali" (o funzioni dell'anima) invisibili, preposti al funzionamento dei diversi organi del corpo. Per quanto riguarda, in particolare, l'amore, la presenza o l'assenza della persona amata causerebbe corrispondenti movimenti degli spiriti: dunque, ogni stato psico-fisico (dalla gioia al dolore, alla perdita di coscienza), viene spiegato come conseguenza del disporsi degli spiriti vitali all'interno del corpo o del loro temporaneo allontanamento dalla sede naturale.

<sup>4</sup> I "meati" sono i canali che permettono il movimento degli spiriti, dagli occhi al cuore.

<sup>5</sup> Baldesar Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, a cura di Walter Barberis, Einaudi, Torino, 1998, p. 432. Nella versione di Sir Thomas Hoby: "as yonge children, whan in their tender gummies they beegin to breede teeth" (*The Book of the Courtier*, ed. by Virginia Cox, Dent, London; Tuttle, Rutland (Vt), "Everyman", 1974, pp. 355-56).

Se il passaggio degli spiriti vitali dagli occhi al cuore lascia traccia di sé in un ritratto interiore (che è dunque “impressione” della forma o dell’immagine della persona amata) è nondimeno vero che l’amore, secondo principi neoplatonici ripresi ancora da Bembo nel medesimo libro del *Cortegiano*, dovrebbe gradualmente condurre l’amante dal desiderio della bellezza corporea al desiderio di quella bellezza spirituale – o Idea di bellezza – che nei corpi si manifesta in maniera solo imperfetta. Dunque, paradossalmente, il principio della cosiddetta scala d’amore vorrebbe che l’amante, per tappe successive, si allontanasse da quello stesso oggetto d’amore che ne aveva inizialmente acceso il desiderio.<sup>6</sup>

Il motivo del ritratto interiore e quello della scala d’amore trovano formulazioni e declinazioni talvolta concordanti talaltra antitetice nei Canzonieri elisabettiani. In particolare, l’idea di un ritratto nel cuore del poeta/amante si traduce nello stesso principio ispiratore delle raccolte poetiche la cui genesi viene presentata come *un processo che, partendo dal cuore, approda alla pagina scritta*.

L’idea che la poesia sia un passaggio dal cuore dell’innamorato alla pagina del poeta è presente, sia pure con una inevitabile varietà di sfumature concettuali e di registri formali, oltre che in *Astrophil and Stella*, anche negli *Amoretti*, e nei *Sonnets* di Shakespeare. In tutte e tre le raccolte, infatti, l’io lirico dichiara di rappresentare in forma di parole il ritratto dell’amato/a presente nel suo cuore. Dichiarazione che, per quanto condivisa dalle altre raccolte poetiche, nel sonetto che fa da proemio al Canzoniere sidneiano assume la valenza di un vero e proprio manifesto poetico:

‘Fool,’ said my muse to me; ‘look in thy heart, and write.’  
(*Astrophil and Stella*, 1.14)

La presentazione della genesi dell’opera si lega con l’obiettivo della raccolta, dichiarato nello stesso sonetto 1: conquistare la donna amata (“grace obtain”). Insomma – se prestiamo fede all’argomentazione di ‘Astrophil’ –, un’eventuale ambizione poetica viene a essere subordinata alle motivazioni affettive:

That she (dear she) might take some pleasure of my pain;  
Pleasure might cause her read, reading might make her know;

<sup>6</sup> Su questi temi, cfr. John Charles Nelson, *Renaissance Theory of Love*, Columbia University Press, New York and London (1955), 1958.

Knowledge might pity win, and pity grace obtain;  
 (*Astrophil and Stella*, 1.2-4)<sup>7</sup>

Per motivi analoghi, nel sonetto 74 il protagonista dichiara di aver tratto ispirazione non dalle Muse, bensì dalle labbra di Stella (con un riferimento interno all'episodio del bacio rubato a Stella dormiente, nella Seconda Canzone). A questo punto della sequenza, tuttavia, sembrano essere intervenuti alcuni cambiamenti: non solo apprendiamo che il momento di stasi creativa (potremmo dire, in un linguaggio moderno, di "sindrome da pagina bianca"), descritto nel Sonetto 1 ("words came halting forth, wanting invention's stay": 1.9), è stato ampiamente superato e che la penna del poeta ha trovato una nuova facilità espressiva ("with so smooth an ease / My thoughts I speak": 74.9-10), ma possiamo anche intuire che l'obiettivo poetico iniziale, di tipo privato-affettivo, pur senza essere rinnegato, sembra essersi allargato a più vasto pubblico di lettori. Infatti, i versi del poeta non sembrano più indirizzati esclusivamente a Stella, bensì rivolti a un gruppo di "begli ingegni", ovvero a un piccolo cenacolo intellettuale, del quale egli cerca l'approvazione e il consenso: "my verse best wits doth please" (74.11).

Nonostante qualche sottile differenza di enfasi e di tono, motivi e principî poetici abbastanza simili informano la *Defence of Poesie*. Innanzitutto, nella *Defence* (probabilmente composta anteriormente alla raccolta lirica),<sup>8</sup> Sidney si era già autorappresentato come una sorta di poeta per caso, definendo la poesia come la sua "unelected vocation",<sup>9</sup> anticipando l'idea di una scrittura "generata"<sup>10</sup> più dall'urgenza emotiva che non da un predeterminato disegno poetico. In secondo luogo, aveva esplicitamente associato la spontaneità del linguaggio poetico alla sincerità del sentimento amoroso, immedesimandosi nella dedi-

<sup>7</sup> Su altre possibili ascendenze letterarie del Sonetto 1 di Sidney, cfr. Alessandra Petrina, "Creative *ymagnacioun* and Canon Constraints in the Fifteenth Century. James I and Charles d'Orléans", in John Roe and Michele Stanco (eds.), *Inspiration and Technique: Ancient to Modern Views on Beauty and Art*, Peter Lang, Oxford-Bern, 2007, pp. 107-26.

<sup>8</sup> È probabile che la *Defence*, pubblicata postuma nel 1595, sia stata composta tra il 1579 e il 1580, come risposta a *The schoole of abuse* di Stephen Gosson, consegnato alle stampe nel 1579 (datazione, questa, suggerita anche dal riferimento interno allo *Shepherdes Calender*, pubblicato nel dicembre del 1579 e dedicato da Spenser allo stesso Sidney).

<sup>9</sup> Sir Philip Sidney, *An Apology for Poetry (or The Defence of Poesy)*, ed. by Geoffrey Shepherd, revised and expanded by R. W. Maslen, Manchester University Press, Manchester (1965), 2002, p. 81.

<sup>10</sup> Nel sonetto che apre la raccolta, la scrittura poetica è metaforicamente rappresentata come una "gravidanza": "great with child to speak" (1.12).

cataria di una raccolta di poesie (“if I were a mistress”) e mettendo in luce, dal punto di vista femminile, la scarsa credibilità della poesia d’amore contemporanea, infarcita di luoghi comuni, di frasi convenzionali e di pose di maniera, puramente ‘letterarie’. Aveva poi identificato un possibile antidoto all’artificiosità della lirica amorosa nel principio compositivo della *energia*, vale a dire nella potenza evocativa che nasce da un sentire autentico:

many of such writings as come under the banner of unresistible love; if I were a mistress, would never persuade me they were in love; so coldly they apply fiery speeches, as men that had rather read lover’s writings (and so caught up certain swelling phrases, which hang together like a man which once told me the wind was at north-west and by south, because he would be sure to name winds enough), than that in truth they feel those passions, which easily (as I think) may be betrayed by that same forcibleness or *energia* (as the Greeks call it) of the writer (p. 113).

Inoltre, pur senza propriamente negare la tesi platonica di una ‘ispirazione’ ad opera delle Muse (così come avrebbe invece fatto, con sottile ironia, nel sonetto 74),<sup>11</sup> ne aveva laicizzato, almeno in parte, il senso:

Plato [...] attributeth unto Poesy more than myself do, namely, to be a very inspiring of a divine force, far above man’s wit, as in the aforementioned dialogue [i.e., *Ione*] is apparent (p. 107).

Sembrerebbe, insomma, di capire che Sidney intendesse sostituire alla sacralità del concetto di ispirazione la più ‘laica’ nozione di “genio” poetico: “a poet no industry can make, if his own *genius* be not carried unto it” (p. 109).<sup>12</sup>

Come si è anticipato, e come si può agevolmente intuire da quanto su esposto, la genesi della raccolta poetica e il relativo obiettivo di conquista amorosa fanno tutt’uno con la *poetica* adottata dall’autore. Difatti, il carattere personale dell’ispirazione dell’autore (il proprio “cuore”) e l’autenticità del suo sentimento amoroso vengono invocati a garanzia dell’originalità del verso. In altri termini, il fatto stesso che il poeta debba guardare nel proprio cuore per descrivere la persona amata comporta il superamento dei modelli e delle convenzioni poetiche

<sup>11</sup> Nel sonetto 74 l’io lirico si dichiara “for sacred rites unfit”, dal momento che le Muse “scorn with vulgar brains to dwell” (vv. 3-4).

<sup>12</sup> Corsivi miei.

preesistenti. Idea, peraltro, non nuova se già Dante, in un notissimo passo del *Purgatorio*, discutendo di poesia con l'anima di Bonagiunta da Lucca, nel contrapporre la propria poesia (il "dolce stil novo", XXIV.57) alla tradizione precedente, la associava alla contemplazione e successiva trascrizione di un ritratto interiore ispiratogli da Amore:

... "I' mi son un che, quando  
Amor mi spira, noto, e a quel modo  
ch'e' ditta dentro vo significando".<sup>13</sup>

Al pari di Dante – e sia pure con varie e considerevoli differenze specifiche co(n)testuali – Sidney nel sonetto che apre *Astrophil and Stella* non solo rappresenta la sua poesia come la trascrizione verbale di un ritratto presente nel suo cuore, ma ne rivendica, perciò stesso, la piena originalità rispetto a una tradizione poetica da lui non condivisa ("others' leaves": 1.7). Che Sidney conoscesse Dante e in particolare la *Comedia* è attestato, tra l'altro, da qualche riferimento nella *Defence of Poesie* (p. 82). Che poi il suo sonetto sia stato influenzato dallo specifico passo dantesco, e dalla poetica ivi delineata, è meno evidente, anche perché le parole di Dante e la sua idea di poesia come trascrizione di un ritratto interiore si collocano, come s'è visto, all'interno di un intertesto così ampio e variegato che sarebbe impossibile tracciarne i confini. Certo è che, pur senza abbracciare un ideale formale di tipo stilnovistico (ma anzi ripudiando ogni convenzione poetica o genere a lui antecedente),<sup>14</sup> Sidney sembra volerne adottare, a suo modo, quegli obiettivi di originalità espressiva e di autenticità del sentire che ne stavano alla base.

In sintesi, attraverso la maschera poetica di *Astrophil*, Sidney sembra voler proporre un rinnovamento espressivo e una conseguente rottura con la tradizione letteraria precedente, non tanto o non solo perché (come Dante) si senta il fondatore di una nuova poetica, quanto perché l'uso di un linguaggio poetico nuovo è, per lui, la *conditio* necessaria a esprimere i propri sentimenti in maniera autentica – e, dunque, per tale via, a conquistare quella "dear she" alla quale sono rivolte le sue cure e i suoi sforzi di poeta. Che poi quella del poeta innamorato, incurante della propria fama e unicamente proteso alla

<sup>13</sup> *Purgatorio*, XXIV, 52-54, in: Dante Alighieri, *Commedia. Purgatorio*, a cura di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Mondadori ("I Meridiani"), Milano, 1994.

<sup>14</sup> Nel sonetto 6 di *Astrophil and Stella* sono parodiati, nell'ordine, gli stilemi del petrarchismo (soprattutto nelle sue degenerazioni manieristiche), della poesia pastorale e anche dello stesso stilnovismo.

sua conquista amorosa sia, a sua volta, una posa, è non solo suggerito da altri sonetti della sequenza (si è visto come il seguito della raccolta ci faccia immaginare un arricchimento del numero dei lettori: da Stella ai “best wits”: 74.11), ma è anche implicitamente evocato dalle convenzioni proprie del Canzoniere (il fatto stesso che la raccolta non fosse destinata alla stampa, bensì a una circolazione manoscritta, rendeva più plausibile la posa autoriale di una scrittura intima e confidenziale).<sup>15</sup>

Un’analoga descrizione della *genesis* poetica caratterizza gli *Amoretti* di Spenser, parimenti ispirati, secondo quanto ci riferisce l’io lirico, da un ritratto della destinataria nel cuore del poeta.

Negli anni antecedenti alla composizione e alla pubblicazione del suo Canzoniere, Spenser aveva già affidato le sue considerazioni sulla poesia ad altre maschere autoriali e, *in primis*, a quella del giovane pastore Colin Clout in *The Shepherdes Calender* (1579),<sup>16</sup> delineando la sua traiettoria poetica ‘virgiliana’ e il futuro passaggio dalla poesia bucolico-pastorale all’epica.<sup>17</sup> Nello stesso *Calender*, nell’egloga prima, l’amore del maturo pastore Hobbinol per il giovane Colin Clout, a sua volta vanamente innamorato di una Rosalind, preannunciava anche – sia pure con una qualche differenza di ruoli – temi e situazioni che avrebbero poi animato i *Sonnets* shakespeariani. Il passaggio dal genere pastorale al poema epico, con la pubblicazione dei primi tre libri della *Faerie Queene* (1590), viene, però, per così dire, interrotto proprio dalla stesura degli *Amoretti*: circostanza della quale l’io lirico, nel sonetto 33, si scusa nei confronti della regina Elisabetta I, dedicataria della *Faerie Queene* (“Queene of faëry”: 33.3). La giustificazione addotta

<sup>15</sup> Una questione non meno interessante, ma che trascende lo scopo di questo lavoro, è quella della effettiva circolazione della sequenza all’interno della cerchia letteraria sidneiana. Al di là di quanto l’autore ci indica attraverso la maschera di Astrophil, ipotesi interessanti sull’effettiva circolazione del manoscritto sidneiano sono in H. R. Woudhuysen (*The Procreative Pen. Sir Philip Sidney and the Circulation of Manuscripts 1558-1640*, Clarendon Press, Oxford, 1996), il quale ne ipotizza la diffusione all’interno di una cerchia ristretta di amici del poeta; Ringler, invece, ipotizza che l’autore abbia “allowed the songs of *Astrophil* and *Stella* to circulate”, mentre “the sonnets he kept close” (*The Poems of Sir Philip Sidney*, ed. by William A. Ringler, Jr., Clarendon, Oxford, 1962, p. ix).

<sup>16</sup> La maschera spenseriana di Colin Clout si ispira all’omonimo personaggio di John Skelton (o Shelton), in *A Litell booke called Collyn Clout*.

<sup>17</sup> Su questo aspetto, cfr. Vanna Gentili, “Paradigmi virgiliani nella carriera poetica di Edmund Spenser”, in *La Roma antica degli elisabettiani*, Bologna: il Mulino, 1991, pp. 127-47 e, per un quadro più ampio del fenomeno, Mario Melchionda, “Itinerari virgiliani nella critica inglese dal Cinquecento al Settecento”, in *La fortuna di Virgilio*, atti del convegno internazionale (Napoli 24-26 ottobre 1983), premessa di Marcello Gigante, Società Nazionale di Scienze Lettere e Arti in Napoli, Napoli, 1986, pp. 207-82.

sta, appunto, nell'urgenza del sentimento amoroso che, turbando il cuore del poeta, gli impedisce di dedicare il suo "wit" a un compito così impegnativo come la scrittura epica e la celebrazione della "sacred Emprise" (33.2).<sup>18</sup>

La genesi degli *Amoretti* viene descritta, direttamente o indirettamente, nel sonetto 16, che rappresenta la nascita di un ritratto d'amore prodotto dagli spiriti vitali dardeggianti dagli occhi della donna (rappresentati in forma di amorini alati e armati di frecce: "legions of loues with little wings": 16.6) e diretti al cuore del poeta: "ayming [...] at my very hart" (16.10).<sup>19</sup> È solo il casuale battito degli occhi della donna che, spezzando il dardo (vale a dire, interrompendo la fuoriuscita degli spiriti vitali dagli occhi), impedisce che il poeta ne venga ucciso. La ferita, nondimeno, pur se non mortale, è di quelle che lasciano il segno: "Had she not so doon, sure I had bene slayne, / yet as it was, I hardly scap't with paine" (16.13-14). Il sonetto 16, con la sua descrizione degli arcieri alati, evoca il titolo stesso dell'opera che, dunque, si presenta come una raccolta di "piccoli cupidi" verbali. Nondimeno, è già nei sonetti 2 e 3, che costituiscono un dittico molto coeso, che ne viene ricostruita la travagliata genesi.

Nel sonetto 2 la *poetic persona* ci lascia intendere che la raccolta nasce dalla presenza nel suo cuore di un affanno amoroso ("inward bale of my loue pined hart": 2.2), generatore di un "pensiero inquieto" (2.1), i cui "sospiri" e "dolori" ("sighes and sorrowes") sono spiegabili nei termini della su ricordata fisiologia d'amore: essi, cioè, sono causati dal movimento degli spiriti vitali generati dal pensiero della persona amata. Il sonetto è, dunque, una sorta di ode al pensiero inquieto prodotto dalla visione d'amore: è infatti al pensiero, nutrito dai sospiri, che il poeta si rivolge, chiedendogli di uscire ("Breake forth at length out of the inner part": 2.5) onde alleggerire la sua pena. Il pensiero dovrebbe, cioè, presentarsi al cospetto dell'amata ed impetrarne la "grazia" ("grace for me intreat": 2.12).<sup>20</sup>

Il sonetto 3, a sua volta, descrive l'impossibilità del "pensiero" di tradursi in parola ("tounge": 3.9) e tantomeno in verso: "when my pen would write her titles true, / it rausht is with fancies wonderment" (3.11-12). Dunque, pur nascendo da un'urgenza emotiva simile a quella descritta da Sidney in *Astrophil and Stella*, gli *Amoretti* sembrano

<sup>18</sup> Le citazioni da Spenser sono tratte da: *The Poetical Works of Edmund Spenser*, ed. with critical notes by J. C. Smith and E. de Selincourt, Oxford University Press, London, 1912.

<sup>19</sup> Un'immagine simile è in Petrarca, *Canzoniere*, 2.

<sup>20</sup> Si ricordi l'analoga formulazione in Sidney: "grace obtain" (1.4).

approdare a una conclusione opposta. Se Astrophil / Sidney (al pari di Dante) non trova difficoltà alcuna a verseggiare allorché si limita a trascrivere in forma di parole l'immagine presente nel suo cuore, l'autore degli *Amoretti*, al contrario, nel contemplare l'immagine della donna amata, ne rimane talmente abbagliato e stupefatto che il suo "wit" non riesce a rappresentarla ("endite": 3.14). In sintesi, se in Sidney la forza emotiva del ritratto interiore sblocca la vena poetica e l'estro compositivo dell'autore, in Spenser la bellezza del ritratto produce un pensiero che, almeno inizialmente, stenta a tradursi in rappresentazione verbale, rimanendo chiuso all'interno del cuore: "Yet in my hart I then both speake and write" (3.13).

Il fatto che l'autore riesca poi a superare tale momento di crisi creativa è suggerito dall'evolvere stesso della raccolta, nei successivi ondeggiamenti emotivi del poeta e dell'amata, e nei conseguenti sviluppi narrativi.<sup>21</sup>

Per quanto riguarda l'*obiettivo* del Canzoniere, esso è delineato, con una certa chiarezza, nel sonetto proemiale. Nell'incipit della raccolta, infatti, il poeta immagina la destinataria degli *Amoretti* mentre è intenta a sfogliarne le pagine, e a leggerne i versi e le rime: la donna, cioè, viene rappresentata come fruitrice e interprete della raccolta, secondo un percorso che va dal 'grande' al 'piccolo' e dagli aspetti materiali agli aspetti linguistico-semantiche del testo ("leaves", "lines", "rymes"). Lo stesso corpo della poesia, nell'antropomorfizzazione dei suoi elementi costitutivi, evoca, direttamente o indirettamente, il corpo e l'anima del suo autore, le cui "rime" avranno il privilegio di contemplare ("behold") le angeliche fattezze della donna.<sup>22</sup> Il sonetto si chiude con un distico che, riprendendo le tre parole-chiave delle quartine precedenti ("leaves", "lines", "rymes"), sintetizza, in forma epigrammatica, l'intento stesso della raccolta, che è quello di riuscire gradito alla sola e unica destinataria:

<sup>21</sup> Il poeta riesce, cioè, sia ad esprimere la sua condizione di lutto dovuta ai dinieghi della donna, sia la successiva felicità prodotta dall'agognata conquista. Da tale punto di vista, la sequenza si lascia facilmente suddividere in due sottosequenze principali: 1-66 e 67-89. A sua volta, il successivo *Epithalamion*, pubblicato nello stesso volume degli *Amoretti*, segnava il coronamento nuziale della storia d'amore.

<sup>22</sup> Come osserva Luca Manini, nel sonetto di Antonio Tebaldeo (*Rime della Vulgata*, 22) preso a modello da Spenser, gli elementi sensuali (la "beata carta" che ha il privilegio di toccare il "bianco seno" dell'amata) sono molto più espliciti di quanto non siano nella reinterpretazione spenseriana ("Introduzione", in Edmund Spenser, *Amoretti ed Epitalamio*, a cura di Luca Manini, Carocci, Roma, 2005, p. 19).

Leaues, lines, and rymes, seeke her to please alone,  
whom if ye please, I care for other none.

