

**I novellieri  
italiani  
e la loro presenza  
nella cultura  
europea:  
rizomi  
e palinsesti  
rinascimentali**

**a cura di  
Guillermo Carrascón  
e  
Chiara Simbolotti**

**aA**  
**aA**  
ccademia  
university  
press



**I novellieri italiani  
e la loro presenza  
nella cultura  
europea: rizomi  
e palinsesti  
rinascimentali**

**a cura di  
Guillermo Carrascón  
e  
Chiara Simbolotti**

**I novellieri italiani  
e la loro presenza  
nella cultura europea:  
rizomi e palinsesti  
rinascimentali**

Questa miscellanea di studi si colloca tra i risultati del Progetto di Ricerca “Italian Novellieri and Their Influence on Renaissance and Baroque European Literature: Editions, Translations, Adaptations” dei **Dipartimenti di Studi Umanistici** e di **Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne** dell’**Università degli Studi di Torino**, finanziato dalla **Compagnia di San Paolo** attraverso l’accordo con l’Università per lo sviluppo della ricerca scientifica.

The articles included in this volume have been selected by means of a peer review process.

IV

Volume stampato con il contributo  
del Dipartimento di Studi Umanistici  
dell’Università degli Studi di Torino

aA

© 2015  
Accademia University Press  
via Carlo Alberto 55  
I-10123 Torino

Pubblicazione resa disponibile  
nei termini della licenza Creative Commons  
Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 4.0



Possono applicarsi condizioni ulteriori contattando  
[info@accademia.it](mailto:info@accademia.it)

prima edizione dicembre 2015  
isbn 978-88-99200-65-7  
edizione digitale: [www.accademia.it/novellieri4](http://www.accademia.it/novellieri4)

book design boffetta.com

## I novellieri italiani e la loro presenza nella cultura europea: rizomi e palinsesti rinascimentali

### Francia e Germania

#### Perrault et Basile:

*Les Fées est-il un palimpseste?* Patricia Eichel-Lojkine 5

La «*Vie désordonnée*» di Bianca Maria di Challant:  
dalla IV novella di Bandello all'*histoire tragique*  
di Belleforest

Monica Pavesio 28

*L'Amour en son throne*: appunti su una traduzione francese  
secentesca delle *Novelle Amoroze*  
di Giovan Francesco Loredano

Laura Rescia 40

La storia di Donna Francesca che umilia i suoi spasimanti  
(*Dec. IX, 1*) nelle versioni tedesche  
di Arigo e Hans Sachs

Maria Grazia Cammarota 56

Ammonire divertendo: Sachs, Boccaccio e un *Decameron*  
(apparentemente) moralizzato

Raffaele Cioffi 74

The King and the Countess, or:  
Bandello at the Baltic Coast

Manfred Pfister 87

La ricezione delle novelle del Boccaccio in Germania  
nella seconda metà del XV secolo

Maria Grazia Saibene 110

Il Calandrino tedesco di Arigo

Chiara Simbolotti 126

### Inghilterra

Ricezione europea del *Cunto de li Cunti* di Basile:  
la traduzione inglese di John Edward Taylor

Angela Albanese 143

«Fu già in Venezia un moro molto valoroso».  
Giraldi Cinzio e Shakespeare

Massimo Colella 158

«This noble and godlye woman»:

Caterina d'Aragona e *The Historie of Grisilde the Seconde*  
di William Forrest

Omar Khalaf 173

Boccaccio e Shakespeare. La IV giornata del *Decameron*,  
l'amore e il tragico sulla scena

Chiara Lombardi 188

Barnabe Riche e la novella italiana. Traduzione e reinvenzione  
nel *Farewell to Military Profession*

Luigi Marfè 204

**'Scenari' europei del Rinascimento italiano:  
dagl'inganni di Nicuola (già Lelia) a Viola  
ne *La dodicesima notte*** Eva Marinai 217

***La moral filosofia* di Doni:  
l'iconografia della traduzione inglese** Patrizia Pellizzari 234

## Italia

***La Posilecheata, una still life* fiabesca** Clara Allasia 255

***Iter gratia itineris: il valore delle peripezie mediterranee  
nel Decameron*** Marcello Bolpagni 268

**Dalla novella alle scene: Giletta di Narbona  
nella *Virginia* di Bernardo Accolti** Matteo Bosio 285

**La transmisión de motivos novelescos a través  
de la comedia nueva: *Don Gastone di Moncada*  
de Giacinto Andrea Cicognini** Guillermo Carrascón 298

**La funzione Alatiel. False vergini  
in Pietro Fortini** Nicolò M. Fracasso 312

**La raccolta delle *Cento novelle amoroze  
de' Signori Accademici Incogniti*** Tiziana Giuggia 324

**Indicazioni per curare la malinconia nella novellistica italiana.  
Lezioni per il «ben vivere»** Béatrice Jakobs 339

**Riscrivere e rileggere Bandello.  
Il destino del paratesto tra *Histoires tragiques* (1559)  
ed edizione milanese (1560)** Nicola Ignazio Loi 350

***Griselda, tragicommedia* del bali Galeotto Oddi,  
un manoscritto torinese del sec. XVII** Jean-Luc Nardone 364

**«Bisogna scriver de' romanzi, chi vuol encomi»:  
Francesco Pona e la costruzione  
della «macchina meravigliosa»** Laura Nay 381

***La Griselda: recreaciones musicales de un argumento  
boccacciano en el siglo XVIII*** Juan José Pastor Comín 395

## Spagna

**Palabras en fuga o silencios en la *Primera parte  
de las novelas* de Giraldi Cinzio** Mireia Aldomà García 413

**Bandello y Cervantes. *Novelle, Histoires tragiques,  
Historias trágicas exemplares: hacia La fuerza de la sangre*  
de Miguel de Cervantes** Luana Bermúdez 432

