

CENTRO STUDI
MATTEO BANDELLO
E LA CULTURA RINASCIMENTALE

MATTEO BANDELLO

Studi di letteratura rinascimentale

II

a cura di

DELMO MAESTRI
LUDMILLA PRADI



Edizioni dell'Orso
Alessandria

CENTRO STUDI
MATTEO BANDELLO E LA CULTURA RINASCIMENTALE

Biblioteca Comunale «P. A. Soldini»
Castello Podestarie - Via Solferino, 3 - 15053 - Castelnuovo Scrivia (AL)
Tel./Fax 0131.827654 - e-mail al0033@biblioteche.reteunitaria.piemonte.it
www.matteobandello.it

Comitato Scientifico del Centro Studi

Giorgio BARBERI SQUAROTTI, Ettore CAU, Delmo MAESTRI (Presidente),
Elisabetta MENETTI, Mario POZZI, Francesco SPERA, Ugo ROZZI

Supplemento al n. 2 de «Il Comune» del giugno 2007 - Anno 6 VIII
Aut. Tribunale di Tortona 4/95 del 19/06/1995

Direttore responsabile: Gianni Tagliani

Coordinamento editoriale: Ludmilla Pradi

Direzione e Redazione: Comune di Castelnuovo Scrivia
via Garibaldi, 43 - 15053 Castelnuovo Scrivia (AL)
www.castelnuovoscriviva.info

Opera realizzata con il contributo di



Provincia di
Alessandria



Comune di
Tortona



Comune di
Castelnuovo
Scrivia



Fondazione
Cassa di Risparmio
di Tortona

Prefazione

Con molto piacere e "patrio orgoglio" abbiamo il privilegio di presentare questo secondo numero della bella Rivista curata dal nostro "Centro Studi Matteo Bandello e la cultura rinascimentale" che ha sede in Castelnuovo Scivina (e che presto potrà utilizzare, per il miglior raggiungimento dei suoi nobili scopi, la nuova e più dignitosa Sala ricavata al primo piano del nostro storico Castello, dove risiede anche la Biblioteca comunale). Il presente numero è interamente e doverosamente dedicato ad ospitare gli Atti del IV **Convegno Internazionale di Studi** che si è celebrato a Castelnuovo Scivina e Tortona (8-9 giugno 2006), dal significativo titolo: "La novella come tragedia storica: Bandello - Margherita di Navarra - Shakespeare".

A questo riguardo rivolgiamo i più sentiti ringraziamenti - nostri e di tutta l'Amministrazione comunale di Castelnuovo Scivina - non soltanto agli illustri Membri del Comitato Scientifico del Centro Studi (ed un pensiero commosso va al Prof. Marziano Guglielminetti, che prematuramente ci ha lasciati), ma a tutto il personale degli Enti patrocinatori e, soprattutto, a tutti i Convegnisti che, attraverso i loro preziosi contributi, hanno offerto la stimolante ed aggiornata riflessione storico-critica che oggi presentiamo in queste pagine.

Lo studio, l'approfondimento e la miglior valorizzazione del Bandello - ed il suo legame con la cultura rinascimentale - rimangono per noi una importante "missione" da compiere, al servizio non soltanto - certamente - della crescita civile e culturale del nostro territorio, ma - senza alcuna enfasi o spre-giudicatezza retorica - a beneficio della nostra grande tradizione italiana storico-letteraria.

© 2007

Copyright by Edizioni dell'Orso s.r.l.
Via Rattazzi, 47 15100 Alessandria
tel. 0131.252349 fax 0131.257567
e-mail: edizioniellorso@libero.it
<http://www.ediorso.it>

Impaginazione a cura di Francesca Cattina

È vietata la riproduzione, anche parziale, non autorizzata, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia, anche a uso interno e didattico. L'illecito sarà penalmente perseguibile a norma dell'art. 171 della Legge n. 633 del 22.04.41

ISSN 1826-2783

ISBN 978-88-7694-988-3

mentre pensano o scoprono che tutto è perduto e non rimane che morire (e quella di Juliet è ben più eroica, secondo il canone tragico, rispetto al morire per disperazione di Giulietta dopo che ha assistito alla morte dell'uomo amato). La vicenda di Giulietta e Romeo nella redazione del Bandello è già un'efficacissima variazione rispetto all'impostazione novellistica del *Decameron* della quarta giornata. La mescolanza molto attenta del patetico e del tragico che il Bandello diffonde nella novella, con tutte le altre ulteriori variazioni e prolungamenti e sperimentazioni che il genere in età manierista programma, offre il vario e anche opposto ventaglio di usi e impieghi, e Shakespeare ne è un bell'esempio, dal punto di vista tecnico. È vero che la vicenda dei due giovani di Verona, dopo, più specificamente nella tragedia spagnola, finisce a chiudersi nella sola pateticità; e, del resto, il novelliere bandelliano contiene un buon numero di tale univoco impiego del genere novellistico, così anche quello di puro orrore e violenza. La novella di Giulietta e Romeo, invece, contiene una varietà ben calcolata di generi misti: di qui la tanta attenzione che proprio questa specifica novella ha meritato, al di là della clamorosa vicenda.