Intento non dissimile, anche per la sua enfasi sul “to please”, da quello enunciato da Astrophil allorché affermava di scrivere affinché la sua “dear she” potesse ricavare “some pleasure” dai suoi versi d’amore (1.2). Così come analoga è la implicita contraddizione tra il supposto carattere privato della raccolta, apparentemente composta per un’unica destinataria (così come indicato nel sonetto proemiale), e la successiva esaltazione del carattere eternante del verso poetico:

my verse your vertues rare shall eternize,  
and in the heuens wryte your glorious name,  
(Sonnet 75.11-12).

Il poeta, dunque, ha ormai superato l’iniziale difficoltà a rappresentare la bellezza, apparentemente ineffabile, della sua donna. Anzi, può considerare la sua poesia come una vera e propria sfida alla morte e, dunque, a quella “mutabilità” che, com’è noto, costituisce un tema e una preoccupazione costante per Spenser:

Where whenas death shall all the world subdew,  
our loue shall liue, and later life renew.  
(Sonnet 75.13-14)

Così come accadrà poi nei *Sonnets* shakespeariani, la raccolta oscilla tra un’esaltazione della bellezza della persona amata e un’esaltazione della bellezza del verso poetico. Da un lato, le qualità dell’amata sembrano troppo elevate per poter essere rappresentate; dall’altro, il verso, nel celebrare tali qualità, in qualche modo finisce per superare il suo stesso oggetto, riuscendo a rendere immortale una bellezza per definizione caduca quale quella umana.

Il tratto più marcato della *poetica* degli *Amoretti* sta proprio nel suo continuo rinegoziare il rapporto tra l’oggetto e la parola poetica che lo rappresenta. Il Sonetto 45, con la sua ambivalente celebrazione dell’Idea di bellezza, è forse quello che meglio esprime tale polarità tra la parola poetica e il suo oggetto e nel quale meglio sono rappresentate le tensioni concettuali che animano la raccolta nel suo insieme.<sup>23</sup>

<sup>23</sup> Il sonetto si ispira a quelli di Antonio Tebaldeo (*Rime della Vulgata*, 36) e di Tasso (*Rime*, 139): cfr. Manini, p. 170n. Già Petrarca, a sua volta, aveva rappresentato la bellezza ideale di Laura come “esempio” (*Canzoniere*, 159).

Da un lato, la bellezza della donna viene definita “divina” in quanto coincidente con quella “fayre Idea” (45.7) che è al vertice della scala d’amore neoplatonica; dall’altro, quella stessa Idea – in netta antitesi con l’equazione neoplatonica tra bellezza e virtù – è resa opaca e deforme dalla crudeltà della donna (45.9-14), del tutto insensibile al dolore del suo spasimante.<sup>24</sup>

Molti dei temi su delineati, sia in *Astrophil and Stella* che negli *Amoretti*, ricorrono anche nei *Sonnets* di Shakespeare, sia pur espressi in modi nuovi e in forme non convenzionali. In Shakespeare, lo stesso topos del ritratto interiore che, in qualche modo, spiega l’endogenesi dell’opera si carica di nuove articolazioni di pensiero e di inusitate formulazioni concettose, quali la rappresentazione / deformazione del ritratto secondo modalità e proporzioni anamorfiche (sonnet 24.3); la guerra e la successiva alleanza tra occhi e cuore in relazione all’immagine dell’amato (sonnets 46, 47); il rispecchiamento *ad infinitum* dell’immagine stessa, e così via. Elementi, questi, che suggeriscono una più complessa e più articolata fisiologia dell’innamoramento e, soprattutto, declinano l’emozione amorosa secondo tonalità e sfumature poetiche ampiamente inedite.

Naturalmente, l’elemento di maggiore eccentricità rispetto alla poesia amorosa dell’epoca (eccezion fatta, in parte, per due raccolte liriche di Richard Barnfield,<sup>25</sup> per alcune sequenze, su ricordate, dello *Shepherd’s Calendar* di Spenser, nonché del *Hero and Leander* di Christopher Marlowe) è la presenza di un tema omoerotico e di un destinatario maschile.<sup>26</sup> Di qui, complementariamente, l’eccentricità dell’obiettivo della raccolta nel suo insieme. In luogo del consueto invito personale a una “coy mistress”, nei *Sonnets* di Shakespeare paradossalmente troviamo un invito all’amato ritroso affinché si conceda a una virtuale terza persona, di sesso femminile, in modo da trasmettere la sua bellezza alle generazioni future (*Sonnets* 1-17). Paradosso, in verità, solo parziale o solo apparente: difatti, la distinzione tra un eros riproduttivo tra uomo e donna e un eros intellettuale tra due uomini era già nel *Simposio* di Platone al quale Shakespeare direttamente o indirettamente ritorna, superando quelle censure e

<sup>24</sup> La crudeltà della donna, come suggeriscono vari sonetti (18, 32, ecc.), è di una durezza “petrosa” – similitudine, a sua volta, attestata in una lunga tradizione precedente.

<sup>25</sup> Si vedano, di Barnfield, sia *The Affectionate Shepherd* che *Cynthia, with Certain Sonnets*.

<sup>26</sup> Ciò, com’è noto, riguarda i sonetti 1-126, dal momento che i sonetti 127-154 sono dedicati a una “dark lady”.

quegli accomodamenti che ne avevano ispirato le riformulazioni rinascimentali.<sup>27</sup>

A sua volta, la poetica della raccolta è incentrata sul tema della bellezza del giovane e sul ruolo eternante del verso. Come negli *Amoretti* di Spenser, anche nei *Sonnets* l'autore oscilla tra una celebrazione della persona amata e una celebrazione della stessa parola poetica. Da un lato, i meriti del giovane sembrano eccedere la capacità rappresentativa del verso poetico, metaforico monumento tombale incapace di trasmettere la naturale vitalità del bello (sonnet 17). Dall'altro, il verso, paradossalmente, sembra capace di far "crescere" oltre la morte la bellezza naturale del giovane ("to time thou grow'st": 18.12) conferendogli, dunque, non solo eternità poetica, ma anche dinamica vitalità.<sup>28</sup>

In maniera più esplicita, più sottile, più audace dei Canzonieri che l'hanno preceduta, la raccolta dei *Sonnets* va dunque a celebrare il potere stesso della parola poetica, e del suo autore. Il poeta – che, analogamente ad Astrophil, firma la sua opera, apponendovi il proprio nome dall'interno ("Will", sonetti 135-36)<sup>29</sup> – non si limita ad offrire il ritratto della bellezza della persona amata. Se i suoi versi ("this line": 74.3) sono il ritratto spirituale del poeta, nell'offrirli come ricordo postumo al giovane amato, egli offre ai lettori delle età future quella "parte migliore" di sé ("the better part of me": 74.8) capace, a differenza del corpo, di resistere all'azione devastatrice del tempo: la propria anima.<sup>30</sup>

<sup>27</sup> Sulla presenza del motivo simposiastico e sulla distinzione tra due tipi di eros cfr. Michele Stanco, "Omosessualità e gravidanza poetica. Figure dell'amor platonico da Shakespeare a Forster", in Stefano Manferlotti (a cura di), *La retorica dell'eros. Figure del discorso amoroso nella letteratura europea moderna*, Carocci, Roma, 2009, pp. 35-61. Sulla 'eterosessualizzazione' e cristianizzazione del modello d'amore platonico nella trattatistica rinascimentale cfr. Jill Krave, "The Transformation of Platonic Love in the Italian Renaissance", in Anna Baldwin, Sarah Hutton (eds.), *Platonism and the English Imagination*, Cambridge University Press, Cambridge, 1994, pp. 76-85. Unico filosofo importante a rimanere fedele al modello omoerotico platonico, e alla sua distinzione tra un amore tra uomo e donna e un amore tra due uomini (o meglio tra un adulto e un giovane), fu Marsilio Ficino.

<sup>28</sup> Alessandro Serpieri, *I sonetti dell'immortalità. Il problema dell'arte e della nominazione in Shakespeare*, Bompiani, Milano, 1975; Alessandro Serpieri, "Introduzione", in William Shakespeare, *Sonetti*, Rizzoli, Milano (1991), 2000; Anna Luisa Zazo, "Introduzione", in William Shakespeare, *Sonetti*, Mondadori, Milano, 1993, pp. V-LIII.

<sup>29</sup> Analogamente, alcuni pittori del Rinascimento firmavano le proprie opere (nelle tele o nelle cornici), o vi apponevano delle firme semi-celate o, in qualche caso, vi si autorappresentavano *en abyme* (celebre il caso dell'autoritratto del Pinturicchio, nella Cappella Baglioni del Duomo di S. Maria Maggiore a Spello, abilmente mimetizzato all'interno della scena di un'Annunciazione).

<sup>30</sup> L'idea che le opere di uno scrittore "mostreranno" la sua "parte migliore" compare anche nel motto in greco che accompagna un ritratto di Erasmo da Rotterdam prodotto da Albrecht Dürer (incisione su rame, 1526).



## PARTE SECONDA

### LE TECNOLOGIE DELLA COMUNICAZIONE

*Trasformazioni della parola  
tra oralità, manoscritti, edizioni a stampa*



## II.1

# MOBILITÀ DELLA PAROLA DRAMMATICA, TRA SCENA E STAMPA: IL CASO SHAKESPEARE\*

Newly corrected and augmented

*By W. Shakespere*

(dal frontespizio di *Loues labors lost*, 1598)

È noto come la letteratura e la cultura elisabettiane furono condizionate, e in gran parte rese possibili, dalla graduale diffusione della stampa a caratteri mobili, introdotta da William Caxton in Inghilterra sin dagli anni '70 del Quattrocento, ma ancora relativamente poco diffusa almeno fino a tutta la prima metà del secolo successivo. Una storia della cultura elisabettiana interpretata alla luce dell'evolversi dei suoi mezzi di comunicazione rimane, però, ancora non scritta, ma solo abbozzata a grandi linee.

Lo sviluppo della stampa, unitamente all'affermarsi di nuove forme di teatro, costituì forse il dato culturalmente più significativo del periodo che va dalla seconda metà del Cinquecento agli inizi del Seicento, comunemente noto, *pour cause*, anche come età shakespeariana. Tradizionalmente, si è ritenuto che lo spettacolo teatrale fosse una forma d'arte e di comunicazione per così dire autonoma: che, cioè, l'interazione tra teatro e stampa fosse piuttosto limitata e che la maggior parte delle edizioni a stampa di opere drammatiche fosse abusiva o non autorizzata – dunque, in qualche modo, accidentale. In tempi

\* Il presente lavoro è stato stimolato da un progetto scientifico a cura di Maria Laudando e Rossella Ciocca, alle quali vanno i miei più vivi ringraziamenti. Una sua prima versione è stata presentata all'interno del Convegno *Parole e culture in movimento. La città e le tecnologie mobili della comunicazione*, in onore di Laura Di Michele, Napoli, Università degli studi di Napoli "L'Orientale", 6 dicembre 2012.

relativamente recenti tale posizione è stata però, se non sovvertita, almeno problematizzata. È sugli intrecci tra scena e stampa, tra *stage* e *page*, che si tenterà di ragionare nelle pagine che seguono. Naturalmente, per forza di cose, non si potranno che fornire rapidi squarci di un panorama ben altrimenti ampio, variegato, complesso.

\* \* \*

Nella drammaturgia elisabettiana, *la parola era mobile* in molti sensi.

Innanzitutto, per il fatto stesso di essere affidato agli attori, il copione era, per definizione, suscettibile di variazioni e trasformazioni estemporanee dovute alla memoria e/o all'estro dei singoli. Una traccia di tale metamorfismo della parola la troviamo in *Hamlet*, nella scena in cui il principe danese osserva, non senza un certo fastidio, che alcuni clown sulla scena si sentivano autorizzati ad 'arricchire' il copione con infelici battute estemporanee di loro conio (*Hamlet*, III.ii.36-43).<sup>1</sup> Inutile dire che, dietro la maschera del personaggio di Amleto, non è difficile leggere, nel caso specifico, la preoccupazione autoriale riguardo alla integrità del proprio testo, e la paura che questo venisse 'corrotto' dalle voci degli attori.

Ancor prima, però, di essere affidato agli attori, il copione andava incontro a una serie di rimaneggiamenti e trasformazioni: la prima versione del testo drammatico, ovvero il manoscritto autoriale (lo *authorial draft*, altrimenti noto come *foul papers*), veniva adattata alle esigenze della scena anche in virtù dell'intervento della compagnia stessa, con la conseguente produzione del cosiddetto *prompt-book*, o *book of the play*. A ciò si aggiunga l'ulteriore mano degli scrivani ai quali spettava il compito di redigere una versione graficamente più chiara e più coesa sia del manoscritto autoriale che del successivo copione di scena.<sup>2</sup>

Naturalmente, il *testo a stampa* poteva riprodurre uno qualsiasi degli stadi compositivi su delineati. In alternativa, esso poteva riprodurre direttamente il testo così come era stato agito sulla scena (senza, cioè, la mediazione cartacea di un manoscritto e con, in più, le possibili

<sup>1</sup> Le citazioni e i riferimenti shakespeariani sono tratti dalle edizioni "Arden".

<sup>2</sup> Dunque, considerando anche il processo di trascrizione da parte degli scrivani, i principali stadi compositivi del testo drammatico possono essere così sintetizzati: 1. i *foul papers* o lo *authorial draft*; 2. a *transcript of such a draft*; 3. a *'prompt' copy*; 4. a *transcript thereof* (un'utile e lucida sintesi di tale processo è in Keir Elam, "Appendix 1. The Text and Editorial Procedures", in William Shakespeare, *Twelfth Night*, ed. by Keir Elam, Bloomsbury ["The Arden Shakespeare"], London, 2008, pp. 355-79).

contaminazioni da parte degli attori, nonché di chi ne elaborava la trascrizione). Ovviamente, nel processo stesso di stampa si aggiungeva l'ulteriore mano – e, dunque, le ulteriori contaminazioni – del compositore. Né bisogna dimenticare possibili interventi di tipo censorio (affidati all'autore o a una qualche autorità esterna); né che, nel caso di una pubblicazione autorizzata, il testo *poteva essere rivisto dall'autore stesso* proprio in vista della sua destinazione editoriale. Si trattava, dunque, di un testo *estremamente 'mobile'*.

Come osserva Stanley Wells, con una metafora fotografica che ben sintetizza il carattere metamorfico della parola drammatica elisabettiana, i testi shakespeariani sopravvissuti al tempo “presentano quei drammi in vari stadi di composizione”. Ciascuno di essi non è che “l'istantanea scattata, tra le tante possibili che non furono invece mai scattate”. Il curatore moderno, dunque, può solo sperare di “identificare lo stadio di composizione”, ma non stabilire un testo definitivo, magari contaminando tra loro i vari stadi in cui un dramma ci è pervenuto (vale a dire le successive edizioni a stampa di un testo).<sup>3</sup>

È del resto intuitivo che, in un contesto compositivo-performativo così fluido come quello su delineato, la presenza di più voci e di più mani abbia generato drammi altrettanto fluidi e ‘in movimento’. In alcuni casi, anzi, le differenze tra le diverse redazioni di un'opera sono così sostanziali che forse si potrebbe persino parlare di ‘opere’ al plurale. È sintomatico a tale proposito che, per drammi come *Hamlet* e *King Lear*, la filologia contemporanea abbia preferito, anziché collazionare le diverse versioni in cui essi ci sono pervenuti, proporre edizioni separate.

Naturalmente, quando le differenze che separano due redazioni di un dramma sono così marcate da farle percepire (quasi) come opere a sé stanti le spiegazioni diventano più complesse e rispondono, forse, a più di un criterio.

Tradizionalmente, com'è noto, le considerevoli differenze che in alcuni casi separano *due successive edizioni a stampa* sono state ricondotte a due principali ordini di ragioni: o si è immaginato che la prima edizione fosse un'edizione abusiva, basata sulla ricostruzione

<sup>3</sup> Stanley Wells and Gary Taylor (gen. eds.), “General Introduction”, in *The Oxford Shakespeare. The Complete Works*, Clarendon, Oxford, 1986, pp. XV-XLII. Si vedano anche Giorgio Melchiori, *Shakespeare*, Laterza, Roma-Bari, 1994, p. 13; Rosy Colombo e Daniela Guardamagna (a cura di), *Memoria di Shakespeare. On Authorship*, n. s., 8, Bulzoni, Roma, 2012; Giovanna Mochi, *Il viaggio del testo. Shakespeare tra filologia vecchia e nuova*, Bulzoni, Roma, 2003.

mnemonica da parte di un attore della compagnia, poi ‘sostituita’ da una successiva pubblicazione editorialmente più accurata, oppure che essa fosse una versione provvisoria e ancora germinale che sarebbe poi stata superata da una versione artisticamente più matura. Nell’uno come nell’altro caso, le due successive edizioni a stampa sono state convenzionalmente distinte attraverso un’opposizione valoriale che stava a segnalarne, appunto, la differente qualità editoriale e/o estetica: “bad quarto” vs “good quarto”.

In tempi relativamente recenti (e per relativamente recenti mi riferisco in modo particolare all’ultimo ventennio) è stata anche avanzata una terza ipotesi, parzialmente complementare – più che propriamente alternativa – rispetto alle altre due. È stato cioè suggerito che le differenze tra le due edizioni potrebbero essere ricondotte (anche) a una *diversa destinazione d’uso dei testi drammatici*. Giorgio Melchiori, ad esempio, ha suggerito che il primo in-quarto di *Hamlet* (Q1) potrebbe essere una *acting version*, laddove il secondo (Q2) sarebbe una *reading version* – una versione, cioè, non destinata alle scene, bensì deliberatamente riveduta e ampliata dall’autore stesso ai fini della pubblicazione a stampa<sup>4</sup> (a tale proposito, è opportuno ricordare l’esistenza, accanto ai drammi composti per le scene, del *closet drama*, sottogenere drammatico destinato, più che alle scene, alla lettura domestica). Insomma, si sarebbe verificato un percorso per così dire inverso a quello dei *readings* di Charles Dickens, il quale, nelle sue celebri letture/performances, adattava alle esigenze di un pubblico di spettatori una serie di passi narrativi originariamente destinati alla stampa e alla lettura silenziosa.<sup>5</sup>

Come si può facilmente intuire da quanto su osservato, la questione della *mobilità della parola shakespeariana* tra messinscena e stampa, tra *stage* e *page*, si interfaccia con la questione della *autorialità delle edizioni a stampa dei drammi*.

Di fatto, l’ipotesi che Shakespeare abbia redatto, oltre a una versione per il teatro, anche una versione per la lettura di *Hamlet*, va a scontrarsi con l’immagine tradizionale di uno Shakespeare indiffe-

<sup>4</sup> Giorgio Melchiori, “*Hamlet*: the acting version and ‘the wiser sort’”, in Thomas Clayton (ed.), *The ‘Hamlet’ First Published (Q1, 1603). Origins, Form, Intertextualities*, University of Delaware Press, Newark (Del.); Associated University Presses, London and Toronto, 1992, pp. 195-210; anche in: Rosy Colombo e Daniela Guardamagna (a cura di), *Memoria di Shakespeare. On Authorship*, n. s., 8, Bulzoni, Roma, 2012, pp. 287-301.

<sup>5</sup> Marisa Sestito, “Introduzione”, in Charles Dickens, *Readings*, a cura di Marisa Sestito, Marsilio, Venezia, 2012, pp. 9-32.

rente alla stampa delle sue opere, preoccupato soltanto di raccogliere l'applauso delle scene del proprio tempo e di monetizzare il suo talento drammatico. A tale proposito, si è anche suggerito che per una compagnia teatrale non fosse economicamente conveniente dare alle stampe un dramma che figurava ancora nel repertorio, anche perché in tal modo si sarebbe corso il rischio che una compagnia rivale si appropriasse del testo per metterlo a sua volta in scena.

Sintomatica l'opinione espressa da Alexander Pope (curatore, tra l'altro, di una edizione settecentesca delle opere di Shakespeare) nella *Epistle I to Augustus* (1737):

For gain, not glory, wing'd his roving flight,  
And grew immortal in his own despite.<sup>6</sup>

La fortunata, e sostanzialmente corretta, immagine di uno Shakespeare come *craftsman*, ovvero come "artigiano" della scena teatrale,<sup>7</sup> si sarebbe poi affermata in maniera definitiva nel corso del Novecento, cancellando o marginalizzando le poche, residue voci discordanti.<sup>8</sup>

Non c'è alcun dubbio che un'immagine e un approccio critico del genere si siano rivelati particolarmente fecondi nella misura in cui hanno permesso di ricreare le condizioni materiali di produzione dei testi drammatici, e di mettere in luce il modo in cui la scrittura del copione procedeva di pari passo con il lavoro di palcoscenico, con le possibilità scenografiche offerte dai teatri, con la creazione dei ruoli in relazione agli interpreti (all'epoca esclusivamente di sesso maschile), con le esigenze del pubblico dell'epoca, e così via.<sup>9</sup>

La ricostruzione di un quadro del genere, con l'immagine di un attore-azionista-drammaturgo spinto anche da precisi (e legittimi) in-

<sup>6</sup> Il titolo completo dell'opera, generalmente nota come *Epistle to Augustus*, è *The First Epistle of the Second book of Horace, Imitated*. I versi citati (71-72) sono tratti dalla *Twickenham Edition of the Poems of Alexander Pope*, ed. John Butt, vol. 4, Yale University Press, London and New Haven, 1953<sup>2</sup>. Cfr. in proposito anche le osservazioni di Tucker Brooke e Matthias A. Shaaber, *The Renaissance*, in Albert C. Baugh (ed.), *A Literary History of England*, vol. II, Routledge, London, 1948 (1967<sup>2</sup>), p. 523, e di Lukas Erne, *Shakespeare as Literary Dramatist*, Cambridge University Press, Cambridge, 2003, pp. 78 ss.