<b>Educare e divertire: <i>La Zucca del Doni en Español</i> e la creazione di un nuovo destinatario</b>	Daniela Capra	444
<b>Lorenzo Selva en el origen del <i>Para algunos</i> de Matías de los Reyes</b>	Alba Gómez Moral	459
<b><i>Materias deshonestas y de mal ejemplo:</i> programa ideológico y diseño retórico en la narrativa italiana del siglo XVI en España</b>	David González Ramírez	473
<b>El motivo del marido celoso: de la <i>novella</i> italiana a la novela corta española del siglo XVII. Imitación y reescritura en Cervantes, Castillo Solórzano y Juan de Piña</b>	Christelle Grouzis Demory	491
<b>Teoria e pratica dell'utilità della novella. Bonciani, Bargagli, Sansovino e Cervantes</b>	José Manuel Martín Morán	506
<b>La teatralización del mito de Griselda en <i>El ejemplo</i> de casadas y prueba de la paciencia: a propósito de los personajes</b>	María Muñoz Benítez	522
<b>La recepción literaria en el Siglo de Oro: hacia el <i>Decamerón</i> de Lope de Vega</b>	Juan Ramón Muñoz Sánchez	539
<b>De Italia a España: la búsqueda y la creación del marco en <i>Los cigarrales de Toledo</i>, de Tirso de Molina</b>	Manuel Piqueras Flores	556
<b>Política de la amistad en <i>De la juventud</i>, de Francisco de Lugo y Dávila</b>	Carmen Rabell	569
<b>Bandello frente a la comedia del Siglo de Oro: el caso de <i>Linajes hace el amor</i></b>	Ilaria Resta	585
<b>La tradición griseldiana y las innovaciones en la segunda patraña de Timoneda</b>	Francisco José Rodríguez Mesa	604
<b><i>El Fabulario</i> de Mey y los <i>novellieri</i> italianos</b>	Maria Rosso	619
<b>Los <i>novellieri</i> en Mateo Alemán: las novelas en el <i>Guzmán de Alfarache</i> (1599-1604)</b>	Marcial Rubio Árbuez	633
<b>Le novelle 'italiane' del <i>Guzmán de Alfarache</i></b>	Edoardo Ventura	646
<b>Europa</b>		
<b>Del <i>exemplum</i> a la <i>novella</i></b>	Carlos Alvar	657
<b>Masuccio Salernitano en Europa</b>	Diana Berrueto-Sánchez	674
<b>Sulla presenza del <i>Decameron</i> nella letteratura polacca: la novella di Zinevra (II, 9) nelle traduzioni anonime cinquecentesche</b>	Anna Gallewicz	689

**Indice**

<b>Le rôle du <i>Décameron</i> dans l'épanouissement de la nouvelle roumaine</b>	Eleonora Hotineanu	705
<b>Dalla prosa alla poesia. Le prime traduzioni ungheresi del <i>Decameron</i></b>	Norbert Mátyus	717
<b>La novella italiana in Europa tra Bandello, Yver e Cervantes</b>	Elisabetta Menetti	726

## Boccaccio e Shakespeare. La IV giornata del *Decameron*, l'amore e il tragico sulla scena

Chiara Lombardi  
*Università di Torino*

### 1. «*Petrarch and Boccace in every mans mouth*»

L'influenza della cultura italiana sul teatro inglese di Cinquecento e Seicento è ampiamente attestata dalle fonti dirette e dagli studi critici<sup>1</sup>. L'Italia esercitava sull'opinione comune un grande fascino, in alcuni casi considerato addirittura pericoloso, come si legge in *The Schoolmaster* (1570) di Roger Ascham:

These be the enchantments of Circe, brought out of Italy to mar men's manners in England; much, by example of ill life, but more by precepts of fond [i.e. foolish] books, of late translated out of Italian into English, sold in every shops of

aA

1. Cfr. E. GRILLO, *Shakespeare and Italy*, Robert McClellan and Co., Glasgow 1948; M. PRAZ, *Shakespeare's Italy*, in ID., *The Flaming Heart*, Doubleday, New York 1958, pp. 164-167; R. EAGLE, *Shakespeare and Italy*, «Contemporary Review», CCXIV (1969), pp. 255-258; G.H. McWILLIAM, *Shakespeare's Italy Revisited*, Leicester University Press, Leicester 1974; M. Marrapodi et al. (a c. di), *Shakespeare's Italy. Functions of Italian Locations in Renaissance Drama*, Manchester University Press, Manchester-New York 1993; H. Klein, M. Marrapodi (a c. di), *Shakespeare and Italy*, Edwin Mellen Press, Lewiston 1999; M. Marrapodi (a c. di), *Shakespeare, Italy, and Intertextuality*, Manchester University Press, Manchester 2004; ID., *Italian Culture in the Drama of Shakespeare & His Contemporaries: Rewriting, Remaking, Refashioning*, Ashgate, Aldershot 2007; M.J. REDMOND, *Shakespeare, Politics, and Italy. Intertextuality on the Jacobean Stage*, Ashgate, Aldershot 2009; B. HÖTTEMANN, *Shakespeare and Italy*, LIT, Berlin 2011.



London, commended by honest titles the sooner to corrupt honest manners: dedicated overboldly to virtuous and honorable personages, the easier to beguile simple and innocent wits [...]. Ten sermons at Paul's Cross do not so much good for moving men to true doctrine as one of those books do harm with enticing men to ill living<sup>2</sup>.

Non sappiamo se il *Decameron* fosse tra questi *foolish books*, ma in quel periodo 'Petrarca e Boccaccio erano sulla bocca di tutti', annotava Gabriel Harvey in una lettera del 1580 a Edmund Spenser – «*Petrarch, and Boccace in euery mans mouth*»<sup>3</sup>. Al 1587, in particolare, risale la registrazione di un *Decameron* nello Stationer's Register – o meglio, la licenza di pubblicare un'edizione del testo – da parte dell'editore John Wolfe. Non si sa, però, se si tratti di una prima traduzione inglese o di un'edizione italiana, perché il volume è perduto<sup>4</sup>.

Com'è noto, per avere la *translatio princeps* di John Florio bisogna aspettare il 1620 circa<sup>5</sup>; ma è pur vero che Florio è attivo già a partire dal 1570 alla corte di Elisabetta I, in un periodo di grande interesse per la cultura e per la lingua italiana, molto studiate a corte e nelle élites aristocratiche londinesi<sup>6</sup>. Il suo lavoro di diffusione culturale culmina nella pubblicazione di *A Worlde of Wordes* (1598), primo dizionario anglo-italiano, ampiamente inclusivo, orientato al plurilinguismo e all'assimilazione di una gamma di parole anche proverbiali, dialettali, gergali, volgari, indispensabile per poter leggere i testi di Dante, Petrarca, Boccaccio<sup>7</sup>.

Il padre di John Florio, Michelangelo, era toscano e apparteneva a una famiglia di ebrei convertiti. Arrestato dall'Inqui-

2. R. ASCHAM, *The Schoolmaster*, W.A. Wright (a c. di), Cambridge University Press, Cambridge 1904, pp. 157-158.

3. T. NASHE, *The Complete Works of Thomas Nashe*, A.B. Grossart, London 1884, p. 69.

4. Cfr. G. ARMSTRONG, *Paratexts and Other Functions in Seventeenth-Century English Decameron*, «Modern Language Review», 102 (2007), n. 1, pp. 40-57; EAD., *The English Boccaccio. A History in Books*, Toronto University Press, Toronto-Buffalo-London, 2013, pp. 216 sgg.; D. MONTINI, *John Florio and the Decameron*, in P. Boitani, E. Di Rocco (a c. di), *Boccaccio and the European Literary Tradition*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2014, pp. 89-104 [p. 91].

