

Indice

Voci

Introduzione	1
Premessa	1
Contesto storico	2
Panoramica delle opere	3
Tavole cronologiche	6
Primi drammi storici	10
Enrico VI, parte I	10
Enrico VI, parte II	14
Enrico VI, parte III	17
Riccardo III	19
Tito Andronico	22
Drammi eufuistici	24
La commedia degli errori	24
La bisbetica domata	25
I due gentiluomini di Verona	25
Pene d'amor perdute	26
Sogno di una notte di mezza estate	26
Romeo e Giulietta	26
Poemi e sonetti	28
Venere e Adone	28
Lo stupro di Lucrezia	28
Sonetti	29
La fenice e la tortora	29
Secondo ciclo storico	30
Riccardo II	30
Re Giovanni	30
Tragicommedie e commedie romantiche	31
Molto rumore per nulla	31
Come vi piace	37

La dodicesima notte	38
Le allegre comari di Windsor	43
Drammi dialettici	45
Amleto	45
Troilo e Cressida	46
Tutto è bene quel che finisce bene	48
Misura per misura	48
Grandi tragedie e drammi classici	49
Otello	49
Re Lear	49
Commedie romanzesche	51
La tempesta	51
L'ultimo dramma storico	52
Enrico VIII	52
Note	
Fonti e autori delle voci	53
Fonti, licenze e autori delle immagini	54
Licenze della voce	
Licenza	55

Introduzione

Premessa

L'opera poetica e drammaturgica di **Shakespeare** costituisce una parte fondamentale della letteratura occidentale, è continuamente studiata e rappresentata in ogni parte del globo. Per ciò che riguarda i testi teatrali, per la loro natura di opere destinate alla rappresentazione pubblicate fortunatamente, non possono essere considerati alla stessa stregua di testi letterari, ma tutt'al più copioni, strumenti dell'arte mutevole della recitazione^[1]. Non a caso (e con poche eccezioni costituite da operazioni 'filologiche'), è tuttora costume di ogni rappresentazione scespiriana di adattare, volta per volta, il testo alle necessità sceniche, operando tagli o omettendo intere scene. Ognuno dei drammi può essere considerato come la fotografia di un determinato momento nella elaborazione di uno spettacolo, condizionato da molti fattori, nel quale il ruolo di Shakespeare fu non solo quello del fornitore di copioni originali o magistralmente riscritti, ma spesso anche dell'organizzatore teatrale e dell'impresario, attento ai mutevoli gusti del pubblico e pronto ad adattare ogni scena alle necessità del momento, ai vincoli della censura o al particolare talento di un attore.

Che il teatro di Shakespeare fosse in anticipo sui tempi pare dimostrato, affermò Anthony Burgess^[2], dal successo delle trasposizioni cinematografiche e delle drammatizzazioni televisive, quasi quei drammi fossero stati scritti proprio per noi. È noto il successo del *Romeo e Giulietta* di Zeffirelli (1968). Paradossalmente, tale adattabilità al cinema sembra essere dovuta proprio all'eredità medievale lasciata dai misteri, dai miracoli e dalle moralità, rappresentazioni di carattere popolare che si svolgevano prima sul sagrato delle chiese e poi nelle grandi piazze o nelle fiere. Lì la mancanza di fondali e costumi teatrali riponeva il successo della rappresentazione nelle mani dell'attore. La necessità di improvvisazione (spesso aiutata da un pizzico di umorismo) insieme alla mancanza di architetture teatrali sofisticate più che mettere l'attore in crisi lo liberarono dalle eccessive costrizioni della messa in scena mentre alla mancanza di effetti speciali supplì l'invenzione poetica ricreando nelle sue ricche descrizioni, un po' come avviene per la radio rispetto alla televisione ciò che "mancava", arricchendo oltre misura il linguaggio drammatico.

Le opere di William Shakespeare sono state rappresentate moltissimo sul grande schermo, sia in forma integrale sia come adattamenti. Le sue storie si sono rivelate nei secoli sempre attuali, sia che si parli d'amore o del potere, delle guerre inutili o della condizione esistenziale dell'uomo. Come nel teatro la ricerca di nuove forme espressive ha portato a regie originali e attualizzate, così nel cinema Shakespeare è stato riscritto, ambientato in ogni possibile epoca storica, sezionato e riproposto in forme diverse. Tuttavia, ci sono state grandi opere cinematografiche in cui le commedie o le tragedie sono presentate in una forma fedele all'originale, spesso riscuotendo un successo analogo.

[1] S. Schoenbaum, *Shakespeare, Sulle tracce di una leggenda*; cfr. anche M. C. Bradbrook, *Shakespeare the Craftsman*.

[2] A. Burgess, *Shakespeare*.

Contesto storico

La popolazione in aumento di Londra, la ricchezza crescente di alcuni dei suoi cittadini e la crescente domanda di intrattenimento, frustrata dalla soppressione delle forme medioevali di spettacolo, fu la molla che rese necessaria la nascita di una letteratura drammaturgica di notevole varietà, qualità ed estensione. Il repertorio del teatro inglese si formò in un lasso di tempo brevissimo, seguendo la necessità di dover offrire sempre nuovi spettacoli (le cui repliche consecutive erano sempre molto limitate) nei nuovi teatri che venivano via via edificati. Malgrado la maggior parte dei testi scritti per il palcoscenico elisabettiano siano andati perduti, ci sono pervenute oltre 600 opere^[1], a testimonianza di un'epoca culturalmente vivace.

Gli uomini (non vi sono donne, per quanto si sappia, che scrissero per il teatro in quest'epoca) che inventavano questi drammi erano anzitutto autodidatti di modeste origini, nonostante alcuni di essi avessero avuto un'istruzione a Oxford o a Cambridge. Alcuni, come William Shakespeare, furono innanzitutto attori, tuttavia la maggior parte di essi non lo erano e a partire dal 1600 non è noto il nome di alcun autore che abbia calcato le scene come attore per arrotondare le proprie entrate.

Quella dell'autore teatrale era una professione remunerativa, ma soltanto per coloro che riuscivano a produrre due pezzi teatrali all'anno. Dato che i drammaturghi guadagnavano poco dalla vendita delle loro opere, per vivere dovevano scrivere moltissimo. La maggior parte dei drammaturghi professionisti guadagnava una media di 25 sterline all'anno, una cifra notevole per l'epoca. Erano in genere pagati per stati di avanzamento nel corso della stesura e se infine il loro testo era accettato potevano inoltre ricevere i proventi di un giornata di rappresentazione. Essi tuttavia non godevano di alcun diritto d'autore diritto su ciò che scrivevano. Quando il testo era stato venduto ad una compagnia, questa lo possedeva e l'autore non aveva alcun controllo sulla scelta degli attori o sulla rappresentazione, né sulle successive revisioni e pubblicazioni.

Le caratterizzazioni di celebri attori come Edward Alleyn, interprete di tragedie ambigualmente politiche quali Tamerlano il Grande di Christopher Marlowe, (*Tamburlaine the Great*, 1587) già avevano reso necessaria una scrittura teatrale che si affidasse e offrisse spunti al talento dell'attore. Con Shakespeare si assiste a una ancora più completa fusione tra il testo e la sua esecuzione. Shakespeare, a differenza di Marlowe, scrisse drammi corali, vere e proprie macchine teatrali in cui ogni personaggio contribuisce all'incisività dell'insieme. Non si affidò alla perizia del solo Richard Burbage (che pure fu in grado di veri e propri virtuosismi, innanzitutto vocali, alle prese con i personaggi maggiori) ma a quella di un gruppo affiatato. Si trattò del perfezionamento di un vero e proprio *artigianato teatrale*, come già riconobbe la studiosa britannica Muriel Bradbrook nell'intitolare un suo studio, appunto, *Shakespeare l'artigiano*^[2] nel quale la scrittura del copione procedeva di pari passo con il lavoro di palcoscenico, misurando i ruoli sugli interpreti, le cui doti migliori dovevano essere valorizzate nella costruzione dei personaggi.

[1] Alan C. Dessen. Recovering Shakespeare's Theatrical Vocabulary (http://www.collectionscanada.gc.ca/eppp-archive/100/201/300/early_modern/html/1995/01-3/1-3/rev_god1.html)

[2] M. C. Bradbrook, *Shakespeare the Craftsman*.

Panoramica delle opere

Il primo periodo (1588-1594)

Inizialmente, come era tradizione in età elisabettiana, Shakespeare collaborò con altri alla stesura dei copioni per gli attori, nello stesso modo in cui oggi vengono realizzate le sceneggiature cinematografiche. La tragedia *Tito Andronico* (1589-1593) è una di queste 'sceneggiature teatrali' scritta più mani. Aderente al genere della tragedia di vendetta che con la *Spanish Tragedy* di Thomas Kyd aveva avuto in quegli anni uno straordinario successo, l'opera si rifà a Seneca e Ovidio, mantenendo del primo la struttura tragica e del secondo un linguaggio e un tono elegiaco che rimandano alle *Metamorfosi*. L'impronta ovidiana era già evidente ai contemporanei, come il Meres, il quale afferma che «la dolce anima arguta di Ovidio vive nel mellifluo Shakespeare», e segnala già dall'inizio la sensibilità e la perizia di uno Shakespeare poeta drammatico, grande innovatore del teatro e della letteratura inglese ma costantemente ancorato a modelli classici. Quando il *Titus* fu pubblicato nel 1594, come molti altri drammi del periodo senza l'indicazione di un autore, era già stato rappresentato da piccole compagnie come i *Derby's* (o *Lord Strange's*) *Men*, i *Pembroke's Men* e i *Sussex' Men* ^[1].

Allo stesso modo nascono i quattro drammi intorno al regno del Lancaster Enrico VI, i primi drammi storici della letteratura inglese. *Enrico VI, Parte I* (composto tra il 1588 e il 1592), potrebbe essere la prima opera di Shakespeare, sicuramente messa in scena (se non commissionata) da Philip Henslowe. Al successo della prima parte fanno seguito *Enrico VI, parte II*, *Enrico VI, parte III* e *Riccardo III*, costituendo a posteriori una tetralogia sulla guerra delle due rose e sui fatti immediatamente successivi. Opere in diversa misura composte a più mani attingendo copiosamente dalle *Cronache* di Raphael Holinshed (ma sempre più segnate dallo stile caratteristico del drammaturgo), descrivono i contrasti tra le dinastie York e Lancaster, conclusi con l'avvento della dinastia Tudor di cui discendeva la allora regnante Elisabetta I. Nel suo insieme, prima ancora che celebrazione della monarchia e dei meriti del suo casato, la tetralogia appare come un appello alla concordia civile ^[1]. Una particolarità sostanziale nel *Riccardo III*, oltre alla grande quantità di anacronismi, è nel ruolo del re gobbo, che a differenza dei protagonisti degli altri drammi giganteggia sulla scena, pronunciando circa un terzo delle battute.

Un'altra opera a cui Shakespeare collaborò (ma solo in piccola parte) fu il dramma mai rappresentato *Sir Thomas More*, incappato subito nella censura che ne impose tali e tanti tagli da renderne impossibile la rappresentazione. Stampato per la prima volta nel 1844, è un esempio della perizia degli uomini di teatro elisabettiani in questo genere di scrittura collaborativa, in cui, nonostante le diverse mani e le numerose revisioni e aggiunte, l'insieme ha una struttura coerente ricca di rimandi e di corrispondenze ^[1].

La produzione di opere storiche riguardanti le origini della dinastia regnante andò di pari passo con il successo suscitato da tale genere. *Edoardo III*, attribuibile a Shakespeare solo in parte, offre un esempio positivo di monarchia, contrapposto a quello del *Riccardo III*. *Re Giovanni*, abile riscrittura shakespeariana di un copione pubblicato nel 1591 (*The Troublesome Reign of King John*) e già utilizzato dai *Queen's Men*, narra di un monarca instabile e tormentato e dei discutibili personaggi che lo circondano.

Di datazione controversa, ma collocabili prima delle opere della maturità, sono un piccolo gruppo di commedie (*La bisbetica domata*, *La commedia degli errori*, *I due gentiluomini di Verona*, *Pene d'amore perdute*, *Sogno di una notte di mezza estate*) e la tragedia *Romeo e Giulietta*. In tutti questi drammi è forte l'influenza dell'eufuismo, ed emerge un nuovo genere: la commedia italiana, ispirata ai testi dei letterati rinascimentali e alle ambientazioni della penisola.

In tutte queste opere, compresa la tragedia *Romeo e Giulietta*, è presente il wit, gioco letterario basato sulle sottigliezze lessicali. Shakespeare riesce a rendere i giochi di parole, gli ossimori, le figure retoriche, come strumenti espressivi. Il gioco di parole raffinato non è mai fine a sé stesso, ma inserito a creare voluti contrasti tra l'eleganza della convenzione letteraria e i sentimenti autentici dei personaggi. Esempi di un tale contrasto sono ravvisabili appunto anche in *Romeo e Giulietta*, dove gli stilemi del linguaggio sono utilizzati per sottolineare stati d'animo tutt'altro che giocosi (un esempio è la scena di *Giulietta con la Balia*, al momento di apprendere la notizia dell'esilio

di Romeo).

Poemi e sonetti

Negli anni dal 1592 al 1594 a Londra infuriò la peste, provocando la chiusura dei teatri. Shakespeare, nell'attesa di riprendere la sua attività sul palcoscenico, scrive alcuni poemi, di diverso stile. *Venere e Adone*, pubblicato nel 1593, fu ristampato numerose volte ed ebbe un notevole seguito. Lo stupro di Lucrezia, registrato l'anno seguente, ebbe un successo molto inferiore. Negli anni seguenti Shakespeare continuò occasionalmente a scrivere poemi e sonetti, perlopiù diffusi nella cerchia delle sue amicizie.

Nel 1609 l'editore Thomas Thorpe stampa senza il consenso dell'autore *Sonnets*, una raccolta di 154 sonetti di William Shakespeare. Scritti presumibilmente tra il 1593 e il 1595, i sonetti sono di una validità artistica tale che da soli basterebbero per assicurare a Shakespeare un posto rilevante nella storia della letteratura inglese. La critica ha suddiviso sommariamente la raccolta in due grossi tronconi: la prima parte è dedicata a un non meglio specificato "fair friend" (bell'amico, sonetti 1-126), la seconda ad una "dark lady" (donna bruna, misteriosa, sonetti 127-154); tra questi possiamo poi individuare la sequenza del "poeta rivale" (sonetti 76-86). Thorpe appose una dedica nell'opera in cui ringraziava l'autore e un fantomatico "begetter" (l'"ispiratore" dei versi della prima parte, ma per alcuni semplicemente il "procacciatore" della copia fraudolenta). Molto si è dibattuto e indagato per scoprire l'identità di questa persona; la critica storicamente si è divisa principalmente su due candidati: il Conte di Southampton Henry Wriothesly e William Herbert. I sonetti, trasfigurando nel mezzo letterario gli stati d'animo dell'autore, rappresentano l'unica opera autobiografica di Shakespeare; d'altra parte, come sottolineato da diversi critici, l'intera raccolta è da considerarsi anche come libro filosofico colmo di implicazioni meditative.

The Chamberlain's Men (1594-1603)

Nel 1594 Shakespeare trova una situazione per lui molto propizia. La peste e l'inasprirsi della censura hanno prodotto la scomparsa di molte compagnie, tra cui i celebri Queen's Men. Nascono nuove realtà teatrali che ne raccolgono i migliori talenti, e in una di queste, i "servi del Ciambellano" (*The Lord Chamberlain's Men*) egli prende parte come autore e azionista. La abilità del drammaturgo e uomo di teatro di identificare i temi più richiesti e il suo talento nella riscrittura dei copioni perché non incappino nei tagli del Master of the Revels (il maestro di cerimonie incaricato di supervisionare le opere rappresentate) gli assicurano in questo periodo una rapida ascesa al successo.

Nacque per i Chamberlain's la seconda serie di drammi storici inglesi, il William Shakespeare/Riccardo II, le due parti dell'Enrico IV e Enrico V. Fu determinante per il successo dei drammi l'introduzione di personaggi fittizi a cui il pubblico si affezionò, come Falstaff.

Seguì un nutrito gruppo di commedie, caratterizzate per i toni a volte più scuri e propri di un tragicommedia come *Il mercante di Venezia* e *Molto rumore per nulla*, altre più leggere (e definite commedie romantiche): *Come vi piace*, *La dodicesima notte*, *Le allegre comari di Windsor*.

Ormai il drammaturgo è riconosciuto e famoso, e negli anni a cavallo tra i due secoli riesce ad esprimersi al massimo delle sue potenzialità creative, facendo rappresentare al Globe moltissimi dei suoi drammi tra cui il *Giulio Cesare*, precursore di altre opere di argomento romano, e un nuovo tipo di tragedia: *l'Amleto*. Il problem play, dramma dialettico, segna un nuovo modo di intendere la rappresentazione, in cui i personaggi esprimono compiutamente le contraddizioni umane, dando voce alle problematiche di un'epoca che si è ormai distaccata completamente dagli schemi medioevali.

La transizione è un passaggio definitivo, che influenzerà la produzione successiva, sia tragica (*Troilo e Cressida*) che dei drammi a lieto fine come *Tutto è bene quel che finisce bene* e *Misura per misura*.

The King's Men (1603-1608)

Il 1603 segna una svolta storica per il teatro inglese. Salito al trono, Giacomo I promuove un nuovo impulso delle arti sceniche, avocando a sé la migliore compagnia dell'epoca, i Chamberlain's Men, che da quel momento si chiameranno The King's Men. A Giacomo I Shakespeare dedicò alcune delle sue opere maggiori, scritte per l'ascesa al trono del sovrano scozzese, come *Otello* (1604), *Re Lear* (1605), *Macbeth* (1606, omaggio alla dinastia Stuart), e *La tempesta* (1611, che include tra l'altro una "maschera", interludio musicale in onore del re che assistette alla prima rappresentazione).

Le tre ultime tragedie risentono della lezione di *Amleto*, sono drammi che restano aperti, senza ristabilire un ordine ma generando casomai ulteriori interrogativi. Ciò che conta non è l'esito finale, ma l'esperienza, l'essere maturi (*ripeness is all*), come afferma Edgar nel quinto atto del *Re Lear* (parafrasando *Amleto*, *the readiness is all*). Ciò a cui si dà maggiore importanza è l'esperienza catartica dell'azione scenica, piuttosto che la sua conclusione.

I drammi di argomento classico sono l'occasione per affrontare il tema politico, calato nella dimensione della storia antica, ricca di corrispondenze con la realtà britannica, ma con la possibilità di assumere una valenza universale. In *Antonio e Cleopatra* l'utilizzo di una scrittura poetica sottolinea la grandiosità del tema, le vicissitudini storiche e politiche dell'impero romano, non limitandosi a raccontare della tragedia privata dei protagonisti. *Coriolano* è occasione per affrontare il tema del crollo dei potenti, l'indagine sui vizi e sulle virtù. Viene data voce ad una intera comunità (cittadini, servitori, senatori senza nome) come in una sorta di coro. *Timone d'Atene*, probabilmente scritto in collaborazione con Thomas Middleton, contiene allo stesso tempo la coscienza dei rischi di un individualismo moderno e la denuncia (fatta per bocca del misantropo Timone) della corruzione, del potere dell'oro, gialla carogna che farà diventare bianco il nero, bello il brutto.

Il Blackfriars (1608-1616)

Negli ultimi anni della produzione scespiriana, il mondo del teatro londinese subisce un cambiamento sensibile. Il pubblico aristocratico e della nuova borghesia agiata non frequentava più i grandi anfiteatri, ma teatri più raccolti come il Blackfriars. Le richieste di tale pubblico andavano più nella direzione dell'intrattenimento che non del coinvolgimento nella rappresentazione. Shakespeare, sempre attento ai cambiamenti del gusto e della sensibilità dei suoi spettatori, produce dei nuovi drammi, i cosiddetti romances, "drammi romanzeschi". Nascono *Pericle, principe di Tiro*, *Cimbelino*, *Il racconto d'inverno*, *La tempesta*, *I due nobili cugini*.

Un discorso a parte merita *Enrico VIII*, l'ultimo grande rifacimento di un dramma storico già in cartellone per le compagnie rivali. La versione di Shakespeare (aiutato probabilmente da Fletcher) arricchiva e perfezionava la vicenda, riprendendo i temi della produzione precedente, dalla cronaca storica e nazionale al dramma morale, riprendendo lo stile dell'età elisabettiana nel momento in cui quell'epoca era giunta al termine.

[1] G. Melchiori, *Shakespeare. Genesi e struttura delle opere*. Laterza, 1994

Tavole cronologiche

Tav. 1 - Cronologia delle opere teatrali

Estremi di composizione	Prima pubblicazione	Titolo	Note
1588-92	1598	<i>Enrico VI, Parte I (The First Part of King Henry the Sixth)</i>	<ul style="list-style-type: none"> Un testo intitolato "harey the vj" fu rappresentato il 3 marzo 1592 al The Rose dai Lord Strange's Men; generalmente si presume che si trattasse di quest'opera^[1]. Allusione in un libro di Thomas Nashe del 1592^{[2][1]}.
1588-92	1594	<i>Enrico VI, Parte II (The Second Part of King Henry the Sixth)</i>	<ul style="list-style-type: none"> Registrato nello Stationers' Register il 12 marzo 1594. Una versione fu pubblicata nel 1594 come <i>The First Part of the Contention betwixt the two famous Houses of York and Lancaster</i>^[3].
1588-92	1595	<i>Enrico VI, Parte III (The Third Part of King Henry the Sixth)</i>	<ul style="list-style-type: none"> Parodiato da Robert Greene in un opuscolo pubblicato il 3 settembre 1592.
1591-94	1602	<i>Riccardo III (The Life and Death of Richard the Third)</i>	<ul style="list-style-type: none"> Registrato nello Stationers' Register il 20 ottobre 1597. Presente nel <i>Palladis Tamia</i> (1598).
1589-93	1594	<i>Tito Andronico (The Lamentable Tragedy of Titus Andronicus)</i>	<ul style="list-style-type: none"> L'edizione del 1594 riporta che il dramma fu rappresentato prima del 1593. Nel 1594, Philip Henslowe si riferisce ad esso come ad un "nuovo" testo. Cinque performance al The Rose tra il 23 gennaio e il 12 giugno 1594 sono registrate da Philip Henslowe, tre ad opera dei Sussex's Men, due dei Lord Chamberlain's Men^[4]. Presente nel <i>Palladis Tamia</i> (1598).
1590-94	1623	<i>La commedia degli errori (The Comedy of Errors)</i>	<ul style="list-style-type: none"> Il 28 dicembre 1594, durante la baldoria di Natale al Gray's Inn, fu rappresentata una commedia intitolata "The Night of Errors", generalmente si presume che si trattava di quest'opera^[5]. Nel <i>Palladis Tamia</i> è presente una commedia di Shakespeare intitolata "errors", probabilmente Meres si riferiva a quest'opera.
Prima del 1594 (?)	1623	<i>La bisbetica domata (The Taming of the Shrew)</i>	<ul style="list-style-type: none"> Ci è pervenuta una commedia stampata nel 1594 probabilmente fonte o adattamento di quella di Shakespeare^[2].
1590-96	1623	<i>I due gentiluomini di Verona (The Two Gentlemen of Verona)</i>	<ul style="list-style-type: none"> Presente nel <i>Palladis Tamia</i> (1598). L'opera potrebbe essere basata sulla traduzione di Bartholomew Yong di un'opera di Jorge de Montemayor, <i>Diana</i>, traduzione che era pronta nel 1583 ma non fu stampata fino al 1598.
1594-97	1598	<i>Pene d'amor perdute (Love's Labour's Lost)</i>	<ul style="list-style-type: none"> Rappresentata il 25 dicembre 1597^[2]. Presente nel <i>Palladis Tamia</i> (1598).
1594-97	1600	<i>Sogno di una notte di mezza estate (A Midsummer Night's Dream)</i>	<ul style="list-style-type: none"> Presente nel <i>Palladis Tamia</i> (1598).
1594-1597	1599	<i>Romeo e Giulietta (The Tragedy of Romeo and Juliet)</i>	<ul style="list-style-type: none"> Esiste un'edizione del 1597 surrettizia^[2]. Presente nel <i>Palladis Tamia</i> (1598).
1594-95	1597	<i>Riccardo II (The Life and Death of King Richard the Second)</i>	<ul style="list-style-type: none"> Registrato nello Stationers' Register il 29 agosto 1597. Presente nel <i>Palladis Tamia</i> (1598).