<sup>7</sup> Muriel C. Bradbrook, *Shakespeare the Craftsman*, Cambridge University Press, Cambridge, 1979.

<sup>8</sup> Tra le voci discordanti quella, estremamente autorevole, di Walter W. Greg, *The Shakespeare First Folio. Its Bibliographical and Textual History*, Oxford University Press-Clarendon Press, Oxford and New York, 1955: "It is foolish to suppose that Shakespeare was indifferent to the fate of his own work", p. 2.

<sup>9</sup> Andrew Gurr and Mariko Ichikawa, *Staging in Shakespeare's Theatres*, Oxford University Press, Oxford, 2000.

teressi economici ha, per lo più, indotto a negare che l'autore avesse un qualche interesse per la stampa delle proprie opere drammatiche. Di fatto, la cauta tesi secondo la quale "non ci sono sufficienti elementi per concludere che Shakespeare stesso abbia autorizzato o approvato la pubblicazione dei suoi drammi, ad eccezione forse della seconda edizione di *Romeo and Juliet* e di *Hamlet*, dati alle stampe per arginare la circolazione di precedenti edizioni corrotte"<sup>10</sup> si sarebbe poi insensibilmente trasformata, e semplificata, in una tesi *e contrario*: Shakespeare, cioè, non avrebbe autorizzato, né in alcun modo collaborato alla pubblicazione dei suoi drammi. Di qui la convenzione critica dell'accezione minimalista attribuita al verbo *publish*: allorché la critica afferma che un drammaturgo elisabettiano 'pubblicava' i suoi drammi intende dire, semplicemente, che egli li 'rendeva pubblici' attraverso la messinscena teatrale.

L'idea di un'indifferenza da parte di Shakespeare nei confronti della stampa delle proprie opere drammatiche è stata poi spesso, implicitamente o esplicitamente, associata all'idea di una mancanza di ambizioni poetiche di più ampio respiro. Shakespeare si sarebbe, cioè, 'accontentato' di riscuotere l'effimero successo delle scene del proprio tempo. Una tesi del genere traspare tra le righe del su citato giudizio di Pope, e delle successive interpretazioni della critica shakespeariana. In realtà, la questione va posta altrimenti. Il fatto che un poeta elisabettiano non si curasse di far pubblicare la propria opera a stampa non è indice di scarsa ambizione poetica, così come dimostrano molti esempi (*in primis*, quello di Sidney) e così come ha del resto chiarito quella parte della critica che si è occupata delle tecnologie comunicative dell'epoca.<sup>11</sup> Molto di quanto è stato scritto in relazione ai poeti, pur con le dovute differenze, può applicarsi anche ai drammaturghi – o, secondo la definizione dell'epoca, *theatrical poets*. È probabile che un drammaturgo elisabettiano componesse le proprie opere in modo diverso a seconda che esse fossero affidate alle scene o alla stampa – sarà, anzi, proprio questo il tema che si tenterà di analizzare nelle pagine seguenti. Nondimeno, anche allorquando scriveva esclusivamente per le scene, è verosimile che egli attribuisse alla stessa riproducibilità del testo, ovvero al carattere iterativo della *performance*, quella possibilità di trasmissione nel tempo che un poeta attribuiva alla

<sup>10</sup> Tucker Brooke e Matthias A. Shaaber, *The Renaissance*, in Albert C. Baugh (ed.), *A Literary History of England*, vol. II, Routledge, London, 1948 (1967<sup>2</sup>), p. 521.

<sup>11</sup> J. W. Saunders, "The Stigma of Print. A Note on the Social Bases of Tudor Poetry", *Essays in Criticism*, I, 2, 1951, pp. 139-64.

circolazione della pagina manoscritta. Peraltro, in molti drammi shakespeareiani si possono trovare una serie di allusioni ‘interne’ al futuro ripetersi dell’evento scenico. Non solo: vari altri elementi – e tra questi l’intenso e documentato lavoro di revisione testuale<sup>12</sup> – ci portano a immaginare in Shakespeare una precisa coscienza di sé come autore: ciò a prescindere da un suo eventuale interesse o collaborazione alla pubblicazione a stampa dei suoi drammi.

Ciò premesso, per comprendere quale fosse l’effettivo rapporto di Shakespeare con la stampa sarà utile procedere con ordine, e analizzare, separatamente, lo specifico destino editoriale delle opere di poesia e delle opere di teatro.

Com’è noto, i due poemetti, *Venus and Adonis* (1593) e *The Rape of Lucrece* (1594), furono pubblicati in edizioni autorizzate in cui i testi poetici erano preceduti da una dedica al conte di Southampton. Nella prima delle due dediche, quella a *Venus and Adonis*, l’opera era significativamente definita dall’autore come “the first heir of my invention”.

Dubbi più profondi solleva l’edizione dei *Sonnets* (1609). La maggior parte della critica ritiene che si tratti di un’edizione non autorizzata,<sup>13</sup> anche perché la famosa dedica a Mr. W. H. non è siglata dall’autore bensì dall’editore (Thomas Thorpe). In ogni caso, è certo che nei *Sonnets* l’autore riponeva aspettative di fama eterna, come indica chiaramente la pervasività del tema dell’immortalità del giovane celebrato e – di conseguenza – del verso che lo celebra.

Ancora più complesso il rapporto tra le opere drammatiche e la stampa. Com’è noto, solo meno di metà dei drammi shakespeareiani furono pubblicati durante la vita dell’autore (diciotto per la precisione), mentre il *corpus* drammatico pressoché completo fu dato alle stampe solo postumo, nel 1623, in un’edizione (il cosiddetto *First Folio*) che comprendeva trentasei di quei 38/40 (o più) drammi successivamente accolti dalla critica all’interno di un canone che continua ad essere estremamente fluido.<sup>14</sup>

<sup>12</sup> John Kerrigan, “Shakespeare as Reviser”, in Christopher Ricks (ed.), *English Drama to 1710*, vol. III of *The Sphere History of English Literature*, Sphere, London, 1987, pp. 255-75. Si consideri anche la preoccupazione per l’integrità del proprio testo rispetto alle deformazioni apportate in maniera estemporanea dagli attori (cfr. il passo su menzionato, in *Hamlet*, III.ii.36-43).

<sup>13</sup> Con qualche eccezione: cfr. la “Introduction” di Katherine Duncan-Jones, in William Shakespeare, *Sonnets*, ed. by Katherine Duncan-Jones, Nelson, London (“Arden”) (1997), 2002, pp. 1-105.

<sup>14</sup> Com’è noto, il titolo del *First Folio* è: *MR. WILLIAM SHAKESPEARES COMEDIES, HISTORIES, & TRAGEDIES. Published according to the True Originall Copies*. Sul canone:

In aggiunta ai motivi su ricordati (relativi cioè all'immagine di uno Shakespeare come "artigiano" delle scene del proprio tempo, attento agli interessi economici della propria compagnia), sono state anche la relativa esiguità del numero dei drammi pubblicati in vita, nonché l'incertezza delle circostanze editoriali che ne accompagnarono i rispettivi processi di stampa, a far escludere un vero e proprio interesse dell'autore nei confronti della pubblicazione a stampa delle sue opere drammatiche. Si è dunque spesso suggerito che la creazione di Shakespeare come 'autore' sia stata un'operazione postuma, cominciata solo in seguito all'iniziativa editoriale dei curatori della sua opera. La questione, tuttavia, appare non così semplice e, dunque, merita un'indagine più approfondita.

Per quanto riguarda la prima questione, ovvero il numero dei drammi pubblicati in vita, occorre precisare che dei diciotto drammi pubblicati durante la vita del drammaturgo, tredici erano stati pubblicati prima del 1600.<sup>15</sup> Dal momento che anteriormente al 1600 Shakespeare aveva presumibilmente composto diciotto drammi, il numero non appare poi così esiguo – tanto più ove si consideri che molte di tali pubblicazioni (e, su tutte, *Henry IV, Part One*) furono editorialmente molto fortunate, andando incontro a più edizioni successive. Tuttavia, occorre anche aggiungere che, per ragioni che non ci è dato conoscere, dopo il 1600 il ritmo di pubblicazione delle opere shakespeariane rallentò notevolmente, e solo cinque drammi furono pubblicati dopo il 1601. In proposito sono state avanzate varie ipotesi, legate soprattutto a ragioni di mercato, ma sarebbe difficile arrivare a una conclusione se non certa, almeno attendibile. In breve, se, alla luce di tali dati, non possiamo stabilire un coinvolgimento editoriale dell'autore, neppure abbiamo indizi sufficienti per poterlo escludere.

Per quanto riguarda la seconda questione, ovvero le circostanze editoriali che accompagnarono la stampa dei drammi shakespeariani, utili indicazioni – oltre che dal contesto storico e dai documenti relativi ai tipografi ed editori dell'epoca – possono essere desunte dagli stessi frontespizi (*title-pages*) delle rispettive edizioni. A tale proposito, occorre innanzitutto precisare che i frontespizi delle edizioni di drammi elisabettiani non sono, tra loro, omogenei: in alcuni casi

Rosy Colombo e Daniela Guardamagna, "Introduction", in Rosy Colombo e Daniela Guardamagna (a cura di), *Memoria di Shakespeare. On Authorship*, n. s., 8, Bulzoni, Roma, 2012, pp. 11-46.

<sup>15</sup> Lukas Erne, *Shakespeare as Literary Dramatist*, Cambridge University Press, Cambridge, 2003, p. 101.

essi sono anonimi, in altri recano il nome della compagnia ma non quello dell'autore, in altri ancora includono entrambe le indicazioni eventualmente corredandole di una serie di informazioni relative alla messinscena. Ciò premesso, se prestiamo fede a quanto attestato dai rispettivi editori, dobbiamo concludere che almeno alcune edizioni furono non solo autorizzate, ma anche rese possibili dalla stessa collaborazione dell'autore. Il problema, però, è che gli editori elisabetiani – come dimostrano varie false attribuzioni autoriali – non sono sempre attendibili. Ma procediamo con ordine.

La prima edizione a stampa di un dramma shakespeariano apparve nel 1594: si trattava dell'in-quarto di *Titus Andronicus*, pubblicato tuttavia in forma anonima. Fu solo quattro anni dopo, nel 1598, che, con la pubblicazione di *Love's Labour's Lost*, apparve a stampa la prima opera drammatica recante il nome di Shakespeare sul frontespizio.

Ciò che però è ancora più interessante è il fatto che i frontespizi di alcune cinquecentine suggerivano ai loro lettori che le nuove edizioni erano state approntate con la collaborazione dell'autore stesso allo scopo di sostituire precedenti edizioni corrotte e/o più brevi. È questo il caso, appunto, dell'edizione di *Love's Labour's Lost* (1598), la cui *title-page*, subito dopo l'indicazione relativa all'autorevole messinscena natalizia davanti alla regina ("before her Highnes"), precisava: "Newly corrected and augmented / By W. Shakespere" (Fig. 1). Purtroppo, è impossibile stabilire se tale ruolo di collaborazione editoriale sia stato effettivamente svolto da Shakespeare, dal momento che l'edizione precedente del dramma non ci è mai pervenuta.<sup>16</sup>

Il frontespizio del secondo in-quarto di *Romeo and Juliet* (1599) prometteva, a sua volta, un'edizione conforme alle messinscene teatrali ("As it hath bene sundry times publicquely acted"), nonché più accurata e più ampia della precedente (1597): "Newly corrected, augmented, and amended". Da notare che veniva ommesso il nome dell'autore, anche se era menzionato quello della compagnia ("the / right Honourable the Lord Chamberlaine / his Seruants"): non si può escludere che, nelle intenzioni del tipografo, l'indicazione della compagnia rimandasse implicitamente al relativo drammaturgo (Fig. 2). A differenza che per *Love's Labour's Lost*, di *Romeo and Juliet* ci sono pervenuti entrambi gli in-quarto: siamo dunque in grado di affermare che la seconda edizione, come promesso nel frontespizio, ci offre un testo

<sup>16</sup> Alcune ipotesi su tale edizione perduta sono in Lukas Erne, *Shakespeare as Literary Dramatist*, pp. 80-82.

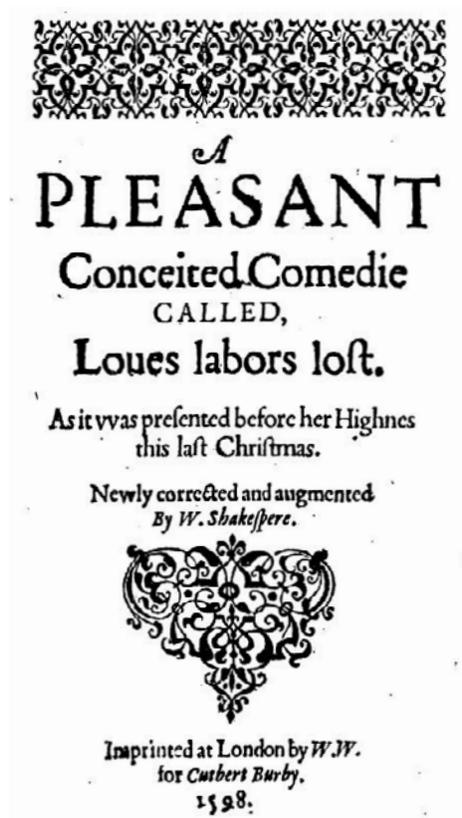


Fig. 1 - Frontespizio dell'edizione di *Love's Labour's Lost* (1598)

‘migliore’ e in ogni caso più lungo<sup>17</sup>. La differente qualità e la differente lunghezza dei due testi è stata spiegata dalla critica in vari modi: si è alternativamente pensato che il primo in-quarto fosse il risultato di una ricostruzione mnemonica abusiva; che esso fosse una redazione originaria e acerba della versione più matura; o anche – in tempi più recenti – che fosse una versione legittima del dramma, trattandosi di un testo intenzionalmente ridotto o abbreviato per messinscene ‘minori’ nei teatri delle province.<sup>18</sup> Ciò che però più interessa dal

<sup>17</sup> In realtà, il discorso è molto più complesso e articolato di quanto non sia possibile esporre in questa sede: sulla differente poetica di Q1 e Q2 si veda la lucida e profonda analisi di Silvia Bigliazzi, “*Romeo and Juliet*: una croce testuale fra Q2 e Q1”, in Rosy Colombo e Daniela Guardamagna (a cura di), *Memoria di Shakespeare. On Authorship*, pp. 203-228.

<sup>18</sup> David Farley-Hills, “The ‘Bad’ Quarto of *Romeo and Juliet*”, *Shakespeare Survey*, XLIX, 1996, pp. 27-44.

THE  
M O S T E X  
cellent and lamentable  
Tragedie, of Romeo  
and Juliet.

*Newly corrected, augmented, and  
amended:*

As it hath bene sundry times publicly acted, by the  
right Honourable the Lord Chamberlaine  
his Servants.



LONDON  
Printed by Thomas Creede, for Cutbert Burby, and are to  
be sold at his shop neare the Exchange,  
1599.

Fig. 2 - Frontespizio del Q2 di *Romeo and Juliet* (1599)

nostro punto di vista è che il secondo in-quarto sembra essere basato sul manoscritto autoriale: l'edizione, difatti, è piena di correzioni, di ripensamenti e di battute di dubbia attribuzione, e contiene persino due diverse versioni dell'ultima battuta pronunciata da Romeo prima di suicidarsi (V.iii), non essendosi il tipografo accorto che la prima era stata cancellata e sostituita dalla seconda. Oltre che del manoscritto autoriale, il tipografo di Q2 si avvale forse anche dell'in-quarto precedente, soprattutto per 'completare' la stesura dell'opera in quelle parti in cui il manoscritto per qualche motivo doveva risultare lacunoso.<sup>19</sup> Dal momento che – come indicato sul frontespizio – Creede stampava per conto dell'editore Burby, è verosimile che il manoscritto fosse di

<sup>19</sup> René Weis, "Introduction", in William Shakespeare, *Romeo and Juliet*, ed. by René Weis, Bloomsbury, London, ("The Arden Shakespeare") 2012, pp. 1-116, pp. 94-116; Giorgio Melchiori, *Shakespeare*, pp. 212-14.

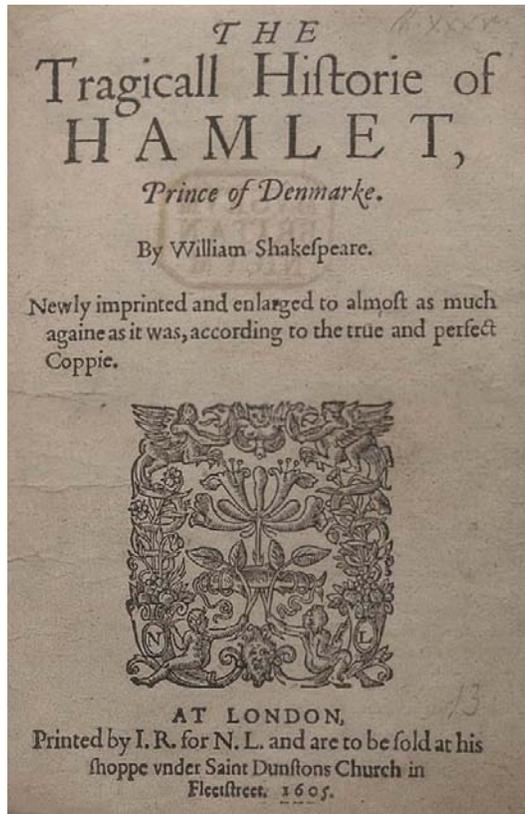


Fig. 3 - Frontespizio del Q2 di *Hamlet* (1605)

proprietà di quest'ultimo. In ogni caso, il secondo in quarto, proprio in virtù della scarsa attenzione del tipografo che non elise le stesure precedenti di una medesima sequenza, ci restituisce l'immagine di uno Shakespeare come *reviser* – vale a dire come un autore intento a modificare e riscrivere il dramma attraverso successive revisioni e integrazioni – fornendoci, altresì, un testo che per la sua lunghezza sembra andare oltre le “two hours’ traffic” indicate nel Prologo.

Formula parzialmente simile anche nel frontespizio del secondo in-quarto di *Hamlet* (1604-05), che recava la promessa esplicita (ed effettivamente mantenuta) di un testo più ampio, nonché quella implicita di un testo più accurato: “Newly imprinted and enlarged to almost as much againe as it was, according to the true and perfect Coppie” (Fig. 3). A differenza del su citato frontespizio di *Love’s Labour’s Lost*, il frontespizio di Q2 collocava il nome dell’autore subito

dopo il titolo dell'opera ("*THE Tragicall Historie of HAMLET, Prince of Denmarke. / By William Shakespeare*"), anziché dopo i partecipi passati che segnalavano le differenze rispetto all'in-quarto precedente ("imprinted" / "enlarged"). In tal modo, il nome dell'autore serviva, in primo luogo, a siglare la paternità dell'opera e solo implicitamente e consequenzialmente poteva essere riferito al lavoro di revisione rispetto all'edizione precedente: nello specifico, l'ampliamento e le correzioni del testo venivano ricondotte all'utilizzo, da parte dell'editore, della copia autoriale ("the true and perfect Coppie"). Soprattutto, Q2 sembrava distinguersi da Q1 (1603) nella stessa concezione dello scopo e della funzione del testo a stampa di un'opera drammatica: mentre in Q1 l'autorevolezza del testo sembrava derivare dalla sua fedeltà rispetto alle rappresentazioni sceniche precedenti ("As it hath beene diuerse times acted"), in Q2 l'autorevolezza era – almeno indirettamente – consegnata all'utilizzo, come *copy-text*, di una corretta copia cartacea e, dunque, allo scrupolo filologico dell'editore.

Oltre alle indicazioni contenute nel frontespizio, sono anche vari aspetti del testo di Q2 a suggerire che la nuova edizione del dramma sia ispirata da una diversa idea del testo a stampa. Ciò che più colpisce del secondo *Hamlet* (oltre alla più spiccata qualità letteraria del dramma nel suo insieme) è la lunghezza stessa del nuovo testo: difatti, nell'edizione di Q2, il testo, quasi raddoppiato rispetto a quello di Q1, è talmente lungo da apparire spropositato rispetto alle esigenze e alle possibilità stesse di messinscena.<sup>20</sup> Inevitabilmente, quella che è stata definita la "unactable length" del secondo *Hamlet* ha sollevato un interrogativo di fondo: se Shakespeare fosse stato davvero interessato unicamente al successo scenico-commerciale delle sue opere perché mai avrebbe composto un testo così lungo da risultare ir-rappresentabile se non attraverso una serie di tagli? Tentare di rispondere in maniera esaustiva a tale domanda significherebbe dar conto di un dibattito filologico-critico il cui esame ci porterebbe troppo lontano.<sup>21</sup> Vale però la pena di ricordare almeno una delle ipotesi critiche, avanzata vari anni or sono da Giorgio Melchiori, e successivamente ripresa dalla

<sup>20</sup> Q2 di *Hamlet* è il più lungo tra i testi drammatici shakespeariani: cfr. il capitolo "Why size matters", in Lukas Erne, *Shakespeare as Literary Dramatist*, p. 141. A loro volta, nella loro edizione di *Hamlet*, Ann Thompson e Neil Taylor osservano: "Unlike Q2, and even F, [...] Q1 is at least of a performable length" ("Introduction", in William Shakespeare, *Hamlet*, Bloomsbury, London, ["The Arden Shakespeare"], 2006, pp. 1-137, p. 86).