La novella come tragedia storica: Matteo Bandello, Margherita di Navarra, Shakespeare

Chiara Lombardi

«Chaucer, *Bandello* e il *Romeo e Giulietta* di Shakespeare: le complicazioni dell'intreccio e lo sviluppo tragico del tema amoroso»

Un interessante discorso sul tragico ci è offerto dai *Canterbury Tales* di Geoffrey Chaucer (composti tra il 1392 e il 1400 circa) – grandiosa raccolta di storie, miti, novelle narrate in un giorno di primavera durante il pellegrinaggio di un eterogeneo gruppo di personaggi verso la cattedrale di Canterbury. In realtà il materiale del testo, che per molti aspetti ricalca la struttura e la vivacità dei temi del *Decameron*¹, letteralmente trabocca dai confini pur ampi della novellistica per fare spazio – alla maniera dell'autore, e come nei *Dream Poems* – a riferimenti intertestuali e metaletterari molto fitti e significativi². Ne è un esempio il racconto del Monaco, che affronta il tema del tragico e non casualmente ha come sottotitolo *De Casibus Virorum Illustrium* – titolo dell'opera di Boccaccio (1360) che attingeva al *De rebus diis utriusque fortunae* di Petrarca e passava in Inghilterra nel *The Fall of Princes* di Lydgate (1430-1438). In questi casi lo schema ricorrente, formula-

¹ Sui rapporti tra i due testi, cfr. N. S. Thompson, *Chaucer, Boccaccio, and the Debate of Love: a Comparative Study of the Decameron and The Canterbury Tales*, Oxford University Press, Oxford, 1996; L. M. Koff e B. Schildgen, *The Decameron and the Canterbury Tales: new Essays on an Old Question*, Associated University Press, London, 2000; P. Boitani, *Da Lollo a Bochas, Boccace e Boccaccio: Boccaccio in Inghilterra*, «Rassegna Europea di Letteratura Italiana», XVIII, 2001, pp. 29-39.

² Il testo di riferimento è: P. Boitani, *Chaucer. Opere*, trad. it. di V. La Gioia, 2 voll., I, Einaudi, Torino, 2000.

to nella *Poetica* di Aristotele e rielaborato attraverso la meditazione cristiana e boeziana, è quello dell'uomo nobile (*chrestos*) che precipita in una sventura da una condizione prospera e felice. La lunga carrellata di personaggi tratti dal mito classico e dalla Bibbia (Lucifero, Adamo, Sansone, Ercole, Nabucodonosor, Nerone, Alessandro e Giulio Cesare), anche se presentata al fine di sopportare i cambiamenti di Fortuna, ha però come unico risultato quello di suscitare la noia degli altri personaggi: "Non più di questo!", replica il Cavaliere, "che molto ne diceste e forse troppo" ("Hoo!" quod the Knyght, "good sire, namoore of this / That ye han seyd is right ynough, ywis, / And muchel morre", fr. VII, 2767-2770). La sua proposta è invece di fare il

contrario:

(...) is joye and greet solas,
As whan a man hath been in povre estaat,
And clymbeth up and wexeth fortunat,
And there abideth in prosperitee (fr. VII, vv. 2774-2778)³.

Ribatte l'Oste, che rincara la dose:

Sire Monk, namoore of this, so God yow blesse!
Youre tale annoyed al this compaignye.
Swiche talking is nat worth a boterflye,
For therinne is ther no desport ne game (fr. VII, vv. 2788-2791)⁴.

Non a caso, a questo punto, fa seguito lo strambo racconto del gallo Chauntecleer che riprende il discorso, da un punto di vista molto anomalo e innovativo, e smentisce ad un tempo schema tragico tradizionale e attese del lettore. Sicuramente queste considerazioni servono a ridefinire la funzione della novella, ma indirettamente incidono anche sul genere tragico e sulla necessità di variane i contenuti e le modalità espressive. Quello che si comincia a richiedere alla tragedia perché sia ancora godibile, infatti, è non tanto di

³ "(...) avrei allegramente / appreso di qualcuno in basso stato / che in alto grado fosse poi arrivato, / per vi restare prospero e felice".

⁴ "Messere, vi abbia Dio a benedire, / ma quel racconto vale così poco, / in esso non vi è burla e non vi è gioco, / e n'è già stanca questa compagnia".

rovesciarsi nel suo contrario – come proponeva provocatoriamente l'Oste – quanto di avere qualche cosa di innovativo, un parola nuova e convincente, un intreccio che non prescinda da *peripeteia* e *pathos*, ma li collochi in contesti emozionali inediti e più attuali. E allora come non pensare proprio al vasto e ghiotto patrimonio della novellistica, al *Decameron* in primo luogo? E non solo per le trame 'tragiche' della sua IV giornata, ma soprattutto per taluni aspetti strutturali (come la missione tra generi), oppure per il potere del linguaggio nei temi e negli intrecci, con una parola più consapevolmente ambigua e polisemica. La novella, insomma, da intendersi come una delle sue più insigne rappresentanti, Alatiel, la cui "bocca basciata non perde ventura, anzi rinnuova come fa la luna" (II, 7)⁵.