1590-97	1623	<i>Re Giovanni (The Life and Death of King John)</i>	<ul style="list-style-type: none"> Esiste una tragedia in due parti, <i>The Troublesome Reign of King John</i>, stampata nel 1591, ristampata successivamente nel 1611 e nel 1622 col nome di Shakespeare, fonte o imitazione di questo dramma storico^[2]. Presente nel <i>Palladis Tamia</i> (1598).
1594-97	1600	<i>Il mercante di Venezia (The Merchant of Venice)</i>	<ul style="list-style-type: none"> Registrato nello Stationers' Register il 22 luglio 1598. Presente nel <i>Palladis Tamia</i> (1598).
1596-97	1598	<i>Enrico IV, Parte I (The First Part of King Henry the Fourth)</i>	<ul style="list-style-type: none"> Registrato nello Stationers' Register il 25 febbraio 1598. Presente nel <i>Palladis Tamia</i> (1598).
1597-99	1600	<i>Enrico IV, Parte II (The Second Part of King Henry the Fourth)</i>	<ul style="list-style-type: none"> Registrato nello Stationers' Register il 23 agosto 1600
1599	1623	<i>Enrico V (The Life and Death of King Henry the Fifth)</i>	<ul style="list-style-type: none"> Nell'opera vi sono allusioni a eventi del 1599^[2]. Registrato nello Stationers' Register il 4 e il 14 luglio 1600 Esiste un'edizione del 1600 surrettizia^[2].
1589-99	1623	<i>Giulio Cesare (The Life and Death of Julius Caesar)</i>	<ul style="list-style-type: none"> Rappresentato il 21 settembre 1599^[2]. Menzionato da Thomas Platter nel 1599. Menzionato da William Shakespeare/Ben Jonson nel 1599^[2].
1598-99	1600	<i>Molto rumore per nulla (Much Ado about Nothing)</i>	<ul style="list-style-type: none"> Registrato nello Stationers' Register il 4 e il 23 agosto 1600^[2]. Allusione all'attore Kempe ritratto nel 1599^[2].
1599-1600	1623	<i>Come vi piace (As You Like It)</i>	<ul style="list-style-type: none"> Registrato nello Stationers' Register il 4 agosto 1600^[2].
1600	1623	<i>La dodicesima notte, o quel che volete (Twelfth Night, or what you will)</i>	<ul style="list-style-type: none"> Rappresentata il 6 gennaio 1601 e il 2 febbraio 1602^[2].
1600-01	1602	<i>Le allegre comari di Windsor (The Merry Wives of Windsor)</i>	<ul style="list-style-type: none"> Registrato nello Stationers' Register il 18 gennaio 1602^[2]. L'edizione del 1602 è surrettizia^[2].
1600-01	1603	<i>Amleto (The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark)</i>	<ul style="list-style-type: none"> Registrato nello Stationers' Register il 26 luglio 1602^[2]. Allusione in un libro di G. Harvey, circa 1601^[2]. L'edizione del 1603 è surrettizia^[2].
1601-02	1609	<i>Troilo e Cressida (The Tragedy of Troilus and Cressida)</i>	<ul style="list-style-type: none"> Registrato nello Stationers' Register il 7 febbraio 1603^[2].
1594-1609	1623	<i>Tutto è bene quel che finisce bene (All's Well That Ends Well)</i>	<ul style="list-style-type: none"> Nessun riferimento contemporaneo.
1601-04	1623	<i>Misura per misura (Measure for Measure)</i>	<ul style="list-style-type: none"> Rappresentata a corte il 26 dicembre 1604^[2].
1602-11	1622	<i>Otello (The Tragedy of Othello, the Moor of Venice)</i>	<ul style="list-style-type: none"> Esiste notizia di una rappresentazione a corte dell'1 novembre 1604, ma l'autenticità di tale indicazione è stata messa in dubbio.

1605-06	1608	<i>Re Lear (The Tragedy of King Lear)</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Rappresentata a corte il 26 dicembre 1606^[2]. • Registrato nello Stationers' Register il 26 novembre 1607^[2]. • Il dramma <i>The True Chronicle History of King Leir and his three daughters</i> pubblicato nel 1605 fu probabilmente la fonte del King Lear shakespeariano. • Nel 1603 Samuel Harsnett pubblica <i>A Declaration of Egregious Popish Impostures</i>, un trattato anticattolico dal quale Shakespeare trasse i nomi dei diavoli e altri particolari inclusi nei discorsi di Edgar sotto le spoglie di Tom o'Bedlman^[6].
1605-08	1623	<i>Macbeth (The Tragedy of Macbeth)</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Allusione ad eventi degli anni 1603-06^[2]. • Visto da Simon Forman^[7] il 20 aprile 1611^[2].
1606-08	1623	<i>Antonio e Cleopatra (The Tragedy of Anthony and Cleopatra)</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Registrato nello Stationers' Register il 20 maggio 1608^[2].
Prima del 1609?	1623	<i>Coriolano (The Tragedy of Coriolanus)</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Nessuna notizia di rappresentazione.
? 1604-10 ?	1623	<i>Timone d'Atene (The Life of Timon of Athens)</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Forse incompiuto e mai rappresentato^[2].
1607-08	1609	<i>Pericle (Pericles, Prince of Tyre)</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Registrato nello Stationers' Register nel maggio 1608. • Visto dall'ambasciatore veneziano fra il 1606 e il 1608^[2]. • Non incluso nel first folio del 1623. • Nel 1609 vi sono due edizioni, nel 1611 e nel 1619 altre due. Il testo è in ogni caso molto corrotto e probabilmente modificato da altri autori.
1607-10	1623	<i>Cimbelino (The Tragedy of Cymbeline King of Britain)</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Visto da Simon Forman, dunque antecedente alla data della sua morte (12 settembre 1611).
1608-1611	1623	<i>Il racconto d'inverno (The Winter's Tale)</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Visto da Simon Forman il 15 maggio 1611. • Rappresentato a corte il 5 novembre 1611^[2].
1611	1623	<i>La tempesta (The Tempest)</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Rappresentata a corte il 1 novembre 1611^[2]. • Spunti da libri pubblicati nel 1610^[2].
1613	1634	<i>I due nobili congiunti (The Two Noble Kinsmen)</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Scritto in collaborazione con John Fletcher, come risulta dal frontespizio dell'edizione del 1634^[8]. • Un danza di <i>The Masque of the Inner Temple and Gray's Inn</i> di Francis Beaumont (collaboratore abituale di John Fletcher) rappresentata a corte il 20 febbraio 1613 fornì i personaggi (e presumibilmente i costumi) per la danza folcloristica presente nella quinta scena del terzo atto^[9]. • Allusione in una commedia di Ben Jonson^[2]. • Non incluso nel first folio del 1623.
1612-13	1623	<i>Enrico VIII (The Life of King Henry the Eighth)</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Rappresentato il 29 giugno 1613^{[2][10]}. • Scritto probabilmente in collaborazione con John Fletcher.

Tav. 2 - Cronologia delle opere non drammatiche

Composizione	Pubblicazione	Titolo	Note
1592-93	1593	<i>Venere e Adone (Venus and Adonis)</i>	<ul style="list-style-type: none"> Poemetto d'ispirazione ovidiana, la dedica è firmata da Shakespeare. Tra il 1594 e il 1617 furono stampate altre dieci edizioni.^[2]
1593-94	1594	<i>Lo stupro di Lucrezia (The Rape of Lucrece)</i>	<ul style="list-style-type: none"> Poemetto, la dedica è firmata da Shakespeare. Altre edizioni: 1598, 1600, 1607, 1616.
? 1582 - 1608 ?	1609	<i>Sonetti (Shakespeare's Sonnets)</i>	<ul style="list-style-type: none"> Sonetti presumibilmente scritti tra il 1593 e il 1595^[11]. Due sonetti erano già stati stampati in <i>The Passionate Pilgrim</i> (1599).
1600-01	1601	<i>La fenice e la tortora (The Phoenix and the Turtle)</i>	<ul style="list-style-type: none"> Poesia in appendice alla raccolta di versi <i>Love's Martyr</i> di Robert Chester.

[1] Richard Proudfoot, Ann Thompson, David Scott Kastan - *The Arden Shakespeare Complete Works Paperback Edition* - p.463 - Thomson Learning, 2001.

[2] Giorgio Melchiori, *Shakespeare. Genesi e struttura delle opere*. Laterza, 1994

[3] Richard Proudfoot, Ann Thompson, David Scott Kastan - *The Arden Shakespeare Complete Works Paperback Edition* - p.495 - Thomson Learning, 2001.

[4] Richard Proudfoot, Ann Thompson, David Scott Kastan - *The Arden Shakespeare Complete Works Paperback Edition* - p.1125 - Thomson Learning, 2001.

[5] Richard Proudfoot, Ann Thompson, David Scott Kastan - *The Arden Shakespeare Complete Works Paperback Edition* - p.191 - Thomson Learning, 2001.

[6] Giorgio Melchiori, *Il King Lear in Shakespeare, Re Lear*, Mondadori 1989.

[7] Simon Forman è stato un'alchimista nato il 30 dicembre 1552 e morto il 12 settembre 1611, ci ha lasciato un manoscritto (*Booke of Plaies*) in cui sono riportate le rappresentazioni alle quali ha assistito.

[8] Richard Proudfoot, Ann Thompson, David Scott Kastan - *The Arden Shakespeare Complete Works Paperback Edition* - p.1243 - Thomson Learning, 2001.

[9] Richard Proudfoot, Ann Thompson, David Scott Kastan - *The Arden Shakespeare Complete Works Paperback Edition* - p.1243 - Thomson Learning, 2001.

[10] Richard Proudfoot, Ann Thompson, David Scott Kastan - *The Arden Shakespeare Complete Works Paperback Edition* - p.567 - Thomson Learning, 2001.

[11] Alessandro Serpieri, in *Introduzione a William Shakespeare - Sonetti* - Bur.

Primi drammi storici

Enrico VI, parte I

Datazione e stampa

The First Part of King Henry the Sixth apre la prima serie di drammi storici scespiriani. Un testo intitolato "hary the vj" fu rappresentato il 3 marzo 1592 al The Rose dai Lord Strange's Men, e generalmente si presume che si trattasse di quest'opera^[1]. Una allusione al dramma è contenuta in un libro di Thomas Nashe del 1592^{[2][1]}. Sebbene sia accertato che Shakespeare scrisse - se non del tutto, almeno in parte - l'opera, una ipotesi è che il dramma sia stato in realtà composto (o riscritto) *dopo* le parti seconda e terza, come una sorta di 'prequel' ante-litteram^[2]. A differenza delle parti seconda e terza, una stampa fu eseguita solo nel 1623, nel first folio.

Fonti dell'opera

Le fonti principali alla base della narrazione sono le cronache di Edward Hall, *Union al the Two Illustrious Families Lancaster and York* (*Unione delle due illustri famiglie Lancaster e York*, del 1548) e le *Cronache d'Inghilterra, di Scozia e d'Irlanda* di Raphael Holinshed (nella seconda edizione del 1577). Tuttavia nella drammatizzazione scespiriana la correttezza storiografica cede spesso alle esigenze del racconto, stravolgendo o elaborando i fatti.^[2]

Analisi critica

Dramma del potere ^[3], indagato nei suoi aspetti più torbidi e oscuri, vissuto come fatalità e maledizione - come testimonia la maledizione contro gli inglesi di Giovanna d'Arco sul rogo, nella quarta scena del V atto - che incombe come una cappa asfissiante non solo su chi se lo ritrova a gestire senza averlo cercato (come appunto Enrico VI) ma anche su coloro la cui vita è presentata invece come un'interminabile sforzo per raggiungerlo, agguantarlo e mantenerlo. Il tema del peso del potere è un elemento centrale, che continua a svilupparsi nelle successive parti dell'opera.



Enrico VI d'Inghilterra

« Ci fu mai monarca che occupasse un trono in terra e fosse meno felice di me? Appena uscito di culla fui fatto re all'età di nove mesi; e non vi fu mai suddito che desiderasse di essere sovrano quanto io desidero di essere suddito »

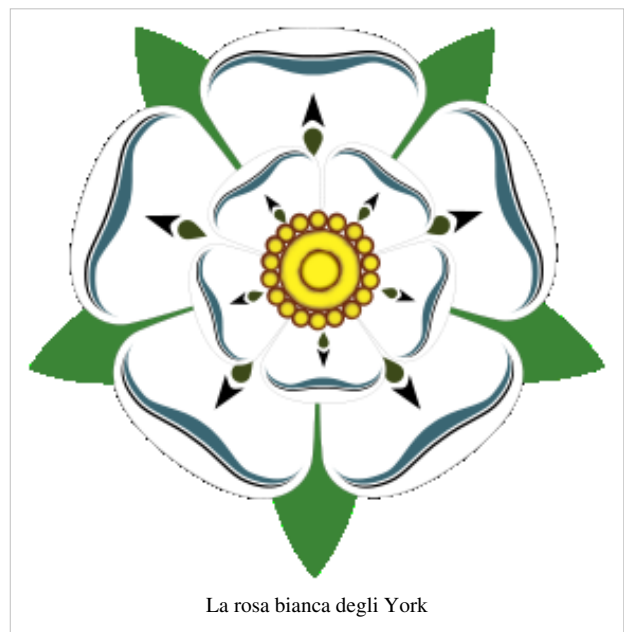
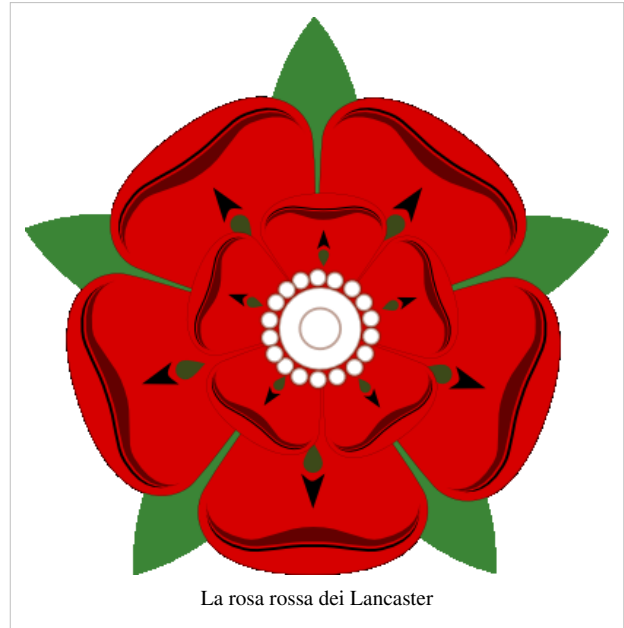
(Enrico VI, parte II - Atto 4, scena 9)

Shakespeare, non ancora trentenne, dimostra di ben conoscere gli *arcana imperii*, i meccanismi segreti del governo e delle lotte di potere, le logiche spietate che presiedono alle alleanze e ai tradimenti, alle promesse di fedeltà eterna e ai repentini sperggiuri, alle richieste di perdono o di pietà da parte dei vinti e alle sete di vendetta dei vincitori.

Il sottofondo di ogni vicenda è quello eterno della lotta fratricida di Caino che colpisce suo fratello Abele (evocata esplicitamente da Winchester nella scena terza del primo atto) e delle inevitabili tristi conseguenze che questo delitto originario riproduce nella storia senza mai trovare redenzione, come un veleno versato alla sorgente di un fiume e che mai si diluisce o dissolve durante il suo corso, mantenendo intatti nel tempo il suo potere letale e la sua capacità di infettare le valli che attraversa; forse, soltanto quando le acque sfoceranno e si disperderanno nel mare aperto, alla fine della storia umana, questo veleno perderà la sua concentrazione mortale.

Le due rose

Nella prima parte assistiamo alle celebrazioni per la morte prematura di Enrico V d'Inghilterra (padre di Enrico VI), grande re e condottiero ^[4], che con la battaglia di Azincourt (1415) aveva piegato a sé la Francia e poi riconquistato alla corona inglese tutta la Normandia. L'evento inatteso inaugura per l'Inghilterra un periodo di incertezza e di torbidi politici.



« Ora che Enrico è morto, o generazioni future, attendetevi anni di dolore: i bambini suggeranno agli umidi occhi materni, quest'isola diverrà nutrice di amaro pianto, e non resteranno che donne a piangere i morti »

(Atto I, Scena 1)

Ma la ribellione e la riscossa delle forze francesi, (*“Tristi notizie vi porto dalla Francia, di perdite, di stragi e di sconfitte; la Guienna, la Sciampagna, Reims, Orleans, Parigi, Guysors, Poitiers, sono tutte perdute”*, Atto I, Scena 1) alla cui guida vediamo una figura di Giovanna d'Arco stranamente non valorizzata da Shakespeare (che peraltro scriveva per un uditorio inglese, certamente non bendisposto verso la pulzella d'Orleans), sono solo la conseguenza esteriore, non la causa del problema; questa infatti va individuata in un fattore interiore, cioè nelle discordie, nell'odio, nelle rivalità meschine che crescono come una tumore negli animi della nobiltà inglese e da qui si trasmettono nel popolo.

Storicamente, questi torbidi sono rappresentati dalla cosiddetta Guerra delle due rose, e appunto nella scena 4 del secondo atto viene descritta plasticamente l'origine di tale rivalità tra le opposte fazioni degli York e dei Lancaster, in una contesa che si protrarrà sanguinosamente per oltre trent'anni:

« E qui faccio una profezia: questa contesa fra rosa bianca e rosa rossa, divenuta oggi fazione nel giardino del Tempio, manderà mille anime nelle tenebre della morte.

...

Sì, marciamo pure in Inghilterra o in Francia, senza capire quello che probabilmente seguirà. Questa discordia nata da poco fra i pari cova sotto le ceneri fallaci di un amore simulato, e da ultimo eromperà in fiamma: come le membra infette imputridiscono a poco a poco finché ossa e carne e muscoli cadono in disfaccimento, tali saranno i frutti di questa vile discordia nata dalla rivalità. Ed ora temo quella fatale profezia che al tempo di Enrico V correva persino sulle bocche dei lattanti: che Enrico di Montmouth avrebbe conquistato tutto e Enrico di Windsor tutto avrebbe perduto »

(Atto II, scena 4 e Atto III, scena 1)

Il peso del potere

Sullo sfondo di questa crisi drammatica, Enrico VI è il re, ma la sua figura è quella di chi il potere regale lo subisce invece che esercitarlo. Già la sua ascesa al trono d'Inghilterra all'età di appena nove mesi aveva qualcosa di innaturale; la sua incoronazione a re di Francia (procuratagli da un'accorta politica dinastica predisposta da suo padre Enrico V, che aveva sposato Caterina di Valois figlia di Carlo VI di Francia, Delfino e poi re di Francia) era avvenuta quando aveva 9 anni (nel 1430 a Parigi) e il regno di Enrico VI fu necessariamente un lungo periodo di reggenza, di governo per interposta persona (quella dei Lord Protettori); e Shakespeare fa commentare ad uno dei suoi personaggi: *“grave quando lo scettro è in mano di un fanciullo”*.^[5]

Enrico VI è giovane e non ama la guerra^[6]; la sua indole meditativa ed introversa, come egli stesso ammette^[7] lo rende inadatto al suo ruolo, dati i tempi; la sua figura tragica è quella di chi vive credendo nella buona fede di quelli che lo circondano, sicuro che tutti siano come lui e quindi vogliano indefettibilmente il bene e rifiutino sempre e comunque il male. Ma il mondo non funziona così. Persino la sua intimità, la sua vita sentimentale è pregiudicata dall'inganno, quando il conte Suffolk gli propone in matrimonio la bella Margherita, di cui però egli stesso è invaghito e di cui si propone di fare la sua amante nonché la leva del suo potere, una volta condottala alla corte d'Inghilterra dalla nativa Francia^[8]

[1] Richard Proudfoot, Ann Thompson, David Scott Kastan, *The Arden Shakespeare Complete Works Paperback Edition*. Thomson Learning, 2001, p.463.

[2] Giorgio Melchiori, *Shakespeare. Genesi e struttura delle opere*. Laterza, 1994, pp 51-66

[3] Il duca di Alençon dirà: «l'essenza dell'autorità» (Atto V, scena 4)

[4] *“Prima di lui, l'Inghilterra non ebbe mai un vero e proprio sovrano; Egli era virtuoso e degno di comandare”*, Atto I, Scena 1

[5] Atto IV, scena 1

[6] *“Mi è sempre sembrata cosa empia e snaturata che tanta ferocia e sanguinosa rivalità regnassero fra genti che professano una stessa fede”*, Atto V scena 1

[7] *“...Mi si addicono più lo studio e i libri”*, Atto V scena 1

[8] *“Margherita sarà ora regina e governerà il re; ma io governerò lei, il re e il regno”*, Atto V, scena 5

Altri progetti

- Wikisource** contiene il testo inglese originale di **Enrico VI, parte I**
- Wikipedia** contiene una voce riguardante **Enrico VI, parte I**

Enrico VI, parte II

Enrico VI, parte seconda (*King Henry VI, Part II*) si apre con un matrimonio annunciato, quello di Enrico VI d'Inghilterra con Margherita d'Angiò. Ma questa felicità non è affatto condivisa da molti membri autorevoli della corte, per i quali *"questo matrimonio è fatale"*^[1], essendo parte di un accordo di tregua in cui il re, *"ben felice di barattare due ducati con la bella figlia di un duca"*^[2], accordava condizioni molto favorevoli alla Francia di Carlo VI di Francia.