<sup>21</sup> Ovviamente, per fornire una interpretazione un po' più completa bisognerebbe dar conto anche dell'edizione in-Folio, il cui confronto con i due precedenti in-quarto ha sollevato – e solleva – non pochi problemi.

critica inglese. Secondo l'autorevole critico italiano, la lunghezza spropositata del secondo *Hamlet*, congiuntamente ad altri aspetti dell'opera, ci fa pensare che essa sia stata concepita più per la lettura che non per la messinscena: "for the closet, not for the stage".<sup>22</sup> *Hamlet*, cioè, rientrerebbe in quella categoria di drammi comunemente noti come *closet drama*, un genere drammatico destinato prevalentemente alla lettura e rivolto a un pubblico più circoscritto nonché letterariamente più scaltro.

L'ipotesi che il Q2 di *Hamlet* rappresentasse una forma di *closet drama*, che cioè rispondesse soprattutto ad esigenze di lettura, sembra ulteriormente avvalorata dal giudizio di un contemporaneo di Shakespeare, Gabriel Harvey, il quale, in una sua nota 'marginale' del 1600-01, nel commentare i gusti poetici dei suoi contemporanei, aveva accostato *Hamlet* a *The Rape of Lucrece*, in quanto opere capaci di soddisfare persone di "maggior discernimento" ("the wiser sort"), soprattutto se confrontate con altri testi rivolti, invece, a un pubblico meno colto e intellettualmente meno esigente.

A sua volta, l'ipotesi che dietro al secondo in-quarto di *Hamlet* ci fosse un dramma destinato alla lettura, anziché al palcoscenico, implica, o può implicare, parallelamente, anche delle ipotesi diverse riguardo alla natura di Q1. Si potrebbe, cioè, immaginare che, anziché essere (oppure, oltre ad essere) un "cattivo in-quarto", Q1 riproducesse un testo deliberatamente redatto in forma breve dall'autore stesso, per garantirne una maggiore teatralità (in generale, oppure in vista delle esigenze performative specifiche dei teatri minori o di provincia).<sup>23</sup> In sintesi, si potrebbe ipotizzare che Q1 e Q2 fossero stati deliberatamente redatti in due versioni diverse, funzionali a diversi canali di trasmissione del testo: Q1 sarebbe una *acting version* (vale a dire, una versione più breve per la messinscena), mentre Q2 rappresenterebbe una *reading version* (una versione più lunga per la lettura).<sup>24</sup>

In effetti, nell'età elisabettiano-giacomiana non era infrequente che un'opera venisse redatta in edizioni diverse a seconda delle sue diverse destinazioni d'uso. Un indizio di tale pratica culturale possiamo forse trovarlo nell'edizione di *The Duchess of Malfi*, tragedia di John Webster, pubblicata nel 1623 (ma composta nel 1613). Nel relativo frontespizio, leggiamo che il testo si basa sulla copia autoriale, e che

<sup>22</sup> Melchiori, "Hamlet: the acting version and 'the wiser sort'", cit., p. 200.

<sup>23</sup> Naturalmente, le due ipotesi non si escludono vicendevolmente: è anche possibile immaginare che Q1 sia una edizione abusiva di un testo già in origine più breve.

<sup>24</sup> Melchiori, "Hamlet: the acting version and 'the wiser sort'", cit.

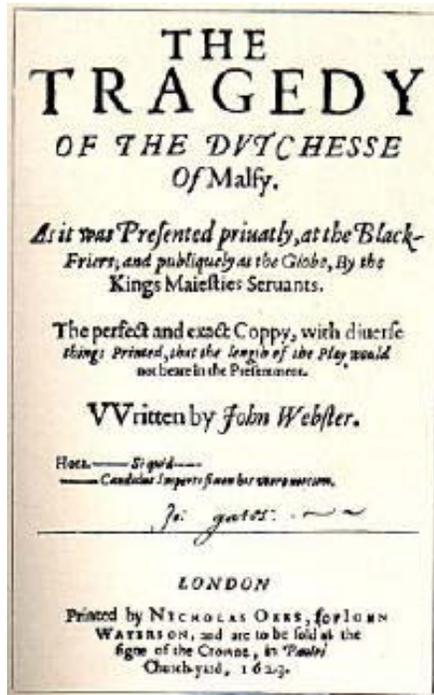


Fig. 4 - Frontespizio di *The Duchess of Malfy* di John Webster (1623)

l'edizione a stampa è stata accresciuta di “diverse cose” (“diuerse things Printed”) che la lunghezza del dramma non aveva consentito di mettere in scena (Fig. 4). Dunque, il testo a stampa della *Duchess of Malfy* viene presentato non solo come accresciuto rispetto a quello delle precedenti messinscena, ma anche, implicitamente, come un testo la cui lunghezza lo rende più adatto alla lettura che non alla scena.

In realtà, per vari motivi, quanto asserito nel frontespizio di *The Duchess of Malfy* potrebbe non essere del tutto attendibile.<sup>25</sup> Sappiamo che, in vari casi, i frontespizi dell'epoca attestavano il falso per ragioni commerciali: il noto falso operato dall'editore Jaggard in *The Passionate Pilgrim* – (prima edizione forse nel 1599, poi seguita da varie altre), raccolta miscellanea di poesie attribuita interamente a Shakespeare,

<sup>25</sup> David S. Kastan ha messo giustamente in luce l'incongruenza del frontespizio della tragedia websteriana, che da un lato viene presentata come una edizione fedele alla messinscena (“As it was presented”), dall'altro come una edizione testualmente più lunga rispetto a quanto era stato messo in scena (*Shakespeare and the Book*, Cambridge University Press, Cambridge, 2001, pp. 7-8).

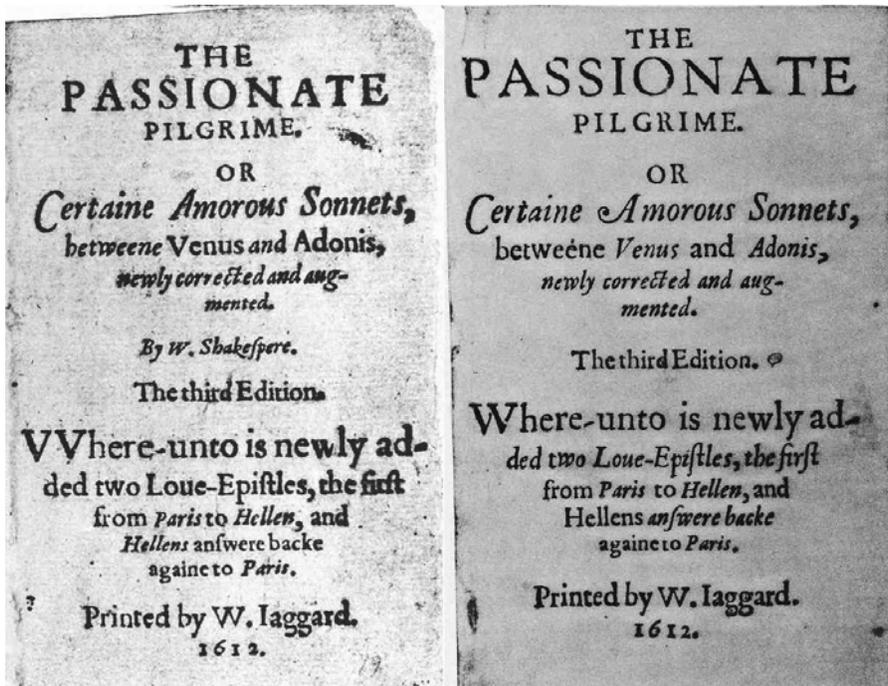


Fig. 5 - Frontespizi della terza edizione di *The Passionate Pilgrim* (1612: rispettivamente, con e senza il nome di W. Shakespeare)

nonostante contenesse testi di vari altri autori – dovrebbe essere sufficiente a metterci in guardia. Nondimeno, la questione è complessa, e sarebbe troppo lungo entrare nel merito in maniera più analitica (la stessa collocazione del nome dell'autore rimane almeno parzialmente ambivalente, dal momento che essa si trova non dopo il titolo, ma dopo i consueti participi passati “corrected and augmented”). In ogni caso, in alcune copie della terza edizione (1612), il nome di Shakespeare fu rimosso dall'editore (Fig. 5), verosimilmente anche a seguito delle proteste di Thomas Heywood, uno degli autori il cui nome era stato ignorato a favore di quello ben più noto – e, dunque, commercialmente più conveniente – di Shakespeare.<sup>26</sup>

<sup>26</sup> David S. Kastan, *Shakespeare and the Book*, pp. 55-57. A quanto ci riferisce Heywood, sembra che lo stesso Shakespeare non fosse propriamente entusiasta del fatto che il suo nome fosse stato sfruttato commercialmente dall'editore per promuovere un'opera solo in minima parte sua (Lukas Erne, *Shakespeare as Literary Dramatist*, pp. 1-2; Colin Burrow, “Introduction”, in William Shakespeare, *Complete Sonnets and Poems*, Oxford University Press [“Oxford World's Classics”], Oxford, 2002, pp. 1-169, pp. 74-82).

Nell'impossibilità di entrare più a fondo in tali questioni e nel relativo materiale storico-documentario, si può nondimeno avanzare una semplice ipotesi, dettata forse più da una mera forma di buon senso che non da acribia filologica. Forse non sapremo mai se – ed eventualmente in che misura – i frontespizi di *The Duchess of Malfi* o delle citate edizioni shakespeariane fossero veridici. Nondimeno, quand'anche immaginiamo che essi fossero referenzialmente falsi, non abbiamo motivo per dubitare che ci restituiscano delle verità più generali, rimandandoci a precise pratiche culturali della loro epoca. Vale a dire, anche se non siamo in grado di accertare se l'edizione della *Duchess of Malfi* contenesse effettivamente ulteriori sequenze di testo mai messe in scena, possiamo ragionevolmente inferire, in termini più generali, che la pratica editoriale ivi evocata non fosse del tutto inconsueta – vale a dire, la produzione di un testo drammatico più ampio, destinato alle specifiche esigenze di un pubblico di lettori. Allo stesso modo, anche se, in qualche caso, possiamo legittimamente dubitare della veridicità di asserti specifici quali i vari “Newly corrected by W. Shakespeare”, da un punto di vista più generale non abbiamo però seri motivi per dubitare dell'attendibilità degli scenari di collaborazione tra drammaturghi ed editori ivi suggeriti. Non solo: dobbiamo anche immaginare che un lettore colto dell'epoca potesse ritenere credibile il ritratto di uno Shakespeare impegnato a rivedere ed ampliare i propri drammi in vista della loro pubblicazione a stampa.

In conclusione, nonostante i dati relativi alla stampa dei testi drammatici nell'età elisabettiana siano insufficienti e controversi, sembra ragionevole ipotizzare che i drammaturghi dell'epoca non fossero sempre e comunque lontani e indifferenti al processo editoriale. Superando interpretazioni radicali nell'uno come nell'altro senso, si potrebbe semplicemente immaginare che lo stesso Shakespeare fosse coinvolto nelle edizioni a stampa della sua opera, ancorché in modo solo parziale e occasionale. È, cioè, verosimile che egli partecipasse ai processi editoriali della sua epoca in quella maniera contraddittoria e asistemica tipica di un autore appartenente a cultura ancora sospesa tra diverse tecnologie comunicative e modalità di trasmissione della parola: orali e/o performative, manoscritte, a stampa.

Se ciò è vero, se ne possono trarre alcune conseguenze interpretative. Non tanto nel senso di collegare (eventuali) forme di coinvolgimento editoriale da parte di Shakespeare alla presenza di una precisa coscienza di sé come autore. Shakespeare, senza dubbio, oltre a essere un “artigiano della scena”, era anche – come suggerito da

Erne – un “drammaturgo letterario”,<sup>27</sup> e, tuttavia, lo era a prescindere dalla pubblicazione a stampa delle sue opere drammatiche. In un’età in cui la stampa non era necessariamente segno o condizione di letterarietà, e i cui principali modelli letterari (tra cui gli stessi autori di teatro) erano stati trasmessi dall’antichità attraverso varie e spericolate forme di circolazione manoscritta, la permanenza nel tempo delle opere drammatiche e la loro diffusione erano verosimilmente affidate, oltre che alla stampa, anche a forme di trasmissione alternative, ivi inclusa la stessa iterazione dell’evento scenico. Mi sembra significativo, in tal senso, il noto passo di Robert Greene che, in genere, viene ricordato per altri motivi. Com’è noto, nel definire Shakespeare come “Tygers hart wrapt in a Players hyde”, Greene citava, parodiandolo, un verso tratto da *Henry VI, Part Three*. Ciò che però in genere si tralascia di precisare è che il dramma shakespeariano citato da Greene non era stato ancora dato alle stampe.<sup>28</sup> Dunque, il verso in questione (e si sarebbe tentati di suggerire l’intero dramma) doveva godere di una risonanza testuale verosimilmente legata alla iterazione della messinscena. Non mancano, del resto, in Shakespeare personaggi che, come Troilo in *Troilus and Cressida*, prefigurano la propria immortalità in quanto *dramatis personae* (III.ii.171ss). E forse non è del tutto azzardato ipotizzare che, dietro le parole con cui Cassio immagina che le sue gesta saranno emulate da altri eroi nei secoli a venire, si celi lo stesso Shakespeare intento a prefigurare una infinita ripetizione scenica del proprio dramma:

Cassius:

How many ages hence  
 Shall this our lofty scene be acted over  
 In states unborn and accents yet unknown?  
 (*Julius Caesar*, III.i.111-13)

Se, dunque, immaginiamo che Shakespeare, pur essendo parzialmente coinvolto nei processi (in alcuni processi) di stampa delle proprie opere non legasse a questi la propria autocoscienza poetica, possiamo però immaginare che tali processi – vale a dire, l’eventuale destinazione dei suoi drammi anche a un pubblico di lettori (“the wiser sort”) – influissero in qualche modo sulla realizzazione testuale. Si è

<sup>27</sup> Lukas Erne, *Shakespeare as Literary Dramatist*.

<sup>28</sup> Il libello di Greene, com’è noto, è *A Groatsworth of Wit* (1592); il verso shakespeariano ivi parodiato è tratto da *Henry VI, Part Three*, all’epoca ancora inedito (fu pubblicato in-ottavo solo nel 1595).

già accennato alla lunghezza del secondo in-quarto di *Hamlet* e alla relativa ipotesi critica di Melchiori. Ma c'è forse di più. In un suo famoso studio sul linguaggio shakespeariano, Kermode ha osservato che alcune sequenze drammatiche, nel loro dettato antinaturalistico e/o nella loro complessità retorico-argomentativa, sembrano reggere meglio il ritmo della pagina scritta che non quello della scena.<sup>29</sup> Kermode non avanza alcuna ipotesi sulle modalità di trasmissione dei testi, essendo interessato all'analisi del linguaggio in quanto tale. Nondimeno, dalla prospettiva critica che si è qui proposta, si potrebbe immaginare che la complessa interazione tra le sequenze maggiormente teatrali o d'azione e quelle di tipo più retorico-declamatorio fosse in qualche modo legata (oltre che, naturalmente, al "talento individuale" e alla sensibilità personale dell'autore) anche alla parallela, complessa interazione tra le diverse e complementari forme di trasmissione del testo. Se ciò è vero, pensare i drammi – almeno alcuni dei drammi – come opere destinate anche alla lettura, oltre che alla rappresentazione, non può che spingerci verso un'*estetica della ricezione ibrida*, ovvero verso una riconsiderazione della parola drammatica nel suo difficile equilibrio tra *scena e stampa*.

<sup>29</sup> Frank Kermode, *Shakespeare's Language*, Farrar, Straus and Giroux, New York, 2000 (tr. it. *Il linguaggio di Shakespeare*, Bompiani, Milano, 2000).



## II.2

### LA TRADUZIONE COME *RENOVATIO* DELLA PAROLA: L'OPERA TRADUTTIVA DI ELISABETTA I\*

When I first beganne to write these lives, my intent was to profit others: but since, continuing and going on, I have much profited my self by looking into these histories, as if I looked into a glasse, to frame and facion my life, to the mowld and patterne of these vertuous noble men.

(Sir Thomas North, *Plutarch's Lives of the Noble Grecians and Romans: Life of Aemilius Paulus*, 1579)

Nell'età di Elisabetta I, le traduzioni (vera e propria "arte" rinascimentale) contribuirono in maniera decisiva a riformulare e ricodificare il lessico ereditato sia dalla tradizione greco-latina sia dalle letterature coeve, in particolare italiana e francese. Tradurre era, anche, un modo per incrementare la *copia*, ovvero il patrimonio lessicale della propria lingua madre conferendole una dignità pari a quella delle lingue classiche.

La stessa principessa Elisabetta, sin dall'età di 11 anni (a partire, cioè, dal 1544), cominciò a svolgere un'intensa attività letteraria, che continuò poi anche da regina fino agli ultimi anni del suo regno. Tale

\* Il capitolo è una rielaborazione del saggio "Translation as a royal art. Le traduzioni letterarie di Elisabetta I", in Oriana Palusci (a cura di), *Traduttrici*, Liguori, Napoli, 2010, pp. 1-11. Ringrazio la curatrice del volume per l'invito alla collaborazione scientifica (la relazione fu presentata al Convegno *Traduttrici. Questioni di 'gender' nelle letterature in lingua inglese*, Napoli, Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", 6-7 novembre 2008) e per vari spunti successivi.

attività prese la forma di lettere, poesie, preghiere, discorsi, traduzioni.<sup>1</sup> Come si tenterà di mostrare, nelle sue traduzioni Elisabetta non si limitò a rendere nella propria lingua il pensiero di altri autori, ma in qualche modo metabolizzò le opere da lei tradotte fino a farle proprie. Per comprendere tale operazione occorre fare un passo indietro e tentare di ricostruire il senso e la portata che la traduzione aveva per un elisabettiano.

Com'è noto, per gli elisabettiani la letteratura e, più in generale, la cultura avevano un carattere mimetico, essendo basate sull'imitazione di modelli preesistenti.<sup>2</sup> Anche se non mancavano esaltazioni dell'originalità dell'autore e della spontaneità del sentimento,<sup>3</sup> l'emulazione di modelli 'alti' rimaneva il mezzo principale attraverso il quale produrre parole, azioni, gesti adeguati. La *mimesis*, dunque, abbracciava sia la sfera letteraria che quella socio-comportamentale. Essa, inoltre, non solo non solo non sminuiva il valore di un'opera o di un comportamento, ma anzi attribuiva loro un valore aggiunto, derivante dalla stessa *auctoritas* dell'originale.

<sup>1</sup> Il *corpus* delle opere letterarie di Elisabetta I (ad eccezione delle traduzioni) è accessibile nei *Collected Works* (ed. by L. S. Marcus, J. Mueller, and M. B. Rose, The University of Chicago Press, Chicago and London, 2000), che costituiscono la prima edizione dei suoi testi (di fatto, mentre non sono mai mancati studi sulla figura storico-politico-religiosa di Elisabetta, la scrittura della sovrana era stata sinora quasi completamente negletta; è stato soprattutto grazie ai *women's studies* che, nell'ultimo decennio, la sua produzione letteraria è stata riscoperta e ha cominciato a godere di una qualche attenzione critica). Le traduzioni possono essere consultate in antologie o in edizioni di singoli testi; per il presente saggio sono state utilizzate, in particolare: la traduzione giovanile in prosa, *The Mirror of the Sinful Soul* (1544), del poemetto francese *Le Miroir de l'âme pécheresse* della regina Margherita di Navarra, nella riproduzione in facsimile del manoscritto autografo (Elizabeth I, *The Mirror of the Sinful Soul*, ed. by Percy W. Ames, per la "Royal Society of Literature of the United Kingdom", Asher, London, 1897) e l'antologia comprendente le traduzioni, molto più tarde (1593-98), di Boezio, *De Consolatione Philosophiae*; Plutarco, *De Curiositate*; Orazio, *Ars Poetica*, nella riproduzione in facsimile (2005) dell'edizione originaria della "Early English Text Society" (*Queen Elizabeth's Englishings of Boethius, Plutarch & Horace*, ed. by Caroline Pemberton, Kegan Paul, London; Trübner, Trench, per la "Early English Text Society", 1899; rist. Elibron, London, 2005). Si è altresì consultata la recente edizione delle traduzioni: Elizabeth I, *Translations, 1544-1589*, ed. by J. Mueller and J. Scodel, The University of Chicago Press, Chicago and London, 2009, edizione preziosa, che getta ulteriore luce sulle letture e sulla biblioteca di Elisabetta I.

<sup>2</sup> Riccardo Scrivano, "Il concetto di imitazione nel Rinascimento", in *Cultura e letteratura nel Cinquecento*, Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1966, pp. 315-30; Gavin Alexander, "Introduction" to *Sidney's 'The Defence of Poesy' and Selected Renaissance Literary Criticism*, ed. by G. Alexander, Penguin, Harmondsworth, 2004, pp. xvii-lxxix.

<sup>3</sup> Cfr., ad esempio, il sonetto che apre *Astrophil and Stella* di Sir Philip Sidney nel quale l'autore, dopo aver negato l'utilità creativa di un confronto con le poesie altrui ("others' leaves"), chiude con le parole della Musa che lo esorta, invece, a trarre ispirazione dal proprio cuore: "Foole," said my Muse to me, "looke in thy heart and write." (*Defence of Poesie, Astrophil and Stella and Other Writings*, ed. by Elizabeth Porges Watson, Dent, London ["Everyman"], 1997).