La tragedia shakespeariana, in modo particolare, sente il bisogno di guardare a questo repertorio, e non solo a Boccaccio quanto, appunto, a Bandello, a Margherita di Navarra, a Straparola per ricevere spunti, specie nell'intreccio e nella rappresentazione dei personaggi. Un caso è proprio il *Romeo and Juliet* (1592-1595), che si sottrae alla tendenza consueta – quella messa in evidenza dal Monaco nei *Canterbury Tales* – di collegare la tragedia a storie politiche o religiose di potenti devastati dalla sorte o a grandi personaggi del mito⁶. Il dramma si presenta invece come la rielaborazione di un intreccio che veniva a più riprese da una serie di novellieri: Masuccio Salernitano con l'ambientazione senese dell'amore di Mariotto e Giannozza nel *Novellino* (1476), Luigi da Porto a Verona nella *Istoria novellamente ritrovata di due nobili Amanti* (1530), e infine Bandello (1554) che, attraverso la traduzione in francese di Boistuan del 1559 nell'*Histoires Tragiques extraites des œuvres italiens de Bandel*, prelude a quel testo inglese di Arthur Brooke, *The Tragical*

⁵ G. Boccaccio, *Decameron*, a cura di V. Branca, Einaudi, Torino, 1992, 2 voll., p. 257. cfr. G. Barberi Squarotti *Il potere della parola. Studi sul «Decameron»*, Federico & Ardia, Napoli, 1993.

⁶ "Innovando rispetto alla tradizione di derivare il materiale tragico dalle storie dei potenti, e di collegarlo simbolicamente con le questioni del potere contemporaneo, Shakespeare ricava la sua trama dalla novellistica d'amore italiana, o meglio dalle sue derivazioni – racconti, ballate, poemi didascalici, drammi – diffusi in tutta Europa: sottrae cioè la tragedia all'ipoteca storico-politica, per investirla non solo della problematica, ma soprattutto dell'alta espressività della tradizione lirica amorosa" (F. Marengo, *La parola in scena*, Utet, Torino, 2004, pp. 103).

Historye of Romeo and Juliet (1562) e alla versione in prosa di Painter nel *The Palace of Pleasure* (1567) che costituiranno il riferimento più diretto per la tragedia shakespeariana⁷. Tra queste fonti, inoltre, si possono anche prendere in considerazione i rapporti con quella "tragedia" della Fortuna scritta da Chaucer: il *Troilus and Criseyde* (1385-1386)⁸, un poema in ottave dal sapore romanzesco e moderno, a sua volta derivato dal *Filostrato* di Boccaccio (1339) e da una moltitudine di altre fonti che più o meno direttamente confluiscono in Omero e nel multiforme calderone mitico della guerra di Troia⁹. Ricavati gli intrecci dalla novella di Bandello e dalle sue riscritture nella letteratura europea, l'interferenza con il testo di Chaucer sarebbe lecita all'atto della trasformazione della novella in tragedia, per il significato della vicenda e dei rapporti tra i personaggi "as patterns of tragic love"¹⁰. L'aspetto tragico della storia d'amore di Troilo e Criseida (tragedia perché si apre su un «double sorwe» e su di esso si svolge, con una duplice caduta: la prima nel dolore di un amore che non ha il coraggio di manifestarsi, la seconda causata dal tradimento che, per tradizione, Criseida compie con Diomede quando è costretta a lasciare il campo troiano per quello greco e a separarsi da Troilo) deriva sì dal concetto di tragedia del destino, e di caduta secondo lo schema di Aristotele, ma credo che comporti significative novità che rispondono a quelle esigenze espresse da Chaucer nei *Canterbury Tales*, e ampiamente accolte da Shakespeare.

La storia di Troilo e Criseida da una parte – poi trasformata dallo stesso Shakespeare in un dramma (*Troilus and Cressida*, 1600-1601) – e di Romeo

⁷ *Introduzione a Romeo e Giulietta*, in *Teatro completo di William Shakespeare*, a cura di G. Melchioni, I Meridiani Mondadori, Milano, 1976, vol. IV, pp. 3-14.

⁸ Cfr. l'introduzione al *Romeo and Juliet*, The Arden Shakespeare, ed. by B. Gibbons, Methuen, London and New York, 1980, pp. 1-77.

⁹ P. Boitani (a cura di), *The European Tragedy of Troilus*, Oxford University Press, Oxford, 1989. Di questo mi sono occupata in *Troilo e Criseida nella letteratura occidentale*, Storia e Letteratura, Roma, 2005 e in *Troilo, Tancredi e Satana "angeli caduti": metamorfosi e sviluppi del personaggio epico*, in «Crocevia. Rivista di Italianistica e Letterature Comparate», (2005), 1, pp. 3-38.

¹⁰ Gibbons, in *Romeo and Juliet*, cit., p. 37. E inoltre: "Chaucer's English poem, so much more powerful, as art, than the versions of the novella story of *Romeo and Juliet* available to Shakespeare, influences the deep structure of emotional experience which is the play basis" (Ibidem).

e Giulietta dall'altra, infatti, pur inserendosi nella tradizione della tragedia della Fortuna e in uno scontro che supera il livello individuale per coinvolgere la sfera politica e familiare, vi introducono qualcosa di nuovo che tocca più da vicino l'*ethos* e, in un certo senso, il destino individuale dei personaggi, come indicano gli stessi commenti moralistici di Brooke e di Bandello (la storia viene narrata "per ammonir i giovini che imparino moderatamente a governarsi e a non correr a furia"¹¹). Non solo i complicati intrecci delle novelle rendono più sfaccettate le personalità descritte, ma nella ridefinizione di queste ultime si rende spesso necessaria l'acquisizione di una più intensa e riflessiva interiorità ricavata dal registro lirico, petrarchesco, che a sua volta accentua l'aspetto problematico della comunicazione nella trattazione della passione amorosa. Nella vicenda di Troilo nel testo di Chaucer (I, 400-435), ad esempio, la prima presa di coscienza dell'amore del giovane per Criseida è espressa dalla traduzione quasi letterale in inglese del sonetto CXXXII di Petrarca. *Se amor non è* che esprime per ossimori uno stato d'animo di divisione da quel momento irrisolvibile:

If no love is, O God, what fele I so?