5. Cfr. H.G. WRIGHT, *The First English Translation of the Decameron (1620)*, Harvard University Press, Cambridge MA 1953; M.W. WYATT, *The Italian Encounter with Tudor England. A Cultural Politics of Translation*, Cambridge University Press, Cambridge 2005.

6. WYATT, *Introduction a The Italian Encounter* cit., pp. IX-XI.

7. J. FLORIO, *A Worlde of Wordes. A critical Edition, with an introduction by Hermann W. Haller*, University of Toronto Press, Toronto 2013; cfr. F.H. YATES, *John Florio. The Life of an Italian in Shakespeare's England*, Cambridge University Press, Cambridge 2011 [1ª ed. 1934].

sizione, fugge a Napoli, poi a Venezia e a Londra, dove nasce suo figlio. John vive a lungo in Svizzera, studia a Wittemberg e a Tubinga, condividendo l'amore del padre per le lettere, per lo studio delle lingue e dei classici. Con Giordano Bruno, trascorre due anni presso l'ambasciata francese a Londra e lavora come segretario personale della regina Anna, moglie di Giacomo I. Oltre al dizionario e ai due dialoghi intitolati *First Fruites* and *Second Fruites* – quest'ultimo accompagnato dal *Giardino di Riecreatione*, un ricchissimo repertorio di modi di dire, proverbi italiani e altre forme retoriche – Florio è traduttore di Jacques Cartier e degli *Essais* di Montaigne (1603) e partecipa alla traduzione inglese dell'*Orlando furioso* di Sir John Harington (1590)<sup>8</sup>.

Shakespeare, come è noto, deve molto agli studi linguistici di Florio e alle sue traduzioni<sup>9</sup>. Tra gli anni Ottanta e Novanta, il drammaturgo inizia la sua carriera sotto il protettorato di Henry Wriothesley, di cui John Florio era tutore. Nell'Epistola dedicatoria a *A Worlde of Wordes*, nell'edizione del 1598, l'autore cita, tra le sue fonti medievali, il *Novellino*, il *Decameron* di Boccaccio, Petrarca e lo *Specchio di vera penitencia* di Jacopo Passavanti<sup>10</sup>. Nell'edizione del 1611 di Boccaccio figurano anche il *Corbaccio* e la *Fiammetta*, che testimoniano una più ampia circolazione della sua opera in Inghilterra.

Questi rapporti tra Shakespeare e la cultura italiana sono stati molto indagati a partire dagli studi di Mario Praz, Ernesto Grillo, Roderick Eagle, George Henry McWilliam, fino alle ampie monografie e miscellanee curate da Michele Marrapodi e ai saggi di Michael J. Redmond e Benedikt Höttemann<sup>11</sup>.

Sulla scorta delle teorie del neostoricismo che hanno influito molto sullo studio specialistico della cultura e della letteratura inglese<sup>12</sup>, questi saggi hanno mostrato i loro più

8. M.W. WYATT, *La biblioteca di John Florio, una biografia annotata*, «Bruniana e Campanelliana», IX (2003), pp. 409-439.

9. L.R.N. ASHLEY, *Floreat Florio. A Fruitful Area for Shakespeare's Scholarship*, «The Shakespeare's Newsletter», XXX/6 (1980), p. 49; K. MUIR, *Shakespeare and Florio*, «Notes and Queries», CXCVII (1952), pp. 493-495.

10. FLORIO, *A Worlde of Wordes, Introduction*, p. xvii; cfr. *Epistle Dedicatorie*, *ivi*, pp. 3-8.

11. Cfr. nota 1.

12. Tra gli altri: J. DOLLIMORE, A. SINFIELD, *Political Shakespeare. New Essays in Cultural Materialism*, Manchester University Press, Manchester 1985; S. GREENBLATT, *Shakespearean Nego-*

proficui risultati non tanto nel fornire studi ravvicinati delle fonti né nella ricostruzione di dati storici e biografici, quanto nell'analisi di quella che Stephen Greenblatt ha definito *social energy*<sup>13</sup>, che prende in considerazione gli scambi culturali e simbolici su più livelli e non solo testuali, sempre all'interno di una più dinamica concezione di intertestualità. Come ha sostenuto Marrapodi, non si tratta tanto di stabilire se Shakespeare avesse visitato l'Italia, né se sapesse l'italiano o altre lingue, ma di analizzare i processi culturali che hanno segnato la costruzione dei miti shakespeariani dell'Italia in un periodo di intensa circolazione di idee e di trasformazioni storiche, considerando i reciproci effetti di tali relazioni, per definire come il drammaturgo abbia «recreated, refashioned and re-modeled the myths»<sup>14</sup>. Oltre ai molteplici livelli testuali e agli archetipi che intervengono nella costruzione di questi modelli, occorre poi tenere presenti altri motivi culturali come quelli visuali o performativi che parte non secondaria hanno, a mio avviso, nella circolazione e nell'acquisizione delle novelle di Boccaccio. Anche la geografia italiana diffusamente presente sulla scena shakespeariana non può essere letta soltanto al fine di attestare o smentire una conoscenza diretta o letteraria della penisola, ma va considerata nella sua più ampia e problematica risonanza simbolica e nei rapporti con la circolazione dell'arte e della cultura rinascimentale<sup>15</sup>.

Nello specifico, la novella rappresenta un genere fondamentale proprio nella mediazione tra il teatro shakespeariano e la cultura italiana<sup>16</sup>. Il discorso però si restringe e si fa più nebuloso, se si considerano le possibili relazioni tra Shakespeare e Boccaccio. In questo ambito occorre perciò incrociare da una parte gli studi sulla diffusione europea, in

tiations. *The Circulation of Social Energy in Renaissance England*, University of California Press, Berkeley-London 1988.

13. GREENBLATT, *Shakespearean Negotiations* cit., p. 5.

14. MARRAPODI, *Introduction in Shakespeare and Italy* cit., pp. 1-18 [p. 2].

15. M.J. LEVITH, *Shakespeare's Italian Settings and Plays*, St. Martin's Press, New York 1989; F. LAROQUE, *Shakespeare's Imaginary Geography*, in A. Hadfield, P. Hammond (a c. di), *Shakespeare and Renaissance Europe*, Arden, London 2005, pp. 193-220.