Una chiara enunciazione della forza generatrice del modello è nelle parole con le quali Ofelia rimpiange nostalgicamente il tempo in cui Amleto fungeva, nei confronti dei sudditi, da “glass of fashion” e “mould of form” (III.i.152).<sup>4</sup> Nelle parole di Ofelia si ritrova non solo la metafora prediletta dello specchio a definire il carattere, appunto mimetico, della cultura, ma anche l’idea di un ‘archetipo’ o di una ‘forma originaria’ (una sorta di bruniano “fonte delle forme”) che, imprimendosi a mo’ di calco (“mould”), genera una serie di copie a immagine di sé. Le stesse concezioni fisio-anatomiche dell’epoca interpretavano la conoscenza come un rispecchiamento interno di dati esterni: ad esempio, si riteneva che la ‘materia’ acquosa dell’occhio riflettesse o rispecchiasse le ‘forme’ del mondo sensibile, attraverso la mediazione dell’aria.<sup>5</sup> Di qui, l’importanza educativa attribuita alla scelta delle ‘idee’ o ‘forme’ da imitare.<sup>6</sup>

Se, dunque, si considerano il culto rinascimentale nei confronti della tradizione classica e il carattere ciclico attribuito alla storia, si può ben comprendere come una persona colta dell’epoca cercasse nel passato greco-romano, ancor più che nel presente, le forme originarie o gli *exempla* capaci di orientare o modellare la letteratura, la storia, l’ordinamento politico presente. Emblematici, in tal senso, i paralleli e i rapporti analogici tra classici e moderni che pervadono le pagine della *Palladis Tamia* (1598) di Francis Meres: a ogni autore e genere letterario classico, Meres fa caratteristicamente corrispondere un autore e un genere moderno:

As Greece had three poets of great antiquity, Orpheus, Linus and Musaeus, and Italy three auncient poets, Liuius Andronicus, Ennius, and Plautus: so hath England three auncient poets, Chaucer, Gower, and Lydgate.<sup>7</sup>

L’ingenuo schematismo delle corrispondenze storico-letterarie istituite da Meres può forse farci sorridere; nondimeno, ci aiuta a

<sup>4</sup> Per Shakespeare si fa riferimento alle edizioni “Arden” correnti.

<sup>5</sup> Tale concezione, sviluppata da Aristotele e successivamente ripresa da vari filosofi successivi, tra i quali Averroè, passò attraverso una complessa serie di mediazioni alla cultura del Rinascimento; è possibile ritrovarne le tracce nel teatro elisabettiano e nell’opera shakespeariana.

<sup>6</sup> Incidentalmente, possiamo osservare come la cultura dell’epoca avesse elaborato concetti, quali quelli dell’apprendimento imitativo-speculare, non lontani da quelli al centro dell’attuale dibattito delle neuroscienze e delle moderne teorie cognitive (si veda, ad esempio, la teoria dei neuroni specchio).

<sup>7</sup> Francis Meres, *Palladis Tamia*, in G. G. Smith (ed.), *Elizabethan Critical Essays*, Oxford University Press, Oxford, 1904: vol. II, p. 314.

comprendere un modello concettuale molto più generale. Difatti, i rimandi analogici tra passato e presente, e l'idea di una funzione esemplare della storia, informavano sia la trattatistica letteraria che la prosa storiografica dell'epoca.<sup>8</sup> Un esempio tra i più significativi lo si può trovare nella traduzione delle *Vite* plutarchesche ad opera di Sir Thomas North (1579). Seguendo Plutarco, North a sua volta sostiene di aver inizialmente pensato di proporre le vite dei grandi del passato affinché fungessero da esempio ai suoi lettori, ma di aver successivamente, egli stesso, tratto vantaggio dall'osservarle come in uno specchio ("glasse"), al fine di plasmare ("to frame and facion") la sua vita secondo il loro calco o modello ("mowld and patterne"). Nelle parole di North ritroviamo principi mimetici molto simili a quelli enunciati da Ofelia nella battuta su riportata: l'unica – ancorché non trascurabile – differenza è che North non propone l'imitazione di modelli contemporanei, bensì di esempi storici. Va da sé che, attraverso la sua traduzione, oltre alle vite dei grandi condottieri del mondo antico, North presentava come modello la stessa prosa plutarchesca, e la concezione storiografica a essa sottesa.

È, dunque, attraverso il valore modellizzante del passato che gli elisabettiani tentarono sia di rivivere le forme letterarie classiche, sia parallelamente di emulare la storia, la gloria politica, il dominio imperiale di Roma. Com'è stato osservato, la *renovatio texti* andava di pari passo con la *translatio imperii*.<sup>9</sup>

Di qui l'importanza che nei *curricula* scolastici veniva attribuita all'imitazione e memorizzazione di testi esemplari, adagi, apoftegmi.<sup>10</sup> E di qui l'enfasi posta, più in generale, nella formazione del canone: sia letterario che traduttivo.

A tale proposito, va rilevata l'indefinitezza dello stesso *statuto letterario della traduzione*, considerata in parte come 'copia' e in parte, a sua volta, come 'modello'. Se, difatti, la traduzione da un lato si presentava come imitazione, derivazione o trasposizione dell'originale, dall'altro essa – in taluni casi – poteva anche proporsi come creazione semi-autonoma. Al primo estremo si potrebbero collocare le numerose

<sup>8</sup> Ad esempio, nel primo Libro di *The Arte of English Poesie*, George Puttenham compila un lungo elenco di autori classici, suddivisi per genere, mirante a orientare la formazione di corrispondenti generi nella poesia inglese (*The Arte of English Poesie*, ed. by G.D. Willcock and A. Walker, Cambridge University Press, Cambridge, 1936).

<sup>9</sup> Arturo Cattaneo, "La traduzione nel Rinascimento", in Franco Marenco (a cura di), *Storia della civiltà letteraria inglese*, 4 voll.: vol. I: *Il Medioevo, il Rinascimento, il Seicento*, Utet, Torino, 1996, pp. 379-401, p. 379.

<sup>10</sup> Brian Vickers, *In Defence of Rhetoric*, Clarendon, Oxford (1988), ed. riv. 1989.

traduzioni virgiliane che, pur nella loro indubbia qualità letteraria, rimandavano esplicitamente all'originale (dal quale, anzi, derivavano, di riflesso, la propria *auctoritas* letteraria); al secondo estremo, invece, si potrebbero porre traduzioni come quelle dei sonetti petrarcheschi da parte di Wyatt e Surrey che, pur senza cancellare la loro matrice, miravano a proporsi come nuove forme poetiche e a originare, a loro volta, nuovi modelli stilistico-retorici ed espressivo-affettivi.<sup>11</sup> Non a caso, in *The Arte of English Poesie* George Puttenham considera le liriche di Wyatt e di Surrey come testi-manifesto della 'nuova' poesia inglese.<sup>12</sup> È appunto in opere del genere che (a dispetto del platonismo ortodosso), la 'copia' poteva assurgere al ruolo di archetipo – ovvero, nella metaforologia dell'epoca, di 'modello', 'specchio' o 'calco'.

Alla luce dello statuto e del ruolo della traduzione non sorprende, dunque, il fatto – ampiamente rilevato dalla critica – che buona parte dei generi e dei modi letterari elisabettiani risultano pienamente comprensibili solo in relazione agli archetipi traduttivi ai quali facevano riferimento.<sup>13</sup> Né sorprende il fatto che, congiuntamente ai modelli poetici, la traduzione mirava a trasmettere anche i modelli morali e sociopolitici sottesi ai testi tradotti.

Si può dunque ben comprendere la differenza che separa il concetto elisabettiano di traduzione dal nostro. Laddove, per noi, tradurre significa semplicemente rendere accessibile un testo attraverso la sua riscrittura in una lingua familiare (sicché il traduttore non condivide necessariamente l'assiologia, né i codici stilistici, dei testi tradotti), per gli elisabettiani la traduzione era arte mimetica per eccellenza: essa serviva anche e soprattutto a proporre a esempio forme letterarie, stili, codici etico-sociali.

La *funzione modellizzante* attribuita al canone traduttivo comportava una cura scrupolosa, e un'assoluta severità, nella selezione dei testi, e nei criteri di inclusione ed esclusione. La visione del mondo dell'epoca contemplava solo lontanamente, e in forma molto germina-

<sup>11</sup> Va da sé che tra i due estremi su delineati occorre una quantità di posizioni intermedie e di varie gradazioni che rendevano indefinito, in qualche caso opaco, il rapporto tra testo tradotto e testo originale.

<sup>12</sup> Cfr. l'ultimo capitolo del Libro I (I.xxxi) di *The Arte of English Poesie*, che presenta una rassegna canonizzante della nuova poesia inglese.

<sup>13</sup> Mario Melchionda, "Itinerari virgiliani nella Critica inglese dal Cinquecento al Settecento", in *La fortuna di Virgilio*, Atti del Convegno internazionale, Napoli, 24-26 ottobre 1983; Società Nazionale di Scienze Lettere ed Arti, "Pubblicazioni del bimillenario virgiliano", Napoli, 1986, pp. 207-82; Vanna Gentili, "Paradigmi virgiliani nella carriera poetica di Edmund Spenser", in *La Roma antica degli elisabettiani*, il Mulino, Bologna, 1991, pp. 127-47.

le, ciò che per noi è relativismo, alterità culturale, varietà polifonica di voci. Sulla base delle teorie neoplatoniche, gli elisabettiani (o, almeno, quei letterati e studiosi elisabettiani che si ispiravano al neoplatonismo) miravano a ridurre il caos del molteplice all'ordine dell'uno: dunque, a silenziare l'alterità, e a imporre un modello culturale monologico. Il fatto che la società reale, al contrario, manifestasse – e, almeno indirettamente, legittimasse – la presenza di una ben più complessa varietà di voci, di orientamenti, di stili di vita<sup>14</sup> era un dato che, pur venendo colto in maniera intuitiva (ad esempio nella produzione teatrale) non dava necessariamente adito a esplicite teorizzazioni o a consapevoli legittimazioni dell'esistente. Del resto, com'è noto, un'attenta e severa censura controllava la scrittura letteraria, e uniformava le pratiche devozionali, mettendo (o cercando di mettere) al bando voci e stili considerati eticamente dissonanti o politicamente pericolosi.

Dunque, se – pur con le ambivalenze e le incertezze su rilevate – alla traduzione veniva demandato un simile valore modellizzante, non ci si deve stupire del fatto che, all'occorrenza, non si esitasse a intervenire sui testi tradotti, allo scopo di 'migliorarne' sia lo stile, sia – soprattutto – i contenuti etico-religiosi. Va tuttavia precisato (a ulteriore riprova della complessità semantica e della problematicità culturale delle traduzioni elisabettiane) che tale tendenza 'migliorativa', per quanto diffusa, non era tuttavia assoluta, né regnava incontrastata.

Di fatto, sin dai primi decenni del Cinquecento, sotto la spinta del nascente umanesimo, era iniziata ad affiorare una più matura coscienza filologica: dunque, si cominciava ad avvertire il bisogno di una maggiore fedeltà storica, e di un maggiore rispetto, nei confronti degli originali.<sup>15</sup> Se, come s'è visto, il ri-uso traduttivo dei classici rimandava una visione ciclica della storia (all'idea, cioè, di far rivivere il passato attraverso le traduzioni – eventualmente anche 'adattate' – dei suoi testi), viceversa l'emergere di una più profonda consapevolezza filologica rinviava a una concezione storiografica diversa, all'interno della quale il passato veniva considerato come irrimediabilmente *altro* e, pertanto, *non-riproducibile*. Adottando una distinzione terminologica proposta da Holderness, potremmo definire tale concezione storiografica come 'antiquaria'.<sup>16</sup>

<sup>14</sup> Jonathan Dollimore, *Radical Tragedy*, Harvester Wheatsheaf, New York (NY) (1984), 1989<sup>2</sup>.

<sup>15</sup> F. O. Matthiessen, *Translation. An Elizabethan Art*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.), 1931; Arturo Cattaneo, "La traduzione nel Rinascimento", pp. 383ss.

<sup>16</sup> Graham Holderness, *Shakespeare Recycled. The Making of Historical Drama*, Harvester Wheatsheaf, Hemel Hempstead, 1992.

In definitiva, anche se – da un punto di vista generale – la traduzione elisabettiana svolgeva una funzione modellizzante (collocandosi all'interno di una cultura che tendeva a omologare le diversità per riportarle verso quell'uno di cui erano ritenute copie imperfette), non bisogna tuttavia dimenticare che, di fatto, una serie di tensioni e di spinte centrifughe problematizzava, arricchendolo, il quadro d'insieme.

Ciò premesso, e sia pur con qualche debita cautela, possiamo dunque leggere le traduzioni di Elisabetta come *appropriazioni* degli originali. Con ogni evidenza, la principessa (poi la regina) non solo condivideva gran parte dei temi e dei contenuti dei testi da lei tradotti, ma – come si tenterà di mostrare – non esitò a intervenire nei casi (per la verità sporadici) in cui gli originali presentavano lemmi, concetti, punti di vista non del tutto ortodossi. Così, nelle traduzioni di Elisabetta possiamo trovare spunti sulla sua personalità e sul suo pensiero in qualche modo assimilabili a quelli che emergono nelle sue stesse opere letterarie.

Dunque, un esame delle traduzioni di Elisabetta può servire, contemporaneamente, a più scopi: a fornirci spunti sullo stato e sullo sviluppo della prosa in un'età in cui – com'è noto – le regole grammaticali e l'ortografia erano in via di assestamento e, quindi, risultavano piuttosto oscillanti;<sup>17</sup> a offrirci uno scorcio del sistema educativo del tempo, anche in relazione al *gender*; a farci ricostruire, se non la biblioteca-tipo dello studioso rinascimentale, almeno una mappatura delle sue possibili letture; infine, soprattutto, a darci ulteriori, utilissime indicazioni sulle concezioni religiose, etico-filosofiche, ed estetiche della regina.

Elisabetta (1533-1603), oltre a essere stata, con Vittoria, la sovrana più popolare d'Inghilterra, fu un'autrice piuttosto prolifica. Infatti, sin da bambina, con il supporto dei suoi chiarissimi precettori, fu avviata alla composizione e alla traduzione letteraria. La sua attività di autrice avrebbe goduto, negli anni, di una certa notorietà: il fatto che le sue opere circolassero all'interno della corte è attestato da alcuni passi di *The Arte of English Poesie* (1589), nei quali George Puttenham, non senza una manifesta dose di cortigianeria, presenta Elisabetta I come la massima autorità poetica dell'epoca.<sup>18</sup> Da testimonianze dirette o indirette sappiamo che Elisabetta tradusse autori

<sup>17</sup> La stessa calligrafia stava andando incontro a mutamenti, e la scrittura in carattere italico cominciava a soppiantare il gotico.

<sup>18</sup> George Puttenham, *The Arte of English Poesie*, Libro I (*Of Poets and Poesie*), cap. xxxi, p. 63.

latini o tardolatini quali Sallustio (*De bello Jugurthino*), Orazio (*Ars poetica*), Seneca (*Epistole*), Boezio (*De Consolatione philosophiae*) e greci quali Senofonte, Isocrate, Plutarco (*De curiositate*), Euripide. Sappiamo anche che studiò con assiduità il *Nuovo Testamento* e le tragedie di Sofocle. Sappiamo, infine, che possedeva una fluida conoscenza dell'italiano e del francese, che aveva una certa familiarità con le opere di Petrarca, di Ariosto e di Tasso, che tradusse dal francese il poemetto religioso *Le Miroir de l'âme pécheresse* della regina Margherita di Navarra (1544) e il primo capitolo della *Institution de la religion Chrestienne* di Calvino (1545).

Di tale intensa attività ci rimangono alcune traduzioni, variamente pervenute. Tra queste, la prima in ordine cronologico è la traduzione del succitato poemetto di Margherita di Navarra (1544); particolarmente significative, inoltre, le traduzioni tarde del *De Consolatione philosophiae* di Boezio, del *De curiositate* di Plutarco, e dell'*Ars poetica* di Orazio, risalenti agli anni 1593-98 e, dunque, redatte negli anni finali del suo lungo regno, quando la regina aveva tra i sessanta e i sessantacinque anni d'età. La stessa ampiezza dell'arco cronologico lungo il quale si snodano le traduzioni di Elisabetta ci fa comprendere quale importanza esse abbiano avuto nella sua formazione.

Che Elisabetta sia stata, sin dall'infanzia e prima adolescenza, una discente precoce e intellettualmente curiosa lo mostrano, tra l'altro, le testimonianze relative al più noto dei suoi precettori: lo studioso e scrittore Roger Ascham, autore del famoso trattato educativo *The Scholemaster* (1570). Al mattino Ascham e la giovane Elisabetta "leggevano insieme il Nuovo Testamento in greco, poi le orazioni di Isocrate e Demostene e le tragedie di Sofocle".<sup>19</sup> Nel pomeriggio, invece, sembra si dedicassero al latino e alle lingue moderne: il francese e l'italiano.<sup>20</sup> Sappiamo che Ascham sceglieva con cura i testi da proporre alla principessa Elisabetta, allo scopo di fornirle sia modelli di stile che precetti morali.<sup>21</sup> Sappiamo anche che la formazione di Elisabetta era, com'è del resto facilmente intuibile, *gendered*, vale a dire adattata a quelle che si ritenevano fossero le attività educative convenienti a una ragazza: come ci informa Heywood, mentre il fratello Edoardo "was cal'd out to any youthfull exercise becomming a child of his age, [...] she in her private Chamber betook herselfe to

<sup>19</sup> Carolly Erickson, *The First Elizabeth*, Summit Books, New York, 1983 (tr. it. *Elisabetta I. La regina vergine*, Mondadori, Milano 1999, p. 65).

<sup>20</sup> Carolly Erickson, *Elisabetta I*, p. 49.

<sup>21</sup> Carolly Erickson, *Elisabetta I*, p. 65.

her Lute or violl and (wearied with that) to practice her needle”.<sup>22</sup> Del resto, la stessa traduzione del poemetto di Margherita di Navarra era contenuta in un libriccino la cui copertina era stata abilmente ricamata dalla principessa Elisabetta in persona, quasi a voler affiancare al lavoro intellettuale della traduzione il lavoro manuale e ‘femminile’ del ricamo.<sup>23</sup> Ciò detto, è pur vero che l’educazione di Elisabetta, grazie anche al tutorato di Ascham, nonché di altri non meno insigni precettori,<sup>24</sup> poté avvalersi di letture – quali ad esempio i succitati classici greci – che solo raramente venivano contemplate per le giovani ragazze dell’epoca. Pertanto, sembra di poter suggerire che sin da giovanissima Elisabetta ebbe un tipo di formazione in cui alle attività ‘femminili’ venivano affiancate letture e studi di tipo ‘maschile’.<sup>25</sup> Di fatto, se si presta fede alla definizione, formulata da un contemporaneo, della corte di Katherine Parr come “una scuola di virtù per vergini dotte”,<sup>26</sup> sembra di poter concludere che, almeno in alcuni particolari contesti sociali, le giovani donne dell’epoca potessero accedere a un tipo di formazione normalmente precluso alle esponenti del loro sesso. Insomma, gli ostacoli, i silenzi, e i divieti che avrebbero condizionato la formazione di una *Shakespeare’s sister*<sup>27</sup> non valevano o valevano solo in parte nell’ambito del mondo cortese e dell’educazione di una giovane principessa.

Come anticipato, la prima delle traduzioni di Elisabetta, redatta nel 1544 dalla principessa appena undicenne, è il poemetto religioso, in decasillabi rimati, *Le Miroir de l’âme pécheresse* (*THE glasse of the*

<sup>22</sup> Thomas Heywood, *England’s Elizabeth*, London, 1631, cit. dalla “Introduction” di Percy W. Ames, in Elizabeth, *The Mirror of the Sinful Soul*, pp. 15-16. Sul tema della *gendered education* nel XVI sec., cfr. anche Erickson, pp. 39-40, e *passim*.

<sup>23</sup> Il frontespizio ricamato della traduzione è riprodotto, in una foto in bianco e nero, nell’ed. cit. di *The Mirror of the Sinful Soul*.

<sup>24</sup> Tra i precettori della principessa Elisabetta figurano nomi quali quelli dell’erudito sacerdote Richard Cox; poi di John Cheke, regio professore di greco a Cambridge; infine, di William Grindal, dotto studioso di Cambridge (Erickson, pp. 48-49).

<sup>25</sup> Sull’istruzione nel periodo elisabettiano, cfr. Vickers, *In Defence of Rhetoric*. Utili informazioni sul tipo di educazione e sulle letture impartite nelle *grammar schools* in Samuel Schoenbaum (*William Shakespeare. A Compact Documentary Life*, Oxford University Press, Oxford, 1977; tr. it. *Shakespeare*, Editori Riuniti, Roma [1977], 1999<sup>2</sup>, pp. 83-87) e in T. W. Baldwin (*William Shakespeare’s Small Latine & Lesse Greeke*, Illinois University Press, Urbana [Ill.], 1944). Sull’istruzione riservata alle donne v. il capitolo dedicato all’argomento in Carroll Camden (*The Elizabethan Woman*, The Elsevier Press, Houston (Tx), 1952, pp. 37-58). Sulla formazione, in particolare, della principessa Elisabetta, cfr. Erickson (pp. 39ss).

<sup>26</sup> Erickson, p. 50.

<sup>27</sup> Naturalmente, ci si riferisce al saggio profotemminista di Virginia Woolf (in *A Room of One’s Own*, 1929), nel quale l’autrice immagina una sorella, non meno dotata, del drammaturgo, ma ‘silenziosa’ dal tipo di educazione riservato all’epoca alle donne.