La ribellione

L'intrigo e la ribellione covano sotto la cenere attorno al re e assediano la sua lieve felicità; persino le donne sono contagiate da questo fascino mortale del potere, e se in questo sembrano *"presuntuose e perverse"*^[3], tuttavia esse testimoniano una diversa autocoscienza^[4].

Nella seconda scena del secondo atto, durante una passeggiata serale nel giardino della casa di York, accade un fatto centrale per l'intera vicenda narrata nell'*Enrico VI*: York esce allo scoperto con i suoi buoni amici Salisbury e Warwick, del grande e potente clan dei Nevil, e chiedendo loro apertamente *"che cosa pensino del suo indiscutibile diritto alla corona d'Inghilterra"* ne ottiene il prezioso appoggio, ancorché segreto. Sulla base di questo patto, la corda dell'intrigo si stringe sempre più attorno a Gloucester, il fedele protettore del re, cui vengono estesi i sospetti che si nutrono sul conto di sua moglie Eleonora e pertanto gli viene revocato il ruolo di Protettore; nonostante dubbi della veridicità delle accuse (*"Il duca è virtuoso, mite e di troppo buoni costumi per sognare il male o per adoperarsi per la mia rovina"*, e *"è mia viva speranza che riusciate a giustificarvi pienamente di ogni sospetto: la coscienza mi dice che siete innocente"*^[5]), Enrico non ha la forza di opporsi alle accuse che vengono rivolte al suo ex protettore, con lo scopo di farlo cadere e di eliminare un ostacolo ai piani di coloro che agiscono e si comportano da congiurati, anche se – e non è paradossale in Shakespeare questa ulteriore complessità della trama - da un punto di vista giuridico sono nel giusto e rivendicano il loro buon diritto. Ma con i mezzi dei congiurati.

Del resto, lo stesso Gloucester avverte che *"questi sono tempi pericolosi: la virtù è soffocata dalla vile ambizione e la carità cacciata di qui dal rancore; l'istigazione al male domina e la giustizia è sparita"*^[6] e, prima di essere arrestato, mette in guardia Enrico sulle trame che si stanno compiendo alle sue spalle^[7].

In questo frangente decisivo, York incoraggia se stesso all'impresa,^[8] e la fortuna aiuta gli audaci: una sommossa in Irlanda consente a York, incaricato di sedarla, di radunare sotto il suo comando, senza destare sospetti, un grande esercito. La morte di Gloucester, assassinato durante la sua prigionia e prima del processo, consente ai veri alleati di York, cioè Salisbury e Warwick, di accusare davanti al re e al popolo Suffolk, Wichester e la stessa regina Margherita. Complice una sommossa, Suffolk viene così esiliato e deve dire addio all'Inghilterra e a Margherita, sua amante. E, come spesso avviene in Shakespeare, proprio in questo frangente al perfido Suffolk vengono ispirate parole d'addio a Margherita di una struggente bellezza:

« Così il povero Suffolk è dieci volte bandito, una volta dal re e nove da te medesima. Non è questa terra che mi importi, quando tu non ci sia; il deserto sarebbe anche troppo popolato se Suffolk avesse la tua celestiale compagnia, perché dove sei tu, colà è il mondo con tutti i piaceri che può dare; e dove non sei tu, non è che desolazione. Non posso più parlare, vivi e godi: io stesso avrò gioia soltanto dal sapere che tu vivi »

(*Enrico VI parte II*, Atto terzo, scena II)

Intanto anche il cardinale di Winchester muore *"bestemmiando Dio e maledicendo gli uomini"*^[9] in un delirio di sensi di colpa e di disperazione^[10]; e muore Suffolk, ucciso da pirati che hanno intercettato la sua barca mentre egli, insieme ad altri gentiluomini, attraversava il Canale della Manica per raggiungere il suo esilio in Francia.

La vittoria degli York

Il piano di York prosegue senza intoppi; tutte le sue mosse riescono; i suoi nemici si eliminano tra di loro senza che egli debba scoprirsi o destare sospetti. Manca ancora una mossa per preparare il terreno propizio alla sua azione: come egli stesso ammette *"Susciterò in Inghilterra una tenebrosa tempesta che manderà migliaia di anime in paradiso o le precipiterà all'inferno; e questo tremendo turbine non cesserà di infuriare finché l'aureo serto sul mio capo, come i raggi luminosi dello splendido sole, non calmi la furia di questo pazzo uragano"*^[11]. Lo strumento di questi disordini sarà John Cade, una losca figura di *"demonio... e furfante"*, un abile sobillatore senza scrupoli, che ama presentarsi come giustiziere del popolo e rivoluzionario che *"vuol dare nuova veste allo stato, o rivoltarla e farvi nuovo pelo... animato dallo spirito di buttar giù re e principi...e giura di fare una riforma generale: in Inghilterra le pagnotte da sette soldi e mezzo saranno vendute per un soldo; la capacità del boccale sarà triplicata...tutto il regno sarà di tutti...e quando sarò re non ci sarà più denaro, tutti mangeranno e berranno a mie spese e vi vestirò tutti con la stessa livrea perché andiate d'accordo come buoni fratelli e mi riveriate come vostro signore"*^[12].

Il motto di questo brigante del Kent è: *"Il nostro ordine è il massimo disordine!"*^[13]. Alla testa del suo esercito costituito da *"una moltitudine cenciosa di servi e contadini rozzi e spietati"*^[14], Cade avanza verso Londra, se ne impadronisce, costringe il re alla fuga e assapora l'ebbrezza del potere:

« La mia bocca sarà il parlamento d'Inghilterra...e non si sposerà ragazza che non mi dia il tributo della sua verginità, prima che l'abbiano gli altri; gli uomini saranno miei vassalli diretti; inoltre ordiniamo e comandiamo che le loro mogli siano tanto libere quanto il cuore sa desiderare o lingua sa dire. »

(Atto IV, scena 7)

Ma ben presto viene abbandonato da quella stessa folla che lo aveva poco prima acclamato e reso padrone di Londra. *"Ci fu mai piuma che si movesse al vento come questa moltitudine?"*^[15]. Con questo amaro commento, Cade fugge e poco dopo viene ucciso. In questo frangente, il duca di York torna in Inghilterra alla testa dell'esercito che gli era stato messo a disposizione per sedare la rivolta irlandese. Nella sua mente un solo pensiero: *"Dall'Irlanda viene York in armi per rivendicare il suo diritto e togliere la corona dal capo del debole Enrico...Ah, santa maestà! Chi non vorrebbe comprarti a caro prezzo? Obbediscano coloro che non sanno comandare"*^[16]. Ma egli pensa di dover ancora dissimulare le sue intenzioni *"finché Enrico non sia più debole ed io più forte"*^[17].

Tuttavia gli eventi precipitano e finalmente i giochi finora nascosti si rivelano apertamente:



« Allora, York, schiudi i tuoi pensieri a lungo celati e lascia che la tua lingua vada di pari col tuo cuore. Falso re! Ti ho chiamato re? No, tu non sei re, né atto a governare e a reggere moltitudini, tu che non osi né sai importi a un traditore. Alla tua testa non si addice una corona; la tua mano è fatta per stringere un bordone di pellegrino e non per onorare lo scettro temuto del principe. Codesta corona d'oro deve cingere la mia fronte, che spianandosi o accigliandosi può, come la lancia di Achille, uccidere o sanare. Ecco qua una mano adatta a tenere alto uno scettro e con quello sancire leggi sovrane. Cedimi il tuo posto, per il Cielo! »

(Atto V, scena 1)

Segue uno scontro cruento tra i partigiani di York, cioè innanzitutto i suoi figli Edoardo e Riccardo^[18], e quindi Salisbury e Warwick, contro i partigiani di Enrico, ovvero Somerset e i due Clifford, padre e figlio. Nella sera di quella giornata, la vittoria arride agli York; il re e i resti dei suoi sostenitori si sono ritirati a Londra per salvare il salvabile e tentare una controffensiva. Il duca di York sa che deve incalzarli e non dare loro tregua.

-
- [1] Atto I, scena 1
- [2] Atto I
- [3] Così afferma Gloucester a sua moglie Eleonora, che gli ha rivelato un sogno in cui ella riceveva l'omaggio di regina da parte di Enrico e di Margherita, nella seconda scena del I atto.)
- [4] Eleonora, di fronte alle titubanze del marito Gloucester: *"Se fossi uomo e duca e il più prossimo parente, toglierei di mezzo questi noiosi inciampi e mi spianerei la strada sui loro corpi decapitati; ma pur essendo donna, non sarò fiacca nel far la mia parte nel dramma della fortuna"*. Atto I scena 2.
- [5] Atto III scena 1
- [6] Sempre Atto III, scena I
- [7] *"Così re Enrico getta via il bastone prima che le gambe abbiano la forza di sostenergli il corpo; così il pastore è allontanato a forza dal tuo fianco e i lupi ringhiano contendendo chi ti addenterà per primo"*. Atto III, scena I.
- [8] *"Ora o mai, York, devi irrigidire i tuoi pavidi pensieri e mutare i vacillanti propositi in risolutezza: sii quello che spero di essere, o abbandona alla morte quello che sei, ché non val la pena di goderlo"*. Atto III, scena I.
- [9] Atto II, scena II
- [10] Atto III, scena 3
- [11] Atto III, scena 1
- [12] Atto IV, scena 2
- [13] Sempre atto IV, scena 2
- [14] Atto IV, scena 4
- [15] Atto IV, scena 8
- [16] Atto V, scena 1
- [17] Atto V, scena 1
- [18] Quest'ultimo è quell'*"ammasso di collera, turpe e deforme massello, tanto storto nei modi quanto lo sei nell'aspetto"*, così Clifford lo apostrofa nella prima scena del V atto

Altri progetti

-  Wikisource contiene il testo inglese originale di **Enrico VI, parte II**
-  Wikipedia contiene una voce riguardante **Enrico VI, parte II**

Enrico VI, parte III

In **Enrico VI, parte terza** lo scontro militare tra gli York e i Lancaster sembra far pendere definitivamente il piatto della bilancia dalla parte di York, ma in realtà lo scontro non è ancora concluso.

Enrico VI è ancora libero a Londra e può far leva su potenti appoggi politici in Parlamento e nel paese. Gli York occupano nella notte il Parlamento e li attendono i loro nemici. Il sole sta sorgendo su una giornata decisiva e tutti sono consapevoli della gravità dell'ora. *“Questo sarà chiamato il Parlamento sanguinoso se Riccardo Plantageneto, duca di York, non sarà fatto re e non verrà deposto il pauroso Enrico la cui viltà ci ha fatti passare in proverbio presso i nemici”* (P.3,At.1,Sc.1). Dopo una convulsa trattativa piena di minacce reciproche, Enrico cede all'ultimatum di York, strappando tuttavia una condizione: egli stesso potrà continuare a regnare vita natural durante, e solo dopo la sua morte, il duca di York potrà far valere i suoi legittimi diritti dinastici e diventare re. Ma non c'è onore in questo accordo ed Enrico è abbandonato con disprezzo (*“Ah, timoroso miserabile!”*, P.3,At.1,Sc.1) anche dai suoi partigiani più irriducibili, dalla moglie e dal figlio Riccardo, che si vede preclusa la successione al trono.

Del resto, anche nella fazione di York c'è chi non è soddisfatto di questo accordo ed Edoardo, figlio maggiore di York, incita a riprendere immediatamente le armi: *“Se date alla casa di Lancaster agio di respirare, alla fine vi oltrepasserà nella corsa”* (P.3,At.1,Sc.2); e se il duca di York teme di violare un accordo su cui ha giurato, è ancora Edoardo a vincere i suoi scrupoli: *“Ma per un regno si può rompere qualsiasi giuramento: per conto mio verrei meno a mille giuramenti pur di regnare un anno”* (ivi). La guerra dunque è decisa. La pace appena sancita solennemente in Parlamento si rivela una fragile e breve tregua. Ma la fortuna adesso gira le spalle a York e le forze raccolte dalla regina Margherita e dai suoi sostenitori prevalgono in battaglia; lo stesso duca di York è fatto prigioniero ed ucciso. *“Vostro padre fu vinto da molti nemici, ma ucciso soltanto dal braccio irato del crudele Clifford e della regina. Questa per dispregio prima incoronò il grazioso duca, gli rise in faccia e quando piangeva pel dolore gli diede, perché si asciugasse le guance, una pezzuola intinta nel sangue innocente del piccolo Rutland [figlio minore e beniamino di York] già ucciso dal crudele Clifford. Dopo molti scherni e turpi beffe gli tagliarono la testa e la posero sulla porta della città di York e colà è ancora, il più triste spettacolo che abbia mai visto”* (P.3,At.2,Sc.1).

Il codice della vendetta si attiva immediatamente. Dice Riccardo: *“Piangere è diminuire la profondità del dolore: piangano dunque i fanciulli; per me, colpi e vendetta!”* (ivi). Ma certo occorre ponderare bene le proprie mosse: *“Ma in questo difficile momento, che cosa si deve fare?”* (ivi). Si decide nuovamente per lo scontro frontale, senza lasciarsi aperte vie di fuga. Tutti sono consapevoli che l'odio ha ormai creato una matassa inestricabile; né il dialogo (*“la ferita che ci ha condotti a questo punto non può sanarsi a parole”*, P.3,At.2,Sc.2) né il diritto (ormai *“tutto può esser giusto e il torto non esiste più”*, ivi) possono sciogliere il nodo della successione al trono d'Inghilterra. L'atmosfera drammatica è tesa: sul palco si fa dire all'attore che impersona Warwick: *“Perché ce ne stiamo qui come donnicciuole impaurite piangendo le nostre perdite mentre il nemico infuria, e stiamo a guardare come se si trattasse di una tragedia recitata per spasso da simulanti attori?”*, P.3,At.2,Sc.3).

Intanto, l'ennesima battaglia viene rappresentata a tinte fosche sulla scena. Enrico VI ne attende fatalisticamente l'esito. *“Questa battaglia è come la guerra del mattino quando le nubi morenti contendono con la luce che cresce, e il pastore soffiandosi sulle dita intirizzite non sa se sia giorno o notte. Ora la vittoria inclina da questa parte, come un mare possente forzato dalla marea a combattere col vento; ora inclina dall'altra parte, come quello stesso mare che la furia del vento forzi a ritirarsi; talora la vince il vento e talora la marea; ora l'uno è più forte ora l'altra fortissima: lottano entrambi per la vittoria corpo a corpo, e nessuno è vincitore o vinto: così ugualmente bilanciata è questa terribile battaglia. Mi siederò qui su questa tana di talpa: conceda Dio la vittoria a chi vuole! (...) O volesse Dio farmi morire! Poiché, che vi è in questo mondo se non dolori e guai? O Dio! Che vita felice se fossi un semplice campagnuolo!”* (P.3,At.2,Sc.5). La battaglia è sempre più cruenta. Da opposti schieramenti, si avanzano sulla scena padri che si rendono conto di aver ucciso il figlio, e figli che si avvedono di aver ucciso il padre. *“Il nemico è spietato e non userà misericordia ... occorre rendere misura per misura”* (P.3,At.2,Sc.6).

Finalmente, il pendolo della fortuna si sposta nuovamente dalla parte di York. Edoardo torna a Londra a prendersi il titolo di re per cui si è tanto combattuto versando fiumi di sangue ma la sua indole buontempona e godereccia lo induce ad usare il suo potere non per occuparsi degli affari di stato e degli interessi politici del suo regno bensì per cercare di costringere un'avvenente vedova, Lady Grey, a diventare la sua amante. Ma Lady Grey resiste alla impacciate avances del re (*"il più goffo corteggiatore della Cristianità"*, P.3,At.3,Sc.2) e questi finisce, contro ogni logica politica e dinastica, col chiederle addirittura di sposarlo.

Suo fratello Riccardo assiste alla tresca e la collera di Caino, origine di tutto, torna nuovamente protagonista della scena. Riccardo confessa al pubblico le sue intenzioni più segrete, le sue mire a spodestare il fratello e tutti quelli che lo precedono nella linea di successione al trono. Un sogno a occhi aperti, difficile da realizzare, anzi quasi impossibile. Però, supponendo *"che non vi sia possibilità di regno per Riccardo: quale altro piacere può fornirmi il mondo? Troverò forse il mio paradiso in grembo a una donna, coprirò il mio corpo di gai ornamenti, e affascinerò il bel sesso con le parole e con gli sguardi? O miserabile pensiero e più difficile a mettere in atto che ottenere venti corone d'oro! Già! L'amore mi abbandonò fin da quando ero in seno a mia madre e perché non m'impacciassi con le sue tenere leggi corrotte con qualche dono la fragile natura e la indusse ad atrofizzarmi il braccio come un ramo secco, a crearmi un'odiosa prominente sul dorso dove la deformità siede a scherno del mio corpo, a dar forma disuguale alle mie gambe, a far di me un ammasso caotico, un orsacchiotto mal leccato che non ha alcuna delle sembianze materne. Come potrei essere fra quelli che piacciono alle donne? Mostruoso errore nutrire un tal pensiero! Dunque, giacché questa terra non mi offre alcuna gioia se non nel comandare, nel tenere a freno e nell'usar prepotenze a coloro che son fatti meglio di me, sarà mio paradiso sognare il trono e per tutta la mia vita considerare il mondo come un inferno, finché il mio capo, portato dal tronco deforme, non sia circondato da una splendente corona"* (P.3,At.3,Sc.2).

In questa situazione ancora fluida e non assestata, una leggerezza di re Edoardo fa di nuovo precipitare la situazione. Infatti, mentre Warwick si trova in Francia per chiedere al re Luigi il consenso al matrimonio fra Edoardo stesso e madama Bona, la sorella del re, giunge notizia che intanto proprio Edoardo, sconfessando di fatto l'operato del suo plenipotenziario e il suo disegno politico di alleanza con la Francia, ha sposato Lady Grey, *"spinto alle nozze dall'appetito e non dall'onore né dal desiderio di rafforzare e garantire il nostro paese"* (P.3,At.3,Sc.3). Questa *"mala azione di Edoardo"* offende profondamente Warwick e ne determina il passaggio al campo dei sostenitori dello spodestato Enrico. Ma anche nell'entourage di Edoardo c'è malcontento e preoccupazione per questa sua scelta non meditata. Ben presto si giunge allo scontro armato ed Edoardo cade prigioniero di Warwick, che gli notifica la sua deposizione e l'imminente ritorno al trono di Enrico.

Le scene si susseguono velocemente, fino a giungere al grande finale dell'atto V, con lo scontro campale tra le opposte fazioni che culmina col trionfo di Edoardo di York e il conseguente assassinio di Enrico VI e di suo figlio Edoardo.

Quando tutto è finito, e sembra ad Edoardo che *"non ci resta che passare il tempo allegramente in maestose feste trionfali e lieti spettacoli teatrali... poiché qui, spero, comincia la nostra durevole gioia"*, proprio allora la maledizione di Caino si mostra di nuovo furtivamente all'opera. Riccardo di Gloucester confessa infatti: *"non ho né pietà né amore né paura... giacché il cielo ha foggato così il mio corpo, l'inferno mi storpiò la mente in proporzione. Non ho fratelli, non somiglio a nessun fratello; e questa parola amore che i barbogi chiamano divina, stia con gli uomini che si somigliano l'un l'altro, non con me; io sono soltanto me stesso. Re Enrico e il principe suo figlio sono morti; Clarence ora tocca a te e poi agli altri [che mi precedete nella linea di successione al trono] perché continuerò a ritenermi infimo finché non sia salito più alto di tutti"* (P.3,At.5,Sc.8). Così, Shakespeare conclude l'Enrico VI, preannunciando e gettando il seme del successivo dramma storico, il Riccardo III.

Altri progetti

- Wikisource** contiene il testo inglese originale di **Enrico VI, parte III**
- Wikipedia** contiene una voce riguardante **Enrico VI, parte III**

Questo modulo è solo un abbozzo. a migliorarlo secondo le convenzioni di Wikibooks

Riccardo III

Fonti dell'opera

La fonte primaria a cui attinse Shakespeare per la sua opera furono le cronache di Raphael Holinshed, ma sembra plausibile che si sia servito del lavoro di Tommaso Moro, autore dell'incompleta 'Storia di Riccardo III', pubblicata da John Rastell dopo la morte di Moro. Rastell, fratellastro di Moro, compilò il testo da due manoscritti in via di scrittura, uno in inglese e uno in latino, in diversi stadi di composizione. Il lavoro di Moro non è storico nel senso moderno della parola. È un resoconto letterario molto variopinto che contiene (discutibilmente) dettagli storici e inventati in egual misura. Moro ebbe molte fonti a disposizione per il suo resoconto (molte delle quali, come il suo protettore, il Cardinale John Morton, altamente ostili al vecchio regime), ma come per Shakespeare la fonte principale fu la sua propria immaginazione: più di un terzo del testo consiste in discorsi inventati.

Analisi critica

The Life and Death of King Richard III, «Vita e morte di re Riccardo III» è l'ultimo dramma della cosiddetta tetralogia dedicata a Enrico VI. Questa è anche l'opera teatrale più lunga di Shakespeare.

Culminando con la sconfitta del malvagio re Riccardo III di York nella battaglia del campo di Bosworth alla fine dell'opera, Riccardo III è una drammatizzazione degli eventi storici recenti per Shakespeare, conclusi nel 1485, dopo la guerra tra le due famiglie dei Lancaster e degli York (Guerra delle due rose) e la presa di potere definitiva dei Tudor. Il monarca Riccardo III è descritto in modo particolarmente negativo.

Costruzione del personaggio

Il ritratto scespiriano di re Riccardo Plantageneto e del suo "regno del terrore" offre un'immagine del tutto negativa del personaggio. La verità storica, secondo i maggiori storici contemporanei, è molto diversa. Secondo e ultimo monarca della casa di York, regnò per poco più di due anni, e il suo breve regno non fu più crudele o ingiusto dei suoi predecessori o di coloro che lo seguirono.

Le opere teatrali di argomento 'storico' di Shakespeare, non sono, in ogni caso, da intendere come storicamente accurate, ma bensì come opere d'intrattenimento, il cui valore va oltre le persone descritte. In Riccardo III attraverso la storia del re crudele e ambizioso e della sua rovina Shakespeare descrive la sete umana di potere, e le conseguenze malsane di una smodata volontà di rivincita. Come con Macbeth, l'infamia di Riccardo è enfatizzata, resa un archetipo, anche allo scopo di aumentare l'effetto drammatico. Shakespeare, come in altri casi, approfitta di una letteratura precedente: il personaggio di Riccardo dipinto come il più vile farabutto della storia inglese era già stato descritto da numerosi scrittori in precedenza.