And if love is, what thing and which is he?

If love be good, from whennes cometh my woo?

If it be wikke, a wonder thynketh me,

When every tomment and adversite

That cometh of hym may to me savory thinke,

For ay thurst I, the more that ich it drynke.

And if that at myn owen lust I brenne,

From whennes cometh my waillynge and my pleynte?

If harm agree me, wherto pleyne I thenne?

I noot, ne whi unwery that I feynte.

O quike deth, O swas harm o queynite,

How may of the in me swich quantite,

But if that I consente that it be? ... (I, 400-413)¹².

¹¹ M. Bandello, *Novelle*, II, ix, Bur, Milano, 1990-2002, p. 279.

¹² "Se amor non è, o Dio, che mai qui sento? / E se lo è, che mai se ne può dire? / S'è cosa buona, donde il mio tormento? / E s'è cattiva, resta da capire / come in tanta pena il mio

Così Romeo, il cui nome, come osserva Melchiori, richiama "il pellegrino alla città santa"¹³ — e, con esso, il "vecchierel canuto e bianco" di Petrarca, alla ricerca dell'immagine di Dio come il poeta, "in altrui", della sua donna (XVI) — nel dramma di Shakespeare entra in scena pronunciando un monologo altrettanto ricco di ossimori in cui lamenta la natura duplice, irrisolta e dolorosa dell'amore:

Here's much to do with hate, but more with love: —

Why, then, O brawling love! O loving hate!

O anything, of nothing first create!

O heavy lightness! serious vanity!

Misshapen chaos of well-seeming forms!

Feather of lead, bright smoke, cold fire, sick health!

Still-waking sleep, that is not what it is! —

This love feel I, that feel no love in this (I, i, 175-183)¹⁴.

In questa interferenza con i temi e i soggetti della novella, però, proprio la posizione lirica dei due innamorati viene definita e discussa da personaggi molto più prosastici, che abbassano il registro linguistico o lo intridono di ironia e di sospetto: Pandaro nel *Troilus and Criseyde* di Chaucer, già presente nel *Filosttrato* di Boccaccio, e Mercuzio in *Romeo and Juliet* (Marcuccio nella

patire / da lui mi viene dolce e così lieve / che maggior sete n'ha chi più ne beve. / E se, per altro, brucio a mio piacere, / a che questo lamento? Da che viene? / Se il mal mi piace, dov'è il dispiacere? / Son debole e non so perché m'avviene. / O viva morte, o mal che mi fa bene, / tu non m'aggredivesti prepotente / s'io non fossi in tutto consentente» (G. Chaucer, *Troilus and Criseyde*, trad. it. *Troilo e Criseida*, di V. La Gioia, in *Opere*, cit., pp. 302-305).

¹³ G. Melchiori, *La tragedia lirica: «Romeo and Juliet»*, in *Shakespeare*, Laterza, Bari, 2000, pp. 208-230, p. 222.

¹⁴ "Qui abbiamo a che fare con l'odio, ma ancor più con l'amore. / Perché, allora, o amore rissoso, o odio amoroso, / O tutto, creato in origine dal nulla! / O leggerezza pesante, seria frivolezza, / Deforme caos di belle forme in apparenza composto! / Piuma di piombo, fumo lucente, fuoco ghiacciato, malsana salute, / sonno a occhi aperti che non è ciò che è! / Questo è l'amore che sento e non c'è amore in questo". Il testo di riferimento è *Romeo and Juliet*, in *Teatro completo di William Shakespeare*, a cura di G. Melchiori, I Meridiani Mondadori, Milano, 1976, vol. IV. Le traduzioni delle citazioni di Shakespeare, salvo specificazioni, sono mie.

fonte bandelliana). Oltre a quest'ultimo, incontriamo in Bandello un altro personaggio che convince Romeo ad abbandonare la ritrosa ragazza amata prima di Giulietta con parole simili a quelle con cui Pandaro, nel *Filosttrato*, spinge Troilo a trovare conforto in altre donne ("questa città si vede / piena di belle donne e graziose" ... "il nuovo amor sempre caccia l'antico", IV, 48, 1-2; 49, 2):

Omai destati e riconosci l'errore ove tutto il di vivi; [...] Si cominciano a far de le feste e de le maschere per la terra: va' a tutte le feste e se per sorte vi vedrai quella che tanto tempo indarno hai servito, non guardar lei, ma mira ne lo specchio de l'amor che portato l'hai, e senza dubbio troverai compenso a tanto male quanto soffri, perché giusto e ragionevol sdegno in te di tal maniera s'accenderà che affrenerà questo tuo poco regolato appetito¹⁵.

Mentre nel *Filosttrato* Troilo non riesce a fare come gli suggerisce Pandaro (ispirato dal principio del "chiodo scaccia chiodo" anche nel testo di Chaucer¹⁶), nella novella di Bandello Romeo ci riesce, e il suo nuovo amore supera per intensità il primo: Giulietta, "una fuor di misura bellissima garzona", "infinitamente gli piacque"; e dunque, "entrato in quel vago labirinto [...] beveva il dolce amoroso veleno, ogni parte e ogni gesto di quella meravigliosamente lodando"¹⁷.