16. Si vedano: C. PRESSLER, *Intertextual Transformations: the Novella as Mediator between Italian and English Renaissance Drama*, in Marrapodi, *Shakespeare, Italy, and Intertextuality* cit., pp. 107-117; L.G. CLUBB, *Italian Stories on the Stage*, in A. Leggatt (a c. di), *The Cambridge Companion to Shakespearean Comedies*, Cambridge University Press, Cambridge 2002, pp. 32-46; L. MARFÈ, «In English Clothes». *La novella italiana in Inghilterra: politica e poetica della traduzione*, Accademia University Press, Torino 2015.

particolare inglese, di Boccaccio e dall'altra, quelli che prendono in considerazione il debito del teatro shakespeariano verso questo autore, per lo più limitati allo studio dei più evidenti casi di convergenza, come la commedia *All's Well that Ends Well*, ricondotta alla novella III, 9, e *Cymbeline*, debitore per alcune sue parti alla novella II, 9<sup>17</sup>.

In questo ambito, il presente contributo intende analizzare i rapporti tra la IV giornata del *Decameron*, dedicata a «coloro li cui amori ebbero infelice fine»<sup>18</sup>, e alcuni sviluppi del tragico nel teatro di Shakespeare e, in particolare, nel *Romeo and Juliet*. Si tratta, tuttavia, di un'analisi rivolta a considerare non tanto i motivi e gli intrecci sottesi a questo dramma, quanto alcune trasformazioni di genere che collegano novella e dramma elisabettiano e che riguardano più propriamente la rappresentazione dei personaggi e, soprattutto, delle passioni sulla scena.

## 2. *Un nuovo senso del tragico*

Il dramma elisabettiano si sviluppa nella ricerca di nuove trame, di personaggi reali e di passioni attuali, all'interno di una contaminazione tra generi letterari che attenua sia la netta distinzione aristotelica tra i personaggi oggetto dell'imitazione nella tragedia o nella commedia, sia il rispetto per le unità di tempo, luogo, azione<sup>19</sup>. Da una parte, il teatro di Shakespeare rimanda a una concezione antinaturalistica dell'arte, che la metaforizzazione del mondo come teatro enfatizza nel metateatro, con la rottura dell'illusione scenica; dall'altra si basa su una più ampia gamma di passioni umane, con un'inevitabile contaminazione tra alto e basso o fra tragico e comico<sup>20</sup>.

17. Su Shakespeare, la novella e Boccaccio: H.G. WRIGHT, *Boccaccio in England: from Chaucer to Tennyson*, Bloomsbury, London 1957 e 2014; G. GALIGANI, *Il Boccaccio nella cultura inglese e anglo-americana*, Olschki, Firenze 1974; H.C. COLE, *The All's Well Story from Boccaccio to Shakespeare*, University of Illinois Press, Urbana 1981; R. KIRKPATRICK, *English and Italian Literature from Dante to Shakespeare: a Study of Source, Analogue and Divergence*, Longman, London 1995; M. PICONE, *Autori e lettori di Boccaccio*, Cesati, Firenze 2002.

18. G. BOCCACCIO, *Decameron*, V. Branca (a c. di), Einaudi, Torino 1980 e 2002.

19. ARISTOTELE, *Poetica*, D. Lanza (a c. di), Rizzoli, Milano 1994, §§48b 20-25; 49a 30-35; 49b; 53a; 54a 15; 59a.

20. Cfr. F. MARENCO, *La parola in scena. La comunicazione teatrale nell'età di Shakespeare*, UTET Libreria, Torino 2004; J. Drakakis (a c. di), *Shakespearean Tragedy*, Longman, New York 1992; H. GRADY, *Shakespeare and Impure Aesthetics*, Cambridge University Press, Cambridge 2009.

Lo schema tragico, perciò, non si limita a elaborare in vario modo i *casus virorum illustrium*, ma tende a ridisegnare i suoi sviluppi – e i concetti aristotelici di rovesciamento e di riconoscimento, *peripeteia* e *anagnorisis* – in maniera più concreta e sfaccettata, più aderente alla vita e alla Storia<sup>21</sup>.

È qui che la novella diventa un importante punto di riferimento. Possiamo, ad esempio, pensare ad alcune possibili influenze sulla drammaturgia shakespeariana, dello schema della seconda e della terza giornata del *Decameron*, dove rispettivamente si ragiona di chi «da diverse cose infestato, sia oltre alla sua speranza riuscito a lieto fine» e di chi «alcuna cosa molto da lui disiderata con industria acquistasse o la perdita ricovrasse», e, sotto certi aspetti, della quinta – dove «si ragiona di ciò che a alcuno amante, dopo alcuni fieri o sventurati accidenti, felicemente avvenisse» – e della decima, per i suoi esempi di grandezza morale quasi paradossali. L'impostazione di queste giornate può avere costituito uno stimolo sia, in generale, per quei drammi che vanno al di là della tradizionale distinzione di genere nella mescolanza di motivi tragici e comici, o comunque problematici – come *The Merchant of Venice*, *All's Well that Ends Well*, *Measure for Measure* – sia per i cosiddetti drammi romanzeschi, spesso incentrati sulla perdita e sulla riconquista di affetti e sul recupero di un ordine dopo il suo sconvolgimento. Pur nel trattamento di motivi archetipici e antropologici di ampia diffusione, è evidente in Shakespeare lo speciale sviluppo drammaturgico di motivi come la separazione, la confusione di identità e il riconoscimento<sup>22</sup>, enfatizzati da modalità come il travestimento e accompagnati dalla rappresentazione di passioni come la paura, la pietà, l'amore, la meraviglia, in cui un ruolo importante ha appunto la novella – quella boccacciana in particolare, come cercherò di dimostrare.

### 3. *Shakespeare e la quarta giornata del Decameron*

Per quanto riguarda la quarta giornata del *Decameron*, l'argomento, i motivi e la rappresentazione delle passioni al suo interno possono costituire un punto di riferimento importante per gli sviluppi del tragico nel teatro shakespeariano e, in

21. È la tesi di W. BENJAMIN, *Il dramma barocco tedesco*, Einaudi, Torino 1999.

22. Cfr. P. BOITANI, *Riconoscere è un dio. Scene e temi del riconoscimento nella letteratura*, Einaudi, Torino 2014.

particolare, nel *Romeo and Juliet*<sup>23</sup>. Anche a questo proposito, occorre considerare le premesse sopra citate sulla circolazione del *Decameron* in Inghilterra. In particolare, sappiamo che la prima novella della giornata, quella di Guiscardo e Ghismonda, circolava già prima in latino – tra il 1470 e il 1500 – poi nelle versioni delle principali lingue europee<sup>24</sup>; nondimeno, troviamo nei *Tragicall Tales* di George Tuber-ville (1587) altre cinque storie tratte dalla quarta giornata: quelle di Guglielmo da Rossiglione (*Dec.* iv, 9), Gerbino (*Dec.* iv, 4), Isabetta (*Dec.* iv, 5), Simona e Pasquino (*Dec.* iv, 7), e Girolamo e Silvestra (*Dec.* iv, 8)<sup>25</sup>.