Per comprendere come mai Riccardo divenne simbolo di villania durante il periodo Elisabettiano, bisogna inserire il dramma nel suo contesto storico. Durante la vita di Shakespeare, era sul trono Elisabetta I, discendente di Enrico VII, il conte lancasteriano del Richmond, che sconfisse e uccise l'ultimo discendente dei Plantageneti, Riccardo III di York, dando così inizio alla dinastia Tudor. L'opera di Shakespeare, di cui la corte reale fu spesso committente, propone la versione storica dei Tudor-Lancaster, dipingendone a tinte fosche gli avversari ed esaltandone gli antenati (come nel caso dell'opera dedicata alla figura di Enrico V di Lancaster).

In realtà l'unica colpa di Riccardo Plantageneto, discendente di Edoardo III, poi duca di York, fu quella di aver preso parte alla guerra delle due rose, nella quale gli York, con il simbolo della rosa bianca si allearono con Richard Neville, Conte di Warwick per deporre il re Lancaster Enrico VI, ormai incapace e malato di mente. Nella fazione opposta le casate di Somerset e Suffolk si allearono con i Lancaster sotto il simbolo della rosa rossa, in difesa del monarca. La versione degli avvenimenti che si affermò nelle epoche successive fu, come si direbbe oggi, la storia dei vincitori.

In Enrico VI Parte III, Shakespeare aveva già iniziato il processo di costruzione del carattere di Riccardo come quello di un vile, anche se non avrebbe potuto essere stato coinvolto in nessuno degli eventi narrati. Egli difatti partecipa a battaglie quando storicamente è ancora un bambino.

La marcia di Riccardo verso la Corona

Il dramma ha inizio con Riccardo che elogia il fratello, re Edoardo IV d'Inghilterra, il maggiore dei figli di Riccardo, Duca di York.

« Ormai l'inverno del nostro travaglio
s'è fatto estate sfolgorante ai raggi di questo sole di York »

Da notare come nella traduzione italiana si perda l'assonanza fra il termine sole (*sun*) e figlio (*son*). Il monologo rivela l'invidia e l'ambizione di Riccardo, in quanto suo fratello Edoardo regna il paese con successo. Riccardo è un orrendo gobbo, che descrive sé stesso come

« plasmato da rozzi stampi" e "deforme, monco", privo della minima attrattiva per "far lo sdilinquito bellimbusto davanti all'ancheggiar d'una ninfa". »

Egli risponde all'angoscia della sua condizione affermando la sua volontà:

« Ho deciso di fare il delinquente
E odiare gli oziosi passatempi di questa nostra età. »

Senza molte pretese di accuratezza cronologica (che egli professa di disprezzare), Riccardo cospira affinché suo fratello Giorgio, che lo precede come erede al trono, sia condotto nella Torre di Londra come sospettato di assassinio; Riccardo, per riuscire nel suo intento, corrompe un indovino per confondere il re sospettoso.

Successivamente Riccardo entra nelle grazie di Lady Anna, la vedova di un Lancaster, Edoardo di Westminster, il principe di Galles. Riccardo si confida con il pubblico:

« Prenderò per moglie la figlia più giovane di
Warwick.
Sì, le ho ucciso marito e padre, ma che importa? »

Nonostante il pregiudizio di lei nei confronti di Riccardo, Anna è vinta dal suo corteggiamento e accetta di sposarlo. Riccardo, in collaborazione con il suo amico Buckingham, Enrico Stafford, secondo duca di Buckingham, trama per la successione al trono, e si presenta agli altri signori come un uomo devoto e modesto, senza alcuna pretesa di grandezza. Riesce così a convincerli a sceglierlo come re alla morte di Edoardo IV - la morte del quale, ironicamente, non vede Riccardo coinvolto in alcun modo - eventualmente non dando peso alle rivendicazioni del giovane nipote innocente, il principe nella torre.

Il successo e la morte

Riccardo si assicura attivamente il possesso della corona. Egli assassina chiunque si frapponga ad esso nella scalata al potere, inclusi il giovane principe, Lord Hastings, il suo precedente alleato Buckingham, e addirittura sua moglie. Questi crimini non passano inosservati, e quando Riccardo perde ogni tipo di appoggio, egli si trova ad affrontare il conte di Richmond, Enrico VII d'Inghilterra nella battaglia di Bosworth Field. Prima della battaglia, Riccardo riceve la visita dei fantasmi delle persone che ha ucciso, i quali gli dicono

« Dispera e muori! »


Si sveglia implorando Gesù di aiutarlo, e lentamente comprende di essere rimasto solo nel mondo che egli stesso odia. Nonostante il combattimento inizialmente sembri procedere per il verso giusto, Riccardo si ritrova presto solo in mezzo al campo di battaglia, e urla sconsolato il verso sovente citato "*Un cavallo, un cavallo, il mio regno per un cavallo!*". Riccardo viene quindi sconfitto in seguito ad un combattimento corpo a corpo con Richmond, che lo trafigge con la spada.

In termini drammatici, forse la caratteristica più importante (e, opinabilmente, la più divertente) è l'improvviso cambiamento del personaggio di Riccardo. Per la prima metà della commedia, lo vediamo come una sorta di anti eroe, che provoca violenza e si compiace per questo:

« Io mi sono ingannato fino ad oggi sopra la mia figura;
S'ella mi trova, al contrario di me,
Un uomo di straordinario fascino. M'accollerò, costi quel che costi, la spesa d'uno specchio; »

Quasi immediatamente dopo l'incoronazione, comunque, la sua personalità e le sue azioni prendono una piega oscura. Egli tradisce il fedele Buckingham ("*Non sono in vena oggi!*"), e cade vittima dell'insicurezza ("*Sono così corroso dal sangue, che peccato richiamerà peccato*"); ora egli vede ombre dove non ve ne sono e il suo destino che verrà. ("*Dispera e muori!*").

Altri progetti

-  **Wikipedia** contiene una voce riguardante **Riccardo III**

Tito Andronico

Tito Andronico (*The Most Lamentable Roman Tragedy of Titus Andronicus*) fu composta con molta probabilità tra il 1589 ed il 1593. Narra la storia di un immaginario generale romano che si vuole vendicare di Tamora, regina dei Goti. La prima edizione venne pubblicata nel First folio del 1594.

Inizialmente, come era tradizione in età elisabettiana, Shakespeare collaborò con altri alla stesura dei copioni per gli attori, nello stesso modo in cui oggi vengono realizzate le sceneggiature cinematografiche. La tragedia *Tito Andronico* (composta con molta probabilità tra il 1589 ed il 1593) è una di queste 'sceneggiature teatrali' scritta più mani, nella quale tuttavia l'apporto di Shakespeare, allora non ancora trentenne e all'inizio della sua carriera, fu senz'altro determinante, nonostante la paternità dell'opera sia stata a lungo messa in dubbio. Secondo un drammaturgo di fine seicento, «egli si è limitato soltanto a perfezionare con il suo magistrale tocco uno o due dei personaggi principali» (Edward Ravenscroft (1654?–1707), citato da Jonathan Bate, ed. *Titus Andronicus* (Arden Shakespeare, 1996), p. 79). Aderente al genere della tragedia di vendetta che con la *Spanish Tragedy* di Thomas Kyd aveva avuto in quegli anni uno straordinario successo, l'opera si rifà a Seneca e Ovidio, mantenendo del primo la struttura tragica e del secondo un linguaggio e un tono elegiaco che rimandano alle *Metamorfosi*. L'impronta ovidiana era già evidente ai contemporanei, come il Meres, il quale afferma che «la dolce anima arguta di Ovidio vive nel mellifluo Shakespeare», e segnala già dall'inizio la sensibilità e la perizia di uno Shakespeare poeta drammatico, grande innovatore del teatro e della letteratura inglese ma costantemente ancorato a modelli classici. Quando il *Titus* fu pubblicato nel 1594, come molti altri drammi del periodo senza l'indicazione di un autore, era già stato rappresentato da piccole compagnie come i *Derby's* (o *Lord Strange's*) *Men*, i *Pembroke's Men* e i *Sussex' Men* (Giorgio Melchiori, *Shakespeare. Genesi e struttura delle opere*. Laterza, 1994).

Titus Andronicus venne pubblicato in tre diverse edizioni in quarto, antecedenti all'edizione First folio del 1623, denominate Q1, Q2, e Q3 dagli studiosi Shakespeariani.

L'edizione Q1, pubblicata nel 1594, è considerata un testo abbastanza completo ed affidabile dagli esperti e costituisce la base della maggior parte delle edizioni moderne. L'unica copia di questo in-quarto a noi giunta fu ritrovata in Svezia nel 1904^[1], prima erano conosciute solo le edizioni in-quarto successive. La scena 3.2 non è presente in questo in-quarto, ritenuta comunque autentica dagli studiosi, si presume pertanto che sia stata aggiunta dallo stesso Shakespeare successivamente al 1594^[1].

L'edizione Q2, pubblicata nel 1600, sembra essere basata su di una copia rovinata della Q1, dal momento che si tratta di una buona riproduzione del testo della Q1 salvo l'assenza di un certo numero di versi. Di quest'edizione se ne conoscono oggi due copie.

L'edizione Q3, pubblicata nel 1611, sembra consistere nel testo Q2 ma ulteriormente degradato: comprende un certo numero di correzioni rispetto alla Q2, ma vi si trovano anche numerose nuove inesattezze.

Il testo First Folio del 1623 pare basato sul testo Q3, ma comprende anche materiale che non si trova in nessuna delle precedenti edizioni in quarto. Tra queste novità c'è l'intera scena seconda del terzo atto (quella in cui Tito sembra perdere la propria sanità mentale). Questa scena è tuttavia generalmente considerata autentica e viene inclusa nelle moderne edizioni dell'opera.

La maggior parte degli studiosi fanno risalire Titus ai primi anni della decade del 1590. Certamente è stato scritto prima del 1594, che è la data della prima pubblicazione.

Nessuna delle tre edizioni in quarto cita il nome dell'autore, cosa che del resto rappresentava la norma nei testi teatrali pubblicati in quegli anni. Tuttavia Francis Meres segnala la tragedia come opera di Shakespeare in un suo testo del 1598 e gli editori del First Folio la includono tra i suoi lavori.

Nonostante ciò la piena paternità di Shakespeare è stata messa in dubbio. Edward Ravenscroft scrisse nell'introduzione al suo adattamento dell'opera del 1687 : " Mi è stato riferito da alcuni vecchi teatranti che non è un suo lavoro originale, ma gli è stato portato da un altro autore affinché venisse messo in scena, ed egli si è limitato

soltanto a perfezionare con il suo magistrale tocco uno o due dei personaggi principali.^[2] L'affermazione di Ravenscroft è abbastanza discutibile: i "vecchi teatranti" non avrebbero potuto essere più che bambini quando Titus è stato scritto e, d'altra parte, Ravenscroft potrebbe avere un interesse di parte, dal momento che si appoggia a questa storia per giustificare le modifiche che lui stesso apporta all'opera. Tuttavia questo aneddoto è stato usato come appoggio per sostenere che un'altra ignota persona sia, almeno parzialmente, l'autore della tragedia.

Il principale candidato al ruolo di autore alternativo è il drammaturgo George Peele, i cui tratti stilistico-lessicali sono stati identificati sia nel primo atto, che nella scena in cui Lavinia si serve delle *Metamorfosi* di Publio Ovidio Nasone per raccontare la violenza subita.^[3] Le tesi sostenute da chi vede la mano di Peele nel testo rimangono tuttavia oggetto di discussione, e gli ammiratori dell'opera tendono a sostenerne la falsità.^[4]

In passato è stato anche affermato che Titus Andronicus non sia stato scritto affatto da Shakespeare: ad esempio, nel XIX secolo, il *Globe Illustrated Shakespeare* (rivista tuttora pubblicata) si spingeva a chiedere con forza un accordo in tal senso, con l'argomentazione che la barbarie e la violenza della rappresentazione non fossero in linea con la produzione di Shakespeare.

Titus Andronicus è senza dubbio la più violenta e sanguinosa delle tragedie di Shakespeare. La misura di quanto lo sia può essere facilmente dedotta da questa singola indicazione di scena

"Entrano i figli dell'imperatrice con Lavinia, le sue mani mozzate, la lingua tagliata e ha subito stupro." (Atto II, scena IV).

La tragedia è stata spesso ignorata a causa della sua violenza e alcuni appassionati di Shakespeare la considerano bambinesca e infantile, oppure credono che si tratti solo di un'opera di bassa lega scritta solo per guadagnare facilmente denaro. D'altra parte, ai suoi tempi la rappresentazione era estremamente popolare, seconda solo alla *Tragedia Spagnola* di Thomas Kyd, un altro lavoro teatrale molto truculento di quel periodo storico.

Tuttavia a partire dalla fine del XX secolo l'opera è stata frequentemente rappresentata nei teatri ed è stata riscoperta da alcuni come un potente e commovente viaggio all'interno della violenza, che anticipa *Re Lear* con la sua atmosfera tetra, da altri come un antico precursore degli attuali film slasher Hollywoodiani. La tragedia è capace di parlare al pubblico contemporaneo, abituato alla violenza nei film, mentre non poteva farlo con gli spettatori dell'epoca Vittoriana. D'altra parte il pubblico moderno potrebbe comunque trovare assurda la crudeltà delle scene rappresentate, dal momento che non è certo abituato ad assistere a pubbliche esecuzioni e squartamenti, che erano invece normali per il pubblico dell'epoca di Shakespeare.



[1] Richard Proudfoot, Ann Thompson, David Scott Kastan - *The Arden Shakespeare Complete Works Paperback Edition* - p.1125 - Thomson Learning, 2001.


[2] Citato da Jonathan Bate, ed. *Titus Andronicus* (Arden Shakespeare, 1996), p. 79

[3] Brian Vickers, *Shakespeare: Co-Author* (Oxford University Press, 2004) narra la storia di questa attribuzione ed aggiunge ulteriori prove a sostegno della stessa.

[4] Per una sintesi su questa controversia vedere Bate, *Titus*, p. 79-83.

Altri progetti

-  **Wikisource** contiene il testo inglese originale di **Tito Andronico**
-  **Wikipedia** contiene una voce riguardante **Tito Andronico**

 *Questo modulo è solo un abbozzo. a migliorarlo secondo le convenzioni di Wikibooks*

Drammi eufuistici

La commedia degli errori

La commedia degli errori (The Comedy of Errors), o La commedia degli equivoci, è una delle prime commedie di Shakespeare, si crede sia stata scritta tra il 1589 e il 1594. È il più corto e il più farsesco dei suoi lavori: la maggior parte della comicità è data dallo "slapstick" e dallo scambio d'identità, in aggiunta ai giochi di parole e alle paronomasie. La commedia degli errori, (insieme a La tempesta) è uno dei soli due lavori di Shakespeare che osservi le unità classiche della tragedia. La commedia è stata adattata per il cinema, il teatro, la televisione e il musical.

La commedia degli errori racconta la storia di due coppie di gemelli identici. Antifolo di Siracusa ed il suo servo, Dromio di Siracusa, arrivano ad Efeso, che si scopre essere la città in cui vivono i loro fratelli gemelli, Antifolo di Efeso ed il suo servo, Dromio di Efeso. Quando i siracusani incontrano gli amici e i familiari dei loro gemelli, inizia una serie di incidenti basati sullo scambio d'identità che portano a baruffe, seduzioni quasi incestuose, l'arresto di Antifolo di Efeso, e le accuse di infedeltà, furto, pazzia e possessione diabolica.

Inspirata a I menecmi di Plauto, in quest'opera il meccanismo comico del doppio viene elevato a potenza: ai due omonimi fratelli si aggiungono i due servi, anch'essi identici e omonimi.

Nella storia delle rappresentazioni elisabettiane, le due coppie di gemelli sono state sempre interpretate da due attori dall'aspetto simile. In alcune rappresentazioni moderne, i fratelli ed i servi sono stati interpretati da un unico attore.

La vicenda si svolge in un'unica giornata, dall'alba al tramonto, passando da un tragico inizio, con Egeone condannato a morte, al più classico dei "finali felici", con la famiglia ritrovata e l'annuncio di un nuovo matrimonio. La commedia si svolge sullo sfondo della feroce rivalità tra le due città di Siracusa ed Efeso. Si apre con l'arresto di Egeone, mercante di Siracusa. Egeone, a cospetto di Solino, il duca di Efeso, gli racconta la storia del suo naufragio di molti anni prima, in cui furono dispersi la moglie Emilia, il figlio Antifolo, e il servo Dromio. Sia il figlio che il servo hanno un identico fratello gemello, che porta lo stesso nome, e che si è salvato dal naufragio. Nell'anno del loro diciottesimo compleanno, Egeone diede loro il permesso di partire per Efeso, alla ricerca dei gemelli perduti. Ma dei secondi Antifolo e Dromio non si sa più nulla. Cinque anni dopo, Egeone è partito alla volta di Efeso alla loro ricerca, ed ecco spiegato il motivo del viaggio.

Solino si commuove al racconto del vecchio Egeone e rimanda la sentenza di morte fino a sera, termine entro il quale Egeone dovrà trovare la somma di denaro per riscattare la propria vita. In realtà due dei gemelli dispersi vivono ora ad Efeso, mentre gli altri due giungono ora nella città. La commedia degli errori vera e propria comincia nel momento in cui Adriana, moglie di Antifolo di Efeso e i conoscenti di questo e di Dromio di Efeso confondono le loro identità con i gemelli siracusani. Adriana, aiutata dalla sorella Luciana, decide di far legare i primi sospettando che siano usciti di senno.

Com'è ovvio, la presenza dei doppi a Efeso farà credere che si siano slegati, innescando il loro inseguimento, finché anche gli altri due riusciranno a liberarsi e fuggire. La commedia si risolve nel luogo dove Egeone è condotto al patibolo, dove i fratelli si incontrano e chiariscono le proprie vicende. Anche Emilia, la moglie perduta di Egeone, si scopre viva e vegeta. Infine, la condanna di Egeone è condonata e la famiglia si può finalmente riunire. Chiude in bellezza la commedia l'annuncio del matrimonio tra Antifolo di Siracusa e Luciana.

Altri progetti

- Wikipedia** contiene una voce riguardante **La commedia degli errori**

Questo modulo è solo un abbozzo. a migliorarlo secondo le convenzioni di Wikibooks

La bisbetica domata

La data di composizione de **La bisbetica domata** (*The Taming of the Shrew*) è incerta, generalmente ritenuta antecedente al 1594. La vicenda narra di Petruccio, avventuriero veronese, che sposa e soggioga l'intrattabile Caterina di Padova, attirato soprattutto dalla sua dote.

Questo modulo è solo un abbozzo. a migliorarlo secondo le convenzioni di Wikibooks

I due gentiluomini di Verona

I due gentiluomini di Verona (*The Two Gentlemen of Verona*) è una delle prime commedie di Shakespeare.

La fonte prima della commedia è la storia di Felix e Felismena in Diana, una raccolta di novelle dello scrittore portoghese Jorge de Montemayor. Shakespeare potrebbe averne letto una traduzione, ma una commedia (ora perduta) basata sulla novella si sa esser stata rappresentata in Inghilterra nel 1585, e così Two Gents può essere semplicemente un adattamento di questa commedia.

La data di composizione è incerta, anche se si ritiene comunemente che questo sia uno dei primi lavori di Shakespeare. Dovrebbe essere stata scritta intorno al 1590, anche se la prima prova della sua esistenza si trova nella lista di opere teatrali di Francis Meres, pubblicata nel 1598. Non fu stampata fino al 1623 quando apparve nella prima edizione delle opere di Shakespeare.

Il tema principale della commedia è il rapporto tra amicizia e amore. Questo tema è frequente nella letteratura del Rinascimento, tanto che la cultura del tempo celebrava l'amicizia come il più importante dei legami, per la sua purezza e incontaminazione dall'attrazione sessuale.


Vi sono poi altre interpretazioni interessanti, come quella che rinvia al tema dell'omosessualità in Shakespeare.

Questo modulo è solo un abbozzo. a migliorarlo secondo le convenzioni di Wikibooks

Pene d'amor perdute

Pene d'amor perdute (*Love Labour's Lost*) fu composta sicuramente prima del 1598, essendo presente nel *Palladis Tamia* di Francis Meres, ma si ritiene che la commedia sia stata scritta qualche anno prima (tra il 1593 e il 1596), per essere poi rimaneggiata e presentata al pubblico dopo la riapertura dei teatri del 1594.


Non ci sono fonti accertate che abbiano ispirato il soggetto della commedia, il quale appare essere un pretesto con il quale l'autore esegue una serie di virtuosismi verbali, in puro stile eufuistico, per dimostrarne infine l'inconsistenza.

 *Questo modulo è solo un abbozzo. a migliorarlo secondo le convenzioni di Wikibooks*

Sogno di una notte di mezza estate

Non si sa con certezza quando la commedia *Sogno di una notte di mezza estate* (*A Midsummer Night's Dream*) fu scritta o messa in scena per la prima volta, ma si presume possa essere stata composta tra il 1594 e il 1596. Alcuni hanno avanzato l'ipotesi che potrebbe essere stata rappresentata nel febbraio del 1596 in occasione del matrimonio tra Sir Thomas Berkeley ed Elizabeth Carey.

Alcuni spunti sono rintracciabili nella letteratura classica; ad esempio, la storia di Piramo e Tisbe è raccontata nelle *Metamorfosi* di Ovidio, mentre la trasformazione di Bottom in un asino è tratta da *L'asino d'oro* di Apuleio. Nello stesso periodo nel quale questa commedia fu composta, Shakespeare stava scrivendo *Romeo e Giulietta*, ed è possibile rilevare nella trama che ha per protagonisti Piramo e Tisbe una rielaborazione in chiave comica della tragedia.

 *Questo modulo è solo un abbozzo. a migliorarlo secondo le convenzioni di Wikibooks*

Romeo e Giulietta


La tragedia *Romeo e Giulietta* è stata scritta presumibilmente tra il 1594 e il 1596. Nel testo del dramma, in una battuta della balia, si afferma come siano passati esattamente undici anni da un terremoto che avrebbe scosso la città di Verona. Per quanto non si possa fare affidamento sulla buona memoria di un personaggio, parte della finzione scenica, questo elemento ha suscitato interessanti riflessioni. Di quale città sta parlando Shakespeare, di quella in cui realmente si svolge la rappresentazione (quindi di Londra) o di quella fittizia, la Verona cinquecentesca rappresentata sulla scena?

Nel primo caso, quello in cui ci si riferisca al terremoto che colpì Londra nel 1580, la data sarebbe troppo prematura, perché porterebbe la composizione al 1591, anno precedente all'attività letteraria di Shakespeare, iniziata non prima della chiusura dei teatri da parte della City nel 1593. Più felice cronologicamente sarebbe caso mai il riferimento di Sidney Thomas al terremoto europeo del 1584, ma il fatto che la scossa fosse avvertita in modo molto intenso tra le Alpi come afferma Sarah Dodson non avrebbe certo aggiunto colore locale alla tragedia, non potendo il pubblico inglese disporre di informazioni di prima mano su Verona, città di cui lo stesso Shakespeare avrebbe avuto solo una conoscenza indiretta e sommaria attraverso opere scritte, ma non certo italiane.