Al cuore infiammato di Romeo, per il quale si allude già al veleno che lo porterà alla morte, si contrappone nella novella di Bandello la freddezza di un altro amico, Marcuccio il Guercio. Questi è caratterizzato da un particolare solo apparentemente irrilevante che ricorre anche nel testo di *Da Porto*, e cioè dalle mani gelate:

Aveva poi sempre il verno e la state e da tutti i tempi le mani via più fredde e più gelate che un freddissimo ghiaccio alpino; e tutto che buona pezza scaldandole al fuoco se ne stesse, restavano perciò sempre freddissime¹⁸.

¹⁵ M. Bandello, *Novelle*, p. 282.

¹⁶ "The newe love out chaceth ofte the olde" (IV, 415) in P. Boitani, *Chaucer: Opere*, cit., p. 561.

¹⁷ Ivi, p. 283.

¹⁸ M. Bandello, *Novelle*, II, ix, p. 284.

In contrasto con la mano di Marcuccio, che la tiene da destra, la mano sinistra di Romeo sembra a Giulietta una benedizione: “- Benedetta sia la venuta vostra a lato a me! - e così amorosamente gli strinse la mano”¹⁹. Al che Romeo non manca di approfittare del complimento per dichiarare alla ragazza il proprio trasporto:

Ben vi dico che se la mia mano vi scalda, che voi con il fuoco dei begli occhi vostri tutto m'ardete, assicurandovi che se aita non mi porgete a ciò possa tanto incendio soffertire, non passerà troppo che mi vedrete tutto abbruciare e divenir cenere²⁰.

Anche in questo caso il testo di Bandello lascia già trasparire segni di ambiguità, alludendo tragicamente al destino di morte che colpirà i due personaggi proprio nel momento in cui si parla d'amore. Inoltre, quando Giulietta confesserà a Romeo: “che posso io dirvi se non ch'io sono assai più vostra che mia?”, si dice che in lui “già la piaga era aperta e l'amoroso veleno molto a dentro entrato”²¹. Nel testo di Shakespeare l’“abbruciare” di Romeo è presagito anche da Benvolio, che al “chiodo scaccia chiodo” di Pandaro sostituisce l’immagine del fuoco: “one fire burns out another burning”²² (I, ii, 45). Mercurio non ha più le mani gelate, ma è un personaggio brutto (chiede una maschera per coprire le sue deformità: I, iv, 31) e, in un certo senso, il freddo gli ha affilato il cuore e la lingua. Costruito come “la controparte linguistica del lirismo degli amanti”²³ - intuisce il pericolo di un amore assoluto fin dall’inizio, quando dice a Romeo:

You are a lover. Borrow Cupid's wings
And soar with them above a common bound (I, iv, 17-18)²⁴.

E se qui Romeo ammette di essere troppo gravato da un’ottusa pena d’amore (“dull woe”, I, iv, 21) per potere spiccare il volo, dichiarerà però di voler

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Ivi, p. 285.

²¹ Ibidem.

²² “Un fuoco ne sostituisce un altro”.

²³ G. Melchiori, *La tragedia lirica: «Romeo and Juliet»*, p. 211.

²⁴ “Se sei innamorato, prendi a prestito le ali di Cupido e vola al di là di ogni limite”.

prendere le ali quando, già innamorato di Giulietta, dovrà scalare le mura per raggiungere il suo balcone:

With love's light wings did I o'erperch these walls (II, ii, 66)²⁵.

Troppo celebri, inoltre, sono le parole di Mercurio nel monologo della Regina Mab (I, iv, 53 sgg.) per dover essere ricordate per intero. Pronunciate per fugare ogni paura e ogni superstizione di Romeo sui sogni, in realtà le materializzano grazie al ricorso a immagini del mito e del folklore nordico (ma anche della letteratura latina: pensiamo ai richiami al *De rerum natura* di Lucrezio, alle *Metamorfosi* di Ovidio, alle *Bucoliche* di Virgilio) e accentuano l’aspetto pericoloso e ingannatore della passione amorosa descrivendolo in termini di una forza animalesca e incontrollabile. Insomma, per fugare i sogni di Romeo, Mercurio parla di sogni ancora più paurosi e Romeo, quasi presago a sua volta, intuisce per quella notte “una sciagura che pende dalle stelle” (“hanging in the stars”, I, iv, 107). Le prese in giro di Mercurio, la sua disincantata freddezza, continuano a mettere in guardia Romeo dal farsi distruggere dall’amore, invitandolo a preservare se stesso:

Now art thou sociable, now art thou Romeo;
now art thou what thou art, by art
as well as by nature (II, iv, 87-89)²⁶.

Implicitamente, tale affermazione contrasta l’affannata quanto celebre domanda di Giulietta: “O Romeo, wherefore art thou Romeo?” (II, ii, 33). Essa ha il suo principale bersaglio nel conflitto delle due famiglie, ma tragicamente mette anche in luce la perdita di quel dominio di sé - composto di società, arte, natura - messo in evidenza da Mercurio²⁷.

Ed è proprio la morte di questo personaggio, posta a metà esatta della tragedia, a sancire il progressivo precipitare dell’amore in tragedia. Come nella

²⁵ “Sulle ali leggere dell’amore ho superato queste mura”.

²⁶ “Ora sei socievole, ora sei Romeo; ora sei ciò che sei, come arte e natura ti hanno voluto”.