Se quindi *Romeo and Juliet*, per quanto riguarda l'intreccio, è debitore di una ben precisa e accertata linea di novellieri italiani che non comprende direttamente Boccaccio – attinge alla *Tragicall Historye of Romeus and Juliet* di Arthur Brooke (1562), basata su una versione francese di Pierre Boaistuau del 1559 della novella di Bandello, che a sua volta elabora testi di Luigi da Porto e Masuccio Salernitano<sup>26</sup> – a mio avviso merita una maggiore attenzione il modello boccacciano, proprio a partire dalla particolare modalità di espressione del *pathos* amoroso e tragico nella quarta giornata e, diffusamente, nel *Decameron*, e dalle sue molteplici potenzialità performative<sup>27</sup>.

Innanzitutto, Boccaccio e Shakespeare attribuiscono un rilievo nuovo ai personaggi femminili, che si traduce in un

23. R. NEVO, *Tragic Form in Romeo and Juliet*, «Studies in English Literature», ix (1969), pp. 241-258; S. SNYDER, *The Comic Matrix of Shakespeare's Tragedies*, Princeton University Press, Princeton 1979; EAD, *Romeo and Juliet, Comedy into Tragedy*, «Essay in Criticism», xx (1970), pp. 391-402; J. KRISTEVA, *Romeo and Juliet: Love-Hatred in the Couple*, in Drakakis, *Shakespearean Tragedy* cit., pp. 296-315; G. BULLA, *Il verso e la tragedia. Forme del linguaggio in Romeo and Juliet*, Bulzoni, Roma 2004; F. MARENCO, Nota introduttiva a *Romeo and Juliet*, in F. Marengo (a c. di), *William Shakespeare. Tutte le opere. Le tragedie (vol. 1)*, Bompiani, Milano 2014, pp. 225-243.

24. Tra gli altri, cfr. P. BOITANI, *Boccaccio in Western Europe*, in Boitani, Di Rocco, *Boccaccio and the European Literary Tradition* cit., pp. 1-16.

25. Cfr. MARFÈ, «In English Clothes» cit., pp. 80-81; E. KOEPPPEL, *Studien zur Geschichte der italienischen Novelle in der englischen Literatur des sechzehnten Jahrhunderts*, Trübner, Strasbourg 1892.

26. Cfr. B. GIBBONS, *Introduction a Romeo and Juliet*, The Arden Shakespeare, Methuen, London and New York 1980, pp. 1-77.

27. A. Serpieri, K. Elam (a c. di), *L'eros in Shakespeare*, Pratiche, Parma 1988; E. SNOW, *Language and Sexual Difference in Romeo and Juliet*, in P. Erickson, C. Kahn (a c. di), *Shakespeare's «Rough Magic»: Renaissance Essays in Honour of C.L. Barber*, Delaware University Press, Newark 1985.

più ampio, retoricamente molto ricco e inedito spazio dedicato ai loro discorsi<sup>28</sup>. La donna diventa protagonista ‘parlante’ – e non più muto oggetto di vagheggiamento – attrice, nonché fruitrice della narrazione. In questo senso, come ha osservato Kay Stanton, si affranca dalle dicotomie in cui la società la costringeva<sup>29</sup>:

By their female characterization Boccaccio and Shakespeare each do much to deconstruct this artificial dichotomy (Chaste or Unchaste, Madonna or Whore), thereby instructing readers or audience members of both sexes as to inadequacy and repressiveness of contemporary representations of women in binary terms<sup>30</sup>.

Giulietta parla prima ancora di parlare – «She speaks, yet she says nothing» (II, ii, 12) – e poi parlerà davvero, tra lo stupore di Romeo e del pubblico, dando nuovo senso alle parole, fin da quelle che interpreta sulla scena – «She speaks. / O speak again, bright angel!» (II, ii, 27)<sup>31</sup>.

Inoltre, premessa fondamentale della rappresentazione dell’amore in Boccaccio e in Shakespeare è la liberazione dal peccato dell’amore, concepito come fatto naturale e principio di conservazione della vita. A dimostrazione della disposizione naturale ad amare e a desiderare è narrata la novelletta posta a Introduzione della quarta giornata del *Decameron*, in cui Boccaccio si difende dai suoi detrattori affermando alcuni principi di poetica. Nella novella, la meraviglia e il desiderio spontaneo, provati dal figlio di Filippo Balducci, per «le belle giovani donne ornate» (*Dec. Intr.* iv, 20) prevale su ogni tentativo del padre di imporgli una vita ascetica e solitaria. Alla scelta di Filippo di «non destare nel concupiscibile appetito del giovane alcuno inchinevole desiderio men che utile», sostituendo al nome «femine» quello di papere – «Elle si chiamano papere» – corrisponde la noncuranza del giovane per tutto ciò che è altro da quelle

aA

195

28. G. BÀRBERI SQUAROTTI, *Il potere della parola. Studi sul Decameron*, Federico & Ardia, Napoli 1993.

29. K. STANTON, *All's Well at the Decameron's Well: Women and Sexual Societal Healing in Boccaccio's Decameron III. 9 and Shakespeare's All's Well That Ends Well*, in Klein, Marrapodi, *Shakespeare and Italy* cit., pp. 225-252 [p. 228].

30. *Ibid.*

31. L'edizione critica di riferimento è W. SHAKESPEARE, *Romeo and Juliet / Romeo e Giulietta*, in Marenco, *William Shakespeare. Tutte le opere. Le tragedie* (vol. I) cit., pp. 223-494.

«papere» – palagi, bue, asino, cavalli, denari etc. – e la sua pronta risposta: «Padre mio, io vi priego che voi facciate che io abbia una di quelle papere» (*Dec. Intr. iv, 23-24*). Ben noto è il seguito e come il padre alla fine «sentì incontanente più aver di forza la natura che il suo ingegno» (*Dec. Intr. iv, 29*).

Significativa è, in questo contesto, l'opposizione tra ciò che è nome, ovvero artificio e convenzione, e desiderio, descritto appunto come naturale e incoercibile. «What's in a name?» Sarà proprio Giulietta a opporsi alla convenzionalità del nome – e del nemico nome di famiglia – contro la naturale inclinazione dell'amore (II, ii, 80-94). La parola di Giulietta ribattezza Romeo ed è sostituzione e incarnazione del nome. È parola nuova che si fa metaforicamente carne. Giulietta rappresenta anche il rinnovamento dell'amore tradizionale sul piano dei generi, perché sostituisce alle forme tradizionali – tipiche di una consuetudine ormai svuotata dell'originaria forza evocativa, quella riservata all'espressione dell'amore di Romeo per Rosalina<sup>32</sup> – nuove modalità di rappresentazione poetica e drammatica.