Per fare più luce sulla data di composizione è utile tenere in considerazione il lasso di tempo che intercorre tra il 1594 (la riapertura dei teatri) e il 1597, data della stampa non autorizzata del cattivo in-quarto (vedi sotto). Gibson e altri notano comunque che prima del 1597 l'opera era già stata rappresentata, e che prima di mettere in scena qualsiasi rappresentazione occorrono diversi mesi di prove e di preparazione. Tale considerazione porterebbe la data al 1596 circa. Una data che si situa tra il 1594 e il 1596 sarebbe confortata dall'esame di opere stilisticamente affini a *Romeo e Giulietta*. *I due gentiluomini di Verona*, (che C. Leech attribuisce al 1593-1594) e *La commedia degli errori* che probabilmente la precedette di poco.

Ambedue le commedie attingono abbondantemente al poema di Brooke, e ne *I Due Gentiluomini di Verona* sono già contenute moltissime situazioni che troviamo in *Romeo e Giulietta*: Valentino raggiunge la finestra dell'amata con una scala di corda, il padre di Silvia vuole sposarla contro la sua volontà a uno sciatto pretendente, Thurio, Valentino è bandito da Verona e si rifugia a Mantova, compare perfino un frate di nome Lorenzo accanto a Frate Patrizio, ecc. Secondo i critici *I Due Gentiluomini* sarebbe il passo decisivo verso *Romeo e Giulietta*, essendo ragionevole supporre che Shakespeare si cimentasse in una versione drammatica (ben più impegnativa) del poema di Brooke solo dopo avere tastato il terreno con una versione comica.

Nei primi mesi del 1597 l'opera è per la prima volta data alle stampe da John Danter e Edward Allde in una edizione fraudolenta: è frutto di una ricostruzione mnemonica di qualche attore che ha partecipato alla rappresentazione probabilmente con l'aiuto di uno stenografo. Secondo H.P. Hoppe, Danter, in seguito alla stampa non autorizzata di un altro testo (*Jesus Psalter*) subirà la distruzione della sua tipografia tra il 9 febbraio e il 27 marzo dello stesso anno.

 *Questo modulo è solo un abbozzo. a migliorarlo secondo le convenzioni di Wikibooks*

Poemi e sonetti


Venere e Adone

Venere e Adone (*Venus and Adonis*) è uno dei poemi più lunghi di William Shakespeare, costituito da 1194 versi.

Il tema, che proviene dal decimo libro delle *Metamorfosi* di Ovidio, è sviluppato da Shakespeare in maniera originale, introducendo ad esempio il rifiuto delle profferte amorose di Venere da parte di Adone.

Erwin Panofsky ha ipotizzato che Shakespeare possa essersi ispirato all'omonimo dipinto di Tiziano Vecellio, nel quale è possibile scorgere la contrarietà di Adone all'abbraccio della dea.


Il poema è centrato sui due personaggi, e si svolge in uno stesso luogo, nel tempo che intercorre tra l'alba e il tramonto dello stesso giorno.

 *Questo modulo è solo un abbozzo. a migliorarlo secondo le convenzioni di Wikibooks*

Lo stupro di Lucrezia

Il poema narrativo *The Rape of Lucrece* (1594) è incentrato sulla figura di Lucrezia, costretta a sottostare alle voglie di Sesto Tarquinio, figlio di Tarquinio il Superbo. Il suicidio della donna, secondo il mito, provocò la cacciata dalla città dell'ultimo re di Roma.

Shakespeare dedicò l'opera a Henry Wriothesley, duca di Southampton e barone di Titchfield.

 *Questo modulo è solo un abbozzo. a migliorarlo secondo le convenzioni di Wikibooks*

Sonetti

Nello Stationers' Register, che in età elisabettiana raccoglieva e catalogava le opere in corso di pubblicazione, risulta in data 3 gennaio 1600 un libretto intitolato *Amours by J. D. with certen other by W. S.* ("Amori" di J.D. con alcuni sonetti di W.S.): potrebbe questa essere una prima pubblicazione dei sonetti shakespeariani, ma poiché il libro non ci è pervenuto non si può comprovare questa ipotesi con certezza.^[1]

Prima del 20 maggio 1609, data di pubblicazione certa del corpus dei sonetti secondo lo *Stationers' Register*, probabilmente questi circolavano già tra gli amici del drammaturgo, come testimonia una nota di Francis Meres nel suo *Palladis Tamia* del 1598^[2], nonostante l'edizione di Thomas Thorpe specifichi che questi erano inediti.


L'opera si compone di 154 sonetti formati da tre quartine e un distico per un totale di 14 versi ciascuno.

Shakespeare probabilmente scrisse i suoi sonetti a partire dagli anni 90 del XVI secolo dopo che un morbo causò la chiusura di tutti i teatri di Londra ma furono pubblicati solo nel 1609. I primi 126 sono indirizzati a un giovane uomo. Gli altri sono indirizzati a una non identificata *Dark Lady* (donna bruna); attraverso la relazione tra il poeta e questa donna l'autore sviluppa nei suoi sonetti i temi più disparati che vanno dalla morte all'amicizia.

Un esempio di questo secondo tipo di sonetto è quello di "My Mistress' Eyes are nothing like the Sun", nel quale l'autore sviluppa una polemica verso i poeti del genere petrarchesco, i quali amano una donna non reale, della quale con falsi paragoni vengono esagerati gli aspetti positivi. Questo è un fulgido esempio di come il poeta usi il tema dell'amore per sviluppare un tema alternativo, come ad esempio quello della rappresentazione della realtà.

[1] William Shakespeare. *Sonetti*, a cura di Gabriele Baldini con traduzione di Lucifero Darchini. Feltrinelli, Milano 1992, pagg. 5-7


[2] Ibid., p. 5

 *Questo modulo è solo un abbozzo. a migliorarlo secondo le convenzioni di Wikibooks*

La fenice e la tortora

The phoenix and the turtle, poema allegorico sulla morte dell'amore ideale, fu pubblicato nel 1601, in appendice ad un poema di Robert Chester intitolato *Love's Martyr*.

La fenice e la tortora sono entrambi simboli allegorici dell'amore. Nel poema si narra della loro morte, e di come siano una cosa sola: «Two distincts, division none».


 *Questo modulo è solo un abbozzo. a migliorarlo secondo le convenzioni di Wikibooks*

Secondo ciclo storico

Riccardo II


Riccardo II (*The Tragedy of King Richard the Second*) è un dramma composto da William Shakespeare intorno al 1595 e basato sulla vita del re Riccardo II d'Inghilterra, ultimo dei Plantageneti. È la prima parte di una tetralogia, denominata in seguito enrieide, a cui seguono le successive tre parti, dedicate ai successori di Riccardo: Enrico IV, parte 1, Enrico IV, parte 2, Enrico V.

La vicenda storica da cui Shakespeare trae il suo dramma è quella della ribellione dei Pari d'Inghilterra, che terminò con l'abdicazione del monarca e con la sua morte in prigione, assassinato.

 *Questo modulo è solo un abbozzo. a migliorarlo secondo le convenzioni di Wikibooks*

Re Giovanni

The Life and Death of King John mette in scena il regno (1199–1216) di Re Giovanni d'Inghilterra. Si ritiene sia stato composto intorno al 1595. Fu pubblicato solo nel 1623 nel first folio.

 *Questo modulo è solo un abbozzo. a migliorarlo secondo le convenzioni di Wikibooks*

Tragicommedie e commedie romantiche

Molto rumore per nulla

Molto rumore per nulla (titolo originale in lingua inglese: "*Much ado about nothing*") fu composta tra l'estate del 1598 e la primavera del 1599. Considerata a lungo commedia romantica per i temi amorosi e per la struttura ricca di elementi farseschi e giocosi, l'opera rientra a pieno titolo nel novero delle tragicommedie^[1], nelle quali l'elemento comico si fonde a quello tragico e propriamente drammatico, qui rappresentato dalla finta morte di una delle protagoniste, la bella Ero, e dal complotto ordito da Don Juan per tentare di sviare la storia dal lieto fine cui tuttavia volge.

Commedia breve e brillante, è stata fortunata sul versante della rappresentazione teatrale, restando nei secoli una delle commedie di Shakespeare più conosciuta e portata sulle scene. L'efficacia della *macchina teatrale* è stata riconosciuta come tecnicamente magistrale, anche nei suoi aspetti secondari e nei particolari apparentemente insignificanti, dalla quasi unanimità della critica.^[2]

Mentre la prima rappresentazione della commedia ci è ignota, sappiamo che questa venne allestita una seconda volta per i preparativi del matrimonio tra Elisabetta di Boemia e Federico V. Nel first folio del 1623 sono riportate alcune indicazioni sceniche che ci hanno permesso di conoscere il nome di tre componenti della compagnia teatrale dei Chamberlain's Men, fautori dei primi allestimenti al Globe Theatre: William Kempe interpretava Dogberry, Richard Cowley la parte di Verges e, probabilmente, Iacke Wilson (Jack Wilson) interpretava la parte di Balthazar^[3]. A Kempe, nel ruolo di Dogberry, successe poi Robert Armin.^[4]

La commedia riscosse immediato successo ed entrò nei repertori delle compagnie di giro: la popolarità della stessa è testimoniata da una nota di Leonard Digges all'edizione dei poemi scespiriani del 1640 che recita:

*« let but Beatrice
And Benedicke be seene, loe in a trice
The Cockpit, Galleries, Boxes, all are full. »*

Il commento è indicativo perché è la testimonianza dell'enorme affluenza di pubblico nel Teatro Cockpit di Londra per la rappresentazione della commedia.

Influenze letterarie

La commedia è debitrice di influenze letterarie differenti, maggiormente ravvisabili nella novellistica e nell'epica cinquecentesca.

L'origine classica dell'intreccio si ritrova nel romanzo di Caritone di Afrodisia *Il romanzo di Calliroe*, dove Calliroe, fanciulla siracusana creduta adultera dallo sposo Cherea, viene da lui presa a calci e creduta morta. L'evolversi della vicenda prosegue sviluppandosi in maniera differente, ma sia l'ambientazione in Sicilia che la relazione tra i due personaggi riportano alla mente le vicende di Claudio ed Ero.

Nel testo si possono trovare molte scene ispirate ad opere italiane; il nucleo dell'intera commedia è riportabile ad una novella di Matteo Bandello, precisamente la XXII del primo libro delle Novelle dal titolo "*Narra il signor Scipione Atellano come il signor Timbreo di Cardona essendo col re Piero di Ragona in Messina s'innamora di Fenicia Lionata, e i varii e fortunevoli accidenti che avvennero prima che per moglie la prendesse*", dedicata alla Contessa Cecilia Gallerana Bergamina Salute e pubblicata nel 1554. Shakespeare non lesse mai il testo originale ma si avvale sicuramente delle traduzioni in lingua francese di Pierre Boaistuau e François de Belleforest^[5].

Il racconto del Bandello narra di Piero di Ragona, monarca spagnolo di ritorno da affari d'armi nella città di Messina per incontrare l'amico Lionato de' Lionati e la figlia, Fenicia, di cui si innamora Timbreo di Cardona, protetto del sovrano spagnolo.

Raggiunto l'accordo per le nozze, il cavaliere Girondo Olerio Valenziano, innamorato di Fenicia e desideroso di far fallire le di lei nozze, ordina a Timbreo di appostarsi nel pieno della notte vicino casa di Lionato: qui, travestito un servitore da donna, Girondo inscena il tradimento di Fenicia. Timbreo rinuncia alle nozze e Fenicia, svenuta, viene creduta morta dal dolore. Rinvenuta, viene pianta da Timbreo e Girondo sul sepolcro: il primo si duole del gesto che valse la vita alla donna, il secondo confessa la sua colpa.

Implorando perdono presso Lionato, questi ordina a Timbreo di sposare la donna che egli sceglierà per lavare l'onta di cui si era coperta Fenicia per loro colpa. Timbreo in realtà sposa proprio Fenicia credendola un'altra giovane di nome Lucilla.

Palesato il rimorso dei due uomini, la verità verrà svelata ed i due sposi saranno ricongiunti. Girondo, da parte sua, sposerà Belfiore, la seconda figlia di Lionato.

La rielaborazione scespiriana mantenne solo alcuni dei nomi originali (Don Pedro d'Aragona è ispirato al nobile Piero di Ragona mentre Leonato a Lionato de' Lionati) modificando gli altri ma, soprattutto, prese di pari passo l'intreccio sentimentale della novella riversandolo sulle vicende amorose di Ero e Claudio. Non è inoltre da escludere che il personaggio di Ero sia un tributo al poemetto di Christopher Marlowe *Hero and Leander*, pubblicato nel 1598.

All'*Orlando Furioso* di Ludovico Ariosto (1516) si ispira probabilmente la figura di Margherita. Il canto V del poema, infatti, si incentra su Dalinda, dama della corte di Scozia, accompagnatrice di Ginevra, la bella principessa promessa sposa di Ariodante.

Il duca d'Albania Polinesso, desideroso di conquistare il cuore della donna ma spinto dalla brama di potere per la conquista di un ambito trono, chiede a Dalinda di vestire i panni della sua signora per esserle simile in tutto ed ingannare i di lui sensi, che avrebbero trovato così appagamento. Dalinda, per amore del duca, si presta inconsapevolmente ad un inganno: in realtà Polinesso ha intenzione di far credere ad Ariodante di essere l'amante di Ginevra e, grazie al travestimento della ragazza, si fa spiare da Ariodante mentre si intrattengono, riuscendo a ingannare il promesso sposo.

Ginevra verrà accusata di impudicizia ma verrà alla fine scagionata dalle colpe attribuitele. Il lieto fine con tanto di balli e musiche, richiama la chiusura della commedia scespiriana.

È probabile che anche nel caso dell'*Orlando Furioso* Shakespeare non abbia letto la versione originale ma si sia affidato a delle traduzioni: la più celebre era la recente versione di John Harrington del 1591. Sappiamo che la traduzione ebbe ampia diffusione a Corte, ed è plausibile che possa essere giunta anche nelle mani del drammaturgo.

Un dramma perduto, *A History of Ariodante and Genevora*, venne poi portato in scena nel 1583 dai "Merchant Taylors' boys": questa potrebbe essere stata una fonte di ispirazione alternativa alla conoscenza diretta dell'opera ariostesca.

L'anno precedente, il 1590, vide la pubblicazione un'opera allegorica in forma di poema epico che riprendeva, in parte, le vicende del V canto del capolavoro ariostesco. Si trattava di *The Faerie Queene* di Edmund Spenser: nel IV canto del II libro, infatti, è narrata la storia di Pryene che, indossate le vesti di Claribellaes, viene creduta tale dal protagonista che dovrà per questo subire gravi conseguenze. Questa versione della vicenda si avvicina maggiormente agli accadimenti della commedia scespiriana: mentre nel poema di Ariosto il narratore è la stessa Dalinda, nell'opera di Spenser chi racconta il fatto è colui che vive il dramma del tradimento come accade per il personaggio scespiriano di Claudio.

Le schermaglie amorose di Benedetto e Beatrice sono inedite, e nel loro burrascoso rapporto risiede la forza della commedia: in parte, però, esse sembrano avere un precedente letterario in *Il Cortegiano* di Baldassarre Castiglione, pubblicato nel 1528 e che aveva avuto grande successo e diffusione nelle corti europee, sia in lingua originale che in traduzione: la traduzione in lingua inglese era di Sir Thomas Hoby. I due personaggi che ispirarono gli eterni litiganti

sono Gaspare Pallavicino e Emilia Pia^[6]. Non è da escludere che le allusioni della donna alle scarse capacità dell'uomo siano riconducibili al confronto con un modello maschile di nobiluomo presente nel testo di Castiglione, privato del suo significato politico.

Altre possibili influenze sono state individuate nella produzione drammaturgica tedesca, particolarmente in due pièce: il *Die Schöne Phaenicia* del 1595 di Jacob Ayrer (che fu traduttore delle opere di Shakespeare, ma i cui lavori vennero pubblicati postumi nel 1618) ed il *Vincentius Ladislaus* del Duca di Brunswick del 1593-1594^[7]. Poco chiari sono i collegamenti tra il lavoro scespiriano e l'opera di Ayrer, per l'impossibilità di definire con certezza se le somiglianze sono da attribuirsi ad una fonte comune non pervenutaci o chi dei due influenzò l'altro^[8].

Non si esclude che il dramma *Fedele and Fortunio* di Anthony Munday del 1585, traduzione della commedia perduta *Il fedele* (1576) del veneziano Luigi Pasqualigo, abbia fornito spunti per la commedia scespiriana.

La commedia di Murray, incentrata sulla figura di quattro amanti che procedono per innamoramenti, accuse di tradimento e sentimenti non corrisposti, utilizza molte delle situazioni presenti in *Molto rumore per nulla*: ascolto di conversazioni altrui, persuasione sensuale, incontri clandestini, tranelli ma anche elementi magici.

Anche i lavori del drammaturgo George Whetstone furono di ispirazione al Bardo: se Shakespeare si ispirò all'*Heptameron* per *Misura per misura*, forse è in *The Rocke of Regards* (1576) che il ripudio di Ero sull'altare trova il suo precedente letterario.

Edizioni

La prima pubblicazione dell'opera si ebbe in una edizione in quarto il 23 agosto 1600^[9] ad opera di Andrew Wise e William Aspley, due editori inglesi, su stampa di Valentine Simmes. Con molta probabilità, la trascrizione avvenne dai cosiddetti "*foul papers*" (it.: "prime stesure manoscritte") del Bardo o dai ricordi degli attori. Dalla data di prima pubblicazione dell'opera è deducibile che la prima rappresentazione della commedia avvenne precedentemente a tale anno: la data di ingresso della commedia nello Stationers' Register, il registro per la regolamentazione delle stampe, corrisponde al 4 agosto 1600.^[10]

Non si hanno, tuttavia, notizie di una precedente rappresentazione a quella avvenuta a corte nell'inverno del 1612-1613, in occasione dei preparativi per il matrimonio tra Federico V Elettore Palatino ed Elisabetta Stuart, celebrato il 14 febbraio 1613. Presentata come *Much Adoe abowte Nothinge* entrò con tale titolo nei repertori delle compagnie inglesi che talvolta la presentarono anche come *Benedicte and Betteris*^[11].

Non si ebbero altre edizioni della commedia fino al 1623, anno di stampa del *first folio* da parte di John Heminges e Henry Condell, due attori della *The Lord Chamberlain's Men*, la compagnia teatrale della quale Shakespeare era attore e drammaturgo. La stampa nel *second folio* si ebbe nel 1632.

Much Ado About Nothing ebbe la fortuna di essere tra i drammi presenti sia nel quarto che nel successivo *first folio*: ciò ne permise la comparazione diretta da parte degli studiosi. La stampa del *first folio*, infatti, si differenzia dal quarto per la sostanziale mancanza di spazio, tanto da costringere la commedia a subire alcuni tagli delle didascalie sceniche ma soprattutto abbreviazioni dei vocaboli^[12]. I rimaneggiamenti, sebbene non drastici, resero difficili le interpretazioni di alcuni passaggi dell'opera.

In particolare, poi, i nomi dei personaggi furono modificati da una stampa all'altra. Nel quarto del 1600, gli sgangherati Carruba e Sorba (Dogberry e Verges), erano inizialmente indicati come "the maister Constable and the Headborough" e accompagnati dal nome degli attori, che erano William Kempe e Richard Cowley. La modifica dei nomi, che spesso nel *first folio* non appaiono scritti per esteso, ed il taglio di alcune didascalie di scena, resero il lavoro di comparazione tra le edizioni più complicato. Anche Antonio, fratello di Leonato, figurava nel quarto solo come "Old" o "Brother", mentre vi è un personaggio che non troverà posto nelle trascrizioni successive: Innogen, la moglie di Leonato e madre di Ero^[13].

Da ricordare è che il titolo dell'opera, riportato come *Much adoe about Nothing* sia nel *first folio* che in quelli successivi, cambiò nella forma attuale solo nel *fourth folio* del 1685.^[14]

Ambientazione

La commedia si svolge a Messina, ma il contesto storico nel quale si situa la commedia non è ben delineato: dato il carattere giocoso dell'opera, non è stata data una forte caratterizzazione reale all'ambientazione.

Nell'anno di composizione della commedia, databile tra il 1599 ed il 1600, la Sicilia era sotto la dominazione spagnola: per questo motivo alcuni personaggi, più precisamente Don Pedro ed il suo seguito, sono evidentemente di nazionalità spagnola e legati da rapporti di amicizia con il governatore di Messina rappresentato da Leonato. Si afferma come Don Pedro e i gentiluomini italiani al suo seguito siano appena giunti in Sicilia di ritorno da una battaglia, ma non ci viene fornita alcuna indicazione utile per una precisa connotazione dello spazio d'azione.

Ben più esplicito al riguardo era stato Matteo Bandello nella novella, che indirettamente ha fatto da fonte all'opera, ambientandola al tempo dei Vespri siciliani e introducendo direttamente tra i personaggi la figura storica del re Pietro III di Aragona, chiamato dai siciliani per sbarazzarsi degli angioini.

« Correndo gli anni di nostra salute MCCLXXXIII, i siciliani, non parendo loro di voler più sofferire il dominio dei francesi, con inaudita crudeltà quanti ne l'isola erano un giorno, ne l'ora del vespro, ammazzarono; ché così per tutta l'isola era il tradimento ordinato. ... Il re Piero di Ragona, avuto questo avviso, subito ne venne con l'armata e prese il dominio de l'isola, perciò che papa Niccolò III a questo lo sospinse dicendogli che a lui, come a marito di Gostanza figliuola del re Manfredi, l'isola apparteneva. »

(Novelle (prima parte) - Novella XXII)

Struttura

Molto rumore per nulla è considerata una tragicommedia per la commistione di generi che la trama presenta. In realtà, la sua lettura può avvenire a più livelli, proprio perché il genere è difficilmente identificabile. Va detto che la separazione tra commedia e tragedia, di stampo aristotelico, è difficilmente applicabile ai drammi di Shakespeare. Già Samuel Johnson nel suo "*Preface to Shakespeare*" (1765) mise in discussione tale impostazione affermando come le combinazioni di gioia e dolore presenti nei drammi scespiriani avessero tali e tante variazioni da impedirne una netta distinzione.

A lungo fu definita commedia romantica, poiché ne presenta alcune caratteristiche: in particolare nell'intreccio amoroso che lega Claudio ed Ero e nelle vicende che si susseguono per garantirne la felice unione. Anche la spiritosa schermaglia tra Benedetto e Beatrice, che si risolve nel fidanzamento tra i due, ha corrispondenze nella commedia romantica, sebbene spostati le convenzioni sceniche dell'amore e delle virtù, incarnati dalla coppia formata da Claudio ed Ero, su un piano più strettamente materiale, presentando i pregi ed i difetti di due personaggi lontani dall'incarnare astratti idealismi.