²⁷ Cfr. W. N. West, *Mercurio's Bad Language* in B. Reynolds - W. N. West (eds.), *Rematerializing Shakespeare. Authority and Representation on the Early Modern English Stage*, Palgrave, Macmillan, 2005, pp. 115-129, in part. pp. 119-120.

novella di Bandello Marcuccio non compariva se non perché le proprie mani gelate fossero di contrasto a quelle bollenti di Romeo, così nel *Romeo and Juliet* alla morte del personaggio, in concomitanza con la morte di Tebaldo, segue il culmine di quella passione che, con le ali dell'amore, si era spinta molto in alto, quasi all'idolatria. Paragonata al sole (II, ii, 4), Giulietta chiama Romeo "the god of my idolatry" (II, ii, 115²⁸) e manifesta l'illusione di volare in alto, "to the high fortune!", nel felice slancio per essere prossima sposa (II, iv, 78).

Nella novella di Bandello, le nozze tra Romeo e Giulietta si concludono con una scena di intensa e felice sensualità, con i due giovani che godevano del loro matrimonio in un bellissimo giardino:

Venuta poi la notte, a l'ora statuita, Romeo con Pietro se n'andò a certo muro d'un giardino, ed aiutato dal servidore salì il muro e nel giardino discese, ove trovò la moglie che insieme con la vecchia l'attendeva. Come egli vide Giulietta, incontra l'andò con le braccia aperte. Il medesimo fece Giulietta a lui, ed avvicinatogli il collo stette buona pezza da soverchia dolcezza ingombrata che nulla dir poteva. Era al medesimo segno l'infiammato amante, parendogli simil piacere non aver gustato già mai. Cominciarono poi a baciarsi l'un l'altro con infinito diletto ed indubitabile gioia di tutte due le parti. Ritiratisi poi in uno dei canti del giardino, quivi sovra certa banca che ci era, amorosamente insieme giacendo consumarono il santo matrimonio. Ed essendo Romeo giovine di forte nerbo e molto innamorato, più e più volte a diletto con la sua bella sposa si ridusse²⁹.

Nel *Romeo and Juliet* il rapido volo dei due innamorati glissa su queste gioie, soffocato dagli avvertimenti di Mercurio, dalle pur sagge parole del frate ("These violent delights have violent ends / And in their triumph die, like

²⁸ Di "mad idolatry" parla anche Ettore nel *Troilus and Cressida* di Shakespeare (II, ii, 57). "Troilus' idealizing love", spiega Grady, "announces its own pointlessness and reified status" (H. Grady, *Mad Idolatry: Troilus and Cressida*, in *Shakespeare's Universal Wolf. Studies in Modern Reification*, Clarendon Press, Oxford, 1996, pp. 58-94, p. 76).

²⁹ M. Bandello, *Novelle*, p. 291. Cfr. G. Boccaccio, *Decamerone*, X, vi, 19.

fire and powder / Which as they kiss consume"³⁰, II, vi, 9-11), ma soprattutto dalla violenza della scena che oppone giovani Capuleti e giovani Montecchi e degenera nell'uccisione di Mercurio e di Tebaldo. L'impaziente richiamo di Giulietta al carro di Fetonte (III, ii, 1 sgg.), inoltre, è un segnale - implicito nella comunicazione e per questo più raccapricciante, più tragico - del precizio a cui stanno andando incontro i due innamorati. In breve essi si ritrovano stretti in un abbraccio che la tragedia, a differenza della novella, non può raccontare per intero, ma solo rendere il più possibile rapido e fulmineamente, preceduto dall'invocazione di una notte piena di presagi:

Come, night; come, Romeo; come, thou day in night;
For thou wilt lie upon the wings of night
Whiter than new snow upon a raven's back.
Come, gentle night; come, loving, black-brow'd night,
Give me my Romeo; and, when he shall die,
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,
And pay no worship to the garish sun. (III, ii, 17-25³¹)

Proprio l'allusione al mito di Fetonte fa sì che il modello ovidiano delle *Metamorfosi* (II, 1 sgg.) fonda la triste storia di Piramo e Tisbe con quella del figlio del Sole che, troppo giovane e inesperto, non riesce a guidare i focosi cavalli del padre e, deviando dall'orbita, rischia di incendiare la terra. Come osserva Jonathan Bate, i cavalli qui evocati da Giulietta ricordano quelli della Regina Mab di Mercurio. La giovane, infatti, chiamerebbe Fetonte per affrettare la notte da trascorrere con Romeo. E tuttavia:

³⁰ "Queste gioie violente hanno esiti violenti / e trionfando muoiono, come fuoco e polvere, / che baciandosi si consumano".
³¹ "Vieni, notte; vieni, Romeo; vieni, tu che sei giorno nella notte; / perché tu ti distenderai sulle ali della notte; / più bianco di neve fresca sulle ali di un corvo. / Vieni, notte gentile; vieni notte d'amore dalle ciglia nere; / Portami il mio Romeo; e quando morirà, / prendilo e fai di lui tante piccole stelle, / e renderà il volto del cielo così splendente / che tutto il mondo si innamorerà della notte senza più adorare il sole radioso".

The irony is that in willing on the night, she is willing on the tragedy, the moment of separation, Romeo's exile, and ultimately the confusion and misquoting which bring the death of both lovers. The audience sees, as the character does not, that to put Phaeëthon in charge is to precipitate the catastrophe³².