La liberazione dell'amore da ogni concezione peccaminosa è affermato fin dal primo incontro tra Romeo e Giulietta, alla festa dai Capuleti, dove il contatto delle mani ricorda l'atto della preghiera e il bacio diviene parte di un rito capace di togliere il peccato (I, v, 92-106).

Ghismonda, nell'ampio e perfetto discorso che rivolge al padre (*Dec. iv, 31-45*), si difende dicendo di avere peccato ma «amorosamente» (*Dec. iv, 1, 38*), oltre ad affermare – altro motivo ampiamente presente in Shakespeare – la nobiltà dell'animo di Guiscardo a dispetto della sua bassa condizione.

«Bellissima del corpo e del viso quanto alcuna altra femina fosse mai, e giovane e gagliarda, e savia più che a donna per avventura non si richiedea» (*Dec. iv, 1, 5*), come Giulietta, Ghismonda difende «le leggi della giovinezza» (*Dec. iv, 1, 33*): «Sono adunque [...] di carne [...] e [...] piena di concupiscibile disidero [...] sì come giovane e femina, mi disposi e innamora'mi» (*Dec. iv, 1, 34-35*). Ribadisce, inoltre, la forza del proprio amore in vita e oltre la morte: «Egli è il vero che

32. Cfr. ad es. *Romeo and Juliet* I, i, 168 sgg.



io ho amato e amo Guiscardo, e quanto io viverò, che sarà poco, l'amerò, e se appresso la morte s'ama, non mi rimarrò d'amarlo» (*Dec.* IV, 1, 32).

Una sentenza perfetta che ribadisce la lapidaria difesa di Ghismonda: «Amor può troppo più che né voi né io possiamo» (*Dec.* IV, 1, 23), dove risuona il verso virgiliano «Amor omnia vincit et nos cedamus amori» (*Bucoliche* X, 69).

Tuttavia, sia lo sviluppo narrativo boccacciano sia il dramma shakespeariano implicano anche l'esito tragico dell'amore, che manifesta una forza uguale e contraria rispetto alla sua stessa natura, soprattutto nel conflitto con la sorte e nei rapporti familiari e sociali. Nella novella prima della quarta giornata del *Decameron*, Fiammetta esprime la propria intenzione di narrare un «pietoso accidente» e introduce il personaggio di Tancredi, «signore assai umano e di benigno ingegno, se egli nell'amoroso sangue nella sua vecchiezza non s'avesse le mani bruttate» (*Dec.* IV, 1, 3). Il rapporto morboso tra padre e figlia, che di per sé rimanda più all'intreccio del *Pericles* che a quello del *Romeo and Juliet*, si proietta, nella tragedia shakespeariana, su un conflitto familiare di più ampia portata, quello ben noto tra Capuleti e Montecchi, già presentato dal Prologo.

All'«amoroso sangue» in cui Tancredi «brutta» le proprie mani uccidendo Guiscardo, l'amante della figlia, e, indirettamente, la figlia stessa, avvelenatasi dopo aver ricevuto dal genitore il cuore dell'amato in una coppa – in cui la giovane verserà, insieme a molte lacrime, il veleno che le darà la morte – corrisponde nel *Romeo and Juliet* il «civil blood» che sporca le mani dei cittadini nel rinnovarsi dell'antico odio: «makes civil hands unclean» (*Prologue*, 3-4).

Al di là del rovescio della sorte e dei conflitti generazionali e sociali, Boccaccio e Shakespeare sviluppano il tragico analizzando e rappresentando a fondo le componenti psicologiche di questo 'amore segnato dalla morte', «death-marked love» (*Prologue*, 9), della passione amorosa in cui risiedono forze opposte di costruzione e di distruzione; come nella natura, del resto, che è a un tempo potenzialmente portatrice di vita e di morte. Frate Lorenzo, a dimostrazione di ciò, entra in scena con un cesto di erbe velenose e di fiori dal succo prezioso, ancora roridi di rugiada, invocando la potenza racchiusa nelle piante, benefica o malefica a seconda

dell'uso o dell'eccesso (II, ii, 1 sgg.)<sup>33</sup>. Questa duplicità, quasi imprevedibile, di forze che accomuna amore e natura – e che caratterizza l'amore proprio come principio naturale – si manifesta in novelle come quella di Simona e Pasquino (*Dec.* iv, 7), uccisi dal veleno di un rospo acquattato tra le foglie di salvia che i due innamorati, uno dopo l'altro, si sfregano sui denti, o di Mazzeo della Montagna (*Dec.* iv, 10), dove ritroviamo – qui, nella narrazione di Dioneo, con quell'esito comico che risolve il clima cupo della giornata, mentre nel *Romeo and Juliet* con esito tragico – la bevanda che provoca un sonno profondissimo scambiato per morte.

#### 4. "Death-marked love": sogni

Nella novella di Andriuola e Gabriotto, definiti da Branca «quasi precursori di Romeo e Giulietta»<sup>34</sup>, la natura ambivalente dell'amore – che pure di per sé non concorre qui all'esito tragico, del tutto fortuito<sup>35</sup> – si rivela in due sogni. Nel primo Andriuola si trova nel giardino con Gabriotto, come di consueto, l'uno nelle braccia dell'altro «con grandissimo piacere», ma in quel momento «le pareva vedere del corpo di lui uscire una cosa oscura e terribile, la forma della quale essa non poteva conoscere, e parevale che questa cosa prendesse Gabriotto e malgrado di lei con maravigliosa forza gliel strappasse di braccio e con esso ricoverasse sotterra, né mai più riveder potesse né l'uno né l'altro». Al piacere che rivive in sogno si contrappone «assai dolore e inestimabile» che la fa risvegliare, così come la «cosa oscura e terribile» contrasta con le «molte rose bianche e vermiglie» e la «bellissima fontana e chiara», che fanno da sfondo alla felicità dei loro incontri (*Dec.* iv, 6, 10-12).