Allo stesso tempo il dramma si presenta come commedia giocosa, perché il copione si sviluppa in una serie di fraintendimenti e di scherzi orditi alle spalle di Benedetto e Beatrice, vittime inconsapevoli delle giocose trame degli astanti alla corte di Messina. Sono infatti lo scherzo e l'inganno a giocare un ruolo fondamentale nello sviluppo del sub-plot che ha come protagonisti i due eterni litiganti. Anche la finta morte di Ero potrebbe rientrare negli schemi della commedia giocosa in quanto mistificazione della realtà per il raggiungimento di uno scopo nobile, ma Shakespeare fa precedere l'evento dall'ingresso dell'elemento tragico.

Quest'ultimo si ravvisa, infatti, nella messa a segno delle oscure trame di Don Juan, che causa il ripudio di Ero ad opera di Claudio, che la insulta. Non è solo in tale momento che l'asse del dramma si sposta dal comico alla parte più propriamente tragica: durante il corso dell'intera pièce, infatti, Don Juan è presentato come un malvagio a tutto tondo che non perde occasione, nei dialoghi con i suoi sgherri Corrado e Borraccio, di palesare la volontà di farsi portatore di rovina e morte.

A dimostrazione dell'organicità della commedia e della complementarità dei toni scuri e di quelli gioiosi, è facile riconoscere una funzione di necessità narrativa nei fatti tragici: è infatti nella tragedia che i personaggi di Beatrice e Benedetto riescono ad avvicinarsi, forzando i loro rispettivi caratteri. La trama, in questo modo, utilizzando gli

incidenti di percorso, riesce a proseguire nella direzione prevista. Una ulteriore notazione sulla permeabilità degli elementi tragici e comici riguarda il finale: lo svelamento di Ero e il seguente matrimonio non dà luogo ad una completa ed evidente ricomposizione. Claudio non si profonde in scuse, né Ero accorda il suo perdono. La loro vicenda si conclude in modo repentino, senza dissipare del tutto l'amarrezza del ripudio, scivolando infine sullo sfondo della più gioiosa unione tra Benedetto e Beatrice.

La struttura dell'opera è contrassegnata da elementi narrativi speculari, come a voler mostrare, per ogni situazione e personaggio, l'esatto opposto.^[15] Alle trame in buona fede di Don Pedro fanno da contraltare gli intrighi perfidi di Don Juan. Alle vicende amorose di Ero e Claudio si contrappongono quelle tra Beatrice e Benedetto in un doppio intreccio a chiasmo: il primo inizia sotto i migliori auspici e culmina con un rifiuto, il secondo parte dal rifiuto reciproco per evolversi nell'intesa amorosa.

Già nel carattere tragicomico si evidenzia l'intreccio di generi, che potrebbe facilmente far volgere in tragedia la serie di eventi causati dal "molto rumore": è fondamentale come il susseguirsi degli stessi avvenga in base ad una serie di illusioni e mistificazioni della realtà dei quali lo spettatore, grazie allo svelamento degli stessi da parte dei personaggi, è al corrente al contrario dei protagonisti. Proprio l'illusione, caratteristica di molte delle opere scespiriane, è l'elemento su cui si basa *Molto rumore per nulla*; prima nel tentativo, andato a buon fine, di far innamorare Benedetto e Beatrice e poi nell'accettazione della finta morte di Ero. La scena del ballo in maschera del secondo atto, col trionfo di maschere e fraintendimenti, è esemplare della commedia degli errori.

Altri due intrecci chiastici sono ravvisabili, in misura però minore rispetto al gioco delle due coppie principali, nella contrapposizione tra i personaggi che vivono alla corte di Leonato e gli esterni, come la ronda e i bislacchi Carruba e Sorba. Oltre ad essere definiti linguisticamente, con una proprietà di linguaggio differente dai residenti nel palazzo di Messina, nel loro rocambolesco comportamento si fanno latori della verità, facendo fallire i piani di Don Juan. Il secondo chiasmo è proprio nella contrapposizione, se vogliamo, tra due nuclei familiari, composti dalla corte di Messina e la famiglia di Aragona col suo seguito. Nonostante quest'ultima provochi un'alterazione dell'equilibrio della casa siciliana, Shakespeare non intacca l'onore della famiglia vestendo il protagonista malvagio dei panni di un "outsider": bastardo e rifiutato in passato dal fratello Don Pedro, del quale ha ottenuto il perdono.

Realtà e immaginazione

Come già accennato (e come sottolinea Nemi D'Agostino in una sua introduzione all'opera^[16]), il percorso dei personaggi principali (e del proprio 'doppio') si evolve attraverso l'edificazione di realtà immaginarie contrapposte, create dal "molto rumore", in un insieme paradigmatico dell'affannarsi umano intorno a questioni di poco conto. Tali costruzioni fittizie sono castelli di carte, destinati ad essere spazzati via in un attimo dalla Fortuna. L'agnizione finale permette ad un nuovo mondo di emergere, presupponendo per i personaggi l'inizio di una nuova esistenza maggiormente aderente alla realtà.

Benedetto, che inizialmente appare come meno dotato di sensibilità rispetto a Claudio, si trova (in seguito al doppio inganno benevolo/malevolo ordito dai due principi) a intessere una vera e propria conversazione sentimentale con Beatrice, acconsentendo persino alla richiesta di una prova d'amore (il dover sfidare a duello l'amico). Al contrario Claudio darà libero sfogo alla sua *hybris* misogina, in una apparente trasformazione radicale del personaggio da *primo amoroso* a sgradevole e infantile soldato punto sull'onore. La romantica sposa Ero e Beatrice 'incapace d'amare' si ritroveranno anch'esse a parti invertite a fare i conti con opposti sentimenti.

Infine, il disvelamento della realtà riporterà un equilibrio. Emblematico dell'esito di questo percorso da un'illusione all'altra fino alla scoperta del mondo reale è il dialogo finale tra Benedetto e Beatrice: la ripresa dei reciproci punzecchiamenti verbali, ma questa volta con dolcezza, ci mostra la loro natura più sincera, lontana tanto dall'iniziale disprezzo quanto dal successivo amareggiare convenzionale.

Il linguaggio nella commedia scespiriana quando si riferisce a personaggi di alto rango utilizza preferibilmente la versificazione a danno della prosa.

In questa commedia invece Claudio, Ero, Leonato e Frate Francesco, in virtù della posizione che ricoprono e della caratterizzazione dei personaggi, sono gli unici ad esprimersi sempre in versi, mentre Benedetto e Beatrice, pur essendo di condizione elevata, parlano per mezzo di un andamento prosastico che esprime e si adatta meglio al contenuto non certo aulico dei loro dialoghi.

Il personaggio di Carruba (Dogberry) è invece fortemente raffigurato per l'incapacità di esprimersi correttamente in lingua inglese: gli strafalcioni presenti nelle sue battute, infatti, infarciti da errori dovuti alla somiglianza fonetica tra lemmi che facilmente egli confonde, mostrano l'archetipo del futuro poliziotto onesto ma di estrazione sociale modesta, incapace di competere linguisticamente con gli appartenenti ad una classe sociale differente dalla sua. Ogni tentativo di ingentilire i discorsi nei confronti di Leonato si tramuta, infatti, in una parentesi comica. L'incapacità di Carruba, tuttavia, si manifesta anche nei dialoghi con i suoi sottoposti: si può facilmente dedurre che non solo il confronto con i nobili lo ridicolizza, ma che l'autore abbia voluto inserire in lui una sorta di buffonesca natura, che lo rende di per sé esilarante.

Don Juan è caratterizzato solitamente dall'utilizzo di frasi brevi.

Benedetto e Beatrice usano spesso metafore per esprimersi, come di norma nel teatro scespiriano, e non mancano di caustica mordacità. Non rari sono i nomignoli con i quali si appellano: Mentre Beatrice si riferisce a Benedetto come "*Signior Mountanto*" (letteralmente, *Signor Stoccata*), Benedetto la saluta appellandola "*Lady Disdain*" (*Madama Sdegno*).

Non mancano, inoltre, metafore e doppi sensi a carattere sessuale che gravitano intorno all'intera commedia e che spesso sono presenti nelle opere di Shakespeare. Nell'atto III scena IV, nel corso di un dialogo tra Margherita ed Ero che si prepara per le nozze, quest'ultima afferma, discorrendo dell'abito da sposa:

(EN)

« Hero: God give me joy to wear it! for my heart is exceeding heavy.
Margaret: 'Twill be heavier soon by the weight of a man. »

(IT)

« Ero: Dio mi dia la gioia di portarlo, perché ho un gran peso sul cuore.
Margherita: E presto vi aumenterà, quel peso, con un uomo sopra. »

(Molto rumore per nulla, Atto III, Scena IV. Traduzione di Maura Del Serra.)

I riferimenti alla futura perdita della verginità di Ero, in seguito al previsto matrimonio con Claudio, sono evidenti.

Già il titolo della commedia, allude a doppi sensi: l'omofonia, non più presente nella lingua inglese contemporanea, tra *Nothing* (trad.: *Niente*) e *Noting* (trad.: *Annotare*), sottolinea la presenza, nel corso dell'opera, di sfumature nel molto rumore generato per nessun motivo (l'adulterio di Ero non è infatti mai avvenuto) ma anche di molto rumore causato da maldicenze, spionaggi, confidenze sibilline.^[17] Secondo alcune interpretazioni, inoltre, il titolo allude all'espressione vittoriana 'n "*O-thing*" (*una cosa a forma di "o"*), eufemismo per indicare gli organi genitali femminili^[18].

[1] William Shakespeare. *Molto rumore per nulla*. traduzione di Maura Del Serra. Roma, TEN, 1995. Introduzione, pag. 7.

[2] Algernon Swinburne arrivò ad affermare che la commedia non aveva paragoni con altre opere; unica eccezione notevole al generale apprezzamento fu George Bernard Shaw, che nel 1898 definì *poveri e volgari* i principali dialoghi (in <http://www.archive.org/details/dramaticopinions02shawrich> *Dramatic opinions and essays*, vol.2, p.418; poi in Edwin Wilson, *Shaw on Shakespeare: An Anthology of Bernard Shaw's Writings on the Plays and Productions of Shakespeare.*, New York 1961).

[3] In J. Payne Collier. *John Wilson, the singer in "Much ado about Nothing", a musical composer in Shakespeare's Plays*. (http://books.google.it/books?id=kdwKAAAAIAAJ&pg=PA33&dq=MUCH+ADO+ABOUT+NOTHING&lr=&as_brr=1&ei=RkAuSKH8KI28zASWqMHWAw#PPA33,M1) (pdf). , 1845. pag. 33 e segg. URL consultato il 2008-05-16., l'autore sostiene che Wilson non fosse il performer ma il compositore delle musiche.

[4] <http://www.clown-ministry.com/History/robert-armin.html> Clown-ministry.com


[5] François de Belleforest, *Histoires tragiques extraites des oeuvres italiennes de Bandel, et mises en nostre langue française*, Paris, V. Sertemans, G. Robinot 1559. Tucker Brooke, tuttavia, nel saggio *Much Ado About Nothing: The Yale Shakespeare*, Yale University Press, New Haven 1917, presenta un'altra affascinante alternativa alla lettura dell'opera di Bandello in francese da parte di Shakespeare. Il 18 dicembre 1574, infatti, una commedia chiamata "*Theier matter of Panecia*" venne rappresentata da parte dei Leicester's Men: la Panecia protagonista potrebbe essere la Fenicia protagonista della novella del novellista italiano, ma non se ne ha certezza. Shakespeare, allora

- decenne, potrebbe aver assistito alla rappresentazione, ma la questione rimane solo una supposizione senza alcun riscontro storico né documentale.
- [6] Mary Augusta Scott, *The Book of the Courtyer: A Possible Source of Benedick and Beatrice* in "PMLA", n. 4, vol. 16, pubblicato dalla Modern Language Association of America, 1901, pagg. 475-502.
- [7] http://www.1911encyclopedia.org/William_Shakespeare Dall'articolo dell'enciclopedia Britannica del 1911 ma anche in Allison Gaw, *Is Shakespeare's Much Ado a Revised Earlier Play?* in "PMLA", n. 3, vol. 50, pubblicato dalla Modern Language Association of America, settembre 1935, pagg 715-738.
- [8] AA.VV., *The Drama to 1642*, parte prima, in [http://www.bartleby.com/cambridge/The Cambridge History of English and American Literature](http://www.bartleby.com/cambridge/The_Cambridge_History_of_English_and_American_Literature) in 18 volumi, Vol. V, Bartleby.com, New York 2000 <http://www.bartleby.com/215/1202.html>
- [9] **(EN)** Treasures in Full, Shakespeare quartos (<http://www.bl.uk/treasures/shakespeare/muchado.html>). British Library. URL consultato il 16-05-2008.
- [10] Il 4 agosto 1600 *Molto rumore per nulla* fu inserita nello Stationers' Register insieme ai lavori scespiriani *Come vi piace* ed *Enrico V e Every Man in His Humour* di Ben Jonson. Il secondo ingresso nel registro della commedia è databile al 23 agosto dello stesso anno.
- [11] Frank Ernest Halliday. *A Shakespeare Companion, 1550-1950*. New York, Funk & Wagnalls, 1952. pag. 426.
- [12] Un'analisi delle abbreviazioni è presente in Peter W. M. Blayney, *The First Folio of Shakespeare*, Folger Shakespeare Library, 1991, pagg. 13-14. Una copia anastatica del quarto del 1600 relativa alla commedia e la trascrizione del contenuto si può invece trovare in E. K. Chambers, *William Shakespeare: A Study of Facts and Problems*, Vol. 1, Clarendon Press, Oxford 1930 pagg 384 e segg.
- [13] Si veda, a tal proposito, <http://molcat1.bl.uk/treasures/shakespeare/search.asp> il confronto tra il quarto ed il first folio.
- [14] http://internetshakespeare.uvic.ca/Library/facsimile/bookplay/SLNSW_F4/Ado/Copia anastatica del fourth folio.
- [15] Franco Maresco, in *Shakespeare e dintorni: gli inizi del teatro moderno*, in AA.VV.. *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, vol. I. Einaudi, Milano 2008, a pag. 379 individua nelle commedie scespiriane a cavallo tra Cinque e Seicento una dialettica degli opposti, che sfocia in simmetriche complementarità. L'intreccio di due storie parallele, tipiche del teatro elisabettiano, e l'incontro-scontro fra personaggi ed ambienti caratterizza infatti l'intera commedia.
- [16] W.S. *Molto rumore per nulla*, Garzanti 1990
- [17] <http://www.bartleby.com/66/61/50161.html> *The Columbia World of Quotations*, 1996, quote 50161
- [18] Gordon Williams, *A Glossary of Shakespeare's Sexual Language*, Althone Press 1997, pag. 219

Come vi piace

Come vi piace (*As You Like It*), a volte tradotto **Come vi piaccia** è una commedia pastorale in cinque atti, scritta, in versi e in prosa, tra il 1599 e i primi mesi del 1600 e pubblicata per la prima volta nel First folio nel 1623. L'opera era basata sul romanzo *Rosalynde* di Thomas Lodge. La data della prima rappresentazione è incerta, anche è possibile che si sia svolta nel 1603 a Wilton House. *Come vi piace* segue la vicenda dell'eroina Rosalinda mentre fugge dalle persecuzioni della corte di suo zio e si innamora nella Foresta di Arden. Le reazioni della critica sono cambiate durante i secoli: mentre alcuni critici ritengono che l'opera non sia all'altezza di altri lavori di Shakespeare, altri pensano che la commedia sia un lavoro di gran qualità. Nell'opera è presente uno dei soliloqui più famosi e citati di Shakespeare, "*Tutto il mondo è un palcoscenico*", e la frase "*Why then, can one desire too much of a good thing?*" ("*È peccato desiderarne troppa, di una cosa ch'è buona?*"^[1]).

[1] "*Come vi piaccia*", traduzione di Goffredo Raponi, da Liberliber (http://www.liberliber.it/biblioteca/s/shakespeare/come_vi_piaccia/pdf/come_v_p.pdf)

 Questo modulo è solo un abbozzo. a migliorarlo secondo le convenzioni di Wikibooks

La dodicesima notte

La dodicesima notte o *Quel che volete* (in inglese: *Twelfth Night, or What You Will*) è una commedia in cinque atti scritta da William Shakespeare tra il 1599 e il 1601.

Il titolo allude alla festa della dodicesima notte (corrispondente all'Epifania) chiamata in questo modo per il numero dei giorni che trascorrono dal Natale fino alla festività. Fu rappresentata con certezza il 2 febbraio 1602 al Middle Temple Hall anche se è stato ipotizzato^[1] che la prima assoluta sia avvenuta un anno prima, proprio il giorno dell'Epifania. Le sue origini letterarie derivano da *Gl'ingannati*, una commedia italiana allestita a Siena dall'Accademia degli Intronati nel 1531.

Ambientata nell'antica regione balcanica dell' Illiria, racconta una storia di amori e inganni, nella quale i gemelli Viola e Sebastian, a seguito di un naufragio, si trovano a conoscere il Duca Orsino e la dama Olivia. Orsino ama Olivia che ne ignora la corte, ma quando si trova davanti al messaggero di Orsino (la giovane Viola che dopo la perdita del fratello si è camuffata da uomo per entrare al servizio del Duca), se ne innamora, scatenando una serie di eventi e imprevisti che condurranno al lieto fine. Una sottotrama, importante ai fini dello svolgimento della trama, vede protagonisti i personaggi che popolano la corte di Olivia: il giullare Feste, il maggiordomo Malvolio, la cameriera Maria, lo zio Sir Toby, il servo Fabian e Sir Andrew Aguecheek. Il maggiordomo Malvolio viene beffato dagli altri cinque che, falsificando una lettera, gli fanno credere di essere oggetto di attenzioni da parte della padrona Olivia.

La dodicesima notte, come tutte le commedie più note di Shakespeare, ha riscosso successo anche nelle epoche successive, e la sua storia viene tuttora rappresentata e adattata in forma teatrale e cinematografica.

Alcuni elementi dell'opera derivano dalla commedia *Menecmi* di Plauto, dove uno dei due gemelli si reca a Epidamno (Durazzo), in Illiria, in cerca del fratello. La commedia plautina è peraltro all'origine di molti intrecci basati sullo scambio di identità, tra cui *La commedia degli errori* composta dello stesso Shakespeare dieci anni prima^[2].

Gl'ingannati

Gl'ingannati, una commedia italiana allestita a Siena dall'Accademia degli Intronati nel 1531 e stampata a Venezia nel 1537, fornì la guida principale per la vicenda amorosa^[3]. La storia era nota in Inghilterra attraverso le imitazioni e le riscritture del XVI secolo, tra le quali il racconto *Of Apolonius and Silla* presente nel *Rich his Farewell to Military Profession* (1581) di Barnabe Rich che Shakespeare potrebbe aver avuto a disposizione. Dell'esatto modo in cui la fonte sia stata trasmessa, tuttavia, non esistono prove documentali^[4]. Lo spettacolo era stato messo in scena dagli accademici senesi in seguito ad un *sacrificio* goliardico accaduto la notte dell'Epifania: avendo ognuno degli uomini bruciato (o finto di bruciare) i pegni d'amore delle proprie donne, queste ultime avevano preteso un risarcimento. Gli accademici composero quindi in tre giorni una commedia, dedicandola alle gentildonne^{[5][6]}. Nel prologo è menzionata espressamente la "notte di beffana" (corrispondente appunto alla dodicesima notte dopo il Natale).

« La favola è nuova e non altronde cavata che della loro industriosa zucca onde si cavorno anco, la notte di beffana, le sorti vostre [...] ^[6] »

Ne *Gl'ingannati* la tredicenne Lelia fugge travestita da uomo, divenendo paggio del cavaliere Flamminio, che la adopera per trasmettere messaggi d'amore all'ereditiera Isabella. Lo schema amoroso è lo stesso della commedia scespiriana, compreso l'arrivo del gemello Fabrizio e il conseguente scambio di persona. Intorno alla vicenda principale si muove un cospicuo numero di servitori, zanni e fantesche, tra cui Pasquella, che ordisce una beffa a spese dello spagnolo Giglio, pretendente di Isabella, allo scopo di derubarlo.

La commedia senese ebbe una grande diffusione, venendo tradotta e adattata in tutta Europa. Lo studioso britannico Morton Luce, nei suoi studi sulle fonti della commedia, ne elenca ben 12 versioni in diverse lingue^[7]. In Francia comparve come *Le Sacrifice* (poi *Les Abusés*) nel 1543; in Spagna Lope de Rueda ne propose un adattamento^[8]. A Firenze nel 1547 fu rappresentata come *Gli Inganni*, di Nicolò Secchi, poi stampata nel 1562, mentre una commedia omonima fu pubblicata da Curzio Gonzaga, a Venezia, nel 1592. Una versione in latino con il titolo *Laelia* fu rappresentata per Lord Essex al Queens' College di Cambridge nel 1595^[9]. Dalla storia Matteo Bandello ne ricavò la XXXVI novella della seconda parte della sua raccolta (*Nicuola innamorata di Lattanzio va a servirlo vestita da paggio e dopo molti casi seco si marita, e ciò che ad un suo fratello avvenne.*), tradotta da François de Belleforest, a sua volta fonte dell'*Apolonius e Silla* di Barnabe Rich. Da quest'ultimo Shakespeare sembra aver tratto i maggiori spunti^[10]. La congettura deriva da dettagli drammaturgici di quest'ultima versione leggermente differenti dall'originale, e presenti in modo straordinariamente simile nella commedia scespiriana. Nel racconto di Rich il protagonista maschile Apolonius è innamorato di una gentildonna (Julina) che a sua volta si innamora di Silla (giunta fortunatamente a Costantinopoli per amore di Apolonio, mascherata da uomo), credendola Silvio. Quest'ultimo è il fratello di Silla, che infine sposerà Julina. Tra gli elementi nuovi, quello più evidente è il naufragio della nave che trasporta Silla, assente dalle altre fonti^[11].

Prime rappresentazioni

(EN)

« At our feast we had a play called "Twelve Night, or What You Will", much like "The Comedy of Errors" or "Menaechmi" in Plautus, but most like and near to that in Italian called "Inganni". A good practice in it to make the steward believe his lady-widow was in love with him, by counterfeiting a letter as from his lady, in general term telling him what she liked best in him and prescribing his gesture in smiling, his apparel, etc. and then, when he came to practice, making him believe they took him for mad. »

(John Manningham^{[12][13]})

(IT)

« Alla nostra festa abbiamo avuto una recita chiamata *La dodicesima notte* oppure *Come vi piace*, molto simile a *La commedia degli errori* o *Menaechmi* di Plauto, ma molto più vicina a quella che in italiano è chiamata *Inganni*. Contiene un buon esempio di come far credere ad un maggiordomo che la sua "Signora-Vedova" era innamorata di lui, inviando una lettera falsa da parte della sua Signora, dove gli spiegava tutto ciò che gli piaceva di lui e suggeriva come sorridere, vestirsi, ecc. e poi, quando egli arrivava ad agire, facendogli credere di prenderlo per matto. »

I diari dello studente di giurisprudenza John Manningham sono il primo documento certo che attesti l'esistenza della commedia^[14]: Manningham ricorda di avere assistito alla commedia, di cui riporta il titolo completo, il giorno della Candelora (2 febbraio) del 1602 presso la Middle Temple Hall^[14], e la definisce simile alla *Commedia degli equivoci*, ai *Menaechmi* plautini e a una commedia italiana, da lui chiamata *Inganni* (il titolo di almeno due delle versioni italiane della commedia degli Intronati).