*synnefull soule*) di Margherita, regina di Navarra, e sorella del re di Francia Francesco I.<sup>28</sup>

L'opera era stata pubblicata per la prima volta nel 1531. Nella prefazione *Au Lecteur*, la regina Margherita fa professione di modestia femminile, chiedendo che, in virtù del sesso dell'autrice, il poemetto venga giudicato piuttosto per il contenuto ("la matiere") che non per la forma ("la rhythmé et le language"). Di fatto, il contenuto non mancò di destare l'attenzione dei *lecteurs*, anche se non esattamente per i motivi auspicati dall'autrice: le posizioni teologiche espresse da Margherita suscitavano risposte polemiche, censure, condanne. Nella stessa prefazione, Margherita fa riferimento a una volontà divina di "giustificare" il cuore umano, e di fargli dono della "fede", aggiungendo che è solo in virtù della fede che l'uomo può giungere alla conoscenza della Bontà, Sapienza e Potenza. Insomma, sin dalle pagine introduttive il poemetto si presenta come un'opera dal sapore fortemente eterodosso. L'autrice non fa alcun riferimento a santi/e, né ad eventuali meriti, né ad alcun purgatorio se non al sangue di Gesù Cristo.<sup>29</sup> Al di là, comunque, di singoli lemmi e di specifiche asserzioni, è il disegno generale del poemetto a rimandare a un punto di vista 'riformato': a partire dal titolo stesso, col suo riferimento a uno specchio dell'"anima peccatrice", l'opera si presenta come una sorta di diario spirituale in versi nel quale l'autrice rivela molto della sua storia personale, del suo travaglio religioso, della sua concezione della salvezza.<sup>30</sup> È verosimile che Margherita abbia adottato, estremizzandoli, alcuni principî del suo amico Erasmo.<sup>31</sup> Si possono dunque facilmente intuire i motivi per i quali l'Università della Sorbona giungesse a condannare il libro, decretando che fos-

<sup>28</sup> L'opera è più nota come *The Mirror of the Sinful Soul* ed è con tale titolo che il facsimile del manoscritto autografo di Elisabetta è stato stampato (v. l'edizione cit., a cura di Percy W. Ames). Il manoscritto, redatto in caratteri italici, è conservato presso la Bodleian Library, University of Oxford (MS Cherry 36, fols. 2r-4v). Tuttavia, come il manoscritto stesso evidenzia, la principessa Elisabetta decise di tradurre il titolo con il termine *glasse*, ed è pertanto a tale titolo che qui si preferisce rinviare. Le citazioni dal poemetto saranno tratte dalla suddetta edizione facsimile. Si confronti, tuttavia, anche l'edizione moderna *Elizabeth's Glass*, ed. by Marc Shell, University of Nebraska Press, Lincoln, 1993.

<sup>29</sup> Percy W. Ames, "Preface" a Elizabeth, *The Mirror of the Sinful Soul*, 1897, pp. 3-45, p. 42.

<sup>30</sup> Sul diario spirituale dei puritani: Max Weber, *L'etica protestante e lo spirito del capitalismo* (1922), Sansoni, Firenze (1945), 1970.

<sup>31</sup> Percy W. Ames, "Preface" a Elizabeth, *The Mirror of the Sinful Soul*, 1897, pp. 3-45, p. 33.

se messo alle fiamme (destino dal quale fu poi salvato solo grazie all'intervento del re).<sup>32</sup>

La traduzione di Elisabetta è non solo corretta, ma addirittura stupefacente per una fanciulla della sua età. Le maggiori differenze rispetto al modello sono il passaggio dai versi alla prosa,<sup>33</sup> e la tendenza a semplificare le formule espressive più complesse. Ad esempio, laddove nell'avvertenza *Au Lecteur* Margherita chiede ai destinatari della sua opera di voler scusare “la rhythme et le language”, Elisabetta unisce i due lemmi sotto il termine “speche” (chiedendo al lettore di voler “excuse the speche”). In qualche caso, attraverso l'uso di avverbi diversi, la traduzione tende a rafforzare le opposizioni semantiche presenti nell'originale: ad esempio, nell'avvertenza al lettore, allorché l'autrice afferma di non possedere, in quanto donna, né scienza, né conoscenza, ma “*Fors un desir*” di mostrare agli uomini la potenza giustificatrice del “dono” divino, la traduzione inglese recita: “neyther science, or knowledge, *but* a desyre”.

Se, nel complesso, la versione in lingua inglese rimane, di per sé, abbastanza fedele all'originale, è tuttavia la sua stessa ‘migrazione’ verso l'Inghilterra riformata degli ultimi anni del regno di Enrico VIII a determinare un netto mutamento di senso dell'opera – o, almeno, della sua ricezione.<sup>34</sup> L'occasione fu quella di un dono di ringraziamento della principessa Elisabetta alla regina Katherine Parr, sesta e ultima moglie del re Enrico (da lei sposato nel 1543), alla quale la traduzione fu dedicata come *New Year's Gift*. Katherine era una devota sostenitrice della causa Protestante, alla quale si era verosimilmente convertita nell'estate del 1544.<sup>35</sup> pochi mesi prima, cioè, che Elisabetta le dedicatesse il suo lavoro. Per tono e contenuti, *Le Miroir* non era dissimile dagli scritti della stessa Parr. Appare, inoltre, verosimile che Elisabetta usasse come

<sup>32</sup> In realtà, l'opera letteraria di Margherita di Navarra è piuttosto eclettica, e va ben oltre la poesia di tipo religioso-penitenziale. Il *corpus* delle sue opere include anche testi lontanissimi dal *Miroir*, sia per forme che per temi, quali, ad esempio, l'*Heptaméron* (una raccolta di 70 novelle, costruita sulla struttura del *Decameron* di Boccaccio, per quanto non propriamente ‘boccacesca’ nello spirito), e una serie poesie che costituiscono le sue *Marguerites*.

<sup>33</sup> Come osserva Elisabetta nella lettera di dedica a Katherine Parr, la sua traduzione si sforza di rendere nella prosa inglese le rime dell'originale francese, “joining the sentences together as well as the capacity of my simple wit and small learning could extend themselves”.

<sup>34</sup> Utile, a tale proposito, ricordare che la traduzione di Elisabetta seguì di 13 anni l'originale di Margherita di Navarra.

<sup>35</sup> Nell'estate del 1544 Katherine Parr, in qualità di reggente, si consultò quotidianamente con Thomas Cranmer, obbedendo alle direttive ricevute da re Enrico prima di allontanarsi.

testo un'edizione appartenuta ad Anna Bolena.<sup>36</sup> Ciò detto, appare persino ovvio che, nel passare al nuovo contesto tardo-enriciano, l'opera perse gran parte di quel potenziale eversivo-eretico che il poemetto aveva avuto in origine –<sup>37</sup> anche se alcune delle posizioni teologiche di Margherita appaiono forse un po' più radicali di quelle ufficialmente abbracciate dalla corte inglese dell'epoca.

Ad ogni modo, la lettera con la quale la Elisabetta dedicò la traduzione a Katherine Parr mostra, con sufficiente chiarezza, come la stessa principessa condividesse gli ideali espressi nel *Miroir*. Difatti, la giovanissima Elisabetta, facendo sfoggio di uno stile eufuistico, tesse un elogio filopuritano del lavoro e presenta la traduzione come esempio della sua volontà di tenere allenata la mente (*wit*) per sfuggire alle lusinghe della *pusillanimity* e della *idleness*.<sup>38</sup> Subito dopo, la principessa passa a descrivere l'atteggiamento spirituale e le posizioni teologiche dell'autrice del poemetto (del cui nome, peraltro, non fa menzione): “she [...] doth perceive how of herself and of her own strength she can do nothing that good is or prevaieth for her salvation, unless it be through the grace of God, whose mother, daughter, sister, and wife by the Scriptures she proveth herself to be”.

In definitiva, non solo il contesto, ma anche il paratesto (la lettera dedicatoria di Elisabetta), nonché la stessa omissione del nome dell'autrice, sembrano corroborare la nostra tesi di partenza, e cioè che la traduzione del *Miroir* può essere letta come un'*appropriazione*, da parte di Elisabetta, degli ideali etico-religiosi di Margherita di Navarra. A suggerire una netta adesione della principessa al poemetto religioso di Margherita stanno anche le letture praticate dalla principessa in quegli anni. In particolare, va ricordata la traduzione, l'anno seguente, del primo libro della *Institution de la religion Chrestienne* di Giovanni Calvino (Ginevra, 1541): opera che, come la precedente, fu dedicata alla regina Katherine (lettera dedicatoria del 30 dicembre 1545).<sup>39</sup>

L'attività traduttiva di Elisabetta I – come anticipato – si svolse sino agli anni conclusivi del suo regno. Un confronto delle sue tradu-

<sup>36</sup> Percy W. Ames, “Preface” a Elizabeth, *The Mirror of the Sinful Soul*, 1897, pp. 30-31.

<sup>37</sup> Al contrario del poemetto francese che – come s'è visto – andò incontro a una ricezione che sarebbe eufemistico definire ostile, la traduzione inglese di Elisabetta godette di una certa fortuna, circolando a stampa nella versione emendata da John Bale (1548). Quest'ultima versione ebbe anche numerose edizioni continentali.

<sup>38</sup> “[...] even as an instrument of iron or of other metal waxeth soon rusty unless it be continually occupied, even so shall the wit of a man or a woman wax dull and unapt to do or understand anything perfectly unless it be always occupied upon some manner of study”.

<sup>39</sup> La lettera è raccolta nell'ed. delle *Collected Works*, a cura di Marcus *et al.*, cit., pp. 10-13.

zioni giovanili con quelle più mature può dunque darci qualche utile indicazione sul variare e maturare dei suoi interessi culturali, delle sue letture, delle sue posizioni etiche, religiose, ed estetiche – ove si assuma, come si è ritenuto di poter fare, che la traduttrice condividesse, se non *in toto*, almeno in larga parte, le tesi esposte nei testi tradotti.

Tra le opere della maturità sono in particolare le traduzioni del *De Consolatione Philosophiae* di Boezio (1593), del *De Curiositate* di Plutarco (1598), e dell'*Ars Poetica* di Orazio (1598) ad aver suscitato maggior interesse critico. Esse risultano, dunque, tra quelle più facilmente accessibili, anche in virtù di un'edizione *fin de siècle* della "Early English Text Society".<sup>40</sup> La traduzione del *De Consolatione*, a giudizio della curatrice della suddetta edizione, risulta la più riuscita (ovvero la meno sbagliata) delle tre: "in exactitude of translation the three works appear to me in a descending scale [...], *Boethius* being indifferent, *Plutarch* bad, and *Horace* worse".<sup>41</sup> In realtà, tale giudizio appare eccessivamente severo: probabilmente, con la sua asprezza, la curatrice intende bilanciare gli elogi iperbolici – parimenti inattendibili – di una serie di *flatterers*.<sup>42</sup> La verità sembra stare nel mezzo: la traduzione di Boezio appare, se non impeccabile, abbastanza corretta, e quasi altrettanto riuscita è la traduzione di Plutarco; sulla sola traduzione di Orazio si possono avanzare delle riserve – ma c'è da tener presente che l'opera è incompiuta, e che ad essa manca l'ultima mano di revisione. In definitiva, ove si consideri che tali traduzioni furono effettuate da una regina sessantenne (anzi, nel caso dell'ultima traduzione, sessantacinquenne) c'è al contrario da rimaner favorevolmente impressionati dal fatto che, moltissimi anni dopo aver concluso il suo tutorato classico, Elisabetta era ancora in grado di padroneggiare con una certa disinvoltura sia il latino che il greco.

Le traduzioni inglesi di Boezio vantano una lunga tradizione: prima della regina, si erano cimentati con il *De Consolatione* lo stesso re Alfredo, Geoffrey Chaucer, e Caxton.<sup>43</sup> Com'è noto, Boezio compose la sua *Consolatio* mentre si trovava in prigione a Pavia, in attesa che fosse eseguita la sua ultima condanna, decretata da quello stesso

<sup>40</sup> *Queen Elizabeth's Englishings of Boethius, Plutarch & Horace*, ed. by Caroline Pemberton, Kegan Paul, London; Trübner, Trench, per la "Early English Text Society", 1899 (rist. Elibron, London, 2005).

<sup>41</sup> Caroline Pemberton, "Forewords", nell'*ed. cit.*, p. xi.

<sup>42</sup> Tali giudizi sono riportati dalla stessa Pemberton, pp. viiiss. La stessa curatrice, successivamente, si contraddice almeno in parte, allorché afferma che la traduzione di Boezio è "tolerably exact and generally very literal" (p. x).

<sup>43</sup> Caroline Pemberton, "Forewords", p. xii.

imperatore Teodorico di cui il filosofo era stato fedele collaboratore (524). L'opera – suddivisa in cinque libri – costituisce, dunque, sia una sorta di diario spirituale della prigionia dell'autore, sia una riflessione sui grandi temi della vita e della morte, sia un appello alla forza interiore dell'uomo nei confronti delle avversità, sia – infine – una 'giustificazione' filosofica della presenza del male nel mondo. Tali temi risultano strettamente connessi: difatti, le riflessioni più generali sulla morte, sulla giustizia, sul significato del male sono generate dalla stessa situazione personale dell'autore, ingiustamente imprigionato e infine condannato alla pena capitale.

Appare verosimile che Boezio fosse cristiano, o almeno vicino alla fede cristiana. Se, da un lato, le opere teologiche a lui attribuite sembrano mostrare l'autenticità della sua fede cristiana, dall'altro è pur vero che nella *Consolatio* gli accenni espliciti ad elementi cristiani risultano piuttosto generici e, dunque, acquisibili semmai come indizi (e non come 'prove') del suo credo religioso:

le citazioni bibliche che si sono volute rintracciare [nel *De Consolatione Philosophiae*] sono, tutt'al più, vaghe reminiscenze, il nome di Cristo non compare e il Dio di Boezio sembra essere il Dio astratto dei filosofi piuttosto che il Dio personale dei cristiani.<sup>44</sup>

D'altronde l'opera di Boezio non contiene neanche elementi manifestamente pagani: lo stesso concetto boeziano di fortuna (così come viene formulato soprattutto nel II e nel III libro) nel quale si è voluto ravvisare un lascito pagano appare, in realtà, estremamente ambiguo e a sua volta interpretabile in termini molto più generali.<sup>45</sup>

Ciò detto, va da sé che una traduzione rinascimentale di Boezio ci pone di fronte a un problema ulteriore: non solo occorre cercare di interpretare la posizione etico-religiosa dell'originale, ma bisogna anche interpretare l'interpretazione che ne dà il traduttore – e che, naturalmente, si riflette sulla sua resa dell'originale. Compito certamente non facile, vista la complessità e la densità dello stesso testo-base. Altra questione, in parte correlata alla prima, è quella del rapporto del traduttore rinascimentale con la tradizione traduttiva precedente. Riguardo a quest'ultimo punto, ci si limiterà brevemente a osservare che la traduzione di Elisabetta sembra essere indipendente da quella di

<sup>44</sup> Christine Mohrmann, "Introduzione" a Severino Boezio, *De Consolatione Philosophiae*, Rizzoli, Milano (1977), 1999, pp. 26ss.

<sup>45</sup> Christine Mohrmann, "Introduzione" a Severino Boezio, *De Consolatione Philosophiae*, p. 27.

Chaucer (antecedente di oltre due secoli) con la quale è stata variamente confrontata. Difficile giungere a conclusioni certe: tuttavia, appare significativo che la traduzione della regina evidenzii alcuni piccoli errori, imprecisioni, e omissioni di lemmi che non ricorrono nelle traduzioni precedenti.<sup>46</sup> Ciò che è certo, è che un confronto interlineare delle due traduzioni può risultare di grande interesse per gli storici della lingua. Come rilevato dalla curatrice, la traduzione chauceriana è molto più lunga (quasi il doppio) di quella di Elisabetta I e, comprensibilmente, presenta un'ortografia e un lessico più arcaici – anche se, singolarmente, in qualche caso si è verificato il fenomeno opposto: alcuni particolari lemmi adottati da Chaucer rimangono tuttora in uso, mentre i termini corrispondenti usati dalla regina sono divenuti obsoleti.<sup>47</sup>

La questione tuttavia più avvincente non è tanto la qualità o la modernità della traduzione di Elisabetta, quanto la sua interpretazione, e la sua resa, degli ideali etico-religiosi che animavano il testo boeziano. Per tentare di chiarire tale punto è necessario capire in che modo la tradizione critica leggesse il *De Consolatione* nel tardo Medioevo, e soprattutto nel Rinascimento. Non c'è dubbio che nel Medioevo, al pari e forse più di Virgilio, Boezio venisse *moralisé*. Se la critica moderna nutre qualche residua incertezza sul cristianesimo di Boezio e, di fatto, considera le sue tesi – più che cristiane *stricto sensu* – semplicemente compatibili con il cristianesimo, tali remore e dubbi interpretativi non si davano nel Medioevo. Significative, a tale proposito, le parole con le quali lo stesso Chaucer si riferisce alla sua traduzione di Boezio. Nella cosiddetta *retraction* che chiude i *Canterbury Tales*, l'autore, dopo aver ripudiato le sue opere profane (inclusi appunto gli stessi racconti di Canterbury) ed aver chiesto venia al Signore per averle composte, salva dal suo tardivo moralismo censorio unicamente le sue opere relative alle leggende di santi, le omelie, i testi devozionali e, *in primis*, la sua traduzione di Boezio: “But of the translacion of Boece De Consolacione, and othere bookes of legendes of seintes, and omelies, and moralitee, and devocioun, that thanke I oure Lord Jhesu Crist and his blisful Mooder, and alle the seintes of hevene.”<sup>48</sup>

<sup>46</sup> Cfr. le note dell'edizione curata da Pemberton, ove sono annotati errori e omissioni di Elisabetta I, e occasionalmente confrontati con la traduzione chauceriana.

<sup>47</sup> Caroline Pemberton, “Forewords”, pp. xiii-iv.

<sup>48</sup> *The Canterbury Tales*, in *The Riverside Chaucer*, ed. by Larry D. Benson, Oxford University Press, Oxford, 1987, p. 328. Ai fini dell'interpretazione tardo-medievale di Boezio, è opportuno ricordare come nella *Commedia* Dante lo collocasse in Paradiso, tra le anime sapienti del cielo del Sole.

Fatta eccezione per l'enfasi posta da Chaucer sulla Madonna e sui santi, possiamo legittimamente dedurre che la sua interpretazione di Boezio nei termini di un cristianesimo ortodosso rimanesse inalterata anche nelle culture riformate del tardo Rinascimento. Significativamente, laddove Chaucer 'cristianizza' quanto in Boezio è semplicemente vicino ai valori cristiani, Elisabetta I non solo porta tale processo a ulteriore compimento, ma conduce anche la *Consolatio* verso posizioni *grosso modo* compatibili con quelle delle Chiese protestanti.<sup>49</sup> Nell'impossibilità di proporre un'analisi esaustiva, ci si limiterà a indicare un paio di esempi. Se il *dominus* boeziano può rimandare sia al dio astratto dei filosofi che al Dio personale dei cristiani, il *Lord* della regina Elisabetta – con lettera maiuscola – non può che coincidere con il Dio cristiano (cfr. ad es. il Libro IV, *metrum I*, v. 19).<sup>50</sup> Forse, però, il punto più significativo in assoluto della traduzione di Elisabetta è quello in cui la regina decide di trasformare la «purgatoria clementia» dell'originale nella molto più generica «pacifieng Clemency» (Libro IV, prosa iv).<sup>51</sup> Difficile resistere alla tentazione di ipotizzare che il riferimento purgatoriale in Boezio potesse essere visto da Elisabetta come una sorta di lascito 'papista', e che la sua eliminazione fosse in linea con il ripudio delle credenze purgatoriali all'interno della Chiesa riformata d'Inghilterra.

Molto di quanto detto per Boezio si applica anche alla traduzione del *De Curiositate* di Plutarco, saggio appartenente ai notissimi *Minima Moralia*. Nel condannare la curiosità pettegola, Plutarco viceversa elogia la curiosità intellettuale, madre della scienza e del sapere stesso. Quanto di stoico caratterizza il testo plutarcoesco, nella traduzione di Elisabetta – che pur rimane fedele all'originale – assume significati e connotazioni vagamente *early modern*.

Anche per quanto riguarda la traduzione incompiuta, anzi solo abbozzata, dell'*Ars poetica*, ciò che ci preme rilevare non sono le sviste o gli errori, bensì il senso globale del processo traduttivo. Naturalmen-

<sup>49</sup> È stato suggerito che nella traduzione di Boezio da parte di Elisabetta siano intervenuti anche motivi biografici. Al pari dell'autore della *Consolatio*, la principessa, dopo essere stata allontanata dalla corte per un intero anno tra il 1543 e il 1544, fu sottoposta a un procedimento per una sospetta partecipazione a un complotto contro Mary Tudor e imprigionata nella Torre per diversi mesi tra 1554 e il 1555 (Percy W. Ames, "Preface" a Elizabeth, *The Mirror of the Sinful Soul*, 1897, pp. 13-14).

<sup>50</sup> Naturalmente, in questa sede, ci si limita a proporre semplici suggestioni, e ad avanzare ipotesi provvisorie, meritevoli di una ben più attenta disamina critico-filologica: va da sé che un'analisi compiuta richiederebbe un esame ravvicinato dei codici della *Consolatio*.

<sup>51</sup> P. 86 dell'ed. di Pemberton, cit.

te, nel caso dell'opera di Orazio, non sono tanto in gioco questioni etico-religiose, quanto estetiche. Da un punto di vista molto generale, possiamo concludere che la regina condividesse, anzi *facesse propri* quei principî della poetica oraziana che erano già stati ampiamente metabolizzati dalla critica letteraria del Rinascimento inglese: la necessità di unire l'*utile* al *dulce*, la tendenza alla misura, alla proporzione, all'equilibrio formale. Sarebbe certamente interessante esaminare se, e in che misura, tali norme estetiche siano state applicate dalla regina nelle sue stesse poesie: ma si tratta di un compito che trascende le finalità del presente saggio.