A sua volta Gabriotto, nel convincere l'amata a non credere alla verità di queste visioni, le racconta di avere recentemente avuto un sogno che presenta un'analogia simbologia:

a me pareva essere in una bella e dilettevole selva e in quella andar cacciando e aver presa una cavriuola tanto bella e tanto piacevole quanto alcuna altra se ne vedesse giammai;

33. Si veda anche l'invito del frate ad amare moderatamente (*Romeo and Juliet* II, v, 9-15).

34. BRANCA, nota 5 a BOCCACCIO, *Decameron* cit., vol. I, p. 536.

35. Per questi due amanti divenuti «marito e moglie segretamente» si dice infatti che «niuna cagione mai, se non morte» avrebbe potuto «questo lor dilettevole amor separare» (*Dec.* iv, 6, 9).

e pareami che ella fosse piú che la neve bianca e in breve spazio divenisse sí mia domestica, che punto da me non si partiva. Tuttavia a me pareva averla sí cara, che, acciò che da me non si partisse, le mi pareva nella gola aver messo un collar d'oro, e quella con una catena d'oro tener con le mani. E appresso questo mi pareva che, riposandosi questa cavriuola una volta e tenendomi il capo in seno, uscisse non so di che parte una veltra nera come carbone, affamata e spaventevole molto nell'apparenza, e verso me se ne venisse, alla quale niuna resistenza mi pareva fare; per che egli mi pareva che ella mi mettesse il muso in seno nel sinistro lato e quello tanto rodesse, che al cuor perveniva, il quale pareva che ella mi strappasse per portarsel via. Di che io sentiva sí fatto dolore, che il mio sonno si ruppe, e desto con la mano subitamente corsi a cercarmi il lato se niente v'avessi; ma mal non trovandomivi, mi feci beffe di me stesso che cercato v'avea. Ma che vuol questo per ciò dire? De' cosí fatti e de' piú spaventevoli assai n'ho già veduti, né per ciò cosa del mondo piú né meno me n'è intervenuto; e per ciò lasciagli andare e pensiamo di darci buon tempo (*Dec. iv, 6, 14-17*).

aA

«I dreamt a dream tonight»: nel dialogo con Mercuzio alla scena IV dell'atto I del dramma, cioè nel momento in cui tutti gli elementi successivi della tragedia sono ancora in via di sviluppo, ma si avverte già una tensione tragica potenziale e ambigua, Romeo suggerisce e anticipa il collegamento tra amore e tragedia per mezzo del sogno. Entrambi i personaggi raccontano di avere sognato, ma quando Mercuzio chiede a Romeo in che cosa consistesse il suo sogno, gli risponde: «That dreamers often lie» (I, iv, 52). I sognatori mentono spesso. Come Gabriotto, Romeo smentisce la teoria antica della preveggenza del sogno. Eppure, sia la novella decameroniana sia il dramma di Shakespeare attribuiscono al sogno una simbologia volta a rivelare la potenzialità tragica e cupa dell'amore, implicitamente collegandolo alla morte. Benché la passione amorosa sia intesa come naturale e di per sé incolpevole, essa possiede quella che Freud, proprio a partire dall'*Interpretazione dei sogni* e in *Al di là del principio del piacere*, individua come pulsione di morte, *Todestrieb*, che accosta l'*eros* al *thánatos*, come già nel *De rerum natura* di Lucrezio<sup>36</sup>.

199

36. Per la teoria sui sogni tra mondo antico e moderno, cfr. G. GUIDORIZZI, *Il compagno dell'anima. I Greci e il sogno*, Cortina, Milano 2013.

Andreuola, appunto, sogna di trovarsi tra le braccia dell'amato e di vedere «una cosa oscura e terribile», di forma ignota, che si porta via Gabriotto, mentre quest'ultimo sogna di vedere, insieme alla capriola bella, piacevole e bianca come la neve, una «veltra nera come carbone» che infila il muso nel suo fianco sinistro, spingendo fino a raggiungere il cuore e a strapparla via – altro elemento letterario tipico fin dalla *Vita Nova* e ricorrente in questa quarta giornata. Nel *Romeo and Juliet* il discorso sui sogni viene poi sviluppato nella notissima fantasmagoria di Mercuzio sulla regina Mab, che dissacra l'amore mettendone in evidenza anche qui la forza naturale e animalesca, oltre agli aspetti misteriosi, magici, irrazionali, quindi potenzialmente pericolosi perché incontrollati (I, iv, 55-94). Infine, è ancora un sogno di Romeo ad aprire il v atto del dramma, dove si sta per compiere la tragedia finale. Un sogno ingannatore, questa volta, ma non meno ambiguo degli altri, proprio perché illusoriamente felice in momento così cupo, capace di comunicare il potere di amore nel vincere la morte: Romeo sogna che la sua donna lo trovi morto e con i suoi baci lo faccia rivivere: «And breathed such life with kisses in my lips / That I revived and was an emperor» (v, i, 8-9).

200

aA

Non è un caso che questi sogni preludano, complice l'ambiguità polisemica del linguaggio, all'esito tragico del dramma, che dipende sì dalla fortuna o dalle tensioni generazionali e sociali, ma che comunque mette in evidenza un lato oscuro dell'amore<sup>37</sup>. È qualcosa che Romeo presagisce ancora prima di incontrare Giulietta:

ROMEO  
I fear too early, for my mind misgives  
Some consequence yet hanging in the stars  
Shall bitterly begin his fearful date  
With this night's revels, and expire the term  
Of a despised life, closed in my breast,  
By some vile forfeit of untimely death. (I, iv, 106-111)

Anche il monologo di Giulietta quando attende Romeo per abbandonarsi all'amore presenta un'ambigua densità tragica, nell'invocazione ai cavalli di Fetonte 'dai piedi di fuoco' – «Gallop apace, you fiery-footed steeds» (III, ii, 1) – e alla

37. KRISTEVA, *Romeo and Juliet: Love-Hatred in the Couple* cit.

notte – «Come, civil night, / Thou sober-suited matron, all in black» (III, ii, 10-11) – a cui già chiede, con antitesi formidabile, di insegnarle come perdere una gara vincente – «how to loose a winning match» (III, ii, 12) – e nella prefigurazione, che si trasforma in versi sublimi, della propria morte e della trasformazione di Romeo in piccole stelle che dovranno fare risplendere il cielo e adorare la notte:

Come, gentle night; come, loving, black-browed night,  
Give me my Romeo, and when I shall die<sup>38</sup>  
Take him and cut him out in little stars,  
And he will make the face of heaven so fine  
That all the world will be in love with night (III, ii, 20-24)

Tra le braccia l'uno dell'altro, Gabriotto e Andriuola hanno sogni di felicità minati da simboli di colore oscuro, di forma indistinta per la giovane, animalesca per il suo amato. Pur in modo diverso da come si era manifestata in sogno, la morte non tarda a sopraggiungere, del tutto imprevedibile perché in un certo senso scaturita dall'amore stesso. Come dimostrano le novelle di Simona e Pasquino e di Girolamo e Salvestra – nell'analogia, quasi illogica, prossimità tra passione amorosa e morte – l'amore diviene quindi in se stesso motore di un rinnovato e più ampio senso del tragico che pur concorre con la fortuna e con le diverse forze sociali a mutare le sorti dei personaggi e ad animare i rovesciamenti tradizionalmente collegati alle forme di questo genere letterario. Il bacio che toglieva il peccato diventa, in *Romeo and Juliet*, ad un tempo tramite di trasmissione del veleno e di unione eterna nella morte per i due innamorati (v, iii, 160 sgg.).