La composizione, anche ipotizzando una rapida stesura, è quindi senz'altro precedente alle prime settimane del 1602. Quella a cui Manningham ha assistito non può che essere infatti la commedia scespiriana: nel suo resoconto, lo studente descrive senza alcun dubbio la scena di Malvolio. Tuttavia non è accertato che quella fosse la prima rappresentazione.^[15]

Secondo lo studioso Leslie Hotson ci sarebbe stata una rappresentazione precedente, il 6 gennaio, 1601: la commedia sarebbe stata composta rapidamente per essere eseguita in onore del duca di Bracciano don Virginio Orsino, in visita a Londra, la sera dell'Epifania del 1601. L'ipotesi è suffragata da una lettera che il duca spedì alla moglie, ma non ci sono elementi di certezza se non la coincidenza fra il nome del personaggio Orsino e quello del duca a cui sarebbe stata offerta, e fra il titolo e le circostanze della rappresentazione: le feste per la dodicesima notte^[1].

Una commedia d'occasione

Lo spettacolo venne creato con l'intento di accontentare sia le aspettative del pubblico popolare sia il gusto più raffinato dei nobili e del mondo accademico. Melchiori, nella sua analisi dell'opera, afferma come la commedia dovesse essere, nelle intenzioni, una «*festive comedy*, ossia spettacolo inteso non solo per il teatro pubblico, ma anche per la corte e le istituzioni universitarie»^[16]. Nel periodo in cui la commedia viene scritta, sono stati edificati i grandi teatri pubblici elisabettiani. Data l'avversione della borghesia puritana londinese nei confronti del teatro (e i conseguenti divieti alle rappresentazioni in vigore nella città di Londra), il pubblico di riferimento della compagnia di Shakespeare, The Lord Chamberlain's Men (compagnia privata, ma 'sponsorizzata' dal Ciambellano di corte), era costituito senz'altro dal popolo che affollava gli anfiteatri di periferia ma anche e soprattutto dall'aristocrazia, senza l'appoggio della quale non era possibile ottenere neppure la licenza a rappresentare. Il risultato è un magistrale intervallarsi di registri, alto e basso, in continuo contrasto: la tecnica drammaturgica ormai matura e sperimentata permette a Shakespeare - come in molte commedie precedenti e successive - di combinare linguaggi e temi, riproducendo una struttura collaudata, di sicuro successo, ricca di variazioni.

Come ritiene il critico e studioso scespiriano Harold Bloom, *La dodicesima notte* è una delle migliori commedie pure di William Shakespeare, e contiene al suo interno una buona dose di autoironia, «A metà strada tra le feroci ironie di *Amleto* e l'irriverenza di *Troilo e Cressida*, superbamente espressa da Tersite.»^[17], tra l'altro, probabilmente le due opere che rispettivamente ci furono subito prima e subito dopo della commedia in questione.

La commedia fa parte delle cinque che Shakespeare scrisse negli anni successivi alla costituzione della compagnia dei The Lord Chamberlain's Men. Seppure il drammaturgo ormai ricorra sempre più spesso a toni scuri e tragici, mischiando i generi, l'intento giocoso anche nella scelta dei titoli suggerisce la volontà di presentare lo spettacolo come una occasione di intrattenimento, tramite il trucco teatrale del travestimento e dell'inganno, e soprattutto venendo incontro alle aspettative dello spettatore: ciò che verrà rappresentato non ha un vero e proprio titolo, ma è *quel che volete, come vi piace*. In questo senso si è parlato di *drammi d'occasione* a proposito di questa e altre commedie di questo periodo^[18].

Proprio il doppio titolo della commedia è stato oggetto di dibattito tra gli studiosi. La seconda parte, *What You Will* («Quel che volete»), richiama immediatamente il titolo di una commedia di poco precedente, *As You Like It* (*Come vi piace*). È possibile che il parallelismo fosse voluto, e che questo fosse il titolo originariamente voluto da Shakespeare. Nel 1601, tuttavia, John Marston scrisse e fece rappresentare da una compagnia di giovani una commedia omonima, *What You Will*, appunto, ed è probabile che vi fosse la necessità di distinguere la nuova commedia da quella di Marston. Anche sul significato della prima parte del titolo, *La dodicesima notte*, le opinioni sono discordanti. Nella commedia è assente qualsiasi riferimento alle feste dell'Epifania, e l'unica citazione di un *dodicesimo giorno* viene fatta da Toby Belch nel secondo atto, nella canzone *On the twelfth day of December*. Le uniche chiavi di interpretazione disponibili sono quelle relative alle fonti (*Gl'Ingannati*, rappresentata per l'Epifania) e alle circostanze della possibile prima rappresentazione del 1601, ma anche su questo sono stati avanzati dubbi, facendo propendere alcuni studiosi per il carattere casuale del titolo, proprio a sottolineare l'impianto fantasioso della commedia^[19].

La scelta di un tema legato a travestimenti, scambi di persone e inganni è certamente condizionato dal successo, che già era stato sperimentato, del duplice travestimento di un giovane attore nei panni di una giovane donna, la quale a sua volta è mascherata da uomo.^[20] I personaggi femminili, interpretati da giovinetti, creavano così un gioco ambiguo, confondendo la realtà e la rappresentazione. Lo schema era già stato collaudato ne *Il mercante di Venezia* e ancor di più in *Come vi piace*. La confusione di ruoli arrivava al suo massimo allorché l'attore che impersonava una giovane donna (come succede in ben tre commedie consecutive) doveva passare per necessità narrativa ad un ulteriore travestimento maschile

Il gioco del teatro (e il gioco metateatrale interno ad esso) è evidente in alcuni passaggi del testo. Al primo incontro tra Olivia e Cesario (alter ego maschile di Viola) nel primo atto scena quinta la dama le chiede *Siete un commediante?* (nell'accezione elisabettiana il termine sta per attore^[21], la risposta di Viola *non sono quel che paio*

(in inglese il gioco di parole *I am not that I play*, *play=recitare*, verrebbe dunque *non sono quel che recito*) serve a far mostra del ruolo di Cesario, il ruolo che sta recitando, e viene messa tra le molte referenze al teatrale e al teatro dentro il teatro.^[22] Un'altra citazione è quella che fa Fabian nel terzo atto alla quarta scena parlando di Malvolio: *If this were play'd upon a stage now, I could condemn it as an improbable fiction/ La vedessi in teatro direi che è un po' tirata con le funi*^{[23][24]}. Nella seconda scena del quarto atto, Feste recita due parti nella recita a beneficio di Malvolio, alternate tra la voce di Sir Topas e quella di se stesso.^[25] Altre influenze vengono dalla tradizione popolare inglese e si possono vedere nelle canzoni di Feste e nei suoi dialoghi, come la canzone finale nel quinto atto^[26] L'ultimo verso della canzone *And I'll strive to please you every day/e cercheremo di soddisfarvi ogni giorno* è un verso derivante da diversi spettacoli popolari inglesi.^[27]

Struttura

La commedia si divide nei canonici cinque atti, divisi a loro volta in scene: il primo e secondo atto in cinque, il terzo in quattro, il quarto in tre e l'ultimo in un solo atto.


Dal punto di vista narrativo è riconoscibile una struttura in quattro momenti: protasi, in cui si introducono i personaggi e la situazione; epitasi, lo svolgimento della trama; catastasi, il raggiungimento di un punto in cui la situazione sembra senza via d'uscita; catastofe ovvero l'epilogo finale, risolutivo della trama e delle vicende dei personaggi^[28]. Lo schema è quello teorizzato dai grammatici latini quali Evanzio e Elio Donato e ripreso dalle teorie drammaturgiche dell'umanesimo e del rinascimento^[29].

Uno schema fisso contraddistingue anche la dimensione temporale: il dramma si divide in una introduzione e tre giornate differenti, una per ognuno degli altri momenti drammatici. Tuttavia, all'interno del testo ci sono indicazioni contraddittorie riguardo al tempo trascorso, come nel quinto atto in cui si afferma come siano passati ormai tre mesi («...for three months before, no interim, not a minute's vacancy» Antonio, V, i). I luoghi si susseguono con simmetria: la protasi e le giornate, con l'eccezione della sequenza finale, iniziano sempre alla corte di Orsino per poi concludersi a casa di Olivia o nelle vicinanze, dove infine si svolge l'epilogo. All'interno di questo schema fisso si muovono le variazioni, con il ripetersi di questa struttura nelle diverse trame parallele, intrecciate fra loro. L'azione scenica si muove tra le due corti del duca Orsino e della contessa Olivia, e l'attenzione è polarizzata da un lato dalla vicenda principale, e dall'altro dalla beffa ai danni di Malvolio. Quest'ultima vicenda permette la variazione del linguaggio, l'introduzione di alcuni personaggi caratterizzati e in definitiva amplifica la comicità dell'intero dramma^[30].

Gli avvenimenti presentati in successione talvolta si stanno svolgendo contemporaneamente, come le prime tre scene del primo atto, alla corte di Orsino, sul luogo del naufragio e alla corte di Olivia. Nella parte centrale delle giornate, con l'eccezione dell'ultima, sono collocati avvenimenti al di fuori delle due ambientazioni principali, spesso interrompendo la sequenza temporale o sovrapponendosi ad essa. Questi intermezzi introducono i personaggi che fungono da mediatori tra le due corti: Viola e il capitano di mare e in seguito Antonio e Sebastiano. Le discrepanze spaziali e temporali suggeriscono una dimensione differente dalla realtà, che è in effetti la dimensione fantastica, al di fuori del tempo e dello spazio convenzionali^[30].

C'è da ricordare, infatti, che nel quarto atto Antonio racconta di aver passato tre mesi in compagnia di Sebastian: sebbene possano sorgere dubbi se tale periodo fosse quello trascorso in mare o in terra d'Illiria, il dissiparsi degli stessi avviene quando Orsino dice di aver Cesario al suo servizio per un periodo di tre mesi. In questo modo si produce una ellissi della *narratio*: mentre lo spettatore vive il tempo della rappresentazione con continuità, i personaggi accelerano il tempo della storia narrata permettendo lo scorrere di tre mesi con poche battute, che per convenzione teatrale il pubblico accetta e fruisce senza risentire di alcuna incongruenza.

- [1] Giorgio Melchiori. *Shakespeare, Genesi e struttura delle opere*. Bari, Laterza, 1994. p. 365
- [2] L'identificazione della commedia plautina come archetipo di successive trame basate sulla gemellarità e sugli scambi di persona è confermato da tutti gli studi critici. Per quanto riguarda la commedia in oggetto, si veda Agostino Lombardo, in William Shakespeare. *La dodicesima notte ovvero quel che volete*. Feltrinelli, 1993. p. 182 e Massimo Fusillo in Antonio Gargano; Marisa Squillante; Rafael Beltrán. *La gemellarità, il nomadismo e la ricerca dell'identità in Il viaggio nella letteratura occidentale tra mito e simbolo*. Liguori, 2005. p. 183
- [3] La commedia anonima senese è considerata unanimemente il concreto modello su cui si basa buona parte della struttura di *La dodicesima notte*. Diffusamente in Melchiori, pp. 365-367.
- [4] Richard Proudfoot; Ann Thompson; David Scott Kastan. *The Arden Shakespeare Complete Works Paperback Edition*. Thomson Learning, 2001. p. 1191
- [5] Nel prologo si descrive alle dame come gli accademici «abbruciarono, come voi vedeste, quelle cose che gli potevano far drizzare la fantasia e crescer l'appetito di voi» e come poi, per farsi perdonare, «quasi in tre di, hanno fatto una commedia; e oggi ve la voglion far vedere e udire, se voi vorrete». Cfr. anche Melchiori, pp. 365-367.
- [6] Anonimo. *Gl'Ingannati in Il Sacrificio, Comedia de Gli Intronati* (<http://www.us.archive.org/GnuBook/?id=comediasacrifici00acca#29>). , 1537.
- [7] Morton Luce. *Rich's 'Apolonius & Silla,' an original of Shakespeare's 'Twelfth Night'* (<http://www.us.archive.org/GnuBook/?id=richsapoloniussi00rich#23>). , 1912. p. 7
- [8] Lope de Rueda. *los Engañados* (<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/09258374388781673085635/ima0000.htm>). rappresentata nel 1556. , 1567.
- [9] Il testo di *Laelia* (<http://www.us.archive.org/GnuBook/?id=laelicomediyacted00smituoft#5>) su archive.org
- [10] Morton Luce, pp. 46-51
- [11] Morton Luce, p. 49
- [12] William Shakespeare; Smith, Bruce R.. *Twelfth Night: Texts and Contexts*. Boston, Bedford/St Martin's, 2001. p. 2 ISBN 0312202199
- [13] John Mannigham. *Diary of John Manningham, of the Middle Temple* (<http://books.google.it/books?id=2VwJAAAAQAAJ&pg=PA18>). , 1602-1603.
- [14] Melchiori, p.364
- [15] La dodicesima notte. La trasmissione del testo, le fonti - Anna Luisa Zazo - in William Shakespeare, *La dodicesima notte*, Mondadori 1991
- [16] Melchiori, p.370
- [17] Harold Bloom. *Shakespeare, L'invenzione dell'uomo*. Milano, Rizzoli, 2001.
- [18] Melchiori, p.327
- [19] La dodicesima notte (http://www.liberliber.it/biblioteca/s/shakespeare/la_dodicesima_notte/pdf/dodice_p.pdf), nota introduttiva di Goffredo Raponi
- [20] «Si doveva continuare a sfruttare il filone del travestimento maschile del ragazzo-attore specializzato in parti di giovane donna, dopo le felici esperienze di *The Merchant of Venice* e soprattutto di *As You Like It*.» Melchiori, p.370
- [21] *Twelfth Night*, edited by J.M.Loithian and T.W.Craik, Co. Ltd, 1975.
- [22] Righter, Anne: *Shakespeare and the Idea of the Play*, p. 130. Chatto & Windus, 1962.
- [23] Righter, p. 136.
- [24] In italiano traduzione di Orazio Costa Giovangigli
- [25] Righter, p. 133.
- [26] Weimann, Robert: *Shakespeare and the Popular Tradition in the Theater: Studies in the Social Dimension of Dramatic Form and Function*, p. 41. The Johns Hopkins University Press, 1978.
- [27] Weimann, p. 43.
- [28] Melchiori, p.374
- [29] Giambattista Vico. *Commento all'Arte poetica di Orazio* (http://books.google.it/books?id=7QVvR_ut7aoC&pg=PA294&lpg=PA294&source=bl&ots=NgAjeXSqcf&sig=dLdKYpfYRHsLP0B-tPQuajimbEs&hl=it&sa=X&oi=book_result&resnum=1&ct=result). a cura di Guido De Paulis. Guida Editori, 1998. p. 294 ISBN 8871881885
- [30] Melchiori, pp.374-375

-  **Wikipedia** contiene una voce riguardante **La dodicesima notte, o quel che volete**

Le allegre comari di Windsor

La data di stesura de **Le allegre comari di Windsor** (*The Merry Wives of Windsor*) è incerta, e può essere collocata tra il 1599 e il 1601, anche se tradizionalmente la si antepone al 1597. I primi riferimenti sulla pubblicazione risalgono al 1602.

L'opera sarebbe stata scritta, secondo la tradizione, per venire incontro al volere della regina Elisabetta, desiderosa di rivedere sulla scena il personaggio delle due parti dell'*Enrico IV*^[1], sir Falstaff, tanto da ordinarne la composizione entro quattordici giorni. Questa leggenda ha origine dalle affermazioni di John Dennis del 1702, in occasione della pubblicazione di un suo adattamento dell'opera (*The comical gallant, or, The amours of Sir John Falstaffe*) e ribadita da Nicholas Rowe nel 1709 nella sua *Life of Shakespeare*, in cui aggiunse che la regina «ordinò di continuare le vicende di Falstaff con un altro dramma, e di mostrarlo innamorato». Questa idea non è però totalmente accettata dalla critica contemporanea.

Secondo studi novecenteschi, a partire da *Shakespeare versus Shallow* di Leslie Hotson^[2], si affermò un'altra ipotesi per motivare la fretta con cui la commedia sarebbe stata composta: alcune allusioni all'Ordine della Giarrettiera, contenute nel testo, indicherebbero come probabile data per la prima rappresentazione l'aprile del 1597, giusto un mese prima dell'installazione del consiglio dei *Cavalieri dell'ordine* a Windsor. Se fosse così, l'opera sarebbe stata commissionata per essere rappresentata in occasione della partecipazione della regina alla *Festa della Giarrettiera* il 23 aprile di quell'anno.




Tuttavia, la forma dell'opera (per la maggior parte in prosa) e numerosi altri dettagli contrastano con la natura degli intrattenimenti organizzati dai Chamberlain's Men in occasioni simili, solitamente brevi masque in versi. Alcuni personaggi sono ripresi da drammi storici composti tra il 1598 e il 1599. Inoltre il personaggio di Sir Hugh Evans, il parroco gallese, fu verosimilmente creato per Robert Armin, clown dallo spiccato accento gallese ed entrato a far parte della compagnia solo nel 1599. È possibile quindi che la commedia sia stata scritta utilizzando quel breve intrattenimento unicamente come traccia, e che quindi la vera e propria composizione dell'opera sia successiva. Secondo questa teoria, la composizione originale comprendeva unicamente alcune scene d'amore e la mascherata della "regina delle fate", scene poi incorporate nella versione definitiva^[3]


In base a queste considerazioni, e tenendo presente che la prima registrazione del testo avvenne nelle prime settimane del 1602, la data di composizione maggiormente accreditata si colloca in un intervallo temporale compreso tra il 1599 e il 1601.

La data di registrazione ad opera di John Busby nello Stationers' Register, dove venivano annotate ed approvate le nuove opere in corso di pubblicazione, è il 18 gennaio 1602 con la dicitura *The Merry Wives of Windsor 'hath bene diuers times acted by the Right Honorable my Lord Chamberlaines seruants. Both before her Maiestie, and else-where*^[4]. In quell'anno, infatti, venne pubblicata una prima edizione *in-quarto* (detta anche Bad Quarto o Q1) sulla base di una parziale trascrizione (ad opera di uno spettatore o di un attore) alquanto approssimativa. Anche la seconda edizione (Q2) edita da William Jaggard riprende la stessa trascrizione non autorizzata, riproducendone gli errori e le omissioni.

Solo nel 1923 nella prima edizione in-folio la commedia appare nella sua forma integrale (di lunghezza quasi doppia delle precedenti), e si basa sul copione accuratamente trascritto da Ralph Crane e da lui suddiviso in atti e scene.

-
- [1] Falstaff è menzionato anche nell'*Enrico V*, seppure non agisca in scena come personaggio.
- [2] Leslie Hotson. *The Date of the Merry Wives of Windsor in Shakespeare Versus Shallow*. Boston, Little Brown and Company, 1931. pp. 111-122 ISBN 0766142485
- [3] Melchiori, p. 378
- [4] <http://www.bl.uk/treasures/shakespeare/windsor.html> Dal sito della British Library

-  **Wikisource** contiene il testo inglese originale di **Le allegre comari di Windsor**
-  **Commons** contiene file multimediali su **Le allegre comari di Windsor**
-  **Wikipedia** contiene una voce riguardante **Le allegre comari di Windsor**

 *Questo modulo è solo un abbozzo. a migliorarlo secondo le convenzioni di Wikibooks*

Drammi dialettici

Amleto

Amleto (*The Tragical History of Hamlet, Prince of Denmark*) è una delle tragedie shakesperiane più conosciute e più citate. Fu scritta probabilmente tra il 1600 e l'estate del 1602.

La storia di Amleto si basa soprattutto sulla leggenda di Amleth, raccontata da Saxo Grammaticus nella Vita Amlethi, parte delle Gesta Danorum. La versione di Saxo, narrata nei libri 3 e 4, è molto simile all'Amleto di Shakespeare. In essa, a due fratelli, Orvendil e Fengi, è affidato il governo dello Jutland dal re dei Danesi Rørik Slyngebond. Poco dopo, Orvendil sposa la figlia di re Rørik, Geruth (Gertrude nell'Amleto); Amleto è il loro primo e unico figlio. Fengi è risentito del matrimonio di suo fratello e inoltre vuole il comando assoluto dello Jutland, perciò uccide Orvendil. Dopo un brevissimo periodo di lutto, Fengi sposa Geruth e si dichiara unico leader dello Jutland. Tuttavia Amleto vendica l'omicidio del padre pianificando l'uccisione dello zio e diventa il nuovo e giusto sovrano dello Jutland.

Mentre nella versione di Shakespeare Amleto muore appena dopo lo zio, nella versione di Saxo sopravvive e comincia a governare il suo regno. In parte il testo potrebbe essere basato sulle Histoires tragiques di François de Belleforest, una traduzione francese da Saxo, nella quale l'autore introduce la malinconia del protagonista. Si ritiene che comunque Shakespeare si sia basato anzitutto su un testo precedente, attualmente conosciuto come Ur-Hamlet, scritto dieci anni prima dallo stesso Shakespeare o da Thomas Kyd, autore de La tragedia spagnola.

L'accademico Gabriel Harvey annotò su una copia delle opere di Chaucer un commento sui gusti dell'epoca, nominando la tragedia come adatta a soddisfare le persone più colte. La nota è stata per un certo periodo considerata una prova della composizione della commedia prima del 1598, data presente sul libro, probabilmente l'anno in cui il professore di Cambridge lo acquistò. Edmond Malone ha fatto notare come l'annotazione è stata fatta insieme ad altre, tra cui un commento alla Gerusalemme liberata tradotta da Edward Fairfax solo nel 1600[1]. Questo, oltre a testimoniare l'attenzione del mondo universitario elisabettiano intorno a quest'opera, non permette di datare la commedia prima dell'anno 1600. Un ulteriore accenno al conte di Essex, decapitato nel 1601, segnalerebbe una datazione compresa tra questi due anni.

Un fatto certo è che la commedia fu registrata allo Stationer's register il 26 luglio 1602, come è certo che nell'elenco Palladis Tamia di Francis Meres del 1598 la tragedia non è menzionata.

Ci sono tre versioni di Amleto dai primi anni del 1600 in formato in-folio e in-quarto.


Il dramma appare per la prima volta nel 1603 in una versione conosciuta come il 'cattivo quarto'. Questa edizione segue sostanzialmente la trama del dramma come la conosciamo, ma è molto più corta e il linguaggio spesso è molto diverso. Per esempio, nella versione più nota si legge "To be or not to be, that is the question", nel 'cattivo quarto' è scritto "To be or not to be, aye there's the point".