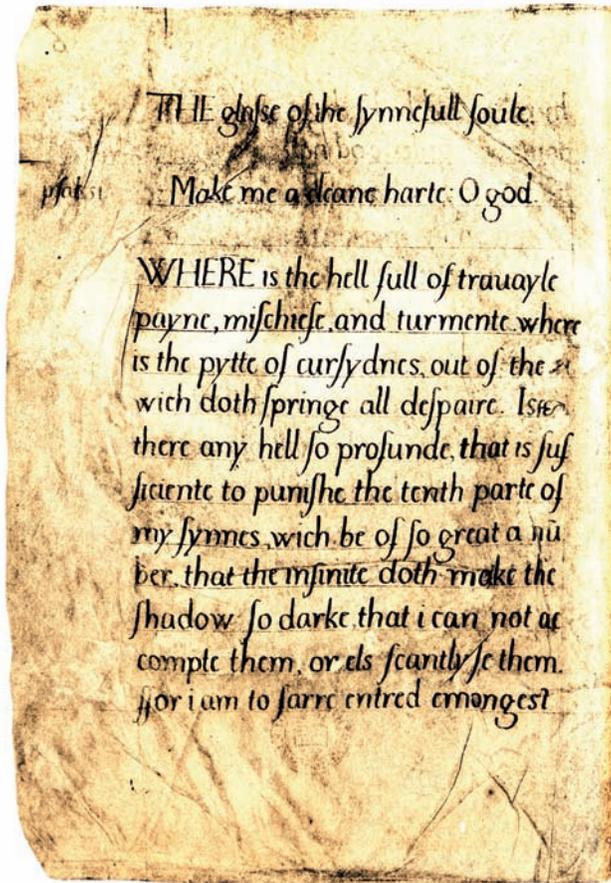
Infine, può forse essere utile spendere due parole su quelle traduzioni che non ci sono pervenute, ma di cui rimane una qualche evidenza documentaria. Anche in questo caso si tratta di una questione ampia, e meritevole di ben altri approfondimenti. Basterà qui suggerire che la familiarità di Elisabetta con autori quali Sofocle ed Euripide riveste un certo interesse anche in relazione alla *vexata quaestio* delle influenze classiche sul teatro del Rinascimento inglese. Che la regina conoscesse i tragici greci è attestato, oltre che dalle traduzioni, anche dalle citazioni presenti nelle sue stesse opere.<sup>52</sup> In definitiva, la presenza dei tragici greci nell'immaginario culturale della sovrana sembra avvalorare le tesi di quei critici che hanno tentato di mettere in luce – accanto alla più evidente matrice latina – anche le ascendenze greco-classiche sul teatro anglorinascimentale.

\* \* \*

In generale, e in considerazione della metabolizzazione e appropriazione da parte della sovrana dei testi tradotti, si può concludere che le traduzioni di Elisabetta costituiscano un *corpus* testuale inscindibile dalle sue stesse opere letterarie. In un certo senso, le traduzioni della regina si presentavano, prima ancora che come 'copie', come archetipi o forme originarie. Ciò non solo a causa del carattere oscillante dello statuto letterario della traduzione, ma soprattutto in virtù della stessa funzione modellizzante svolta dalla regina nei confronti della nazione: se, come s'è visto, Amleto viene definito da Ofelia 'calco' e

<sup>52</sup> Nella risposta al Parlamento che richiedeva l'esecuzione di Mary Stuart (12 Novembre 1586), Elisabetta cita una battuta tratta dal verso finale del Coro nell'*Edipo re* di Sofocle, tragedia che aveva letto sotto la guida di Roger Ascham: cfr. l'ed. cit. dei *Collected Works*, a cura di Marcus *et al.*, p. 187.

‘specchio’ nei confronti dei suoi sudditi, di Elisabetta si esaltavano parimenti l’unicità e il valore archetipico. Come recita la didascalia in lingua italiana al ritratto della sovrana, posta in apertura a *The Arte of English Poesie* (1589) di George Puttenham:<sup>53</sup> Elisabetta I “se stessa rassomiglia / & non altrui”.



Facsimile del manoscritto autografo di Elisabetta, *The glasse of the synneful soule*, nell’edizione a cura di Percy W. Ames, Asher, London, 1897.

<sup>53</sup> L’idea che la regina non possa imitare nessuno, né riceverne insegnamenti, e che, anzi, costituisca un modello di imitazione per tutti gli altri è ribadita in più punti di *The Arte of English Poesie*, ed emerge con chiarezza alla fine del Libro I allorché, dopo aver passato in rassegna i principali poeti del tempo, l’autore afferma che, allo stesso modo in cui la regina supera i suoi “umili vassalli” nel suo grado gerarchico e nei suoi beni, così supera anche tutti i poeti, in qualsiasi genere poetico (I.xxxi).

## BIBLIOGRAFIA

Le Fonti seguono (ove possibile) un ordine cronologico; gli Studi sono riportati in ordine alfabetico

### 1) Fonti

#### *Fonti classiche*

- Platone, *Opere*, a cura di Manara Valgimigli *et al.*, 2 voll., Laterza, Bari (1966), 1967.  
Platone, *Fedro*, a cura di Giovanni Reale, Bompiani, Milano, 2000.  
Platone, *Ione*, a cura di Giovanni Reale, Bompiani, Milano, 2001.  
Platone, *La Repubblica*, introduzione di Francesco Adorno, tr. di Francesco Gabrieli, 2 voll., Rizzoli, Milano, 1981.  
Platone, *Timeo*, a cura di Giovanni Reale, Bompiani, Milano, 2000.  
*Plato on Poetry. "Ion", "Republic" 376e-398b9 and 595-608b10*, ed. by Penelope Murray, Cambridge University Press, Cambridge, 1996.  
Aristotele, *Opere*, a cura di Gabriele Giannantoni, 11 voll., Laterza, Roma-Bari, 1973.  
Aristotele, *Anima*, a cura di Giancarlo Movia, Bompiani, Milano, 2001.  
Aristotele, *Etica Nicomachea*, a cura di Claudio Mazzarelli, Bompiani, Milano (2000), 2005.  
Aristotele, *Metafisica*, a cura di Giovanni Reale, Bompiani, Milano, 2000.  
Aristotele, *Poetica*, introduzione e note di Diego Lanza, Rizzoli, Milano, 1987.  
Plutarco, *Moralia*, a cura di Giuliano Pisani, 3 voll., Biblioteca dell'Immagine, Pordenone, 1989-92.

#### *Fonti medievali e rinascimentali*

- Boezio, Severino, *De Consolatione Philosophiae*, a cura di Ovidio Dalleria, introduzione di Christine Mohrmann, Rizzoli, Milano (1977), 1999.  
Alighieri, Dante, *Commedia*, a cura di Anna Maria Chiavacci Leonardi, 3 voll., Mondadori, Milano ("I Meridiani"), 1991.  
Petrarca, Francesco, *Opere italiane*, a cura di Marco Santagata, 2 voll., Mondadori, Milano ("I Meridiani"), (1996), 1999.  
Chaucer, Geoffrey, *The Canterbury Tales*, in *The Riverside Chaucer*, ed. by Larry D. Benson (based on *The Works of Geoffrey Chaucer*, ed. by F. N. Robinson), with a new Foreword by Christopher Cannon, Oxford University Press, Oxford (1988), 2008.

- Pico della Mirandola, Giovanni, *De hominis dignitate*, testo, traduzione e note a cura di Bruno Cicognani, Le Monnier, Firenze, 1942.
- Machiavelli, Niccolò, *Il Principe*, introduzione e note di Federico Chabod, a cura di Luigi Firpo, Einaudi, Torino, 1961.
- Skelton, John, *Magnyfycence*, ed. R. L. Ramsay, Oxford University Press, Oxford ("Early English Text Society"), 1925.
- More, Sir Thomas, *Utopia*, Latin Text and English Translation, ed. by George M. Logan, Robert M. Adams and Clarence Miller, Cambridge University Press, Cambridge, 1995.
- New Testament, The*, translated by William Tyndale, original spelling edition, ed. by W. R. Cooper, with a preface by David Daniell, The British Library, London, 2000.
- Castiglione, Baldesar, *Il libro del Cortegiano*, a cura di Walter Barberis, Einaudi, Torino, 1998.
- Elizabeth I, *Collected Works*, ed. by L. S. Marcus, J. Mueller and M. B. Rose, The University of Chicago Press, Chicago and London, 2000.
- Elizabeth I, *Translations, 1544-1589*, ed. by J. Mueller and J. Scodel, The University of Chicago Press, Chicago and London, 2009.
- Elizabeth I, *The Mirror of the Sinful Soul*, ed. by Percy W. Ames, con facsimile del manoscritto autografo, Asher, London ("Royal Society of Literature of the United Kingdom"), 1897.
- Elizabeth's Glass*, ed. by Marc Shell, University of Nebraska Press, Lincoln, 1993.
- Queen Elizabeth's Englishings of Boethius, Plutarch & Horace*, ed. by Caroline Pemberton, Kegan Paul, London; Trübner, Trench ("Early English Text Society"), 1899; rist. Elibron, London, 2005.
- The Book of Common Prayer – The Texts of 1549, 1559 and 1662*, ed. by Brian Cummings, Oxford University Press, Oxford and New York, 2010.
- Vasari, Giorgio, *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, a cura di Luciano Bellosi e Aldo Rossi, Presentazione di Giovanni Previtali, 2 voll., Einaudi, Torino, 1986.
- Wilson, Thomas, *The Arte of Rhetorique* (2a ed., 1560), edited by G. H. Mair, Clarendon, Oxford, 1909.
- Hoby, Sir Thomas, *The Book of the Courtier*, ed. by Virginia Cox, Dent, London; Tuttle, Rutland (Vt), ("Everyman"), (1974), 1994.
- Puttenham, George, *The Arte of English Poesie*, ed. by G. D. Willcock e Alice Walker, Cambridge University Press, Cambridge, 1936.
- North, Sir Thomas, *Plutarch's Lives of the Noble Grecians and Romans*, ed. by G. Wyndham, 6 vols., in W. E. Henley (ed.), *Tudor Translations*, Nutt, London, 1895-96: vol. II.
- Sidney, Sir Philip, *A Critical Edition of the Major Works*, ed. by Katherine Duncan-Jones, Oxford University Press, Oxford-New York (NY), 1989.
- Sidney, Sir Philip, *Poems*, ed. by William A. Ringler, Jr., Clarendon, Oxford, 1962.
- Sidney, Sir Philip, *Defence of Poesie, Astrophil and Stella and Other Writings*, ed. by Elizabeth Porges Watson, Dent, London; Tuttle, Vermont ("Everyman"), 1997.
- Sidney, Sir Philip, *An Apology for Poetry (or The Defence of Poesy)*, ed. with an Introduction by Geoffrey Shepherd (1973); revised and expanded by R. W. Maslen, Manchester University Press, Manchester and New York, 2002.
- Alexander, Gavin (ed.), *Sidney's 'The Defence of Poesy' and Selected Renaissance Literary Criticism*, Penguin, Harmondsworth, 2004.
- Smith, G. G. (ed.), *Elizabethan Critical Essays*, 2 voll., Oxford University Press, Oxford, 1904.

- Spenser, Edmund, *Poetical Works*, ed. with critical notes by J. C. Smith and E. de Selincourt, Oxford University Press, London, 1912.
- Spenser, Edmund, *The Faerie Queene*, ed. by Thomas P. Roche Jr, with the assistance of Patrick O' Donnell Jr, Penguin, Harmondsworth, 1978.
- Bright, Timothy, *A Treatise of Melancholie*, reproduced from the 1586 edition printed by Thomas Vautrollier, with an Introduction by Hardin Craig, Columbia University Press (for the "Facsimile Text Society"), New York, 1940.
- Lomazzo, Giovanni Paolo, *Idea del tempo della pittura*, a cura di Robert Klein, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento/Palazzo Strozzi, Firenze, 1974.
- Shakespeare, William, *Complete Works*, ed. by Richard Proudfoot, Ann Thompson and David S. Kastan, 2 vols., Thomson, London ("Arden"), 2011.
- Shakespeare, William, *The Oxford Shakespeare. The Complete Works*, ed. by Stanley Wells and Gary Taylor Clarendon, Oxford, 1986.
- Meres, Francis, *Palladis Tamia*, in G. G. Smith (ed.), *Elizabethan Critical Essays*, Oxford University Press, Oxford, 1904: vol. II, pp. 308-24.
- Holland, Philemon, *Of Moral Virtue*, in *Plutarch's 'Moralia'. Twenty Essays*, with an Introduction by E. H. Blakeney, Dent, London; Dutton, New York, 1911.

## 2) Studi

- Abrams, M. H., *The Mirror and The Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition*, Oxford University Press, London-Oxford-New York, 1953 (tr. it., *Lo specchio e la lampada. La teoria romantica e la tradizione critica*, a cura di Giovanna Capone, Il Mulino, Bologna [1976], 1988).
- Agamben, Giorgio, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Einaudi, Torino, 1977.
- Alexander, Gavin, "Introduction" to Sidney's *'The Defence of Poesy' and Selected Renaissance Literary Criticism*, ed. by G. Alexander, Penguin, Harmondsworth, 2004, pp. xvii-lxxix.
- Allen, Michael J. B., "Renaissance Neoplatonism", in Glyn P. Norton (ed.), *The Renaissance*, pp. 435-42.
- Ames, W. Percy, "Preface", in Elizabeth, *The Mirror of the Sinful Soul*, ed. by Percy W. Ames, pp. 3-45.
- Anceschi, Luciano, "Comportamento dell'*Idea* nelle poetiche del Seicento", in *Tre studi di estetica*, Mursia, Milano, 1963, pp. 9-28.
- Attridge, Derek, "Nature, Art, and the Supplement in Renaissance Literary Theory. Puttenham's Poetics of Decorum", in *Peculiar Language. Literature as Difference from the Renaissance to James Joyce*, Methuen, London, 1988, pp. 17-45.
- Baldwin Anna and Hutton Sarah (eds.), *Platonism and the English Imagination*, Cambridge University Press, Cambridge, 1994.
- Baldwin, Thomas W., *William Shakespeare's Small Latine & Lesse Greeke*, Illinois University Press, Urbana (Ill.), 1944.
- Bigliuzzi, Silvia, *Nel prisma del nulla. L'esperienza del non-essere nella drammaturgia shakespeariana*, Liguori, Napoli, 2005.
- Bigliuzzi, Silvia, "Romeo and Juliet: una croce testuale fra Q2 e Q1", in Rosy Colombo e Daniela Guardamagna (a cura di), *Memoria di Shakespeare. On Authorship*, pp. 203-228.

- Boitani, Piero, *Letteratura europea e Medioevo volgare*, il Mulino, Bologna, 2007.
- Boitani, Piero, "Conclusioni II", in Chiara Lombardi (a cura di), *Il personaggio. Figure della dissolvenza e della permanenza*, dell'Orso, Alessandria, 2008, pp. 751-56.
- Bradbrook, Muriel C., "The Fashioning of a Courtier: *Sonnets, Two Gentlemen of Verona, Midsummer Night's Dream*", in *Shakespeare and Elizabethan Poetry*, Chatto and Windus, London, 1951, pp. 141-61.
- Bradbrook, Muriel C., *Shakespeare the Craftsman*, Cambridge University Press, Cambridge, 1979.
- Bredvold, Louis I., "The Tendency toward Platonism in Neo-Classical Esthetics", *English Literary History*, I, 2, 1934, pp. 91-119.
- Brioschi, F., Di Girolamo, C., Fusillo, M., *Introduzione alla letteratura*, Carocci, Roma, 2003.
- Brooke, Tucker and Shaaber, Matthias, *The Renaissance*, in Albert C. Baugh (ed.), *A Literary History of England*, 4 vols., Routledge, London, (1948), 1967<sup>2</sup>: vol. II.
- Bruni, Francesco, *Capitoli per una storia del cuore*, Sellerio, Palermo, 1988.
- Brunschwig, Jacques and Nussbaum Martha (eds.), *Passions and Perceptions. Studies in Hellenistic Philosophy of Mind*, Cambridge University Press, Cambridge, 1993.
- Burckhardt, Jacob, *Die Kultur der Renaissance in Italien* (1860); tr. it. *La civiltà del Rinascimento in Italia*, Introduzione di Ludovico Gatto, Newton, Roma, 1994.
- Burrow, Colin, "Introduction", in William Shakespeare, *Complete Sonnets and Poems*, Oxford University Press, Oxford ("Oxford World's Classics"), 2002, pp. 1-169.
- Camden Carroll, *The Elizabethan Woman*, The Elsevier Press, Houston (Tx), 1952.
- Cassirer, Ernst, *Individuo e cosmo nella filosofia del Rinascimento* (1927), La Nuova Italia, Firenze (1935), 1974.
- Cattaneo, Arturo, "La traduzione nel Rinascimento", in Franco Marengo (a cura di), *Storia della civiltà letteraria inglese*, 4 voll.: vol. I: *Il Medioevo, il Rinascimento, il Seicento*, pp. 379-401.
- Cione, Edmondo, "Presentazione" in Erwin Panofsky, *Idea. Contributo alla storia dell'estetica*, pp. V-XVIII.
- Colombo, Rosy e Guardamagna, Daniela (a cura di), *Memoria di Shakespeare. On Authorship*, n. s., 8, Bulzoni, Roma, 2012.
- Colombo, Rosy e Guardamagna, Daniela, "Introduction", in Rosy Colombo e Daniela Guardamagna (a cura di), *Memoria di Shakespeare. On Authorship*, pp. 11-46.
- Craig, D. H., "A Hybrid Growth. Sidney's Theory of Poetry in *An Apology for Poetry*", *English Literary Renaissance*, X, 2, 1980, pp. 183-201.
- Curtius, Ernst R., *Letteratura europea e Medio Evo latino* (1948), a cura di Roberto Antonelli, La Nuova Italia Firenze, 1992.
- Cuttini, Elisa, *Unità e pluralità nella tradizione europea della filosofia pratica di Aristotele*, Rubbettino, Soveria Mannelli, 2005.
- Dodds, E. R., *The Greeks and the Irrational*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London, 1951.
- Dollimore, Jonathan, *Radical Tragedy*, Harvester Wheatsheaf, New York (NY) (1984), 1989<sup>2</sup>.
- Duncan-Jones, Katherine, "Introduction", in William Shakespeare, *Sonnets*, ed. by Katherine Duncan-Jones, Nelson, London ("Arden"), (1997), 2002, pp. 1-105.
- Dyson, A. E. (ed.), *The Language of Literature*, Macmillan, London, 1984.
- Eco, Umberto, *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano, 1975 (*A Theory of Semiotics*, Indiana University Press, Bloomington, 1976).
- Elam, Keir, "Appendix 1. The Text and Editorial Procedures", in William Shake-

- spere, *Twelfth Night*, ed. by Keir Elam, Bloomsbury, London ("Arden"), 2008, pp. 355-79.
- Erickson, Carrolly, *The First Elizabeth*, Summit Books, New York, 1983 (tr. it. *Elisabetta I. La regina vergine*, Mondadori, Milano 1999).
- Erne, Lukas, *Shakespeare as Literary Dramatist*, Cambridge University Press, Cambridge, 2003.
- Esposito, Roberto, *Ordine e conflitto. Machiavelli e la letteratura politica del Rinascimento italiano*, Liguori, Napoli, 1984.
- Farley-Hills, David, "The 'Bad' Quarto of *Romeo and Juliet*", *Shakespeare Survey*, XLIX, 1996, pp. 27-44.
- Fusini, Nadia, *Di vita si muore. Lo spettacolo delle passioni nel teatro di Shakespeare*, Mondadori, Milano, 2010.
- Gardini, Nicola, *Rinascimento*, Einaudi, Torino, 2010.
- Gardner, Howard, *Frames of Mind*, Basic Books, New York (1983), 1985 (tr. it. *Formae mentis*, Feltrinelli, Milano [1987], 2010).
- Garin, Eugenio, *La cultura del Rinascimento. Dietro il mito dell'età nuova*, il Saggiatore, Milano (1988), 2006.
- Garin, Eugenio, *Rinascite e rivoluzioni. Movimenti culturali dal XIV al XVIII secolo*, Laterza, Roma-Bari, 1975 - Mondadori, Milano, 1992.
- Gentili, Vanna, "Paradigmi virgiliani nella carriera poetica di Edmund Spenser", in *La Roma antica degli elisabettiani*, il Mulino, Bologna, 1991, pp. 127-47.
- Ginzburg, Carlo, *Il formaggio e i vermi*, Einaudi, Torino, 1976.
- Gorni, Guglielmo, "La metafora di testo", *Strumenti critici*, 1, 1979, pp. 18-32.
- Brotton, Jerry, *The Renaissance*, Oxford University Press, Oxford, 2006.
- Ernst, Germana (a cura di), *La filosofia del Rinascimento*, Carocci, Roma, 2003.
- Greenblatt, Stephen, *Renaissance Self-fashioning. From More to Shakespeare*, University of Chicago Press, Chicago, 1980.
- Greg, Walter W., *The Shakespeare First Folio. Its Bibliographical and Textual History*, Oxford University Press-Clarendon Press, Oxford and New York, 1955.
- Gruppo μ, *Rhétorique générale*, Larousse, Paris, 1970 (tr. it. *Retorica generale*, Bompiani, Milano, 1976).
- Gurr, Andrew and Ichiwa, Mariko, *Staging in Shakespeare's Theatres*, Oxford University Press, Oxford, 2000.
- Hardison, O. B., Jr., *Prosody and Purpose in the English Renaissance*, Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 1989.
- Hattaway, Michael, *Renaissance & Reformations. An Introduction to Early Modern English Literature*, Blackwell, Oxford and Malden (Mass.), 2005.
- Holderness, Graham, *Shakespeare Recycled. The Making of Historical Drama*, Harvester Wheatsheaf, Hemel Hempstead, 1992.
- Jakobson, Roman, "Linguistics and Poetics" (1960), in *Language in Literature*, ed. by Krystyna Pomorska and Stephen Rudy, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) and London, 1987, pp. 62-94.
- Javitch, Daniel, *Poetry and Courtliness in Renaissance England*, Princeton University Press, Princeton, 1978.
- Javitch, Daniel, "The Assimilation of Aristotle's Poetics in Sixteenth-century Italy", in H. B. Nisbet and Claude Rawson (eds.), *The Cambridge History of Literary Criticism*, vol. III: *The Renaissance*, ed. by Glyn P. Norton, Cambridge University Press, Cambridge, 1999, pp. 53-65.
- Kastan, David S., *Shakespeare and the Book*, Cambridge University Press, Cambridge, 2001.