In rapporto con la centralità di questo rilievo psicologico attribuito all'amore, inoltre, sia nelle novelle di Boccaccio sia nel teatro shakespeariano diventano protagonisti del tragico non soltanto re e potenti, ma personaggi di ceto non nobile, a differenza di quanto accadeva nella tragedia greca e nella codificazione aristotelica. È spiegato nella novella di Simona e Pasquino: «E come altra volta tra noi è stato detto, quantunque Amor volentieri le case de' nobili uomini abiti, esso per ciò non rifiuta lo 'mperio di quelle de' poveri, anzi in quelle sí alcuna volta le sue forze dimostra, che come potentissimo signore da' più ricchi si fa temere» (*Dec.* iv, 7, 4-5).

38. Interessante la variante: «I shall die» / «he shall die» (Q4).

In questo ambito risulta fondamentale, per entrambi gli autori, il rapporto tra corporeità e parola, evidente nei dialoghi – e, come si diceva, nel più ampio spazio dedicato all'espressione e alla comunicazione dei personaggi femminili – e nella corrispondente esaltazione della fisicità e del piacere offerti dalla reciprocità del sentimento amoroso. Si tratta di un legame che non si spegne nella morte, ma che proprio in essa trova la sua consacrazione: ne è un esempio la composizione dei corpi di Romeo e Giulietta, dopo avere quasi erotizzato ciò che li ha uccisi – il veleno, il pugnale – che viene poi suggellata da Montecchi con le due statue d'oro fatte erigere a ricordo<sup>39</sup>. Nella quarta giornata del *Decameron* il motivo è ricorrente: riguarda la morte di Guiscardo e di Ghismonda che, dopo avere bevuto l'acqua avvelenata dalla coppa contenente il cuore dell'amato, «compose il corpo suo sopra quello e al suo cuore accostò quello del morto amante» (*Dec.* iv, 1, 58) e poi Tancredi «onorevolmente amenduni in un medesimo sepolcro gli fé sepellire» (*Dec.* iv, 1, 62); la fine di Lisabetta, che resta in vita finché, piangendo, può nutrire quella pianta di basilico che contiene la testa di Lorenzo – dopo essere venuta a conoscenza dal suo spettro, come Amleto, delle vere ragioni del suo omicidio (*Dec.* iv, 5, 12 sgg.) – le sorti di Simona e Pasquino, che insieme furono «nella chiesa di San Paolo sepelliti, della quale per avventura erano popolani» (*Dec.* iv, 7, 24), e quelle dei giovanissimi Girolamo e Salvestra, divisi dalle famiglie e presentati secondo motivi che rimandano alla storia ovidiana di Piramo e Tisbe<sup>40</sup> – «in una medesima sepoltura furono sepelliti amenduni: e loro, li quali amor vivi non aveva potuti congiugnere, la morte congiunse con inseparabile compagnia» (*Dec.* iv, 8, 35) – e infine l'amore adultero di Guiglielmo Guardastagno, il cui cuore è anche qui tratto con violenza e dato in pasto all'amata, prima che «furono i due corpi ricolti e nella chiesa del castello medesimo della donna in una medesima sepoltura fur posti, e sopr'essa scritti versi significanti chi fosser

39. cf. F. MARENCO, *Oltre Bandello: il problema della comunicazione in Romeo and Juliet*, in D. Maestri, L. Pradi (a c. di), *Matteo Bandello. Studi di letteratura rinascimentale*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2007, pp. 373-380.

40. BRANCA, nota 3 a BOCCACCIO, *Decameron* cit., vol. I, p. 555. La storia, com'è noto, è una delle fonti di *Romeo and Juliet*.

quegli che dentro sepolti v'erano, e il modo e la cagione della lor morte" (*Dec.* iv, 9, 25).

Non è un caso che, per queste molteplici metamorfosi delle «forze d'amore» (*Dec.* iv, 8, 32) oltre la morte, per Boccaccio come per Shakespeare punto di riferimento importante sia Ovidio, tanto più per le potenzialità poetiche e performative del suo poema<sup>41</sup>.

In conclusione, la circolazione del *Decameron* e, in generale, dell'opera di Boccaccio in Inghilterra, a partire dalla seconda metà del Cinquecento, incide sul teatro shakespeariano certamente per quanto riguarda gli intrecci – come, in generale, tutta la novellistica italiana – ma anche, in maniera non secondaria, per gli sviluppi drammaturgici e per la ridefinizione del genere tragico<sup>42</sup>, in particolare nella rappresentazione della passione amorosa e nel suo più spiccato rilievo psicologico, tra potenzialità e dissonanze, secondo un'idea ambivalente della natura e dell'amore. Si tratta dello sviluppo di un'idea di tragico intesa come forma rivelatrice del sé<sup>43</sup>, come violenza e ribellione a un ordine metafisico e sociale – pur in rapporto alla ridefinizione di questo stesso ordine – come riemersione di contenuti vietati e repressi ma non sopiti, dove l'*eros* rappresenta un motore sempre più potente di attivazione di queste stesse dinamiche<sup>44</sup>.

aA

203

41. Cfr. J. BATE, *Tragedy and Metamorphosis*, in id. (a c. di) *Shakespeare and Ovid*, Clarendon Paperbacks, Oxford 1993-2001, pp. 171-214; A.B. TAYLOR, *Shakespeare's Ovid*, Cambridge University Press, Cambridge 2006; E. DI ROCCO, *A Look at the Past: Boccaccio Reads the Classics*, in Boitani, Di Rocco, *Boccaccio and the European Literary Tradition* cit., pp. 18-31.

42. Si pensi all'importanza del *Filostrato*: cfr. P. Boitani (a c. di), *The European Tragedy of Troilus*, Clarendon Press, Oxford 1989; C. LOMBARDI, *Troilo e Criseida nella letteratura occidentale*, Storia e Letteratura, Roma 2005.

43. G. LUKÁCS, *L'anima e le forme*, Se, Milano 1991, pp. 231-235.

44. Si veda l'ampia introduzione di Drakakis, con le diverse teorie sul tragico, in id., *Shakespearean Tragedy* cit., pp. 1-44.