Queste differenze fanno pensare che il testo sia stato pubblicato senza il consenso della compagnia, e messo insieme stenograficamente o da attori minori che ricordavano le battute degli altri a memoria.

Il 'secondo quarto' (Q2)

Il 'secondo quarto' (Q2), autorizzato, fu pubblicato nel 1604, ed è il più lungo testo di Amleto che sia stato pubblicato in quel periodo.

La terza edizione fu quella pubblicata nel primo in-folio delle opere complete di Shakespeare. Questo testo è più corto ma contiene anche scene non presenti nel Q2.

 *Questo modulo è solo un abbozzo. a migliorarlo secondo le convenzioni di Wikibooks*

Troilo e Cressida

Troilo e Cressida si pensa sia stata scritta verso il 1602, poco dopo l'allestimento dell'Amleto. Fu pubblicata sotto forma di *in quarto* in due diverse edizioni, uscite entrambe nel 1609. Non si sa se l'opera sia mai andata in scena all'epoca della sua stesura, in quanto le due edizioni si contraddicono: una annuncia nella pagina che contiene il titolo che la tragedia era stata da poco rappresentata, mentre l'altra nella prefazione sostiene che non c'era mai stato alcun allestimento.

L'opera fu iscritta nel registro delle opere possedute della *Stationers Company* il 7 febbraio 1603 dal libraio e tipografo James Roberts, con l'annotazione che era stata messa in scena dalla compagnia teatrale di Shakespeare, la Lord Chamberlain's Men. Tuttavia a quest'iscrizione fino al 1609 non fece seguito alcuna pubblicazione; fu nuovamente messa a registro il 28 gennaio 1609 dai due commercianti Richard Bonian e Henry Walley e nello stesso anno fu pubblicato il primo "in quarto" in due diverse versioni. la prima dice che la tragedia fu "*recitata dai servi di Sua Maestà Reale al Globe*"; la seconda omette di citare il Globe Theatre e riporta come prefazione una lunga lettera che afferma che *Troilus and Cressida* è "un nuovo spettacolo, mai portato sulle scene..."^[1]

Alcuni commentatori (come Georg Brandes, lo studioso danese di Shakespeare della fine del XIX secolo) hanno cercato di ricomporre queste affermazioni contraddittorie ipotizzando che l'opera sia stata originariamente scritta attorno al 1600-1602, ma che sia stata profondamente modificata poco prima della sua pubblicazione del 1609. La tragedia si distingue per il suo carattere amaro e caustico, simile a quello delle opere che Shakespeare scriveva nel periodo tra il 1605 e il 1608, come *Re Lear*, *Coriolano (Shakespeare)|Coriolano* e *Timone d'Atene (Shakespeare)|Timone d'Atene*. Secondo questa interpretazione la stesura originale somigliava più ad una commedia romantica sul modello di quelle che il bardo scrisse verso il 1600 come *Come vi piace* e *La dodicesima notte*, mentre la revisione successiva aggiunse le scene più cupe e buie con il risultato di lasciare una certa confusione di toni ed intenti.

Troilo e Cressida non si presenta come una tragedia nel senso convenzionale del termine, dal momento che il suo protagonista Troilo non muore, ma si conclude comunque in modo molto triste, con la morte del nobile principe Troia (Asia Minore)|troiano Ettore (mitologia)|Ettore e la distruzione del legame sentimentale tra Troilo e Cressida. Il tono dell'opera oscilla continuamente tra quello di una commedia piccante e quello di un'oscura tragedia, e gli spettatori e i lettori trovano spesso difficile decidere che reazione avere di fronte alle vicende dei personaggi. Tuttavia varie caratteristiche di questo lavoro (la più evidente delle quali è il continuo interrogarsi su valori fondamentali come il rispetto della gerarchia, l'onore e l'amore) sono state spesso interpretate come distintive di un'opera "*moderna*".^[2]

La tragedia è ambientata nel corso della guerra di Troia ed ha in pratica due intrecci distinti. In uno Troilo, un principe Troia (Asia Minore)|troiano, corteggia Cressida, fa l'amore con lei e le giura eterno amore poco prima che sia mandata dai Greci in cambio di un prigioniero di guerra. Quando tenta di andarla a trovare nell'accampamento greco, la sorprende in intimità con Diomede (Tideo)|Diomede e decide che è solo una prostituta.

Nonostante questo intreccio sia quello che dà il titolo all'opera, in realtà si risolve in poche scene: la maggior parte della tragedia ruota attorno ad un piano ordito da Nestore ed Odisseo per spingere l'orgoglioso Achille a scendere nuovamente in battaglia tra le file greche.

L'opera si chiude con una serie di scontri tra i due schieramenti e la morte dell'eroe troiano Ettore (mitologia)|Ettore.

L'edizione *In Quarto* la etichetta come un'opera storica con il titolo di *The Famous Historie of Troylus and Cresseid*, ma il First folio la cataloga tra le tragedie con il titolo di *The Tragedie of Troylus and Cressida*. la confusione deriva dal fatto che nell'edizione originale del *First Folio* le pagine non sono numerate ed il titolo è manifestamente stato inserito a forza nell'indice. Basandosi su questa osservazione, gli studiosi ritengono che si tratti di un'aggiunta fatta al Folio in un momento successivo e che quindi sia stata inserita dove restava dello spazio disponibile

La storia di Troilo e Cressida è un racconto di origine medievale e non è presente nella mitologia greca; Shakespeare tracciò la trama attingendo da varie fonti, in particolare dalla versione che del racconto fece Geoffrey Chaucer|Chaucer, ma anche dal *Troy Book* di John Lydgate e dalla traduzione di William Caxton del *Recuyell of the Historyes of Troye*^[3].

La storia di Achille convinto a scendere in battaglia è tratta dall'Iliade (Omero)|Iliade di Omero (forse nella traduzione di George Chapman), e da varie rielaborazioni di epoca Medioevolmedievale e Rinascimentolrinascimentale.

La storia era piuttosto popolare tra i drammaturgoldrammaturghi dei primi anni del XVII secolo e Shakespeare potrebbe anche essersi ispirato ad alcune opere di autori a lui contemporanei. Anche il lavoro in due atti di Thomas Heywood *The Iron Age* tratta della guerra di Troia e della storia di Troilo e Cressida, ma non si sa con certezza se sia anteriore o successiva all'opera di Shakespeare. Inoltre Thomas Dekker (scrittore)|Thomas Dekker e Henry Chettle scrissero una rappresentazione chiamata *Troilus and Cressida* all'incirca nello stesso periodo di Shakespeare, ma ne è sopravvissuto soltanto un frammentario abbozzo di trama.


Il suo carattere abbastanza sconcertante e confuso ha fatto sì che raramente *Troilo e Cressida* sia stata popolare sulle scene e non si ricordano allestimenti né durante il corso della vita di Shakespeare né nel periodo che va dal 1734 al 1898. All'epoca della Restaurazione inglese fu duramente condannata da John Dryden, che la definì "*un cumulo di spazzatura*" e decise di riscriverla. Fu anche malvista in epoca Vittoriana per i suoi espliciti riferimenti di natura sessuale. Non venne mai rappresentata nella sua forma originale fino all'inizio del XX secolo ma, a partire da allora, la sua fama è andata costantemente crescendo grazie alla cinica descrizione che fornisce dell'immoralità e della disillusione dell'uomo. Tutto questo specialmente dopo la prima guerra mondiale. La sua popolarità raggiunse un picco negli anni 1960anni'60 quando il pubblico malcontento per la guerra del Vietnam aumentò in maniera esponenziale. La sua ambientazione generale durante un lungo periodo di guerra, il cinico infrangere i giuramenti dei personaggi e e la mancanza di moralità di Cressida e dei Greci colpirono molto il pubblico, favorendo la frequente messa in scena dell'opera, che evidenziava l'abisso che separa gli ideali dallo squallore della realtà.

Per la fortuna dell'opera e le sue fonti, si veda il saggio: Chiara Lombardi, "Troilo e Criseida nella letteratura occidentale", Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2005

[1] F.E. Halliday, (1964). *A Shakespeare Companion 1564-1964*, Penguin: Baltimora, pp. 501-3.


[2] Joyce Carol Oates,(1966/1967). *The Tragedy of Existence: Shakespeare's Troilus and Cressida*. Pubblicato originariamente come due saggi separati su *Philological Quarterly*, primavera 1967, e *Shakespeare Quarterly*, primavera 1966.

[3] Kenneth Palmer, (ed.) (1982). *Troilus and Cressida* (Arden Shakespeare: Second Series). Methuen: Londra.

 *Questo modulo è solo un abbozzo. a migliorarlo secondo le convenzioni di Wikibooks*

Tutto è bene quel che finisce bene

Tutto è bene quello che finisce bene (*All's well that ends well*) fu composta fra il 1602 e il 1603. Si ispira alla novella di Giovanni Boccaccio Giletta di Narbona, inclusa nel Decameron (Novella Nona della Terza Giornata).


 *Questo modulo è solo un abbozzo. a migliorarlo secondo le convenzioni di Wikibooks*

Misura per misura

La fonte principale dell'opera è costituita dall'opera di George Whetstone *Promos e Cassandra*.

Whetstone a sua volta si è ispirato all'opera di Giovanni Battista GiraldiCinzio *Hecatommithi*, a cui anche Shakespeare si è ispirato non solo per *Misura per misura* ma anche per l'Otello.

Il titolo dell'opera, che appare in una battuta di dialogo tra due personaggi, potrebbe essere ispirato dal Vangelo secondo Matteo: "*perché col giudizio con cui giudicate sarete giudicati, e con la misura con la quale misurate sarete misurati*" ((7,2)^[1]

 *Questo modulo è solo un abbozzo. a migliorarlo secondo le convenzioni di Wikibooks*

Note

[1] http://www.laparola.net/wiki.php?riferimento=Mt+5-7&formato_rif=vp


Grandi tragedie e drammi classici

Otello

Otello (*The Tragedy of Othello, the Moor of Venice*) fu composta intorno al 1603. La prima rappresentazione documentata ebbe luogo il 1º novembre 1604 al Whitehall Palace di Londra.

La trama di Otello fu sviluppata a partire dalla collezione di novelle *Hecatommithi* di Cinzio, seguita in maniera fedele. L'unico personaggio di cui viene detto il nome nella storia di Cinzio è Desdemona, che in greco significa "sfortunata"; gli altri personaggi sono identificati come "l'Alfiere", "il Capitano", e "il Moro". Nell'originale, l'alfiere si innamora perdutamente di Desdemona, ed è spinto alla vendetta quando lei lo rifiuta.

Shakespeare inventò un nuovo personaggio, Roderigo, che desidera la moglie del Moro e viene ucciso mentre tenta di assassinare il capitano. Contrariamente a Otello, il Moro del racconto di Cinzio non si pente mai dell'uccisione della moglie, e sia lui che l'alfiere scappano da Venezia e vengono uccisi molto più tardi. Cinzio diede anche una morale alla storia (per bocca della dama) per cui le donne europee non sono adatte a maritare gli uomini di altre nazioni, incontrollabili e dal sangue caldo. Shakespeare non riprodusse questa osservazione.

 *Questo modulo è solo un abbozzo. a migliorarlo secondo le convenzioni di Wikibooks*

Re Lear

Re Lear fu scritta nel 1605-1606

La storia che ne fornisce l'intreccio principale affonda le radici nell'antica mitologia britannica. È un dramma a doppio intreccio (schema presente in molte opere dello stesso autore) nel quale la trama secondaria contribuisce a far risaltare e a commentare i vari momenti dell'azione principale. Re Lear è generalmente considerato una delle migliori tragedie di William Shakespeare. Si crede che sia stato scritto nel 1605 ed è basato sulla leggenda di Leir, un re della Britannia prima che questa diventasse parte dell'Impero Romano. La sua storia era già stata narrata in cronache, poemi e sermoni, così come sul palco, quando Shakespeare intraprese il compito di raccontarla di nuovo.

Una delle fonti di Shakespeare era un dramma precedente, *King Leir*. In questo dramma Cordelia e il Re di Francia servono Leir travestiti da contadini. Tuttavia, l'antica leggenda popolare di Lear era esistita in molte versioni precedenti a questa, ed è possibile che Shakespeare ne fosse a conoscenza.

Si ritiene che la fonte più importante di Shakespeare sia stata la seconda edizione di *The Chronicles of England, Scotlände, and Irelande* di Raphael Holinshed, pubblicata nel 1587. Lo stesso Holinshed trovò il racconto nella più antica *Historia Regum Britanniae* di Geoffrey of Monmouth, scritta nel secolo XII.

Il nome di Cordelia fu probabilmente tratto da *The Faerie Queene* di Edmund Spenser, pubblicata nel 1590. Anche la Cordelia di Spenser muore impiccata, come nel "Re Lear".


Altre fonti probabili sono:

- *A Mirror for Magistrates* (1574), di John Higgins
 - *The Malcontent* (1604), di John Marston
 - *The London Prodigal* (1605)
 - *Arcadia* (1580-1590), di Sir Philip Sidney, da cui Shakespeare trasse l'impronta generale della trama secondaria di Gloucester
 - i *Saggi* di Montaigne, tradotti in inglese da John Florio nel 1603
-

- *An Historical Description of Iland of Britaine*, di William Harrison
- *Remaines Concerning Britaine*, di William Camden (1606)
- *Albion's England*, di William Warner, (1589)
- *A Declaration of egregious Popish Impostures*, di Samuel Harsnett (1603), che fornì alcune delle espressioni usate da Edgar quando si finge pazzo.

Il testo moderno del Re Lear deriva da tre fonti: due edizioni *in quarto* (Q) pubblicate rispettivamente nel 1608 e nel 1619 e la prima versione *in folio* (F) del 1623. Vi sono differenze significative tra le due versioni, in quanto Q contiene 285 righe di testo che non sono presenti in F, mentre F contiene 100 righe di testo che non appaiono in Q. I primi editori, ad iniziare da Alexander Pope, scelsero semplicemente di combinare i diversi testi, il che produsse un'opera teatrale piuttosto lunga per gli standard del tempo. Nel 1931 Madeleine Doran suggerì tuttavia che i due testi provenissero da fonti diverse e che le differenze tra di loro non dovevano essere sottovalutate. Tale argomento, tuttavia, non divenne oggetto di discussione fino agli anni Settanta, quando Michael Warren e Gary Taylor sostennero la tesi che Q derivasse dagli scritti originali di Shakespeare, mentre F derivava da una versione per il palcoscenico preparata da Shakespeare o da qualcun altro. In breve: Q sarebbe l'originale dell'autore, mentre F sarebbe una riduzione teatrale. Oggi sia il testo tradizionale sia i testi separati dell'*in quarto* e dell'*in folio* sono diventati oggetto di pubblicazione.

Categoria:William Shakespeare


 *Questo modulo è solo un abbozzo. a migliorarlo secondo le convenzioni di Wikibooks*

Commedie romanzesche

La tempesta

La tempesta (*The Tempest*) fu rappresentata per la prima volta il 1° novembre 1611 al Whitehall Palace di Londra.


La tempesta è una delle poche opere di Shakespeare per le quali non si conosce nessuna fonte per il complesso della narrazione. Alcune parole e immagini nella commedia sembrano derivare da un vero rapporto di William Strachey su un reale naufragio nel 1609 sulle isole Bermude di marinai che stavano viaggiando verso la Virginia. Il rapporto di Strachey fu scritto nel 1610; anche se non venne stampato prima del 1625, circolò ampiamente in forma manoscritta e Shakespeare potrebbe aver attinto da lì l'idea del naufragio e alcune immagini. In aggiunta, uno dei discorsi di Gonzalo deriva da *Sui cannibali*, un saggio di Montaigne che elogia la società degli abitanti nativi dei Caraibi; e gran parte del discorso rinunciativi di Prospero è presa parola per parola da un discorso di Medea nelle *Metamorfosi* di Ovidio.

 *Questo modulo è solo un abbozzo. a migliorarlo secondo le convenzioni di Wikibooks*

L'ultimo dramma storico

Enrico VIII

Enrico VIII (*The Life of King Henry the Eighth*) fu composto nel 1612 - 1613. Alla stesura del testo collaborò probabilmente, come già ne *I due nobili cugini*, il drammaturgo John Fletcher.

 *Questo modulo è solo un abbozzo. a migliorarlo secondo le convenzioni di Wikibooks*

Fonti e autori delle voci

Premessa *Fonte:* <http://it.wikibooks.org/w/index.php?oldid=196576> *Autori:* Ilaria, Larry Yuma, Ramac, Vituzzu, 1 Modifiche anonime

Contesto storico *Fonte:* <http://it.wikibooks.org/w/index.php?oldid=154932> *Autori:* Larry Yuma, Ramac

Panoramica delle opere *Fonte:* <http://it.wikibooks.org/w/index.php?oldid=200422> *Autori:* Larry Yuma, Ramac, The Doc, 2 Modifiche anonime

Tavole cronologiche *Fonte:* <http://it.wikibooks.org/w/index.php?oldid=156450> *Autori:* Larry Yuma

Enrico VI, parte I *Fonte:* <http://it.wikibooks.org/w/index.php?oldid=156734> *Autori:* Larry Yuma, Ramac

Enrico VI, parte II *Fonte:* <http://it.wikibooks.org/w/index.php?oldid=154993> *Autori:* Larry Yuma

Enrico VI, parte III *Fonte:* <http://it.wikibooks.org/w/index.php?oldid=154912> *Autori:* Larry Yuma

Riccardo III *Fonte:* <http://it.wikibooks.org/w/index.php?oldid=156736> *Autori:* Larry Yuma, Ramac

Tito Andronico *Fonte:* <http://it.wikibooks.org/w/index.php?oldid=154876> *Autori:* Larry Yuma, Ramac

La commedia degli errori *Fonte:* <http://it.wikibooks.org/w/index.php?oldid=154920> *Autori:* Larry Yuma, Ramac

La bisbetica domata *Fonte:* <http://it.wikibooks.org/w/index.php?oldid=154930> *Autori:* Larry Yuma

I due gentiluomini di Verona *Fonte:* <http://it.wikibooks.org/w/index.php?oldid=154937> *Autori:* Larry Yuma

Pene d'amor perdute *Fonte:* <http://it.wikibooks.org/w/index.php?oldid=154941> *Autori:* Larry Yuma

Sogno di una notte di mezza estate *Fonte:* <http://it.wikibooks.org/w/index.php?oldid=154939> *Autori:* Larry Yuma

Romeo e Giulietta *Fonte:* <http://it.wikibooks.org/w/index.php?oldid=154940> *Autori:* Larry Yuma

Venere e Adone *Fonte:* <http://it.wikibooks.org/w/index.php?oldid=154883> *Autori:* Larry Yuma

Lo stupro di Lucrezia *Fonte:* <http://it.wikibooks.org/w/index.php?oldid=156730> *Autori:* Larry Yuma

Sonetti *Fonte:* <http://it.wikibooks.org/w/index.php?oldid=156182> *Autori:* Larry Yuma

La fenice e la tortora *Fonte:* <http://it.wikibooks.org/w/index.php?oldid=156732> *Autori:* Larry Yuma

Riccardo II *Fonte:* <http://it.wikibooks.org/w/index.php?oldid=154885> *Autori:* Larry Yuma

Re Giovanni *Fonte:* <http://it.wikibooks.org/w/index.php?oldid=156770> *Autori:* Larry Yuma

Molto rumore per nulla *Fonte:* <http://it.wikibooks.org/w/index.php?oldid=154995> *Autori:* Larry Yuma

Come vi piace *Fonte:* <http://it.wikibooks.org/w/index.php?oldid=156290> *Autori:* Larry Yuma

La dodicesima notte *Fonte:* <http://it.wikibooks.org/w/index.php?oldid=181294> *Autori:* Basilicofresco, Larry Yuma

Le allegre comari di Windsor *Fonte:* <http://it.wikibooks.org/w/index.php?oldid=154931> *Autori:* Larry Yuma

Amleto *Fonte:* <http://it.wikibooks.org/w/index.php?oldid=154887> *Autori:* Larry Yuma

Troilo e Cressida *Fonte:* <http://it.wikibooks.org/w/index.php?oldid=156292> *Autori:* Larry Yuma

Tutto è bene quel che finisce bene *Fonte:* <http://it.wikibooks.org/w/index.php?oldid=156294> *Autori:* Larry Yuma

Misura per misura *Fonte:* <http://it.wikibooks.org/w/index.php?oldid=156295> *Autori:* Larry Yuma

Otello *Fonte:* <http://it.wikibooks.org/w/index.php?oldid=154889> *Autori:* Larry Yuma

Re Lear *Fonte:* <http://it.wikibooks.org/w/index.php?oldid=156296> *Autori:* Larry Yuma

La tempesta *Fonte:* <http://it.wikibooks.org/w/index.php?oldid=154892> *Autori:* Larry Yuma

Enrico VIII *Fonte:* <http://it.wikibooks.org/w/index.php?oldid=154922> *Autori:* Larry Yuma

Fonti, licenze e autori delle immagini

File:HenryVlofEngland.JPG *Fonte:* <http://it.wikibooks.org/w/index.php?title=File:HenryVlofEngland.JPG> *Licenza:* Public Domain *Autori:* Andreagrossmann, Cnyborg, Conscious, Dcoetzee, Jappalang, QWerk

File:Lancashire rose.png *Fonte:* http://it.wikibooks.org/w/index.php?title=File:Lancashire_rose.png *Licenza:* GNU Free Documentation License *Autori:* Dr Greg, EDUCA33E, Gryffindor, Maksim, Massimop, Rocket000, Verica Atrebatum, Zigeuner, 1 Modifiche anonime

File:Yorkshire rose.png *Fonte:* http://it.wikibooks.org/w/index.php?title=File:Yorkshire_rose.png *Licenza:* GNU Free Documentation License *Autori:* Deathrocke, Gryffindor, Interpretix, Liftarn, Madmedea, Massimop, Rocket000, Thomas Gun, Verica Atrebatum, Zigeuner, 2 Modifiche anonime

Immagine:Wikisource-logo.svg *Fonte:* <http://it.wikibooks.org/w/index.php?title=File:Wikisource-logo.svg> *Licenza:* logo *Autori:* Nicholas Moreau

Immagine:Wikipedia-logo.png *Fonte:* <http://it.wikibooks.org/w/index.php?title=File:Wikipedia-logo.png> *Licenza:* logo *Autori:* version 1 by Nohat (concept by Paullusmagnus);

Immagine:Wiki letter w.svg *Fonte:* http://it.wikibooks.org/w/index.php?title=File:Wiki_letter_w.svg *Licenza:* GNU Free Documentation License *Autori:* Jarkko Piironen

Immagine:Commons-logo.svg *Fonte:* <http://it.wikibooks.org/w/index.php?title=File:Commons-logo.svg> *Licenza:* logo *Autori:* SVG version was created by User:Grunt and cleaned up by 3247, based on the earlier PNG version, created by Reidab.

Licenza

Creative Commons Attribution-Share Alike 3.0 Unported
[//creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/)