La fine, nell'intreccio che segue a queste vicende, è nota a tutti. Nella novella di Bandello Giulietta, dopo che Romeo è esiliato a Mantova, viene promessa in sposa a una certa Paris di Lodrone. La ragazza finge di acconsentire, ma chiede a frate Lorenzo una pozione che la faccia apparire morta, e lo prega di informare Romeo dell'inganno. Tuttavia, il messaggero mandato da lui viene bloccato da una pestilenza e la comunicazione fallisce. Romeo crede che Giulietta sia morta e prende il veleno prima di giungere da lei, che rinverrà tra le sue braccia per poi darsi la morte dopo di lui trattenendo il fiato. Nel dramma di Shakespeare restano centrali l'allontanamento di Romeo, la decisione di simulare la morte di Giulietta con una pozione magica e, infine, la stessa mancata comunicazione che induce Romeo a procurarsi del veleno per uccidersi, salvo che Giulietta non riesce più a incontrare il suo amore ma, al risveglio, immediatamente si trafigge con un pugnale. La fretta, alla quale i due innamorati si consacrano, da una parte accelera notevolmente gli indugi della novella, dall'altra sancisce la caduta in quel precipizio già più volte presagito.

In conclusione, quindi, possiamo domandarci se per il *Romeo and Juliet* si tratti di una tragedia della Fortuna, come è definita quella di Troilo e Criseida, o di una tragedia classica, come sembra suggerirci il frate quando parla di "a greater power than we can contradict" (V, iii, 153). A mio avviso (e proprio su suggerimento degli intrecci della novella) qui Shakespeare segue il modello della tragedia della Fortuna, ma propone insieme qualcosa di nuovo rispetto allo schema canonico della caduta, già noioso per i personaggi dei *Canterbury Tales*. Nella tragedia greca, infatti, l'uomo lotta con grandi forze trascendenti, posto di fronte a una necessità irreparabile che lo porta a un errore catastrofico di cui non è colpevole (*I'hamartema*). Qui i presagi della caduta sono proiettati nell'*ethos* dei personaggi fin dall'inizio, e sicu-

³² J. Bate, *Tragedy and Metamorphosis*, in *Shakespeare and Ovid*, Clarendon Paperbacks, Oxford, 1993-2001, pp. 171-214, p. 177.

mente accentuati dall'ambiguità di un linguaggio che mette in luce la problematicità del sentimento amoroso e prelude, nella forma, a quella doppiezza che apparterrà al dramma barocco³³. Che l'amore idealizzato dai poeti si possa accompagnare alla violenza si percepisce già da quella sorta di imeneo alla rovescia che aveva aperto il dramma, con quel trionfo di spade e di altri oggetti di guerra dalla chiara allusione a una feroce sessualità. E come la tragedia europea di Troilo – dal *Filostato* al dramma di Shakespeare passando per il *Troilus and Criseyde* di Chaucer – si svolgeva nel contesto buio e cupo della guerra di Troia, e sanciva quella amara e colpevole corrispondenza tra eroismo ed erotismo, violenza e adulterio nell'idolatria di una donna vagheggiata come una merce preziosa e desiderata sopra ogni cosa, anche qui nel *Romeo and Juliet* l'amore, per quando invocato con un'innocenza e una purezza sconosciuti all'altra storia, non può che balenare come un lampo veloce e passeggero in una notte profonda, e quindi incenerire e distruggere analogamente, come già i segni disseminati nella novella di Bandello lasciano intuire³⁴. Ma Shakespeare, appunto, va oltre: si libera dei presupposti

³³ Cfr. W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco* (1974), Einaudi, Torino, 1999. "Benjamin spiega che la 'tragedia', in quanto dramma sacrificale in cui l'eroe viene offerto agli dei in espiazione, va circoscritta alla Grecia antica. Il *Trauerspiel*, per contro, che comprende tutto il barocco... e che si presenta a guisa di una 'rappresentazione per malinconici' (*Spiel für Traurige*) nella sua accezione linguistica di *Trauer* ("lutto", "afflizione", "tristezza") e di *Spiel* (ossia "gioco" o "rappresentazione"), è una sorta di 'mistero' in cui si mette in scena la disgregazione dell'uomo post antico" (G. Schiavoni, *Fuori dal coro*, introduzione a W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, cit., pp. VII-XXXV, p. XXIX).

³⁴ Cfr. M. L. Novy, *Violence, Love and Gender* in "Romeo and Juliet" and in "Troilus and Cressida", in *Love's Argument. Gender Relations in Shakespeare*, Chapel Hill and London, North Carolina Press, 1984, pp. 99-124. Scrive Novy: "Both lovers speak in words at once sensuously descriptive of beauty and celestially idealizing" (lvi, p. 105). Occorre però distinguere tra l'amore del *Romeo and Juliet*, che, per quanto pericoloso e utopico, vorrebbe sostituirsi alla corruzione del mondo ("The play expresses both the appeal and the danger of a love in which two people become the whole world to each other. This little world precariously remedies the defects of the larger one – its coldness, its hierarchies, its violence – but the lovers cannot negotiate by the outer world except by their deaths because of their residual commitment to the outer world and its gender ideals") e la corruzione stessa in cui sono coinvolti Troilo e Cressida, non meno della società in cui vivono ("the lovers' world

moralistici dei novellisti eppure se ne serve, a mio avviso, per proiettare l'*harmartema* nel cuore dei personaggi, in una scelta dettata dalla passione, e non gestibile, a meno di non fare come Cressida, che tradisce per mantenere il controllo di sé – amaramente per preservarsi dall'amore assoluto e dal miraggio di un ideale irraggiungibile.