- Kennan, Patricia A., *Sidney Defending Poetry*, Adriatica, Bari, 1990.
- Kermode, Frank, *Shakespeare's Language*, Farrar, Straus and Giroux, New York, 2000 (tr. it. *Il linguaggio di Shakespeare*, Bompiani, Milano, 2000).
- Kerrigan, John, "Shakespeare as Reviser", in Christopher Ricks (ed.), *English Drama to 1710*, vol. III of *The Sphere History of English Literature*, Sphere, London, 1987, pp. 255-75.
- Kinney, Arthur F. (ed.), *English Literature 1500-1600*, Cambridge University Press, Cambridge, 2000.
- Klibansky, Raymond, Panofsky, Erwin and Saxl, Fritz, *Saturn and Melancholy*, Nelson, London, 1964 (tr. it. *Saturno e la malinconia*, Einaudi, Torino [1983], 2002).
- Knowles, Ronald, "Hamlet and Counter-Humanism", *Renaissance Quarterly*, LII, 4, 1999, pp. 1046-69.
- Kraye, Jill, "The Transformation of Platonic Love in the Italian Renaissance", in Anna Baldwin and Sarah Hutton (eds.), *Platonism and the English Imagination*, pp. 76-85.
- Kristeller, Paul Oskar, "La dignità dell'uomo", in *Concetti rinascimentali dell'uomo e altri saggi*, La Nuova Italia, Firenze, 1978, pp. 3-27.
- Kristeller, Paul Oskar, "Neoplatonismo e Rinascimento", *Il Veltro*, XXXV, 1-2, 1991, pp. 25-37.
- Lakoff, George and Johnson, Mark, *Metaphors We Live By*, University of Chicago Press, Chicago (Ill.), 1980 (tr. it., *Metafora e vita quotidiana*, Bompiani, Milano [1998], 2007<sup>3</sup>).
- Lanham, Richard, *The Motives of Eloquence. Literary Rhetoric in the Renaissance*, Yale University Press, New Haven, 1976.
- Leonardi, Angela, *Il cigno e la tigre. Figurazioni zoomorfe in Shakespeare*, Liguori, Napoli, 2010.
- Lewis, Clive S., *English Literature in the Sixteenth Century, Excluding Drama* (1944), Oxford University Press, London, 1968.
- Locatelli, Angela (a cura di), *La conoscenza della letteratura*, Sestante, Bergamo, 2002.
- Locatelli, Angela, "The Image of the English Language in the Elizabethan Controversy on Rhyme", *Quaderni del Dipartimento di Linguistica e Letterature Comparete*, 5, 1989, pp. 43-47.
- Locatelli, Angela, "'Wisdom' ed 'Eloquence'. Note sull'episteme della retorica inglese del XVI e del XVII secolo", in Giuseppe Castorina e Vittoriana Villa (a cura di), *La fortuna della retorica*, Métis, Chieti, 1993, pp. 91-97.
- Locatelli, Angela, "Il concetto di *utterance* in Abraham Fraunce, ovvero la teatralizzazione delle passioni", in Romana Rutelli e Anthony Johnson (a cura di), *I linguaggi della passione*, Campanotto Anglistica, Udine, 1993, pp. 161-67.
- Locatelli, Angela, "The 'Doubleness' of Figures in Puttenham's *The Arte of English Poesie*", *Quaderni del Dipartimento di Linguistica e Letterature Comparete*, 10, 1994, pp. 223-33.
- Manferlotti, Stefano (a cura di), *La retorica dell'eros. Figure del discorso amoroso nella letteratura europea moderna*, Carocci, Roma, 2009.
- Manferlotti, Stefano, *Shakespeare*, Salerno Editrice, Roma, 2010.
- Manini, Luca, "Introduzione", in Edmund Spenser, *Amoretti ed Epitalamio*, a cura di Luca Manini, Carocci, Roma, 2005.
- Marenco, Franco, "I testi nel tempo. Il Rinascimento", in Franco Marenco (a cura di), *Il Medioevo, il Rinascimento, il Seicento*, pp. 295-326.
- Marenco, Franco (a cura di), *Il Medioevo, il Rinascimento, il Seicento*, vol. I della *Storia della civiltà letteraria inglese*, 4 voll., Utet, Torino, 1996.

- Marenco, Franco (a cura di), *Il personaggio nelle arti della narrazione*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 2007, pp. V-XII.
- Marenco, Franco, "Presentazione", in *Il personaggio nelle arti della narrazione*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 2007.
- Marrapodi, Michele (ed.), *Italian Culture in the Drama of Shakespeare & His Contemporaries*, Aldershot, Ashgate, 2007.
- Matthiessen, Francis O., *Translation. An Elizabethan Art*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.), 1931.
- Medcalf, Stephen, "Shakespeare on Beauty, Truth and Transcendence", in Anna Baldwin and Sarah Hutton (eds.), *Platonism and the English Imagination*, pp. 117-25.
- Melchionda, Mario, "Itinerari virgiliani nella critica inglese dal Cinquecento al Settecento", in *La fortuna di Virgilio*, atti del convegno internazionale (Napoli 24-26 ottobre 1983), premessa di Marcello Gigante, Società Nazionale di Scienze Lettere e Arti in Napoli, Napoli, 1986, pp. 207-82.
- Melchiori, Giorgio, "Hamlet: the acting version and 'the wiser sort'", in Thomas Clayton (ed.), *The 'Hamlet' First Published (Q1, 1603). Origins, Form, Intertextualities*, University of Delaware Press, Newark (Del.); Associated University Presses, London and Toronto, 1992, pp. 195-210; poi in Rosy Colombo e Daniela Guardamagna (a cura di), *Memoria di Shakespeare. On Authorship*, pp. 287-301.
- Melchiori, Giorgio, *Shakespeare*, Laterza, Roma-Bari, 1994.
- Mochi, Giovanna, *Il viaggio del testo. Shakespeare tra filologia vecchia e nuova*, Bulzoni, Roma, 2003.
- Muccillo, Maria, "La dissoluzione del paradigma aristotelico", in Cesare Vasoli (a cura di), *Le filosofie del Rinascimento*, pp. 506-533.
- Murphy, James J. (ed.), *Renaissance Eloquence. Studies in the Theory and Practice of Renaissance Rhetoric*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles-London, 1983.
- Murray, Penelope, "Introduction", in *Plato on Poetry. "Ion", "Republic" 376e-398b9 and 595-608b10*, Cambridge University Press, Cambridge, 1996, pp. 1-33.
- Natoli, Salvatore, *Il buon uso del mondo. Agire nell'età del rischio*, Mondadori, Milano, 2010.
- Nelson, John C., *Renaissance Theory of Love*, Columbia University Press, New York and London (1955), 1958.
- Norton, Glyn P. (ed.), *The Renaissance*, Cambridge University Press, Cambridge, 1999: vol. III of *The Cambridge History of Literary Criticism*, ed. by H. B. Nisbet and Claude Rawson.
- Ogden, C. K. and Richards, I. A., *The Meaning of Meaning. A Study of the Influence of Language upon Thought and of the Science of Symbolism*, with an Introduction by J. P. Postgate, Kegan Paul, London; Trubner, Trench, 1923.
- Ong, Walter J., "Tudor Writings on Rhetoric, Poetic, and Literary Theory", *Studies in the Renaissance*, XV, 1968, pp. 36-69; poi in *Rhetoric, Romance and Technology. Studies in the Interaction of Expression and Culture*, Cornell University Press, Ithaca and London, 1971, pp. 48-103.
- Ong, Walter J., *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, Methuen, London and New York, 1982 (tr. it. *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Introduzione all'edizione italiana di Rosamaria Loretti, il Mulino, Bologna, 1986).
- Ordine, Nuccio, *L'utilità dell'inutile*, Bompiani, Milano, 2013.
- Palusci, Oriana (a cura di), *Traduttrici*, Liguori, Napoli, 2010.
- Panofsky, Erwin, *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Teubner, Leipzig-Berlin, 1924 (tr. it. *Idea. Contributo alla storia dell'estetica*, a cura e con

- Presentazione di Edmondo Cione, con nuova Prefazione dell'autore, La Nuova Italia, Firenze [1952], 1973).
- Panofsky, Erwin, *Rinascimento e rinascenze nell'arte occidentale* (1960), Feltrinelli, Milano (1971), 2009.
- Petrina, Alessandra, "Creative *ymagynacioun* and Canon Constraints in the Fifteenth Century. James I and Charles d'Orléans", in John Roe and Michele Stanco (eds.), *Inspiration and Technique. Ancient to Modern Views on Beauty and Art*, pp. 107-26.
- Petrina, Alessandra e Tosi, Laura (eds.), *Representations of Elizabeth I in Early Modern Culture*, Palgrave Macmillan, London, 2011.
- Pollo, Simone, *La morale della natura*, Laterza, Roma-Bari, 2008.
- Praz, Mario, *La letteratura inglese dal medioevo all'illuminismo*, Edizioni Accademia, Milano (1967), 1979.
- Quondam, Amedeo, *Forma del vivere. L'etica del gentiluomo e i moralisti italiani*, il Mulino, Bologna, 2010.
- Richards, I. A., *The Philosophy of Rhetoric*, Oxford University Press, New York and London, 1936.
- Ricoeur, Paul, *La Métaphore vive*, Seuil, Paris, 1975 (tr. it. *La metafora viva. Dalla retorica alla poetica: per un linguaggio di rivelazione*, Jaca Book, Milano, 1981).
- Rizzo, Silvia, *Il lessico filologico degli Umanisti*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 1973.
- Roe, John and Stanco, Michele (eds.), *Inspiration and Technique. Ancient to Modern Views on Beauty and Art*, Peter Lang, Oxford-Bern, 2007.
- Roe, John, "Italian Neoplatonism and the Poetry of Sidney, Shakespeare, Chapman, and Donne", in Anna Baldwin and Sarah Hutton (eds.), *Platonism and the English Imagination*, pp. 100-16.
- Salinger, Leo G., "The Elizabethan Literary Renaissance", in Boris Ford (ed.), *The Age of Shakespeare*, vol. II of *The New Pelican Guide to English Literature*, 11 vols., Harmondsworth, Penguin, 1982.
- Saunders, J. W., "The Stigma of Print. A Note on the Social Bases of Tudor Poetry", *Essays in Criticism*, I, 2, 1951, pp. 139-64.
- Schoenbaum, Samuel, *William Shakespeare. A Compact Documentary Life*, Oxford University Press, Oxford, 1977 (tr. it. *Shakespeare*, Editori Riuniti, Roma [1977], 1999<sup>2</sup>).
- Scrivano, Riccardo, "Il concetto di imitazione nel Rinascimento", in *Cultura e letteratura nel Cinquecento*, Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1966, pp. 315-30.
- Segre, Cesare, "Testo", in *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Einaudi, Torino, 1985, pp. 360-91.
- Serpieri, Alessandro, *I sonetti dell'immortalità. Il problema dell'arte e della nominazione in Shakespeare*, Bompiani, Milano, 1975.
- Serpieri, Alessandro, "Introduzione", in William Shakespeare, *Sonetti*, Rizzoli, Milano (1991), 2000, pp. 7-66.
- Shepherd, Geoffrey, "Introduction", a Sir Philip Sidney, *An Apology for Poetry*, Manchester, Manchester University Press, 1973, pp. 1-91.
- Šklovskij, Victor B., *Voskresenie slova*, Sankt-Petersburg, 1914 (tr. it. parziale "Resurrezione della parola", in Carlo Prevignano (a cura di), *La semiotica nei Paesi slavi. Programmi, problemi, analisi*, Feltrinelli, Milano, 1979, pp. 101-08).
- Šklovskij, Victor B., "Iskusstvo kak priëm", *Poetika*, 1917, pp. 101-14 (tr. it. in C. G. de Michelis e R. Oliva (a cura di), *Teoria della prosa*, Einaudi, Torino, 1976).

- Smith, G. G., "Introduction", in Smith, G. G. (ed.), *Elizabethan Critical Essays*: vol. I, pp. XI-XCII.
- Spencer, Theodore, *Shakespeare and the Nature of Man*, Cambridge University Press, Cambridge, 1943.
- Stanco, Michele, "'Madness' and 'Technique'. Psychological Theories of Beauty and Linguistic Theories of Art", in John Roe and Michele Stanco (eds.), *Inspiration and Technique. Ancient to Modern Views on Beauty and Art*, Peter Lang, Oxford-Bern, 2007, pp. 49-81.
- Stanco, Michele, "La cera, il calco: forma e formazione del sé nel personaggio shakespeariano", in Franco Marengo (a cura di), *Il personaggio nelle arti della narrazione*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 2007, pp. 323-44.
- Taylor, E. W., *Nature and Art in Renaissance Literature*, Columbia University Press, New York, 1964.
- Thompson, Ann and Taylor, Neil, "Introduction", in William Shakespeare, *Hamlet*, ed. by Ann Thompson and Neil Taylor, Bloomsbury, London ("Arden"), 2006, pp. 1-137.
- Thompson, John, *The Founding of English Metre*, Columbia University Press, New York, 1961.
- Totaro, Pina e Valente, Luisa (a cura di), *Sphaera. Forma, immagine e metafora tra Medioevo ed Età moderna*, Olschki, Firenze ("Lessico Intellettuale Europeo"), 2013.
- Trevor-Roper, Hugh, *Renaissance Essays*, Secker and Warburg, London, 1985 (tr. it. *Il Rinascimento*, Laterza, Roma-Bari [1987], 2005).
- Vasoli, Cesare (a cura di), *Le filosofie del Rinascimento*, Paravia/Bruno Mondadori, Milano, 2002.
- Velardi, Roberto, "*Enthousiasmós*". *Possessione rituale e teoria della comunicazione poetica in Platone*, Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1989.
- Verdenius, W. J., "The Principles of Greek Literary Criticism", *Mnemosyne*, 36, 1983, pp. 14-59.
- Vickers, Brian, "Rhetorical and anti-rhetorical tropes. On writing the history of *elo-cutio*", *Comparative Criticism*, III, 1981, pp. 105-32.
- Vickers, Brian, *In Defence of Rhetoric*, Clarendon, Oxford (1988), 1989.
- Wall, Wendy, "Authorship and the Material Conditions of Writing", in Arthur F. Kinney (ed.), *English Literature 1500-1600*, pp. 64-89.
- Weber, Max, *L'etica Protestante e lo spirito del capitalismo* (1922), Sansoni, Firenze (1945).
- Weinberg, Bernard, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, 2 vols., University of Chicago Press, Chicago, 1961.
- Weis, René, "Introduction", in William Shakespeare, *Romeo and Juliet*, ed. by René Weis, Bloomsbury, London ("Arden"), 2012, pp. 1-116.
- Wellek, René, "The Middle Ages and the Renaissance", in *The Rise of English Literary History*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1941, pp. 1-13.
- Wells, Stanley and Taylor, Gary, "General Introduction", in *The Oxford Shakespeare. The Complete Works*, ed. by Stanley Wells and Gary Taylor, Clarendon, Oxford, 1986, pp. XV-XLII.
- Wilson, H. S., "Some Meanings of 'Nature' in Renaissance Literary Theory", *Journal of the History of Ideas*, II, 4, 1941, pp. 430-48.
- Wittkower, Rudolf e Margot, *Born under Saturn*, Weidenfeld and Nicolson, London, 1963 (tr. it. *Nati sotto Saturno. La figura dell'artista dall'Antichità alla Rivoluzione francese*, Einaudi, Torino [1968], 1996).

- Woudhuysen, H. R., *The Procreative Pen. Sir Philip Sidney and the Circulation of Manuscripts 1558-1640*, Clarendon Press, Oxford, 1996.
- York, R. A., *The Poem as Utterance*, Methuen, London and New York, 1986.
- Zazo, Anna Luisa, "Introduzione", in William Shakespeare, *Sonetti*, Mondadori, Milano, 1993, pp. V-LIII.
- Zeki, Semir, *Inner Vision*, Oxford University Press, Oxford, 1999 (cfr., in particolare, "The Neurology of the Platonic Ideal", pp. 37-49).

### 3) *Concordanze, dizionari storici e repertori lessicografici*

- Kuhn, Ursula, *English Literary Terms in Poetological Texts of the Sixteenth Century*, 3 vols., Institut für englische Sprache und Literatur, Universität Salzburg, Salzburg, 1974.
- LEME*: Lexicons of Early Modern English (database di "123 glossaries, bilingual lexicons, and monolingual dictionaries from the Early Modern English period, 1450-1702"), ed. by Ian Lancashire, University of Toronto Library and University of Toronto Press, Toronto (On), 2013: <http://leme.library.utoronto.ca>
- Onions, Charles T., *A Shakespeare Glossary*, enlarged and revised throughout by Robert D. Eagleson, Clarendon, Oxford, 1986.
- Schäfer, Jürgen, *Early Modern English Lexicography*, 2 vols.: vol. I: *A Survey of Monolingual Printed Glossaries and Dictionaries 1475-1640*; vol. II: *Additions and Corrections to the OED*, Clarendon, Oxford, 1989.
- Spevack, Marvin, *A Complete and Systematic Concordance to the Works of Shakespeare*, 3 vols., Georg Olms, Hildesheim, 1969-70.
- Starnes, De W. T., *Renaissance Dictionaries*, University of Texas Press, Austin, 1954.

## Il Leone e l'Unicorno

Collana di studi inglesi e americani diretta da Stefano Manferlotti

1. M. Billi, *Il testo riflesso. La parodia nel romanzo inglese*
2. D. Carpi, *L'ansia della scrittura. Parola e silenzio nella narrativa inglese contemporanea*
3. S. Manferlotti, *Dopo l'impero. Romanzo ed etnia in Gran Bretagna*
4. I. Chambers, L. Curti (a cura di), *La questione postcoloniale. Cieli comuni, orizzonti divisi*
5. S. Melani, *L'eclissi del consueto. Angeli, demoni e vampiri nell'immaginario vittoriano*
6. D. Calimani, *T.S. Eliot. Le geometrie del disordine*
7. R. Pieraccini, *Aldous Huxley e l'Italia*
8. R. Camerlingo, *Teatro e teologia. Marlowe, Bruno e i Puritani*
9. A. Caggiano, *Lou Reed poeta americano. Dai "Velvet" a "Berlin"*
10. F. Ghidini, *Abitata da un grido. La poesia e l'arte di Sylvia Plath*
11. M.T. Chialant, E. Rao (a cura di), *Letteratura e femminismi. Teorie della critica in area inglese e americana*
12. C. Concilio, *Le declinazioni dell'Io. Identità e alterità nella narrativa in inglese del Novecento*
13. P. Bertinetti, *Le mille voci dell'India*
14. A. Serpieri, *Otello: l'eros negato*
15. S. D'Alessandro, *L'artista allo specchio. Percorsi autobiografici nel Novecento inglese*
16. A. Leonardi, *Il cigno e la tigre. Figurazioni zoomorfe in Shakespeare*
17. M. Stanco, *Rinascimento inglese. Lessico della cultura e tecnologie della comunicazione*

L'idea che dietro un *corpus* di parole si celi la cultura che l'ha prodotto è un'idea antica. È un'idea, peraltro, sottesa al concetto erasmiano di *copia* e coltivata nei manuali di retorica e nei dizionari elisabettiani. A partire da tale spunto, nella prima parte del volume l'autore propone una serie di percorsi sul Rinascimento inglese avvalendosi di alcune parole-chiave attinte dalla cultura dell'epoca. Se la filosofia morale discettava sul governo delle passioni (*rule*) o sulla formazione della persona (*fashion*), la critica letteraria dibatteva il rapporto tra il momento inventivo della poesia (*idea*) e la sua attualizzazione linguistica (*utterance*). La lirica amorosa, a sua volta, era presentata dai poeti come una trascrizione del cuore sulla pagina. L'indagine sulla storia di tali concetti è affiancata, nella seconda parte del volume, da un'indagine sulle tecnologie che ne permisero la diffusione, moltiplicando le modalità comunicative della parola e contribuendo a modularne il senso.

## IL LEONE E L'UNICORNO 17

Michele Stanco è professore associato di Letteratura inglese nell'Università degli Studi di Napoli "Federico II". La sua ricerca si è prevalentemente focalizzata sul dramma shakespeariano (con particolare riguardo alle sue articolazioni tragiche, comiche, storiche), sulla poesia e sulla critica letteraria elisabettiana, sulla cultura rinascimentale. Ha pubblicato numerosi saggi su critici, poeti e drammaturghi elisabettiani ed ha curato (con John Roe) il volume *Inspiration and Technique. Ancient to Modern Views on Beauty and Art* (Peter Lang, Oxford-Bern, 2007). Tra i suoi studi più recenti, la monografia *Il caos ordinato. Tensioni etiche e giustizia poetica in Shakespeare* (Carocci, Roma, 2009, rist. 2011).

In copertina: Albrecht Dürer, *Erasmus da Rotterdam*. Incisione su rame, 1526.