Le mani gelate di Mercurio non riescono a frenare il galoppo dei cavalli di Fetonte, e nemmeno il lampo che intimorisce Giulietta quando invita Romeo a non giurare ("I have no joy of this contract to-night; / It is too rash, too unadvis'd, too sudden; / Too like the lightning, which doth cease to be / Ere one can say 'It lightens'. Sweet, good night!"³⁵, II, ii, 117-119) e che tornerà a illuminare la sua bellezza nella morte:

O, give me thy hand,
 One writ with me in sour misfortune's book!
 I'll bury thee in a triumphant grave;
 A grave? O, no, a lantern, slaughter'd youth.
 For here lies Juliet, and her beauty makes
 This vault a feasting presence full of light.
 Death, lie thou there, by a dead man interr'd.
 How oft when men are at the point of death
 Have they been merry! which their keepers call
 A lightning before death: O, how may I
 Call this a lightning? O my love! my wife!
 Death, that hath suck'd the honey of thy breath,
 Hath had no power yet upon thy beauty (V, iii, 81-91)³⁶

has all too much in common with the larger world-of their society", Ivi, pp. 109-110).

³⁵ "Non ho gioia da questo contratto, stanotte; / è troppo veloce, troppo temerario, troppo improvviso, / troppo simile al fulmine, che finisce / ancor prima che tu abbia detto 'lampeggia'. Caro, buona notte".

³⁶ "Dammi la tua mano, / e sarai scritta insieme con me nel libro della triste sorte. / Ti seppellirò in una tomba gloriosa. / Una tomba? O no, una lanterna, giovane assassinata. / Perché qui giace Giulietta, e la sua bellezza darà / a questa cripta un aspetto festoso, pieno di luce. / Morte, riposa lì, sepolta da un morto. / Quante volte gli uomini, in punto di morte, / sono stati allegri! E ciò chi li assiste chiama / un lampo prima della morte. Ma come potrei chiamare questo un lampo? / O mio amore, mia sposa, la

Lo spavento e lo sgomento della bellezza, l'allegria della morte e gli altri contrasti non fanno che accentuare ulteriormente quell'aporia già indicata da Chaucer e ripresa da Romeo con il suo linguaggio ricco di ossimori. La tragedia non ricomponne un ordine con la morte, e né il linguaggio né i personaggi sanno dare un nome al "lampo" che li ha "acceneriti". Per questo l'eredità di questa immagine non smette di tormentare anche i moderni: "un bel éclair / qui durerait" scriverà Apollinaire, Baudelaire "un éclair... puis la nuit!"³⁷.

morte, che ha succhiato il miele del tuo respiro, / ancora non ha avuto potere sulla tua bellezza".

³⁷ La citazione si riferisce alla poesia di Apollinaire, *La jolie rousse* (1918, in *Calligrammes*) e a quella di Baudelaire *A une passante* (1860, in *Le fleurs du mal*).

LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF TORONTO
130 St. George Street
Toronto, Ontario M5S 1A5
Canada

LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF TORONTO
130 St. George Street
Toronto, Ontario M5S 1A5
Canada



UNIVERSITY OF TORONTO

ISBN 978-86-7694-988-3



9788676949883

DUCA DI MEDINASIDONIA: certo, buon uomo, siete venuto a parlare di cose di cui è follia discutere.

Un Nuovo Mondo? Genti dell'altro emisfero?

CRISTOFORO COLOMBO: guardate questa rotta [...]

DUCA DI MEDINACELI: una bella carta piena di stravaganze! Sembra che vi abbiate nascosto dentro il buon senso.

Il saggio propone una mappa degli spazi portati sulle scene europee tra Cinquecento e Seicento, e ricostruisce le dinamiche e i rapporti di forza che mettono in relazione letteratura, economia, società. Tra Venezia, Firenze e Malta, dall'Italia e dal Mediterraneo all'America e all'Oriente fino ai paesaggi infernali, l'immaginario teatrale interpreta, riscrive e re-inventa la geografia dei mondi moderni facendo dei mezzi della *performance* (fisicità e parola) e dei suoi effetti sul pubblico una sublime forma espressiva di autonomia e bellezza.

Chiara Lombardi è ricercatore e docente di Letterature Comparate e Critica Letteraria all'Università di Torino. Ha pubblicato saggi sulla circolazione dei miti classici nella letteratura europea; sul personaggio; sui rapporti tra storia e narrazione. Sono editi i volumi: *Trilo e Criseida nella letteratura occidentale* (Roma 2005).

Tra allegoria e intertestualità: l'eroe 'stupido' di J. M. Coetzee (Alessandria 2006); «*La sacra isola sotto il sole*», traduzione del dramma di Shakespeare *Trilo e Criseida*. Ha curato voci del *Dizionario dei personaggi* e schede di romanzi per la nuova edizione del *Dizionario dei capolavori*. Giornalista, collabora alla rivista «L'Inchiesta dei libri del mese».

Cover design
Mimesis Communication
www.mim-c.net

Mimesis Edizioni
Eletropie
www.mimesisedizioni.it

28,00 euro

ISBN 978-88-5750-486-5



9 788857 504865